



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Damien Jalet e il *butō*.
Tracce, rimandi, citazioni.

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Susanne Franco

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Katja Centonze

Laureanda

Alice Pinato

Matricola 867960

Anno Accademico

2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1. DAMIEN JALET	6
1.1 Damien Jalet: un percorso artistico	6
1.2 La fascinazione per il Giappone	10
1.3 Il processo creativo	14
1.3.1 L'animismo e ritualità	17
1.3.2 La gravità	22
1.3.3 Rapporto tra danza e scultura	24
CAPITOLO 2. ANKOKU BUTŌ: PRESUPPOSTI STORICI	28
2.1 Hijikata Tatsumi e la nascita del <i>butō</i>	33
2.1.1 Il <i>nikutai</i> di Hijikata Tatsumi e l'importanza della memoria	37
2.1.2 Il corpo acefalo	43
2.1.3 Lo <i>shironuri</i>	44
2.2 Murobushi Kō	45
2.2.1 Il <i>nikutai</i> nella performance	47
2.2.2 Lo <i>shugendō</i> e il <i>miira</i>	48
2.2.3 <i>Keiren</i> e <i>Taoreru</i>	49
2.2.4 Il corpo acefalo e il suono del <i>nikutai</i>	50
2.3 Il collettivo Sankai Juku	51
2.3.1 La gravità	52
2.3.2 Un'estetica stereotipata	52
CAPITOLO 3. DAMIEN JALET E IL BUTŌ: REALE INCONTRO O SOLO COINCIDENZE?	54
3.1 Opere di Damien Jalet	56
3.1.1 <i>Gravity Fatigue</i> (2015)	56
3.1.2 <i>Thr(o)ugh</i> (2016)	58
3.1.3 <i>Vessel</i> (2016)	60

3.1.4 <i>Tarantiseismic</i> (2017)	63
3.1.5 <i>Skid</i> (2017)	65
3.1.6 <i>Planet [wanderer]</i> (2021)	66
3.2 Tracce, rimandi, citazioni	68
3.2.1 La morte	68
3.2.2 Il corpo acefalo	70
3.2.3 Lo <i>shironuri</i>	74
3.2.4 La ritualità	76
3.2.5 La gravità	83
3.2.6 Il corpo sonoro	88
IMMAGINI	92
INDICE DELLE IMMAGINI	112
BIBLIOGRAFIA	116
SITOGRAFIA	126
VIDEOGRAFIA	127

INTRODUZIONE

La tesi *Damien Jalet e il butō. Tracce, rimandi, citazioni* individua e analizza le tracce dell'estetica della danza *butō* giapponese in alcune opere del coreografo contemporaneo belga Damien Jalet. È necessario premettere che tra le sue dichiarazioni e interviste Jalet non ha mai menzionato la pratica del *butō* e che attualmente non vi sono studi critici che approfondiscono questo aspetto della sua poetica. L'assenza di fonti precise dedicate alla trattazione del tema rende complessa la strutturazione delle ipotesi e delle argomentazioni, che ho elaborato in seguito all'analisi della poetica del coreografo contemporaneo e della pratica *butō*. Le argomentazioni sono sviluppate sulla base di interviste e dichiarazioni degli artisti presi in analisi, su studi critici e sulla comparazione di documenti video d'archivio. Per quanto riguarda Jalet, fondamentali sono state le sue numerose interviste rilasciate in occasione della presentazione dei suoi spettacoli come quelle raccolte da *Théâtre Chaillot*, da *Podium Dans* o realizzate per programmi radiofonici e riviste come *France Culture*, *Delving into Dance* e *Present Space*, in cui espone i principi della sua poetica artistica basata sulla gravità, sulla ritualità e sul rapporto ambivalente tra danza e scultura.

L'analisi della pratica *butō* e la sua contestualizzazione storica è stata prevalentemente costruita sulla base delle pubblicazioni di Katja Centonze, che indagano diversi aspetti di questa tradizione in particolare in riferimento all'attività di Hijikata Tatsumi e Murobushi Kō: *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death* (2017), *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō* (2009), *Finis terrae: butō e tarantismo Salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale* (2006), *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi* (2018), *La ribellione del corpo di carne nel butō* (2002). Altri studi di Sylviane Pagès, Iwaki Kyōko e Kuniyoshi Kazuko apparsi in *The Routledge Companion to Butoh Performance* a cura di Bruce Baird e Rosemary Candelario si sono rivelati preziosi per approfondire alcuni aspetti. Per meglio comprendere la poetica degli artisti di danza *butō*, ho fatto riferimento ai materiali custoditi presso alcuni archivi digitali come il *Performing Arts Network Japan* e ad alcuni video pubblicati in rete. La componente più preziosa per affinare l'indagine si basa sul confronto di documenti video d'archivio di alcune opere coreografiche di Jalet e performance *butō*. Per quanto riguarda gli spettacoli di Jalet, alcune opere sono registrate in video

integralmente, mentre per le altre ho fatto riferimento agli estratti a disposizione sul sito ufficiale *Damien Jalet/Ferryman Projects* e sul suo profilo pubblico di Instagram.

Nonostante l'ammirazione di Jalet per il Giappone e la sua cultura che si evince dalle sue numerose interviste, il coreografo belga non ha mai fatto esplicito riferimento a contatti diretti con il *butō* o con singoli artisti. Ciononostante, ho potuto individuare alcune tracce di questa pratica performativa nelle produzioni del coreografo sotto forma di rimandi concettuali e citazioni stilistiche. In particolare ho analizzato la gestualità e alcune posture del *butō* che appaiono in modo incontrovertibile nel lavoro di Jalet e che sono un segno dell'influenza che ha subito. Va sottolineato, tuttavia, quanto la pratica *butō* non costituisca l'unica fonte di ispirazione della poetica artistica di Jalet, ma una delle tante matrici e suggestioni che rendono unico il linguaggio coreutico del coreografo belga. Infine, i concetti che hanno nel *butō* la loro matrice subiscono una profonda risignificazione e un notevole riadattamento attraversando la poetica di Jalet.

