



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

**Corpi e avanguardie negli
anni Sessanta: un confronto
tra Hijikata Tatsumi e Kusama Yayoi**

Relatrice

Ch.ma. Prof.ssa Katja Centonze

Correlatore

Ch. Prof. Hirofumi Utsumi

Laureando

Matteo Mantovani

Matricola 899912

Anno Accademico

2025 / 2026

要旨

文化的な現象を分析する場合、一つの分野だけではなく、歴史、美術、舞踊、パフォーマンス研究など、さまざまな視点から考察することが大切である。本論文では、一九六〇年代の日本における前衛芸術を背景として、舞踏と草間彌生の芸術実践を取り上げながら、身体という概念がどのように新しい芸術表現の中心となったのかを理解してみたいと思う。また、それぞれ異なる領域で展開された芸術実践が、戦後日本社会の変化とどのように関わりながら新たな身体観や表現方法を生み出したのかについても考察したいと思う。

第1章では、戦後日本の歴史的で文化的背景について述べる。特に、安保闘争の時代において社会と個人が経験した危機意識や、日本社会が直面した急速な都市化と文化的変化に注目したいと思う。とりわけ東京は、抗議運動と前衛芸術活動が集中した場所であり、新しい芸術表現が生まれる重要な舞台となった。そのため、この章では当時の芸術界の動向を日本のアートシーンの枠組みとして提示する。そして、主体性や肉体という思想的概念を取り上げ、それらがどのように芸術家たちの実践と結びついたのかを考察する。その他に、実験工房や具体美術協会などのグループを出発点として、戦後美術が物質中心の表現から行為を重視する実践へと発展していく過程を紹介し、その流れの中でインターメディアやハプニングという新しい芸術活動がどのように形成されたのかを整理するつもりである。さらに、一九六〇年代のネオ・アヴァンギャルドが芸術と社会運動を密接に結びつけ、東京の都市空間における多様な介入を通して、その芸術的実践をいかに急進させたのかについても論じ、この時代の知的で芸術的な展開を理解するための基本的な枠組みを提示したいと思う。

第2章では、舞踏の誕生とその芸術的革命について考察する。まず、二十世紀日本の舞踊史を概観し、新しい舞踊表現が生まれるまでの流れを紹介したいと思う。その後、舞踏の創始者である土方巽と大野一雄を取り上げ、それぞれの芸術活動と思想を通して舞踏の特徴を明らかにする。舞踏は、肉体と舞踊に対する既成概念そのものへの挑発として生まれた芸術実践であり、西洋近代舞踊の技法や形式だけでなく、能や歌舞伎をはじめとする日本の伝統的な舞踊と演劇の様式をも乗り越えようとする試みであった。さらに、土

方の舞踏において肉体がどのような中心的役割を果たしているのかを考察し、彼がさまざまなコルポリアリティーを実験することによって従来の舞踊観を根本的に変化させ、体・パフォーマー・観客の関係を新たに定義したことを論じたいと思う。また、舞踏における肉体が固定された主体ではなく、絶えず変化し続ける存在として提示される点にも注目したいと思う。

最後に、第3章では、一九五〇年代末にニューヨークへ渡った日本人芸術家、草間彌生の芸術実践について論じる。草間は日本で創作活動を始めたが、日本の制度的な美術環境の限界を乗り越えるために渡米し、ニューヨークという前衛芸術の中心地で独自の表現を発展させた。草間は創作活動を通して絵画、彫刻、環境芸術、パフォーマンスなど多様なメディアを横断しながら、一貫して体に強い関心を向けてきた。その表現方法は時代とともに変化していく一方で、蓄積、増殖、自己消滅（オブリテレーション）という主題は継続して作品全体を貫いており、体は常にその中心に置かれている。まず、絵画からパフォーマンスへと至る創作の変遷をたどり、作家自身の体が作品と一体化した存在として提示される過程を考察したいと思う。そして、参加型の実践とパフォーマンスへの展開によって、身体そのものが芸術的出来事を中心となり、作品・空間・参加者との新しい関係を生み出したことを明らかにしたいと思う。

Indice

要旨	1
Introduzione	8
1. Capitolo I: il contesto storico	10
1.1 Dalla sconfitta al panorama sociopolitico del dopoguerra	10
1.2 Fondamenti teorici	13
1.2.1 <i>Shutaisei</i>	13
1.2.2 <i>Nikutai</i>	14
1.3 Intermedia	18
1.3.1 Il carattere multidisciplinare delle avanguardie	18
1.3.2 Intermedia e <i>butō</i>	20
1.3.3 L'intermedia nelle pratiche di Kusama	21
1.4 Dalla forma alla pratica	22
1.4.1. Dalla superficie al corpo	22
1.4.2. <i>Happenings</i>	26
1.4.3. I limiti della critica	29
1.4.4. I collettivi negli anni Cinquanta	30
1.4.5. Gutai e il corpo	32
1.5 Le Neo-Avanguardie	34
1.5.1 Yomiuri Indépendant Exhibition	34
1.5.2 I collettivi negli anni Sessanta	36

1.5.3 Artisti migranti e scambi transnazionali	39
1.5.4 L'arte nel dopoguerra: una sintesi.....	40
2. Capitolo II: i corpi nel <i>butō</i>: Hijikata Tatsumi e la ribellione del <i>nikutai</i>	42
2.1 Il <i>butō</i> e le arti visive	42
2.2 Mutamenti nel panorama della danza	45
2.2.1 Il contesto coreutico giapponese	45
2.2.2 Origini del termine <i>butō</i> 舞踏.....	49
2.2.3 Corpo ed espressione: il <i>butō</i> oltre l' <i>Ausdruckstanz</i>	50
2.2.4 Il <i>butō</i> e la danza contemporanea.....	52
2.3 I fondatori.....	54
2.3.1 Ōno Kazuo	54
2.3.2 Hijikata Tatsumi.....	58
2.4 La nascita del <i>butō</i>	61
2.4.1 La provocazione storica	61
2.4.2 <i>Kinjiki</i> e l'estetica del <i>butō</i>	63
2.5 Corporealtà ed elementi teorici nel <i>butō</i>	66
2.5.1 "Corpi trasversali".....	66
2.5.1 Il corpo metamorfico.....	67
2.5.2 Metamorfosi, esperienza e soggettività.....	69
2.5.3 L' <i>ankoku</i>	71
2.5.4 Morte, <i>eros</i> e <i>shitai</i>	74
2.5.5 Corpi, danza e politica	76

2.5.6 Il corpo giapponese	80
2.5.7 <i>Hijikata Tatsumi to nihonjin: Nikutai no hanran</i>	84
2.5.8 La relazione tra corpo e oggetto.....	87
2.6 Dal <i>nikutai</i> allo <i>shintai</i>	90
2.7 La rivoluzione del <i>butō</i> : una sintesi.....	92
3. Capitolo III: il corpo nelle pratiche artistiche di Kusama Yayoi.....	93
3.1 Oltre le categorie: il corpo nella ricerca di Kusama	93
3.2 I primi anni in Giappone.....	98
3.3 Il corpo che dipinge: <i>Infinity Nets</i> a New York	102
3.4 Il corpo che invade lo spazio: <i>Accumulations</i> e <i>soft sculptures</i>	106
3.5 La fusione tra corpo e opera: strategie di auto-rappresentazione	109
3.6 I corpi nella performance: <i>happenings</i> , media e politica.....	111
3.6.1 La svolta partecipativa	111
3.6.2 <i>Narcissus Garden</i>	112
3.6.3 <i>Happening</i> e fotografia	113
3.6.4 Le performance di <i>body painting</i>	115
3.6.5 La rivoluzione sessuale	117
3.6.6. Gli <i>happenings</i> politici.....	119
3.6.7 Il ruolo dei mass media	122
3.7 Oltre il formalismo: il corpo come dispositivo critico.....	124
3.8 Self-Obliteration: una sintesi	126
Conclusioni.....	128

Bibliografia.....	130
Sitografia	140

Introduzione

La ricerca esplora le strategie estetiche e concettuali del *butō*, danza giapponese postbellica, e la produzione artistica di Kusama Yayoi, con particolare attenzione al ruolo del corpo nelle pratiche degli artisti. L'indagine parte dal presupposto che non vi siano state influenze dirette o contatti documentati tra Kusama e i maestri Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo, ma intende mettere in luce come, pur in contesti diversi (della danza e delle arti visive), emergano affinità significative. Esse sono determinate dal comune terreno culturale e politico in cui le pratiche hanno avuto origine, ossia il Giappone del secondo dopoguerra, diviso tra occidentalizzazione, perdita dell'identità e necessità di ridefinire i mezzi espressivi.

Per l'analisi effettuata ho preso come riferimento teorico principale le riflessioni espresse negli studi di Katja Centonze, e quelle apprese nell'ambito del suo insegnamento di “Arti, Architettura e Spettacolo del Giappone” durante l'anno accademico 2023-2024, applicandone, laddove possibile, la griglia interpretativa anche al confronto con la critica di diversi studiosi che hanno analizzato i fenomeni d'avanguardia nelle arti performative, nel teatro e nella danza contemporanea.

La metodologia proposta prevede un approccio interdisciplinare, che unisce l'analisi iconografica dell'opera visiva di Kusama (*Body Festivals*, *Anatomic Explosion*, *soft sculptures*, *Infinity Rooms*) con l'analisi coreografica e concettuale del *butō* (Hijikata, Ōno), attingendo a fonti di estetica, antropologia, storia dell'arte e studi sulla performance. La ricerca farà uso di testi teorici prodotti dagli artisti stessi (scritti di Hijikata, interviste e materiale autobiografico di Kusama), filmati, documentazioni fotografiche e analisi critiche contemporanee. L'obiettivo è costruire un dialogo tra arti visive e arti performative, per mostrare come il corpo, nell'arte del dopoguerra in Giappone, diventi il luogo privilegiato per esplorare non solo la crisi dell'identità, ma la sua continua possibilità di trasformazione.

Nel primo capitolo si analizzerà il quadro storico e culturale del Giappone postbellico, segnato dall'occupazione statunitense e dalla necessità di ridefinire il linguaggio artistico e i suoi mezzi espressivi (Chong, 2012; Sas, 2012). Nel secondo capitolo verranno presentati i fondamenti del *butō*, con il concetto di “danza dell'oscurità” e il ruolo del corpo come spazio di conflitto, memoria e liberazione (Centonze, 2002; 2024). Si confronteranno le strategie formali e concettuali di Hijikata e Ōno Kazuo: il progetto radicale del *butō*, la concezione dei corpi nell'anti-danza e le modalità

performative inaugurate dall'avanguardia. (Centonze, 2013; 2017). Nel terzo capitolo l'attenzione si sposterà sulle pratiche di Kusama, elaborate come risposta creativa alla crisi identitaria e psicologica (Munroe, 1989), e in particolare sulla sua idea di corpo come strumento attraverso cui annullare o reinventare l'identità (Kusama, 2002).

Capitolo I: Il contesto storico

1.1 Dalla sconfitta al panorama sociopolitico del dopoguerra

La fine della Seconda Guerra Mondiale (1945) in Giappone non rappresentò soltanto un evento politico e militare, ma una cesura profonda che investì simultaneamente le strutture sociali, l'organizzazione dello spazio urbano e la dimensione soggettiva dell'individuo. Come sottolinea Doryun Chong 정도련: «Japan's wholesale reconstruction in the first postwar decade and the period that followed was so thorough that it had to be engaged not only on the social and spatial strata, but also on the subjective levels of the individual and of the body itself».¹ In questo contesto, la rapida modernizzazione economica, di cui Tōkyō fu senza dubbio il motore, produsse un duplice effetto. Da un lato, il Giappone conobbe una crescita significativa, culminata simbolicamente nell'organizzazione delle Olimpiadi di Tōkyō del 1964, evento che segnò il ritorno del paese sulla scena internazionale.² Già entro il 1951, gli obiettivi dell'occupazione degli Stati Uniti erano stati raggiunti: la macchina militare giapponese venne smantellata, l'economia devastata dalla guerra fu rilanciata e venne instaurata una forma democratica di governo.³ Dall'altro lato, tale processo fu accompagnato da tensioni sociali profonde somatizzate o, come scrive Centonze traducendo il critico della danza Ichikawa Miyabi, “*nikutaiizzate*”, in proteste diffuse e in un clima di instabilità politica.⁴ Gli anni Sessanta si aprirono con imponenti manifestazioni contro il rinnovo del Trattato di Mutua Cooperazione e Sicurezza tra Giappone e Stati Uniti (Anpo), che mobilitarono masse di cittadini e segnarono un momento cruciale di dissenso collettivo. Ratificato senza deliberazione negli ultimi mesi dell'occupazione dal governo filostatunitense del primo ministro Kishi Nobusuke 岸信介 (1896-1987), il trattato suscitò controversie e scatenò l'opposizione sin dall'inizio. Come messo in evidenza dallo storico delle relazioni tra Giappone e Stati Uniti Nick Kapur, le proteste anti-Anpo (*Anpo tōsō* 安保闘争) non solo mobilitarono la popolazione, ma influirono profondamente anche

¹ Doryun CHONG, “Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde”, *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*, a cura di Doryun Chong e Nancy Lim, New York, MoMA, 2012, p. 27.

² *Ivi*.

³ Alexandra MUNROE, “Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s”, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, a cura di Alexandra Munroe, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 150.

⁴ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh”, *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 23, 8, 2015, p. 20.

sulle pratiche artistiche. I movimenti radicali dell'opposizione, infatti, non riportarono successo, e ciò ha prodotto ripercussioni anche tra gli artisti giapponesi.⁵ Secondo Munroe, il crollo della fiducia nell'umanesimo liberale e nel comunismo, incapaci di incidere sulle strutture autoritarie e conservatrici della società giapponese, condusse molti a una condizione di pessimismo introspettivo. In direzione opposta a questi sentimenti, Munroe identifica un nuovo tipo di sentire tra gli artisti, tra i quali l'espressione del cosiddetto "spirito Anpo" segnò un deciso rifiuto di ogni ideologia politica, celebrando una forma di esuberanza anarchica.⁶ Come ricorda Kapur, pur non essendo l'unica causa delle trasformazioni artistiche, i movimenti di massa contribuirono ad accelerare una rottura già in atto, favorendo l'emergere di nuove forme di sperimentazione e segnando il definitivo distacco da modelli estetici e ideologici precedenti. In questo senso, le proteste del 1960 agirono come catalizzatore di un più ampio cambiamento nel "paesaggio dell'espressione" artistica del Giappone del dopoguerra.⁷ È interessante osservare come la risposta artistica si configurava non tanto come costruzione di programmi ideologici espliciti, ma come pratica incarnata di opposizione. Come sottolinea Centonze, le pratiche artistiche degli anni Sessanta si svilupparono come risposta diretta alla crisi sociopolitica, configurandosi come atti performativi che si collocavano in continuità con le azioni di protesta.⁸ L'arte non si limitava più a rappresentare la realtà, ma interveniva attivamente nel tessuto sociale, assumendo una funzione critica e sovversiva. Fu sempre più evidente, dunque, un rapporto tra arte e politica fondato primariamente non sul contenuto dichiarato, ma piuttosto sull'atto, sull'esposizione del corpo e sull'intervento nel reale. A questa logica apparteneva anche la volontà di intervenire direttamente nella vita quotidiana urbana, non limitandosi a una critica astratta. Come sottolinea Centonze, diventa fondamentale evidenziare la funzione dell'arte come provocazione, per cui l'obiettivo di molti nuovi artisti divenne quello di scuotere la coscienza delle cittadine e dei cittadini, intervenendo nel tessuto sociale, pur senza contestare il fatto che molti giapponesi stessero accogliendo le novità sia culturali sia urbanistiche del periodo.⁹ Secondo la studiosa, questo impulso rivoluzionario si concretizzò nel corso degli anni Sessanta, minando ed erodendo abitudini e forme umane, destabilizzando le strutture sociali e culturali esistenti, mettendo in discussione valori

⁵ Nick KAPUR, "The 1960 Anpo Protests and the Origins of Contemporary Japan", *Intersection*, 3, 4, 2024 (TALK 21 giugno 2024). https://miccskyoto.jp/miccskyoto_cms/wp-content/uploads/2025/04/intersection_03_04.pdf 28.05.2026, pp. 52-53.

⁶ Alexandra MUNROE, "Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s", *op. cit.*, p. 151.

⁷ Nick KAPUR, "The 1960 Anpo Protests and the Origins of Contemporary Japan", *op. cit.*, p. 58.

⁸ Katja CENTONZE, "Placing Protest and Corporeality in the 1960s". *Rivista degli Studi Orientali*, 93, 3, 2020, pp. 121-122.

⁹ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

dominanti, atteggiamenti moralistici ed estirpando tabù sociali.¹⁰ L'atteggiamento anticapitalistico si fece sempre più radicale, e le dimostrazioni-performance vennero inserite all'interno dello spazio capitalistico, rappresentato dall'ambiente metropolitano urbanizzato. Inoltre, come evidenzia il critico d'arte Ōsaki Shin'ichirō 尾崎信一郎, gli artisti espansero le loro attività scegliendo luoghi diversi ed estremi, ed incorporando il sito di realizzazione come elemento costitutivo dell'opera, concepita in relazione a ciascun contesto specifico: il concetto di consapevolezza del luogo è qui fondamentale.¹¹ Secondo Eckersall, le incursioni drammatiche e la corporeità delle manifestazioni di massa, insieme ad un focus per i fattori di percezione ed esperienza condiviso tra i gruppi radicali di studenti, costituivano la base di ciò che Suga Hidemi 菅秀実 (1949-), ex attivista e studioso delle prospettive ideologiche degli anni Sessanta, definisce una visione dinamica e corporea della cultura (*bunka ni taisuru dōtai shiryoku* 文化に対する動体視力), a cui l'autore associa l'obiettivo rivoluzionario di una politica incentrata sul corpo.¹²

Il panorama sociopolitico del dopoguerra deve perciò essere inteso come il terreno decisivo da cui germinarono le pratiche performative e intermediali degli anni Sessanta. La sconfitta, la modernizzazione, la pressione geopolitica e le proteste di massa non costituirono uno sfondo neutro, ma il campo di forze entro cui il corpo iniziò a essere pensato come luogo privilegiato di crisi, resistenza e trasformazione.¹³ Per procedere nella discussione, trovo necessario soffermarmi più approfonditamente sui temi della crisi della soggettività e sul ruolo del corpo, i quali costituiscono il terreno teorico su cui le nuove pratiche si svilupparono.

¹⁰ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", *Avantgardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, a cura di Katja Centonze, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), p. 43.

¹¹ ŌSAKI Shin'ichirō, "Body and Place: Action in Postwar Art in Japan", trad. Tomoko Matsutani, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, a cura di Paul Schimmel, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998, pp. 154-155.

¹² Peter ECKERSALL, "Butoh's Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body in the 1960s", *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird e Rosemary Candelario, London/New York, Routledge, 2018, p. 152.

¹³ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

1.2 Fondamenti teorici

1.2.1 *Shutaisei*

Parallelamente a quanto descritto prima, il contesto ideologico del dopoguerra fu caratterizzato da una crisi profonda della soggettività. Munroe definisce la condizione della società giapponese dopo il 1945 come una situazione di «perdita assoluta e libertà assoluta», in cui il paese attraversò una condizione di distruzione materiale, morale e simbolica provocata dalla sconfitta. D'altro canto, il crollo delle precedenti strutture ideologiche, dal militarismo al *kokutai* 国体, il corpo della nazione che dall'epoca Meiji (1868-1912) aveva trovato una corrispondenza simbolica nel corpo dell'imperatore, aprì uno spazio inedito di libertà.¹⁴ Pertanto, i mutamenti in corso non possono essere letti unicamente come un processo all'insegna di una crescita stabile, ma anche come una crisi epistemologica e identitaria. Il dibattito intorno al concetto di *shutaisei* 主体性, soggettività, occupò i primi anni del dopoguerra. Il termine, composto dai caratteri *shu* 主 (soggetto, sovrano), *tai* 体 (corpo, sostanza) e *sei* 性 (qualità, caratteristica), fu coniato dalla corrente filosofica della Scuola di Kyōto,¹⁵ e si ricollega ai concetti di «soggettività; condizione di soggetto; indipendenza; identità».¹⁶ Secondo Galliano, questo tipo di discorso rappresenta uno dei tentativi più significativi di rispondere alla questione di come ridefinire il ruolo dell'individuo nella società postbellica.¹⁷ Il termine *shutaisei* designava quindi la possibilità di definire un soggetto autonomo, dotato di identità e capacità decisionale all'interno della società.¹⁸ Tuttavia, secondo la studiosa, questa aspirazione si scontrava con le dinamiche concrete del Giappone postbellico, segnate da una rapida integrazione nel sistema capitalistico globale, che negli anni Sessanta si accompagna a un forte influsso politico e culturale statunitense, riflesso in una cultura orientata verso un consumismo sfrenato. Questa ridefinizione accompagnò la crescente percezione di alienazione. La rapida urbanizzazione, l'espansione dei mass media e l'affermazione della società dei consumi contribuirono a creare una distanza tra individuo e realtà, generando un senso diffuso di perdita e frammentazione. In queste circostanze, come osserva Galliano citando il critico e teorico culturale Miyoshi Masao 三好将夫, la condizione di soggettività non riuscì a svilupparsi pienamente. L'individuo, anziché affermarsi come soggetto critico, fu progressivamente ridefinito come consumatore, dando luogo a una forma di soggettività svuotata e

¹⁴ Alexandra MUNROE, "Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s", *op. cit.*, p. 159.

¹⁵ Luciana GALLIANO, *Fluxus in Japan*, Milano, Edizioni Charta, 2002, p. 25.

¹⁶ *Shutaisei*, in Weblio, <https://ejje.weblio.jp/content/%E4%B8%BB%E4%BD%93%E6%80%A7>, 23.04.2026.

¹⁷ Luciana GALLIANO, *Fluxus in Japan*. *op. cit.*, p. 25.

¹⁸ *Ivi*.

funzionale al nuovo ordine economico.¹⁹ Questa tensione irrisolta tra autonomia e integrazione fu ben manifesta nel clima sociopolitico degli anni Sessanta. Come sottolinea Centonze riprendendo Eckersall, la nascita di movimenti studenteschi come lo *Zengakuren* 全学連 (abbreviazione di 全日本学生自治会総連, Federazione giapponese delle associazioni di autogoverno studentesco) rappresentò un tentativo di opporsi all'egemonia politica e culturale derivante dall'occupazione straniera, alle politiche di intervento statunitense in Vietnam e a una più generale condizione di tensione su scala globale riconducibile agli equilibri della Guerra Fredda.²⁰ In questo contesto di dimostrazioni e di mobilitazione dei corpi studenteschi, la soggettività si andò a definire sempre più come pratica e come azione, piuttosto che come categoria astratta. Eckersall, secondo la studiosa, individua una nuova concezione di *shutaisei* come “politica dell’esperienza e dell’azione”, capace di collegare l’avanguardia artistica al mondo sociale.²¹ La soggettività non sarebbe più intesa come identità stabile, ma come processo dinamico, costruito attraverso l’interazione con il contesto storico e attraverso pratiche concrete di resistenza.

1.2.2 *Nikutai*

È possibile interpretare il manifestarsi della crisi della soggettività anche come crisi della rappresentazione. I linguaggi artistici tradizionali, fondati su una concezione stabile dell’identità e della realtà, risultarono inadeguati a esprimere la complessità dell’esperienza contemporanea. Gli artisti avvertirono quindi la necessità di sviluppare nuove forme espressive capaci di dare conto di questa rottura. In questo contesto, secondo Centonze, diventa impossibile non introdurre il *nikutai* 肉体, che la studiosa traduce come “corpo di carne”. In diversi suoi studi evidenzia che nella lingua giapponese moderna è presente un’ampia varietà di termini per riferirsi al concetto di “corpo”²², secondo una complessità che, nell’opinione di Centonze, evidenzia “the central position occupied by the body in cultural processes.”²³ Nel suo articolo “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice

¹⁹ *Ivi*.

²⁰ Katja CENTONZE, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition” *op. cit.*, p. 42.

²¹ *Ivi*.

²² Cfr: Katja CENTONZE, “Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality”, *Annali di Ca’ Foscari. Serie orientale*, 57, 2021; Katja CENTONZE “Bodies Shifting from Hijikata’s Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality”, *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, a cura di Katja Centonze, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2010.

²³ Katja CENTONZE, “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality”, *Il Nuovo Teatro e l’avanguardia teatrale, Incontri e influenze oltre i confini (1948-1981)*, a cura di Simona Brunetti, Monica Cristini, Peter Eckersall, Bari, Edizioni di Pagina, 2024, p. 119.

and Corporeality” la studiosa esprime così la scelta di tradurre “*nikutai*” in “*carnal body*”, o “corpo di carne”:

my (political) choice of “carnal body” or “corpo di carne” to translate the compound word “*nikutai*” (*niku*: flesh, meat, etc.; *tai*; body, form, etc.), especially in the case of Hijikata Tatsumi’s dance and literature, implies several theoretical stances and a broadening of perspective in respect to the term “flesh” or “carne”. The term “*nikutai*” does not necessarily entail a dichotomous order, and the translation “carnal body” functions to suggest a distance from the theological and philosophical heritage, in which our word “flesh” or “carne” is imbricated.²⁴

Affianco a “*nikutai*”, infatti, si trova presente 身体 “*shintai*”, termine che, come sottolinea Centonze, viene solitamente utilizzato nei discorsi sociologici e filosofici per riferirsi al corpo, e quindi ad un corpo vestito, un corpo sistemico che esiste soltanto in un contesto sociale.²⁵ Come suggerisce la studiosa, fu nel contesto del dopoguerra che il “corpo di carne” nella sua materialità e radicalità fu eletto come luogo privilegiato attraverso cui affrontare la suddetta crisi.²⁶ Il corpo secondo l’accezione di *nikutai*, che, come mette in luce Centonze, indica una corporeità “in its autarchic nature, raw, subject to deterioration, transitory, metamorphic, not fixable in categories or definite figures”,²⁷ si presenta come uno spazio non mediato, non ideologico e capace di restituire una forma non filtrata. Secondo le teorie della studiosa, questa centralità del corpo di carne non rappresenta soltanto una svolta estetica, ma implica una trasformazione radicale del concetto stesso di soggetto.²⁸ Se la soggettività moderna si fondava sull’autonomia razionale dell’individuo, le pratiche artistiche del dopoguerra misero in discussione tale modello, proponendo una visione in cui il soggetto è attraversato da forze esterne, da impulsi e da dinamiche che sfuggono al controllo cosciente. In questa prospettiva, la crisi dell’identità non viene risolta, ma radicalizzata. Le avanguardie giapponesi degli anni Cinquanta e Sessanta si collocano precisamente all’interno di questa tensione. Come osserva Centonze, il minimo comune denominatore tra le diverse discipline artistiche attive in questo periodo fu proprio una nuova concezione di corporeità, ponendo al centro l’accezione di *nikutai* “dispiegato nella sua forza rivoluzionaria”.²⁹ Questa tensione avrebbe costituito

²⁴ *Ibid.* p. 118 e nota 6.

²⁵ Katja CENTONZE, “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *Asiatica Venetiana*, 8, 9, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2003–2004, p. 28.

²⁶ Katja CENTONZE, “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality”, *op. cit.*, p. 118.

²⁷ Katja CENTONZE, “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ Katja CENTONZE, “Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi’s Writing Practice and Dancing Practice”, *Teatro e Storia*, 37, Roma, Bulzoni, 2016, p. 137; Katja CENTONZE “La ribellione del corpo di carne nel butō”, *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone* (AISTUGIA, Università Ca’ Foscari, 4–6 ottobre 2001), a cura di Adriana Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, p. 5.

²⁹ Katja CENTONZE, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, *op. cit.*, p. 49.

il presupposto fondamentale per l'emergere di pratiche che collocarono il corpo al centro dell'esperienza estetica.

Secondo Centonze, la nuova dimensione socioculturale che caratterizzò il Giappone del secondo dopoguerra condusse progressivamente a una presa di coscienza fondamentale: né la politica, né la filosofia sembravano più in grado di offrire strumenti adeguati a ricostruire un senso dell'identità. In questa prospettiva il *nikutai* assume un ruolo centrale. Esso, a differenza del linguaggio o delle immagini, venne percepito come uno spazio di autenticità in quanto non ideologico, non appartenente allo Stato e capace di sottrarsi alle costruzioni ideologiche e ai sistemi di rappresentazione e mediazione dominanti.³⁰ La necessità del *nikutai* emerse dunque come risposta a una duplice crisi: da un lato, la perdita di un'identità stabile; dall'altro, l'inadeguatezza dei linguaggi artistici tradizionali. Il corpo divenne così il medium attraverso cui superare i limiti della rappresentazione. In questo processo, si assiste a una trasformazione radicale del ruolo dei corpi nell'arte. Viene messo in evidenza da Centonze che, se esso veniva spesso subordinato a una funzione narrativa o simbolica, nelle avanguardie del dopoguerra il corpo si affermò come materia autonoma.³¹ Non si trattò più di utilizzare il corpo per rappresentare qualcosa, ma di farne il luogo stesso dell'evento artistico.³² Centonze sostiene che questa svolta implicò anche una ridefinizione del rapporto tra corpo e conoscenza.³³ In questo senso, come evidenziato dalla studiosa anche nel corso delle lezioni, è interessante come il *butō* 舞踏 del danzatore Hijikata Tatsumi (1928-1986) riformuli il grado di conoscenza, intesa come un sapere non discorsivo, non razionale, ma esperienziale e incarnato.³⁴ Come scrive Eckersall, le trasformazioni in atto all'epoca non venivano misurate attraverso paragoni elegiaci con il passato bellico, ma piuttosto tramite una percezione di complessità, innovazione, crescente consumismo e pratiche intermediali che, in molti casi, venivano vissute come esperienze corporee.³⁵ Nel capitolo dedicato al *butō* vedremo proprio come, secondo Centonze, nel progetto di rivoluzione coreutica dei fondatori il "corpo di carne" venga posto come dispositivo contro i sistemi

³⁰ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

³¹ Katja CENTONZE "La ribellione del corpo di carne nel butō", *op. cit.*, p. 5; Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", *op. cit.*, p. 49.

³² Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō", *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di Bonaventura Ruperti, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, p. 85.

³³ Katja CENTONZE, "Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality", *op. cit.*, pp. 119-121.

³⁴ Katja CENTONZE, "Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō", *op. cit.*, pp. 21-33.

³⁵ Peter ECKERSALL *Butoh's Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body in the 1960s*, *op. cit.*, p. 150.

di conoscenza. Come messo in luce da Centonze, in questo modo il corpo diventa uno strumento epistemologico, capace di generare nuove modalità di percezione, indagine e comprensione del mondo.³⁶ Allo stesso tempo, evidenzia la studiosa, il corpo venne progressivamente sottratto a una concezione antropocentrica. Esso non è più il centro privilegiato dell'universo, ma uno degli elementi che lo compongono, al pari degli oggetti e degli altri elementi materiali.³⁷ Questo spostamento implica una ridefinizione radicale del rapporto tra umano e non umano, tra soggetto e oggetto, aprendo la strada a pratiche artistiche in cui tali confini vennero messi in discussione.³⁸

Un'ulteriore dimensione politica del corpo emerse con particolare evidenza nel contesto delle proteste degli anni Sessanta. Come emerge dalle argomentazioni di Centonze, le manifestazioni contro il trattato Anpo e contro l'influenza statunitense non rappresentarono soltanto eventi politici, ma momenti in cui il corpo collettivo si rende visibile nello spazio pubblico.³⁹ Come spiega la studiosa, la protesta stessa può essere intesa come una forma di performance, in cui i corpi sono luoghi di dissenso.⁴⁰ In questo senso gli artisti non si limitarono a rappresentare la protesta, ma la incorporano nelle proprie pratiche.⁴¹ Il corpo presentato nei progetti delle avanguardie porta inscritte le tensioni tra individuo e società, tra tradizione e modernità, tra controllo e libertà. Come sottolinea Centonze, "l'intervento attraverso il corpo" caratterizza l'impegno sovversivo di molte pratiche artistiche del periodo.⁴² Oltre a ciò, il corpo assume una funzione trasformativa, acquisendo una potenza metamorfica e liberandosi dall'idea di entità stabile. Questa concezione sarà portata alle estreme conseguenze nel *butō*, dove il corpo viene svuotato, deformato e ricostruito, e, similmente, nelle pratiche di Kusama Yayoi 草間彌生 (1929-). In questo senso, la centralità del corpo non rappresentò

³⁶ Katja CENTONZE, "Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō", *op. cit.*, pp. 21-33.

³⁷ Katja CENTONZE, "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice", *op. cit.*, p. 133; Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", *Death and Desire in Contemporary Japan. Representing, Practicing, Performing*, a cura di Andrea De Antoni, Massimo Raveri, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, *op. cit.*, p. 224; Katja CENTONZE, "Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento", *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone AISTUGIA*, a cura di Adriana Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2004, p. 61; Katja CENTONZE "Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", in *Riflessioni sul Giappone antico e moderno II*, a cura di Maria Chiara Migliore, Antonio Manieri e Stefano Romagnoli, Roma, Aracne Editrice, 2016, p. 457.

³⁸ Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", *op. cit.*, p. 224.

³⁹ Katja CENTONZE, (2020). "Placing Protest and Corporeality in the 1960s". *op.cit.*, pp. 122-130.

⁴⁰ *Ibid.* p. 130.

⁴¹ *Ibid.* pp. 125-127.

⁴² Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", *op. cit.*, p. 204.

semplicemente una scelta estetica, ma una necessità storica.⁴³ Come riporta Centonze, traducendo le parole di Hijikata riportate da Motofuji Akiko, «[...] the 1960s did not give birth to *ankoku butō*, but rather, the times came to nestle close to the *nikutai*.»⁴⁴ Questa stessa esigenza portò progressivamente a una trasformazione delle pratiche artistiche, in cui azione e presenza corporea divennero elementi fondamentali. Il passo successivo sarà quindi analizzare come gli artisti iniziarono a porre concretamente il corpo e l'azione al centro delle loro pratiche, dando origine a nuove forme espressive che superano i limiti delle discipline tradizionali. Infine, è importante sottolineare come queste pratiche si sviluppino all'interno di un contesto interdisciplinare. Le collaborazioni tra artisti visivi, musicisti, danzatori e cineasti furono una costante del periodo, e contribuirono a creare un ambiente creativo in cui i confini tra le discipline risultano sempre più sfumati. Questa dimensione collaborativa gettò solide basi per l'emergere di un'ulteriore categoria teorica estremamente rilevante negli anni Sessanta: l'intermedia.

1.3 Intermedia

1.3.1 Il carattere multidisciplinare delle avanguardie

Le trasformazioni artistiche che caratterizzarono il Giappone tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta non possono essere comprese pienamente senza introdurre il concetto di intermedia. Tale nozione non si limita a descrivere una semplice contaminazione tra linguaggi, ma indica un cambiamento strutturale nel modo stesso di concepire l'opera, il medium e l'esperienza estetica. Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), celebre intellettuale e autore i cui contributi letterari forniscono un ampio sostegno alla comprensione ermeneutica dei fenomeni avanguardistici nel dopoguerra, rifletté sull'importanza del fattore intermediale che caratterizzava l'avanguardia artistica negli anni Sessanta.⁴⁵ Come scrive Centonze, il tema venne approfondito da Mishima all'interno del saggio "Cos'è la purezza?" (*Junsui to wa 純粋とは*, 1960), in cui espresse come l'interdisciplinarietà fosse evidente nei progetti ampiamente sperimentali che coinvolsero gli sforzi di esponenti di diversi collettivi e artisti, talora in occasioni di incontri transculturali che videro la partecipazione di attori

⁴³ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

⁴⁴ Katja CENTONZE, Katja CENTONZE "Bodies Shifting from Hijikata's Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality", *op. cit.* p. 113.

⁴⁵ Katja CENTONZE "Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", *op. cit.*, p. 447.

stranieri.⁴⁶ Nell'affrontare la questione dell'intermedia nelle avanguardie tra gli anni Cinquanta e Settanta, la studiosa Myriam Sas invita a prestare attenzione a due questioni importanti. La prima è legata all'origine di questa tendenza, che, nonostante fu particolarmente fruttuosa negli anni Sessanta, affondava le proprie radici nel decennio precedente.⁴⁷ La seconda concerne la peculiarità del contesto giapponese, che attribuì significati specifici all'esigenza di sperimentare con linguaggi multimediali. Riguardo al primo punto, Sas scrive che l'arte intermedia in Giappone emerse dai dibattiti della fine degli anni Cinquanta sulle modalità attraverso cui discipline artistiche e media differenti potessero essere congiunti in una totalità composita, un concetto multivalente noto in giapponese come *sōgō geijutsu* 総合芸術 (arte integrata). L'autrice evidenzia come questa nozione fosse in realtà già presente nel Giappone prebellico, e mette in luce la prospettiva della critica marxista, tra cui l'interpretazione di Hanada Kiyoteru 花田清輝 (1909-1974), secondo cui nel *sōgō geijutsu* le forme artistiche mantengono la propria specificità, coesistendo tuttavia in una relazione dialettica tesa l'una con l'altra, in cui al contempo vengono riconosciuti i complessi legami tra cultura dei media popolari e di massa e arte alta o d'avanguardia.⁴⁸ In questa prospettiva, l'opera non è più un oggetto autonomo, ma un sistema complesso di relazioni tra media, spazi, corpi e spettatori. L'intermedia implica quindi una ridefinizione radicale dell'evento artistico. Come sottolinea Sas, un evento intermediale non si configura semplicemente come una presentazione di opere, ma come una concatenazione di elementi eterogenei che culminano in un'esperienza complessiva.⁴⁹ In questo discorso il corpo diventa il punto di convergenza tra i diversi media, e il luogo in cui le pratiche artistiche si incontrano e si trasformano.

In questo quadro, i collettivi artistici degli anni Cinquanta rappresentarono il punto di partenza di una genealogia che condusse direttamente alle esperienze più mature e radicali degli anni Sessanta, inclusi il *butō* e le pratiche performative di Kusama. Parallelamente, negli Stati Uniti furono sviluppate pratiche affini che contribuirono alla diffusione internazionale del termine intermedia, che, come Sas evidenzia, fu reso popolare dall'artista Fluxus Dick Higgins (1938-1998) a metà degli anni Sessanta per definire quelle pratiche che sfidavano le tradizionali distinzioni tra arti visive, musica, teatro e performance.⁵⁰ Qui, secondo Munroe, il fenomeno emerse nel contesto delle neo-avanguardie legate agli *happenings*, alla performance art e all'*expanded cinema*, che miravano a dissolvere i

⁴⁶ *Ivi.*

⁴⁷ Myriam SAS, "Intermedia 1955–1970: A New Avant-Garde," in *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*, a cura di Doryun e Nancy Lim, New York, MoMA, 2012, p. 139.

⁴⁸ *Ibid.* p. 139.

⁴⁹ *Ivi.*

⁵⁰ *Ibid.* p. 140.

confini disciplinari e a coinvolgere direttamente lo spettatore nell'opera.⁵¹ Di nuovo Sas ci avverte a prestare attenzione ad un'altra questione. È importante sottolineare che, sebbene il termine intermedia venga formalizzato nel contesto internazionale, in particolare negli Stati Uniti e nel network di Fluxus, nel Giappone del dopoguerra esso assunse una specificità propria. In quegli anni l'arte intermedia offrì agli artisti giapponesi un linguaggio capace di riflettere e allo stesso tempo interrogare la nuova condizione urbana e mediatica. Gli artisti mettevano in pratica queste possibilità cross-mediali come risposta al mutamento dell'ambiente tecnologico e urbano del paese, nonché alla dissoluzione dei confini tra i media, tecnologia, spazio e soggettività dell'individuo/spettatore.⁵² Se quindi in Occidente l'intermedia si sviluppa principalmente all'interno di circuiti artistici sperimentali, in Giappone essa si intreccia più profondamente con le trasformazioni sociali, politiche e urbane, dando luogo a una forma particolarmente intensa e radicale di sperimentazione.

1.3.2 Intermedia e *butō*

Come fa notare Centonze, l'esigenza di uno sviluppo intermediale è testimoniata dai vigorosi dibattiti culturali e politici che animavano il panorama artistico in cui critici, artisti visivi, musicisti, danzatori, uomini di teatro e sperimentatori cinematografici producevano collaborazioni fertili e interattive sotto il segno della "performance".⁵³ Le arti performative rappresentavano un terreno fertile per l'incontro di diverse forme espressive, soprattutto in virtù della loro natura multidisciplinare, ed essendo queste configurate secondo una combinazione di elementi diversi volti a comunicare più messaggi attraverso linguaggi molteplici.⁵⁴ Per questo motivo, come sottolinea Centonze, fin dagli albori del fenomeno coreutico definito *butō*, Hijikata si dedicò a collaborazioni strategiche con diversi esponenti dell'avanguardia, dimostrando uno spiccato intuito per le sperimentazioni multimediali, le quali emergevano quasi come pratica quotidiana.⁵⁵ La studiosa sottolinea l'importanza del ruolo del danzatore, che nel fitto intreccio di sinergie della scena avanguardistica degli anni Sessanta divenne una figura centrale e un punto di riferimento per diversi

⁵¹ Alexandra MUNROE, "A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics", *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, a cura di Alexandra Munroe, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 217.

⁵² Myriam SAS, "Intermedia 1955–1970: A New Avant-Garde," *op. cit.*, p. 140.

⁵³ Katja CENTONZE "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

⁵⁵ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō", *op. cit.*, pp. 77-78.

esponenti.⁵⁶ Come osserva Sas, teatri underground, caffè, club e spazi urbani divennero luoghi privilegiati di incontro tra artisti, attivisti e pubblico, contribuendo a creare un ambiente culturale dinamico e interconnesso.⁵⁷ In questi contesti, l'opera si configura come evento temporaneo, spesso effimero, che coinvolge direttamente i partecipanti. La dimensione effimera dell'intermedia rende inoltre fondamentale il ruolo della documentazione, in particolare fotografica e cinematografica. Attribuendo una qualità performativa alla fotografia, Centonze mette in luce come gli scatti e le riprese realizzati in queste occasioni non si limitano a registrare le performance, ma le prolungano in un altro medium, contribuendo a costruire un immaginario visivo coerente con l'estetica della danza di Hijikata.⁵⁸ La fotografia, quindi, non è subordinata alla performance, ma diventa parte integrante del processo artistico, risultando infine, nello spirito dell'intermedia, un prodotto estetico indipendente.⁵⁹ Un esempio evidente è costituito dalle sperimentazioni tra la fotografia di Hosoe Eikō 細江英公 (1933–2024) e il *butō* delle origini, sviluppatasi parallelamente come fenomeni d'avanguardia.⁶⁰

1.3.3 L'intermedia nelle pratiche di Kusama

Kusama Yayoi rappresenta una figura chiave nel discorso dell'intermedia, proprio perché le sue pratiche attraversarono costantemente media differenti, tra cui pittura, scultura, installazione, performance, film sperimentale ed *environnement*, ponendo al centro il corpo, la percezione e l'esperienza immersiva dello spettatore. Yoshimoto Midori 吉本緑 segnala Kusama tra le artiste giapponesi che hanno contribuito in modo significativo allo sviluppo della performance e dell'*intermedia art* a livello internazionale negli anni Sessanta, fungendo da ponte tra i movimenti d'avanguardia in Giappone, negli Stati Uniti e, in una certa misura, in Europa.⁶¹ L'artista sviluppò queste strategie soprattutto durante il suo soggiorno negli Stati Uniti (1958–1973), dove entrò in contatto con l'ambiente delle neo-avanguardie newyorkesi. Kusama, che fu sempre estremamente

⁵⁶ Katja CENTONZE, "Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō", *Enacting Culture—Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*, München, Iudicium Verlag, 51, 2012, p. 222.

⁵⁷ Myriam SAS, "Intermedia 1955–1970: A New Avant-Garde," *op. cit.*, p. 142

⁵⁸ Katja CENTONZE, "Osmosi tra fotografia e butō nell'indipendenza dell'ombra: l'invisibile si fa danza", *Kyoto Butoh-kan*, a cura di Massimo Fioravanti, Torino, Voglino Editrice, 2020, p. 50-55.

⁵⁹ Johnatan W. MARSHALL, "Bodies at the threshold of the visible: Photographic butoh", *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird e Rosemary Candelario, London/New York, Routledge, 2018, p. 158.

⁶⁰ Katja CENTONZE, "Osmosi tra fotografia e butō nell'indipendenza dell'ombra: l'invisibile si fa danza", *op. cit.*, p. 50-55.

⁶¹ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, Piscataway, Rutgers University Press, 2005 p. 1.

ricettiva nei confronti delle nuove direzioni sperimentali, incarnò in questo modo la dimensione transnazionale dell'intermedia. Mentre in Giappone gli artisti reagivano alla trasformazione urbana e tecnologica in corso, Kusama operava dentro il contesto della scena artistica americana, accanto alle sperimentazioni di Fluxus, degli *happenings* e della *performance art*. Tuttavia, la sua opera mantenne una sensibilità molto vicina alle questioni delle avanguardie giapponesi, specie per quanto riguarda il valore conferito alla corporeità nei suoi progetti multimediali. L'esecuzione di collaborazioni mirate con altri artisti, tra cui fotografi, cineasti e altri ancora, testimonia la visione di Kusama di continuità dell'opera attraverso diversi medium, mentre lo sfruttamento dei mass media caratteristico della sua attività riuscì ad amplificare il progetto intermediale in maniera ulteriormente avanzata.

L'analisi qui condotta non solo descrive l'intermedia come un fenomeno di fusione dei linguaggi, ma rivela una nuova concezione dell'arte come esperienza complessa, situata e incarnata, in cui corpo, media e spazio si intrecciano in modo indissolubile. Questa prospettiva permette di comprendere meglio le pratiche artistiche degli anni Sessanta, da intendere sempre all'interno di un sistema di relazioni che attraversa discipline, contesti e modalità espressive. Sarà quindi necessario, nel prossimo sottocapitolo, individuare i principali antecedenti di queste sperimentazioni, a partire da coloro che per primi diedero importanza alla dimensione corporale, performativa e intermediale dell'arte.