La tesi si suddivide in tre capitoli: il primo capitolo è dedicato alla presentazione del percorso artistico e della poetica di Jalet, con specifico riferimento ai suoi primi contatti con il Giappone. In questa fase ha origine la sua crescente ammirazione e fascinazione per le tradizioni e la cultura popolare del Giappone, grazie alle sue esperienze di viaggio a partire dal 2003 e coltivate nel corso degli anni con la visita di diverse città del Paese. Le sue numerose collaborazioni con artisti locali, come quella con l'artista Nawa Kōhei a partire dal 2015, e con i compositori Sakamoto Ryūchi e Nakano Koki. Inoltre, è significativa la scoperta dello *shugendō*, pratica radicata nelle montagne del Giappone che sperimenta in prima persona durante un percorso durato tre giorni. Nell'ultima sezione del capitolo sono analizzate tre tematiche della poetica artistica del coreografo di cui le opere sono pregnanti e con cui è possibile identificare una certa similitudine con la pratica *butō*: l'animismo e la ritualità, la gravità e il rapporto tra danza e scultura.

Nel secondo capitolo presento le origini del *butō*, analizzando il contesto storico e artistico e giustificando l'utilizzo di una determinata terminologia a partire dallo studio *Bodies in Japanese Language: An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality* di Katja Centonze. In questa sezione presento due artisti e un collettivo, ovvero Hijikata Tatsumi, Murobushi Kō e gli Sankai Juku, soffermandomi sulla loro formazione e su alcuni concetti ricorrenti nelle loro performance. La figura di Hijikata Tatsumi e in particolare la frequenza di alcune scelte estetiche come il corpo acefalo e lo *shironuri*, quella di Murobushi Kō, con i suoi contatti con lo *shugendō*, le tecniche identificate con i termini *keiren* e *taoreru*, oltre che il corpo acefalo e il corpo sonoro, e infine il collettivo degli Sankai Juku con la centralità che

il fondatore Amagatsu Ushio conferisce al tema della gravità sono gli aspetti che metto in evidenza per individuarne poi le tracce nella poetica di Jalet.

Il capitolo conclusivo si suddivide in due sezioni: la prima è dedicata alla descrizione di sei opere del coreografo belga, ossia *Gravity Fatigue* (2015), *Thr(o)ugh* (2016), *Vessel* (2016), *Tarantiseismic* (2017), *Skid* (2017) e *Planet [wanderer]* (2021), mentre la seconda sezione contiene le osservazioni tratte dall'analisi del lavoro di Jalet e della danza *butō* suddivise in sei tematiche, ovvero il corpo morto, il corpo acefalo, lo *shironuri*, la ritualità, la gravità e il corpo sonoro.

CAPITOLO 1

DAMIEN JALET

1.1 Damien Jalet: un percorso artistico

Damien Jalet è un coreografo e danzatore di fama internazionale attivo nel panorama della danza contemporanea attuale, rinomato per la sua impronta stilistica riconoscibile e distinta. Nato nella località franco-belga di Uccle nel 1976, Jalet ha avuto una formazione artistica inusuale e non esclusivamente legata alla danza.¹ Jalet ha frequentato *l'Institut Nationale Supérieur des Arts du Spectacle* (INSAS) di Bruxelles con la volontà di specializzarsi in ambito teatrale, in particolar modo in drammaturgia, ma la svolta di questo suo percorso avvenne negli anni Novanta, quando comincia a ballare nei club. Come rivela in un'intervista, Jalet individua la genesi di questo cambiamento in un episodio preciso, all'età di diciannove anni durante una serata in cui gli viene proposto di prendere parte ad un progetto che lo vede coinvolto come danzatore.²

A partire da questa esperienza Jalet ha cominciato a coltivare una passione per quest'altra forma artistica, la quale, a differenza del teatro, viveva con maggiore libertà e spensieratezza.

Ho realizzato che quello che stavo davvero cercando nel teatro, non aveva molto a che fare con le parole, bensì era molto più legato alla presenza scenica e a come il corpo potesse trasmettere così tanto e interiorizzare le energie per giungere ad una catarsi attraverso l'utilizzo del corpo.³

Per l'artista la danza si è rivelata il medium prediletto nel momento in cui la ricerca nell'ambito teatrale non lo soddisfaceva.

Jalet ha iniziato la sua formazione di danzatore all'età di vent'anni studiando inizialmente in Belgio e successivamente in America al *Trisha Brown Studio* di New York. La scelta di trasferirsi all'estero nacque dalla volontà di accelerare il suo percorso di formazione per poter lavorare tecniche diverse e venire a contatto con più personalità possibili. Jalet racconta

¹ *Damien Jalet*, <<https://damienjalet.com>>.

² *Damien Jalet*, «Takween Collective», <<https://takweencollective.wordpress.com/choreographers/damien-jalet/>>, (2010); A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 2'35"-2'50".

³ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 3'55"-4'15".

questo periodo come molto impegnativo e intenso sia fisicamente che psicologicamente, in quanto non solo il suo corpo dovette subire delle notevoli trasformazioni ma anche perché fin da subito si inserì in un panorama competitivo e di alto livello.⁴ Debutta come danzatore nel 1998 con lo spettacolo *The Day of Heaven and Hell* del coreografo Wim Vandekeybus, lavorando in seguito anche con i coreografi Ted Stoffer e Christine De Smedt. Tuttavia, la sua carriera di coreografo inizia ufficialmente nel 2000 con *Rien de rien*, opera che realizza assieme a Sidi Larbi Cherkaoui per la compagnia Les Ballets C. de la B. e per cui, sempre mantenendo questo rapporto di collaborazione, idea *D'Avant* (2002), *Foi* (2003), *Tempus fugit* (2004), *Myth* (2006).⁵

Analizzando il suo intero repertorio si può notare un'intensa attività di collaborazione non solo con coreografi ma anche con designer, registi, performer e scultori. Infatti, per Jalet la collaborazione è un valore fondamentale per permettere di esplorare i limiti della propria creatività, generando nuovi confini verso cui la ricerca di nuove dinamiche e forme può espandersi grazie all'incontro e alla fusione con medium artistici differenti.

La collaborazione è il motto per qualsiasi cosa. Cerco sempre di sperimentare delle nuove forme di collaborazione. La danza rende possibile la discussione con gli altri media; per questo motivo ne sono affascinato, per il suo potenziale di dialogo e collaborazione.⁶

Per Jalet la collaborazione implica sia il dialogo che il compromesso; infatti, come afferma in un'intervista: «Non puoi semplicemente imporre ciò che pensi, devi costantemente considerare il lavoro come una conversazione. Si costruisce per mezzo della conversazione».⁷ Altrettanto importante per il coreografo è lavorare con artisti per cui egli nutre un'onesta

⁴ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018) 4'37"-5'29"; *Damien Jalet*, «Takween Collective», <<https://takweencollective.wordpress.com/choreographers/damien-jalet/>>, (2010); *Damien Jalet & Nawa Kohei*, «Villa Kujoyama», <<https://www.villakujoyama.jp/resident/damien-jalet-nawa-kohei/>>, (2015).