1.4 Dalla forma alla pratica

1.4.1. Dalla superficie al corpo

Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, le trasformazioni che investirono il panorama artistico giapponese si intrecciavano sempre di più con dinamiche internazionali, e in particolare con quanto avveniva negli Stati Uniti e in Europa. In un panorama sempre più globalizzato, secondo Yoshimoto, gli artisti giapponesi ampliarono significativamente la loro conoscenza dell'arte contemporanea occidentale, introdotta attraverso mostre e riviste.⁶² Il confronto con altre culture non implica una semplice influenza unidirezionale, ma si traduce in un campo di risonanze e parallelismi in cui pratiche differenti convergono verso una ridefinizione radicale dell'arte, del corpo e dell'esperienza. In questo quadro, uno degli elementi più rilevanti fu la progressiva affermazione

⁶² YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 17.

della performance come medium, o, più precisamente, come insieme di pratiche volte a mettere in discussione la nozione canonica di opera d'arte come oggetto stabile, autonomo e durevole. Come osserva Yoshimoto, il linguaggio della performance resiste per sua natura alla classificazione, soprattutto a causa della sua ibridazione tra arti visive, teatro, danza, musica, poesia e, in alcuni casi, rituale. Inoltre, per via del suo carattere effimero e immateriale resiste alla nozione tradizionale di opera. Per questo motivo, secondo l'autore, la *performance art* si sarebbe configurata come antitesi alla cultura e all'arte mainstream.⁶³ Yoshimoto suggerisce anche una riflessione circa il termine "performativo", originariamente coniato dal filosofo del linguaggio John Langshaw Austin (1911-1960) e successivamente ripreso dalla storica dell'arte Kristine Stiles per descrivere la natura ontologica del movimento Fluxus. Stiles utilizza l'aggettivo "performativo" nel senso che il "significato" di molti eventi Fluxus risiede precisamente nell'atto della loro esecuzione. Il collettivo, frutto della collaborazione tra artisti di avanguardia in Giappone e all'estero, fu tra i movimenti di rilievo che posero l'azione al centro dei propri esperimenti, sia come parte del processo creativo, sia come interazione con il pubblico.⁶⁴ Come mostrato nel saggio introduttivo di Paul Schimmel alla mostra *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, il periodo successivo alla Seconda guerra mondiale vide una vera e propria esplosione di attività che portarono il processo e la performance a imporsi direttamente come oggetto stesso delle opere.⁶⁵ Secondo il curatore, la centralità dell'atto, che sarebbe divenuta una delle principali preoccupazioni dell'esistenzialismo, tra i movimenti filosofici più influenti emersi nel periodo postbellico, agì qui come elemento decisivo.⁶⁶ Questa eredità sociale, politica e filosofica stimolò un diffuso movimento nelle arti visive negli Stati Uniti, in Europa e in Giappone.⁶⁷ In questo senso, scrive Centonze, il dibattito culturale degli anni Sessanta fu caratterizzato da una riconsiderazione radicale dell'arte come pratica, come intervento e come evento performativo.⁶⁸ Più nello specifico, le pratiche performative emerse in quegli anni in Giappone si configurano come atti (*kōi* 行為), azioni situate che si svolgono in uno spazio e in un tempo specifici, spesso in relazione diretta con il pubblico.⁶⁹ È importante sottolineare come il passaggio dall'opera statica all'azione implica una trasformazione radicale del ruolo dell'artista, il

⁶³ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 5.

⁶⁴ Kristine STILES, "Between Water and Stone: Fluxus Performance, A Metaphysics of Acts", *In the Spirit of Fluxus*, a cura di Jon Hendricks, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, pp. 62–99.

⁶⁵ Paul SCHIMMEL, "Introduction", *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, a cura di Paul Schimmel, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998, p. 11.

⁶⁶ *Ibid.* p. 3.

⁶⁷ *Ibid.* p. 17.

⁶⁸ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", op. cit., p. 42.

⁶⁹ Katja CENTONZE, (2020). "Placing Protest and Corporeality in the 1960s". op.cit., p.121.

quale non si limita più a produrre un oggetto, ma espone il proprio corpo nel gesto, nel processo, nella durata, nella relazione con i materiali, con il luogo e con lo spettatore. Come scrive Bornoff, gli artisti giapponesi stabilirono un precedente fondamentale per il movimento internazionale della performance, e nell'arcipelago il numero di esponenti delle arti plastiche che sconfinano nel campo della performance è molto rilevante. Secondo Bornoff, questa tendenza divenne evidente quasi immediatamente dopo la fine della Guerra del Pacifico, a partire dagli *happenings* e dagli eventi di *action painting* messi in scena dal collettivo Gutai 具体 negli anni Cinquanta.⁷⁰ Lo studioso rintraccia il manifestarsi del bisogno di un linguaggio che vada oltre i confini dell'arte nelle avanguardie degli anni Venti, quando il Giappone recepì e rielaborò forme e temi di movimenti quali il Dada e l'Espressionismo.⁷¹ Questa genealogia di lunga data sarebbe confermata anche da Munroe, secondo la quale tra il 1909, anno in cui Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922) pubblicò la sua traduzione del *Manifesto del Futurismo* di Marinetti (1876-1944), e il 1929, anno dello scioglimento del gruppo dadaista MAVO di Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977), si consolidarono nell'avanguardia giapponese tendenze performative, espressioniste e anti-artistiche.⁷² A partire da questi inizi rivoluzionari, quasi contemporanei ai movimenti europei, continuarono a maturare nel Giappone dei primi anni Shōwa (1926-1989) alcune condizioni fondamentali per lo sviluppo dei fenomeni di avanguardia: il ruolo dell'artista come iconoclasta e agitatore nella società, la pratica di mescolare forme letterarie, visive e performative per creare nuovi generi, e la libera rielaborazione della cultura tradizionale al servizio di un linguaggio contemporaneo. Come evidenzia la studiosa, dopo il decennio di repressione bellica, queste idee furono recuperate con passione e costituirono il fondamento dell'arte giapponese degli anni Sessanta.⁷³ Secondo Centonze, si comprende allora perché il concetto di arte esplicitamente fondato sull'azione e sull'*happening* maturò proprio in questo periodo, e perché già nel 1956 venne presentato il manifesto del gruppo Gutai.⁷⁴ Le pratiche che si svilupparono in Giappone tra anni Cinquanta e Sessanta non si mossero dunque in isolamento, ma si inserirono in un orizzonte transnazionale di trasformazione dei linguaggi artistici, sebbene vada sempre tenuto presente di alcune caratteristiche specifiche e non riducibili a semplici derivazioni occidentali. Come scrive Ōsaki, nelle arti performative il corpo dell'artista assume un significato centrale. Certamente,

⁷⁰ Nicholas BORNOFF "Sex and Consumerism: The Japanese State of the Arts", *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, a cura di Fran Lloyd, London, Reaktion Books, 2002, p. 47.

⁷¹ *Ibid.* p. 47.

⁷² Alexandra MUNROE, "Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s", *op. cit.*, p. 149.

⁷³ *Ibid.* p. 149.

⁷⁴ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", *op. cit.*, p. 42.

essendo l'azione una forma espressiva che utilizza il corpo come medium, è inevitabile che esso emerga con evidenza. Tuttavia, se si considerano tali pratiche nel contesto complessivo dell'arte giapponese del dopoguerra, la dimensione corporale assume un significato ulteriore, e diventa evidente il manifestarsi di una specifica fisicità, di cui tornerò a discutere a breve.⁷⁵ Prima di ciò vorrei soffermarmi sulle circostanze che hanno determinato l'evoluzione dall'arena della pittura a forme di lavoro più orientate al corpo.

Come già discusso, è possibile interpretare la crisi politica e sociale come crisi della rappresentazione, tradotta nella realizzazione dell'inadeguatezza dei veicoli d'espressione tradizionali. Nelle arti visive, fenomeni come l'Astrattismo non vennero semplicemente rifiutati dagli artisti, ma attraversati e radicalizzati fino al punto in cui la pittura cessò di bastare a sé stessa. Proprio l'Astrattismo, assieme all'*Informel*, giocò un ruolo significativo nel passaggio dalla superficie allo spazio, pur non esaurendo la radicalità delle ricerche di artisti giapponesi, che si spinsero progressivamente oltre i limiti della pittura per approdare a forme più esplicitamente performative e intermediali, come l'atto, l'ambiente o la situazione. Come scrive Chong, nel dopoguerra l'Informale e le tendenze astratte rappresentarono una risposta diffusa alla crisi della rappresentazione, condivisa in diversi contesti a livello globale. Furono questi fenomeni, secondo l'autore, che aprirono la strada a una concezione dell'opera come processo. La dimensione processuale si ritrova nelle pratiche giapponesi, in particolare nelle pratiche di Gutai, i cui artisti costituirono in maniera consapevole una relazione diretta tra azione e immagine.⁷⁶ Tuttavia, si trattava di linguaggi tendenti a rimanere ancorati alla superficie pittorica, mentre le avanguardie giapponesi svilupparono una progressiva tensione verso il superamento del quadro e del supporto tradizionale. Yoshihara Jirō 吉原治良 (1905-1972), leader del rivoluzionario Gutai, convinto che la pittura astratta formale fosse giunta a un punto morto, invitava ad "andare oltre i confini dell'arte astratta", mentre Shimamoto Shōzō 嶋本昭三 (1928-2013) insisteva sul primato dell'arte sulla teoria, rifiutando ogni intellettualizzazione preliminare del fare artistico.⁷⁷ L'importanza dell'Astrattismo e dell'Informale viene ribadita anche da Tomii Reiko 富井玲子. La studiosa mette in luce come, ad eccezione del gruppo Gutai, la cui produzione pittorica costituì una svolta autonoma, l'evento cruciale nello sviluppo della pittura giapponese contemporanea fu il cosiddetto "vortice Informel" (*Anforumeru senpū* アンフォルメル旋風), che attraversò il

⁷⁵ ŌSAKI Shin'ichirō, "Body and Place: Action in Postwar Art in Japan", *op. cit.*, p. 153.

⁷⁶ CHONG Doryun, "Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde," *op. cit.*, p. 47.

⁷⁷ Alexandra MUNROE, "To Challenge the Mid-Summer Sun: The Gutai Group", *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, a cura di Alexandra Munroe, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 87.

Giappone dal 1956 fino ai primi anni Sessanta. Secondo Tomii, essa fu simultaneamente una tendenza stilistica e un catalizzatore che contribuì alla nascita dell'*anti-art*.⁷⁸

1.4.2. *Happenings*

Un momento essenziale per l'emergere della performance come dispositivo critico del secondo dopoguerra è rappresentato dalla nascita degli *happenings*. Paul Schimmel nel saggio *Leap into the Void: Performance and the Object* inquadra in maniera eccellente le origini dell'*happening* come fenomeno artistico, descrivendone le caratteristiche, mentre Ōsaki discute l'influenza che ebbero nel contesto giapponese. Inizialmente presentati in spazi limitati e per pubblici ristretti, eccetto quando all'aperto, gli *happenings* erano performance che si distinguevano dal teatro tradizionale poiché non seguivano narrazioni convenzionali, invitavano alla partecipazione attiva del pubblico ed erano caratterizzati da una forte dimensione visiva. L'autore individua una genealogia di "predecessori", tra cui Jackson Pollock (1912-1956), John Cage (1912-1992) e gli artisti Gutai, i quali condivisero il desiderio comune di interrompere o perforare la superficie pittorica, di mettere in discussione l'autorità del piano dell'immagine e di introdurre il caso e l'inconscio, sostenendo la primizia dell'atto nella produzione creativa: in breve, di compiere un vero e proprio "salto nel vuoto".⁷⁹ Di primissimo piano fu anche il contributo di Allan Kaprow (1927-2006), il quale nel 1959, alla Reuben Gallery di New York, presentò quello che viene considerato il primo *happening*. Il contributo di questi artisti fu di enorme importanza per quelli successivi che cercarono di liberare la propria pratica dai vincoli dell'oggettività. Secondo Schimmel, Kaprow sostenne l'idea che *happenings* ed eventi furono definiti per la prima volta come eredità delle conquiste pionieristiche di Pollock, le cui qualità performative associate all'azione pittorica avrebbero annunciato una svolta nel panorama della rappresentazione bidimensionale.⁸⁰ Secondo Schimmel, il compositore e artista americano John Cage si rivelò influente e liberatorio per gli artisti del dopoguerra quanto Pollock, e il suo influsso si estese alla vasta gamma di artisti a lui affiliati e a movimenti quali Neo-Dada e Fluxus.⁸¹ Come scrive Munroe, la celebre opera *4'33"* (1952), un concerto di silenzio che trasformava implicitamente in musica i suoni ambientali circostanti, inclusi quelli di un pubblico sempre più inquieto, dimostrava il suo assioma

⁷⁸ TOMII Reiko, "Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting", *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, a cura di Alexandra Munroe, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 308.

⁷⁹ Paul SCHIMMEL, "Leap into the Void: Performance and the Object", *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, a cura di Paul Schimmel, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998, p. 26.

⁸⁰ *Ibid.* p. 21.

⁸¹ *Ibid.* p. 26.

rivoluzionario: «lasciare che i suoni siano sé stessi».⁸² Nel 1952, prima ancora di *4'33"*, Cage organizzò un evento considerato un precedente fondamentale per lo sviluppo degli *happenings*. Questa “azione concertata”, successivamente intitolata *Theater Piece No. 1*, comportava una presentazione “multifocale” che includeva l’esecuzione simultanea di musica per pianoforte di David Tudor (1926-1996), un’improvvisazione del danzatore Merce Cunningham (1919-2009), l’esposizione di quattro *White Paintings* (sospesi alle travi del soffitto) di Robert Rauschenberg (1925-2008), la lettura di poesie da parte di Mary C. Richards (1916-1999), la proiezione di diapositive e film, e una conferenza dello stesso Cage. Senza alcune prove, copioni o costumi, ogni partecipante ricevette un intervallo temporale scelto casualmente entro cui svolgere una determinata attività. Come scrive Schimmel, conoscendo le personalità coinvolte, Cage aveva un’idea di ciò che ciascuno avrebbe fatto, ma non assegnò ruoli specifici. Inoltre, come sottolinea il critico, la performance ebbe luogo non su un palcoscenico, ma tra il pubblico, dissolvendo così la relazione gerarchica tra performer e spettatori.⁸³ Il musicista, tra le varie attività, teneva dei corsi di composizione sperimentale presso la New School for Social Research di New York. Tra i suoi studenti ci fu anche Allan Kaprow, il quale, già all’avanguardia in pittura per la sua ricerca orientata verso qualità installative, ambientali e performative, passò dall’*action painting* alle opere di *collage-assemblage*, che in seguito lo condussero ai suoi primi *happenings*. Questa transizione ebbe luogo tra il 1957 e il 1959.⁸⁴ Nel suo rivoluzionario *18 Happenings in 6 Parts*, presentato a New York nell’autunno del 1959, Kaprow sintetizzò la sua formazione nell’*action painting* con lo studio degli eventi strutturati e performativi di Cage.⁸⁵ Nessun artista a New York o altrove aveva definito l’ambiente performativo della propria opera in modo così estremo. Secondo le considerazioni di Yoshimoto, sarebbe stato proprio in relazione a Kaprow che in Giappone fu introdotto il concetto di *happening*. Questo risalirebbe a un saggio critico di Uekusa Jun’ichi 植草 甚一 (1919-1983) pubblicato nel luglio 1961 sul *Sōgetsu Art Center Journal* (*Sōgetsu āto sentā kikanishi* 草月アートセンター機関誌), in cui Allan Kaprow veniva presentato come ideatore del termine, e venne fornita una breve spiegazione di questa nuova forma espressiva.⁸⁶ Quanto alla storia del fenomeno nell’arcipelago, scrive Yoshimoto, fu nel novembre 1961, durante un recital del compositore Ichibanagi Toshi 一柳 慧 (1933-2022) al Sōgetsu Art Center 草月アートセンター, luogo centrale

⁸² Alexandra MUNROE, “A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics”, *op. cit.*, p. 257.

⁸³ Paul SCHIMMEL, “Leap into the Void: Performance and the Object”, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁴ *Ibid.* p. 59.

⁸⁵ *Ibid.* p. 61.

⁸⁶ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 29.

per le neo-avanguardie giapponesi degli anni Sessanta, che venne presentato il primo *happening* in Giappone. Ichiyangi, allora marito di Ono Yōko 小野 洋子 (1933-)⁸⁷, era da poco rientrato in patria dopo aver studiato per diversi anni a New York assieme a John Cage. Una delle sue nuove opere, *I·B·M—Happening and Musique Concrète*, fu eseguita da sette performer, tra cui alcuni membri del Group Ongaku グループ音楽. Sebbene Ichiyangi avesse definito alcune opere di questo concerto “*happenings*”, il termine non divenne popolare in Giappone fino al recital di Ono Yoko, *Works of Yōko Ono*, presentato circa sei mesi dopo, il 24 maggio al Sōgetsu Art Center e nel quale, come fa notare Centonze, Hijikata collaborò come performer.⁸⁸ Così, il primo recital in Giappone di Ono dopo il suo soggiorno decennale negli Stati Uniti viene generalmente considerato il primo grande *happening* nel Paese. In quella occasione, la stampa diffuse il termine “*happening*” e presentò Ono come una delle iniziatrici di tale pratica a New York.⁸⁹ Analogamente, la prima tournée giapponese di John Cage e del pianista David Tudor (1926-1996), organizzata da Ono e Ichiyangi nell’autunno del 1962, fu recepita come una forma di *happening* in cui le convenzioni musicali venivano completamente annientate. La tournée ebbe un impatto profondo sia sulle arti visive sia sulla musica giapponese.⁹⁰ Il cosiddetto “*John Cage shock*” che ne conseguì testimonia come la *performance art* in Giappone, benché originata da condizione politiche, sociali e culturali del dopoguerra, fosse ulteriormente stimolata e non possa essere considerata a prescindere dagli scambi avvenuti con l’estero. A prova di ciò fu anche l’adesione di artisti giapponesi a Fluxus, tra cui Ono, che fu una figura influente già nella fase formativa del network (1960–1961), oggi definita “proto-Fluxus”, prima che il movimento crebbe come rete internazionale di sperimentatori, stabilendo legami tra Europa, Stati Uniti e Asia orientale. L’importanza degli *happenings* nei progetti negli anni Sessanta, tra cui l’anti-danza di Hijikata e le azioni di Kusama, è centrale. Entrambi gli artisti misero in scena numerosi eventi riconducibili alla categoria degli *happening*. Kusama stessa descrisse molte delle sue performance come *happenings*, ed è anche noto che, durante il suo soggiorno a New York, entrò in contatto con Kaprow, sebbene non vi sia stata alcuna collaborazione diretta né ella abbia mai definito il proprio operato in relazione al suo.⁹¹

⁸⁷ Yōko Ono secondo la trascrizione occidentale con cui l’artista è maggiormente conosciuta.

⁸⁸ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁹ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁰ *Ibid.* p. 31.

⁹¹ *Ibid.* p. 4.

1.4.3. I limiti della critica

Prima di analizzare il contributo pionieristico dei collettivi giapponesi di avanguardia, vorrei introdurre brevemente alcune riflessioni circa la questione della critica. Conoscere la critica della storia dell'arte, i suoi paradigmi dominanti e i fondamenti teorici ci consente di comprendere non solo come determinate pratiche siano state interpretate, legittimate o marginalizzate, ma anche quali categorie abbiano orientato la loro ricezione all'interno di specifici contesti storici e culturali. In un contesto di influenze e scambi internazionali, la critica rivela anche i propri limiti: le pratiche artistiche tendono infatti a essere lette attraverso paradigmi teorici elaborati in contesti specifici, che non sempre risultano adeguati a cogliere la complessità di un fenomeno nato altrove. Ne consegue il rischio di applicare categorie interpretative universalizzanti a fenomeni che si sviluppano secondo logiche differenti, producendo letture riduttive o distorsive. Questo problema emerge con particolare evidenza nel confronto tra Stati Uniti e Giappone nel secondo dopoguerra.⁹² Ōsaki, nel saggio "Body and Place: Action in Postwar Art in Japan", spiega come negli Stati Uniti il filosofo e critico d'arte Harold Rosenberg (1906-1978) elaborò nel saggio "The American Action Painters" del 1952 il concetto di "arte come azione", proponendo una lettura della pittura come evento performativo, in cui la tela diventa il luogo di un accadimento. Tuttavia, tale prospettiva non si impose come paradigma dominante. Si affermò piuttosto un orientamento fondato sulla centralità della visione ("opticality"), sostenuto da critici come Clement Greenberg (1909-1994) e Michael Fried (1939-), le cui idee contribuirono allo sviluppo di un formalismo basato sulla purezza dei mezzi espressivi e sull'autonomia dell'opera.⁹³ Come scrive Ōsaki:

The very issue of the body has always constituted a central theme in contemporary Japanese art, beginning with the painting by On Kawara of a bloody and dismembered body strewn around a bathroom in the early 1950s. After that, Kazuo Shiraga struggled with mud, and the paintings by the Gutai artists were the manifestation of a certain physicality [...] Contemporary art in the United States developed upon the principle of visual superiority, with the genealogy of optical art progressing from abstract expressionism to color field painting to formalism, accompanied by a powerful critical tradition that advocated it. In contrast, physical expression had an overwhelmingly superiority in Japan and the same optical-art genealogy almost did not exist, either in practice or criticism.⁹⁴

Vediamo quindi come nel contesto giapponese del dopoguerra, come messo in evidenza dal critico, si sviluppò un paradigma differente, fondato sulla centralità del corpo ("physicality").

⁹² Per un approfondimento sulla questione della critica, cfr. ŌSAKI Shin'ichirō, "Body and Place: Action in Postwar Art in Japan", trad. Tomoko Matsutani, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, a cura di Paul Schimmel, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998, pp. 121-158; YAMAMURA, Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, The MIT Press, 2015.

⁹³ ŌSAKI Shin'ichirō, "Body and Place: Action in Postwar Art in Japan", *op. cit.*, p. 154.

⁹⁴ *Ibid.* pp. 153-154.

Secondo questa interpretazione l'opera nasce dall'azione fisica e dall'interazione diretta del corpo con la materia. In questo modo, il corpo dell'artista non è più un'origine invisibile dell'opera, ma una presenza incorporata e manifesta. Le differenze così come messe in luce dall'autore portarono ad una divergenza fondamentale tra Stati Uniti e Giappone nella ricezione delle pratiche artistiche del dopoguerra.

1.4.4. I collettivi negli anni Cinquanta

Il Jikken Kōbō 実験工房 (Experimental Workshop) fu fondato a Tōkyō nel 1951 attorno alla figura di Takiguchi Shūzō 瀧口修造 (1903-1979), figura centrale del Surrealismo giapponese nel pre e dopoguerra i cui lavori rappresentano esempi di forme proto-intermediali. Come scrive Munroe, il Jikken Kōbō si caratterizzò per la volontà di integrare musica, arti visive e *light design* all'interno dei propri progetti.⁹⁵ Secondo Yoshimoto, inoltre, attraverso Takiguchi il gruppo venne a conoscenza delle pratiche intermediali dei Dadaisti europei, dei Surrealisti e del Bauhaus.⁹⁶ In ambito sonoro, nel corso della sua attività dal 1951 al 1957, Experimental Workshop organizzò una serie di concerti che introdussero le opere dei compositori John Cage e Olivier Messiaen (1908-1992), oltre a composizioni dei propri giovani membri, tra cui Takemitsu Tōru 武満徹 (1930-1996) e Yuasa Jōji 湯浅譲二 (1929-2024), destinati in seguito a fama internazionale. In questo modo, scrive Munroe, entro il 1960, i nuovi concetti di musica post-seriale e aleatoria si erano affermati come avanguardia nella ricerca musicale sperimentale in Giappone.⁹⁷ Il gruppo, spiega la studiosa, fu inoltre il primo a integrare nelle proprie performance registrazioni su nastro magnetico, proiezioni automatiche di diapositive, strumenti tradizionali ed elementi di teatro tradizionale *nō* 能. Gli artisti ebbero anche alcuni legami con la rete Fluxus, tra cui figura il compositore e critico musicale Akiyama Kuniharu 秋山邦晴 (1929-1996), che partecipò a diversi eventi del network durante il suo soggiorno a New York nel 1964.⁹⁸

Accanto al Jikken Kōbō, un altro gruppo fondamentale è la Gutai Bijutsu Kyōkai 具体美術協会, Associazione d'arte Gutai, attivo nella regione del Kansai a partire dalla metà degli anni

⁹⁵ Alexandra MUNROE "A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics", *op. cit.*, p. 217.

⁹⁶ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁷ Alexandra MUNROE "A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics", *op. cit.*, pp. 215–216.

⁹⁸ *Ivi.*

Cinquanta. Fondata nel dicembre 1954 da Yoshihara Jirō, influente pittore a olio ed erede di un'impresa privata, l'associazione si occupò di pittura, scultura, installazioni *site-specific* indoor e outdoor, eventi d'azione, performance teatrali, film sperimentali, *musique concrète*, nonché della pubblicazione della rivista *Gutai* e delle arti grafiche ad essa correlate fino alla scomparsa del leader nel 1972.⁹⁹ I progetti del gruppo continuano ancora oggi a ispirare le ricerche di numerosi artisti nell'ambito della performance, e il collettivo gode di grande fama all'estero, dove viene spesso considerato come grande erede delle avanguardie storiche. Tuttavia, come riporta Ōsaki, Yoshihara esprimeva un rifiuto programmatico di introdurre una narrazione o un contesto sociale nelle opere di Gutai, e questo comporterebbe una distanza sostanziale rispetto alle prime avanguardie. Le azioni Gutai, pur talvolta accostate al Dada, non contengono infatti alcuna critica sociale o implicazione politica, configurandosi esclusivamente come affermazioni di ordine estetico, in cui il tutto veniva infine costantemente ricondotto alla dimensione pittorica.¹⁰⁰ Tuttavia, secondo Chong, nonostante gli artisti del gruppo si considerassero principalmente pittori, è evidente come gran parte della loro produzione sia ispirata alla performance, e implichi l'uso immediato del corpo degli artisti, impegnati in una relazione diretta tra azione e immagine, tra corpo e materia. In questo senso, il Gutai contribuì in modo decisivo a ridefinire il concetto stesso di opera d'arte.¹⁰¹ L'opera concepita non si configura più come semplice oggetto statico, ma come il risultato, o meglio, la traccia, di un'azione, mentre questa veniva spesso documentata attraverso fotografie e filmati.¹⁰² La tesi di Gutai è riconducibile al manifesto redatto da Yoshihara nell'ottobre 1956 e pubblicato sulla rivista d'arte di primo piano *Geijutsu shinchō* 芸術新潮. Come mette in luce Munroe, dichiarando “l'insignificanza delle forme artistiche convenzionali nel mondo contemporaneo” Yoshihara propose di rintracciare una nuova vitalità nell'interazione immediata tra spirito umano e materia. Il suo rifiuto delle convenzioni del modernismo giapponese, le cui forme giudicava statiche e derivate, lo condusse a fondare il gruppo Gutai come veicolo di una creatività più sperimentale, capace di andare oltre i confini dell'arte.¹⁰³ Il sostantivo “*gutai*” 具体, che significa letteralmente “concretezza”, è composto da due caratteri: *gu* 具, che indica uno strumento o un mezzo, e *tai* 体, che indica il corpo o la sostanza.¹⁰⁴ Attraverso tale denominazione, Gutai intendeva designare l'attuazione concreta del carattere individuale,

⁹⁹ Alexandra MUNROE “To Challenge the Mid-Summer Sun: The Gutai Group”, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁰ ŌSAKI Shin'ichirō, “Body and Place: Action in Postwar Art in Japan”, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰¹ CHONG Doryun, “Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde,” *op. cit.*, p. 47.

¹⁰² YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰³ Alexandra MUNROE, “To Challenge the Mid-Summer Sun: The Gutai Group”, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁴ *Gutai*, in Weblio, <https://ejje.weblio.jp/content/%E5%85%B7%E4%BD%93> 29.04.2026.

dell'emozione e del pensiero, in opposizione a un'estetica cerebrale e astratta.¹⁰⁵ A questi ideali di innovazione rivoluzionaria aderirono circa una ventina di artisti, comprese alcune donne. Tra di queste vorrei qui ricordare Tanaka Atsuko 田中敦子 (1932-2005), la quale divenne una figura di spicco nell'associazione, e che fu ampiamente riconosciuta anche all'estero.¹⁰⁶ L'artista presentò opere come *Denkifuku* 電気服 (Vestito elettrico - 1956), e la performance *Butaifuku* 舞台服 (Costume scenico - 1957). Yoshimoto le riconosce che, sebbene i membri del Gutai siano stati i primi artisti giapponesi a utilizzare il proprio corpo in performance sceniche dopo la Seconda guerra mondiale, Tanaka fu la prima artista giapponese donna a farlo.¹⁰⁷

1.4.5. Gutai e il corpo

Nell'ottobre del 1955 si tenne la *Gutai bijutsu dai-ikkai ten* 具体美術第1回展 (Prima mostra d'arte Gutai) presso l'Ashiya Park, nella prefettura di Hyōgō, progetto che segnò l'effettivo inizio delle attività storiche del gruppo.¹⁰⁸ Yoshihara spiegò nella rivista *Gutai*: “Fu un'avventura uscire in uno spazio aperto e vasto, abbandonando l'idea convenzionale dello spazio interno come unico luogo espositivo”.¹⁰⁹ In quella occasione ebbero luogo due azioni: *Paper Tearing* di Murakami Saburō 村上三郎 (1925-1996) e *Challenging Mud* di Shiraga Kazuo 白髪一雄 (1924-2008), entrambe oggi divenute quasi mitiche. La dimensione fisica e performativa dell'accadimento è evidente nel gesto di Kazuo, il quale, come scrive Munroe, si tuffò seminudo in un mucchio di fango, dando vita a un'azione al contempo “violenta, grottesca ed erotica”.¹¹⁰ Secondo Ōsaki, queste due azioni possono essere considerate retrospettivamente pionieristiche rispetto agli *happenings*, in relazione ai criteri elaborati da Allan Kaprow nel testo *Assemblage, Environments & Happenings* (1966).¹¹¹ Il seme dell'*action painting* in Giappone, germogliato in un contesto di immersione nella natura, con tele appese agli alberi, installazioni sospese, materiali esposti agli agenti atmosferici, giunse a piena fioritura nella *Seconda mostra d'arte Gutai*, all'Ōhara Kaikan 大原会館 di Tōkyō nell'ottobre del 1956. Con il passaggio dall'aperto ad un contesto espositivo urbano, fu consentita una maggiore attenzione alla scenografia, nonché l'introduzione di apparecchiature tecnologiche. Nel maggio

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 83.

¹⁰⁶ TOMII Reiko, *Radicalism in the Wilderness: International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2016, p. 55.

¹⁰⁷ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁰⁸ ŌSAKI Shin'ichirō, “Body and Place: Action in Postwar Art in Japan”, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁹ *Ivi.*

¹¹⁰ Alexandra MUNROE, “To Challenge the Mid-Summer Sun: The Gutai Group”, *op. cit.*, p. 91.

¹¹¹ ŌSAKI Shin'ichirō, “Body and Place: Action in Postwar Art in Japan”, *op. cit.*, p. 124.

dell'anno successivo (1957), il Gutai organizzò la sua esposizione più radicale: la *Gutai bijutsu butaika-ten* 具体美術舞台化展 (Gutai On-Stage Art Exhibition), itinerante tra Ōsaka e Tōkyō e presentata al chiuso in teatri e sale performative. Attraverso sperimentazioni di luci, suono, atto scenico e partecipazione del pubblico fu consolidato il passaggio da mostra a spettacolo performativo.¹¹² Come evidente anche dai documenti sulle performance, qui considerabili come *happenings* a tutti gli effetti, l'elemento che distingueva il Gutai dal Jikken Kōbō e da altri artisti intermediali era l'immersione dei corpi nella performance, corpi che si distinguono per una dimensione radicale molto accentuata. Secondo Ōsaki, nell'analisi di molte opere del Gutai diventa inoltre necessario considerare i numerosi oggetti prodotti come metafore del corpo. È evidente, infatti, come molti di essi alludessero al corpo in maniera più o meno diretta.¹¹³ La componente fisica qui non è più un'origine nascosta, ma una presenza depositata che si manifesta nella materia stessa dell'opera. Accanto al corpo, anche il luogo assume un ruolo costitutivo. Gli artisti scelsero spazi diversi per esporre le loro opere, concependole in relazione a ciascun contesto specifico. Questo tipo di *site-specificity* non è un'aggiunta secondaria, ma un elemento strutturale. Nel progetto del collettivo, inoltre, l'assenza di intenzionalità politica non esclude la possibilità di una retrospettiva critica. Se, da un lato, gli artisti rifiutavano programmaticamente ogni riferimento sociale o narrativo, dall'altro le loro pratiche possono essere interpretate come forme di resistenza ai dispositivi disciplinari che regolano il corpo e lo spazio. In questa prospettiva, è possibile ritrovare una possibile risonanza teorica di questa impostazione nel pensiero di Michel Foucault (1926-1984), il filosofo francese autore di *Des espaces autres* (1967) e *Le Corps utopique* (1966). L'immediatezza del corpo, come nel caso di *Challenging Mud* di Shiraga, si configura come un tentativo di liberazione rispetto a sistemi normativi che tendono ad assumerne il controllo. Parallelamente, l'attenzione al luogo può essere letta in relazione alla nozione foucaultiana di spazio come costruzione politica, includendo la possibilità di configurare eterotopie, ovvero spazi alternativi che sfuggono alle logiche istituzionali. Ricollegandomi al discorso della critica, è evidente che il collettivo Gutai resiste a una lettura di stampo formalista. In questo senso, il Gutai non produce immagini nel senso tradizionale del termine, ma pratiche corporee situate che producono significato attraverso l'azione, lo spazio e le relazioni con altri individui. Se si considera anche l'esperienza del pubblico, che assume un ruolo attivo in questi eventi, le pratiche artistiche sottraggono l'arte alle preoccupazioni puramente formaliste e alla mercificazione dell'oggetto, riattivando artista e spettatore attraverso un'esperienza partecipativa.¹¹⁴

¹¹² *Ibid.* p. 143.

¹¹³ *Ibid.* p. 152.

¹¹⁴ Kristine STILES, "Uncorrupted Joy: International Art Actions", *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, a cura di Paul Schimmel, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998, p. 241.

Queste logiche continueranno a informare il lavoro della generazione successiva definibile neo-avanguardistica a pieno titolo.

1.5 Le Neo-Avanguardie

1.5.1 Yomiuri Indépendant Exhibition

Nel contesto dell'arte giapponese del secondo dopoguerra, la centralità dell'azione, del corpo e del luogo costituisce un nodo decisivo per comprendere tanto il Gutai quanto i gruppi emersi nell'orbita della *Yomiuri andependan-ten* 読売アンデパンダン展 (Yomiuri Indépendant Exhibition). Per quanto simili fossero nell'uso dell'azione, tra di essi non avvenne quasi nessun contatto, e le circostanze che li condussero all'azione furono completamente differenti.¹¹⁵ Bhupendra osserva che, nella prima fase del dopoguerra, si diffuse il concetto di artisti non affiliati o indipendenti (*mushozoku sakka* 無所属作家), in contrapposizione al sistema artistico istituzionale e alle rigide logiche di appartenenza nei gruppi organizzati (*dantai* 団体) che avevano caratterizzato il Giappone sia prima della guerra, sia nei primi anni successivi. Tuttavia, come osserva l'autrice, nel contesto giapponese permane una forte tendenza a ricondurre le pratiche artistiche entro una dimensione collettiva. Inoltre, le politiche di finanziamento governative promuovevano attivamente le iniziative di gruppo e scoraggiavano l'individualismo.¹¹⁶ Per questo motivo, nel 1949, anche gli autori indipendenti vennero dotati di un'identità collettiva in una mostra annuale nota come Yomiuri Indépendant Exhibition, sponsorizzata dal potente gruppo editoriale dello *Yomiuri shinbun* 読売新聞. La Yomiuri Indépendant Exhibition era una mostra non giurata, aperta a tutti gli artisti che desiderassero partecipare, che si tenne annualmente dal 1949 al 1963 presso il Tōkyō Metropolitan Art Museum, per un totale di quindici edizioni. Nel corso di quegli anni numerosi artisti ebbero occasione di esporre i propri lavori in maniera svincolata dalle accademie e dai circoli artistici tradizionali. Come scrive Chong, nonostante gli stili differenti, le opere di questi artisti apparivano affini tra loro, in quanto la maggior parte era di carattere scultoreo (molte delle quali sfioravano l'installazione) ed erano spesso collegate, come rappresentazioni, allusioni o sostituzioni, al corpo.¹¹⁷

¹¹⁵ ŌSAKI Shin'ichirō, "Body and Place: Action in Postwar Art in Japan" *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁶ Sushma K. BHUPENDRA, "Introduction: A Retrospective", *Yayoi Kusama: A Retrospective*, a cura di Sushma K. Bhupendra, New York, Center for International Contemporary Arts, 1989, p. 11.

¹¹⁷ CHONG Doryun, "Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde," *op. cit.*, p. 60.

In particolare, i gruppi emersi dalle esposizioni tra il 1957 e il 1963 rappresentarono al contempo una reazione e una trasformazione delle pratiche dominanti dell'avanguardia giapponese del dopoguerra. Secondo Munroe, in quanto terza generazione di artisti del dopoguerra, essi ereditarono le lezioni del Surrealismo, praticato alla fine degli anni Quaranta dagli esponenti della prima generazione, tra cui Nobuya Abe 阿部展也 (1913-1971), Fukuzawa Ichirō 福沢一郎 (1898-1992) e Okamoto Tarō 岡本太郎 (1911-1996), le cui opere raffiguravano gli orrori fantastici della guerra, attraverso figure di corpi scheletrici distesi nella sabbia o accumulati davanti a paesaggi demoniaci.¹¹⁸ Come sottolinea la studiosa, un personaggio che agì da catalizzatore dei sentimenti dei nuovi artisti emergenti fu proprio Okamoto Tarō, il quale sostenne una rigenerazione progressiva della cultura giapponese. Come riporta Munroe, Okamoto nelle sue tesi promuoveva un'arte non gradevole esteticamente, non tecnicamente virtuosa e in alcun modo compiacente.¹¹⁹ Come riporta Munroe, nel suo best-seller *Konnichi no geijutsu* 今日の芸術 (*Art of Today*, 1954) l'artista affermò: «Postwar Japan must peel off the heavy shell of the past and forge a new young culture as if being reborn, and venture out into the world», invitando i giovani artisti a rovesciare «the authority blackened with age [that] still presses down stiflingly over our lives».¹²⁰ L'appello rivoluzionario di Okamoto a una nuova arte, implicante un coinvolgimento fisico prossimo alla violenza, il suo desiderio di creare un tipo di espressione autenticamente nipponica capace di confrontarsi con il modernismo occidentale, e la sua convinzione che l'arte dovesse comunicare le realtà proprie del Giappone contemporaneo divennero principi guida per i gruppi della Yomiuri Indépendant.¹²¹ La fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta furono inoltre un periodo in cui alcuni aspetti della cultura europea esercitarono un forte influsso sulle culture creative di Tōkyō, in particolare, come sottolinea Barber, attraverso le teorie dello scrittore e cineasta francese Antonin Artaud (1896-1948) e l'opera del romanziere Jean Genet (1910-1986). Secondo lo studioso, Genet era noto per le sue incarcerazioni e Artaud per il suo internamento in istituti psichiatrici, e tali influenze conferirono agli artisti che li scoprirono un'aura auto-proiettata di resistenza sociale, sperimentazione sessuale e criminalità.¹²² Queste influenze, sia interne che esterne, che si riversarono sulla nuova generazione di artisti cresciuti professionalmente in un contesto di proteste di massa e pressioni politiche, sfociarono nel sentimento dell'*hangeijutsu* 反芸術, ossia anti-

¹¹⁸ Alexandra MUNROE, “Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s”, *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁹ *Ibid.* pp. 154-156.

¹²⁰ *Ibid.* p. 154.

¹²¹ *Ibid.* pp. 154-156.

¹²² Stephen BARBER, “Tokyo’s Urban and Sexual Transformations: Performance Art and Digital Cultures”, *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, a cura di Fran Lloyd, London, Reaktion Books, 2002, p. 169.

arte, che divenne un vero e proprio movimento. È possibile notare subito una differenza importante rispetto al Gutai: al contrario del collettivo di Ōsaka, gli artisti della Yomiuri concepivano l'azione come mezzo espressivo strettamente intrecciato alla società, alle istituzioni e alla realtà urbana della metropoli negli anni Sessanta. Come riporta Eckersall, lo storico dell'arte Kuroda Raiji 黒田雷児 descrive questi anni come un periodo segnato da una vera e propria "anarchia del corpo", durante il quale numerosi artisti integrarono pratiche corporee nelle loro opere come forma di "azione diretta" (*chokusetsu kōdō*, 直接行動).¹²³ Secondo Eckersall, il termine *hangeijutsu* fu coniato dal critico Tonō Yoshiaki 東野芳明 (1930-2005) per descrivere una tendenza volta a eliminare il progressismo ottimista e l'estetismo dell'arte degli anni Cinquanta. In origine fu applicato alle opere dell'artista Kudō Tetsumi 工藤哲巳 (1935-1990), esposte alla dodicesima Yomiuri Indépendent Exhibition nel 1960.¹²⁴ Le performance *hangeijutsu* cercavano di negoziare e oltrepassare il confine implicito tra arte e vita attraverso la messa in scena di azioni corporee. Come evidenzia Kapur, l'anti-arte fu quindi un movimento d'avanguardia rivolto alla 'società', in cui per molti aspetti gli artisti trattavano le proteste come un evento artistico più che politico, arrivando persino a sostituire lo slogan iconico "*Anpo hantai*" (Abbasso il Trattato di Sicurezza) con "*Anfo hantai*" (Abbasso l'Art Informel), e protestando così contro la diffusione dell'arte astratta in quel periodo.¹²⁵ Secondo Chong il termine, naturalmente, era esistito praticamente per tutta la storia dell'arte moderna, ma colpì nel segno nella scena artistica di Tōkyō dei primi anni Sessanta.¹²⁶ L'*anti-art* non rappresenta semplicemente una negazione dell'arte, ma una messa in discussione radicale delle sue istituzioni, dei suoi linguaggi e delle sue funzioni. Quando la Yomiuri Indépendant Exhibition fu interrotta nel 1963, il rapporto con i luoghi delle esposizioni venne meno e le opere si spostarono nello spazio urbano.

1.5.2 I collettivi negli anni Sessanta

Fondato nel maggio 1963 da Akasegawa Genpei 赤瀬川原平 (1937-2014), Nakanishi Natsuyuki 中西夏之 (1935-2016) e Takamatsu Jirō 高松次郎 (1936-1998), il gruppo Hi Red Center ハイレッド・センター operò all'interno del contesto dell'anti-arte giapponese del dopoguerra. Sebbene la sua esistenza ufficiale sia stata breve, il collettivo realizzò numerosi eventi e *happenings*, ampiamente documentati, caratterizzati dall'uso del corpo come principale strumento artistico, inteso

¹²³ Peter ECKERSALL, "Butoh's Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body" in the 1960s, *op. cit.*, p. 150.

¹²⁴ *Ivi.*

¹²⁵ Nick KAPUR, "The 1960 Anpo Protests and the Origins of Contemporary Japan", *op. cit.*, p. 58.

¹²⁶ CHONG Doryun, "Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde," *op. cit.*, p. 61.

in particolare come soggetto anticonformista. Privato del contesto espositivo, il gruppo Hi Red Center estese le proprie attività in modo centrifugo nello spazio urbano della metropoli di Tōkyō, mettendo in scena performance satiriche in luoghi pubblici per criticare la banalità meccanica e l'autoritarismo latente della società capitalistica di massa giapponese.¹²⁷ Come scrive Munroe, centrale nella loro pratica era anche la concezione di *objet* come fulcro di “eventi” destinati a oltrepassare i confini del museo o della galleria, unita a una consapevole sensibilità di sinistra verso le disuguaglianze sociali del Giappone moderno.¹²⁸ Il gruppo fu inoltre associato a Fluxus, in quanto la loro esplorazione del rapporto tra arte e vita quotidiana attirò l'attenzione di artisti come Pak Nam Jun 백남준 (1932-2006) e Ono Yōko, entrambi coinvolti nel progetto *Shelter Plan* del gennaio 1964.¹²⁹ I Neo-Dada ネオ・ダダ, i cui eventi ebbero luogo per la prima volta nelle strade di Ginza nell'aprile 1960, rappresentano l'esempio emblematico di una pratica artistica che si sviluppa nello spazio urbano e che si caratterizza per un atteggiamento provocatorio e antistituzionale.¹³⁰ Le loro azioni, spesso di breve durata, si basano sul corpo come dispositivo mirato a destabilizzare le norme sociali e i codici del comportamento quotidiano. Ed è con questa visione dell'arte, come gesto contro-egemonico, che possiamo considerare il lavoro di un altro collettivo di artisti, Zero Jigen ゼロ次元 (Zero Dimension). Avviato nel 1963 da Katō Yoshihiro 加藤好弘 (1936-2018), Iwata Shin'ichi 岩田信市 (1935-2017) e altri, il gruppo si formò a Nagoya, ma nel 1964 trasferì la propria base a Tōkyō. Zero Jigen divenne famoso per le performance dette “rituali” (*gishiki* 儀式) messe in atto in spazi pubblici. Come argomenta Chong, queste costituivano delle improvvise irruzioni nel tessuto “normale” della città, attraverso comportamenti straordinariamente antisociali (come rotolarsi per terra), l'uso di oggetti di scena, e la frequente nudità. Si trattava di una serie di azioni volte a introdurre elementi di disturbo e di shock, costringendo il pubblico a confrontarsi con una realtà alternativa.¹³¹ Secondo Bornoff, essere scandalosi era ed è tuttora una *sine qua non* per innumerevoli esponenti dell'avanguardia giapponese. Gli artisti performativi, tra cui rientrano a pieno titolo non solo attori e danzatori, ma anche tutti gli esponenti descritti fino ad ora inclusa Kusama, hanno abitualmente incorporato elementi sessuali per il loro valore di shock, sebbene vi sia sempre qualcosa di più profondo.¹³²

¹²⁷ Peter ECKERSALL, *Butoh's Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body in the 1960s*, *op. cit.*, p. 155.

¹²⁸ Alexandra MUNROE, “Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s”, *op. cit.*, p. 159.

¹²⁹ *Ivi.*

¹³⁰ Katja CENTONZE “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 77

¹³¹ CHONG Doryun, “Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde,” *op. cit.*, p. 62.

¹³² Nicholas BORNOFF, “Sex and Consumerism: The Japanese State of the Arts”, *op. cit.*, p. 48.