⁵ *Damien Jalet*, <<https://damienjalet.com>>.

⁶ E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space», <<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023).

⁷ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 24'21"-24'27"; *Damien Jalet*, «Takween Collective», <<https://takweencollective.wordpress.com/choreographers/damien-jalet/>>, (2010).

ammirazione e di cui rispetta la poetica artistica, evitando di lavorare a soli fini commerciali. Le produzioni artistiche di Jalet presentano un carattere multidisciplinare in quanto sono inserite all'interno elementi e suggestioni di altre discipline oltre la danza, come ad esempio la moda, l'opera, la scultura.⁸

Il rapporto con il coreografo Sidi Larbi Cherkaoui è il più longevo e oltre alle opere già citate, hanno creato assieme *Three Spells* (2008) per il Tōkyō International Arts Festival, *Babel (words)* (2010) e *Babel 7.16* (2016). L'opera *Babel (words)* può essere definita l'opera più significativa tra quelle realizzate, in quanto indaga un tema importante per entrambi. L'opera esplora il legame tra linguaggio e nazionalità, religione e identità, testimoniando le loro riflessioni su questi temi centrali nelle loro poetiche essendo Larbi Cherkaoui marocchino-fiammingo e Jalet franco-belga. In un'intervista per *France Inter*, Sidi Larbi Cherkaoui ribadisce come per lui sia molto importante il concetto di «mélange»⁹ tra culture e religioni per rappresentare la realtà come si presenta, ovvero «métissée».¹⁰

Nel 2013 Jalet ha presentato l'opera *Les Médusés*, un'installazione coreografica che coinvolgeva trenta performer e si sviluppava lungo le sale e corridoi del Louvre in cui si svolgevano delle esibizioni in dialogo con le opere scultoree presenti nelle diverse aree.¹¹ L'anno successivo ha creato per lo Scottish Dance Theatre l'opera *Yama* con la collaborazione del designer Jim Hodges e il danzatore Aimilios Arapoglou, assistente di Jalet. Nel 2015 ha lavorato assieme al fashion designer Hussein Chalayan realizzando *Gravity Fatigue* e nel 2016 ha firmato *Thr(o)ugh* in collaborazione con Jim Hodges, Jean-Paul Lespagnard e il compositore Christian Fennesz per la Hessisches Staatsballett. L'anno seguente ha messo in scena *Tarantiseismic* per la UK National Youth Company e nello stesso anno ha anche realizzato *Skid* per la Göteborgs Operans Danskompani, in cui esplora il tema

⁸ Damien Jalet, <<https://damienjalet.com/about-damien-jalet/>>.

⁹ V. Josse, *Sidi Larbi Cherkaoui*, «France Inter», 8'06" <<https://www.dailymotion.com/video/xdrg8g#from=embed>>, (21 juin 2010), 1'10".

¹⁰ *Ivi*, 49".

¹¹ *Les Médusés*, <<https://damienjalet.com/project/les-meduses/>>; R. Boisseau, *3 Questions à... Damien Jalet, chorégraphe complice de Sidi Larbi Cherkaoui, le chorégraphe et interprète investit le louvre avec ses "Médusés", performance nocturne palpitante au cœur des salles des sculptures*, «Le Monde», <https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/02/15/damien-jalet-choregraphe_1832376_3246.html> (15 février 2013).

del corpo e della gravità, trasformando il palcoscenico in una piattaforma inclinata di 34 gradi.¹²

Jalet è sempre stato incline ad esplorare le possibilità di adattamento e inserimento della danza nell'incontro con altre discipline artistiche, probabilmente indotto dalla sua formazione eclettica e multidisciplinare. Jalet, infatti, dialoga spesso anche con registi, performer, compositori e artisti visuali e crea opere al di fuori del coreografico ma che analogamente sono in grado di diventare espressione della propria poetica. Nel 2017 viene presentato *The Ferryman*; film di circa settanta minuti realizzato dal regista Gilles Dalmas e con la voce narrante di Marina Abramovic, in cui il protagonista è Jalet stesso. Il film è stato presentato in una versione di cinquanta minuti a Palazzo Fortuny in occasione della 57esima edizione della Biennale d'arte di Venezia e ha ottenuto numerosi riconoscimenti come il *Sign Award* nell'ambito dell'International Film Festival di Lisbona (2017) e l'*Outstanding Achievement Award* nell'ambito del Choreoscope Film Festival.¹³

Nel 2018 è stato chiamato dal regista Luca Guadagnino che, dopo aver visto la performance *Les Médusés* (2013), per cui lo stesso Jalet si era ispirato al film *Suspiria*, l'ha richiesto per curare le coreografie del revival del film di Dario Argento. Nel 2019 ha coreografato il video musicale *Anima*, con la regia di Paul Thomas Anderson che ha come protagonista Thom Yorke, con cui aveva precedentemente collaborato per *Suspiria* e nell'anno successivo ha diretto *Train-train*, video musicale in cui il danzatore Aimilios Arapoglou dialoga con la musica di Nakano Koki, all'interno di un'architettura urbana abbandonata.¹⁴

Uno degli eventi più significativi della sua carriera è stato l'incontro con lo scultore e artista giapponese Nawa Kōhei avvenuto nel 2015, per cui Jalet aveva sviluppato una profonda ammirazione a partire dalla visione di alcune sue opere ancora nel 2013. Durante un lungo processo di sperimentazione nel corso di una residenza presso la Villa di Kujoyama, centro artistico, i due artisti danno origine a *Vessel* (2015). Una prima versione dell'opera comprendeva tre danzatori che in seguito sono divenuti sette. *Vessel* è la prima opera di una

¹² *Skid*, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>; W. Le Personnic, *Yama, Damien Jalet*, «MaCulture» <<https://www.maculture.fr/yama-damien-jalet>>, (20 dicembre 2017).

¹³ *The Ferryman*, <<https://damienjalet.com/project/the-ferryman/>>; G. Gregnanin, *Fuori Biennale/ 57a Biennale d'Arte, La Biennale di Venezia*, «Flash Art», <<https://flash---art.it/2017/07/fuori-biennale-57a-biennale-darte-la-biennale-di-venez>>, (13 luglio 2017).