Oltre alle arti visive ci furono numerose personalità del mondo del teatro che operarono sotto il segno dell'*hangeijutsu*. La protesta nelle arti sceniche si manifestò attraverso l'ondata d'avanguardia *angura* アングラ (dall'inglese "underground") o *shōgekijō undō* 小劇場運動 (movimento dei piccoli teatri), che rappresentò un momento importante di reazione contro lo *status quo* teatrale in Giappone e contro il movimento *shingeki* 新劇 (nuovo teatro) considerato conservatore. Secondo Centonze, uno dei tratti distintivi dell'*angura* è il fatto di svolgersi in spazi alternativi, mettendo così in discussione il potere delle sedi teatrali tradizionali e istituzionali.¹³³ Anche in questo caso, secondo la studiosa, l'atteggiamento rivoluzionario degli attori si concentra sul corpo.¹³⁴ Qui il corpo erotico e trasgressivo diventa mezzo di contestazione delle convenzioni della rappresentazione teatrale e delle convenzioni sociali. Tra le personalità del teatro che posero il corpo al centro dei loro lavori, Ruperti evidenzia le figure di Kara Jūrō 唐十郎 (1940-2024) e Betsuyaku Minoru 別役実 (1937-2020), il quale fu uno dei principali drammaturghi del teatro dell'assurdo giapponese nel dopoguerra. Le sue opere erano caratterizzate da dialoghi frammentati, situazioni paradossali e da una forte critica all'alienazione della società moderna.¹³⁵ Come inoltre evidenzia Centonze, una figura di spicco del mondo *angura* fu senza dubbio Terayama Shūji 寺山修司 (1935-1983) che riformulò la performance non solo attraverso la sua attività teatrale con il gruppo Tenjō Sajiki 天井棧敷, ma anche grazie alla sua produzione letteraria e ai film sperimentali che diresse, divenuti un punto di riferimento per la generazione successiva di registi. La sua arte è caratterizzata da una forte intuizione nella creazione di atmosfere di deformazione e caricaturizzazione della realtà, cogliendo le crepe dell'alienazione nella società del dopoguerra e negli esseri umani.¹³⁶ Come descrive Munroe, in ambito musicale, il Group Ongaku mirava a distruggere la composizione e la tecnica in reazione alla «bancarotta della musica europea».¹³⁷ Secondo la studiosa, essi esplorarono la musica come "arte performativa nel tempo", concentrandosi sulla produzione del suono in relazione a tempo, spazio e azione.¹³⁸ Il collettivo nacque già alla fine degli anni Cinquanta presso la Tōkyō University of the Arts, in cui un

¹³³ Katja CENTONZE "Placing Protest and Corporeality in the 1960s". *op. cit.*, p. 122.

¹³⁴ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", *op. cit.*, p. 44.

¹³⁵ Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, pp. 156-158.

¹³⁶ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", *op. cit.*, p. 42.

¹³⁷ Alexandra MUNROE, "A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics" *op. cit.*, p. 217.

¹³⁸ *Ibid.* p. 217.

gruppo di studenti di composizione ed etnomusicologia si riuniva regolarmente per sessioni informali di improvvisazione. Nel 1961 essi fondarono il collettivo e tennero la loro prima, e unica, esibizione, *Improvisation and Sound Objet*, al Sōgetsu Art Center il 15 settembre.¹³⁹

Le medesime qualità di questi collettivi possono essere riscontrate anche nel *butō* di Hijikata, in cui non si parla esplicitamente di ideologia, ma si afferma una concezione del fare artistico come pratica concreta e come forma di intervento politico. Come ha puntualizzato Centonze, si tratta di artisti che utilizzano il proprio corpo, vale a dire il *nikutai*, per sperimentare direttamente posizioni politiche, senza tradurle in linguaggio ideologico verbale.¹⁴⁰ Secondo la studiosa tale approccio evidenzia una centralità del *nikutai* che rimanda a una realtà complessa, ossia quella dell'essere umano, intesa in relazione all'ambiente e al mondo, e, come vedremo in seguito nell'elaborato, all'oggetto.¹⁴¹ L'impegno sovversivo di questi artisti, ribelli tanto contro la tradizione giapponese quanto contro l'egemonia culturale straniera, non si esaurì entro i confini nazionali, ma proseguì anche all'estero, dove molti di loro continuarono a sviluppare pratiche radicali dopo l'emigrazione.

1.5.3 Artisti migranti e scambi transnazionali

A causa dei cambiamenti economici e politici verificatisi durante e dopo la Seconda guerra mondiale, gli artisti acquisirono la possibilità di viaggiare a livello internazionale in una misura storicamente senza precedenti. Parallelamente a questa maggiore mobilità si registrò una crescita spettacolare dei mass media, la cui voracità si estese anche alle arti visive. Questi scambi transculturali costituirono un elemento strutturale nella definizione delle pratiche artistiche del periodo. Negli stessi anni in cui in Giappone maturavano i primi collettivi di neo-avanguardia e Tōkyō fu scossa dalle proteste, diversi giovani artisti attraversarono il Pacifico per raggiungere New York, tra cui Kawabata Minoru 川端実 (1911-2001), Kusama Yayoi e Kuwayama Tadaaki 桑山忠明 (1932-2023), che vi giunsero tutti, significativamente, nel 1958, offrendo contributi originali all'arte statunitense, partecipandovi a pieno titolo.¹⁴² La mobilità artistica deve essere letta anche alla luce del contesto sociopolitico del dopoguerra. La democratizzazione del Giappone e le trasformazioni

¹³⁹ *Ibid.* p. 217.

¹⁴⁰ Katja CENTONZE “Placing Protest and Corporeality in the 1960s”. *op. cit.*, p.127.

¹⁴¹ Katja CENTONZE, “Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi’s Writing Practice and Dancing Practice”, *op. cit.*, p. 133; Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 224; Katja CENTONZE, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, *op. cit.*, p. 61; Katja CENTONZE “Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, *op. cit.*, p. 457.

¹⁴² TOMII Reiko, “Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting”, *op. cit.*, p. 311.

sociali degli anni Cinquanta e Sessanta contribuiscono a creare le condizioni per una maggiore apertura verso l'esterno. Secondo Yoshimoto, il crescente senso di libertà individuale, soprattutto tra le donne, favorì la decisione di molti artisti di trasferirsi all'estero, alla ricerca di nuove opportunità e di contesti più favorevoli alla sperimentazione.¹⁴³ Allo stesso tempo, la scelta di emigrare non può essere interpretata esclusivamente come una fuga o un'adesione ai modelli occidentali. Piuttosto, secondo Yoshimoto, essa rappresenta spesso una strategia per confrontarsi con la contemporaneità in modo più diretto, collocandosi all'interno dei centri nevralgici dell'arte internazionale.¹⁴⁴ Secondo Braitner, in questo senso, l'esperienza dell'emigrazione produce una condizione di “doppia appartenenza”, in cui l'artista si muove tra contesti diversi, rielaborando continuamente la propria posizione.¹⁴⁵ Questo fenomeno si inserisce in un contesto più ampio di interconnessione tra le pratiche artistiche. È proprio in questa intersezione tra dimensione locale e globale che si colloca la figura di Kusama, la cui traiettoria artistica rappresenta uno dei casi più emblematici di mobilità transnazionale.¹⁴⁶ La sua partenza dal Giappone nel 1957 segna un momento decisivo, non solo per la sua carriera, ma anche per la possibilità di mettere in relazione due contesti artistici differenti.

1.5.4 L'arte nel dopoguerra: una sintesi

Il percorso fin qui delineato consente di individuare con chiarezza i due assi fondamentali attorno a cui si sviluppano le pratiche artistiche giapponesi del dopoguerra: da un lato la centralità del corpo inteso come *nikutai*, dall'altro la dimensione intermediale. Lungi dall'essere elementi separati, questi due aspetti risultano profondamente intrecciati, configurandosi come risposte complementari alla crisi storica, politica e identitaria che caratterizza il Giappone tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Questo dato non deve essere letto come una semplice coincidenza, ma come il risultato di una trasformazione più profonda, che investe simultaneamente il concetto di soggetto, di opera e di esperienza estetica. Come spiega Centonze, il *nikutai* diventa il fulcro di una nuova concezione dell'esperienza, in cui il corpo non è più subordinato alla rappresentazione, ma si configura come realtà primaria.¹⁴⁷ Questa prospettiva risulta fondamentale per affrontare i capitoli successivi, in cui verranno analizzate in modo più approfondito le pratiche del *butō* e di Kusama. Sarà infatti a partire

¹⁴³ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 2-4.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 3.

¹⁴⁵ Lisa BRAITNER, “Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s”, *Vienna Journal of East Asian Studies*, 13, 2021, p.48. [000010247820210002. 10.2478/vjcas-2021-0002](https://doi.org/10.2478/vjcas-2021-0002). 28.05.2026.

¹⁴⁶ CHONG Doryun, “Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde,” op. cit., p. 63.

¹⁴⁷ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh” op. cit., p. 16; Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

da questa duplice centralità, del corpo e dell'intermedia, che sarà possibile mettere in luce le affinità e le differenze tra questi due ambiti, mostrando come entrambi emergano da un medesimo terreno storico e culturale, pur sviluppandosi attraverso linguaggi distinti.

Capitolo II: I corpi nel *butō*: Hijikata Tatsumi e la ribellione del *nikutai*

2.1 Il *butō* e le arti visive

Affrontare il *butō* esclusivamente come fenomeno coreutico rischia di limitarne la portata storica e teorica. A sostenere questa idea è fondamentale il contributo di alcuni critici e studiosi. Morishita Takashi 森下隆, ex direttore della ricerca e responsabile archivistico del Hijikata Tatsumi Archive presso l'università Keiō di Tōkyō, riconosce come Alexandra Munroe sia stata una delle prime studiose oltremare a inserire Hijikata nello stesso campo di pratiche radicali che comprendeva *happenings* e *anti-art*, contribuendo a spostare il *butō* fuori dal quadro interpretativo del teatro e della danza e a collocarlo all'interno del discorso delle arti visive contemporanee.¹⁴⁸ Lo studioso, inoltre, all'interno del volume *Barairo dansu no ikonorojī: Hijikata Tatsumi o saikōchikusuru* ribadisce l'importante connessione tra l'anti-danza di Hijikata e la storia dell'arte, scrivendo: «His performance was constituted in such a way that butoh and art violated each other, however, seen from the side of the still inchoate butoh, one could say that butoh allowed art to violate it.»¹⁴⁹ Il volume presenta il lavoro di ricerca dell'archivio svolto all'interno del Research Center for the Arts and Arts Administration dell'Università di Keiō, grazie ai quali è stato possibile raccogliere materiali, tra cui poster, inviti, oggetti e *stage art* di vario genere relativi alla performance *Barairo dansu: A la maison de M. Civeçawa* バラ色ダンス: 澁澤さんの家の方へ, che ebbe luogo al Sennichidani Memorial Hall nel 1965, diretta da Hijikata e concepita come un insieme di *happenings*.¹⁵⁰ Nello stesso volume è presente anche un saggio di Yanai Yasuhiro 柳井康弘 che valorizza l'importanza della collaborazione artistica tra Hijikata e altri protagonisti della scena avanguardistica, i quali hanno creato opere d'arte visive e plastiche, nonché fotografie e un filmato di *cine-dance* prodotto dal regista

¹⁴⁸ MORISHITA Takashi, “Tatsumi Hijikata’s Butoh and Rose-colored Dance”, trad. Mie Ishii, Bruce Baird, *Barairo dansu no ikonorojī: Hijikata Tatsumi o saikōchikusuru = The iconology of rose-colored dance: reconstructing Tatsumi Hijikata*, a cura di Sumi Yōichi, Maeda Fujio, Morishita Takashi, Yanai Yasuhiro, Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Āto sentā, 2000, p. 6. Cfr. Alexandra MUNROE, “Revolt of the Flesh: Ankoku Butoh and Obsessional Art”, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, a cura di Alexandra Munroe, New York, Harry N. Abrams, 1994.

¹⁴⁹ MORISHITA Takashi, “Tatsumi Hijikata’s Butoh and Rose-colored Dance”, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁰ *Rose-Coloured Dance*, in Dance Archive Network, <https://dance-archive.net/en/archive/works/pf52.html%28.05.2026>.

Iimura Takahiko 飯村隆彦 (1937-2022).¹⁵¹ Un ulteriore esempio di stretta connessione tra danza e arte viene messo in evidenza da Morishita nel suo volume *Hijikata Tatsumi: Nikutai no butōshi: shashinshū*. Nella sezione *Butōka to gaka no kaikō* (L'incontro inaspettato tra il danzatore di *butō* e il pittore) lo studioso scrive come “L'incontro tra Hijikata e Nakanishi ebbe un'importanza straordinaria per entrambi, così come per la storia del *butō* e delle arti visive”.¹⁵² Morishita ribadisce la rilevanza del rapporto osmotico tra l'anti-danza e collettivi quali i Neo-Dada e Hi Red Center, da cui il fondatore del *butō* avrebbe assimilato idee e modalità espressive. Nakanishi Natsuyuki in particolare contribuì alla creazione della scenografia di alcune performance di Hijikata, tra cui lo sfondo bianco di *Barairo dansu* e le lastre di ottone impiegate in *Hijikata Tatsumi to nihonjin: Nikutai no hanran* del 1968.¹⁵³ In relazione a quest'ultima, è interessante anche l'analisi dell'*assemblage* e dei costumi di scena offerta nel volume *Nikutai no hanran : butō 1968, sonzai no semiorojī*, che si propone di decifrare la complessa iconografia dell'emblematica performance “manifesto” del progetto coreutico di Hijikata.¹⁵⁴

Tramite queste letture diventa possibile elaborare un lessico teorico non esclusivamente teatrale attraverso cui affrontare il discorso sul *butō*. Risulta così più chiaro il motivo per cui collocare Hijikata nel contesto della storia dell'arte significhi riconoscere che l'anti-danza di Hijikata non nacque come semplice genere coreutico, bensì come una pratica critica del corpo capace di attraversare differenti linguaggi artistici e di ridefinire i confini stessi della performance contemporanea. In questo modo è possibile problematizzare il linguaggio performativo del *butō* in maniera ricca e originale, come ha tentato di fare anche Inata Naomi nel saggio “Rethinking the ‘Indigeneity’ of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History”, in cui definisce “pop” la danza di Hijikata.¹⁵⁵ Nella prospettiva dell'intermedia, di cui ho discusso nel capitolo precedente, inserire Hijikata nel contesto delle arti visive non costituisce un'estensione arbitraria del discorso, ma risponde alla natura stessa delle pratiche artistiche

¹⁵¹ YANAI Yasuhiro, “Explanation of the works”, trad. Mie Ishii e Bruce Baird, *Barairo dansu no ikonorojī: Hijikata Tatsumi o saikōchikusuru = The iconology of rose-colored dance: reconstructing Tatsumi Hijikata*, a cura di Sumi Yōichi, Maeda Fujio, Morishita Takashi, Yanai Yasuhiro, Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Āto sentā, 2000, pp. 25-27.

¹⁵² MORISHITA Takashi, *Hijikata Tatsumi: Nikutai no butōshi: shashinshū*, Tōkyō, Bensei shuppan, 2014, p. 106. Traduzione mia.

¹⁵³ *Ivi*.

¹⁵⁴ WATANABE Yōko, “Assemblage: ‘Rebellion of the Body’”, trad. Nakajima Atsuko, *Nikutai no hanran: butō 1968, sonzai no semiorojī = Hijikata Tatsumi's rebellion of the body: Imagery and documents of butoh 1968*, a cura di Maeda Fujio, Watanabe Yōko, Morishita Takashi, Homma Yu, Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Āto sentā, 2009, pp. 11-17.

¹⁵⁵ Cfr. INATA Naomi, “Rethinking the ‘Indigeneity’ of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History”, trad. Bruce Baird, Inata Naomi, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird Rosemary Candelario, London/New York, Routledge, 2018.

sviluppatesi nel Giappone degli anni Sessanta. Eckersall contribuisce a questa idea focalizzandosi sul concetto di “rimediazione”, e scrive: «Remediation is a concept that describes how art works can “put the viewer in the same space as the objects viewed” and is a helpful way of thinking about how this extension of butoh into visual arts also takes us back to the body».¹⁵⁶ Secondo la nuova prospettiva inaugurata dal corpo scenico presentato dai danzatori *butō*, il quale contribuì a destabilizzare non soltanto la nozione di danza, ma, come spiega Centonze, la stessa idea di opera d’arte, è appropriato interpretare le performance eseguite dagli artisti come eventi visivi e plastici, in cui i *nikutai* presentati nella loro trasversalità non risultano subordinati a una narrazione, né rappresentano contenuti simbolici o psicologici, ma divengono il fulcro stesso dell’accadimento artistico.¹⁵⁷ In questa prospettiva il corpo appare come materia insubordinata, anti-diegetica e non espressiva, in netta rottura con i paradigmi della danza moderna, dell’espressionismo e della psicologia del movimento.¹⁵⁸ Un’ulteriore caratteristica rivoluzionaria del *butō* consiste nel sovvertimento della relazione gerarchica tra corpo e oggetto, un intento rivoluzionario che Centonze definisce come “la rivoluzione copernicana del *butō*”.¹⁵⁹ Questa decostruzione dell’assetto antropocentrico permette, in alcuni casi, di far emergere il corpo come elemento installativo, o meglio, come installazione esso stesso.¹⁶⁰ Non solo il corpo come oggetto artistico, ma è interessante anche come, secondo quanto descritto da Kurihara Nanako, «Hijikata saw the body in everything», comprese le immagini.¹⁶¹ In questo senso ritengo emblematica un’affermazione rivolta da Hijikata al letterato e amico Shibusawa Tatsuhiko 澁澤龍彦 (1928-1987) e riportata da Kurihara: «Paintings, too, are created by human beings and reveal their ultimate 'butoh quality' (*butoh-sei*)».¹⁶² Al fine di analizzare le origini del *butō* come fenomeno artistico d’avanguardia è opportuno ripercorrere brevemente l’evoluzione della danza in Giappone tra l’inizio e la metà del Novecento, fase storica segnata da importanti trasformazioni nelle forme, nelle

¹⁵⁶ Peter ECKERSALL, “Butoh’s Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body in the 1960s”, *op. cit.*, p. 154.

¹⁵⁷ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 85; Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

¹⁵⁸ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵⁹ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 224; Katja CENTONZE, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, *op. cit.*, p. 61; Katja CENTONZE “Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, *op. cit.*, p. 457.

¹⁶⁰ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, *op. cit.*, p. 18; Katja CENTONZE, “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality”, *op. cit.*, pp. 122.

¹⁶¹ KURIHARA Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *TDR*, 44, 1, The MIT Press, 2000, p. 16.

¹⁶² *Ibid.* p. 17.

tecniche e nelle concezioni della pratica coreutica, che contribuirono a creare le premesse entro cui il *butō* sarebbe successivamente maturato.

2.2 Mutamenti nel panorama della danza

2.2.1 Il contesto coreutico giapponese

Le pratiche coreutiche si tramandano dalle loro origini ai giorni nostri attraverso una serie ampissima di rielaborazioni della tradizione che hanno originato esperienze diverse. A partire dal periodo Meiji, con l'apertura del Giappone a paesi oltremare, Viala compie una generale distinzione tra due principali filoni coreutici: da un lato la danza tradizionale giapponese, dall'altro le nuove forme di danza d'importazione occidentale.¹⁶³ Centonze inoltre distingue alcuni macrogeneri della tradizione coreutica giapponese, tra cui le danze di corte *bugaku* 舞楽, il *nō* 能, le danze sacre *kagura* 神楽 e il *nihon buyō* 日本舞踊, il quale integra elementi del *mai* 舞, dai movimenti per lo più circolari che coinvolgono principalmente la parte superiore del corpo come nel *nō* 能, e l'*odori* 踊, che privilegia la parte inferiore.¹⁶⁴ Come spiega Centonze, si tratta di tradizioni basate sull'esperienza della danzatrice o del danzatore, per cui quanto più si pratica e si progredisce con l'età, tanto più ci si avvicina a forme di perfezione tecnica. Questo principio, secondo la studiosa, va inteso soprattutto in riferimento al teatro tradizionale, sebbene possa essere esteso a qualsiasi pratica artistica in quanto disciplina che richiede esercizio e allenamento, anche dal punto di vista della memoria del corpo.¹⁶⁵ A questo proposito, come argomenta Centonze, è fondamentale l'idea di *shintai o tsukuru* 身体を作る (costruire il corpo): «[...] through a process that induces the performer to accumulate corporeal knowledge.»¹⁶⁶ Riprendendo la classificazione di Viala, nel secondo filone, invece, sono comprese le pratiche che hanno avuto origine all'estero, e in particolare in Europa e negli Stati Uniti.¹⁶⁷ Per comprendere la nascita del *butō* è necessario inserire il fenomeno nel più ampio processo di trasformazione che interessò la danza giapponese tra il periodo prebellico e il secondo dopoguerra.

¹⁶³ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, Tōkyō, Shufunotomo, 1988, p. 16.

¹⁶⁴ Katja CENTONZE “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶⁵ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

¹⁶⁶ Katja CENTONZE “Topoi of Performativity: Italian Bodies in Japanese Spaces / Japanese Bodies in Italian Spaces,” *Japanese Theatre in a Transcultural Context: German and Italian Intertwinings*, a cura di Stanca Scholz-Cionca e Andreas Regelsberger, München, Iudicium Verlag, 2011, p. 209.

¹⁶⁷ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, *op. cit.*, p. 16.

Come evidenzia Centonze, il formarsi e lo sviluppo della danza moderna e contemporanea in Giappone furono determinati dalla presenza di una risposta coreutica autoctona formulata in opposizione alla propria tradizione e, in parte, alla danza occidentale.¹⁶⁸ A partire dalla fine degli anni Dieci del Novecento, periodo in cui iniziò a presentarsi il germoglio della rivoluzione nelle arti, il Giappone assistette alla diffusione della danza moderna. Come specifica Centonze, in questo discorso si fa riferimento a una modernizzazione della danza così come intesa in Occidente (e quindi in opposizione alla danza classica), un'evoluzione della tecnica che lasciava spazio a movimenti più liberi e che svincolava il corpo da forme rigide aprendolo ad una maggiore intensità espressiva.¹⁶⁹ In particolar modo, come sottolinea la studiosa, l'innovazione della danza giapponese fu intimamente intrecciata alle espressioni corporee prodotte in Germania.¹⁷⁰ Furono artisti come Murayama Tomoyoshi a favorire l'inclinazione verso un concetto rivoluzionario del corpo performativo nella danza e nel teatro attraverso un atteggiamento iconoclasta.¹⁷¹ Come scrive Centonze infatti:

L'estetica iconoclasta e la politica radicale di Murayama e del suo gruppo MAVO risponde alla realtà storico-culturale del proprio paese e si pone in netta opposizione ai circoli artistici istituzionalizzati (*gadan*) e alla politica nazionalistica del *kokutai* (sistema nazionale), che poneva al centro del "corpo di Stato" la figura dell'imperatore.¹⁷²

Come scrive la studiosa, Murayama ebbe occasione di assistere ad alcune performance di danza e teatro durante il suo soggiorno in Germania tra il 1922 e il 1923, quando conobbe l'*Ausdruckstanz* di Mary Wigman a Dresda. Viene sottolineato che Murayama ne rimase profondamente ispirato per l'orientamento della sua filosofia della danza incentrata sul corpo come medium espressivo.¹⁷³ Wigman, la più importante esponente della danza d'espressione tedesca, riteneva necessario ricercare un metodo per convertire le emozioni interiori, nonché le trasformazioni dello spirito, in forme di movimento corporeo. Come scrive Kuniyoshi Kazuko, Wigman considerava la danza come ciò che viene trasmesso attraverso la forma, quando ciò che è vissuto psicologicamente

¹⁶⁸ Katja CENTONZE "La danza contemporanea giapponese: Il corpo tra tecnologia e natura", *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di Bonaventura Ruperti, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, p. 314.

¹⁶⁹ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

¹⁷⁰ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", *Butō: Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di Matteo Casari, Elena Cervellati, Bologna, Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, 2015, p. 102.

¹⁷¹ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", *op. cit.*, p. 54.

¹⁷² Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", *op. cit.*, p. 104.

¹⁷³ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", *op. cit.*, p. 54.

e mentalmente viene consapevolmente configurato mediante gesti visibili.¹⁷⁴ Una figura centrale nella ricezione dell'*Ausdruckstanz* fu Ishii Baku 石井漠 (1886-1962), considerato il principale innovatore del *gendai buyō* 現代舞踊, termine giapponese per indicare la danza moderna. Ishii era stato allievo di Giovanni Vittorio Rosi (1867-1940), il quale fu invitato a tenere il primo corso di *danse d'école* presso il *Teikoku Gekijō* 帝国劇場 (Teatro Imperiale di Tōkyō), inaugurato nel 1911 e in cui vennero rappresentate performance e spettacoli di cultura d'oltremare, nello specifico europea.¹⁷⁵ Ishii vi frequentò le lezioni per soli due anni, e, dopo aver fatto un'esperienza di tournée in Europa e aver assimilato novità nel mondo della danza europea, iniziò a rielaborare autonomamente il linguaggio coreutico.¹⁷⁶ Come scrive Centonze «obliterando processi di sequenzialità e contrapposizione storica, il Giappone importò e adottò la danza classica e moderna europea in maniera sincronica», in quanto in appena un biennio venne concepito il superamento della tecnica *d'école*.¹⁷⁷ Come evidenziano Kuniyoshi e Centonze, sebbene alcune fonti abbiano erroneamente indicato Ishii Baku come suo allievo, furono Eguchi Takaya 江口隆哉 (1900-1977) e la moglie Miya Misako 宮操子 (1905-1997) a studiare direttamente presso la scuola della Wigman a Dresda, prima di tornare in Giappone e contribuire alla diffusione della danza moderna che fa esplicitamente riferimento alla danza d'espressione.¹⁷⁸ Il contesto del secondo dopoguerra ebbe un peso determinante negli sviluppi successivi. Secondo Susan Klein, quando l'occupazione postbellica abolì la censura che era stata imposta sulla danza e sul teatro occidentali, prima Tōkyō e poi l'intero Giappone furono travolti da quella che può essere definita una vera e propria “mania” per la danza di stile occidentale.¹⁷⁹ Come riporta Klein, sebbene inizialmente il balletto oscurasse la danza moderna in termini di popolarità, il numero di scuole e studi di danza moderna aumentò costantemente nel corso degli anni Cinquanta, sostenuto e periodicamente rivitalizzato dalle tournée delle principali compagnie di *modern dance* dell'epoca. Furono anche gli anni della diffusione della televisione, e gli spettacoli iniziarono a essere

¹⁷⁴ KUNIYOSHI, Kazuko, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird, Rosemary Candelario, London/New York, Routledge, p. 27.

¹⁷⁵ Katja CENTONZE, “Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 103; INATA Naomi, “Rethinking the ‘Indigeneity’ of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History”, *op. cit.* p. 59.

¹⁷⁷ Katja CENTONZE, “Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁸ KUNIYOSHI, Kazuko, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, *op. cit.*, p. 27; Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

¹⁷⁹ Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Ithaca (New York), Cornell University, 1988, p. 8.

promossi nei media radiotelevisivi, che ricoprirono un ruolo estensivo nella standardizzazione dei linguaggi corporei.¹⁸⁰ La studiosa sottolinea soprattutto come la tournée della compagnia di Martha Graham (1894-1991) nel 1955 ebbe un forte impatto sulle forme assunte dalla danza *mainstream* negli anni Cinquanta e Sessanta in Giappone.¹⁸¹ In direzione opposta a queste tendenze, negli anni Cinquanta diversi esponenti di *gendai buyō* come Oikawa Hironobu 及川廣信 (1925-2019) erano alla ricerca di una via alternativa.

“Ponte culturale tra l’ambiente della danza e la cultura francese, il fondatore dell’Artaudkan アルト一館 è stato sicuramente determinante nel veicolare la concezione teatrale di Antonin Artaud al milieu artistico giapponese. Oikawa è stato fonte di ispirazione per Ōno Kazuo nelle sue formulazioni sperimentali e ha offerto diversi stimoli anche a Hijikata Tatsumi.”¹⁸²

Secondo Centonze è evidente proprio “come certi accorgimenti siano stati assimilati da Hijikata durante l’esperienza con Oikawa per essere in seguito metabolizzati in una nuova formula.”¹⁸³ Per quanto riguarda il rinnovamento della danza, Centonze precisa:

Un centro di importanza fondamentale per la sperimentazione coreutica era la scuola di danza moderna Tsuda Nobutoshi (Tsuda Nobutoshi kindai buyō gakko 津田信敏近代舞踊学校) conosciuta anche come Tsuda buyō juku 津田舞踊塾. Questo studio di danza è stato fondato nel 1952 a Meguro (Tōkyō) da Tsuda Nobutoshi (1910-1984), ideatore e promotore di espressioni alternative alle forme convenzionali, e dall’allora moglie Motofuji Akiko 元 藤燐子 (1928-2003).¹⁸⁴

Secondo Klein, risulta chiaro che già entro la metà degli anni Cinquanta le forme coreutiche influenzate dagli sviluppi in Europa erano maturate come “establishment”, e si rivelarono pronte a essere sovvertite dalla generazione più giovane di artisti. Nel contesto dell’occupazione, tuttavia, non si trattava solo di sentimenti avversi alle forme artistiche d’importazione. Infatti, le forme tradizionali del *kabuki* 歌舞伎 e del *nō* erano considerate altrettanto soffocanti e oppressive quanto quelle occidentali.¹⁸⁵ Il *butō* nacque precisamente all’interno di questa crisi della rappresentazione, che costituì il terreno formativo tanto di Ōno Kazuo quanto di Hijikata Tatsumi. La rivoluzione che avrebbe messo in atto non consisteva semplicemente nell’introduzione di nuovi accorgimenti scenici, ma nella volontà di sottrarre il corpo alle convenzioni estetiche, narrative e produttive che avevano

¹⁸⁰ *Ivi.*

¹⁸¹ *Ivi.*

¹⁸² Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 79. Su Oikawa Hironobu si veda anche: YOSHIDA Yukihiro, “Oikawa Hironobu: bringing Decroux and Artaud into Japanese dance practices”, trad. Bruce Baird, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird, Rosemary Candelario, London/New York, Routledge, 2018.

¹⁸³ *Ivi.*

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 78.

¹⁸⁵ Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, pp. 12-13.

strutturato tanto la danza tradizionale quanto quella moderna.¹⁸⁶ Come spiega Centonze, secondo il progetto promosso da Hijikata, si trattava di “lavorare contro la danza”.¹⁸⁷ Eredi delle nuove espressioni coreutiche, sarà proprio contro i linguaggi codificati della danza moderna e della danza classica occidentali che Hijikata e Ōno orienteranno la propria ricerca, nel tentativo di elaborare una nuova concezione dei corpi e dell’espressione artistica.¹⁸⁸

2.2.2 Origini del termine *butō* 舞踏

Come emerso dall’analisi condotta da Centonze, verso la fine degli anni Cinquanta, e con maggiore intensità negli anni Sessanta, iniziò a delinearsi in Giappone un nuovo lessico scenico del corpo, volto a decostruire la grammatica della danza occidentale e le sue forme disciplinate.¹⁸⁹ In questo contesto emerse il *butō*, pratica coreutica iconoclasta che si sviluppò parallelamente ai più ampi processi di rinnovamento dell’avanguardia artistica. Come sottolinea la studiosa, il termine *butō* 舞踏, tuttavia, non costituisce un neologismo del secondo dopoguerra. Composto dai caratteri di 舞 (*mai*, “danza”; *bu* secondo la lettura *on’yomi*) e 踏 (*fu*, che nel verbo “*fumu*” 「踏む」 significa “calpestare”, *tō* secondo la lettura *on’yomi*) esso esisteva già in epoche precedenti come denominazione legata alle danze di corte. In periodo Meiji venne recuperato per indicare i balli di coppia e le danze di derivazione occidentale introdotte nell’arcipelago sul modello delle serate danzanti europee (*butōkai* 舞踏会).¹⁹⁰ Prima dell’affermazione definitiva del termine *butō*, circolarono inoltre altre definizioni, tra cui *zen’ei buyō* 前衛舞踊 (danza d’avanguardia), espressione utilizzata per riferirsi alle sperimentazioni coreutiche più radicali del periodo.¹⁹¹ A partire dal 1960 comparve invece la definizione *ankoku buyō* 暗黒舞踊 (danza delle tenebre), a cui dal 1963 si affiancò quella di *ankoku butō* 暗黒舞踏, destinata progressivamente a imporsi come denominazione principale per riferirsi al fenomeno.¹⁹² Lo stesso Hijikata impiegò nei propri scritti terminologie

¹⁸⁶ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸⁹ *Ivi.*

¹⁹⁰ *Ibid.* pp. 94-95; Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2023/2024; Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō”, *op. cit.*, pp. 91-100.

¹⁹¹ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, “Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form”, *op. cit.*, p. 2-3.

¹⁹² Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, “Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form”, *op. cit.*, p. 3.

differenti, ma fu proprio attraverso la formulazione di *ankoku butō* che cercò di definire una pratica capace di distaccarsi radicalmente dalle forme coreutiche esistenti.¹⁹³ Tuttavia, è bene sottolineare come negli scritti di Hijikata nessuno dei due termini, *ankoku buyō* o *ankoku butō*, prevalga nettamente sull'altro.¹⁹⁴ L'assenza, almeno inizialmente, di una denominazione univoca e il successivo utilizzo alternato di più termini contribuirono a conferire al fenomeno una dimensione di instabilità e indefinitezza, coerente con la natura stessa di un progetto che rifiuta categorie e sistematizzazioni. Questa impostazione rizomatica, che vedremo riflessa nell'apparente mancanza di una struttura definita della disciplina e della sua storiografia, riflette anche il cambiamento dei corpi, i quali muterebbero non solo da una disciplina all'altra, ma anche a seconda dell'età degli artisti e dei contesti storici e geografici.¹⁹⁵ Si tratta di una mutevolezza coerente con la pratica sperimentale mediante il proprio corpo, che è esso stesso sperimentazione.¹⁹⁶ Nel corso del capitolo vedremo come, se le precedenti ricerche avevano già messo in discussione le convenzioni estetiche e narrative della danza moderna, il *butō* di Hijikata condusse tale percorso a conseguenze estreme, portando la riflessione sul corpo a un livello ancora più radicale, così come emerge dalle ricerche di Centonze.

2.2.3 Corpo ed espressione: il *butō* oltre l'*Ausdruckstanz*

Casini Ropa presenta un'interessante prospettiva sugli sviluppi della danza d'espressione tedesca come forma di avanguardia, e sulla sua diffusione nel contesto giapponese. Nel saggio "A Soul That 'Wears the Body as a Glove': German Ausdruckstanz and *Butō*", la studiosa mette in luce le affiliazioni e le divergenze formali e concettuali tra l'*Ausdruckstanz* tedesca e l'*ankoku butō*, sottolineando come, nonostante alcuni punti di contatto genealogici, le due pratiche si fondino su concezioni del corpo profondamente differenti. Come scrive Centonze, la danza d'espressione tedesca era orientata verso la manifestazione dell'interiorità e dell'anima del soggetto danzante, e privilegiava

¹⁹³ Katja CENTONZE, "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice", *op. cit.*, pp. 127-132; Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024; Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", *op. cit.*, p. 2.

¹⁹⁴ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", *op. cit.* pp. 91-92; Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

¹⁹⁵ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", *op. cit.*, p. 74; Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

¹⁹⁶ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

soprattutto gli aspetti psicologici dell'espressione.¹⁹⁷ Casini Ropa sottolinea parallelamente come l'intento del danzatore *butō* (*butōka* 舞踏家) sia quello di allontanarsi tanto dall'espressivismo psicologista e naturalistico occidentale, quanto dai codici stilizzati della tradizione giapponese.¹⁹⁸ La ricerca di Hijikata e dei primi esponenti del genere si sviluppò dunque nel rifiuto di ogni linguaggio corporeo stabilizzato, sia esso riconducibile alla tradizione teatrale autoctona, sia alle modalità espressive della *modern dance* europea. In tale prospettiva, scrive Casini Ropa: «[...] the hope for the liberation of the body from all social constraints and representative stereotypes, which were still controlling Japanese culture after World War II, was probably even more radical than the German Expressionist movement.»¹⁹⁹ Come evidenziato da Centonze, l'anti-sistemicità del *butō*, nato come vera e propria anti-danza, differisce profondamente dalla ricerca della “danza assoluta” condotta dai coreografi tedeschi.²⁰⁰ A tale concezione, come sottolinea Casini Ropa nel saggio sopracitato, Hijikata contrappose, per esempio, la corporeità del *suijakutai* 衰弱体, ossia il corpo indebolito e consumato che insiste sulla pura materialità corporea, svincolata da ogni funzione rappresentativa e da qualsiasi produzione di significato stabile.²⁰¹ Vedremo come nel *butō* di Hijikata venne conferito prestigio a corpi dal carattere marginale, tra cui il corpo morto (*shitai* 死体), cadaverico, vuoto, distaccato da esigenze personali, sovrastrutture comportamentali e abitudini disciplinari “as a body that is made passive”.²⁰² Non si tratta di narrare un contenuto usando il proprio corpo, per cui, ad esempio, nella danza espressionista tedesca si rappresentava in scena la morte. Questo discorso si riflette anche nell'impiego delle parti del corpo nella danza di Hijikata, in cui si privilegiano il dorso e il corpo osservato da dietro. Secondo Centonze, «questo posizionamento inusitato del corpo in scena vuole rompere definitivamente con la frontalità verso il pubblico», secondo una prospettiva di crisi e di critica della rappresentazione scenico-artistica, del proprio corpo e dell'esistenza umana stessa.²⁰³ La studiosa evidenzia come la figura dell'uomo che urina di spalle verrà ripresa più volte, e si osserva

¹⁹⁷ Katja CENTONZE, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁸ Eugenia CASINI ROPA, “A Soul That ‘Wears the Body as a Glove’: German Ausdruckstanz and Butō”, *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, a cura di Katja Centonze, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), p. 108.

¹⁹⁹ *Ivi.*

²⁰⁰ Katja CENTONZE, “Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, *op. cit.*, p. 117.

²⁰¹ Eugenia CASINI ROPA, “A Soul That ‘Wears the Body as a Glove’: German Ausdruckstanz and butō”, *op. cit.*, p. 108; Katja CENTONZE, “Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, *op. cit.*, p. 117.

²⁰² Eugenia CASINI ROPA, “A Soul That ‘Wears the Body as a Glove’: German Ausdruckstanz and butō”, *op. cit.*, p. 109.

²⁰³ Katja CENTONZE “Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, *op. cit.*, p. 451.

come la presentazione della parte posteriore, nonché quella dei corpi acefali, emerge anche nel cortometraggio sperimentale *Heso to genbaku* へそと原爆 (L'ombelico e la bomba atomica, 1960) di Hosoe Eikō. Secondo Centonze, l'idea del corpo acefalo mira a privare il corpo danzante della testa, e in molti casi anche delle mani, che soprattutto nella danza espressionista sono elementi fondamentali per esprimere i sentimenti del performer.²⁰⁴ Nascondere la κεφαλή (*kephalē*)²⁰⁵ del danzatore significava anche “privarlo dell'individualità”.²⁰⁶ Attraverso l'eliminazione o il nascondimento di questi organi si deve essere in grado di scuotere emotivamente il pubblico. Infine, l'argomentazione più rilevante di Casini Ropa riguarda la peculiare concezione dell'anima secondo la poetica delle due correnti coreutiche. A differenza dell'espressione tedesca, nel *butō* il corpo del danzatore, con i suoi muscoli e le sue articolazioni, non ricerca il movimento espressivo, né il corpo è il protagonista indiscusso del processo epifanico dell'anima nella danza.²⁰⁷ In questo caso viene sottolineato da Centonze come non tutti i danzatori abbiano la stessa concezione dell'anima (*tamashii* 魂).²⁰⁸ Tuttavia, secondo Casini Ropa, è possibile affermare in generale che, attraverso il processo metamorfico che il performer intraprende in scena, l'anima sia in grado di possedere il corpo in un modo nuovo «that would be neither imitative nor conventional but rather embodied and experienced», sottolineando il ruolo centrale dell'esperienza vissuta dal performer, che costituisce il fondamento stesso della propria comprensione del sé.²⁰⁹

2.2.4 Il *butō* e la danza contemporanea

Le caratteristiche della danza di Hijikata in superamento e opposizione alla danza moderna come descritte finora costituiscono anche alcuni degli elementi che distinguono il *butō* dalla danza

²⁰⁴ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 206

²⁰⁵ Κεφαλή, in Dizionario Greco antico Olivetti, <https://www.grecoantico.com/dizionario-greco-antico.php?parola=%CE%BA%CE%B5%CF%86%CE%B1%CE%BB%CE%AE> 01.06.2026. In greco antico ἡ κεφαλή indica la testa, ma anche la persona, specialmente rivolgendo a qualcuno il discorso).

²⁰⁶ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 206; Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²⁰⁷ Eugenia CASINI ROPA “A Soul That ‘Wears the Body as a Glove’: German Ausdruckstanz and butō”, *op. cit.*, p. 109.

²⁰⁸ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²⁰⁹ Eugenia CASINI ROPA “A Soul That ‘Wears the Body as a Glove’: German Ausdruckstanz and butō”, *op. cit.*, p. 109.

contemporanea, un'ulteriore forma d'avanguardia sviluppatasi prima all'estero e successivamente anche nell'arcipelago. Come spiega Centonze:

Il termine danza contemporanea, o *contemporary dance* si rende in giapponese letteralmente con la trasposizione fonetica della parola inglese, コンテンポラリー・ダンス (*kontenporarī dansu*) – definizione che si incontra comunemente –, mentre la traduzione semantica *dōjidai buyō* 同時代舞踊 compare raramente in testi concernenti la danza contemporanea.²¹⁰

Nonostante tali sviluppi fossero già evidenti negli Stati Uniti tra gli anni Cinquanta e Sessanta, l'effettiva diffusione della danza contemporanea in Giappone avvenne circa due decenni più tardi, quando il *butō* si era già ampiamente sviluppato come linguaggio autonomo. Come osserva Centonze, l'*ankoku butō* contribuì a creare all'interno del Giappone una corrente di rinnovamento capace di affrontare e di interrogare problematiche contemporanee in maniera autosufficiente, divenendo così un autonomo punto di identificazione artistica.²¹¹ Per questa ragione, come continua a evidenziare la studiosa, nonostante il debutto giapponese di Cunningham fosse già avvenuto nel 1964, bisognerà attendere gli anni Ottanta per assistere alla diffusione di sperimentazioni pienamente inserite nei linguaggi tecnico-estetici della danza contemporanea americana ed europea. Un momento particolarmente significativo in questo processo fu rappresentato dal debutto in Giappone, nel 1986, del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch (1940-2009), rimasto emblematico nella storia della danza giapponese contemporanea.²¹² Come fa notare Centonze, non è privo di significato il fatto che l'anno coincise con la morte di Hijikata, momento che segnò l'inizio di una fase di decentramento e trasformazione dell'esperienza *butō*.²¹³ L'associazione tra i due fenomeni artistici fu evidente soprattutto nella fase iniziale di diffusione internazionale del genere di avanguardia, quando venne spesso recepito dal pubblico straniero come una forma di arte coreutica contemporanea, anche in virtù della sua presenza in festival e in circuiti legati al mercato globale della danza. Tuttavia, come sottolinea Centonze rifacendosi allo studio di Kuniyoshi Kazuko, il *butō* nacque in antitesi a quelle logiche, in quanto in origine si poneva in opposizione alla società consumistica e ai meccanismi di mercato che regolavano la produzione culturale e artistica.²¹⁴ In questo senso, sebbene Hijikata e Cunningham condividessero il tentativo di oltrepassare la danza moderna di Martha Graham, i due differivano radicalmente nei metodi e nelle finalità della loro ricerca. Secondo Arimitsu, la sperimentazione di Cunningham procedeva verso una ridefinizione strutturale e compositiva della

²¹⁰ Katja CENTONZE “La danza contemporanea giapponese: Il corpo tra tecnologia e natura”, *op. cit.*, p. 322.

²¹¹ *Ibid.* pp. 316-317.

²¹² *Ibid.* p. 316.

²¹³ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²¹⁴ Katja CENTONZE “La danza contemporanea giapponese: Il corpo tra tecnologia e natura”, *op. cit.*, p. 328.

performance, mentre Hijikata spingeva il corpo verso una dimensione di crisi, decomposizione e materialità estrema, trasformando la danza in un'esperienza radicalmente anti-rappresentativa.²¹⁵ Ancora più significativo è il fatto che, come evidenzia Centonze, come per l'*Ausdruckstanz* «a differenza della danza di Pina Bausch la contemporaneità che Hijikata rifletteva nella sua arte non prevedeva il fine di articolarsi in contingenza con la sfera psichica del danzatore», prerogativa che rimane ancora centrale nella rivoluzione che la nuova danza occidentale si proponeva.²¹⁶

2.3 I fondatori

2.3.1 Ōno Kazuo

Tra le figure centrali del *butō*, Ōno Kazuo occupa una posizione fondamentale. Come ricorda Centonze, prima di essere riconosciuto come uno dei fondatori del fenomeno, Ōno proveniva dall'ambiente della danza moderna giapponese, all'interno del quale aveva maturato un percorso artistico fortemente segnato dall'incontro con la danza espressionista europea.²¹⁷ Nato in Hokkaidō ad Hakodate il 27 ottobre 1906, Ōno era il maggiore di tredici figli. Secondo Klein, l'ambiente domestico e la figura materna esercitarono un'influenza profonda sulla sua sensibilità artistica, e tornarono più volte come elementi centrali nella sua produzione performativa.²¹⁸ Il rapporto con la madre venne esplorato dal danzatore in diversi recital nel corso della sua estesa e illustre carriera. Accanto a questa dimensione autobiografica, una figura di importanza centrale ad affiancarlo fin dai primi progetti di *butō* fu il secondogenito Ōno Yoshito 大野慶人 (1938-2020). Anche egli importante danzatore, Yoshito collaborò a lungo con il padre e ne raccolse l'eredità assieme a quella di Hijikata.²¹⁹ Interessante è anche la provenienza geografica di Ōno. L'Hokkaidō, regione settentrionale e relativamente periferica rispetto ai grandi centri culturali del Giappone moderno, conservava infatti

²¹⁵ ARIMITSU Michio, *From Voodoo to Butoh: Katherine Dunham, Hijikata Tatsumi, and Trajal Harrell Transcultural Refashioning of "Blackness"*, New York, MoMA, 2015, p. 8.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/Trajal_Harell_Michio_Arimitsu_.pdf 26.05.2026.

²¹⁶ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", *op. cit.*, p. 117.

²¹⁷ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024; Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", *op. cit.*, pp. 2-3.

²¹⁸ Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, p. 6.

²¹⁹ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

una dimensione meno urbanizzata e maggiormente legata a elementi di ruralità e tradizioni locali. Diversi studiosi hanno sottolineato come il nord del Giappone negli anni Cinquanta e Sessanta continuasse a essere percepito come uno spazio marginale rispetto al processo di modernizzazione accelerata del paese, mantenendo tracce di indigenità e forme culturali meno integrate nei modelli estetici dominanti della metropoli.²²⁰

Nel 1926, all'età di vent'anni, Ōno si recò a Tōkyō. Come riporta Viala, l'artista sarebbe stato ispirato per la prima volta alla danza nel 1929, quando, seduto con un amico nella galleria più alta del Teatro Imperiale di Tōkyō, assistette all'esibizione della celebre danzatrice di flamenco La Argentina, pseudonimo di Antonia Mercé y Luque (1890-1936), la cui espressione lo sconvolse profondamente.²²¹ Ciò che colpì maggiormente Ōno non fu soltanto la qualità tecnica della performance, ma soprattutto la presenza scenica di un corpo femminile che si esprimeva in modo radicalmente diverso rispetto alle convenzioni della danza giapponese tradizionale.²²² Nel 1930 Ōno si convertì al cristianesimo, ed è importante osservare come la dimensione della fede religiosa contribuisca a una comprensione critica della sua poetica e costituisca un elemento di forte differenziazione rispetto a Hijikata.²²³ Il suo ingresso nel mondo della danza avvenne negli anni Trenta, quando nel 1933 visitò lo studio di Ishii Baku. Ōno iniziò a danzare a partire dal 1936, quando divenne propriamente discepolo di Eguchi Takaya e della moglie.²²⁴ Un'ulteriore distinzione rispetto a Hijikata fu l'esperienza diretta della guerra, che dal 1938 lo condusse in Cina e successivamente in Nuova Guinea.²²⁵ Nel 1949 Ōno fondò a Yokohama lo Ōno Kazuo Dance Studio (*Ōno Kazuo Butō Kenkyūjo* 大野一雄舞踏研究所), spazio che divenne uno dei principali luoghi di formazione e sperimentazione della danza d'avanguardia giapponese nel dopoguerra. Nello stesso anno mise in scena il *Daiikkai Ōno Kazuo buyō kōen* 第一回大野一雄舞踊公演 (Primo recital di danza di Ōno

²²⁰ INATA Naomi, "Rethinking the 'Indigeneity' of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History", *op. cit.*, pp. 56-57; ARIMITSU, Michio, "From Vodou to Butoh: Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham, and the trans-Pacific remaking of blackness", *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird, Rosemary Candelario, London /New York, Routledge, 2018, p. 48.

²²¹ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, *op. cit.*, pp. 23-24; Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, p. 7.

²²² Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²²³ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, *op. cit.*, p. 24; Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²²⁴ KUNIYOSHI, Kazuko, "On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", *op. cit.*, p. 26.

²²⁵ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

Kazuo) esibendosi con Andō Mitsuko 安藤三子 (1910–1984), un'altra allieva di Eguchi Takaya, al Kanda Public Hall di Tōkyō.²²⁶ Come sottolinea Viala, si trattava di una danza basata sull'improvvisazione, per cui l'elemento coreografico era quasi del tutto assente.²²⁷ Come spiega Centonze, “per coreografia si intende quel disegno dell'opera da rappresentare in scena, in cui il coreografo elabora movimenti e sequenze che vengono trasmessi ai danzatori che li riproducono attraverso il corpo.”²²⁸ Importante, secondo quanto sottolinea la studiosa, è anche la dimensione dell'impersonificazione, per cui il danzatore rappresenta emozioni e figure narrative performando un ruolo.²²⁹ Secondo quanto riportato da Kuniyoshi, i commenti della critica attorno alla performance sottolinearono l'aspetto «estremamente eccentrico», «strano», «gusto singolare», e l'«unicità d'espressione» e «individualità» della figura danzante del quarantatreenne Ōno Kazuo.²³⁰ Anche le performance successive non risultarono particolarmente “danza” in termini di ritmo, melodia e movimento, presentando una concezione difficile da comprendere per lo spettatore comune e, nel complesso, apparendo “più letterarie che coreutiche”.²³¹ Come scrive Kuniyoshi:

It is likely that rather than trying to use the movements he had learned at Eguchi and Miya's studio, Ohno was already trying to create a work using his own peculiar gestures. However, this was not lyrical description like pantomime, nor abstract movement oriented to clear formalization. It was movement that causes one to strongly feel the urge to approach his inner world without preconceptions. Also, at the same time, he must have been feeling the limitations of the dance world that he had studied.²³²

Centonze riporta che Hijikata assistette a questo primo recital, e rimase profondamente colpito dal modo di danzare di Ōno rispetto alla consuetudine. Questo incontro avrebbe innescato un nuovo “sentire estetico” in Hijikata, facendo maturare in lui il desiderio di rinnovare l'espressione coreutica in generale.²³³ Come spiega la studiosa, i due frequentavano compagnie di danza in cui si praticava

²²⁶ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō”, *op. cit.*, p. 78; KUNIYOSHI Kazuko, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, *op. cit.*, p. 28; Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, p. 7.

²²⁷ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, *op. cit.*, p. 24.

²²⁸ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²²⁹ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²³⁰ KUNIYOSHI, Kazuko, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, *op. cit.*, p. 26.

²³¹ *Ivi.*

²³² *Ibid.* p. 31.

²³³ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō”, *op. cit.*, p. 78. Si veda anche: Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, p. 7.

jazz dance, ed ebbero anche occasioni di esibirsi assieme nel corso dei primi anni Cinquanta.²³⁴ In seguito, tra il 1953 e il 1958 Ōno cessò di apparire in produzioni proprie, partecipando solo a pochi eventi in qualità di supporto a Eguchi e Miya. In questo periodo, come anticipato, il mondo dell'espressione coreutica in Giappone stava conoscendo importanti mutamenti.²³⁵ L'artista riprese l'attività in scena con lo spettacolo di danza *The Old Man and the Sea* (*Rōjin to umi* 老人と海) del 1959, coreografato da Hijikata e messo in scena con il figlio, performance che Azzaroni considera come l'ultima di Ōno in qualità di danzatore moderno.²³⁶ Come commenta Kuniyoshi, nel frattempo Ōno si era reso indipendente da Eguchi e Miya, pur continuando a ricercare le interrelazioni tra le tecniche apprese nella danza moderna e la propria esperienza di vita. *The Old Man and the Sea*, come ribadisce la studiosa, costituì la sintesi di una lunga ricerca.²³⁷ La performance non ottenne il riscontro sperato, e, come scrive Kuniyoshi: «[...] the cause was the exposure of the gap between the skills of modern dance and the world that Ohno expressed in his body.»²³⁸ Secondo Kuniyoshi fu in seguito, nell'ambito dell'Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE Gathering del 1960, che Ōno “rinacque” manifestando pienamente le sue qualità *butō*. In quell'occasione Hijikata lo diresse nell'assolo *Divine Sho* デイヴィーヌ抄, assegnandogli la figura dell'anziano prostituto protagonista di *Notre-Dame-des-Fleurs* di Jean Genet.²³⁹ La studiosa scrive: «Up until that time, Ohno had been investigating orthodox reliable dance while trying to be a humanist, but [...] As if discovered by Hijikata, Ohno grasped the stage as a place for expression.»²⁴⁰ Le apparizioni di Ōno nelle performance di Hijikata proseguirono fino al 1966, e in seguito continuò a danzare secondo la sua espressione. Tuttavia, secondo Centonze, nel corso della sua carriera lo stile di Ōno avrebbe conservato, *in nuce*, elementi pertinenti alla matrice moderna della sua danza. Così, l'influsso evidente dell'*Ausdruckstanz* sul *butō* di Ōno, secondo la studiosa, contribuì a determinare l'insieme delle differenze stilistiche rispetto alle pratiche di Hijikata.²⁴¹

²³⁴ KUNIYOSHI, Kazuko, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, *op. cit.*, p. 30.

²³⁵ KUNIYOSHI, Kazuko, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, *op. cit.*, pp. 29-30.

²³⁶ Giovanni AZZARONI, “Le origini antropologiche del butō”, *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di Matteo Casari ed Elena Cervellati, Bologna, 2015, p. 54.

²³⁷ KUNIYOSHI, Kazuko, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, *op. cit.*, p. 35.

²³⁸ *Ivi.*

²³⁹ *Ibid.* p. 34.

²⁴⁰ *Ivi.*

²⁴¹ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō”, *op. cit.*, p. 76.

2.3.2 Hijikata Tatsumi

Nato ad Akita il 9 marzo 1928 con il nome di Yoneyama Kunio 米山邦雄, Hijikata era il più giovane di undici figli. Durante l'infanzia nutriva una profonda adorazione per la sorella maggiore che lo aveva cresciuto, e, come riporta Klein, il critico di danza Gōda Nario 合田成男 (1922-2025) avrebbe in seguito individuato nella devastante esperienza della sua perdita la forza motrice alla base della danza di Hijikata.²⁴² Secondo Centonze, il luogo di origine del danzatore, la regione geografica e culturale del Tōhoku, risulta molto importante nella storia della danza moderna giapponese e del *butō*. Ishii Baku, nativo di Akita, Eguchi Takaya, della prefettura di Aomori, e perfino Terayama Shūji, di Hirosaki, erano tutti originari del Nord-Est.²⁴³ Come evidenzia Inata, numerose interpretazioni critiche hanno attribuito gli sviluppi del *butō* di Hijikata al suo tentativo di individuare il fondamento della pratica nel folklore e nei corpi dei contadini plasmati dalla povertà e dal clima crudele del Tōhoku.²⁴⁴

All'età di diciannove anni Hijikata iniziò a prendere lezioni di *Neue Tanz* presso lo studio di Masumura Katsuko 増村克子, che fu allieva di Eguchi Takaya, ad Akita.²⁴⁵ Anche Hijikata fu dunque erede diretto dell'espressionismo tedesco. L'artista si recò per la prima volta a Tōkyō nel 1949, e durante la visita assistette casualmente al recital di Ōno e Andō.²⁴⁶ Nel 1952 lasciò il Tōhoku per trasferirsi nella capitale. Come sottolinea Kurihara, il giovane subì un forte shock alle prime esperienze di vita nella metropoli, in cui vigeva il caos del dopoguerra e la drammatica crescita economica non era ancora stata avviata.²⁴⁷ Secondo la studiosa, il divario tra Hijikata e i giovani artisti urbani che incontrò fu sconvolgente. Come Hijikata stesso scrisse nel saggio *Keimusho e 刑務所へ* (To Prison) originariamente pubblicato nel 1961 sulla rivista letteraria *Mita Bungaku* 三田文学: «The

²⁴² Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, p. 6.

²⁴³ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²⁴⁴ INATA Naomi, “Rethinking the ‘Indigeneity’ of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History”, *op. cit.* pp. 56.

²⁴⁵ INATA Naomi, “Rethinking the ‘Indigeneity’ of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History”, *op. cit.* pp. 57; KLEIN, Susan Blakeley, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, p. 8; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, *op. cit.*, p. 62.

²⁴⁶ KUNIYOSHI, Kazuko, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, *op. cit.*, p. 30; Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, p. 8.

²⁴⁷ KURIHARA Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *op.cit.*, p. 17.

friends I made in Tokyo were, so to speak, inhabitants of the transparent, mechanical "world," without any ties to bleeding nature and even without smell. I could not help seeing them as corpses».²⁴⁸ Hijikata fa qui riferimento all'odore dei corpi dei giovani della metropoli, un sentore a cui, secondo Inata, Hijikata si riferisce per spiegare le caratteristiche percepibili al di là della logica, derivanti dalla vita e dall'esperienza, e che distinguono un determinato gruppo da un altro.²⁴⁹ Inserito nel nuovo contesto urbano, il danzatore prese a seguire le tendenze intellettuali del tempo, leggendo assiduamente letteratura francese, incluse le opere di Arthur Rimbaud (1854–1891) e del Comte de Lautréamont (1846–1870), ma prediligendo le opere di Jean Genet, il cui universo paradossale catturò la sua immaginazione.²⁵⁰ Come riporta Kurihara, percependo l'alienazione dall'urbano e dal moderno, Hijikata lottò per stabilire la propria identità e creare un lavoro originale. Shibusawa Tatsuhiko, della stessa età di Hijikata, divenne un suo amico intimo, fornendogli una straordinaria quantità di intuizioni sulla letteratura e sul pensiero contemporaneo.²⁵¹ Nel 1953 entrò nel gruppo *Unique Ballet Group*, guidato da Andō e legato a Ōno Kazuo, in cui praticò danza classica e *jazz dance*.²⁵² Nell'insieme delle influenze che ispirarono il giovane Hijikata, lo studioso Arimitsu Michio propone una nuova prospettiva sull'incontro tra il nativo di Akita e la performer Katherine Dunham (1909–2006), in un momento decisivo precedente alla nascita del *butō*. Il danzatore era infatti rimasto impressionato dalla sensuale opera dell'artista americana, considerata la matriarca della *black dance*, quando provava presso lo studio di danza di Andō Mitsuko nel 1957.²⁵³ Non a caso, come sottolinea Centonze, in quegli anni l'immagine del mondo della musica e della danza jazz era prevalentemente associato alla *black scene*.²⁵⁴ Secondo Arimitsu, la copertura mediatica del tour di Dunham conferma i molteplici significati attribuiti alla “blackness” in Giappone tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, e diversi articoli dell'epoca dimostrerebbero che l'interesse per la “blackness” in quegli anni appariva come una miscela di desiderio feticistico per il “primitivo” e l’“esotico” e di autentica fascinazione per le culture della diaspora africana. Come scrive Arimitsu: «[...]“blackness”

²⁴⁸ HIJIKATA Tatsumi, “To Prison”, trad. Kurihara Nanako, *TDR*, 44, 1, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 43.

²⁴⁹ INATA Naomi, “Rethinking the ‘Indigeneity’ of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History”, *op. cit.*, pp. 57-58.

²⁵⁰ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²⁵¹ KURIHARA Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *op.cit.*, pp. 18-19.

²⁵² Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, *op. cit.*, p. 62.

²⁵³ ARIMITSU Michio, *From Voodoo to Butoh: Katherine Dunham, Hijikata Tatsumi, and Trajal Harrell Transcultural Refashioning of “Blackness*, *op. cit.*, p. 1.

²⁵⁴ Katja CENTONZE, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*”, *Japan Pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, a cura di Gianluca Coci, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 667-668.

served simultaneously as a fantastic, racialized symbol of the hip and the cool and, in particular, as a powerful source of what Paul Gilroy in *The Black Atlantic* has called a “counter-culture of [Eurocentric] modernity», secondo una tendenza diffusa in particolare negli ambienti artistici d’avanguardia frequentati da Hijikata.²⁵⁵ Anche Mishima Yukio, nel saggio *Gendai no muma: Kinjiki o odoru zen'ei buyōdan* 現代の夢魔 — 「禁色」を踊る前衛舞踊団 (Contemporary Nightmare: An Avant-Garde Dance Group Dances *Forbidden Colors*) riconobbe esplicitamente l’affinità tra il primo *butō* e il *voodoo*, i cui elementi ispiravano la danzatrice afroamericana.²⁵⁶ L’influenza della Dunham costituisce un esempio del modo in cui Hijikata assimilava e rielaborava criticamente le pratiche emergenti che lo circondavano, confrontandosi sia con le nuove configurazioni artistiche sviluppatesi nel contesto dell’intermedia, sia con differenti elementi stranieri o della tradizione. Dopo aver raccolto numerosi *input* disciplinari e metodologici, e dopo aver avviato la propria attività performativa, Hijikata iniziò a problematizzare quei modelli. Così l’artista andò sviluppando un’idea di rivoluzione particolare. Come argomenta Centonze, egli si propose un’indagine radicale difficile da ritrovare in altri contesti fino a quel punto, un’indagine sulle diverse corporealtà, in cui non si limitò a una sola concezione di corpo, ma si rivolse, coscientemente, provocatoriamente e in maniera paradossale, a corporealtà diverse.²⁵⁷ In questo modo sperimentò le modalità con cui i corpi si inscrivono entro le stratificazioni della storia e della cultura, senza tuttavia ricondurre tale ricerca a una forma discorsiva, e soprattutto rifletté radicalmente sulla danza.²⁵⁸ Inoltre, nel 1962 Hijikata e Motofuji Akiko, che sposò nel 1968, assunsero la direzione dell'ex studio di Tsuda Nobutoshi. Nacque così l’Asubesuto-kan アスベスト館, destinato a diventare il principale centro delle sperimentazioni del *butō* e delle pratiche intermediali che ne accompagnarono lo sviluppo da quel momento fino alla chiusura nel 2003.²⁵⁹

²⁵⁵ ARIMITSU, Michio, “From Vodou to Butoh: Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham, and the trans-Pacific remaking of blackness”, *op.cit.*, 2018, p. 45.

²⁵⁶ MISHIMA, Yukio, “Contemporary Nightmare: An Avant-Garde Dance Group Dances *Forbidden Colors*”, trad. Bruce Baird, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird, Rosemary Candelario, London/New York, Routledge, 2018, p. 53. Testo originale: MISHIMA, Yukio, “Gendai no muma: *Kinjiki* o odoru zen'ei buyōdan” [Contemporary Nightmare: An Avant-Garde Dance Group Dances *Forbidden Colors*], *Geijutsu shinchō* 10, 9 (September), 1959, pp. 128–131

²⁵⁷ Katja CENTONZE “Bodies Shifting from Hijikata’s Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality”, *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, a cura di Katja Centonze, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2010, p. 119; Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²⁵⁸ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²⁵⁹ Katja CENTONZE “Bodies Shifting from Hijikata’s Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing

In questo modo le basi del movimento *butō* vennero gettate ben prima della crisi relativa all'Anpo del 1960, maturando nelle sperimentazioni che Ōno e Hijikata svilupparono, insieme e separatamente, nei loro studi. Il culmine di tali esperimenti fu *Kinjiki* 禁色 (Colori proibiti), oggi considerata l'opera fondativa dell'estetica *butō*, nonché la provocazione storica lanciata da Hijikata al mondo della danza.²⁶⁰

2.4 La nascita del *butō*

2.4.1 La provocazione storica

La performance *Kinjiki*, diretta da Hijikata Tatsumi ed eseguita da lui stesso assieme a Ōno Yoshito, venne messa in scena il 24 maggio 1959 durante un festival per nuovi talenti organizzato dalla All Japan Dance Association (*Zen Nihon Buyō Dantai Rengōkai* 全日本舞踊団体連合会). La manifestazione costituiva uno dei principali spazi dedicati ai giovani coreografi e danzatori emergenti del Giappone del dopoguerra, legati soprattutto all'ambiente della *gendai buyō*. In questo contesto venivano presentate opere sperimentali, e lavori di artisti ancora esterni ai circuiti istituzionali più consolidati. La performance ebbe luogo presso la Dai-Ichi Seimei Hall 第一生命ホール, a Tōkyō.²⁶¹ In questo contesto, Hijikata presentò quello che viene generalmente considerato il debutto dell'*ankoku butō*, seppur parte della critica, tra cui Morishita Takashi, considera di dover retrodatare la nascita del progetto coreutico già al 1957.²⁶² Ad ogni modo, sostiene Centonze, *Kinjiki* costituì il primo momento in cui la rottura scenica elaborata da Hijikata assunse una forma pubblica e riconoscibile.²⁶³ Non a caso, come riporta la studiosa, lo storico della danza Gōda Nario, che fu presente tra il pubblico, definì l'opera come la “pietra scagliata” da Hijikata, che sconvolse storicamente non soltanto la scena della danza, ma anche quelle dell'arte e del teatro.²⁶⁴ Per

Corporeality”, *op. cit.*, pp. 114-121.

²⁶⁰ Katja CENTONZE, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*”, *op. cit.* p. 659.

²⁶¹ Katja CENTONZE, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*”, *op. cit.*, p. 653; *Kinjiki*, Dance Archive Network <https://dance-archive.net/en/archive/works/pf21.html> 27.05.2026.

²⁶² MORISHITA Takashi, “Rebellion of the body: Trying to decipher the Keywords and Signs”, trad. Katja Centonze, *Nikutai no hanran: butō 1968, sonzai no semiorojī = Hijikata Tatsumi's rebellion of the body: imagery and documents of butoh 1968*, a cura di Maeda Fujio, Watanabe Yokō, Morishita Takashi, Homma Yu, Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Āto sentā, 2009.

²⁶³ Katja CENTONZE, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*” *op. cit.* p. 667.

²⁶⁴ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, *op. cit.*, p. 84.

comprendere la radicalità di *Kinjiki* e dei primi progetti *butō* ritengo innanzitutto utile fare riferimento all'universo culturale a cui Hijikata rivolgeva lo sguardo. Il nome *Kinjiki* si rifà al romanzo pubblicato nel 1951 da Mishima Yukio, sebbene la performance non ne riprenda i contenuti narrativi. Come puntualizza Centonze, l'opera risentì piuttosto dell'influsso della letteratura francese del Novecento, una letteratura aperta allo scandalo, in cui autori come Jean Genet esplorarono il mondo dell'omosessualità e della criminalità, pur senza lo scopo di intellettualizzare quelle dimensioni.²⁶⁵ Secondo Centonze, Hijikata ravvisava nei testi e nei cortometraggi dell'autore marsigliese una vicinanza al corpo, ammirando anche il suo esplicito riferimento all'erotismo e a quei lati dell'individualità che la società dell'epoca non permetteva di esprimere.²⁶⁶ Come sostiene Klein, *Kinjiki* fu una performance del tutto sperimentale, che presentò molte delle caratteristiche divenute in seguito emblematiche del *butō*.²⁶⁷ Il centro dell'accadimento scenico era l'amore omosessuale e la performance vedeva i due danzatori impegnati nella simulazione di un atto omoerotico. Come scrive Centonze, la performance metteva in scena una forma di coercizione sessuale esercitata dall'uomo più anziano, Hijikata, il quale, dopo aver offerto una gallina al giovane e seminudo Ōno Yoshito, che la stringeva tra le cosce, lo rapì trascinandolo nella penombra.²⁶⁸ I due danzatori rotolarono uno sopra l'altro nel buio, e dai gemiti che emersero si poteva intuire l'incontro carnale, attraverso cui il giovane veniva iniziato al mondo della malavita.²⁶⁹ Secondo Centonze, l'influenza diretta della letteratura europea è anche testimoniata dalla voce di Hijikata che ripeteva “*Je t'aime, je t'aime*” tra i sospiri.²⁷⁰ Oltre a una tenue sonorità blues di un'armonica che suonò durante il finale, la performance venne eseguita senza alcun tipo di musica, mentre il corpo di Hijikata, scurito di nero, era appena visibile al pubblico in mezzo alla scena buia.²⁷¹ Molte delle persone presenti nell'audience abbandonarono la sala indignate, e i due danzatori vennero in seguito espulsi dall'associazione.

²⁶⁵ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 64; Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²⁶⁶ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

²⁶⁷ Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, op. cit., p. 12.

²⁶⁸ Katja CENTONZE, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*”, op. cit., p. 661.

²⁶⁹ Ivi.; Giovanni AZZARONI, “Le origini antropologiche del *butō*”, op. cit., p. 55; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 64.

²⁷⁰ Katja CENTONZE, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*”, op. cit., p. 660.

²⁷¹ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 64.

2.4.2 *Kinjiki* e l'estetica del *butō*

Attraverso questa provocazione Hijikata presentò il suo intento di rivoluzionare la danza, conferendo tutta l'attenzione al corpo inteso come *nikutai*. Come spiega Centonze, in questa prospettiva inaugurò un nuovo modo di concepire la corporeità nel contesto coreutico-teatrale, in cui il corpo stesso è la danza.²⁷² Secondo la studiosa, su un piano più ampio la performance diede vita a una prospettiva nuovissima dei corpi, ponendo il *nikutai* al centro di una contestazione e di una protesta contro le convenzioni, e specie contro tutto ciò — tradizioni culturali, sistemi filosofici e strutture storico-politiche — che ha cercato di inquadrare i corpi sotto il potere.²⁷³ Secondo Centonze, questo progetto di anti-danza si configura quindi come un'azione critica che agisce sui corpi. Qui la presenza scenica diventa una forma di contestazione rivolta tanto alla società quanto alla storia della danza, pur senza comunicare alcun messaggio allo spettatore e senza aderire a schemi prestabiliti. Come spiega Centonze, si tratta di una sfida culturale estremamente ambiziosa, che richiese una ridefinizione dell'accezione del corpo stesso.²⁷⁴ La critica giapponese colse soprattutto nell'atteggiamento sessuale presentato in scena un gesto rivoluzionario, e la ragione per cui si era creato scalpore dipese soprattutto dall'esplicito atto omoerotico, dall'esposizione diretta di corpi seminudi sulla scena e dall'apparizione dell'animale.²⁷⁵ Come evidenzia Centonze, citando Ichikawa Miyabi, all'epoca nel mondo della danza moderna il *ratai* 裸体 (corpo nudo) e il sesso erano considerati tabù.²⁷⁶ È proprio in questo contesto culturale che va compresa la violenta reazione del pubblico. Tutta l'attenzione è concentrata sulla percezione del corpo nello spazio scenico, e in particolare sul corpo stesso che genera lo spazio scenico, come evidenziato da Centonze e Gunji Masakatsu.²⁷⁷ Le conseguenze teoriche di questa operazione risultano particolarmente radicali. Come scrive Centonze:

Nel suo corso storico questo stravolgimento sistemico, che frantuma le configurazioni tecnico-coreutiche operanti sul piano razionalistico, non si limita alla sfera formale, ma penetra fino al substrato

²⁷² Katja CENTONZE, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", *op. cit.*, pp. 654-657; Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, p. 27.

²⁷³ Katja CENTONZE, "Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality", *op. cit.*, pp. 120-121; Katja CENTONZE, "Placing Protest and Corporeality in the 1960s". *Rivista degli Studi Orientali*, 93, 3, 2020, pp. 130.

²⁷⁴ Katja CENTONZE, "Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality", *op. cit.*, pp. 120-121.

²⁷⁵ Katja CENTONZE, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", *op. cit.*, p. 670.

²⁷⁶ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", *op. cit.*, p. 87.

²⁷⁷ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", *op. cit.* p. 107; MASAKATSU Gunji, "Butoh and Taboo", trad. Jane Traynor, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird, Rosemary Candelario, London/New York, Routledge, 2018, pp. 83-84.

sostanziale. Infatti, il proposito estetico dell'*ankoku butō* sfocia in una vera e propria rivoluzione semiotica, elevando a unità semantica più alta, e allo stesso tempo più ridotta, il corpo del *nikutai*.²⁷⁸

Inoltre, Hijikata eliminò numerosi elementi su cui la danza mainstream dell'epoca si fondava, primi tra tutti la musica, i programmi interpretativi e ogni tecnica che egli considerava essere un limite all'autonomia del corpo danzante.²⁷⁹ Fondamentale è anche la dimensione dell'oscurità sulla scena. Come scrive Centonze, Hijikata sottrasse la luce alla danza, rompendo con il concetto di teatralità fondato sul principio di vedere ed essere visti.²⁸⁰ Secondo la studiosa, se normalmente la danza è una forma di espressione destinata a una fruizione e un godimento attraverso la vista, egli voleva invece mettere al centro l'idea che la danza non fosse l'arte dell'"esibire".²⁸¹ La studiosa invita a riflettere sull'origine del termine teatro, che risale al greco *theatron*, ossia il luogo in cui si vedono le cose, parola derivata da *theastai*, "guardare" ed "osservare".²⁸² Per Centonze, lo sforzo di Hijikata, tanto sul piano intellettuale quanto su quello artistico, consisteva proprio nello smontare le abitudini percettive umane di approccio alle arti attraverso, ad esempio, il paradigma visivo.²⁸³ Oltre alla dimensione ottica, Hijikata introdusse elementi di provocazione anche a livello sonoro. Secondo la critica di Arimitsu, il pezzo di armonica blues udibile al termine di *Kinjiki* conferiva una sfumatura "nera" alla performance.²⁸⁴ Lo studioso sottolinea che, come testimonia Motofuji Akiko, prima di *Kinjiki* la maggior parte dei danzatori moderni in Giappone non avrebbe osato utilizzare musica diversa da quella della tradizione classica occidentale, composta da autori come Liszt (1811-1886) o Chopin (1810-1849). In altre parole, l'inserimento di questo elemento di "*blackness*" costituì per Hijikata una strategia volta a sfidare l'istituzione della danza moderna giapponese, fortemente eurocentrica.²⁸⁵ Questo elemento rappresenterebbe, secondo lo studioso, un'ulteriore traccia dell'eredità della Dunham, oltre al fatto che a partire da *Kinjiki*, Hijikata avrebbe iniziato a scurire il proprio corpo, ragione per cui, sottolinea anche Centonze, si è parlato anche di un primo "*butō nero*".²⁸⁶ Come mette in luce Arimitsu, prima di *Kinjiki* Hijikata aveva già collaborato con altri artisti alla realizzazione di spettacoli ispirati alla cultura afroamericana e alla condizione di discriminazione

²⁷⁸ *Ibid.* p. 85.

²⁷⁹ Katja CENTONZE, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", *op. cit.*, p. 673.

²⁸⁰ Katja CENTONZE, "Osmosi tra fotografia e *butō* nell'indipendenza dell'ombra: l'invisibile si fa danza", *Kyoto Butoh-kan*, a cura di Fabio Massimo Fioravanti, Torino, Voglino Editrice, 2021, p. 51.

²⁸¹ *Ivi.*

²⁸² *Ivi.*

²⁸³ *Ivi.*

²⁸⁴ ARIMITSU Michio, *From Voodoo to Butoh: Katherine Dunham, Hijikata Tatsumi, and Trajal Harrell Transcultural Refashioning of "Blackness"*, *op. cit.*, p. 1.

²⁸⁵ *Ibid.* p. 5.

²⁸⁶ *Ibid.* p. 5; Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", *op. cit.*, p. 80.

vissuta dalle comunità nere negli Stati Uniti.²⁸⁷ Come pone in evidenza Arimitsu, in questo contesto, i corpi degli individui afroamericani rappresentano corporeità marginali: corpi esclusi dai modelli di prestigio promossi dalla danza istituzionalizzata, sia per ragioni estetiche sia per motivi culturali e ideologici.²⁸⁸ L'interesse di Hijikata per tali corporalità si collega più ampiamente alla sua attenzione verso ciò che la società tende a relegare ai margini, ossia il deforme, il degradato, e altri elementi che diverranno centrali anche nell'estetica dell'*ankoku butō*.²⁸⁹ Sul piano estetico, quindi, l'accorgimento di annerirsi il corpo per la performance sarebbe coerente con la sensibilità elaborata da Hijikata, fondata su categorie opposte all'idea tradizionale di bellezza. Tuttavia, come sostengono Centonze e Klein, non è certo con il *butō* che il grottesco e il deforme comparvero per la prima volta nel panorama culturale giapponese. Esiste infatti una consolidata tradizione dell'erotico-grottesco (*eroguro* エログロ), sviluppatasi tra letteratura e arti visive, fondata sulla centralità del corpo mostruoso, deformato e perturbante.²⁹⁰ Questi studi collegano l'*ankoku butō* alle nozioni di *shūaku no bi* 醜悪の美 (estetica del brutto), e di *zankokubi* 残酷美 (bellezza della crudeltà), entrambe relative alla deformazione e all'efferatezza. Negli studi di Centonze, inoltre, il riferimento ai repertori *kizewamono* 生世話物 (drammi di cruda realtà) del *kabuki* di tardo periodo Edo è significativo per un confronto con il *butō*, e mette in luce come tali drammi *kabuki* non “rappresentavano” la violenza, ma la “presentavano” direttamente allo spettatore, offrendo esempi di distorsione completa del corpo umano.²⁹¹ Anche in questo caso, evidenzia Centonze, la peculiarità dell'avanguardia consiste nell'isolare elementi della tradizione e sottrarli alla logica rappresentativa del teatro, per cui il gesto coreutico viene progressivamente svuotato di ogni funzione simbolica e realista. Contraddicendo l'ideale di bellezza del corpo, Hijikata mette in crisi anche la forma stessa della danza.²⁹² Come spiega Centonze, tanto il *kabuki* quanto il balletto europeo si fondano su un rigoroso ordine formale. Analogamente, anche il teatro *nō* si struttura attorno ai *kata* 型, ossia modelli codificati che prescrivono posture, gesti e modalità espressive determinate.²⁹³ L'assenza di un disegno coreografico si pone in continuità con

²⁸⁷ ARIMITSU Michio, *From Voodoo to Butoh: Katherine Dunham, Hijikata Tatsumi, and Trajal Harrell Transcultural Refashioning of “Blackness”*, op. cit., p. 5.

²⁸⁸ *Ibid.* p. 6.

²⁸⁹ Katja CENTONZE, “Bodies Shifting from Hijikata’s Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality”, op. cit., pp. 118-119; Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 216.

²⁹⁰ Katja CENTONZE, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, op. cit., pp. 63-64; Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, op. cit., p. 13.

²⁹¹ Katja CENTONZE, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, op. cit., pp. 63-64.

²⁹² Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, op. cit., p. 148.

²⁹³ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

l'idea di non offrire piacere estetico allo spettatore.²⁹⁴ Nel *butō*, al contrario, come sostenuto da Mishima, i movimenti, o anche l'immobilità assoluta, apparivano volutamente irritanti, lenti e irrazionali.²⁹⁵ L'obiettivo in questo caso consisteva nel produrre una frattura percettiva nel pubblico.²⁹⁶ In tale prospettiva si rivela importante la critica attribuita dal letterato all'effetto di alienazione prodotto dai movimenti corporei dei danzatori *butō*. Pur non avendo assistito alla prima versione di *Kinjiki*, Mishima vide le prove di *Kinjiki II* e ne rimase profondamente colpito. Nel testo "Gendai no muma" Mishima offre una descrizione del singolare rapporto tra concetto e azione rivelato dai corpi dei danzatori durante le lezioni di improvvisazione a cui assistette. Lo scrittore individua proprio nella rottura improvvisa delle leggi psicologiche e motorie abituali la qualità perturbante di questa nuova danza: una "sensazione irritante di discontinuità", che egli interpreta come una "celebrazione dell'incubo moderno".²⁹⁷ Come pone in evidenza Centonze, data la scarsità di documentazione fotografica e filmica relativa alle prime performance di Hijikata, la scrittura critica di Mishima costituisce una delle principali fonti interpretative per comprendere il carattere rivoluzionario dell'*ankoku butō*.²⁹⁸ Tra gli spettatori presenti a *Kinjiki* vi fu anche Hosoe Eikō, che dopo la performance manifestò immediatamente il desiderio di fotografare quei corpi così radicalmente nuovi.²⁹⁹ L'incontro tra Hosoe e Hijikata diventerà fondamentale per l'immaginario visivo del *butō* e per la costruzione della sua iconografia destinata a divenire centrale nella ricezione internazionale dell'opera di Hijikata.

2.5 Corporealtà ed elementi teorici nel *butō*

2.5.1 "Corpi trasversali"

Hijikata nel corso della propria attività concentrerà l'attenzione sul *nikutai* in quanto elemento centrale del suo progetto anarchico. Come scrive Centonze: «This specific corporeality is corruptible,

²⁹⁴ Katja CENTONZE, "Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality", *op. cit.*, p. 121.

²⁹⁵ MISHIMA, Yukio, "Contemporary Nightmare: An Avant-Garde Dance Group Dances *Forbidden Colors*", *op. cit.*, p. 53.

²⁹⁶ *Ivi*.

²⁹⁷ MISHIMA, Yukio, "Contemporary Nightmare: An Avant-Garde Dance Group Dances *Forbidden Colors*", *op. cit.*, pp. 52-53.

²⁹⁸ Katja CENTONZE "Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", *op. cit.*, p. 439.

²⁹⁹ Katja CENTONZE, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", *op. cit.*, p. 655.

pluralistic, metamorphic, multi-faceted, ungovernable, intrinsically political and anti-capitalistic».³⁰⁰ Facendo riferimento alle performance e ad altre opere di carattere intermediale prodotte nel corso degli anni Sessanta, vorrei esaminare i diversi tipi di corporealtà sperimentati da Hijikata. La riflessione sui “corpi trasversali” (uno dei temi sviluppati da Centonze durante il suo corso), che verrà sviluppata nelle pagine seguenti, mira a raccogliere elementi utili per una più approfondita comprensione del fenomeno coreutico rivoluzionario chiamato *butō*.

2.5.1 Il corpo metamorfico

Come esprime in maniera eccellente Centonze, il *butō*, inteso come una “politica di danza del cambiamento”, «basa il suo vigore di rottura, non solo con il passato, ma anche con la contemporaneità, sul corpo metamorfico».³⁰¹ Secondo Hijikata, infatti, il potenziale più radicale del *nikutai* si manifesterebbe nei processi di metamorfosi, alterazione e mutazione del corpo. Come anticipato nel primo capitolo, tale concezione si lega alla più ampia idea, diffusa tra artisti e intellettuali nel contesto sociopolitico del dopoguerra, della precarietà della configurazione corporea stessa, che risulta effimera e indefinibile. Nell’ambito della danza, secondo l’idea di “trans-corporealtà del *butō*” espressa da Centonze, il corpo cangiante non può essere incasellato in figure, forme e *kata*.³⁰² Pertanto il compito del danzatore, come sottolinea la studiosa, è di scoprire attraverso la pratica del corpo il suo stato d’essere, arrivando a concepirlo ontologicamente, nel suo puro essere.³⁰³ Come evidenzia Centonze, una delle pratiche più complesse è quella del *naru shintai* 成る身体, che la studiosa traduce anche come “corpo *in fieri*”.³⁰⁴ Secondo la sua critica a questo proposito sarebbe particolarmente rilevante la pratica del danzatore Murobushi Kō 室伏鴻 (1947-2015), importantissimo artista che fu in stretto contatto con Hijikata e con il suo progetto. Come scrive Centonze: «Murobushi lays explicit emphasis on the critical body of a performer who has to experience, in an unending process, delaying identities in a dimension of non-identification.»³⁰⁵ Strettamente connesso al concetto di *naru shintai* è quello di *kanōtai* 可能体, ossia di “corpi in potenza”. Infatti, come ribadito nelle ricerche di Centonze, “per disporre del *naru shintai* occorre

³⁰⁰ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, *op.cit.*, pp. 15.

³⁰¹ Katja CENTONZE, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, *op. cit.*, p. 61.

³⁰² Katja CENTONZE, “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality”, *op. cit.*, p. 121, *passim*; Katja CENTONZE “La ribellione del corpo di carne nel butō”, *op. cit.*, p. 156.

³⁰³ *Ivi*.

³⁰⁴ Katja CENTONZE “Resistance to the Society of the Spectacle: the ‘nikutai’ in Murobushi Kō”, *Danza e ricerca*, 1, 2009, p. 179.

³⁰⁵ *Ibid.* P.179.

porre come principio la possibilità di produrre una infinita gamma cinetica”.³⁰⁶ Il concetto della trasformazione del corpo del performer in scena costituisce un espediente largamente diffuso nel teatro tradizionale giapponese. Ciò sarebbe testimoniato dalla varietà di elaborati accorgimenti scenotecnici di cui dispongono gli spettacoli, i quali consentono al performer di trasformarsi assumendo identità diverse, da uomo, animale o anche divinità.³⁰⁷ Come riporta Centonze, secondo Nakajima Kazuo «[In Giappone] il desiderio di trasformazione della gente, e di vedere questa trasformazione espressa in forma di spettacolo, è all’origine di qualsiasi performance.»³⁰⁸ Tuttavia, nel *butō* la metamorfosi non sarebbe un espediente messo in scena dall’artista che aspira ad un qualche tipo di finzione rappresentativa. Negli studi di Centonze viene messo in luce come, secondo una distinzione tra rappresentare e presentare il corpo sulla scena, nel *butō* il *nikutai* debba assolvere la funzione del processo metamorfico mantenendo le distanze da ogni tipo di imitazione, e come nelle sue ricerche il danzatore deve perseguire la verità (*hontō no koto* 本当の事).³⁰⁹ Come pone in evidenza anche Kurihara, che partecipò ad alcune lezioni di improvvisazione di Hijikata:

The most difficult part of this exercise was that one had to "be it," not merely "imagine it." This was emphasized in the class again and again. The condition of the body itself has to be changed. Through words, Hijikata's method makes dancers conscious of their physiological senses and teaches them to objectify their bodies. Dancers can then "reconstruct" their bodies as material things in the world and even as concepts. [...] As a result, butoh dancers can transform themselves into everything from a wet rug to a sky and can even embody the universe, theoretically speaking.³¹⁰

Inoltre, la dimensione del *naru shintai* implica la possibilità per l’artista di mutare infinite volte nel corso di una singola performance.³¹¹ A questo proposito, ritengo utile discutere della teoria in relazione agli spettacoli presentati dai danzatori *butō* dopo *Kinjiki*. Come anticipato, vi fu un *Kinjiki II*, del 5 settembre 1959, inscenato da Hijikata, Ōno Kazuo e Yoshito, Wakamatsu Miki e altri performer. L’esibizione era inserita nel programma del primo 650EXPERIENCE の会 (Incontro di 650 esperienze), che faceva da cornice a progetto multimediale più ampio intitolato *Rokunin no Avangyarudo* 六人のアヴァンギャルド (Sei artisti d’avanguardia).³¹² Subito dopo, Hijikata diresse *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* 土方巽 DANCE EXPERIENCE の会 (Incontro del Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE), un ciclo di tre incontri che ebbero luogo tra il 1960 e il

³⁰⁶ Katja CENTONZE “La ribellione del corpo di carne nel *butō*”, *op. cit.*, p. 156.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 156.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 156.

³⁰⁹ Katja CENTONZE “La ribellione del corpo di carne nel *butō*”, *op. cit.*, p. 157.

³¹⁰ KURIHARA Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *op. cit.*, p. 16.

³¹¹ *Ibid.* p. 16; Katja CENTONZE “La ribellione del corpo di carne nel *butō*”, *op. cit.*, p. 156.

³¹² Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, *op. cit.*, p. 85. *Kinjiki* (reworked version), Dance Archive Network <https://dance-archive.net/en/archive/works/pf23.html> 28.05.2026.

1963.³¹³ Così come *Rokunin no Avangyarudo*, si trattava di un progetto coreutico incentrato sulla sperimentazione di temi legati ad androginia, travestitismo, sesso e oscenità connessi alla letteratura dell'assurdo.³¹⁴ Fondamentale per capire il carattere di “trans-corporealtà” nella danza di Hijikata, come inteso da Centonze³¹⁵, è la possibilità di assistere ad una trasformazione del performer anche a livello di genere, come inteso da Kinneret Noy.³¹⁶ Non si tratta in questo caso di emulare identità maschili o femminili, ma di dare visibilità al processo che ci fa comprendere che l'attribuzione stabile del genere ai corpi è intrinsecamente contraddittoria.³¹⁷ I danzatori, e soprattutto Ōno Kazuo, si esibiscono numerose volte in *cross-dressing*, pur senza cancellare in maniera completa la parte maschile, ma scegliendo una via evocativa.³¹⁸

2.5.2 Metamorfosi, esperienza e soggettività

È opportuno ora spostare l'attenzione sull'elemento dell'esperienza, protagonista già dai titoli di questi progetti le cui performance assunsero il carattere di veri e propri *happenings*. In entrambi i casi il concetto di “*experience*” non indicava solamente la sperimentaltà dell'esperienza dell'artista, ma poneva in evidenza anche quella del pubblico.³¹⁹ Come sottolineato da Centonze, Shibusawa Tatsuhiko definì l'importanza nei primi anni del concetto di performer inteso come 体験者 *taikensha* (esperitore). La studiosa argomenta che: «Emerge qui la qualità intrinseca dell'arte intesa non come rappresentazione, ma come esperienza *hic et nunc* che coinvolge sia l'attante che il pubblico».³²⁰ Questi elementi saranno di fondamentale importanza nell'analisi delle pratiche di Kusama dei capitoli a seguire, in cui verranno messe a confronto le modalità di rappresentazione nelle pratiche dell'artista dei *Body Festivals* e nel *butō*. L'aspetto relativo al concetto di *taiken*, l'esperienza vissuta con il proprio corpo (*karada* 体), indica che lo spettatore non è più passivo. Come messo in luce da Eckersall,

³¹³ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō”, *op. cit.*, p. 85. *Tatsumi Hijikata Dance Experience*, Dance Archive Network <https://dance-archive.net/en/archive/works/pf31.html> 28.05.2026.

³¹⁴ ; Katja CENTONZE, “Butō (butoh)”, *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1, 2021, p. 439.

³¹⁵ Katja CENTONZE, “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality”, *op. cit.*, p. 121, *passim*.

³¹⁶ Kinneret NOY, “Transcending bodies: Dancing Gender(s) in *Butoh*”, *PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*, a cura di Ayelet Zohar, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Press, 2009, pp. 184-186.

³¹⁷ *Ivi*. Per uno studio sul genere nel *butō* si veda anche: Katherine MEZUR, “Butoh's genders: men in dresses and girl-like women”, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird, Rosemary Candelario, London/New York, Routledge, 2018.

³¹⁸ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 218; Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, *op. cit.*, p. 149.

³¹⁹ Myriam SAS, “Intermedia 1955–1970: A New Avant-Garde,” *op. cit.*, p. 140.

³²⁰ Katja CENTONZE “Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, *op. cit.*, p. 452, nota 16.

l'azione degli artisti d'avanguardia colloca il pubblico al centro della performance, dimostrando ancora una volta come le pratiche corporee degli anni Sessanta mirassero a spostare continuamente la prospettiva dell'*audience*. Come scrive lo studioso: «By making them [the spectators] participant and taking the performer outside of themselves a new kind of radical subjectivity (*shutaisei*) situated in and through the body».³²¹ Il confine tra spettatore e performer risulterebbe così indebolito, ed entrambi parteciperebbero ad una stessa esperienza corporea e, come vedremo, politica.³²² Ricollegando questa nuova articolazione della soggettività al discorso della metamorfosi, Klein suggerisce che la trasformazione continua, impedendo allo spettatore di identificare stabilmente un personaggio, costituisce un'altra strategia per mettere in crisi il mito moderno dell'individuo, sostituendolo con un sé frammentato.³²³ Per il danzatore, la metamorfosi consentirebbe di recuperare quello che il critico Ichikawa Miyabi ha definito “il corpo derubato” nel processo di socializzazione nella società moderna.³²⁴ Come prosegue la studiosa: «In breaking through the bonds of Western rationalism, the Butō choreographers hoped to create for a short time on stage a vision of a world which was the antithesis of the modern».³²⁵

Vorrei infine mettere in evidenza un elemento importante introdotto attraverso le performance di 土方巽 DANCE EXPERIENCE の会 : lo *shironuri* 白塗り, ossia la pratica di dipingere di bianco i corpi. Dopo una prima fase di “*butō* nero”, questa pratica divenne una consuetudine a seguito della performance del 1963 話 *Anma: Aiyoku wo sasaeru gekijō no hanashi* あんま—愛欲を支える劇場の話 (Il massaggiatore: Storia di un teatro che sostiene la passione). Tuttavia, come sottolinea Arimitsu, Hijikata ha inizialmente ricoperto i suoi danzatori di colore bianco già nel 1961 per *Han'in han'yosha no hiru sagari no higi sanshō* 半陰半陽者の昼下がりの秘儀参章 (Mid-afternoon Secret Ceremony of a Hermaphrodite: Three Chapters).³²⁶ Questa idea, secondo l'analisi di Arimitsu, fu proposta dall'artista Neo-Dada Yoshimura Masunobu 吉村益信 (1932-2011), quando Hijikata gli chiese di ideare i costumi per lo spettacolo. In quella prima occasione venne utilizzato del gesso, che aveva l'effetto collaterale di provocare contorsioni dolorose nei danzatori.³²⁷ L'operazione avvenne

³²¹ Peter ECKERSALL, “Butoh’s Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body in the 1960s”, *op. cit.*, p. 154. Parentesi mia.

³²² *Ibid.* p. 154.

³²³ Susan Blakeley KLEIN, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, *op. cit.*, p. 32.

³²⁴ *Ibid.* pp. 38-39.

³²⁵ *Ibid.* p. 40.