¹⁴ *Films*, <<https://damienjalet.com/categories/films/>>.

trilogia che comprende *Planet [wanderer]* (2021) e *Mist* (2020), opere dedicate al tema dei cicli della natura e ispirate ai miti del *Kojiki*.¹⁵

1.2 La fascinazione per il Giappone

È difficile definire le tracce dell'origine della fascinazione di Damien Jalet per la cultura giapponese nelle sue dichiarazioni e tra le informazioni riguardanti la sua vita itinerante. Probabilmente si tratta di un processo maturato nel tempo a partire dalla realizzazione di alcune opere che lo hanno condotto in Giappone come *Alekko* (2006) realizzato assieme a Sidi Larbi Cherkaoui per il Museo d'arte contemporanea di Aomori o il già citato *Three Spells* (2008) per il Tōkyō International Arts Festival.

Jalet ha avuto modo di recarsi in Giappone tra viaggi di lavoro e di piacere a partire dal 2003 e questo gli ha permesso di visitare diverse parti del Paese e di approfondire la sua conoscenza della cultura del Paese del Sol Levante che fin dai primi contatti lo ha affascinato.¹⁶ Diverse sono le zone che ha dichiarato di aver visitato tra le quali Fukushima, il Monte Fuji e le tre montagne di Dewa nella regione di Tōhoku. Come ha affermato nell'intervista realizzata per il *Journal de création vidéo* di *Planet [wanderer]*, ciò che lo ha affascinato del Giappone è la presenza dell'animismo e di una cultura profondamente in connessione con la natura.¹⁷ Il legame con la natura presente nella cultura giapponese viene fatto risalire allo shintoismo, religione cultuale sorta dalla pratica della coltivazione del riso. Lo shintoismo non ha né un fondatore né sacre scritture ma, come illustrato dallo studioso Kobayashi Hiroaki si sviluppa nella ricerca dell'armonia con la natura tramite il culto degli antenati, la venerazione delle divinità dell'agricoltura e degli spiriti del riso, predicando le quattro stagioni come *modus vivendi* dell'uomo; tale pratica trova spesso fusione con il buddhismo, altrettanto diffuso in Giappone.¹⁸ Culturalmente il corpo umano viene

¹⁵ *Planet [wanderer]*, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>; Damien Jalet & Nawa Kohei, «Villa Kujoyama», <<https://www.villakujoyama.jp/resident/damien-jalet-nawa-kohei/>>, (2015); L. Coppola, *Torinodanza festival: "Vessel" di Damien Jalet*, «Il giornale della danza», <<https://giornaledelladanza.com/torinodanza-festival-vessel-di-damien-jalet-fonderie-limone/>>, (22 agosto 2022).

¹⁶ Damien Jalet creating new Forms, «Dance Australia», <<https://www.danceaustralia.com.au/artists/damien-jalet-creating-new-forms/>>, (19 February 2018).

¹⁷ *Planet [wanderer]*, *le Projet*, «Journal de création vidéo», Ep. 1, 3'53", <<https://theatre-chailot.fr/fr/planet-wanderer/>>, (2022), 3'19"-3'26".

¹⁸ H. Kobayashi, *Appartenenza multireligiosità e libertà di religione in Giappone*, «Rivista di Studi Politici Internazionali», tradotto da Maria Grazia Melchionni, 69, pp. 287-296, <<https://www.jstor.org/stable/42739850>>, (Aprile - Giugno 2002), p. 288.

considerato parte integrante della natura stessa, tanto che lo stesso termine giapponese di natura, ‘*shizen*’, viene introdotto nel linguaggio comune tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento, in quanto, come precisato da Julia Adeney Thomas, nel pensiero giapponese pre-moderno molte visioni concepivano la natura in coesione con l’essere umano senza una necessaria distinzione terminologica.¹⁹

L’interesse che Jalet ha sviluppato per la cultura giapponese è probabilmente influenzato anche dai meravigliosi paesaggi di cui il Paese è dotato, sorprendentemente atipici quanto pericolosi per la presenza di vulcani. Jalet ha dichiarato di essere affascinato dai vulcani che considera come «delle divinità, che creano e distruggono allo stesso tempo»²⁰ e per tale ragione di amare il Giappone in quanto li ritiene culle di riti e cerimonie con cui entrare in contatto e da cui trarre ispirazione.²¹ Come ribadisce in diverse interviste, per Jalet è fondamentale venire a conoscenza delle pratiche rituali e delle loro dinamiche performative, nelle quali ricercare le origini della danza. Questa indagine delle origini della danza nelle forme rituali di diverse culture è oggetto dell’opera cinematografica *The Ferryman*, che narra un viaggio fisico e spirituale ripercorrendo alcune pratiche rituali giapponesi, balinesi, islandesi e scozzesi.²²

Jalet si è inizialmente interessato alla ricerca di pratiche rituali giapponesi legate alle montagne per la realizzazione di *Yama* (2014), scoprendo un’intensa attività culturale, ovvero lo *shugendō*. Come ha raccontato in un incontro presso l’Institut Français di Tōkyō, due settimane prima dell’Aichi Triennale del 2013, si era recato assieme ad Aimilios Arapoglou in alcune montagne, tra cui il Monte Fuji e le tre montagne di Dewa nella prefettura di Yamagata, dove entrambi hanno avuto la possibilità di camminare assieme ad alcuni asceti,

¹⁹ J. A. Thomas, *The Cage of Nature: Modernity’s History in Japan*, «History and Theory; Wiley for Wesleyan University», 40, pp. 16-36, <https://www.jstor.org/stable/pdf/2678066.pdf?refreqid=excelsior%3A96188a30e63ffa487375f50646d5fcbb&ab_segments=0%2F5YC-6744_basic_search%2Ftest-1&origin=&acceptTC=1>, (February 2001), p. 20.

²⁰ T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei (Institut Français Tōkyō Espaces Images, 1 lug 2015)*, Pamela Miki Associates (trad.), «Realkyoto», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015).