³²⁶ ARIMITSU Michio, *From Voodoo to Butoh: Katherine Dunham, Hijikata Tatsumi, and Trajal Harrell Transcultural Refashioning of “Blackness*, *op. cit.*, p. 6.

³²⁷ *Ivi.*

secondo modalità diverse negli anni a seguire, e determina ancora oggi una componente standard del *butō* a livello internazionale. Secondo gli studiosi, la motivazione dietro l'impiego del colore bianco non sarebbe del tutto chiara. Un'ipotesi avallata da Centonze propone che l'uso della neutralità del colore contribuisse a facilitare la metamorfosi di un corpo in movimento, che in questo modo si sottrae a una definizione stabile tanto sul piano della soggettività quanto su quello della forma.³²⁸ Come ipotizza ulteriormente Centonze: «Lo *shironuri* potrebbe essere considerato anche un segno del distacco dall'individualismo moderno, dalla società capitalistica e consumistica».³²⁹ La studiosa riporta le parole di Ōno Yoshito, il quale nel volume fotografico e documentario *Tamashii no kate* 魂の糧 (Cibo per lo spirito) del 1999 afferma che lo sbiancamento dei corpi non sarebbe un'operazione di addizione, ma probabilmente un'operazione con cui si cancella qualcosa, consentendo al performer di trasformarsi più liberamente. Come afferma Ōno Yoshito, tradotto da Centonze: «Nelle nostre performance è forte la coscienza di cancellare».³³⁰ Qui ravviso una somiglianza con il processo di *shōmetsu* 消滅 (obliterazione) di Kusama, e in particolare di *jiko shōmetsu* 自己消滅, ossia di obliterazione del sé, di sé stessi e del proprio corpo, così come descritta dall'artista nella sua autobiografia.³³¹ Ad ogni modo, il dipingersi i corpi di bianco ha una forte connessione con l'idea di metamorfosi e di *ankoku*, nonché della morte. Come evidenzia Centonze, come risultato dello *shironuri*

Il *butōka* libera il corpo (*karada* 体) da tutte le cose di questo mondo, scivolando così verso l'esistenza nello spazio liminale. [...] Inoltre, poiché il bianco regge il possibile significato di incarnare la morte mentre si vive, esso dà la possibilità di mostrare anche nell'esistenza il superamento del corpo umano e del genere umano.³³²

2.5.3 L'*ankoku*

Kurihara scrive che: «Hijikata created the term "ankoku butoh" to denote a cosmological dance which completely departed from existing dances and explored the darkest side of human nature», ossia l'*ankoku* 暗黒 (“oscurità”, “tenebre”).³³³ Come anticipato, lo *shironuri* e il processo metamorfico sono strettamente legati alla sfera dell'oscuro. Secondo l'interpretazione di Centonze, il

³²⁸ Katja CENTONZE, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, *op. cit.*, p. 70.

³²⁹ *Ivi.*

³³⁰ *Ivi.*

³³¹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, Shinchōbunko, Tōkyō, Shinchōsha, 2002, p. 58.

³³² Katja CENTONZE, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, *op. cit.*, pp. 71-72.

³³³ KURIHARA Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *op. cit.*, p. 12.

butō come “danza entropica” si realizza proprio attraverso e all’interno di questa dimensione.³³⁴ In questo discorso l’*ankoku* coincide con quella parte dell’individuo che è stata repressa dalle regole della società, e che permane in forme latenti. Centonze scrive:

[...] far danzare il nostro *ankoku* implica far riaffiorare nel mondo fenomenico della forma i nostri impulsi atavici e informali, non manifesti e assopiti nel buio. [...] [Per fare ciò] Il danzatore deve rinvenire i ricettacoli universali del movimento, della dinamica del suo sentire da cui scaturisce l’azione del corpo, per poter produrre direttamente (e non riprodurre) nella performance i fantasmi che abitano il suo corpo e la morte. La prospettiva che si snocciola da questi postulati è di una forma coreutica di tipo puramente sperimentale, quasi fosse una danza speculativa fondata sull’esperire le diverse leggi cinetiche, l’archè del flusso e, soprattutto, l’immobilità.³³⁵

La studiosa, nel saggio “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō” sottolinea come l’*ankoku* sia strettamente legato all’insieme delle esperienze personali della danzatrice o del danzatore, che attinge, in base al suo personale sentire, ad un insieme soggettivo o collettivo di esperienze e ricordi.³³⁶ In questo senso, l’*ankoku butō* si configura come una ricerca sull’identità nella sua dimensione molteplice e mutevole, realizzata attraverso una pratica coreutica libera da codificazioni tecniche rigide, e il cui limite deve coincidere con la propria stessa condizione materiale.³³⁷ Il movimento in questo caso emerge dagli impulsi profondi della “*body-memory*”, intesa da Centonze come patrimonio di memorie “iscritte nella carne”. È inoltre fondamentale come, secondo la studiosa, il solo corpo capace di sostenere questa operazione sia il *nikutai*, il corpo dell’istinto, della percezione immediata e della sensualità, la cui natura materiale lo connette alla dimensione dell’oscurità. L’*ankoku*, spiega Centonze, costituisce infatti un deposito che raccoglie memorie individuali, collettive, etniche e universali, destinate a riemergere nell’atto performativo.³³⁸ Nel saggio sopracitato viene sottolineato come questa concezione si ponga in netto contrasto con la memoria ufficiale evocata dalle forme teatrali tradizionali giapponesi. Il *butō* mira invece a riportare alla luce memorie sommerse e rimosse, tanto del danzatore quanto dello spettatore, attraverso un processo di natura decostruttiva, secondo un percorso che sia Ōno sia Hijikata avviano a partire dal sé, con l’obiettivo di oltrepassarlo.³³⁹ Nella performance convergono così differenti stratificazioni di memoria corporea che trovano una temporanea materializzazione sulla scena. L’obiettivo, come spiega Centonze, non consiste nella semplice rappresentazione di un ricordo, bensì nella sua reificazione attraverso il corpo: in questo caso la memoria si manifesta nel momento stesso della

³³⁴ CENTONZE, Katja, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*” *op. cit.* pp. 672–673.

³³⁵ *Ibid.* p. 674. Parentesi quadra mia.

³³⁶ Katja CENTONZE, “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 23–24.

³³⁷ *Ibid.* pp. 21–33.

³³⁸ *Ivi.*

³³⁹ *Ivi.*

performance, assumendo la forma di una presenza incarnata.³⁴⁰ Come sottolinea la studiosa: «Carnal experience in *ankoku* is, therefore, as performance, the display of the immanent body in an immanent experience».³⁴¹ La danza così diviene il luogo in cui il *nikutai*, attraverso un percorso esclusivamente fisico, fa emergere le tracce mnemoniche sedimentate al suo interno.³⁴² Nel caso di Ōno Kazuo, tale processo è profondamente influenzato da episodi significativi della sua biografia, e da ricordi investiti di una particolare intensità emotiva e creativa, spesso associati a figure fondamentali come La Argentina o la madre, la cui presenza continua a riaffiorare nelle sue performance sotto forma di memoria corporea.³⁴³ Come scrive Centonze riferendosi al caso di Ōno : «[Il danzatore] punta attraverso una danza libera e deformante su una precisa esperienza che si è incarnata nel suo corpo e che rivive attraverso il suo corpo di uomo di una certa età».³⁴⁴ Nel suo caso la questione spirituale è molto presente, anche per via della sua formazione cristiana. Come spiegato da Centonze, nel *butō* l'anima, *tamashii*, non è necessariamente separata dal *nikutai*, e nessuno dei due elementi esclude l'altro. Secondo Ōno in particolare, lo spirito emergerebbe attraverso il corpo, attraversandolo e precedendolo poeticamente.³⁴⁵ Secondo Hijikata, il danzatore dovrebbe svuotare il proprio *shintai* e renderlo un contenitore (*utsuwa to shite shintai* 器として身体). *Utsuwa* 器 indica infatti un recipiente, e, applicata alla danza, l'espressione suggerisce l'idea di un corpo che non si impone come soggettività autonoma, stabile o psicologicamente definita, ma che si svuota per lasciarsi attraversare da immagini, memorie, presenze, e forze trasformative.³⁴⁶ Questa idea, come vedremo, si collega anche alla critica di Hijikata verso il corpo moderno disciplinato e produttivo. Secondo Centonze, il *nikutai* assunto a modello vuole essere un corpo orientato alla ricerca, sia per il performer che per lo spettatore. Come ribadito da Azzaroni e Centonze, se inteso come dispositivo conoscitivo che attraverso la danza acuisce la propria sensibilità, esso è in grado di penetrare gli strati profondi dell'esperienza individuale e collettiva, fino a risalire, come nel caso di Ōno, a una dimensione quasi prenatale dell'essere.³⁴⁷ «Le radici della mia danza» riporta Azzaroni citando l'artista, «possono

³⁴⁰ *Ivi*.

³⁴¹ *Ibid.* p. 25.

³⁴² *Ibid.* 21–33.

³⁴³ *Ivi*.

³⁴⁴ Katja CENTONZE, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, *op.cit.*, p. 67.

³⁴⁵ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2023/2024; Katja CENTONZE, “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 27.

³⁴⁶ Katja CENTONZE “Resistance to the Society of the Spectacle: the ‘nikutai’ in Murobushi Kō”, *op. cit.*, p. 171; Katja CENTONZE, “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 28.

³⁴⁷ Katja CENTONZE, “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*”, *op. cit.*, p. 675; Giovanni AZZARONI, “Le origini antropologiche del *butō*”, *op.cit.*, p. 63.

essere rintracciate nel tempo in cui mi trovavo nell'utero di mia madre. La danza prende forma da quell'utero universale ove la morte e la vita sono intrecciate».³⁴⁸

2.5.4 Morte, *eros* e *shitai*

Un tema ricorrente nella riflessione di Hijikata riguarda il rapporto con i morti, concepiti come autentici maestri del *butō* e come presenze che continuano ad abitare il corpo del danzatore. Emblematica è la figura della sorella maggiore, che Hijikata afferma di portare dentro di sé.³⁴⁹ La danza diventa così il luogo in cui i gesti dei morti vengono nuovamente incarnati per poi essere lasciati morire ancora una volta. Tuttavia, questo processo non assume i caratteri della possessione o della trance, in quanto, secondo Hijikata, i movimenti dei defunti emergono spontaneamente dal corpo, senza essere mediati da un'intenzione espressiva cosciente, configurandosi come un fenomeno naturale piuttosto che come rappresentazione simbolica.³⁵⁰ Vediamo quindi come la prossimità fra *nikutai* e morte costituisce un ulteriore elemento centrale del fenomeno. Come riporta Centonze traducendo una definizione emblematica di danza suggerita da Hijikata: «Dance can be defined as a corpse [*shitai*] standing straight at the risk of its life».³⁵¹ In quest'affermazione è contenuto il paradosso dell'idea di danza di Hijikata, che accosta un corpo morto ad un sentimento di attaccamento alla vita. Inoltre, come definisce Hijikata stesso nel saggio *Keimusho e*:

A criminal on death row made to walk to the guillotine is already a dead person even as he clings, to the very end, to life. The fierce antagonism between life and death is pushed to the extreme and cohesively expressed in this lone miserable being who, in the name of the law, is forced into an unjust condition. A person not walking but made to walk; a person not living but made to live; a person not dead but made to be dead must, in spite of such total passivity, paradoxically expose the radical vitality of human nature.³⁵²

Questo discorso emerge con particolare evidenza nell'analisi delle modalità di camminata, della postura eretta (*tatsu* 立 つ) e della caduta che definiscono tanto il movimento quanto l'immobilità analizzate da Centonze in “La ribellione del corpo di carne nel *butō*”.³⁵³ Tali dinamiche corporee sono modellate sui gesti ispirati alla tensione fisica del corpo di un condannato a morte nei

³⁴⁸ *Ibid.* p. 63.

³⁴⁹ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 217; KURIHARA Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *op. cit.*, p. 20.

³⁵⁰ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, pp. 217-219; Katja CENTONZE, “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 34.

³⁵¹ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 204.

³⁵² HIJIKATA Tatsumi, “To Prison”, *op. cit.*, p. 46.

³⁵³ Katja CENTONZE “La ribellione del corpo di carne nel *butō*”, *op. cit.*, pp. 157-158.

momenti che precedono l'esecuzione.³⁵⁴ La figura stessa del cadavere, *shitai* 死体, ritorna frequentemente nell'estetica del *butō*, non come allegoria, ma in quanto forma estrema della precarietà corporea a cui Hijikata fa riferimento. Essa verrebbe evocata anche attraverso lo *shironuri*, e secondo il critico Gunji Masakatsu 郡司正勝, è probabile che fin dall'inizio vi sia stata un'associazione tra il colore bianco e la cenere o le ossa sbiancate dei morti.³⁵⁵ Come scrive lo studioso: «It is not unreasonable for those who have seen Ohno Kazuo's butoh, in which he wears a thin, white robe, to see the dance of a skeleton».³⁵⁶

Un altro esempio di *shitai* esplorato nel *butō* è quello del corpo auto-mummificato ripreso da Murobushi Kō. Il danzatore era interessato alle pratiche degli *yamabushi* 山伏, gli asceti di montagna che durante il ritiro sfidano la mente e il fisico attraverso duri esercizi. Come spiega Centonze, l'insieme di queste pratiche prende il nome di *shugendō* 修験道, da intendere come una disciplina religiosa molto incentrata sul proprio corpo al fine di sottoporlo a condizioni estreme.³⁵⁷ Murobushi si era recato nella regione a nord-ovest del Giappone in cui si trova uno dei centri degli anacoreti di montagna. Qui approfondì la conoscenza delle loro pratiche, le quali, secondo l'analisi di Centonze, possedevano per il danzatore una sorta di "forza antisistemica".³⁵⁸ Uno degli esercizi più estremi consiste nella pratica di auto-mummificazione, attraverso cui si raggiunge quella corporeità denominata *sokushinbutsu* 即身仏, che Centonze, citando Raveri, definisce come «the attainment of Buddhahood in this body».³⁵⁹ Per ottenere ciò, il praticante si rinchioda in un cunicolo per compiere riti di alimentazione ben precisi al fine di lasciarsi morire mentre mantiene una determinata posizione (spesso quella del loto). La prassi avrebbe lo scopo di conservare il proprio corpo oltre il decesso, limitandone il deterioramento. Secondo Centonze, Murobushi cercava di esplorare nelle sue performance quella sottile linea di demarcazione tra vita e morte che caratterizzava la pratica degli *yamabushi*, svincolandola dalla dimensione dottrinale e concentrandosi su quei corpi morti che, pur immobili, conservano un'apparenza di vitalità.³⁶⁰ Viene messa in luce l'idea del danzatore secondo cui i *sokushinbutsu* incarnano una corporeità sospesa fra la vita e la morte. Come spiega la studiosa,

³⁵⁴ *Ibid.* pp. 157-158; Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", *op. cit.*, p. 204.

³⁵⁵ MASAKATSU Gunji, "Butoh and Taboo", *op. cit.*, p. 81.

³⁵⁶ *Ivi.*

³⁵⁷ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018, pp. 46-47.

³⁵⁸ *Ibid.* pp. 47-48.

³⁵⁹ *Ibid.* p. 49.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 47-50; Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

l'immobilità costituisce una caratteristica fondamentale di questi corpi già morti che, preservandosi dalla decomposizione, mantengono tuttavia un'apparenza di vitalità. È proprio questa ambiguità ontologica ad attrarre Murobushi, il quale tentò di riprendere questo corpo morto attraverso la propria danza.³⁶¹

Come menzionato precedentemente, secondo le interpretazioni di Centonze il *nikutai* costituisce proprio quella corporeità più caduca e prossima al deterioramento e alla morte, ma allo stesso tempo si identifica anche come la più legata alla vita e all'erotismo.³⁶² Qui il binomio vita e morte si lega indissolubilmente all'*eros*. Come evidenzia la studiosa, l'appartenenza del *butō* all'oltremondo è evidente fin dal duo di Hijikata con Ōno Yoshito, attraverso cui «Hijikata consecrates dance and the body to darkness, death and desire, and brings scenic heresy, zooerasty/zoophilia, homoeroticism, murder, sacrifice, viciousness into play».³⁶³ Come messo in luce nel saggio “Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, anche l'interpretazione critica della performance offerta da Shibusawa pone in evidenza l'“erotismo del sacrificio rituale”, che il letterato e amico di Hijikata individua come caratteristica principale del *butō* nella sua prima fase.³⁶⁴ Secondo Centonze, infatti, l'erotismo presente nel primo *butō* non può essere separato dalla violenza e dalla trasgressione, elementi che secondo la studiosa attraversano più ampiamente le pratiche neo-avanguardistiche degli anni Sessanta.³⁶⁵

2.5.5 Corpi, danza e politica

Come scrive Centonze: “Hijikata's anti-dance undermines choreographic methodologies and framed corporeality challenging image, reproduction and representation, and dismisses the figurative outcome of the performative act.”³⁶⁶ La studiosa pone in evidenza che, in quanto anti-danza, il *butō* si propone di dispiegare una corporeità che rompe e dissente, attraverso una “critica corporeale” che

³⁶¹ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 220; Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

³⁶² Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 204.

³⁶³ *Ibid.* pp. 206-207.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 212.

³⁶⁵ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, pp. 203-204. Per un'analisi dell'immaginario legato al sesso e al consumismo nell'arte giapponese, e sulle connessioni critiche che tali immagini stabiliscono all'interno delle più ampie condizioni storiche, sociali e politiche della cultura dell'arcipelago vedi: Fran LLOYD, “Introduction: Critical Reflections”, *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, a cura di Fran Lloyd, London, Reaktion Books, 2002.

³⁶⁶ Katja CENTONZE, “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality”, *op. cit.*, p. 121.

implica una resistenza radicale alla manipolazione del corpo stesso a opera della società dello spettacolo, opponendosi alle modalità di organizzazione del movimento che rendono i corpi leggibili, funzionali e disciplinati.³⁶⁷ Come messo in luce negli studi di Centonze, la messa in crisi dei concetti estetici e psicomotori assume una portata più ampia, che investe la rappresentabilità stessa del corpo all'interno della società capitalistica e consumistica, la quale opera una pervasiva mercificazione dell'esistenza degli individui.³⁶⁸ L'opposizione a tali dinamiche non viene articolata in forma di contenuto, ma si iscrive direttamente nel processo artistico, in cui il movimento disarticolato sottrae il corpo alla logica produttiva.³⁶⁹ In questo senso, spiega Centonze, il "sabotaggio del movimento" operato da Hijikata non riguarda soltanto il linguaggio della danza, ma investe "la concezione stessa del corpo". Nel saggio *Keimusho* e Hijikata afferma che il *butō* è un luogo per la riabilitazione della condizione umana, di cui Eckersall mette in risalto l'alienazione: «I am a body shop; my profession is the business of human rehabilitation, which goes today by the name of dancer».³⁷⁰ Come fa notare Centonze, anche l'assenza di movimento, la sospensione e la frammentazione del gesto assumono dunque un valore profondamente critico. Questi elementi costituiscono una forma di resistenza non soltanto nei confronti della performatività spettacolare, ma anche nei confronti dei sistemi di sorveglianza e dell'"economia dell'attenzione" che determinano la relazione tra performer e spettatore.³⁷¹ La qualità politica intrinseca dei corpi emerge con particolare evidenza nel concetto di *mumokutekina nikutai* 無目的な肉体, il "corpo senza scopo" definito da Centonze come "*nikutai* atelico", formulato da Hijikata all'inizio degli anni Sessanta nel saggio *Keimusho* e.³⁷² Come riporta Centonze, già Mishima Yukio, che aveva assistito a delle prove presso la scuola di danza di Tsuda,

³⁶⁷ *Ibid.* p. 16; Katja CENTONZE "Resistance to the Society of the Spectacle: the 'nikutai' in Murobushi Kō", *op. cit.*, p. 184; Katja CENTONZE "Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", *op. cit.*, p. 445.

³⁶⁸ Katja CENTONZE, "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice", *op. cit.*, p. 129.

³⁶⁹ Katja CENTONZE "Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", *op. cit.*, p. 445; Katja CENTONZE "Placing Protest and Corporeality in the 1960s". *op. cit.*, p.130.

³⁷⁰ Peter ECKERSALL, "Butoh's Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body in the 1960s", *op. cit.*, p. 153; HIJIKATA Tatsumi, "To Prison", *op.cit.* p. 44.

³⁷¹ Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh" *op. cit.*, p. 17.

³⁷² Katja CENTONZE "Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", *op. cit.*, p. 445; Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", *op. cit.*, p. 209; Katja CENTONZE "Placing Protest and Corporeality in the 1960s". *op. cit.*, p.127; Katja CENTONZE, "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice", *op. cit.*, p. 132.

in *Gendai no muma* descrive un movimento imprevisto, differito e soprattutto privo di finalità nella danza di Hijikata, che tradisce l'aspettativa del pubblico.³⁷³

The audience will be hard pressed to understand why it continued and why it had to end. But that strange density certainly comes from the irritating feeling of discontinuity. The thing which preserves the temporal continuity from beginning of the dance to end is not music but a few sweaty half awake, half dreaming bodies, and this is an expression of the significance of the purity performed by dance with regard to the body.³⁷⁴

Sottratto alla logica della finalità, il *nikutai* dei performer si presenta nella propria precarietà e nel proprio paradosso materiale, come presenza instabile e irriducibile.³⁷⁵ Questa corporeità, spiega Centonze, si manifesta spesso nella forma di *hagurete iru nikutai* はぐれている肉体, il corpo smarrito, errante e disorientato, alienato da sé stesso e separato dalle strutture di soggettivazione imposte dalla società.³⁷⁶ Come osserva la studiosa, un simile corpo non può essere ricondotto a “schemi cinetici stabili né a pratiche coreografiche leggibili”, dal momento che si manifesta attraverso un gesto disorientato che tende costantemente alla destabilizzazione e alla disorganizzazione della struttura coreografica stessa.³⁷⁷ Come descritto nel primo capitolo, l'importanza politica di questa operazione rilevata da Centonze emerge con particolare chiarezza se inserita nel contesto del Giappone del dopoguerra e delle proteste anti-Anpo.³⁷⁸ Per comprendere il rapporto tra danza, corpi e politica, Centonze riconduce il suo studio alle riflessioni dello studioso Mark Franko, secondo il quale la danza non può essere definita “propriamente parlando politica”, ma è inevitabilmente ideologica, poiché contribuisce alla costruzione e alla decostruzione di identità collettive.³⁷⁹ Franko infatti sostiene che la danza è in grado di mettere in atto forme di protesta e destabilizzare rapporti di potere attraverso il corpo stesso.³⁸⁰ Questa prospettiva, secondo Centonze, permette di leggere il *butō* non come arte apertamente interventista o propagandistica, ma come pratica decostruttiva e anti-

³⁷³ Katja CENTONZE “Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, *op. cit.*, p. 445.

³⁷⁴ MISHIMA, Yukio, “Contemporary Nightmare: An Avant-Garde Dance Group Dances *Forbidden Colors*”, *op. cit.*, p. 52.

³⁷⁵ Katja CENTONZE “Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, *op. cit.*, p. 445; Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

³⁷⁶ Katja CENTONZE, “Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice”, *op. cit.*, p. 132.

³⁷⁷ Katja CENTONZE, “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality”, *op. cit.*, p. 121.

³⁷⁸ Katja CENTONZE “Placing Protest and Corporeality in the 1960s”. *op. cit.*, pp. 121-122.

³⁷⁹ Katja CENTONZE “Placing Protest and Corporeality in the 1960s”. *op. cit.*, pp. 123-124; Mark FRANKO, “Dance and the Political: States of Exception” *Dance Research Journal*, 38, 1/2, 2006, pp. 5-6, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/20444656> 31.05.2026.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 6; Katja CENTONZE “Placing Protest and Corporeality in the 1960s”. *op. cit.*, pp. 124.

ideologica che mette in crisi le modalità attraverso cui il potere disciplina il corpo.³⁸¹ Inquadrando la pratica artistica all'interno delle dinamiche proprie dei movimenti di protesta, Centonze invita inoltre a prestare attenzione alle argomentazioni di Terayama Shūji in occasione del dibattito che ha avuto luogo durante il simposio *Geijutsu no jōkyō* ("La situazione delle arti"), tenutosi nel novembre 1960.³⁸² Come scrive la studiosa:

Terayama's argument is based on the assumption that the protest movement was without any purpose and lacked a "vision of reform" and an "image of revolution". This implies, as he puts it, a "pure process" that cannot be dominated by a sense of purposiveness (*mokuteki isshiki*) – or, as I prefer to translate it, 'telic consciousness' – and therefore, the political rally manifests a similarity to art.³⁸³

La qualità dissenziente dei corpi di Hijikata, Ōno Kazuo e Yoshito viene immortalata negli scatti del fotografo William Klein, il quale, per la serie *Tokyo* (1964) riprende il trio impegnato in *happenings* tra le strade della metropoli. Come visibile dalle fotografie, si tratta di corpi irrigiditi, non decorativi, sui quali viene trasferita la critica sociopolitica rivolta al periodo.³⁸⁴ Centonze approfondisce la questione rimarcando che Hijikata stesso insiste sull'aspetto politico della propria danza definendola come "atto terroristico", da intendere, secondo la studiosa, come una forma di terrorismo contro il proprio corpo, contro la concezione della creazione artistica e dell'umano.³⁸⁵ Come scrive Hijikata in *Keimusho e*: «I am able to say that my dance shares a common basis with crime, male homosexuality, festivals, and rituals because it is behavior that explicitly flaunts its aimlessness in the face of a production-oriented society».³⁸⁶ Per Hijikata, quindi, il corpo senza scopo condivide una base comune con il crimine, l'omosessualità maschile, il rituale e il festival, ossia con tutte quelle pratiche che si sottraggono alla produttività normativa della società capitalistica.³⁸⁷ Non è un caso, a mio avviso, che Kusama abbia denominato la serie di *happenings* pubblici organizzati a New York tra il 1967 e il 1969 come ボディペイント・フェスティヴァル *Body Paint Festivals*, secondo un evidente richiamo alla tradizione giapponese dei *matsuri* 祭り. Infine, secondo una prospettiva interessante, Lloyd riflette sulla cultura legata al sesso e al consumismo nel Giappone

³⁸¹ *Ibid.*, p. 124-136.

³⁸² *Ibid.*, p. 121.

³⁸³ *Ibid.*, p. 126.

³⁸⁴ Cfr. William KLEIN et al., *Dance happening, June 1961*, S.l.: Canta, 2021. Print.; Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024; Stephen BARBER, "Tokyo's Urban and Sexual Transformations: Performance Art and Digital Cultures", *op. cit.*, p. 179.

³⁸⁵ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō", *op. cit.*, p. 95; Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", *op. cit.*, p. 208.

³⁸⁶ HIJIKATA Tatsumi, "To Prison", *op.cit.*, pp. 44-45.

³⁸⁷ Katja CENTONZE, "Bodies Shifting from Hijikata's Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality", *op. cit.*, p. 118; Katja CENTONZE, "Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō", *op. cit.*, p. 231.

moderno, sottolineando come le problematiche riferite ad essi costituiscano una questione specificamente giapponese della modernizzazione e della mercificazione, che l'autrice visualizza come radicata nel passato feudale della nazione.³⁸⁸ Proseguendo, Lloyd mette in luce che ciò si manifesta nell'utilizzo del sesso quale forma di trasgressione e resistenza rispetto agli effetti della modernizzazione secondo i modelli occidentali, un processo che agisce direttamente sui corpi degli individui, o, come scrive la studiosa: «The convergence and enmeshing of the economic and the political at the level of the specific body, the site of sex and consumerism, and at the level of the nation–state through past and present histories that shape social practices».³⁸⁹ Anche Bornoff, nel suo contributo al volume di Lloyd, sviluppa un discorso teorico che connette le dimensioni di sesso e dissenso, tracciando una traiettoria storica ed evolutiva degli atteggiamenti culturali in Giappone nei confronti del potere, del corpo, del commercio e della sessualità fino al presente.³⁹⁰ La radicalità della presa di posizione di Hijikata continuerà inoltre a influenzare profondamente le generazioni successive di performer *butō*. Centonze individua in Murobushi Kō, ad esempio, la volontà di proseguire, nel corso della propria carriera, “l'esplorazione della qualità politica intrinseca alle prime sperimentazioni di Hijikata”.³⁹¹ Come argomenta Centonze, attraverso “la sua scelta della danza come pratica di radicalismo e resistenza”, Murobushi mostra l'importanza del discorso che lega politica e danza, riflettendo in maniera critica sul significato di essere un artista.³⁹²

2.5.6 Il corpo giapponese

Come spiegato da Centonze, il critico e storico Ichikawa Miyabi 市川雅 (1937-1997), ha tentato di considerare gli eventi relativi al *butō* secondo una prospettiva storica, con l'intenzione di attribuire una genealogia al fenomeno. Ichikawa ha infatti distinto un primo periodo, iniziato con *Kinjiki* e caratterizzato dall'influenza della letteratura occidentale, da un secondo periodo in cui Hijikata avrebbe recuperato una dimensione più giapponese.³⁹³ Questo avrebbe preso inizio con la performance *Anma* del 1963. Tuttavia, è anche vero che, secondo Shibusawa, come riporta Inata, Hijikata sarebbe stato “influenzato dagli *happenings* americani” per la direzione di questo spettacolo, mentre Kurihara accosta l'estetica del progetto alle azioni di altri collettivi d'avanguardia, e in

³⁸⁸ Fran LLOYD, “Introduction: Critical Reflections”, *op. cit.*, p. 14.

³⁸⁹ Ibid. pp. 9-16.

³⁹⁰ Nicholas BORNOFF “Sex and Consumerism: The Japanese State of the Arts”, *op. cit.*, pp. 43-51.

³⁹¹ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, *op. cit.*, p. 39.

³⁹² *Ivi.*

³⁹³ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō”, *op. cit.*, pp. 86-87; Katja CENTONZE, *Butō (butoh)*, *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, *op. cit.*, p. 439.

particolare al gruppo Hi Red Center.³⁹⁴ L'introduzione di elementi della cultura giapponese, come riporta Viala, si evincerebbe dalla scenografia, che incluse l'utilizzo di *tatami* a ricoprire la superficie del palco, l'impiego di costumi tradizionali, tra cui un kimono bianco, e la musica di uno *shamisen*.³⁹⁵ Un'ulteriore performance da considerare per comprendere la nuova estetica di questa fase è il progetto di *Barairo dansu: A la maison de M. Civeçawa*. Inoltre, fu in questo periodo che si affermò la dicitura *ankoku butō* (prima era in uso solo *ankoku buyō*), termine che apparve già nel manifesto della performance *Leda santai* レダ三態 (Tre stati di Leda) del 1962.³⁹⁶ Per Azzaroni l'idea di mutare la parola *buyō* in *butō* costituirebbe non solo una scelta artistica ma anche antropologica, attraverso cui il danzatore avrebbe adeguato il suo sentire ad una nuova visione performativa connessa alla storia e ai costumi del suo paese.³⁹⁷ Come sottolinea Centonze, il termine *butō* 舞踏 contiene il carattere 踏 (*tō*), che significa “calpestare”, “battere il piede a terra”. In questa prospettiva, osserva la studiosa, il *butō* può essere ricondotto a una dimensione arcaica della cultura giapponese. Scrive Centonze: «La danza calpestante può essere considerata un'esperienza archetipica del Giappone, dove è strettamente legata alla pratica di preghiera per l'abbondanza, per un buon raccolto», attribuendo all'azione di battere il piede una valenza al di là del semplice gesto coreutico.³⁹⁸ Anche altri studiosi hanno percepito il legame tra *butō* e giapponesità. Tra questi Rupert scrive:

Il movimento *butō*, di cui è difficile delineare i contorni, senza dubbio con Hijikata fa percepire violentemente la pressione possente e stimolante della danza e guarda alle sue radici primordiali, alle correnti di *mai* e *odori* peculiari del Giappone, ma in termini di ribellione. È la nascita di una nuova consapevolezza che, all'interno delle relazioni di tensione con la tradizione, riscopre le radici proprie, però su una coscienza estetica differente rispetto al *nō* o al *kabuki*, attraverso la riscoperta di una fisicità che trasuda un'estetica ricca di mutamenti e la visione di un nuovo corpo.³⁹⁹

Attraverso un'analisi del teatro *angura* e delle pratiche di Kara Jūrō, la critica Matsui Midori nel saggio “The Place of Marginal Positionality: Legacies of Japanese Anti-Modernity” esamina il significato del ritorno dell'arte giapponese a una struttura indigena di anti-modernità. Qui Matsui pone in evidenza come il carattere di modernità in Giappone sia stato recepito fin dal periodo Meiji come in stretta correlazione all'influenza di teorie ed estetiche provenienti dall'estero, e in particolare da Stati Uniti ed Europa. A ciò si contrappone il ritorno a forme di pratiche indigene e premoderne, incentrate sul corpo nella sua dimensione più elementare e materiale, che, secondo Lloyd, “become

³⁹⁴ INATA Naomi, “Rethinking the ‘Indigeneity’ of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History”, *op. cit.*, p. 65; KURIHARA Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *op. cit.*, p. 19.

³⁹⁵ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, *op. cit.*, p. 70.

³⁹⁶ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō”, *op. cit.*, pp. 92.

³⁹⁷ Giovanni AZZARONI, “Le origini antropologiche del butō”, *op. cit.*, p. 57.

³⁹⁸ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: ankoku butō”, *op. cit.*, pp. 96.

³⁹⁹ Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, *op. cit.*, p. 159.

metaphors for the violation of the national psyche or body of Japan”.⁴⁰⁰ Matsui invece mette in luce la prospettiva di Mishima, il quale riteneva che il processo di modernizzazione giapponese fosse fondato su un principio “maschile”, legato all’idea di razionalità e sviluppo economico-culturale, mentre l’anti-modernità sarebbe associata a un principio “femminile”, più vicino al corpo, alla natura e alla dimensione spirituale.⁴⁰¹ Nel Giappone moderno, come riporta Matsui, il suddetto principio “femminile” subisce una repressione simbolica, ma continua a sopravvivere come riserva culturale latente, riemergendo nei momenti di crisi della razionalità moderna e della fiducia nel “linear progress”.⁴⁰² Per Matsui, il ritorno di questo “corpo” represso può assumere esiti ambivalenti, manifestandosi tanto in forme liberatorie quanto in derive reazionarie, come avvenne durante la crisi sociopolitica negli anni Sessanta.⁴⁰³ Come scrive Matsui:

Reassertion of *nikutai*, or ‘body’, characterized each protest against rationalization. While the converted left-wing intellectuals of the 1930s embraced the mythified Japanese body politic embodied in the emperor, the forebears of underground culture in the 1960s and the 1970s cultivated the expression of the body as a fragile, existential entity susceptible to physical harm, historical pressure and emotional vicissitudes, as opposed to the well-balanced body based on the Western model, for example that of an athlete or a classical ballet dancer.⁴⁰⁴

Ciò emerge chiaramente, ad esempio, sulle scene del teatro *angura*, che mirava ad un’espressione tangibile dello spirito contemporaneo attraverso l’incarnazione realistica dell’esperienza specificamente giapponese.⁴⁰⁵ Secondo la studiosa, la drammaturgia di Kara offre un potente esempio dell’impegno critico che caratterizza il ritorno dell’*angura* a una realtà domestica, attraverso la ricerca del corpo giapponese e della sua sublimazione.⁴⁰⁶ Dall’altra parte, Centonze scrive che il *butō* emerge come una risposta critica alla standardizzazione culturale e alla violenza simbolica implicita nei processi di americanizzazione.⁴⁰⁷ Queste interpretazioni si legano alla lettura di Lloyd, che riflette sul concetto e sul termine stesso di “arte” nella storia e nella lingua giapponesi. Secondo la studiosa:

As the curator Fumio Nanjo notes, when Japan opened its borders the Japanese had no word for ‘art’ in the Western sense and subsequently invented the term *bijutsu* for visual art, ‘its direct translation meaning “technique of beauty”’. *Bijutsu* and post-war *gendai bijutsu* (contemporary art or avant-garde art) were therefore terms developed under Western influence. [...] while for the West

⁴⁰⁰ Fran LLOYD, “Introduction: Critical Reflections”, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰¹ MATSUI Midori, “The Place of Marginal Positionality: Legacies of Japanese Anti-Modernity”, *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, a cura di Fran Lloyd, London, Reaktion Books, 2002, pp. 142-144.

⁴⁰² *Ibid.* p. 143.

⁴⁰³ *Ibid.* p. 144.

⁴⁰⁴ *Ivi.*

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 145.

⁴⁰⁶ *Ibid.* pp. 157-158.

⁴⁰⁷ Katja CENTONZE “La ribellione del corpo di carne nel butō”, *op. cit.*, p. 153.

contemporary art implies the modernity of an avant-garde, many Japanese writers argue that Japanese modernity (as opposed to Western modernity) has been formed through indigenous resistance to Western modern consciousness.⁴⁰⁸

Qui vediamo emergere ancora la componente indigena, sollevata da Matsui e Lloyd, e legata al discorso artistico, fattore che risulta di particolare importanza se si analizzano le pratiche e l'estetica sviluppate da Hijikata soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta. Per comprendere meglio questo discorso, Inata Naomi suggerisce una prospettiva altamente interessante in cui sottolinea come, sulla scia dell'influenza dell'iconografia della collezione fotografica *Kamaitachi* 鎌鼬, prodotta già dal 1965 e pubblicata da Hosoe Eikō nel 1969, «[...] it became more and more common to interpret butoh as a dance rooted in the Tohoku climate, and as a return to the “pre-modern” “indigenous” body lost in the process of Western modernization».⁴⁰⁹ Interessante, inoltre, come la studiosa ritenga che l'impressione associata a *Kamaitachi* contribuì a creare uno stereotipo del *butō* come espressione profondamente radicata in una presunta dimensione indigena e rurale del Giappone, spesso identificata con l'immagine delle condizioni di vita dure della regione nord-orientale del Paese. Tuttavia, scrive Inata, «“indigeneity” already abounded in *Rose-colored Dance*, but it was a bright, sweet, vulgar, erotic, and ridiculous “indigeneity”».⁴¹⁰ La studiosa in questo caso fa partire le sue considerazioni da un assunto dell'artista Nakamura Hiroshi 中村宏 (1932-2026), che collaborò con Hijikata e che nella sua produzione integrò elementi pop della cultura giapponese, estrapolandoli da tradizioni come l'*ukiyo-e* 浮世絵.⁴¹¹ Nakamura, come riporta Inata, interpretava la Pop Art nel contesto della storia dell'arte statunitense come simbolo dell'“indigenità” americana, rappresentando questa un nuovo tipo di linguaggio nato come espressione “popolare” in un contesto in cui predominava l'Espressionismo Astratto introdotto dall'Europa.⁴¹² Nella traduzione di Inata, Nakamura, proseguendo, afferma che «If you think about what would be the corresponding motifs in Japan, it could be the motifs of Yokoo Tadanori and Hijikata. They might be Japanese Pop».⁴¹³ Abbracciando questa interpretazione critica, Inata sostiene che in *Rose-colored Dance* è visibile una forma di indigenità pop articolata su più strati, ritenendo probabile che Hijikata concepisse le forme popolari, brillanti e tipicamente giapponesi riscontrabili in questa performance come delle forze capaci di opporsi all'arte e alla cultura moderna occidentale.⁴¹⁴ Per avvalorare la sua

⁴⁰⁸ Fran LLOYD, “Introduction: Critical Reflections”, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁰⁹ INATA Naomi, “Rethinking the ‘Indigeneity’ of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History”, *op. cit.*, p. 57.

⁴¹⁰ *Ibid.* p. 65.

⁴¹¹ *Ibid.* p. 63.

⁴¹² *Ibid.* pp. 63-64

⁴¹³ *Ivi.*

⁴¹⁴ *Ibid.* pp. 65-68.

tesi, Inata prende in esame gli oggetti ideati per la performance, i quali costituivano creazioni artistiche a sé stanti:

Hijikata asked Kano Mitsuo (1933–) to design a “lick-able program” made of sugar candy, and looked for a confectionary shop that could make it. Hijikata likened it to the “celebratory *kinkatō* confection” (gold flowered sugar) used as a present (“makimono”) for the audience. *Makimono* are a custom in the societies of traditional entertainers and geisha. The confections were made in the shape of lips, a hand, and a penis, then put into a cedar wooden box, and distributed to the audience at the venue. It was an exquisite combination of the rawness of severed body parts, fetishism, eroticism, the sweetness of sugar, the texture of melting and disappearing in the mouth, primary colors, and popular traditional customs.⁴¹⁵

2.5.7 *Hijikata Tatsumi to nihonjin: Nikutai no hanran*

Come spiega Centonze, *Hijikata Tatsumi to nihonjin: Nikutai no hanran* 土方巽と日本人—肉体の反乱 (Hijikata Tatsumi e i giapponesi: La ribellione del corpo di carne) può essere considerata la performance “manifesto” del *butō* di Hijikata attraverso cui il danzatore cristallizzò il proprio percorso intrapreso con *Kinjiki* in maniera più definitiva.⁴¹⁶ Secondo la studiosa: «In *Nikutai no hanran* vediamo collegato esplicitamente l’intento di riscoprire l’identità etnico culturale all’interno della rivoluzione scenica, e possiamo notare il forte nesso che intercorre tra il corpo giapponese e la danza rivoltosa».⁴¹⁷ La performance fu presentata tra le due serate del 9 e 10 ottobre 1968 al Nippon Seinenkan 日本青年館 di Tōkyō. Morishita non considera del tutto casuale la scelta dello spazio, evidenziando come la selezione della *venue* rifletteva l’idea del danzatore di commistione tra elementi giapponesi e occidentali.

The Nippon Seinenkan has been built up during the Taisho era in the Outer Gardens of Meiji Shrine as a youth training hall (dojo). Probably Hijikata thought about the fact that performing at this Nippon Seinenkan had a significance. Hijikata hitched white horse to the main entrance and decorated the place with chrysanthemum flowers, characterised by a dignified atmosphere in a classical Western style.⁴¹⁸

Come evidenziano Morishita e Kurihara, il 1968 fu un anno cruciale dal punto di vista sociopolitico, durante il quale le strade della città videro l’insorgenza di rivolte sempre più aspre

⁴¹⁵ *Ibid.* p. 64.

⁴¹⁶ Katja CENTONZE, “Bodies Shifting from Hijikata’s *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality”, *op. cit.*, p. 111.

⁴¹⁷ Katja CENTONZE “La ribellione del corpo di carne nel *butō*”, *op. cit.*, p. 151.

⁴¹⁸ MORISHITA Takashi, “Rebellion of the body: Trying to Decipher the Keywords and Signs”, *op. cit.*, p. 20.

legate, ad esempio, al malcontento per l'ordine politico vigente e alle vicende della Guerra del Vietnam.⁴¹⁹ Come scrive Kurihara:

“Nikutai no yami o mushiru” is an interview by Shibusawa — printed in the intellectual monthly *Tenbō* (The Perspective) in July 1968 — that was conducted before the performance of *Hijikata Tatsumi to nihonjin: Nikutai no hanran* (Hijikata Tatsumi and the Japanese: Rebellion of the Body) in October of that year, in the midst of the student power movement in Japan. This interview reveals that Hijikata was in a period of transition foreshadowing a drastic change.⁴²⁰

È chiaro che Hijikata avesse già in mente di mettere in scena un nuovo tipo di *butō*, e che *Nikutai no hanran* sarebbe stata il coronamento di un progetto in cui l'artista ebbe modo di sperimentare sul proprio corpo, combinando in maniera originale elementi occidentali e giapponesi, i quali emersero in una sintesi conflittuale nella performance del 1968. Come riporta Centonze:

A partire da questo *happening*, che in un clima di violenza e provocazione mette in questione oltre al rapporto dialettico pubblico-performer l'identità giapponese espressa attraverso la danza, l'*ankoku butō* di Hijikata si prefigge il superamento della mera confutazione e distruzione della danza accademica europea (danza classica o *danse d'école*) e della danza moderna (*modern dance* americana e danza espressionista tedesca) in previsione di una ricostruzione della — seppur estremamente ambigua, in quanto appartenente all'*ankoku*— identità del corpo giapponese. Quindi il manifesto di ciò che egli definisce “la rinascita dell'abisso crudo del sé” prende una forte piega nativista iniziando ad attenuare al contempo il sentimento antagonista e revanchista nutrito nei confronti delle tecniche occidentali.⁴²¹

La studiosa sottolinea qui il carattere di ribellione che Hijikata riteneva essere intrinseco al corpo, e che il *butō* aspirava a liberare da sovrastrutture tecniche della danza occidentale, non applicabili al corpo anarchico.⁴²² Centonze qui si collega alla critica di Morishita, il quale riflette sul significato di *nihonjin* nel titolo della performance. Secondo lo studioso, Hijikata aveva intenzione di “ascertain the sense of ‘Japan’”.⁴²³ Nel suo commento Morishita sottolinea come per il danzatore fosse centrale il legame tra la sua danza e l'identità giapponese, e riporta una dichiarazione dell'artista che affermò che “nobody has yet defined what Japanese dance is”, argomentando in seguito di essere lui stesso l'origine della danza giapponese, la quale sarebbe iniziata a partire dalla sua esperienza.⁴²⁴ Analizzando la questione della memoria nel *butō*, Centonze mette in evidenza la dimensione etnica esplicitamente esplorata nella danza di Hijikata, mettendo in risalto come la questione dell'identità locale sia al centro dell'idea di rivoluzione corporeale del danzatore:

For Hijikata the radical memory culminates in the ethnic identity and the memory deposited in the Japanese body, the *nikutai* of the Tōhoku region in North-eastern Japan, the *nikutai* modelled by the

⁴¹⁹ MORISHITA Takashi, “Rebellion of the body: Trying to Decipher the Keywords and Signs”, *op. cit.*, p. 18.

⁴²⁰ KURIHARA Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *op. cit.*, p. 20.

⁴²¹ Katja CENTONZE “La ribellione del corpo di carne nel butō”, *op. cit.*, p. 152.

⁴²² *Ibid.* p. 158.