²¹ O. Gesbert, *La danse organique de Damien Jalet*, «La Grande table Culture d’Olivia Gesbert», France Culture, 27’37”, <[²² *Ivi*, 14’20”-18’00”.](https://www.google.it/search?q=la+danse+organique+de+damien+jalet&client=safari&channel=mac_bm&sxsrf=ALiCzsZx_xPvglCzLrkK8p125fUXRLQgOA:1668876582808&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUKEwjKkJHf2br7AhWFOfEDHQvIA3AQ_AUoAnoECAIQBA&biw=1264&bih=721&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b49d427e.vid:BBV_97BpNNM>>, (10 mars 2010), 15’50”-16’42”.</p></div><div data-bbox=)

detti *yamabushi*, della pratica dello *shugendō*.²³ Questa pratica deriva dalla sincretizzazione di pratiche culturali derivate da shintoismo e buddhismo che confluiscono, come afferma l'asceta Koshikidake Shokai, in un *ritual system* che si basa sul rispetto per la natura e sul raggiungimento del controllo spirituale dei propri desideri.²⁴ Come dichiara in diverse sue interviste, Jalet è rimasto ammaliato dal rispetto e dal loro rapporto pressoché simbiotico con la natura in cui gli asceti sono immersi e in cui praticano. Come racconta Koshikidake, il rito di iniziazione prevede un funerale simbolico che comporta la rottura figurativa tra corpo e anima per permettere l'ascensione dello spirito. Inoltre, il maestro sottolinea l'importanza del concetto di '*happy death*', ovvero della salvezza dopo la morte raggiungibile solo attraverso la purificazione dello spirito che si ottiene attraverso le dieci tappe della pratica.²⁵ Come appreso, Damien racconta che per gli *yamabushi* è centrale «ascendere la montagna»²⁶ e divenire tutt'uno con essa. Infatti, nella narrazione della sua esperienza Jalet riporta alcune suggestioni affermando che «c'è anche per me una bellezza nel corpo che continua il paesaggio e il paesaggio che trova la sua continuazione nel corpo [...]».²⁷ Lo *shugendō* è una pratica lunga, complessa e richiede un particolare impegno fisico e lo stesso Jalet racconta consistere in diciotto ore di lavoro associate alla meditazione e ad un'alimentazione molto limitata. Ciò che ha maggiormente affascinato il coreografo è la totale assenza di sacralità, in quanto sebbene la pratica sia una sincretizzazione di pratiche shintoiste e buddhiste, lo *shugendō* traccia un percorso che mira alla purificazione dello spirito individuale raggiungibile attraverso una ritualità di tipo gestuale, ripetitiva e ciclica.²⁸

Tuttavia, per Jalet il Giappone è teatro di un'ambivalenza paradossale:

²³ T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei (Institut Francais Tōkyō Espaces Images, 1 lug 2015)*, Pamela Miki Associates (trad.), «Realkyoto», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015).

²⁴ Y. Seki, *What are the Practices of Shugendo (with Shokai Koshikidake)*, 31'55", <<https://youtu.be/FigrWcGvX-g>>, (January 2021), 3'25"-7'24"; H. Miyake, M. Yamamoto, G. Sekimori, *Japanese Mountain Religion: Shrines, Temples and the Development of Shugendo*, «Cahiers d'Extreme-Asie, Shugendo: The History and Culture of a Japanese Religion», 18, pp. 73-88, <https://www.jstor.org/stable/pdf/44167433.pdf?refreqid=fastly-default%3A452379bb4f33fe2af2c141dca0a8bd6&ab_segments=0%2FSYC-6704_basic_search%2Ftest-1&origin=search-results>, (2009).

²⁵ Y. Seki, *What are the Practices of Shugendo (with Shokai Koshikidake)*, 31'55" <<https://youtu.be/FigrWcGvX-g>>, (January 2021), 6'25"-6'58".

²⁶ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 20'40".

²⁷ *Ivi*, 21'04"-21'08".

²⁸ *Ivi*, 21'30"-21'50".

[...] è un Paese di contrasti estremi - da un lato vi è un grande consumismo e dall'altro una vicinanza alla natura. Percepisci la considerazione della sacralità della natura.²⁹

Tale concezione dell'artista belga, per cui esiste una forte tensione tra natura e cultura, è di matrice europea.³⁰ Questa radicale opposizione, come sostenuto dalla studiosa Julia Adeney Thomas, non è presente nel pensiero giapponese. Infatti, afferma:

L'ordine gerarchico che si trova in natura, come il rapporto tra cielo e terra, è lo stesso dell'ordine gerarchico che si trova nella società umana. [...] È fondamentale comprendere che la natura e la cultura non sono né regni opposti, né regni analoghi, bensì lo stesso regno perché la stessa essenza metafisica (*li*) è presente sia nel mondo fisico che nella società umana, e ordina ciascun regno nonostante le diverse manifestazioni superficiali (*ki* o *chi*).³¹

L'evento che alimentò ancor di più questa sua fascinazione e che gli permise di entrare ancora più in contatto con la cultura e l'estetica giapponese è la collaborazione con l'artista e scultore Nawa Kōhei con cui Jalet ha recentemente concluso una trilogia.

Jalet aveva visto alcune opere dell'artista alla Tōkyō SCAI The Bathhouse, ma è alla visione dell'opera *Foam*, realizzata in occasione dell'Aichi Triennale a Nagoya, che matura il desiderio di volerlo incontrare e collaborare. Come afferma, per Jalet *Foam* è stata «una piccola rivelazione per me, [...], sentivo che era allo stesso tempo fatto con un rigore scientifico e aveva qualcosa di piuttosto mitologico al riguardo».³² Con *Foam* Nawa aveva creato uno spazio completamente buio all'interno del quale aveva costruito un'architettura di schiuma che, materializzata, si presentava leggera come una nuvola. Jalet rimase colpito dalla capacità dell'artista giapponese di creare un'installazione a partire dal tema dell'organicità della materia, bilanciando, tramite la scelta e le consistenze dei materiali presenti, il concetto di solido e liquido. Questa doppia matericità della sostanza utilizzata derivante dal sapone, sia

²⁹ Damien Jalet creating new Forms, «Dance Australia», <<https://www.danceaustralia.com.au/artists/damien-jalet-creating-new-forms>>, (19 February 2018).

³⁰ J. A. Thomas, *The Cage of Nature: Modernity's History in Japan*, «History and Theory; Wiley for Wesleyan University», 40, pp. 16-36, <https://www.jstor.org/stable/pdf/2678066.pdf?refreqid=excelsior%3A96188a30e63ffa487375f50646d5fcbb&ab_segments=0%2F5YC-6744_basic_search%2Ftest-1&origin=&acceptTC=1>, (February 2001), p. 24.

³¹ *Ibidem*, p. 23.