⁴²³ MORISHITA Takashi, “Rebellion of the body: Trying to Decipher the Keywords and Signs”, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁴²⁴ *Ibid.* p. 19.

severe climate and the work of rice-planting of the Tōhoku region. [...] It is not possible to separate the ethnic/local sphere from his individuality.⁴²⁵

Rivolgendo l'attenzione agli elementi che accompagnano la performance è possibile capire meglio il concetto. Viala offre una breve descrizione dei due spettacoli, definendo l'esperienza come essenzialmente caotica e che lasciò una forte impressione di «uncontrolled savagery and destructive derision».⁴²⁶ La provocazione di *Nikutai no hanran* è molto evidente, e, secondo Viala, tra le diverse scene il danzatore apparve nudo indossando solo una cintura con la protesi di un fallo dorato in erezione.⁴²⁷ Lo spettacolo, come sottolinea Centonze, pose in evidenza il corpo emaciato, l'erotismo e la violenza, ma anche la parodia e l'umorismo, secondo una miscela di elementi presi in prestito dalle tradizioni del flamenco, del cabaret e dello *show dance*.⁴²⁸ Gli studiosi autori del volume *Nikutai no hanran: butō 1968, sonzai no semioroji* descrivono gli elementi materiali della performance e le azioni di Hijikata, commentando l'abbondanza di nudità, l'androginia del danzatore che appare in scena in veste di fanciulla compiendo passi di danza in maniera molto ironica, la presenza di animali e di accorgimenti scenici come delle funi a cui Hijikata viene legato e sospeso a mezz'aria sopra il pubblico.⁴²⁹ L'utilizzo del fallo dorato potrebbe essere un richiamo ad un'eredità simbolica antica legata allo shintoismo. Bornoff riflette sulla tradizione culturale dell'arcipelago, in cui la sessualità è legata al sacro, alla fertilità e alla comunità, e non solamente al desiderio o al tabù. Questa tradizione comprende anche ciò che Bornoff definisce “Shinto phallicism”, la cui logica simbolica continua a sopravvivere nell'immaginario culturale e artistico del Paese.⁴³⁰ Non solo sulla scena teatrale, ma anche attraverso la fotografia di *Kamaitachi* viene espresso il legame con le origini del danzatore e con la sua esperienza personale di nativo di quei luoghi. Come sottolinea Centonze, l'idea del progetto realizzato assieme a Hosoe non è di compiere

[...] un semplice viaggio nostalgico a ritroso nel luogo a cui si appartiene, alla natura, ma la riscoperta di una cultura del corpo nascosta negli antri delle abitazioni, una cultura del corpo quasi soffocata dall'ingigantirsi della città metropolitana di Tōkyō. Ad Akita Hijikata esplora lo spazio e il tempo appartenenti al corpo che si muove, e non si muove, nell'oscurità delle stanze tipiche delle case rurali tradizionali giapponesi.⁴³¹

⁴²⁵ Katja CENTONZE, “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 34.

⁴²⁶ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, *op. cit.*, p. 70; KURIHARA Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *op. cit.*, p. 20, Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

⁴²⁷ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, *op. cit.*, p. 70

⁴²⁸ *Ivi.*; WATANABE Yokō, Assemblage: “Rebellion of the Body”, *op. cit.*, pp. 11-17.

⁴²⁹ WATANABE Yōko, “Assemblage: ‘Rebellion of the Body’”, *op. cit.*, pp. 11-17.

⁴³⁰ Nicholas BORNOFF “Sex and Consumerism: The Japanese State of the Arts”, *op. cit.*, pp. 46-48.

⁴³¹ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 97.

Infine, vorrei discutere brevemente di come l'idea di un'espressione originaria di *butō* in stretta connessione con il corpo giapponese non sia sostenuta solamente dalla critica contemporanea, ma fu notata anche da artisti contemporanei, e in alcuni casi costituì la premessa che portò alcuni a discostarsi dal progetto del *butō*. Come commenta Centonze nel saggio *La danza contemporanea giapponese: Il corpo tra tecnologia e natura*, un caso significativo è quello di Teshigawara Saburō 勅使川原三郎(1953-), considerato un pioniere della danza contemporanea giapponese.⁴³² Centonze, riporta le osservazioni di Norikoshi Takao 乗越たかお, secondo il quale Teshigawara nella sua idea di danza si discosta dalla tendenza particolarmente evidente nel *butō* di definire il corpo giapponese in opposizione a quello occidentale.⁴³³ Oltre a diverse importanti differenze estetiche e concettuali rispetto ai lavori di Hijikata e di altri *butōka*, le sue opere vogliono presentare infatti una corporeità priva di appartenenze nazionali o identitarie, avvicinandosi a un carattere più universale. Come riporta Centonze, anche per questo motivo il coreografo avrebbe preso esplicitamente le distanze dal *butō*, nonostante un breve tentativo di frequentare lo studio di Ōno Kazuo.⁴³⁴

2.5.8 La relazione tra corpo e oggetto

Come sottolineato da Centonze in diversi studi, uno degli aspetti più rivoluzionari delle sperimentazioni di Hijikata consiste nello spostamento dell'asse estetico dall'essere umano all'oggetto, ribaltando la logica antropocentrica attraverso quella che Centonze definisce la “rivoluzione copernicana” del *butō*.⁴³⁵ Nella concezione artistica del danzatore, il parametro attraverso cui osservare il mondo non è più l'uomo, il quale perde la propria centralità gerarchica per diventare uno degli elementi che compongono l'universo. Come spiega Centonze in riferimento alla critica di Ishii Tatsurō, non si tratta tuttavia di una riduzione denigratoria del corpo a oggetto, bensì di avvalorare una sorta di democrazia ontologica tra il corpo umano e gli altri elementi della realtà.⁴³⁶ In “Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice”, Centonze sottolinea come nella sua sfida al teatro e alla danza Hijikata «[...] pushes to the extreme the

⁴³² Katja CENTONZE “La danza contemporanea giapponese: Il corpo tra tecnologia e natura”, *op. cit.*, pp. 317-318.

⁴³³ *Ivi.*

⁴³⁴ *Ivi.*

⁴³⁵ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 224; Katja CENTONZE, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, *op. cit.*, p. 61; Katja CENTONZE “Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, *op. cit.*, p. 457.

⁴³⁶ Katja CENTONZE, Appunti del corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024; ISHII Tatsurō, “Body as Object: How Could Butō Go Beyond Orientalism?”, *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, a cura di Katja Centonze, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), pp. 143–147.

nonhuman dimension in performance and investigates, intellectually and choreutically, processes for which the dancer or experiencer starts to animate the inanimate and render inanimate the animated», al fine di smentire la concezione di valutare la creazione artistica come dominio esclusivamente umano.⁴³⁷ Nell'analisi del discorso e della pratica di Hijikata attorno all'idea di metamorfosi e trasformazione del corpo in oggetto e dell'oggetto in corpo, Centonze accentua inoltre l'importanza delle riflessioni elaborate da Mishima Yukio circa la relazione tra corporeità del performer, oggetto e parola. Come evidenzia la studiosa, tale rapporto era stato descritto già nel 1961 nel saggio *Zen'ei buyō to mono to no kankei* 前衛舞踊と物との関係 (La relazione tra la danza d'avanguardia e le cose), prodotto da Mishima per la *brochure* distribuita durante il *Hijikata Tatsumi Dance Experience Gathering* dello stesso anno.⁴³⁸ Nello scritto Mishima esemplifica questa relazione attraverso l'immagine di un paziente affetto da poliomielite che tenta di afferrare un oggetto mediante movimenti maldestri e non lineari. Infatti, secondo l'autore: «These [things] are useful in exploding the falsehood of everyday movements, the falsehood of our 'natural movements' that are trained by social custom».⁴³⁹ Mishima ravvisa in questa relazione un vero e proprio processo di straniamento, che secondo Centonze è associabile a quella specifica corporeità dell'*hagurete iru nikutai*, il *nikutai* alienato e smarrito frequentemente evocato da Hijikata.⁴⁴⁰ Come scrive Mishima:

However, in avant-garde dance, the awesome “thing itself” – even if it should not be concretized on stage – exists imperiously, and the relationship between things and humans is full of tragic contradictions. The movements of humans try to arrive at things, but slide into an empty abyss, or else, they are completely controlled by things.⁴⁴¹

Centonze sottolinea inoltre l'importanza del concetto di *nikutai sareta mono* 肉体された物, la “cosa nikutaizzata”, espressione utilizzata da Ichikawa Miyabi per descrivere l'operazione messa in

⁴³⁷ Katja CENTONZE, “Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice”, *op. cit.*, p. 133.

⁴³⁸ Katja CENTONZE “Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, *op. cit.*, p. 457; Katja CENTONZE, “Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice”, *op. cit.*, p. 133; Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, p. 99.

⁴³⁹ MISHIMA, Yukio, “The relationship between avant-garde dance and things”, trad. Bruce Baird, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di Bruce Baird e Rosemary Candelario, Londra/ New York, Routledge, 2018, p. 54. Parentesi mia. Testo originale: MISHIMA, Yukio, “Zen'ei buyō to mono to no kankei” originally in the pamphlet for the September 3, 1961, 2nd *Hijikata Tatsumi Dance Experience Gathering*.

⁴⁴⁰ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh”, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴¹ MISHIMA, Yukio, “The relationship between avant-garde dance and things”, *op. cit.*, p. 54.

atto da Hijikata.⁴⁴² Come evidenzia Centonze, secondo Ichikawa l'esperienza di *Kamaitachi* consentì a Hijikata di prendere coscienza dell'ambivalenza della relazione tra corpi e oggetti, vale a dire che l'oggetto viene influenzato dal corpo mentre il corpo, a sua volta, viene modificato attraverso l'incontro e il contatto con l'oggetto.⁴⁴³ Nel *butō* vediamo quindi come il corpo perde la propria centralità nella gerarchia degli elementi, collocandosi sullo stesso piano degli oggetti che lo circondano. Questa prospettiva emerge chiaramente in numerose performance di Hijikata, nelle quali elementi materiali, installazioni, animali vivi e oggetti quotidiani partecipano attivamente alla costruzione dell'evento performativo. Come sottolinea Centonze, gli oggetti di scena e gli stessi oggetti prodotti per presentare gli spettacoli non sono mai solamente funzionali o decorativi. In occasione degli eventi di *Hijikata Tatsumi Dance Experience no kai*, ogni singola creazione artistica fu concepita per essere parte della performance stessa. Non si tratta di una fusione indiscriminata delle arti, poiché ciascuna mantiene la propria autonomia, ma proprio questa compresenza accentua ulteriormente la dimensione critica dell'evento, allo stesso modo dei corpi danzanti dei performer.⁴⁴⁴ Abbiamo già visto come per *Barairo dansu* il programma ideato da Kanō Mitsuo, da leccare e mangiare, consisteva in una scatola distribuita al pubblico contenente un pene, una mano e delle labbra realizzati in zucchero. In questi casi vediamo la creazione di oggetti che rimandano metaforicamente al corpo o a parti del corpo umano, che si inserisce in una rete di relazioni tra immagini e materia. Analogamente, la qualità del corpo che diventa oggetto emerge anche in performance come *Nikutai no hanran*, nelle quali il corpo stesso assume una funzione installativa e partecipa direttamente alla costruzione della scena. La performance si configura infatti come un insieme di accadimenti simultanei nei quali i corpi non occupano più il centro dell'azione in senso tradizionale, ma rientrano in una più ampia installazione performativa.⁴⁴⁵ Questa ridefinizione del rapporto tra corpo e oggetto si estende anche al discorso della memoria accennato a metà del capitolo. Come spiega Centonze, nel *butō* la memoria non viene concepita come qualcosa di puramente interiore o simbolico, ma come una realtà concreta che si materializza nel corpo del performer.⁴⁴⁶

⁴⁴² Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", *op. cit.*, p. 224; Katja CENTONZE, "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice", *op. cit.*, p. 133.

⁴⁴³ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō", p. 97.

⁴⁴⁴ *Ibid.* p. 99; Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024. Cfr. INATA Naomi, "Rethinking the 'Indigeneity' of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History", *op. cit.*, p. 64.

⁴⁴⁵ Katja CENTONZE, Appunti del corso di "Arti, architettura e spettacolo in Giappone", Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024.

⁴⁴⁶ Katja CENTONZE, "Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō", *op. cit.*, p. 33.

Questa, attraverso la danza, verrebbe “trasformata in *res*”, in una cosa materiale.⁴⁴⁷ Secondo Centonze, il danzatore mette in scena la propria identità non narrando il sé, ma presentandosi come oggetto e instaurando una relazione particolare con gli altri oggetti in scena.⁴⁴⁸ In questo senso appare significativa anche l’affermazione di Hijikata, tradotto da Centonze:

In dance [*butō*], which amuses itself, [...] the stimulus to forget the fact of being a human elicits the condition of feeling affection for things below humanity. The possession of nonhuman power and subhuman power reaches the caustic emotion, which enucleates the psychology of inanimate objects.⁴⁴⁹

Centonze a proposito rimanda all’uso di oggetti in alcune performance di Ōno Kazuo. In *Watashi no okāsan* わたしのお母さん (1981), ad esempio, il tavolo rosso presente sulla scena non assume una funzione simbolica, ma coincide direttamente con la presenza della madre del performer, verso cui il corpo del danzatore crea una connessione intima. Come sottolinea Centonze, è proprio attraverso il corpo e l’oggetto che il *butō* rende visibile una memoria materializzata.⁴⁵⁰ La studiosa rintraccia infine le origini culturali di questa peculiare concezione nelle pratiche dei rituali danzati *kagura*, in cui le divinità o gli spiriti discendono negli oggetti rituali (採物 *torimono*) utilizzati durante la danza. In questo senso, anche nel *butō* il corpo e gli oggetti scenici diventano luoghi di manifestazione di presenze invisibili, memorie e identità che “si incarnano temporaneamente nella materia”.⁴⁵¹ La relazione tra *nikutai* e oggetto costituisce dunque uno degli aspetti più radicali della ricerca di Hijikata. Come abbiamo visto, nel *butō* i corpi, gli oggetti, gli animali, le memorie e le presenze invisibili vengono così ricondotti a un medesimo piano ontologico, dando forma a una “pratica performativa che sovverte le gerarchie tradizionali della rappresentazione.”⁴⁵²

2.6 Dal *nikutai* allo *shintai*

Come osserva Centonze, la fine degli anni Sessanta ha rappresentato un momento di svolta fondamentale nella storia del *butō*. Se il primo periodo della ricerca di Hijikata Tatsumi era stato caratterizzato dalla radicalità dell’anti-danza, dalla destrutturazione della forma scenica e dalla

⁴⁴⁷ *Ivi.*

⁴⁴⁸ *Ivi.*

⁴⁴⁹ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁵⁰ Katja CENTONZE, “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁵¹ *Ivi.*

⁴⁵² Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, *op. cit.*, p. 18; Katja CENTONZE, “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality”, *op. cit.*, p. 122.

centralità del *nikutai*, nel decennio successivo emerge progressivamente una diversa configurazione estetica della pratica performativa.⁴⁵³ Centonze definisce questa trasformazione come la “theatrical turn, or theatricalisation, of butoh”, che implica il passaggio da una cultura centrata sul *nikutai* a una concezione maggiormente orientata allo *shintai*.⁴⁵⁴ Come fa notare la studiosa, la nuova concezione performativa elaborata da Hijikata dopo gli anni Sessanta appare infatti più strutturata e stilizzata rispetto alle sperimentazioni corporee precedenti, e il corpo diviene progressivamente più coreografabile.⁴⁵⁵ Questa trasformazione risultò strettamente connessa ai cambiamenti sociopolitici e culturali che interessano il Giappone dopo il 1968. Il clima di protesta radicale che aveva attraversato il decennio precedente aveva finito per dissolversi, mentre il *butō* iniziò a confrontarsi con questioni legate alla trasmissione, alla continuità e alla sistematizzazione della pratica. Centonze individua, inoltre, nella morte autoinflitta di Mishima Yukio nel 1970 un evento simbolicamente significativo, capace di “fungere da spartiacque” tra le due fasi della ricerca di Hijikata.⁴⁵⁶ Viene messo in luce come, pur senza perdere completamente la propria dimensione instabile e metamorfica, le performance assunsero un’estetica sempre più costruita e visivamente elaborata. Secondo Centonze, costumi, trucco, ambientazioni installative e immagini folkloriche acquistano un peso crescente, mentre il corpo viene inserito all’interno di dispositivi scenici più complessi.⁴⁵⁷ Un esempio significativo di questa nuova fase, secondo Eckersall e Centonze, è rappresentato dalla partecipazione di Hijikata all’Expo di Ōsaka del 1970, dove l’artista realizzò installazioni filmiche immersive all’interno del padiglione *Midori-kan*. In questo contesto il *butō* entrò paradossalmente nello spazio stesso della cultura tecnologica e spettacolare contro cui aveva originariamente sviluppato la propria critica.⁴⁵⁸ Ciò nonostante, il corpo rimase il centro della ricerca di Hijikata. Centonze osserva come anche nelle opere più estetizzate degli anni Settanta persistono infatti momenti di anarchia corporea, deformazione, perdita di equilibrio e destabilizzazione, specie in connessione alla corporeità del *suijakutai*, ossia il corpo “emaciato” o “debilitato”, la cui condizione sarà di grande interesse per Hijikata negli anni Settanta.⁴⁵⁹ Il *butō* ha continuato dunque a mettere in discussione la fissità delle

⁴⁵³ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵⁴ *Ivi.*

⁴⁵⁵ *Ivi.*

⁴⁵⁶ *Ibid.* p. 21; Peter ECKERSALL, “Butoh’s Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body in the 1960s”, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁵⁷ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵⁸ *Ibid.*; Peter ECKERSALL, “Butoh’s Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body in the 1960s”, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁵⁹ Katja CENTONZE “Bodies Shifting from Hijikata’s Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality”, *op. cit.*, p. 119.

identità corporee e la possibilità di ridurre il corpo a una forma pienamente controllabile.⁴⁶⁰ Il passaggio dagli anni Sessanta agli anni Settanta non è da interpretare come un semplice abbandono della radicalità originaria, bensì come una trasformazione interna della pratica stessa.

L'esperienza del *butō* sviluppata negli anni Sessanta da Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo rappresenta uno dei momenti più radicali della riflessione sul corpo nel Giappone del secondo dopoguerra. Attraverso la nozione di *nikutai*, infatti, il corpo viene sottratto tanto alle convenzioni estetiche della danza quanto alle categorie stabili della soggettività moderna, emergendo come presenza materiale, precaria e continuamente mutevole.

2.7 La rivoluzione del *butō*: una sintesi

Inserito nel contesto delle avanguardie interdisciplinari degli anni Sessanta, il *butō* ha attraversato fotografia, *happening*, cinema sperimentale e installazione, ridefinendo i confini stessi della performance contemporanea. La distinzione fra presentazione e rappresentazione, il rifiuto della bellezza formalizzata, la centralità della metamorfosi corporea e la critica ai sistemi di controllo sociale fanno del *butō* non soltanto una pratica artistica, ma una radicale interrogazione politica ed estetica del corpo moderno. In questa prospettiva, il lavoro di Hijikata costituisce anche un punto di contatto fondamentale con altre esperienze dell'avanguardia giapponese del periodo, in cui rientrano le pratiche performative e corporee sperimentate da Kusama Yayoi. Sebbene sviluppate attraverso linguaggi differenti e in assenza di rapporti diretti tra gli artisti, entrambe le ricerche condividono una tensione verso la destabilizzazione del corpo normato, l'attraversamento dei confini fra arte e vita, e la costruzione di nuove modalità di presenza corporea nello spazio performativo. Tali convergenze consentono di collocare entrambe le esperienze all'interno di una più ampia riflessione sul corpo come luogo di critica, trasformazione e sperimentazione radicale.

⁴⁶⁰ Katja CENTONZE, "Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality", *op. cit.*, p. 121.

Capitolo III: Il corpo nelle pratiche artistiche di Kusama Yayoi

3.1 Oltre le categorie: il corpo nella ricerca di Kusama

La produzione di Kusama Yayoi occupa una posizione singolare nella storia dell'arte dal secondo dopoguerra fino ad oggi. Già dalle prime esposizioni newyorkesi di fine anni Cinquanta la sua ricerca si colloca in un territorio difficilmente riconducibile a una singola corrente o a uno specifico linguaggio artistico.⁴⁶¹ La critica contemporanea di studiosi quali Alexandra Munroe, Tatehata Akira 建畠哲, Laura Hoptman, Yamamura Midori 山村緑 e Lynn Zelevansky ha spesso tentato di incasellare l'attività dell'artista all'interno di diverse correnti artistiche del Novecento, identificando le sperimentazioni di Kusama come derivative o in dialogo con il Surrealismo, l'Espressionismo Astratto e le prime sperimentazioni minimaliste, o ancora con la Pop Art e le ricerche della New Tendency europea.⁴⁶² Tuttavia, è importante sottolineare che Kusama non appartiene pienamente a nessuna di queste esperienze, occupando una posizione eccentrica nel panorama artistico delle avanguardie. L'artista stessa nella sua autobiografia *Mugen no ami, Kusama Yayoi Seijiden* 無限の網—一生自伝 (*Infinity Nets: Autobiografia di Kusama Yayoi*) ribadisce che la propria attività non ha mai avuto alcun tipo di rapporto con i dettami sociali o con le mode,

⁴⁶¹ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *Yayoi Kusama: A Retrospective*, a cura di Sushma K. Bhupendra, New York, Center for International Contemporary Arts, 1989, p. 11.

⁴⁶² Per un approfondimento sulle matrici stilistiche attribuite alle opere di Kusama dalla critica cfr. Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *Yayoi Kusama: A Retrospective*, a cura di Sushma K. Bhupendra, New York, Center for International Contemporary Arts, 1989; TATEHATA Akira, "Magnificent Obsession", *Yayoi Kusama: Giappone – XLV Biennale di Venezia, 1993*, a cura di Tatehata Akira, Tōkyō, The Japan Foundation, 1993; TATEHATA Akira, "Kusama as Autonomous Surrealist", *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, a cura di Lynn Zelevansky, Laura Hoptman, Tatehata Akira, Alexandra Munroe, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1998; Laura HOPTMAN, "Down to Zero: Yayoi Kusama and the European New Tendency", *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, a cura di Lynn Zelevansky, Laura Hoptman, Tatehata Akira, Alexandra Munroe, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1998; YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge (Massachusetts)/London, The MIT Press, 2015; Lynn ZELEVANSKY, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York", in *Love Forever: Yayoi Kusama 1958-1968*, a cura di Lynn Zelevansky, Laura Hoptman, Tatehata Akira, Alexandra Munroe Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1998.

esprimendo il rifiuto verso la logica “delle vetrine dei grandi magazzini che si adattavano alle ultime tendenze”.⁴⁶³

Nel tentare un approccio alla comprensione dei significati dietro l'opera di Kusama, inoltre, una parte consistente della critica ha costantemente privilegiato una lettura psicoanalitica, riconducendo i temi e le strategie della produzione della pittrice alle allucinazioni e ai comportamenti ossessivi dichiarati dall'artista stessa, che ha definito la propria creazione “*Saikosomatikku Āto*”, “arte psicosomatica”.⁴⁶⁴ In diversi studi viene messa al centro la condizione patologica di Kusama, che l'artista stessa, talvolta in modo auto-mitizzante⁴⁶⁵ considera come il punto di partenza della sua estetica, nonché la dimensione da esibire e “soggiogare” attraverso il processo creativo.⁴⁶⁶ Tuttavia, come sottolineano Zelevansky e Yoshimoto, l'interrelazione tra i disagi psichici di Kusama e la sua arte richiede un'attenta considerazione.⁴⁶⁷ Zelevansky nel suo contributo al catalogo della mostra *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968* sottolinea come Kusama sia sempre stata una «[...] conscious producer who, like most artists, may use intuition as a tool but is also well aware of the intellectual relevance of what she does.»⁴⁶⁸ Allo stesso tempo Yoshimoto si propone di far luce sulla costruzione dell'immagine pubblica dell'artista, che secondo la studiosa è calcolata e attenta.⁴⁶⁹ Altri studiosi hanno invece sottolineato il carattere femminista della sua ricerca, leggendo alcune opere tra cui le *soft sculptures* come una parodia del simbolo fallico e una critica delle strutture patriarcali che regolano sia la società giapponese sia il sistema artistico americano.⁴⁷⁰ Come sottolinea Yoshimoto, Kusama ha sperimentato con la propria identità femminile, esprimendo in diverse occasioni un atteggiamento critico nei confronti dell'*establishment* maschile. Tuttavia, come argomenta la studiosa, negli anni Sessanta le artiste non disponevano ancora né di un linguaggio in grado di esprimere le

⁴⁶³ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, op. cit., p. 217.

⁴⁶⁴ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, op. cit., p. 117. La prospettiva psicoanalitica è al centro della critica di diversi studiosi; cfr. Alexandra MUNROE, “Revolt of the Flesh: Ankoku Butoh and Obsessional Art”, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, a cura di Alexandra Munroe, New York, Harry N. Abrams, 1994; Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *Yayoi Kusama: A Retrospective*, a cura di Sushma K. Bhupendra, New York, Center for International Contemporary Arts, 1989; Ayelet ZOHAR, “The Multiplicity of the Phallus: Becoming and Repetition”, *PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*, a cura di Ayelet Zohar, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Press, 2009; YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge (Massachusetts)/London, The MIT Press, 2015.

⁴⁶⁵ Jo APPLIN, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room — Phalli's Field*, London, Afterall Books, 2012, p. 20.

⁴⁶⁶ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, op. cit., p. 117.

⁴⁶⁷ Lynn ZELEVANSKY, “Driving Image: Yayoi Kusama in New York”, op. cit., pp. 14-17; YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 46.

⁴⁶⁸ Lynn ZELEVANSKY, “Driving Image: Yayoi Kusama in New York”, op. cit., pp. 14-17.

⁴⁶⁹ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 46.

⁴⁷⁰ Alexandra MUNROE, “Revolt of the Flesh: Ankoku Butoh and Obsessional Art”, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, a cura di Alexandra Munroe, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 197.

questioni femministe, né di un supporto organizzativo coeso, considerato che il movimento femminista politicamente attivo emerge solo a partire dal 1968 con la prima National Conference of Women's Liberation tenutasi a Chicago.⁴⁷¹ Infine, Applin riporta in maniera diretta che: «Kusama, however, is no outspoken feminist. Since the 1960s she has resisted affiliation with the women's movement and with the work of other female artists.»⁴⁷² Più recentemente, inoltre, gli studi post-coloniali hanno interpretato la costruzione dell'immagine pubblica dell'artista come una strategia di negoziazione della propria alterità culturale di donna emigrata giapponese, caratteristica che, combinata alla questione di genere, avrebbe contribuito a identificare Kusama come “marginale” nel mondo artistico statunitense di quel periodo.⁴⁷³ Si tratta di prospettive che hanno certamente contribuito in modo decisivo alla comprensione di questi fenomeni, fornendo più livelli di interpretazione del complesso insieme di progetti dell'artista nell'ambito di una carriera longeva. Tuttavia, nel caso di Kusama la categoria di “marginalità” risulta insufficiente a descriverne la posizione nel contesto specifico dell'arte negli anni Sessanta.⁴⁷⁴ Se da un lato è vero che, in quanto donna immigrata e artista, Kusama operava in un ambiente strutturalmente segnato da gerarchie di genere e di etnia, dall'altro è altrettanto evidente che la pittrice partecipava attivamente come *insider* nel cuore della scena artistica globale. Come scrive Zelevansky: «She showed in museums and galleries, in this country and in Europe, along with many of the most influential painters and sculptors of the moment. Often praised in art journals and personally well connected in the art world, Kusama was a fixture on the New York scene».⁴⁷⁵ Non solo negli Stati Uniti e in Europa, ma, secondo Yoshimoto, la pittrice avrebbe ricoperto una posizione di rilievo anche nel panorama avanguardistico giapponese di fine anni Cinquanta, attirando l'attenzione di critici influenti.⁴⁷⁶ Ciò si evince dalla sua partecipazione ad esposizioni in gallerie esclusive della capitale, e dalla sua frequentazione con alcune figure chiave, tra cui Takiguchi Shūzō, che nel 1955 curò una sua personale presso la Takemiya Gallery, considerata lo spazio d'arte d'avanguardia più importante del Paese in quegli anni.⁴⁷⁷ Più che semplicemente marginale, Kusama sembra occupare una posizione ambivalente,

⁴⁷¹ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 6.

⁴⁷² Jo APPLIN, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room – Phalli's Field*, op. cit., p. 7.

⁴⁷³ Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *Yayoi Kusama: A Retrospective*, a cura di Sushma K. Bhupendra, New York, Center for International Contemporary Arts, 1989, p. 11.

⁴⁷⁴ Lynn ZELEVANSKY, “Driving Image: Yayoi Kusama in New York”, op. cit., p. 11.

⁴⁷⁵ Lynn ZELEVANSKY, “Driving Image: Yayoi Kusama in New York”, op. cit., pp. 11-14; Laura HOPTMAN, “Yayoi Kusama: a reckoning”, *Yayoi Kusama*, a cura di Laura Hoptman, Udo Kultermann, Tatehata Akira, Catherine Taft, Londra, Phaidon, 2000, p. 39.

⁴⁷⁶ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 16.

⁴⁷⁷ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, op. cit., p. 32.

simultaneamente periferica e centrale, motivo per cui ritengo che sia limitante iscriverla entro le definizioni discusse poc' anzi.

Come sostenuto anche da alcuni critici e studiosi quali Braitner, Applin e Jones, quelle stesse categorizzazioni tenderebbero a isolare un singolo aspetto della sua produzione, assumendolo come chiave interpretativa dell'intero percorso artistico.⁴⁷⁸ Attraverso le diverse letture la pratica di Kusama viene progressivamente frammentata in una successione di identità, secondo un passaggio da pittrice a scultrice e a performer, riconoscendo l'artista come anticipatrice del movimento femminista, come artista ossessiva o “figura pop”, oscurando in ultima analisi la continuità della sua ricerca. Particolarmente significativa, in questo senso, è la posizione di Bhupendra, il quale ritiene che molte interpretazioni occidentali tentano di comprendere lo sviluppo dell'arte di Kusama attraverso strumenti analitici elaborati in contesti culturali differenti, senza interrogarsi sulla specificità della sua formazione giapponese.⁴⁷⁹ Secondo il curatore, infatti, determinati concetti rischierebbero di trascurare l'influenza di strutture culturali profondamente radicate nell'universo sociale e visivo del Giappone. Bhupendra mette in luce come la nozione stessa di *accumulation*, che costituisce uno dei nuclei fondamentali della ricerca di Kusama, non sia da ricondurre a una semplice compulsione individuale, bensì a una logica culturale più ampia, rintracciabile nella scrittura ideografica, nelle reti di obbligazione sociale e nelle forme di organizzazione collettiva che caratterizzano la società giapponese, in cui le nozioni di ripetizione e stratificazione assumono un ruolo strutturale.⁴⁸⁰ Pur evidenziando questa significativa relazione, Bhupendra invita a escludere qualsiasi associazione tra l'*accumulation* di Kusama e la nozione buddhista di *punya*, intesa come accumulo di merito spirituale finalizzato al raggiungimento del nirvana, sottolineando che l'artista si mostra indifferente a qualunque concetto di natura religiosa.⁴⁸¹ Tenendo conto di questo dato importante, che non intende ridurre Kusama a una dimensione esclusivamente nazionale, la critica di Jones e di Braitner richiama l'attenzione sulla centralità del corpo nei suoi lavori degli anni Sessanta. La loro ricerca indaga il modo in cui le rappresentazioni dei corpi e degli oggetti corporei nella sua arte si siano trasformate

⁴⁷⁸ Cfr. Lisa BRAITNER, “Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s”, *Vienna Journal of East Asian Studies*, 13, 2021; Jo APPLIN, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room – Phalli's Field*, London, Afterall Books, 2012; Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

⁴⁷⁹ Sushma K. BHUPENDRA, “Introduction: A Retrospective” *op. cit.* p. 7.

⁴⁸⁰ *Ivi.*

⁴⁸¹ *Ivi.*

nel corso del decennio, e di come tali mutamenti siano correlati all'ambiente spaziale e temporale in cui quegli elementi sono collocati e performati.⁴⁸²

In questo capitolo propongo un distanziamento dall'assunzione di un'unica categoria interpretativa privilegiata, con l'intenzione di seguire il corpo come principio capace di attraversare l'intera ricerca di Kusama e di metterne in relazione linguaggi apparentemente lontani. Sebbene la critica femminista abbia contribuito a rendere leggibili alcuni aspetti del lavoro di Kusama e, come osserva Munroe, la recente letteratura abbia valorizzato le categorie di «*other-ness*» e «*marginality*» come strumenti di contestazione del canone artistico⁴⁸³, tali chiavi interpretative non risultano sufficienti a restituire la complessità del suo progetto artistico. Kusama era già sovversiva prima di essere nominata come tale dalla teoria emancipazionista, e lo era anche sul piano formale, mediale, performativo e anti-istituzionale. Allo stesso modo, le letture che interpretano la performance di Kusama come spazio di riappropriazione del corpo da parte dell'artista/donna rischiano di semplificare la radicalità delle sue pratiche. Nei *Kusama happenings*, come vedremo, il corpo non viene affermato solamente come soggetto o impiegato come mezzo espressivo, ma viene sottoposto a processi di frammentazione, ripetizione e serializzazione che ne mettono in crisi l'identità e la forma.⁴⁸⁴ I corpi ricoperti di *pois*, moltiplicati e trasformati in pattern non producono esclusivamente «*agency*», ma implicano forme di oggettivazione e dissoluzione del soggetto.⁴⁸⁵ Ciò che spesso sfugge è proprio la dimensione di urgenza e di necessità corporea che attraversa la pratica di Kusama, in cui il corpo non sempre si configura come un sistema di codici e segni, ma viene manifestato nella sua pura materialità, destabilizzando la possibilità di interpretazioni formaliste, nel caso delle arti visive, e complicando il discorso critico incapace di coglierne la performatività radicale.⁴⁸⁶ Da questo punto di vista, la successione cronologica di pittura, scultura, ambiente, fotografia e *happening* non rappresenta una semplice serie di svolte stilistiche, ma l'espansione progressiva di una medesima pratica artistica fortemente orientata al corpo. Inoltre, come suggerisce Munroe:

In order to determine which strategies Kusama "picked up", which she bypassed and which she came to independently, we must relate her work to avant-garde movements with which she intersected. [...] [In doing so] we must first recognize her significance in the history of the Japanese avant-garde

⁴⁸² Lisa BRAITNER, "Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s", *Vienna Journal of East Asian Studies*, 13, 2021, p. 35. <https://doi.org/10.2478/vjeas-2021-0002> 08.06.2026; Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 8.

⁴⁸³ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *Yayoi Kusama: A Retrospective*, a cura di Sushma K. Bhupendra, New York, Center for International Contemporary Arts, 1989, p. 11. Parentesia mia.

⁴⁸⁴ Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit., pp. 9-10.

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 51.

⁴⁸⁶ *Ibid.* p. 8.

and learn to integrate 20th century Japanese culture into our broader understanding of the international history of modern art.⁴⁸⁷

Una simile prospettiva intende collocare Kusama all'interno di un più ampio contesto di sperimentazioni sviluppatesi nel Giappone del secondo dopoguerra, nel quale il corpo diventa progressivamente il principale terreno di riflessione artistica, assumendo una distinta valenza politica. Nel primo capitolo ho discusso di come, se la modernizzazione, la ricostruzione economica e l'internazionalizzazione nel secondo dopoguerra hanno progressivamente ridefinito il rapporto tra individuo e società, numerosi artisti hanno risposto a tali trasformazioni facendo della corporeità il luogo privilegiato di una critica ai sistemi di controllo, ai linguaggi disciplinari e ai modelli rappresentativi ereditati dalla modernità. L'obiettivo di questo capitolo non sarà dunque quello di ricostruire la biografia artistica di Kusama, ma di seguire l'evoluzione di una ricerca che, seguendo uno sviluppo coerente attraverso media differenti, utilizza il corpo come principio generativo dell'opera e come dispositivo capace di ridefinire il rapporto tra arte, spazio e vita.

3.2 I primi anni in Giappone

Come dichiarato da Kusama, la formazione dell'artista negli anni Quaranta e Cinquanta costituisce una fase essenziale per comprendere la coerenza della sua successiva produzione, poiché molti dei temi che emergeranno dal suo operato a New York trovano origine proprio in questo contesto.⁴⁸⁸ Kusama Yayoi nacque nel 1929 a Matsumoto, nella prefettura di Nagano, da una famiglia benestante proprietaria di un'importante azienda florovivaistica.⁴⁸⁹ La campagna giapponese rappresentò il primo universo visivo con cui l'artista entrò in contatto, ambiente di cui i fiori e le proliferazioni vegetali costituirono fin dai primi disegni un repertorio iconografico destinato a riaffiorare continuamente nella sua produzione successiva.⁴⁹⁰ Munroe sottolinea che la natura, tuttavia, non è percepita dalla giovane Kusama come un semplice insieme di forme da rappresentare, ma come uno spazio dinamico e animato nel quale la ripetizione e la proliferazione tendono a dissolvere i confini tra gli elementi.⁴⁹¹ Già nelle testimonianze autobiografiche Kusama descrive la sensazione di sentirsi progressivamente assorbita da reti, campi fioriti e superfici ripetitive che sembrano espandersi

⁴⁸⁷ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *op. cit.*, p. 11-13.

⁴⁸⁸ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁸⁹ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹⁰ Lynn ZELEVANSKY, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York", *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹¹ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *op. cit.*, p. 13-14.

senza limite.⁴⁹² Come spiega l'artista nel capitolo dedicato alla sua gioventù nello Shinshū: «I concetti che sarebbero diventati centrali nella mia arte: dissolvimento e accumulazione. Moltiplicazione e separazione. Una sensazione di obliterazione particellare e un eco proveniente da un universo invisibile. Questi erano già iniziati in quel momento.»⁴⁹³

Le precoci esperienze percettive descritte dall'artista si sviluppano parallelamente al contesto storico segnato dalla mobilitazione bellica. Dopo l'entrata in vigore della revisione dello *Student Mobilization Act* nel luglio del 1944, anche Kusama, appena quattordicenne, fu reclutata per lavorare in una fabbrica tessile impegnata nella produzione di paracaduti e uniformi militari.⁴⁹⁴ A differenza di altri giovani giapponesi di diversa estrazione sociale, tuttavia, l'esperienza della guerra non fu estremamente severa. Come scrive Tatehata:

To be sure, she was mobilized along with the rest of her high-school classmates to work in a factory sewing parachutes, but living in the countryside, which did not come under bombardment, she did not have to fear for the destruction of her home in air raids, nor did she lose family members, as many of her generation did. A member of a wealthy rural household, she probably did not have to worry about lack of food during the shortages following the war. Moreover, Kyoto, where she was studying, was exceptional among large cities for having escaped bombardment.⁴⁹⁵

Rimane tuttavia imprescindibile considerare il contesto sociopolitico che caratterizzò gli anni antecedenti e concomitanti alla guerra. Yamamura mette in luce come la giovane Kusama crebbe in un sistema educativo fortemente influenzato dall'ideologia nazionalista del *Kokutai no hongī* 国体の本義, i principi fondamentali del *kokutai* che subordinavano l'individuo al modello di stato-famiglia, promuovendo una disciplina fondata sull'obbedienza, sul sacrificio e sulla negazione della soggettività.⁴⁹⁶ Nella descrizione della sua infanzia, l'artista riporta alla memoria anche l'opprimente contesto familiare, segnato dai difficili rapporti con la madre e da una complicata situazione domestica, la quale le causava grandi sofferenze e le fece maturare il desiderio di allontanarsi da casa.⁴⁹⁷ Terminata la guerra, Kusama si trasferì a Kyōto per perseguire una formazione nella pittura in stile *nihonga* 日本画.⁴⁹⁸ Kusama dichiara che dopo le prime lezioni era divenuta consapevole di

⁴⁹² KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 70.

⁴⁹³ *Ibid.* p. 71. Traduzione mia.

⁴⁹⁴ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *op. cit.*, p. 13; TATEHATA Akira, "Kusama as Autonomous Surrealist", *op. cit.*, p. 66; YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹⁵ TATEHATA Akira, "Kusama as Autonomous Surrealist", *op. cit.*, p. 66.

⁴⁹⁶ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁴⁹⁷ *Ibid.* pp. 62-65.

⁴⁹⁸ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *op. cit.*, p. 13; TATEHATA Akira, "Kusama as Autonomous Surrealist", *op. cit.*, p. 61.

non apprezzare la rigidità dell'impostazione teorica del *nihonga*, affermando di disprezzare quel genere di espressione.⁴⁹⁹ Come sottolinea Bhupendra, nella tradizione giapponese il processo di apprendimento presuppone una venerazione indiscussa dell'autorità e la disponibilità dell'allievo a fondere la propria identità con lo spirito del maestro.⁵⁰⁰ Kusama, tuttavia, non sopportava questa logica, e considerava tale sistema “antiquato” e “scontato”.⁵⁰¹ Come evidenzia Yamamura, sebbene gran parte della produzione iniziale sia stata distrutta dalla stessa artista intorno al 1956, i lavori conservati mostrano una sorprendente originalità rispetto ai modelli accademici.⁵⁰² Secondo Tomii, in queste opere lo spazio descrittivo veniva progressivamente dissolto da fitte trame decorative che occupavano l'intera superficie del foglio, anticipando quella tendenza alla proliferazione destinata a caratterizzare gli *Infinity Nets*.⁵⁰³ Nei primi lavori, spesso a tema vegetale, più che duplicare la realtà visibile, Kusama costruiva superfici nelle quali figura e sfondo tendevano progressivamente a confondersi. Secondo Tatehata, questa attenzione verso la ripetizione e la perdita dei confini individuali non nasce tuttavia dall'adesione al Surrealismo. Infatti, come scrive il curatore, sebbene Takiguchi Shūzō, tra i primi critici a riconoscerne il talento, ne sostenesse attivamente il lavoro, Kusama non si riconobbe mai in quel movimento.⁵⁰⁴ Come riporta Yamamura, Kusama lavorò duramente per dimostrare il proprio potenziale artistico, e inviò ogni anno i suoi lavori a esposizioni competitive e giurate.⁵⁰⁵ Nel contesto sociale degli anni Cinquanta, è importante considerare che le nuove legislazioni del dopoguerra permisero alle donne delle classi alte e medio-alte di assumere nuovi ruoli sociali e professionali, e, secondo Yamamura, questo cambiamento modificò in maniera positiva anche le loro opportunità nel mondo delle arti.⁵⁰⁶ Tuttavia, come ricorda Kusama, sua madre si oppose con forza all'idea che la figlia divenisse un'artista.⁵⁰⁷ Nonostante ciò, la pittrice riuscì ad allestire le sue prime personali a Matsumoto a partire dal 1952. Per merito di queste esposizioni, il crescente interesse della critica nazionale contribuì rapidamente a costruire la sua immagine di giovane artista eccentrica e indipendente.⁵⁰⁸ Già durante questi primi anni di relazioni nel mondo dell'arte, Kusama dimostrò una notevole consapevolezza dei meccanismi di autorappresentazione,

⁴⁹⁹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 76.

⁵⁰⁰ Sushma K. BHUPENDRA, “Introduction: A Retrospective”, *op. cit.* p. 4.

⁵⁰¹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 76.

⁵⁰² YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰³ TOMII Reiko, “Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting”, *op. cit.*, p. 311; TATEHATA Akira, “Kusama as Autonomous Surrealist”, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁰⁴ TATEHATA Akira, “Kusama as Autonomous Surrealist”, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰⁵ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁵⁰⁶ *Ivi*.

⁵⁰⁷ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 76.

⁵⁰⁸ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, p. 25.

utilizzando la propria figura pubblica come parte integrante dei suoi progetti. Tale strategia divenne ancora più evidente negli anni newyorkesi, ma affondava le proprie radici nel contesto giapponese del dopoguerra. Kusama, tuttavia, non apprezzava l'ambiente dell'arte e della critica giapponese, e il suo disprezzo venne manifestato in più occasioni. Come riporta Yoshimoto, inoltre, sebbene i critici d'arte apprezzassero il lavoro di Kusama, la deridevano con appellativi come *tokui jidō* 特異児童, bambina idiosincratica, concentrando gran parte delle loro valutazioni sulla sua identità di artista donna.⁵⁰⁹ In un articolo pubblicato sulla prestigiosa rivista d'arte *Geijutsu Shinchō*, Kusama esprime la propria sfiducia nei confronti dei critici d'arte giapponesi, disprezzandone gli atteggiamenti autoritari e la mentalità ristretta, e scrivendo: «I am bothered, like everyone else, by the puffed-up critics who look down on art from a place so high they can't even see the work, and by the journalists who are trying to drag the art world as far away from art as possible.»⁵¹⁰ Come evidenzia Bhupendra, Kusama non solo scelse di non aderirvi, ma si esprime in maniera diretta contro il sistema.⁵¹¹ L'artista sentiva che l'ambiente giapponese non fosse adatto alle sue esigenze espressive, e nell'autobiografia dichiara: «Per un'arte come la mia, che lotta lungo il confine tra la vita e la morte, che si interroga sulla questione di chi siamo e cosa significhi essere vivi e morire, quello era un paese troppo piccolo, meschino, feudale e disprezzante delle donne.»⁵¹² Questi elementi suggeriscono che Kusama fosse alla ricerca di una pratica capace di disarticolare il controllo razionale e aprire uno spazio di esperienza ancora inesplorato, e per fare ciò si sarebbe dovuta trasferire oltremare. Da assidua lettrice, assorbì informazioni sul mondo dell'arte da varie pubblicazioni degli anni Cinquanta, grazie alle quali entrò a conoscenza del mondo creativo statunitense, appassionandosi all'artista simbolista Georgia O'Keeffe (1887-1986).⁵¹³ Presto maturò il sogno di trasferirsi a New York, riconoscendo la metropoli come il centro dell'arte internazionale.⁵¹⁴ Come pone in evidenza Yoshimoto, in quegli anni New York acquisì un'immagine utopica, e divenne particolarmente importante per le artiste giapponesi che avevano riconosciuto i limiti del sistema artistico del loro Paese e desideravano mettersi alla prova altrove.⁵¹⁵ Quando nel novembre del 1957 lasciò il Giappone per gli Stati Uniti, il confronto

⁵⁰⁹ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 52; YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, op. cit., p. 32.

⁵¹⁰ KUSAMA Yayoi, "Ivan the fool", trad. Sarah Allen, *From Postwar to Postmodern, Art in Japan, 1945-1989*, a cura di Doryun Chong, Hayashi Michio, Kajiya Kenji, Sumitomo Fumihiko, New York, MoMA, 2012, p. 85.

⁵¹¹ Sushma K. BHUPENDRA, "Introduction: A Retrospective" op. cit. p. 4.

⁵¹² KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., p. 100. Traduzione mia.

⁵¹³ Sushma K. BHUPENDRA, "Introduction: A Retrospective" op. cit. p. 7; KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., pp. 16-17.

⁵¹⁴ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., pp. 16-17.

⁵¹⁵ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 11.

con l'Espressionismo Astratto e con le avanguardie internazionali non comportò una cesura nella sua pratica artistica, ma mise a disposizione nuovi linguaggi, materiali e contesti entro cui sviluppare una ricerca le cui premesse erano già state elaborate durante la formazione in Giappone.