³² A. Westle, Damien Jalet, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 11'57"-12'06".

solido che liquido è una caratteristica pregnante del suo lavoro con Nawa con cui ha realizzato *Vessel* nel 2015.³³ [fig. 1]

Jalet riuscì ad ottenere un incontro con l'artista grazie all'amicizia con Sakamoto Ryūichi, durante il quale Jalet propose a Nawa di realizzare una residenza artistica assieme per provare a collaborare e realizzare un'opera. La residenza presso la Villa Kujoyama non ha solo permesso al coreografo belga di vivere un simposio creativo ma gli ha anche dato il tempo di esplorare il Paese e di approfondire la cultura giapponese, l'estetica, la ritualità e la sua mitologia.³⁴ Nel racconto degli esordi di questa collaborazione ha sottolineato la presenza di una barriera linguistica e una differenza artistica che nonostante le difficoltà Jalet è riuscito a superare grazie ad un confronto diretto del potenziale del materiale artistico. Questo incontro oltre a dar origine all'opera *Vessel* (2015), sancisce l'inizio di una collaborazione e al concepimento di una trilogia di cui fanno parte *Vessel* (2015), *Planet [wanderer]* (2021) e *Mist* (2020).³⁵

1.3 Il processo creativo

Le opere di Jalet, dotate spesso di una forte impronta multidisciplinare, sono frutto di un processo creativo che egli definisce come intuitivo e che si genera a partire da un'idea.³⁶ Si tratta di un lavoro complesso che si sviluppa gradualmente e che rimane aperto a continui arricchimenti e trasformazioni. Jalet afferma infatti, di «detestare iniziare un pezzo immaginando da subito come deve apparire» e di preferire «esplorare le scene in cui scoprire cose inaspettate», in quanto per Jalet la danza intrinsecamente è dotata della capacità di accedere a «qualcosa che non puoi del tutto sapere e che non puoi del tutto comprendere».³⁷ Questa indeterminatezza nella genesi del processo creativo e in particolar modo coreografico è legata all'importanza che Jalet conferisce al corpo, che considera trasmettitore e alla danza

³³ T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei (Institut Francais Tōkyō Espaces Images, 1 lug 2015)*, Pamela Miki Associates (trad.), «Realkyoto», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015); *Damien Jalet & Nawa Kohei*, «Villa Kujoyama», <<https://www.villakujoyama.jp/resident/damien-jalet-nawa-kohei/>>, (2015).

³⁴ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 18'30"-19'05".

³⁵ S. Bourmeau, *Damien Jalet/Emanuele Coccia*, «Paroles Croisées», 48'30", <<https://theatre-chaillet.fr/fr/paroles-croisees-1>>, (September 2021), 20'25".

³⁶ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 10'40"-10'48".

³⁷ *Ivi*, 9'00"-9'28".

che reputa trasportatrice. Il processo si sviluppa attraverso il dialogo con gli artisti con cui collabora per sperimentare nuovi movimenti, dinamiche e sequenze coreografiche. Infatti, come racconta nell'intervista *Paroles croisées*, per l'artista è molto importante definire i limiti di creazione, che sono stabiliti dall'idea, dal contesto, dalla scenografia, dal tempo, dallo spazio e dalla gravità.³⁸ Questi elementi per il coreografo sono fondamentali e forniscono al danzatore le informazioni necessarie per poter dar spazio alla propria natura creativa. Come puntualizza in merito:

[...] quando lavoro con danzatori non mostro loro mai i passi, inizio dalle idee. E adoro vedere come quelle idee reagiscono alla fisicità. Credo che si tratti di saper veicolare tutto questo quando creo e quando ballo.³⁹

La dimensione coreografica si sviluppa a partire dalla reazione del corpo dei danzatori, che vengono posti di fronte a limiti e contesti ben precisi. Per il coreografo è molto importante la soggettività del danzatore e la sua formazione artistica che lo stesso Jalet valorizza inserendo le diverse peculiarità in equilibrio all'interno dello spettacolo.⁴⁰ In questo senso, le tecniche della danza contemporanea e non solo costituiscono un orizzonte di lavoro proficuo valorizzando le differenze tra i danzatori:

Ho scelto di lavorare nell'ambito della danza contemporanea perché è un medium che trascende i confini culturali, rendendo possibile per noi la conversazione con l'altro, interagire culturalmente e penetrare altri medium artistici. A differenza delle altre forme artistiche, la danza è un medium costantemente ridefinito o conserva il potenziale di essere ridefinito soggettivamente, introduce uno spazio in cui inventare i propri codici.⁴¹

³⁸ S. Bourmeau, *Damien Jalet/Emanuele Coccia*, «Paroles Croisées», 48'30", <<https://theatre-chaillet.fr/fr/paroles-croisees-1>>, (September 2021), 24'50"-25'05".

³⁹ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 8'05"-8'26".

⁴⁰ *NYDC and Damien Jalet 2016-17*, Sadlers's Wells, 5'20", <<https://www.youtube.com/watch?v=7KYbFfaBOz4>>, (November 2018), 1'27"-2'10".

⁴¹ G. Singh, *Damien Jalet on the Ethereal and the Physical in his Conceptual Choreography*, «Stir World», <<https://www.stirworld.com/see-features-damien-jalet-on-the-ethereal-and-the-physical-in-his-conceptual-choreography>>, (2 April 2021).

Jalet attribuisce particolare valore a mantenere vivo questo potenziale dialogico della danza, dunque la presenza di più tecniche è assolutamente fondamentale per poter esplorare nuove dinamiche del corpo e affrontare i limiti tecnici.

Ogni opera del coreografo, come afferma in un'intervista, nasce a partire dalla riflessione di elementi che fanno parte della quotidianità di ogni individuo come la forza gravitazionale, la respirazione e la forma si intrecciano con la volontà dello stesso artista di ricercare le radici spirituali del rapporto tra corpo e danza. Jalet è molto affascinato dai processi culturali che abitano e contraddistinguono le diverse culture, in quanto plasmano, secondo l'artista, il rapporto tra il corpo di ogni individuo e la danza, a sua volta concepita come un veicolo privilegiato di riti e di esperienze dell'uomo.⁴² L'esplorazione della forma, nelle opere di Jalet, si declina in una ricerca quasi scultorea del movimento del corpo e del suo rapporto con lo spazio e il tempo, portando in scena, nella dimensione estetica, il paradosso del rapporto danza e scultura.⁴³

Anche nel *butō*, nonostante esistano delle gestualità precostituite, non ci sono sequenze coreografiche fisse e il corpo è considerato il luogo dell'esperienza dove il danzatore sperimenta i movimenti predefiniti, dando forma alla performance. Confrontando la poetica di Jalet con quanto scrive Maria Pia d'Orazi, il corpo nella tradizione *butō* va oltre le sue capacità fisiche ricercando forme e posture a volte scultoree e altre volte grottesche e inquietanti.⁴⁴

Le tematiche che Jalet affronta si potrebbero ricondurre a tre linee principali ovvero l'animismo e la ritualità, la forza di gravità e il rapporto tra danza e scultura.

⁴² S. Bourmeau, *Damien Jalet/Emanuele Coccia*, «Paroles Croisées», 48'30", <<https://theatre-chailot.fr/fr/paroles-croisees-1>>, (September 2021), 24'50"-25'05"; O. Gesbert, *La danse organique de Damien Jalet*, «La Grande table Culture d'Olivia Gesbert», France Culture, 27'37", <https://www.google.it/search?q=la+danse+organique+de+damien+jalet&client=safari&channel=mac_bm&sxsrf=ALiCzsZx_xPvglCzLrkK8pI25fUXRLQgOA:1668876582808&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUK_EwjKkJHf2br7AhWFQfEDHQvIA3AQ_AUoAnoECAIQBA&biw=1264&bih=721&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b49d427e.vid:BBV_97BpNNM>, (10 mars 2010), 14'20"-15'50".

⁴³ G. Singh, *Damien Jalet on the Ethereal and the Physical in his Conceptual Choreography*, «Stir World», <<https://www.stirworld.com/see-features-damien-jalet-on-the-ethereal-and-the-physical-in-his-conceptual-choreography>>, (2 April 2021).

⁴⁴ M. P. D'Orazi, *Anti-corpi d'avanguardia per abitare il presente*, in F. M. Fioravanti, *Kyoto Butoh kan: Ima Tenko, Fukurozaka Yasuo, Yurabe Masami*, Torino, Voglino editrice, 2020, pp. 27-48, p. 30; W. Marotti, *The Problematics of Butoh and the Essentialist Trap*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, (trad. B. Baird), London, Routledge, 2019, pp. 92-98, p. 95.

1.3.1 L'animismo e ritualità

Jalet ha dimostrato in diverse occasioni, durante alcune interviste e nella scelta di determinati temi per le sue opere coreografiche, un profondo interesse per pratiche rituali e cerimoniali di culture differenti e per il ruolo che in esse la danza riveste.

Il rapporto tra danza e rito è storicamente e culturalmente un discorso articolato che si espande e condensa al suo interno diversi aspetti e considerazioni. Come illustrato da Schechner la danza è una delle espressioni performative del rituale che si esprime in movimenti e ritmicità e che fornisce una serie di informazioni riguardo al legame che esiste tra gestualità e cultura e tra danza e rito.⁴⁵

Tuttavia, per Jalet la danza è il medium che permette di addentrarsi in pratiche rituali e di avvicinare l'uomo alla natura, in quanto per l'artista in queste cerimonie risiede la possibilità di ricercare l'origine della danza e di poter raggiungere lo stato di subcoscienza oltrepasando il limite della coscienza che lega l'individuo alla realtà.⁴⁶ Pertanto, Jalet rielabora soggettivamente la visione e l'esperienza di determinate pratiche rituali cercando gestualità e dinamiche per le sue opere coreografiche. Si potrebbe dire che la ricerca dell'origine della danza viene rivalutata e valorizzata artisticamente nella sua poetica in quanto l'artista è mosso dalla necessità di riportare al centro la funzione rituale del danzare. Tuttavia, la ripresa di questi meccanismi rituali, nelle opere di Jalet, si riduce ad una ripresa di alcuni aspetti e gestualità che si ripetono e si sviluppano in dinamiche coreografiche.⁴⁷

Jalet non è interessato alla ripresa del rito, ovvero al «complesso di norme, prestabilite e vincolanti la validità degli atti, che regola lo svolgimento di un'azione sacrale, le cerimonie di un culto religioso»⁴⁸, ma è interessato ai possibili processi performativi contenuti in esso. Ciò che allontana Jalet dalle forme rituali è la validazione dello stesso atto performativo, in

⁴⁵ R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, a cura di S. Brady, Routledge, 3rd Edition, <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20inroduction.pdf>, (14 February 2013), p. 64.

⁴⁶ *Damien Jalet: It can make People Uncomfortable but I think that's where Art should go sometimes*, <<http://blog.sadlerswells.com/damien-jalet-im-always-keen-to-blur-the-lines-it-can-make-people-uncomfortable-but-i-think-thats-where-art-should-go-sometimes/>>, (11 March 2019).

⁴⁷ O. Gesbert, *La danse organique de Damien Jalet*, «La Grande table Culture d'Olivia Gesbert», France Culture, 27'37", <https://www.google.it/search?q=la+danse+organique+de+damien+jalet&client=safari&channel=mac_bm&sxsrf=ALiCzsZx_xPvglCzLrkK8pI25fUXRLQgOA:1668876582808&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUKEwjKkJHf2br7AhWFOqEDHQvIA3AQ_AUoAnoECAIQBA&biw=1264&bih=721&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b49d427e.vid:BBV_97BpNNM>, (10 mars 2010), 14'20"-18'00".

⁴⁸ Rito, in *Vocabolario online Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/rito/>>.

quanto «in forme rituali il processo performativo è un atto che comporta la necessaria espressione di un messaggio». ⁴⁹ Nelle opere dell'artista belga la danza viene utilizzata come mezzo per l'espressione di un messaggio ma a volte diviene il messaggio stesso, aleggiando tra la differenza che vi è tra performance teatrale e forme rituali.

La danza nelle opere di Jalet viene utilizzata come mezzo per staccare la coscienza del danzatore dalla realtà in modo non diverso da quanto avviene nel corso di un rituale:

[...] i rituali non erano idee o astrazioni, ma esibizioni che mettevano in atto modelli noti di comportamento e testi. I rituali non esprimono tanto le idee quanto le incarnano. I rituali sono pensati-in/come-azione. Questa è una delle qualità che rende il rituale così simile al teatro, una somiglianza riconosciuta da Durkheim. ⁵⁰

Secondo il coreografo, in altre parole, la danza dovrebbe essere utilizzata come mezzo per raggiungere il subconscio e percepire la realtà con emozioni e percezioni differenti dislocate dalla coscienza. L'artista, infatti, lamenta del panorama della danza contemporanea la tendenza a ridurre tutto all'aspetto tecnico e accademico; per questa ragione arriva a chiedere quale sia la prima funzione della danza individuandola nella capacità di alterare lo stato della coscienza e «giungere in un mondo parallelo entrando in contatto con le divinità». ⁵¹

Jalet cerca di riportare la funzione rituale della danza cercando di raggiungere il subconscio tramite l'esecuzione di alcune dinamiche ripetitive e l'esplorazione di movimenti che conducono il corpo al raggiungimento di uno stato di trance. In un'intervista lo stesso Jalet racconta di questa sua particolare accortezza nella sperimentazione dei limiti tecnici della danza e nel tentativo di giungere ad uno stato che permetta una liberazione dell'energia. ⁵²

⁴⁹ A. L. Kaepler, *Interpreting Ritual as Performance and Theory Association for Social Anthropology in Oceania 2010 Distinguished Lecture*, «Oceania, Wiley on behalf of Oceania Publications, University of Sydney», 80/3, <https://www.jstor.org/stable/pdf/20877379.pdf?refreqid=excelsior%3Ad5ed4adbade6a35d3b8033890a41f28e&ab_segments=&origin=>, (November 2010).