3.3 Il corpo che dipinge: *Infinity Nets* a New York

Sebbene il vocabolario visivo di Kusama fosse in parte già definito durante l'infanzia e gli anni formativi in Giappone, fu l'ambiente artistico attivo e competitivo di New York a catalizzare la sua grande ambizione e a portare la sua opera a maturità.⁵¹⁶ Come riporta Yamamura, la scena artistica nella *downtown* di Manhattan, dove convergevano molti emigrati e artisti di colore, fu l'ambiente in cui Kusama si integrò subito dopo l'arrivo nella Grande Mela nel giugno del 1958.⁵¹⁷ Kusama scrive che New York sarebbe stato il palcoscenico da cui dimostrare “la mia determinazione per rivoluzionare l'arte”.⁵¹⁸ L'artista descrive la città come “il bastione del capitalismo”⁵¹⁹, in cui i giovani pittori americani erano sempre più interessati a un rigoroso formalismo e gli sviluppi della creatività erano strettamente connessi con la nuova tendenza alla commercializzazione dell'arte.⁵²⁰ Munroe offre in maniera concisa una descrizione della scena artistica newyorkese all'epoca del trasferimento di Kusama, commentando che: «A new avant-garde was emerging during this period that was exploring non-compositional and serial strategies and reacting against the *l'art informel* movement, much as American artists were challenging Abstract Expressionism.»⁵²¹ L'artista iniziò presto a lavorare a una serie di opere definite *Infinity Nets*, che Kusama realizzò dapprima con colori a olio su tela e successivamente in acrilico su tela.⁵²² Le immense “reti” monocrome vennero esposte per la prima volta alla Brata Gallery nel 1959, riscuotendo un notevole successo di critica.⁵²³ Hoptman mette in risalto le caratteristiche che accomunavano questi primi lavori alla ricerca degli artisti della New Tendency europea, e soprattutto con i lavori degli artisti tedeschi del Gruppo Zero e del Nul olandese, con cui la pittrice era in contatto e a fianco dei quali espose in diverse occasioni a partire dalla mostra *Monochrome Malerei* tenutasi allo Städtisches Museum di Leverkusen nel 1961.⁵²⁴ Come evidenzia

⁵¹⁶ Lynn ZELEVANSKY, “Driving Image: Yayoi Kusama in New York”, *op. cit.*, p. 12.

⁵¹⁷ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, p. 90.

⁵¹⁸ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, *op. cit.*, p. 22. Traduzione mia.

⁵¹⁹ *Ivi*. Traduzione mia.

⁵²⁰ *Ibid.* p. 41; TOMII Reiko, “Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting”, *op. cit.*, p. 311.

⁵²¹ Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *op. cit.*, p. 19.

⁵²² YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, p. 197, nota 92.

⁵²³ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁵²⁴ Laura HOPTMAN, “Down to Zero: Yayoi Kusama and the European New Tendency”, *op. cit.*, p. 44.

Hoptman, queste avanguardie europee svilupparono, parallelamente a Kusama, un linguaggio artistico fondato sull'autonomia dell'opera, esplorando le qualità materiali della superficie, del colore e della luce, rifiutando ogni forma di illusionismo e qualsiasi riferimento esterno all'opera stessa. In questo senso, secondo la studiosa, la composizione e l'attenzione per la concretezza dell'oggetto artistico presentavano significative affinità con la serie *Infinity Nets* di Kusama.⁵²⁵ L'impatto della pittura americana fu altrettanto decisivo. Come scrive Yamamura, infatti, le ampie tele dell'Espressionismo Astratto imposero alla pittrice un confronto diretto con una nuova concezione dello spazio espositivo. Secondo l'interpretazione proposta dalla studiosa, i *net paintings* di Kusama, a seguito di una ricerca attenta sulla collocazione delle tele nello spazio, non vennero più concepiti come semplici oggetti estetici destinati alla contemplazione, ma come dispositivi capaci di instaurare un incontro con lo spettatore.⁵²⁶ Le superfici monumentali di quei lavori, infatti, modificavano radicalmente l'esperienza della visione. Yamamura e Jones evidenziano come, nella fruizione tradizionale di un dipinto, si presupponga una netta separazione tra soggetto e oggetto, collocando l'osservatore da un lato e l'opera da quello opposto, cosicché questa venga percepita come un'entità delimitata e pienamente identificabile e leggibile attraverso lo sguardo.⁵²⁷ La ricerca di Kusama nelle sue *Infinity Nets*, prive di cornice e visivamente continue rispetto alla parete espositiva, contribuì a mettere in crisi questa relazione. La loro scala e la loro struttura, infatti, costringevano l'osservatore ad avvicinarsi, impedendogli di cogliere l'opera nella sua totalità e di dominarla visivamente come un oggetto concluso. Secondo Yamamura, inoltre, le successive installazioni e performance radicalizzarono questa tensione, sostituendo progressivamente il dipinto con lo spazio, il corpo e l'azione.⁵²⁸ Kusama riporta inoltre la critica della giornalista Dore Ashton del *The New York Times*.⁵²⁹ Secondo Ashton, lo sguardo era costretto a muoversi continuamente, incapace di individuare un centro stabile o una conclusione definitiva della composizione. Le tele esposte dalla pittrice apparivano così come dei campi potenzialmente infiniti, destinati a proseguire oltre i propri limiti materiali e a suscitare un senso di inquietudine nell'osservatore.⁵³⁰ Sebbene Kusama fosse in dialogo con altre correnti artistiche, prendendone spunti concettuali e sviluppandone tematiche affini in parallelo, ritengo importante non soffermarsi su letture che rischiano di ridurre le sue opere a una questione esclusivamente formale. Come commentano Jones e Braitner, ciò che distingue

⁵²⁵ *Ibid.* pp. 44-45.

⁵²⁶ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, op. cit., p. 66.

⁵²⁷ *Ivi.*; Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit., p. 6.

⁵²⁸ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, op. cit., p. 66.

⁵²⁹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, op. cit., p. 30.

⁵³⁰ *Ivi.*

radicalmente Kusama da altre esperienze è proprio la presenza centrale e insistente del corpo.⁵³¹ Discutendo gli elementi che rendono il lavoro di Kusama ulteriormente provocatorio e in direzione opposta ai lavori della New Tendency, Hoptman scrive che per la ricerca avanguardistica europea divenne centrale

a new concept of reality, in which the individual role of the artist is kept to a minimum. In striking contrast, Kusama's primary artwork during the sixties was herself. Signified by the net and its structural opposite, the polka dot, she is the subject most strongly evident in her paintings, sculptures, environments, and performances, and there is not one work in her *oeuvre* that does not carry a mark of the artist's physical presence.⁵³²

Inoltre, come osserva Applin, se nella ricerca minimalista, di cui Kusama è spesso considerata anticipatrice, l'artista tende progressivamente a eliminare ogni traccia della propria soggettività in favore di una serialità impersonale e industriale, negli *Infinity Nets* il lavoro fisico e il gesto dell'autrice rimangono costantemente percepibili.⁵³³ Come evidenzia Hoptman, con questa strategia Kusama: «[...] shifted the emphasis away from the art object onto the act of its making and ultimately onto its maker. This was not without its political ramifications, particularly in the art world of the mid-sixties. Kusama's rejection of mechanized seriality contained a pointed critique of commercial culture». ⁵³⁴ L'opera di Kusama non aveva lo scopo di registrare un'immagine, bensì un'azione. Zelevansky in questo senso definisce la sua pittura e la sua arte come fondamentalmente performativa “with the process overshadowing the product and the artist subsuming the art”.⁵³⁵ In questo senso la strategia della ripetizione assume una funzione profondamente diversa da quella generalmente attribuita alla serialità modernista. La stessa Kusama descrive queste lunghe sessioni di lavoro come un processo estenuante, paragonandole a un movimento incessante verso la propria dissoluzione.⁵³⁶ Hoptman riporta anche la recensione dell'artista e amico di Kusama, Donald Judd (1928-1994), il quale scrisse che “visitare una mostra di Kusama significava vedere ‘il risultato del lavoro di Kusama, non un'opera in sé’”.⁵³⁷ La studiosa mette in evidenza soprattutto che: «Kusama saw the process of

⁵³¹ Lisa BRAITNER, “Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s”, *op. cit.*, p.38; Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, *op. cit.*, p. 7.

⁵³² Laura HOPTMAN, “Down to Zero: Yayoi Kusama and the European New Tendency”, *op. cit.*, p. 44.

⁵³³ Jo APPLIN, Yayoi Kusama: *Infinity Mirror Room – Phalli's Field*, *op. cit.*, p. 31; Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁵³⁴ Laura HOPTMAN, “Down to Zero: Yayoi Kusama and the European New Tendency”, *op. cit.*, p. 50.

⁵³⁵ Lynn ZELEVANSKY, “Driving Image: Yayoi Kusama in New York”, *op. cit.*, p. 22.

⁵³⁶ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, *op. cit.*, p. 28.

⁵³⁷ Laura HOPTMAN, “Yayoi Kusama: a reckoning”, *op. cit.* p. 43.

making the *Infinity Nets* as integral to the works themselves, and the physical and emotional energy that she poured into them as an imprint of her physical being.»⁵³⁸

La questione fondamentale, tuttavia, non riguarda soltanto le dimensioni dell'opera, o la traccia corporea depositata dall'autrice nella propria opera, ma il modo in cui il suo corpo poteva abitarla. Questa interpretazione trova un'importante conferma nell'analisi di Hoptman, che propone un confronto con le fotografie dell'artista realizzate fin dai suoi primi anni a New York.⁵³⁹ Yamamura sottolinea la tendenza degli artisti del tempo di seguire il modello di Jackson Pollock, il quale si era avvalso della pratica fotografica per documentare il processo creativo e promuovere la propria arte.⁵⁴⁰ Kusama comprese che il dipinto in sé non esauriva l'opera, e organizzò sistematicamente numerosi servizi fotografici nei quali il proprio corpo compariva nell'atto di creare o di posare davanti alle tele finite. Come scrive Hoptman:

So consciously did Kusama want the viewer to make the connection between her physical self and her work that, to the annoyance of some researchers, it is difficult to find a photograph of an *Infinity Net* that does not also include the artist herself standing in front of, on, above or below it. [...] In one extraordinary undated and unsigned double exposure a negative image of an *Infinity Net* is superimposed over a full-length portrait of the artist; through the grid of paint the artist's image is fractured into a thousand tiny pixel-like dots. Transformed into pattern before our eyes, the merge between artist and work of art is complete.⁵⁴¹

È chiaro che per Kusama tali immagini non svolgessero una funzione puramente documentaria. Attraverso gli scatti fotografici la superficie invadeva il corpo, e il corpo invadeva la superficie, rendendo impossibile distinguere nettamente tra opera e autore. In questo tipo di rappresentazioni la ripetizione non riguarda quindi soltanto il segno pittorico, ma investe la produzione dell'immagine pubblica dell'artista. Come riporta Yoshimoto, le immagini venivano accuratamente costruite da Kusama affinché lei stessa apparisse come immersa nelle reti o quasi assorbita da esse, anticipando quella progressiva espansione della pittura nello spazio che caratterizzerà le opere successive.⁵⁴² Le *Infinity Nets* costituiscono così il primo momento di una trasformazione destinata ad attraversare l'intera ricerca dell'artista. La superficie pittorica tende progressivamente a uscire dai limiti della tela, invadendo oggetti, ambienti, fotografie e infine il corpo reale. Prima ancora che una serie di dipinti, esse rappresentano l'elaborazione di una pratica nella quale il corpo diventa il principio generativo

⁵³⁸ *Ivi.*

⁵³⁹ *Ivi.*

⁵⁴⁰ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, op. cit., p. 48.

⁵⁴¹ Laura HOPTMAN, "Yayoi Kusama: a reckoning", op. cit. p. 43.

⁵⁴² YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 65.

dell'opera fino a identificarsi con essa, inaugurando una riflessione dell'artista sulla presenza fisica destinata a svilupparsi ben oltre i confini della pittura.

3.4 Il corpo che invade lo spazio: *Accumulations* e *soft sculptures*

Intorno al 1961 Kusama realizzò le sue prime *soft sculptures*, denominate *Accumulations*, che furono esposte per la prima volta in una collettiva alla Green Gallery di New York nel 1962.⁵⁴³ Si trattava di beni di consumo ricoperti di morbide forme falliche cucite a mano e imbottite.⁵⁴⁴ Come evidenziato da Hoptman, questo passaggio rappresentò l'espansione di una medesima logica corporea che, non trovando più nella pittura uno spazio sufficiente, tese a proliferare nella realtà materiale.⁵⁴⁵ In questo caso la moltiplicazione non rappresentò più un'immagine, bensì una condizione spaziale che modificava fisicamente gli oggetti ricoperti e il rapporto dello spettatore con essi. La scelta degli elementi impiegati non era casuale, e ha prodotto numerose e diverse interpretazioni da parte della critica. Come scrive Munroe: «Her subject is domesticity (thus, the living-room furniture, the kitchen utensils, the bureau). Another subject is the fetishes of feminine paraphernalia (the high heels, the short dresses, the pocketbooks).»⁵⁴⁶ Zelevansky, d'altra parte, commenta l'apparenza delle protuberanze falliche, descrivendo la sensazione che incutevano nello spettatore:

The phallic forms are absurd, and repetition only exaggerates their alienation from the quotidian domestic artifacts that act as their supports, making the sculpture cruder, funnier, and more aggressively emotional than anything Kusama had done before. These objects dare to be laughable, ugly, and threatening.⁵⁴⁷

L'invasione di queste figure tridimensionali, secondo Munroe, ha un valore autobiografico ed erotico, contribuendo a creare una tensione continua tra attrazione e repulsione, ironia e inquietudine.⁵⁴⁸ La critica femminista ha spesso interpretato queste opere come una parodia dell'autorità patriarcale, leggendo la moltiplicazione del simbolo fallico come un processo di banalizzazione del simbolo del potere e della sessualità maschile per antonomasia. Tra questi, Munroe

⁵⁴³ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden. op. cit.*, p. 34

⁵⁴⁴ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden. op. cit.*, p. 34; Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *op. cit.*, p. 20; Ayelet ZOHAR, "The Multiplicity of the Phallus: Becoming and Repetition", *PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*, a cura di Ayelet Zohar, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Press, 2009, p. 110.

⁵⁴⁵ Laura HOPTMAN, "Yayoi Kusama: A Reckoning", *op. cit.* p. 44.

⁵⁴⁶ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *op. cit.*, p. 24.

⁵⁴⁷ Lynn ZELEVANSKY, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York", *op. cit.*, p. 17.

⁵⁴⁸ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *op. cit.*, p. 24.

argomenta: «Kusama's psychosexual aggression evolved as stubborn protest against the restrictive social, economic, and political environment of prewar and wartime Japan.»⁵⁴⁹ La critica di Zohar, invece, evidenzia come la proliferazione fallica non riguardi soltanto la critica del discorso patriarcale occidentale, ma costituisca anche un prodotto della condizione mentale dell'artista, nonché un prodotto del suo *background* culturale giapponese, nella cui tradizione l'icona del "*phallus*" assume denotazioni particolari.⁵⁵⁰ Zelevansky riprende il discorso di Munroe e Zohar, argomentando come Kusama nelle sue *soft sculptures* manifesti la capacità di rendere "the mechanism of fetishism visible in a wholly conscious way at the same time as she exhibits fetishistic practices."⁵⁵¹ Queste interpretazioni colgono certamente alcuni aspetti fondamentali dell'opera di Kusama, ma rischiano di ridurre la complessità dell'operazione a un semplice rovesciamento simbolico. Tuttavia, un elemento particolarmente significativo non risiede nella scelta del motivo iconografico, bensì nell'atto stesso del ricoprire. Come riporta Tatehata:

Interestingly enough, Claes Oldenburg, who made the first soft sculptures in 1962, said that in comparison to his own work, which was concerned with the form of the entire object seen realistically, Kusama's subject was not the object itself but the act of covering and multiplying the object.⁵⁵²

Ciò che emerge dal processo di "*accumulation*" non era una nuova forma scultorea, ma un'azione ripetitiva che continua a espandersi fino a rendere irriconoscibile il supporto originario. Anche in questo caso, come riporta Zelevansky, la ripetizione conserva una dimensione profondamente manuale.⁵⁵³ Ogni protuberanza veniva infatti singolarmente cucita, imbottita e applicata alla superficie degli oggetti impiegati dall'artista. Nei due anni successivi, i processi di ripetizione e accumulazione continuarono a espandersi negli *assemblage* e nei *collage* realizzati da Kusama, fino a raggiungere una dimensione installativa. Una svolta significativa avvenne nel dicembre 1963, quando Kusama inaugurò una mostra personale alle Gertrude Stein Gallery di New York, *Aggregation: A Thousand Boats Show*, che lei stessa considera la sua prima installazione immersiva.⁵⁵⁴ Secondo Zelevansky,

The work was also unabashedly theatrical, a quality not especially prized in New York in the sixties, when even performance, defined in relation to minimalist sculpture or conceptual and body art,

⁵⁴⁹ Alexandra MUNROE, "Revolt of the Flesh: Ankoku Butoh and Obsessional Art", *op. cit.*, p. 197.

⁵⁵⁰ Ayelet ZOHAR, "The Multiplicity of the Phallus: Becoming and Repetition", *op. cit.* p. 111.

⁵⁵¹ Lynn ZELEVANSKY, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York", *op. cit.*, p. 18.

⁵⁵² TATEHATA Akira, "Magnificent Obsession", *Yayoi Kusama: Giappone – XLV Biennale di Venezia*, a cura di Tatehata Akira, Tokyo, The Japan Foundation, 1993, p. 13.

⁵⁵³ Lynn ZELEVANSKY, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York", *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵⁴ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 28.

frequently rejected the entertaining and emotive in favor of a stripped-down, systemic approach to abstract, intellectual content.⁵⁵⁵

In parallelo, Hoptman argomenta che questo progetto rappresentò la presa di posizione più forte da parte dell'artista contro quei valori che identificava come "Pop Art", contraddicendone l'essenza stessa.⁵⁵⁶ Secondo il parere della studiosa: "Environments like Kusama's Boats Show offer an argument against anonymous, industrial seriality and champion process over object, experience over consumption".⁵⁵⁷ Hoptman evidenzia che per Kusama la Pop Art rappresentava "the national style of America", e che il movimento era "[...] the prophet and the result of nationalism, mechanization, and commodity culture 'as if paralleling the policy of the country.'"⁵⁵⁸ Come Kusama stessa descrive, al centro dello spazio espositivo di *Aggregation: A thousand Boats Show* si trovava una barca interamente ricoperta da protuberanze tessili, mentre le pareti e il pavimento della stanza e del corridoio per accedervi erano rivestiti da novecentonovantanove fotografie dell'oggetto stesso. In questa installazione l'accumulazione non interessava più soltanto il volume tridimensionale, ma coinvolgeva anche la sua immagine, producendo un ambiente nel quale l'oggetto originale e la sua riproduzione si moltiplicavano reciprocamente.⁵⁵⁹ Kusama descrive come il visitatore che accedeva all'installazione non osservasse semplicemente una scultura, ma entrava fisicamente all'interno di un sistema ripetitivo che modificava la sua stessa percezione dello spazio, e in cui l'esperienza dell'accumulazione diveniva immersiva e percettiva.⁵⁶⁰ Questa trasformazione venne radicalizzata ulteriormente con *Driving Image* del 1964, e soprattutto con la personale *Infinity Mirror Room – Phalli's Field* che si tenne alla Castellane Gallery nel 1965.⁵⁶¹ Come descrive Kusama, si trattava di un progetto che invitava lo spettatore a parteciparvi, entrando nello spazio riempito di falli bianchi con *pois* rossi, riflessi in specchi tutti intorno che li ripetevano all'infinito.⁵⁶²

Le persone potevano camminarci attraverso a piedi nudi, diventando un tutt'uno con le sculture e sperimentando la fusione della propria figura e dei propri movimenti con l'opera. [Gli spettatori] si scoprivano ammalati da un'immaginazione che portava allo scoperto le loro fobie sessuali esorcizzandole.⁵⁶³

⁵⁵⁵ Lynn ZELEVANSKY, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York", *op. cit.*, p. 25.

⁵⁵⁶ Laura HOPTMAN, "Yayoi Kusama: A Reckoning", *op. cit.* p. 47.

⁵⁵⁷ *Ibid.* p. 48.

⁵⁵⁸ Laura HOPTMAN, "Yayoi Kusama: A Reckoning", *op. cit.* p. 50.

⁵⁵⁹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden.* *op. cit.*, pp. 43-44.

⁵⁶⁰ *Ibid.* pp. 43-44.

⁵⁶¹ *Ibid.* pp. 50-51.

⁵⁶² *Ivi.*

⁵⁶³ *Ibid.* p. 51. Traduzione mia.

Il processo raggiunse uno dei suoi esiti più significativi in *Peep Show*, o *Endless Love Show*, del 1966, che Kusama descrive come un'unica installazione multimediale.⁵⁶⁴ Lo spettatore, a differenza delle precedenti installazioni, non entrava nello spazio dell'opera, ma poteva solo affacciarsi attraverso piccole aperture sulle pareti esterne.⁵⁶⁵ All'interno, una stanza esagonale interamente rivestita di specchi e illuminata da luci intermittenti a ritmo di musica rock moltiplicava all'infinito il volto dello spettatore.⁵⁶⁶ Yamamura evidenzia che l'oggetto artistico qui cedeva definitivamente il posto all'esperienza percettiva, in cui il pubblico tramite gli specchi diventava contemporaneamente osservatore e immagine osservata, ritrovandosi immerso in un vortice di stimoli e percezioni e che coinvolge direttamente il corpo stesso.⁵⁶⁷

3.5 La fusione tra corpo e opera: strategie di auto-rappresentazione

Come scrive Yoshimoto, l'aspetto fondamentale è che Kusama tentò di incorporare la propria presenza nei suoi *environments*.⁵⁶⁸ Oltre ad utilizzare oggetti che richiamavano a forme corporee, l'artista inserì spesso la sua figura nelle proprie opere, rendendo il proprio corpo parte integrante del progetto. Come scrive Braitner, attraverso questa pratica l'artista diventa simultaneamente soggetto e oggetto della propria produzione artistica.⁵⁶⁹ Hoptman ritiene gli scatti realizzati da eminenti fotografi come Rudolph Burckhardt (1914-1999), Hal Reiff e Hosoe Eikō manifestino qualità performative.⁵⁷⁰ Considerando le fotografie che ritraggono l'artista immersa nelle sue tele, sculture ed installazioni, la studiosa argomenta che: «[...] she used several ingenious methods to fuse her own image with her paintings and sculptures, giving both images equal weight. [...] [She] envisioned the disappearance of the physical body of the artist and the material body of the artwork.»⁵⁷¹ L'importanza della pratica fotografica nella performance viene ribadita anche da Simon Baker, il quale scrive: «Photography itself has always been performative, and since the invention of the photographic medium, performance, whether in the practices of actors, choreographers or artists, has to a greater or lesser extent depended on photography.»⁵⁷² Prima ancora di discutere dei corpi nelle performance

⁵⁶⁴ *Ibid.* p. 54.

⁵⁶⁵ *Ivi.*

⁵⁶⁶ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, pp. 135-136.

⁵⁶⁷ *Ibid.* p. 137.

⁵⁶⁸ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁶⁹ Lisa BRAITNER, "Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s", *op. cit.*, p. 38.

⁵⁷⁰ Laura HOPTMAN, "Down to Zero: Yayoi Kusama and the European New Tendency", *op. cit.*, p. 54.

⁵⁷¹ *Ibid.* pp. 54-56. Parentesia mia.

⁵⁷² Simon BAKER, Fiontán MORAN (a cura di), *Performing for the Camera*, London, Tate Publishing, 2016, p. 15.

di Kusama di fine anni Sessanta, un aspetto estremamente rilevante consiste proprio nell'auto-rappresentazione messa in atto dall'artista affianco alle sue opere, nonché nella costruzione della sua immagine pubblica, in cui, come scrive Jones, la particolarizzazione del soggetto assunse una valenza particolarmente pregnante.⁵⁷³ La studiosa sottolinea che in diversi contesti, sia pubblici sia "privati" per l'obiettivo della macchina fotografica, Kusama «[...] opens herself (performatively) to the projections and desires of her audience (American, Japanese, European), enacting herself as representation.»⁵⁷⁴ Fin dagli inizi della carriera a New York e della frequentazione degli ambienti artistici europei, Kusama si presentò in abbigliamento tradizionale giapponese, vestendo spesso un kimono con *obi* abbinato, e acconciando la capigliatura per esaltare la propria femminilità giapponese.⁵⁷⁵ Ciò non era del tutto casuale o abitudinario, e come scrive Hoptman: «To exaggerate and indeed capitalize on her exotic status, Kusama, who never wore a kimono while living in Japan, habitually sported traditional Japanese dress for her own exhibition openings.»⁵⁷⁶ Anche Zelevansky approfondisce la questione, descrivendo il modo in cui Kusama metteva in atto questa strategia per manipolare stereotipi culturali, razziali e sessuali, e presentandosi dinanzi al pubblico "as she expected to be seen."⁵⁷⁷ Piuttosto che velare le proprie differenze, Kusama scelse quindi di esasperarle in una serie di immagini appariscenti e studiate con cura. Come argomentano Yoshimoto e Jones, le fotografie prodotte in collaborazione con Reiff e Burckhardt introdussero una dimensione esplicitamente performativa e provocatoria dal punto di vista sessuale, in cui Kusama appariva nuda ponendosi in relazione con l'osservatore/spettatore.⁵⁷⁸ Durante queste sessioni, inoltre, l'artista indicava ai fotografi come comporre l'immagine, rendendo la propria nudità una scelta deliberata come parte dell'opera complessiva.⁵⁷⁹ Yoshimoto sottolinea che Zelevansky interpreta l'atto di Kusama di esporre il proprio corpo nudo ripreso di spalle davanti ad *Aggregation: A Thousand Boats Show* come il tentativo di fondere rappresentazione e realtà, opera e artista⁵⁸⁰, obliterando i confini tra le due componenti in maniera ancora più materiale rispetto agli *Infinity Nets*. Inoltre Yoshimoto evidenzia come la compiutezza di questo gesto sia maggiormente evidente negli scatti di Hosoe Eikō

⁵⁷³ Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit. p. 5.

⁵⁷⁴ *Ivi.*

⁵⁷⁵ *Ivi.*; YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 62; Lisa BRAITNER, "Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s", op. cit., pp. 47-48.

⁵⁷⁶ Laura HOPTMAN, "Yayoi Kusama: A Reckoning", op. cit. p. 46.

⁵⁷⁷ Lynn ZELEVANSKY, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York", op. cit., p. 23.

⁵⁷⁸ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 64; Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit., p. 8.

⁵⁷⁹ Laura HOPTMAN, "Down to Zero: Yayoi Kusama and the European New Tendency", op. cit., p. 54; YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 64.

⁵⁸⁰ *Ibid.* p. 66.

prodotti all'interno dell'*environnement Infinity Mirror Room—Phalli's Field*, dove Kusama immerge il proprio corpo tra centinaia di protuberanze falliche fino a “seppellirsi” nell'installazione, mentre le riflessioni infinite degli specchi sembrano concretizzare il suo desiderio di identificarsi completamente con l'opera.⁵⁸¹ Yamamura sottolinea anche l'utilizzo di un prisma che il fotografo applicava all'obiettivo della macchina per creare l'effetto di esposizioni multiple, strategia che conferiva una qualità caleidoscopica all'immagine dissolvendo i contorni della figura di Kusama tra i falli e i *pois*.⁵⁸² Infine, Munroe suggerisce un interessante confronto tra l'auto-rappresentazione di Kusama e la presenza percepibile dei corpi dei *ningyōzukai* 人形遣い, i manovratori di marionette della tradizione *bunraku* 文楽:

That the artist has produced a vast photographic archive of herself posing beside and performing in and with her work suggests subtly shifting boundaries similar to those in Roland Barthes' description of the Japanese Bunraku puppet theater, wherein the manipulators, clothed in black, are part of the performance.⁵⁸³

Le fotografie e la ricezione critica dei progetti tridimensionali di Kusama mostrano come la sua concezione artistica fosse fortemente orientata a una sublimazione del corpo nello spazio e a un dissolvimento dei confini tra soggetto, oggetto e spettatore coinvolti in una medesima esperienza di proliferazione. Sarà proprio questa progressiva estensione della pratica artistica oltre i confini tradizionali dell'opera a rendere possibile, negli anni immediatamente successivi, il passaggio dalla creazione di ambienti alla costruzione dell'azione collettiva e dello spazio pubblico.

3.6 I corpi nella performance: *happenings*, media e politica

3.6.1 La svolta partecipativa

Dopo aver esteso la logica della ripetizione dalla superficie pittorica agli oggetti e agli ambienti, l'artista sviluppò pratiche sempre più partecipative in cui i corpi assunsero un ruolo definitivamente centrale. In questa prospettiva, gli *happenings* non devono essere letti come una cesura rispetto alla produzione precedente, ma come un'ulteriore espansione della medesima logica

⁵⁸¹ *Ivi*.

⁵⁸² YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁸³ Alexandra MUNROE, “Between Heaven and Earth: The Literary World of Yayoi Kusama”, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, a cura di Lynn Zelevansky, Laura Hoptman, Akira Tatehata, Alexandra Munroe, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1998, p. 79.

di proliferazione ed espansione al di fuori dei confini tradizionali dell'opera d'arte.⁵⁸⁴ L'evoluzione verso le pratiche performative coincise con una fase di profonda trasformazione della società americana, caratterizzata soprattutto dalla crescente onnipresenza dei mass media, i quali ridefinirono radicalmente il rapporto tra arte e spazio pubblico. Eventi storici di grande portata, come i cambiamenti successivi alla Seconda guerra mondiale da un lato e la guerra del Vietnam in corso dall'altro, rappresentarono fattori decisivi di sconvolgimento culturale che divennero temi centrali nell'arte di Kusama negli anni Sessanta.⁵⁸⁵ Concependo il corpo come il fulcro della sua sperimentazione, l'artista iniziò ad affrontare tematiche contemporanee, manifestando forme di protesta contro la commercializzazione dell'arte, le gerarchie del sistema artistico, la repressione sessuale, il capitalismo e i conflitti globali.⁵⁸⁶ Kusama in questo senso partecipò pienamente al contesto sociopolitico, inserendosi attraverso modalità profondamente personali e difficilmente assimilabili tanto alla protesta tradizionale quanto alla banale spettacolarizzazione del corpo.

3.6.2 *Narcissus Garden*

Come scrive Yamamura: «With *Narcissus Garden*, this blending of 'I' and 'other' would become physical encounters between the audience members.»⁵⁸⁷ Kusama riporta che tra la fine del 1965 e l'inizio del 1966 si trovava a Milano per lavorare alla creazione dell'opera *Narcissus Garden*, che avrebbe presentato alla Biennale Arte di Venezia nel giugno del 1966. Come riportano Kusama e Portinari, per l'occasione il celebre artista italiano e amico Lucio Fontana (1899-1968) la aiutò nella fase di composizione e nella ricerca dei fondi e materiali necessari alla creazione del progetto.⁵⁸⁸ Secondo la critica di Zelevansky, *Narcissus Garden* segnò un momento importante, costituendo l'inizio della carriera nell'ambito della performance pubblica di Kusama.⁵⁸⁹ Portinari scrive che l'opera era costituita da mille e cinquecento sfere argentate di plastica posate sul prato antistante il Padiglione del Libro, e che, in occasione del *vernissage*, Kusama stessa, vestita con un kimono dorato

⁵⁸⁴ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 67; Laura HOPTMAN, "Yayoi Kusama: A Reckoning", op. cit. p. 50.

⁵⁸⁵ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., pp. 105-106; Lisa BRAITNER, "Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s", op. cit., p. 34; YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, op. cit., p. 137.

⁵⁸⁶ Lisa BRAITNER, "Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s", op. cit., pp. 34-47

⁵⁸⁷ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, op. cit., p. 131.

⁵⁸⁸ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., pp. 56-57; Stefania PORTINARI, "Narcissus Garden for Sale: «one Piece 2 Dollars». Yayoi Kusama alla Biennale di Venezia nel 1966", *Storie della Biennale di Venezia*, Venezia, a cura di Stefania Portinari e Nico Stringa, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 185.

⁵⁸⁹ Lynn ZELEVANSKY, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York", op. cit., p. 26.

e un *obi* argentato, iniziò a porgere gli oggetti in vendita al pubblico.⁵⁹⁰ L'intento che l'artista dichiara nella propria autobiografia era di "criticare il mercantilismo del mondo dell'arte".⁵⁹¹ Portinari riporta così le parole del critico e giornalista Gordon Brown: «Vedere l'immagine del proprio viso moltiplicata all'infinito colpisce la sensibilità di quelli che si fermano a guardare: è come se essi intuissero che non vi sono limiti alla capacità dell'uomo di proiettare se stesso nello spazio.»⁵⁹² L'effettiva provocazione consisteva nel fatto che, per la cifra di due dollari statunitensi, ciascun visitatore potesse acquistare una di queste sfere specchianti, che costituivano una rappresentazione di sé come un frammento di una totalità più ampia. L'intento evidente era di trasformare il soggetto in merce, mettendo il proprio narcisismo in vendita, attraverso una messa in scena pubblica in cui, come sottolinea Portinari, lo spettatore è complice.⁵⁹³ Yamamura inoltre sottolinea che:

[...] in such an exhibition, which places an emphasis on state-sponsored pavilions, Kusama's independently entered, site-specific installation and performance — for which she had official permission — signaled a countervailing phenomenon of the 1960s art world: that of transnationalization. The beauty of her work spoke by and for itself: *Narcissus Garden* captured more attention than most of the works displayed in the national pavilions. The work was, however, also her public protest against the recent shifts in the cultural politics of Pop, as the movement had begun to prevail in the global art market.⁵⁹⁴

Anche in questo caso furono prodotte diverse immagini fotografiche, la cui testimonianza costituisce un contributo essenziale al prolungamento dell'*happening* oltre la sua durata temporale. Hoptman, a tale proposito, sottolinea che: «the crucial, performatory element in all her work is not apparent until the photographs of the artist in action have been publicly distributed through magazines, newspapers, or other media channels.» Fu proprio in questo periodo che Kusama intuì il grande potenziale dei mass media e iniziò ad elaborare diverse strategie per sfruttarne il sistema.

3.6.3 *Happening* e fotografia

Di ritorno a New York nello stesso anno, Kusama lavorò nuovamente assieme a Hosoe Eikō per la realizzazione di due portfoli fotografici messi in scena a Manhattan. Grazie a questa collaborazione, la prima performance pubblica nota negli Stati Uniti fu concepita con il nome di *14th Street Happening*.⁵⁹⁵ Applin scrive che per questo progetto Kusama si sdraiò su una superficie

⁵⁹⁰ Stefania PORTINARI, "Narcissus Garden for Sale: «one Piece 2 Dollars». Yayoi Kusama alla Biennale di Venezia nel 1966", *op. cit.*, pp. 184-185.

⁵⁹¹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 57. Traduzione mia.

⁵⁹² Stefania PORTINARI, "Narcissus Garden for Sale: «one Piece 2 Dollars». Yayoi Kusama alla Biennale di Venezia nel 1966", *op. cit.*, p. 190.

⁵⁹³ *Ibid.* p. 192.

⁵⁹⁴ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, *op. cit.*, pp. 125-126.

⁵⁹⁵ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 69.

ricoperta di protuberanze falliche a *pois* disposta sul marciapiede fuori dal suo loft.⁵⁹⁶ Attraverso la tecnica della doppia esposizione di Hosoe venne catturato il movimento dei passanti, creando così una forte tensione tra lo spazio pubblico e l'atto privato della performance.⁵⁹⁷ Questo tipo di rappresentazione, per cui il fotografo aveva dovuto raggiungere una posizione elevata che gli consentisse di inquadrare la scena dall'alto, dimostra come la macchina fotografica non sia passiva, ma agisca da palcoscenico bidimensionale per le performance concepite appositamente per l'obiettivo. In *14th Street Happening* è possibile osservare una fusione tra il corpo e la scultura/installazione nello spazio pubblico, in cui lo spettatore interagisce in maniera spontanea con l'opera (si tratta di passanti). Un secondo progetto consistette in *Walking Piece*, per il quale Kusama fu fotografata mentre attraversava le strade di Manhattan indossando un kimono floreale, enfatizzando così la propria alterità.⁵⁹⁸ Come descritto nel catalogo della mostra *YAYOI KUSAMA* allestita nel 2012 al Whitney Museum of American Art, le immagini, realizzate con un obiettivo *fisheye*, impiegano l'aspro paesaggio metropolitano come sfondo inquietante e quasi minaccioso. La figura dell'artista, avvolta in un abito tradizionale dai colori vivaci e dai motivi floreali, e munita di un ombrello decorato con gli stessi elementi, si contrappone visivamente allo scenario urbano, enfatizzando la sua condizione di estraneità e alienazione rispetto allo spazio della città.⁵⁹⁹

La collaborazione tra Kusama e Hosoe assume una valenza particolare nella storia della fotografia d'avanguardia degli anni Sessanta. Il fotografo era già una figura di punta nell'avanguardia giapponese, avendo alle spalle il successo della collezione *Barakei* (1963) realizzata con Mishima, e avendo già viaggiato negli Stati Uniti nel 1964, dove strinse forti legami con la scena americana e con istituzioni di prestigio quali il George Eastman Museum.⁶⁰⁰ Sebbene molti critici sottolineino come Kusama, già ampiamente nota a livello internazionale, fosse in cerca di fotografi rinomati con cui collaborare⁶⁰¹, il legame con Hosoe non può essere il frutto di semplici interessi. È possibile che Hosoe fosse attratto da lei per via di una qualità corporea non semplicemente *glamour*, ma intensamente performativa e liminale. È significativo, a mio avviso, come, nelle immagini dei due portfoli realizzati a Manhattan, Hosoe non documenti soltanto una *celebrity* d'avanguardia, ma

⁵⁹⁶ Jo APPLIN, Yayoi Kusama: *Infinity Mirror Room – Phalli's Field*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹⁷ *Ibid.* p. 17.

⁵⁹⁸ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁹⁹ Yayoi Kusama, Tate Publishing / Whitney Museum of American Art, 2012. <https://whitney.org/media/846> 12.06.2026.

⁶⁰⁰ "Eikoh Hosoe", San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), https://www.sfmoma.org/artist/Eikoh_Hosoe/ 12.06.2026.

⁶⁰¹ Laura HOPTMAN, "Down to Zero: Yayoi Kusama and the European New Tendency", *op. cit.*, p. 54; YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 62.

registri una presenza corporea che entra in attrito con l'ambiente, restituendo un senso di frattura tra corpo, costume, spazio urbano e sguardo pubblico.

3.6.4 Le performance di *body painting*

La ricerca incessante di Kusama per dissolvere i confini tra corpo ed ambiente si sviluppò ulteriormente nelle numerose performance tra il 1966 e il 1970, periodo in cui, come scrive Munroe: «She replaced representation with the real, live thing: Nude people replaced mannequins and bodies replaced soft art.»⁶⁰² Come spiega Kusama nell'autobiografia:

Si può dire che il mio odio violento e la fervente ossessione per i corpi nudi (*ningen no ratai* 人間の裸体), in particolare per i genitali maschili e femminili, siano radicati in esperienze della mia infanzia. [...] Non c'è dubbio che l'odio e l'attrazione per questi elementi, così forti in me sin da quando ero bambina, siano stati la forza motrice a spingermi verso i *Kusama Happenings*.⁶⁰³

La prima performance pubblica di *body painting* si svolse in tre serate consecutive nel 1967 al Black Gate Theater.⁶⁰⁴ Kusama vi presentò *Self-Obliteration*, uno spettacolo audiovisivo che venne successivamente trasformato in un cortometraggio sperimentale dal regista e artista intermediale Jud Yalkut (1938-2013).⁶⁰⁵ Yamamura descrive che, sulla scena, performer, oggetti e superfici venivano progressivamente ricoperti da *pois* dipinti dal vivo, mentre la musica del dispositivo sonoro Tone Deafs dell'artista Fluxus Joe Jones (1934-1993), le luci e il movimento degli attori concorrevano a creare un ambiente immersivo in continua trasformazione.⁶⁰⁶ Successivamente Kusama iniziò a organizzare eventi all'aperto dal nome *Body Festivals*, che si svolgevano principalmente nei parchi pubblici della metropoli.⁶⁰⁷ Munroe distingue due principali categorie di eventi: le “indoor orgies” e le “outdoor naked demonstrations.”⁶⁰⁸ Come spiega la studiosa, le performance della prima tipologia venivano solitamente indicate come “love happenings” o “orgies”, ed erano inscenate in diversi studi nella zona di Lower Manhattan, specialmente a Greenwich Village, che Kusama riconobbe come il centro del movimento *underground*.⁶⁰⁹ Munroe descrive così l'organizzazione tipica degli eventi: «Kusama and her manager, James Golata, a part-time actor and artists' model, selected the themes

⁶⁰² Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰³ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 122. Traduzione mia. Parentesi mia.

⁶⁰⁴ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 70; YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁰⁵ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, *op. cit.*, p. 140; KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 126.

⁶⁰⁶ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, *op. cit.*, p. 140

⁶⁰⁷ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁰⁸ Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁰⁹ *Ibid.* p. 29; KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 109.

(usually anti-Establishment and anti-war), sent out press releases, called in photographers and hired models to participate.»⁶¹⁰ Come Kusama stessa riporta, in quel periodo molti giovani omosessuali frequentavano il suo studio, esibendosi tutti nei suoi *happenings*.⁶¹¹ L'artista narra anche che in occasione di quegli incontri «[...] dieci o più uomini si spogliavano completamente e consumavano rapporti sessuali di gruppo mentre in sottofondo veniva riprodotta della *black music*.»⁶¹² Braitner sottolinea che:

The “orgies” in Kusama’s studio, for example, were not spontaneous events, but very carefully choreographed by the artist. We can see this in one photograph where Kusama arranges the pose of a participant while already looking elsewhere, seemingly invested into another aspect of the scene already.⁶¹³

Munroe riporta anche la testimonianza di Golata, il quale evidenzia come per l'artista “the aesthetic was always very important.”⁶¹⁴ Kusama descrive anche come ebbe l'idea di concepire un nuovo *happening* attorno alla scultura ambientale *Love forever*, la stessa impiegata nel *Peep Show* dell'anno precedente:

Una grande stanza con specchi lungo i quattro lati, e al soffitto luci di cinque colori che brillano a intermittenza. In mezzo alla luce, una scultura in movimento, di persone che praticano sesso di gruppo. In questa orgia feci esibire solamente uomini omosessuali, uomo con uomo. Nel mio studio si erano riuniti circa una quarantina di giornalisti. Non appena accesi le luci brillanti, l'equipe della tv tedesca iniziò a girare le riprese. Tutti assistettero all'atto omoerotico di gruppo trattenendo il respiro. La scena dei corpi [*nikutai*] robusti che si intrecciano con altri corpi [*nikutai*] sotto la luce appare certamente come qualcosa di bizzarro [*iyō*] agli spettatori vincolati dalla morale costituita; tuttavia, è vero che in un attimo finiscono per venire trascinati dentro quell'atmosfera insolita.⁶¹⁵

Kusama dichiara più volte che l'intento della sua arte è quello di scioccare lo spettatore, elemento evidente nei racconti dei suoi *happenings* di nudo, così come la dimensione politica e anti-establishment delle performance. Munroe descrive come in quelle occasioni la pittrice, mentre dipingeva sui corpi nudi dei performer, rilasciava interviste alla stampa, e di come venivano impiegati oggetti di scena, tra cui la bandiera americana e posters del presidente Johnson, la Gioconda e altre icone dell'establishment.⁶¹⁶ Kusama svolse lo stesso tipo di show anche in Europa, e nell'autobiografia descrive l'*happening Music and Love*, eseguito a Delft nei Paesi Bassi. Durante questo evento l'artista fece denudare i membri di un'orchestra, e in seguito gli artisti e i giornalisti li

⁶¹⁰ Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *op. cit.*, p. 29.

⁶¹¹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 112.

⁶¹² *Ibid.* p. 111. Traduzione mia.

⁶¹³ Lisa BRAITNER, “Ambivalent Identity: Kusama Yayoi’s Intersectional Body Art of the 1960s”, *op. cit.*, p. 49.

⁶¹⁴ Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *op. cit.*, p. 29.

⁶¹⁵ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, pp. 107-108. Traduzione mia. Tra parentesi mio.

⁶¹⁶ Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *op. cit.*, p. 29.

presenti. Dopo la performance proseguirono facendo una rumorosa baldoria, fumando marijuana e ballando *go-go dance* fino al mattino. L'artista, nel frattempo, si aggirava tra i presenti dipingendo sui loro corpi *pois* di colori diversi.⁶¹⁷

3.6.5 La rivoluzione sessuale

Come riporta Yamamura, Kusama in un'intervista del *Sunday News* dichiarò: «We have forgotten the beauty of our bodies. Why are we so ashamed and contrite? The nude body is all we own.»⁶¹⁸ L'artista insistette più volte sull'aspetto che i suoi happenings fossero “basati sempre sulla nudità dei partecipanti”, sui cui corpi nudi dipingeva dei *pois*.⁶¹⁹ Secondo Kusama, tramite queste esibizioni e la loro manifestazione erotica e libera del corpo era necessario compiere una rivoluzione sessuale, che liberasse la coscienza degli individui dai pregiudizi sul sesso e sulla sessualità. Tuttavia, riconosceva la difficoltà di questo ideale, scrivendo che: «Senza neanche menzionare il Giappone, a quei tempi negli Stati Uniti si era ancora ben lontani dalla libertà sessuale. Naturalmente, per arrivare alla completa liberalizzazione del sesso bisognava percorrere una strada ancora lunga.»⁶²⁰ Come evidenzia anche Yoshimoto, le performance di nudo messe in scena costituivano un'aperta critica della sessualità nella società moderna, in cui la nudità, specie in pubblico, costituiva un enorme tabù.⁶²¹ Kusama auspicava un superamento della morale costituita, secondo un percorso di esorcizzazione dai pregiudizi e dalle paure legate alla sfera libidinale, specie per i giapponesi.⁶²² Come sottolinea Yamamura:

At these parties, Kusama used black light to establish a “totally different environment” that could arouse what she called “demonic feelings in the participants’ subconscious.” At these gatherings, participants were encouraged to explore diverse sexual behaviors and find their own sexual preferences beyond socially prescribed or encouraged norms.⁶²³

Negli stessi anni a Greenwich si stava sviluppando il movimento *hippie*, le cui abitudini sociali, il pensiero e i comportamenti all'avanguardia erano molto vicini al pensiero di Kusama. I figli dei fiori, infatti, esibivano atteggiamenti di ribellione nei confronti della meccanizzazione e informatizzazione della cultura americana, manifestando l'esigenza di un recupero di quella “umanità

⁶¹⁷ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., p. 123.

⁶¹⁸ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, op. cit., p. 154.

⁶¹⁹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., p. 119.

⁶²⁰ *Ibid.* p. 143.

⁶²¹ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 71.

⁶²² KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., p. 158; YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, op. cit., p. 167.

⁶²³ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, op. cit., p. 167.

che era stata negata”.⁶²⁴ Come sottolinea l’artista, la diffusione della cultura *hippie*, dell’amore omosessuale e delle orge non era estranea ai suoi *happenings*.⁶²⁵ Kusama con essi inneggiava a un “ritorno all’umanità”, evidenziando come nel caso delle sue performance non si potesse parlare di “raziocinio” o di “morale”, ma di come in esse “esistevano solo gli istinti più primitivi degli esseri umani”⁶²⁶, da portare allo scoperto e celebrare. Yamamura, per descrivere la dimensione primitiva dell’essere umano cui la generazione di Kusama auspicava, si ricollega al discorso del filosofo tedesco Herbert Marcuse, scrivendo che negli anni della Guerra Fredda

people were generally miserable, because they were “efficiently manipulated and organized” by “the dehumanizing conditions of profitable affluence” called capitalism, a system that values labor over pleasure.” If it were possible to transform the human body into an instrument of pleasure rather than labor, he asserted, then people would be more satisfied and the world could become a better place.⁶²⁷

Kusama si appellava ai suoi contemporanei affinché riscoprissero gli “istinti di vita” soppressi dal buoncostume, mentre attraverso i *pois* dipinti sui corpi cercava di restituire loro questa “dimensione di natura”, annullando gli individui nel loro ritorno alla “natura universale”.⁶²⁸ Inoltre, Kusama attribuiva molta rilevanza alla non conformità di genere e sessuale, ed evidenziava come i suoi performer fossero prevalentemente, se non esclusivamente, omosessuali, così come gran parte degli ammiratori e delle persone che frequentavano il suo ambiente quotidiano.⁶²⁹ L’artista nel 1967 aveva anche creato una compagnia di ballerini, la *Kusama dancing team*, formata da ragazzi attraenti tra i sedici e i vent’anni, esclusivamente gay, i quali vivevano nel suo studio a Manhattan.⁶³⁰ La predilezione di Kusama per questi performer rappresentava una scelta artistica, politica e profondamente personale. Riguardo al suo coinvolgimento in tali pratiche, Kusama specifica di limitarsi a creare e dirigere i suoi *happenings*, ma in nessun caso vi rientrava personalmente.⁶³¹ L’artista stessa dichiara di non essere interessata al sesso, e di essere di fatto asessuata: «Le persone del mio gruppo mi chiamano *sister*, nel senso di monaca (*shūdōni* 修道尼). Né donna né uomo. In altre parole, “asessuata” (*musei* 無性). Sono un essere umano privo di una dimensione sessuale.»⁶³² La connessione tra l’arte di Kusama e l’omosessualità era esplicita tanto nelle azioni quanto nelle

⁶²⁴ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., p. 104. Traduzione mia.

⁶²⁵ *Ibid.* p. 105.

⁶²⁶ *Ibid.* p. 114.

⁶²⁷ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, op. cit., p. 137.

⁶²⁸ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. op. cit., p. 108. Traduzione mia.

⁶²⁹ *Ibid.* p. 111.

⁶³⁰ *Ibid.* p. 112.

⁶³¹ *Ibid.* p. 117.

⁶³² *Ivi.* Traduzione mia. Tra parentesi mio.

interviste rilasciate nel corso degli eventi, così come negli slogan che accompagnavano i comunicati pubblicitari. A novembre del 1968 Kusama organizzò un *happening* dal nome *Homosexual wedding*, il cui proposito dichiarato era di «portare in superficie ciò che fino ad ora è stato tenuto nascosto...ora l'amore deve essere libero. Ma affinché lo sia completamente, è necessario liberare l'amore dai vincoli repressivi che la società gli impone.»⁶³³ La reazione da parte del pubblico non era spesso positiva e accogliente, e Kusama, avvertendo l'indignazione degli spettatori che fischiavano e si esprimevano inorriditi, li ammoniva sottolineando che la negazione della sessualità era strettamente connessa con la guerra. In occasione di un *happening* nei Paesi Bassi, l'artista riporta di aver chiesto agli spettatori: «che cosa pensate che sia peggio, la guerra o il sesso libero? Preferite la guerra?»⁶³⁴ La connessione con la sfera politica fu sempre più evidente nelle successive dichiarazioni ed esibizioni di fine anni Sessanta. Kusama in esse ribadiva che la repressione sessuale nega la vera natura degli esseri umani spingendoli al conflitto. Per questo motivo, secondo Yamamura e Nixon, Kusama individuava nella celebrazione dell'istinto di vita, al centro dei suoi happenings, la possibilità di trasformare una società orientata alla guerra.⁶³⁵

3.6.6. Gli *happenings* politici

La dimensione politica di queste pratiche emerge nella misura in cui il corpo diventa strumento di contestazione, in particolare rispetto alle norme di genere e alle convenzioni sociali legate alla sessualità. Come anticipato, i sentimenti di opposizione alla guerra dell'artista nascono da una riflessione sul rapporto tra desiderio, repressione, violenza e potere. Yoshimoto associa nello specifico il nudismo delle performance dal 1967 in poi a una forma di anticapitalismo, la cui logica si sviluppò ulteriormente nei numerosi *Body Festivals* tenuti all'aperto o nei nightclub di Manhattan.⁶³⁶ Questi eventi, secondo Yamamura, assunsero un tono dichiaratamente provocatorio e anti-istituzionale, a partire dall'azione dei danzatori di strappare e incendiare la bandiera americana e di compiere altri gesti iconoclastici danzando sull'accompagnamento musicale di *God Bless America*.⁶³⁷ La componente di critica e protesta degli spettacoli divenne più marcata con la serie *Anatomic Explosions* (*Jintai sakuretsu* 人体炸裂), una successione di eventi che, come riporta

⁶³³ *Ibid.* p. 132. Traduzione mia.

⁶³⁴ *Ibid.* p. 122. Traduzione mia.

⁶³⁵ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, *op. cit.*, p. 137; Mignon NIXON, "Anatomic Explosion on Wall Street", October, 142, The MIT Press, 2012, p. 9. <https://www.jstor.org/stable/23361982> 12.06.2026.

⁶³⁶ YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, *op. cit.*, p. 71; YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, *op. cit.*, pp. 156-164.

⁶³⁷ YAMAMURA Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, *op. cit.*, p. 164.

Kusama: «[...] non erano solo *happenings* artistici, ma divennero performance che riflettevano perfettamente le condizioni sociali dell'epoca, comprese le istanze di critica verso la guerra e nei confronti della classe dirigente.»⁶³⁸ La studiosa d'arte moderna e contemporanea Mignon Nixon sottolinea che il 1968 fu un anno di forte instabilità, in cui i movimenti di opposizione all'escalation militare in Vietnam infiammarono i mesi alla vigilia delle elezioni presidenziali, motivi per cui l'eroticismo degli *happenings* di Kusama assunse una funzione eminentemente politica.⁶³⁹ Le azioni di questa serie avevano luogo davanti ai principali monumenti e luoghi simbolici del potere economico e politico di New York, occupati dall'improvvisa irruzione dei corpi dei performer che danzavano nudi al ritmo di percussioni mentre Kusama dipingeva *pois* su di essi.⁶⁴⁰ La *site-specificity* di *Anatomic Explosions* è evidenziata anche da Munroe, che sottolinea come i luoghi scelti non venissero concepiti come semplici scenografie per la performance, ma come spazi di forte valenza istituzionale e rappresentativa del potere statale.⁶⁴¹ Gli eventi fulminei di Kusama ne mettevano in crisi lo spazio nella sua apparente neutralità, e ciò era evidente anche negli slogan che Kusama diffondeva tramite volantini, con messaggi che invitavano a smascherare i meccanismi del capitalismo e a obliterare i propri corpi.⁶⁴² Dagli slogan perpetuati è chiaro che per l'artista esporre il proprio corpo significava sottrarlo alle logiche disciplinari della produttività, del nazionalismo e della moralità borghese. Inoltre, lungi dal rappresentare un semplice invito alla liberazione sessuale, la nudità diventava il luogo attraverso cui immaginare forme di relazione sociale. Ciò si evince da slogan come:

Obliterare gli uomini d'affari di Wall Street con i *pois*! / Diventa un nostro compagno...nudi, (*hadaka* 裸), nudi, nudi!⁶⁴³

Nonostante il forte coinvolgimento, Munroe sottolinea che “Kusama's nudist demonstrations were never activist.”⁶⁴⁴ Nixon ribadisce questo concetto argomentando che:

What distinguishes a legitimate protest from a stunt in the eye of the political establishment, as the reception of the Occupy movement today attests, is a political program. Kusama did not claim to offer, or even to support, a political program. She opposed the American War in Vietnam, but her aspirations did not end with a U.S. withdrawal. [...] She does not appear to have attended meetings, served on committees, or taken part in any official demonstrations.”⁶⁴⁵

⁶³⁸ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, pp. 126-127. Traduzione mia.

⁶³⁹ Mignon NIXON, “Anatomic Explosion on Wall Street”, *op. cit.* p. 4.

⁶⁴⁰ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 128; Mignon NIXON, “Anatomic Explosion on Wall Street”, *op. cit.* p. 9.

⁶⁴¹ Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁴² Per gli slogan, si veda: KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, pp. 128-130.

⁶⁴³ *Ibid.* p. 130. Traduzione mia.

⁶⁴⁴ Alexandra MUNROE, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁴⁵ Mignon NIXON, “Anatomic Explosion on Wall Street”, *op. cit.* pp. 6-8.

Secondo la studiosa, Kusama fu essenzialmente un'artista della protesta fin dalla decisione di lasciare il Giappone⁶⁴⁶, determinata a voler prendere le distanze dalla società giapponese che considerava «conservatrice e chiusa».⁶⁴⁷ Nixon osserva come, dopo il suo trasferimento a New York, Kusama abbia articolato la protesta contro la guerra in Vietnam a partire da una posizione politica interna al contesto culturale responsabile del conflitto.⁶⁴⁸ Inoltre, come scrive la studiosa: «Her spirited protests shunned the role of war victim, and so avoided arousing the guilt and distrust that any evocation of atomic attacks on Japan might still have summoned.»⁶⁴⁹ Le sue performance, al contrario, mettevano in scena la possibilità di assumersi la responsabilità individuale nei confronti della guerra presente.⁶⁵⁰ La studiosa riporta anche il pensiero dello psicoanalista e filosofo italiano Franco Fornari, il quale dichiara che «We convince ourselves that the state is responsible for war in order to not feel responsible for it ourselves.»⁶⁵¹ In questo senso, secondo Nixon, la guerra formalizza la violenza che l'individuo disconosce creando una sorta di «alienation in the state».⁶⁵² La studiosa sostiene infatti che

Kusama's idiosyncratic performances envisioned an escape from the political and psychic condition of alienation in the state by pursuing the trends of unconscious fantasy. Rather than perpetuate the idea that "the state makes us make war", and that to oppose war therefore is to defy the state, the artist proposed a more speculative mode of political resistance to war, one that asked, in effect: what makes us make the state make us make war? [...] Employing libidinal rather than militant gestures of resistance, Kusama's protests opened antiwar politics to questions of desire.⁶⁵³

L'esibizione di corpi nudi nelle performance davanti a luoghi simbolo come Wall Street si configura come una pratica rivolta allo spettatore, il quale viene chiamato a riattivare la propria soggettività, ad assumersi la responsabilità del conflitto e a riconoscere nella violenza una dimensione radicata nel proprio inconscio.⁶⁵⁴ Kusama nei suoi *happenings* denuncia apertamente il coinvolgimento dei consumatori e degli investitori⁶⁵⁵, i quali "were already capitalizing state violence through an extensive network of corporate contracts that consolidated an expanded militarization."⁶⁵⁶ Le medesime tematiche furono esplorate nel corso delle cosiddette *Presidential Orgies*. Come descrive Braitner, questi erano incontri organizzati nello studio dell'artista in cui prevaleva un forte approccio teatrale, e durante i quali le sessioni di *body art* in chiave erotica e il travestitismo degli

⁶⁴⁶ *Ibid.* pp. 12-13.

⁶⁴⁷ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden. op. cit.*, p. 81. Traduzione mia.

⁶⁴⁸ Mignon NIXON, "Anatomic Explosion on Wall Street", *op. cit.* p. 14.

⁶⁴⁹ *Ivi.*

⁶⁵⁰ *Ivi.*

⁶⁵¹ *Ibid.* p. 15.

⁶⁵² *Ivi.*

⁶⁵³ *Ibid.* p. 16.

⁶⁵⁴ *Ivi.*

⁶⁵⁵ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden. op. cit.*, p. 129.

⁶⁵⁶ Mignon NIXON, "Anatomic Explosion on Wall Street", *op. cit.* p. 23.

attori criticavano la violenza della guerra e parodiavano le norme di genere dominanti.⁶⁵⁷ Munroe sottolinea come Kusama si rivolgesse anche all'establishment artistico.⁶⁵⁸ L'artista nell'agosto del 1969 organizzò un evento chiamato *Grand Orgy to Awaken the Dead* al MoMA (Museum of Modern Art) di New York.⁶⁵⁹ L'artista definì l'istituzione come "il mausoleo dell'arte moderna"⁶⁶⁰, e diresse un happening nel parco davanti all'edificio esclamando "*Let's make love! Let's make love!*" e "Questo è un'azione volta a distruggere il potere che prende il nome di arte!"⁶⁶¹ Per la performance, otto giovani partecipanti entrarono nella fontana del giardino assumendo pose simili a quelle delle statue di celebri artisti collocate al suo interno. In questo modo Kusama rivolse una critica al sistema dell'arte, da lei percepito come autoritario e volto alla celebrazione di un passato ormai morto, a discapito della vitalità della ricerca contemporanea.⁶⁶²

3.6.7 Il ruolo dei mass media

Come hanno mostrato Braitner e Nixon, la ricezione da parte dei media dell'epoca costituiva una parte essenziale dell'opera di Kusama.⁶⁶³ L'artista comprese infatti che, nell'epoca della televisione e della comunicazione di massa, il significato di una performance non dipendeva esclusivamente dalla sua esecuzione, ma anche dalla sua circolazione mediatica.⁶⁶⁴ Come riporta Munroe, Kusama stessa dichiarò che "avant-garde artists should use mass communication as traditional painters use paints and brushes."⁶⁶⁵ Gli *happenings* organizzati negli Stati Uniti e in Europa la resero sempre più nota, procurandole diversi ammiratori tra la stampa e il pubblico.⁶⁶⁶ Come commenta Nixon, si trattava di una strategia efficace, per cui Kusama costruì un'immagine pubblica affascinante coltivando un rapporto costante con i giornali dell'epoca,⁶⁶⁷ e in alcune occasioni presentò i propri happenings anche in diretta televisiva.⁶⁶⁸ Ciò le consentì fin dall'inizio di preparare un terreno mediatico adatto a supportare un discorso politico più esplicito, sebbene spesso le notizie

⁶⁵⁷ Lisa BRAITNER, "Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s", *op. cit.*, p. 37.

⁶⁵⁸ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *op. cit.*, p. 30.

⁶⁵⁹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 145.

⁶⁶⁰ *Ivi*. Traduzione mia.

⁶⁶¹ *Ibid.* pp. 145-146. Traduzione mia.

⁶⁶² KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 146.

⁶⁶³ Lisa BRAITNER, "Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s", *op. cit.*, pp. 43-45; Mignon NIXON, "Anatomic Explosion on Wall Street", *op. cit.* p. 6.

⁶⁶⁴ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 150.

⁶⁶⁵ Alexandra MUNROE, "Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama", *op. cit.*, p. 30.

⁶⁶⁶ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 108.

⁶⁶⁷ Mignon NIXON, "Anatomic Explosion on Wall Street", *op. cit.* p. 6.

⁶⁶⁸ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, p. 134.

tendevano a concentrarsi sulla sua persona piuttosto che sui suoi progetti.⁶⁶⁹ Braitner sottolinea che, qualora le notizie trattassero dei contenuti delle sue opere, evidenziavano in modo particolare lo scandalo della nudità e la promiscuità sessuale delle azioni dei performer.⁶⁷⁰ Allo stesso tempo, l'eco degli *happenings* di Kusama si era diffuso in Giappone, dove la stampa presentava le attività dell'artista come meri scandali, dimostrando poco interesse per la sua arte e il suo pensiero.⁶⁷¹

A mio avviso è importante considerare come, nel caso di Kusama, la critica sociopolitica passasse attraverso un uso strategico della comunicazione mediatica. I suoi happenings, dalla forte visibilità, sembrano partecipare alla logica dello spettacolo, ma al tempo stesso ne producono una saturazione e destabilizzazione. Come sottolinea Jo Applin, l'eccesso, la ripetizione ossessiva e la proliferazione dei segni impedivano una fruizione semplice e consumabile, trasformando lo spettacolo in un'esperienza “*uncanny*”, perturbante.⁶⁷² Inoltre, come scrive Amelia Jones:

in the collage images of Kusama [...] her body/self is literally absorbed into her work and indeed becomes it. [...] Folding the work of art into the artist (and viceversa), Kusama also sucks the viewer into a vortex of erotically charged repulsions and attractions (identifications) that ultimately intertwine viewer, artwork, and artist (as artwork).⁶⁷³

Si può dire che Kusama non rifiutava lo spettacolo, ma ne radicalizzava i meccanismi moltiplicando immagini, autorappresentazioni e segni fino a produrre una dinamica riconducibile all'iperproduzione e all'implosione del sistema descritte da Jean Baudrillard (1929-2007), il filosofo francese autore di *Lo scambio simbolico e la morte* (1976). L'introduzione all'edizione Feltrinelli sintetizza il pensiero di Baudrillard, secondo cui: «Scompaiono le opposizioni tra verità e inganno, tra vita quotidiana e spettacolo. Il reale e la propria immagine si assomigliano perfettamente, sono una cosa sola. A esso si collega il simulacro.»⁶⁷⁴ Nel discorso di Baudrillard, il simulacro è costituito da un'immagine o un segno che sostituisce completamente l'originale, finendo per diventare più reale del reale stesso.⁶⁷⁵ Nel caso della pittrice, Kusama coincide con l'opera, e l'opera coincide con il simulacro. L'artista attraverso diverse strategie si appropria dei meccanismi della simulazione descritti dal filosofo e li spinge fino al punto di collasso. Questa operazione si traduce in quella che

⁶⁶⁹ Mignon NIXON, “Anatomic Explosion on Wall Street”, *op. cit.* p. 13; Lisa BRAITNER, “Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s”, *op. cit.*, p. 43

⁶⁷⁰ Lisa BRAITNER, “Ambivalent Identity: Kusama Yayoi's Intersectional Body Art of the 1960s”, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁷¹ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*. *op. cit.*, pp. 138-154.

⁶⁷² Jo APPLIN, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room – Phalli's Field*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁷³ Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, *op. cit.* p. 5.

⁶⁷⁴ Redazione Feltrinelli, *Presentazione/Nota di copertina* a Jean BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. Girolamo Mancuso, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 6.

⁶⁷⁵ Redazione Feltrinelli, *Presentazione/Nota di copertina* a Jean BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. Girolamo Mancuso, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 10.

Kusama definisce *self-obliteration*, un processo di auto-cancellazione in cui il soggetto scompare per lasciare spazio al puro pattern visivo, trasformando l'artista stessa nel simulacro perfetto teorizzato da Baudrillard. Seguendo il filosofo, il sistema dell'iperrealtà non viene sovvertito dall'esterno, ma può essere portato a un punto di implosione interna, per cui quando «il mulinello della rappresentazione [...] diventa folle, ma d'una follia implosiva»⁶⁷⁶ la simulazione non rimanda più a un referente, bensì alla propria incessante ripetizione. In questa prospettiva, la proliferazione di reti, *pois*, immagini e corpi nudi nelle performance di Kusama non costituisce una semplice adesione ai media, ma un'esasperazione della loro stessa logica, fino a renderla autoreferenziale e potenzialmente destabilizzante. Si tratta quindi di una strategia che rimane consapevolmente e provocatoriamente iscritta nella dimensione dello spettacolo, ma che ne sfrutta il sistema fino a iperbolizzarne e saturarne la logica.

3.7 Oltre il formalismo: il corpo come dispositivo critico

Amelia Jones, all'interno della sua opera *Body Art/ Performing the Subject*, prende in esame il caso paradigmatico della produzione di Kusama negli anni Sessanta per scardinare i presupposti ideologici della critica modernista e definire la soggettività postmoderna. Come scrive la studiosa: «In all of these works, Kusama refuses the artificial division which enables a "disinterested" criticism to take place conventionally staged between viewer and work of art.»⁶⁷⁷ Secondo Jones, la critica modernista e convenzionale ha storicamente operato una sistematica “decorporalizzazione” dell'artista, trasfigurando la sua figura in un'entità astratta e trascendente, regolata da “masculinized and heterosexualized (not to mention imperialist and Anglo) tropes of genius and mastery.”⁶⁷⁸ In questo scenario, le pratiche di Kusama, che Jones riconduce alla *body art*, si configurano come un sabotaggio epistemologico rivolto ai meccanismi di potere della disciplina artistica, inserendo “[...] the body/ self within the realm of the aesthetic as a political domain”.⁶⁷⁹ Jones argomenta che: “Works that involve the artist's enactment of her or his body in all of its sexual, racial, and other particularities and overtly solicit spectatorial desires unhinge the very deep structures and assumptions embedded in the formalist model of art evaluation”.⁶⁸⁰ Nel caso di Kusama, l'insistenza dell'artista sulla

⁶⁷⁶ Jean BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. Girolamo Mancuso, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 165.

⁶⁷⁷ Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit. p. 5.

⁶⁷⁸ Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit. p. 52.

⁶⁷⁹ *Ibid.* p. 13.

⁶⁸⁰ *Ibid.* p. 5.

materialità del proprio corpo inteso come “enactment of the self”⁶⁸¹ impedisce qualsiasi tentativo di astrazione, costringendo lo spettatore e la critica a fare i conti con la presenza fisica di un soggetto non-occidentale e non-maschile che si impone come centro dell'esperienza estetica. In questo senso, come riconosce Yoshimoto: “Women’s use of their own bodies in art marks a critical turn in art history.”⁶⁸² Jones prosegue riflettendo sui mutamenti nella concezione e nell’esperienza della soggettività avvenuti nel dopoguerra, e argomenta che

Schneemann’s and Kusama’s performative self-exposures, their enactments of themselves as both author and object, dramatize this shift: these projects insistently pose the subject as intersubjective (contingent on the other) rather than complete within itself (the Cartesian subject who is centered and fully self-knowing in his cognition).⁶⁸³

Qui la studiosa introduce il concetto cardine di intersoggettività, che per Jones ridefinisce i confini stessi dell'esperienza estetica.⁶⁸⁴ Nel corso del capitolo ho descritto come nelle installazioni e nei suoi collage, il corpo di Kusama veniva assorbito all’interno dell’opera fino a identificarsi con essa. Jones suggerisce che l'artista attui così una reversibilità totale tra interno ed esterno, secondo una dinamica che si estende immediatamente allo spettatore, come accade nell'installazione specchiante *Peep Show* del 1966. Jones pone in evidenza che: «With such works, the spectator is locked into an exaggerated self-reflexivity that implies an erotic bond (an “endless love show”) — one that is both completely narcissistic and necessarily complicitous with Kusama’s (here absent) body/self.»⁶⁸⁵ Secondo la studiosa, l'intervento artistico di Kusama non consiste tanto nella produzione di un'opera d'arte quanto nella costruzione di una relazione di natura corporea.

L’artista nella sua autobiografia descrive il significato dei *pois*:

I *pois* erano il marchio caratteristico dei *Kusama Happenings*. Quei punti rossi, verdi o gialli potevano rappresentare la circonferenza della terra, del sole, della luna o di qualsivoglia altra cosa. Forme e significati non avevano importanza. Ciò che volevo affermare era che dipingendosi *pois* sul corpo quegli esseri umani si annullavano.⁶⁸⁶

In tal senso la ripetizione dei *pois* assume una funzione profondamente diversa da quella decorativa con cui è spesso identificata. Applicati direttamente sul corpo, essi interrompono la percezione dell'individuo come unità autonoma e introducono una logica di continuità tra soggetto, ambiente e altri partecipanti. Da questo punto di vista anche la nozione di *self-obliteration* può essere

⁶⁸¹ *Ibid.* p. 10.

⁶⁸² YOSHIMOTO Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, op. cit., p. 7.

⁶⁸³ Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit. p. 10.

⁶⁸⁴ *Ivi.*

⁶⁸⁵ *Ibid.* p. 7.

⁶⁸⁶ KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, op. cit., p. 108.

riletta oltre le interpretazioni esclusivamente psicologiche. La dissoluzione del sé non rappresenta la scomparsa dell'individuo ma la sospensione temporanea delle categorie attraverso cui esso viene definito, tra cui soggetto e oggetto, elemento interno ed esterno all'insieme, artista e spettatore e opera e realtà. Il ruolo dello spettatore occupa una posizione centrale nella trasformazione. Se negli ambienti specchianti il visitatore era chiamato a sperimentare fisicamente lo spazio dell'opera, negli *happenings* il pubblico diventa parte attiva della sua costruzione. Kusama descrive come talvolta invitava i partecipanti a dipingersi reciprocamente, come dice Jones, "opening that experience to the multiplicity of intersubjectivity through their performance of the *flesh* of the world."⁶⁸⁷ Il corpo individuale perde progressivamente i propri confini, entrando a far parte di una configurazione collettiva nella quale autore e pubblico cessano di occupare posizioni distinte. In quest'ottica, l'attività di Kusama anticipa numerose riflessioni successive sulla performance come pratica relazionale. Il corpo non viene esibito come luogo di autenticità individuale ma come dispositivo attraverso il quale ridefinire temporaneamente le relazioni sociali e percettive.

3.8 Self-Obliteration: una sintesi

L'analisi della produzione di Kusama Yayoi tra gli anni Cinquanta e Sessanta rivela come essa costituisca l'articolazione di una medesima ricerca sul corpo e sulle sue possibilità di trasformazione. L'artista, una donna giapponese emigrata nella New York di fine anni Cinquanta in cui l'avanguardia era animata da un vivace clima di sperimentazione, interagì con il contesto in cui aveva scelto di trasferire la propria attività, mantenendo tuttavia una posizione radicalmente autonoma. Nei suoi progetti il corpo assume una funzione decisiva. Esso non costituì soltanto un soggetto da rappresentare, né uno strumento attraverso cui produrre immagini, ma il luogo stesso attorno a cui la ricerca prese forma. Più che produrre immagini del corpo, è chiaro che Kusama utilizzasse il corpo come dispositivo capace di destabilizzare ogni forma di rappresentazione. In questa prospettiva anche la dimensione politica della sua ricerca assume un significato peculiare. La critica al conformismo, al consumismo, al patriarcato e alla guerra viene sviluppata in maniera provocatoria, con la messa in crisi dei dispositivi che organizzano il corpo dell'individuo moderno: la separazione tra individuo e collettività, la distinzione tra pubblico e privato, la gerarchia tra autore e spettatore, la centralità dell'oggetto artistico e la subordinazione del desiderio alle logiche della violenza e della produttività.

⁶⁸⁷ Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, op. cit. p. 51. Il corsivo è dell'autrice. Non è mia intenzione intendere o alludere al *nikutai* in alcun modo.

La ricerca di Kusama, evolutasi attraverso diversi media senza che nessuno risultasse predominante, raggiunse così uno dei suoi esiti più radicali.

Conclusioni

Lavorare a questa tesi ha rappresentato un percorso di ricerca che, fin dalle prime fasi, si è rivelato più complesso e articolato di quanto immaginato. L'intenzione iniziale di analizzare il *butō* e la produzione artistica di Kusama come due fenomeni distinti ha progressivamente lasciato spazio alla scoperta di profonde differenze e alcuni interessanti punti di contatto, nonché di un dialogo tra pratiche artistiche, questioni storico-culturali e riflessioni sul corpo.

La consultazione di fonti eterogenee, tra saggi critici, cataloghi di mostre, materiali fotografici, testi teorici e l'autobiografia di Kusama in lingua giapponese, ha reso questo lavoro un continuo esercizio di confronto e di rielaborazione, evidenziando quanto la ricerca storico-artistica sia un processo aperto, fatto di domande che spesso generano nuove domande più che risposte definitive. Proprio questa dimensione di continua scoperta ha reso l'elaborazione della tesi un'occasione di crescita personale e accademica, permettendomi di sviluppare uno sguardo più consapevole nei confronti delle pratiche performative e del contesto culturale del Giappone del secondo dopoguerra.

Attraverso lo studio di questi fenomeni ho potuto comprendere la difficoltà di articolare un discorso attorno al corpo, così sfuggente e complesso da descrivere nella sua multivalenza, e soprattutto attorno ai corpi capaci di mettere in discussione logiche e convenzioni apparentemente consolidate. Allo stesso tempo, questo percorso mi ha confermato il valore di un approccio interdisciplinare, in cui storia dell'arte, studi sulla performance, fotografia e riflessione filosofica si intrecciano arricchendosi reciprocamente.

Concludere questa ricerca non significa considerare esauriti i temi affrontati, ma riconoscere quanto essi rimangano ancora oggi attuali e aperti a nuove interpretazioni. Mi auguro che questo lavoro possa rappresentare un piccolo contributo allo studio delle avanguardie giapponesi e, soprattutto, un punto di partenza per futuri approfondimenti su artisti e pratiche che continuano a interrogare il rapporto tra il proprio corpo, sé stessi e il mondo.

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

Il sottoscritto Matteo Mantovani, matricola numero 899912, iscritto/a presso Ca' Foscari al corso di Laurea magistrale in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea, autore dell'elaborato finale *Corpi e avanguardie negli anni Sessanta: un confronto tra Hijikata Tatsumi e Kusama Yayoi*, relatrice Katja Centonze, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

Di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della mia tesi di laurea, in particolare:

- Gemini (1.5 Pro)

Nel supporto alla revisione della sintassi e della punteggiatura del testo dei tre capitoli dell'elaborato, nonché nella ricerca di sinonimi di sostantivi e altre parti del discorso al fine di evitare ripetizioni o ridondanze, verificandone in seguito la correttezza, la qualità e l'attendibilità delle informazioni o dei testi eventualmente generati.

DICHIARA INOLTRE

Che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autore, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.

Bibliografia

APPLIN, Jo, *Yayoi Kusama: Infinity Mirror Room – Phalli's Field*, London, Afterall Books, 2012.

ARIMITSU, Michio, *From Voodoo to Butoh: Katherine Dunham, Hijikata Tatsumi, and Trajal Harrell Transcultural Refashioning of "Blackness"*, New York, MoMA, 2015.

ARIMITSU, Michio, "From Voudou to Butoh: Hijikata Tatsumi, Katherine Dunham and the trans-Pacific remaking of blackness", *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), London /New York, Routledge, 2018, pp. 37-51.

AZZARONI, Giovanni, "Le origini antropologiche del butō", *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Matteo Casari, Elena Cervellati (a cura di), Bologna, Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, 2015, pp. 50-66.

BAIRD Bruce, CANDELARIO Rosemary, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, London/New York, Taylor & Francis Ltd, 2019, pp. 1-22.

BAKER Simon, MORAN Fiontán (a cura di), *Performing for the Camera*, London, Tate Publishing, 2016.

BARBER, Stephen, "Tokyo's Urban and Sexual Transformations: Performance Art and Digital Cultures", *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, Fran Lloyd (a cura di), London, Reaktion Books, 2002, pp. 166-185.

BAUDRILLARD, Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. Girolamo Mancuso, Milano, Feltrinelli, 2015.

BHUPENDRA, Sushma K., “Introduction: A Retrospective”, *Yayoi Kusama: A Retrospective*, Sushma K. Bhupendra (a cura di), New York, Center for International Contemporary Arts, 1989, pp. 1-10.

BORNOFF, Nicholas, “Sex and Consumerism: The Japanese State of the Arts”, *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, Fran Lloyd (a cura di), London, Reaktion Books, 2002, pp. 41-68.

BRAITNER, Lisa, “Ambivalent Identity: Kusama Yayoi’s Intersectional Body Art of the 1960s”, *Vienna Journal of East Asian Studies*, 13, 2021, pp. 34-58.

CASINI ROPA, Eugenia, “‘A Soul That ‘Wears the Body as a Glove’: German Ausdruckstanz and Butō”, *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Katja Centonze (a cura di), Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021, pp. 105-110.

CENTONZE, Katja, “La ribellione del corpo di carne nel butō”, *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone* (AISTUGIA, Università Ca’ Foscari, 4–6 ottobre 2001), Adriana Boscaro (a cura di), Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165.

CENTONZE, Katja, “Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō”, *Asiatica Venetiana*, 8, 9, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2003–2004, pp. 21-36.

CENTONZE, Katja, “Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento”, *Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone* AISTUGIA, Adriana Boscaro (a cura di), Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2004, pp. 61-76.

CENTONZE, Katja, “Resistance to the Society of the Spectacle: the ‘nikutai’ in Murobushi Kō”, *Danza e ricerca*, 1, 2009, pp. 163-186.

CENTONZE, Katja, “Topoi of Performativity: Italian Bodies in Japanese Spaces / Japanese Bodies in Italian Spaces,” *Japanese Theatre in a Transcultural Context: German and Italian Intertwinings*, Stanca Scholz-Cionca e Andreas Regelsberger (a cura di), München, Iudicium Verlag, 2011, pp. 207-226.

CENTONZE, Katja, “Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō”, *Enacting Culture—Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*, München, Iudicium Verlag, 51, 2012, pp. 218-237.

CENTONZE, Katja, “I colori proibiti di Kinjiki 1959–2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel butō”, *Japan Pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Gianluca Coci (a cura di), Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 653-684.

CENTONZE, Katja, “La danza contemporanea giapponese: Il corpo tra tecnologia e natura”, *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Bonaventura Ruperti (a cura di), Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 314-348.

CENTONZE, Katja, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō”, *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Bonaventura Ruperti (a cura di), Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100.

CENTONZE, Katja, “Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, *Butō: Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Matteo Casari, Elena Cervellati (a cura di), Bologna, Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, 2015, pp. 102-122.

CENTONZE, Katja, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 23, 8, 2015, pp. 15-22.

CENTONZE, Katja, “Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, in *Riflessioni sul Giappone antico e moderno II*, Maria Chiara Migliore, Antonio Manieri, Stefano Romagnoli (a cura di), Roma, Aracne Editrice, 2016, pp. 124-142.

CENTONZE, Katja, “Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi’s Writing Practice and Dancing Practice”, *Teatro e Storia*, 37, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 127-138.

CENTONZE, Katja, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, *Death and Desire in Contemporary Japan. Representing, Practicing, Performing*, Andrea De Antoni, Massimo Raveri (a cura di), Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2017, pp. 203-231.

CENTONZE, Katja, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018.

CENTONZE, Katja, “Osmosi tra fotografia e butō nell’indipendenza dell’ombra: l’invisibile si fa danza”, *Kyoto Butoh-kan*, Massimo Fioravanti (a cura di), Torino, Voglino Editrice, 2020, pp. 49-59.

CENTONZE, Katja, "Placing Protest and Corporeality in the 1960s". *Rivista degli Studi Orientali*, 93, 3, 2020, pp. 121-122.

CENTONZE, Katja, “Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality”, *Annali di Ca' Foscari*. Serie orientale, 57, 2021, pp. 575-604.

CENTONZE, Katja, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, *Avantgardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Katja Centonze (a cura di), Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), pp. 33-59.

CENTONZE, Katja, “Bodies Shifting from Hijikata’s Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality”, *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Katja Centonze (a cura di), Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021, pp. 111-141.

CENTONZE, Katja, “Butō (butoh)”, *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1, 2021, pp. 437-441.

CENTONZE, Katja, “Theatres towards the Body: Avant-garde Practice and Corporeality”, *Il Nuovo Teatro e l'avanguardia teatrale, Incontri e influenze oltre i confini (1948-1981)*, Simona Brunetti, Monica Cristini, Peter Eckersall (a cura di), Bari, Edizioni di Pagina, 2024, p. 119, pp. 117-128.

CENTONZE, Katja, corso di “Arti, architettura e spettacolo in Giappone”, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2023/2024. Appunti del corso.

CHONG, Doryun, “Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde”, *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*, Doryun Chong, Nancy Lim (a cura di), New York, MoMA, 2012, pp. 27-93.

ECKERSALL, Peter, “Butoh’s Remediation and the Anarchic Transforming Politics of the Body in the 1960s”, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), London/New York, Routledge, 2018, p. 152, pp. 150-157.

FRANKO, Mark, “Dance and the Political: States of Exception” *Dance Research Journal*, 38, 1/2, 2006, pp. 3-18.

GALLIANO, Luciana, *Fluxus in Japan*, Milano, Edizioni Charta, 2002.

HIJIKATA, Tatsumi, “To Prison”, trad. Kurihara Nanako, *TDR*, 44, 1, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2000, pp. 43-48.

HOPTMAN, Laura, “Down to Zero: Yayoi Kusama and the European New Tendency”, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, Lynn Zelevansky, Laura Hoptman, Tatehata Akira, Alexandra Munroe (a cura di), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1998, pp. 42-59.

HOPTMAN, Laura, “Yayoi Kusama: a reckoning”, Yayoi Kusama, Laura Hoptman, Udo Kultermann, Tatehata Akira, Catherine Taft (a cura di), Londra, Phaidon, 2000, pp. 33-77.

INATA, Naomi, “Rethinking the ‘Indigeneity’ of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History”, trad. Bruce Baird, Inata Naomi, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), London/New York, Routledge, 2018, pp. 56-70.

ISHII Tatsurō, “Body as Object: How Could Butō Go Beyond Orientalism?”, *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Katja Centonze (a cura di), Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021, pp. 143-148.

JONES, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

KAPUR, Nick, “The 1960 Anpo Protests and the Origins of Contemporary Japan”, *Intersection*, 3, 4, 2024 (TALK 21 giugno 2024), pp. 49-68.

KLEIN, Susan Blakeley, *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Ithaca (New York), Cornell University, 1988.

KLEIN, William et al., *Dance happening, June 1961*, S.l.: Cantà, 2021.

KUNIYOSHI, Kazuko, “On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), London/New York, Routledge, pp. 25-36.

KURIHARA, Nanako, “Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh”, *TDR*, 44, 1, The MIT Press, 2000, pp. 10-28.

KUSAMA Yayoi, *Mugen no Ami — Kusama Yayoi Jiden*, Tōkyō, Shinchōbunko, 2002.

———草間彌生『無限の網——草間彌生自伝』、新潮文庫、東京、新潮社、2002.

MARSHALL, Johnatan W., “Bodies at the threshold of the visible: Photographic butoh”, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird e Rosemary Candelario (a cura di), London/New York, Routledge, 2018, p. 158-170.

MASAKATSU Gunji, “Butoh and Taboo”, trad. Jane Traynor, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), London/New York, Routledge, 2018, pp. 81-84.

MATSUI, Midori, “The Place of Marginal Positionality: Legacies of Japanese Anti-Modernity”, *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, Fran Lloyd (a cura di), London, Reaktion Books, 2002, pp. 142-165.

MEZUR, Katherine, “Butoh’s genders: men in dresses and girl-like women”, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), London/New York, Routledge, 2018, pp. 361-370.

MISHIMA, Yukio, “Contemporary Nightmare: An Avant-Garde Dance Group Dances Forbidden Colors”, trad. Bruce Baird, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), London/New York, Routledge, 2018, pp. 52-53.

MISHIMA, Yukio, “The relationship between avant-garde dance and things”, trad. Bruce Baird, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), Londra/ New York, Routledge, 2018, pp. 54-55.

MORISHITA, Takashi, “Tatsumi Hijikata’s Butoh and Rose-colored Dance”, trad. Mie Ishii, Bruce Baird, *Barairo dansu no ikonorojī: Hijikata Tatsumi o saikōchikusuru = The iconology of rose-colored dance: reconstructing Tatsumi Hijikata*, Sumi Yōichi, Maeda Fujio, Morishita Takashi, Yanai Yasuhiro (a cura di), Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Āto sentā, 2000, pp. 6-8.

MORISHITA, Takashi, “Rebellion of the body: Trying to decipher the Keywords and Signs”, trad. Katja Centonze, *Nikutai no hanran: butō 1968, sonzai no semiorojī = Hijikata Tatsumi's rebellion of the body: imagery and documents of butoh 1968*, Maeda Fujio, Watanabe Yokō, Morishita Takashi, Homma Yu (a cura di), Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Āto sentā, 2009, pp. 18-23.

MORISHITA, Takashi, *Hijikata Tatsumi: nikutai no butōshi: shashinshū*, Tokyō, Bensei shuppan, 2014.

———森下隆『土方巽——肉体の舞踏誌——写真集』、東京、勉誠出版、2014.

MUNROE, Alexandra, “Obsession, Fantasy and Outrage: The Art of Yayoi Kusama”, *Yayoi Kusama: A Retrospective*, Sushma K. Bhupendra (a cura di), New York, Center for International Contemporary Arts, 1989, pp. 11-35.

MUNROE, Alexandra, “A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics”, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, Alexandra Munroe (a cura di), New York, Harry N. Abrams, 1994, pp. 215-256.

MUNROE, Alexandra, “Morphology of Revenge: The Yomiuri Independent Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s”, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, Alexandra Munroe (a cura di), New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 149-188.

MUNROE, Alexandra, “Revolt of the Flesh: Ankoku Butoh and Obsessional Art”, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, Alexandra Munroe (a cura di), New York, Harry N. Abrams, 1994, pp. 189–214.

MUNROE, Alexandra, “To Challenge the Mid-Summer Sun: The Gutai Group”, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, Alexandra Munroe (a cura di), New York, Harry N. Abrams, 1994, pp. 83-124.

MUNROE, Alexandra, “Between Heaven and Earth: The Literary World of Yayoi Kusama”, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, Lynn Zelevansky, Laura Hoptman, Akira Tatehata, Alexandra Munroe (a cura di), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1998.

NIXON, Mignon, “Anatomic Explosion on Wall Street”, *October*, 142, The MIT Press, 2012, pp. 3-25.

NOY, Kinneret, “Transcending bodies: Dancing Gender(s) in Butoh”, *PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*, Ayelet Zohar (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Press, 2009, pp. 184-203.

ŌSAKI, Shin’ichirō, “Body and Place: Action in Postwar Art in Japan”, trad. Tomoko Matsutani, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, Paul Schimmel (a cura di), Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998, pp. 121-158.

PORTINARI, Stefania, “Narcissus Garden for Sale: «one Piece 2 Dollars». Yayoi Kusama alla Biennale di Venezia nel 1966”, *Storie della Biennale di Venezia*, Venezia, a cura di Stefania Portinari e Nico Stringa, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2019, pp. 183-199.

RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese. Dall’Ottocento al Duemila*, Venezia, Marsilio Editori, 2015.

SAS, Myriam, “Intermedia 1955–1970: A New Avant-Garde,” *Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde*, Doryun, Nancy Lim (a cura di), New York, MoMA, 2012, pp. 138-147.

SCHIMMEL, Paul, “Introduction”, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, Paul Schimmel (a cura di), Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998, pp. 11-16.

SCHIMMEL, Paul, “Leap into the Void: Performance and the Object”, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, Paul Schimmel (a cura di), Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998, pp. 17-120.

STILES, Kristine, “Between Water and Stone: Fluxus Performance, A Metaphysics of Acts”, *In the Spirit of Fluxus*, Jon Hendricks (a cura di), Minneapolis, Walker Art Center, 1993, pp. 62-99.

STILES, Kristine, “Uncorrupted Joy: International Art Actions”, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, a cura di Paul Schimmel, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1998, pp. 227-329.

TATEHATA, Akira, “Magnificent Obsession”, *Yayoi Kusama: Giappone – XLV Biennale di Venezia, 1993*, Tatehata Akira (a cura di), Tōkyō, The Japan Foundation, 1993, pp. 7-10.

TATEHATA, Akira, “Kusama as Autonomous Surrealist”, *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, Lynn Zelevansky, Laura Hoptman, Tatehata Akira, Alexandra Munroe (a cura di), Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1998, pp. 60-69.

TOMII, Reiko, “Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting”, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, Alexandra Munroe (a cura di), New York, Harry N. Abrams, 1994, pp. 307-338.

TOMII, Reiko, *Radicalism in the Wilderness: International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2016.

VIALA Jean, MASSON-SÉKINÉ Nourit, *Butoh: Shades of Darkness*, Tōkyō, Shufunotomo, 1988.

WATANABE, Yōko, “Assemblage: ‘Rebellion of the Body’”, trad. Nakajima Atsuko, *Nikutai no hanran: butō 1968, sonzai no semiorojī = Hijikata Tatsumi's rebellion of the body: Imagery and documents of butoh 1968*, Maeda Fujio, Watanabe Yōko, Morishita Takashi, Homma Yu (a cura di), Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Āto sentā, 2009,

YAMAMURA, Midori, *Yayoi Kusama: Inventing the Singular*, Cambridge, The MIT Press, 2015.

YANAI, Yasuhiro, “Explanation of the works”, trad. Mie Ishii, Bruce Baird, *Barairo dansu no ikonorojī: Hijikata Tatsumi o saikōchikusuru* = *The iconology of rose-colored dance: reconstructing Tatsumi Hijikata*, Sumi Yōichi, Maeda Fujio, Morishita Takashi, Yanai Yasuhiro (a cura di), Tōkyō, Keiō Gijuku Daigaku Āto sentā, 2000, pp. 25-31.

YOSHIDA, Yukihiro, “Oikawa Hironobu: bringing Decroux and Artaud into Japanese dance practices”, trad. Bruce Baird, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), London/New York, Routledge, 2018, pp. 137-141.

YOSHIMOTO, Midori, *Into Performance. Japanese Women Artists in New York*, Piscataway, Rutgers University Press, 2005.

ZELEVANSKY Lynn, “Driving Image: Yayoi Kusama in New York”, in *Love Forever: Yayoi Kusama 1958–1968*, Lynn Zelevansky, Laura Hoptman, Tatehata Akira, Alexandra Munroe (a cura di), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1998, pp. 10-41.

ZOHAR, Ayelet, “The Multiplicity of the Phallus: Becoming and Repetition”, *PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*, Ayelet Zohar (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Press, 2009, pp. 109-154.

Sitografia

Eikoh Hosoe, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), https://www.sfmoma.org/artist/Eikoh_Hosoe/ , 14.06.2026.

Gutai, in Weblio, <https://ejje.weblio.jp/content/%E5%85%B7%E4%BD%93> , 29.04.2026.

Kinjiki, Dance Archive Network <https://dance-archive.net/en/archive/works/pf21.html> , 27.05.2026.

Kinjiki (reworked version), Dance Archive Network <https://dance-archive.net/en/archive/works/pf23.html> , 28.05.2026.

Rose-Coloured Dance, Dance Archive Network, <https://dance-archive.net/en/archive/works/pf52.html> , 28.05.2026.

Shutaisei, in Weblio, <https://ejje.weblio.jp/content/%E4%B8%BB%E4%BD%93%E6%80%A7> , 23.04.2026.

Tatsumi Hijikata Dance Experience, Dance Archive Network <https://dance-archive.net/en/archive/works/pf31.html> , 28.05.2026.

Yayoi Kusama, Waking Piece, 1966, Tate Publishing / Whitney Museum of American Art, 2012, <https://whitney.org/media/846> , 14.06.2026.

Κεφαλή, in Dizionario Greco antico Olivetti, <https://www.grecoantico.com/dizionario-greco-antico.php?parola=%CE%BA%CE%B5%CF%86%CE%B1%CE%BB%CE%AE> , 01.06.2026