⁵⁰ R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, a cura di S. Brady, Routledge, 3rd Edition, <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20inrrroduction.pdf>, (14 February 2013), p. 57.

⁵¹ *Damien Jalet: It can make People Uncomfortable but I think that's where Art should go sometimes*, <<http://blog.sadlerswells.com/damien-jalet-im-always-keen-to-blur-the-lines-it-can-make-people-uncomfortable-but-i-think-thats-where-art-should-go-sometimes/>>, (11 March 2019).

⁵² O. Gesbert, *La danse organique de Damien Jalet*, «La Grande table Culture d'Olivia Gesbert», France Culture, 27'37", <https://www.google.it/search?q=la+danse+organique+de+damien+jalet&client=safari&channel=mac_bm&sxrf=ALiCzsZx_xPvglCzLrkK8pI25fUXRLQgOA:1668876582808&source=lnms&tbn=vid&sa=X&ved=2ahUK>

Questa investigazione da parte dell'artista si può ritrovare in opere coreografiche quali *Boléro* (2013) in cui Jalet fonda l'intera ricerca dinamica sul concetto del *tourbinisme*, ovvero sull'idea di un movimento spiraliforme che si ripete e avvolge fagocitando tutto ciò che lo circonda.⁵³

Per l'artista è molto importante il concetto di limite, che nel rito si identifica in un passaggio identitario o sociale e che Jalet visualizza nella sperimentazione corporea di dinamiche che ignorano le tecniche coreutiche riconosciute e che, al contrario, generano così la possibilità di esplorare nuovi confini. Jalet declina alcuni aspetti della ritualità dell'atto performativo nella sua poetica in modo soggettivo e storicamente distaccato al fine di condurre una personale ricerca dell'origine della danza; infatti, afferma:

[...] la performance non è altro che una forma reinventata di un rituale collettivo. Un modo per penetrare collettivamente una parte del subconscio.⁵⁴

La coralità nella danza, per Jalet, è un valore fondamentale e si intreccia con la dimensione collettiva di cui l'atto performativo si caratterizza nel rito, in quanto si presenta, secondo le teorie di Durkheim riprese da Schechner, come una modalità per creare e sostenere la «solidarietà sociale» del gruppo.⁵⁵ Questa caratteristica, come il coreografo sottolinea in diverse dichiarazioni, non solo è presente nel lavoro dei danzatori, in particolar modo nel processo creativo che li coinvolge come protagonisti, ma si espande anche al pubblico spettatore delle performance.⁵⁶ Il prolungamento comporta di conseguenza anche la 'rottura'

[EwjKkJHf2br7AhWFQfEDHQvIA3AQ_AUoAnoECAIQBA&biw=1264&bih=721&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b49d427e.vid:BBV_97BpNNM](https://www.youtube.com/watch?v=EwjKkJHf2br7AhWFQfEDHQvIA3AQ_AUoAnoECAIQBA&biw=1264&bih=721&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b49d427e.vid:BBV_97BpNNM)>, (10 mars 2010), 17'30"-18'00".

⁵³ O. Gesbert, *La danse organique de Damien Jalet*, «La Grande table Culture d'Olivia Gesbert», France Culture, 27'37",

<https://www.google.it/search?q=la+danse+organique+de+damien+jalet&client=safari&channel=mac_bm&sxsrf=ALiCzsZx_xPvglCzLrkK8pI25fUXRLOgOA:1668876582808&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUK_EwjKkJHf2br7AhWFQfEDHQvIA3AQ_AUoAnoECAIQBA&biw=1264&bih=721&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b49d427e.vid:BBV_97BpNNM>, (10 mars 2010), 24'50"-25'10".

⁵⁴ G. Singh, *Damien Jalet on the Ethereal and the Physical in his Conceptual Choreography*, «Stir World», <<https://www.stirworld.com/see-features-damien-jalet-on-the-ethereal-and-the-physical-in-his-conceptual-choreography>>, (2 April 2021).

⁵⁵ R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, a cura di S. Brady, Routledge, 3rd Edition, <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20inroduction.pdf>, (14 February 2013), p. 57.

⁵⁶ O. Gesbert, *La danse organique de Damien Jalet*, «La Grande table Culture d'Olivia Gesbert», France Culture, 27'37",

<https://www.google.it/search?q=la+danse+organique+de+damien+jalet&client=safari&channel=mac_bm&sxsrf=ALiCzsZx_xPvglCzLrkK8pI25fUXRLOgOA:1668876582808&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUK

natura, fondamentale per poter condurre un percorso di purificazione dell'anima di ciascun individuo dal proprio corpo. L'opera in cui Jalet condensa tutte le sue indagini delle origini della danza e del movimento nelle cerimonie rituali è *The Ferryman* (2017), in cui Marina Abramovic racconta di un viaggio alla ricerca di queste origini della danza, in un percorso che comprende la visita di paesaggi naturali e di performance rituali che coinvolgono l'uomo nell'atto performativo.⁶²

Nonostante Jalet cerchi di portare nelle sue opere coreografiche alcuni elementi della ritualità, è necessario, come afferma Schechner, distaccare i due elementi ovvero rito e performance in quanto «la performance non ha più origine dal rituale».⁶³ A tal proposito si potrebbe affermare che Jalet cerchi di acquisire delle dinamiche di alcuni processi rituali, utilizzandole per esplorare nuove possibilità di movimento a partire da quella che egli considera essere l'origine dell'atto performativo, ovvero il rito.⁶⁴

Come sarà trattato nei capitoli successivi anche nel *butō* sono condensati alcuni elementi della ritualità. Questo aspetto affina la possibilità di teorizzare parallelismi e analogie tra la pratica giapponese e la produzione di Jalet, dimostrando come il coreografo belga si ispiri al *butō* tra temi e citazioni stilistiche. La ritualità, in riferimento alle valutazioni di Katja Centonze, trova espressione a livello performativo tralasciando l'aspetto spirituale di cui il rito si fa portatore; questo si riscontra nell'attività di Hijikata Tatsumi.⁶⁵ Inoltre, la declinazione di aspetti legati al rito sono rilevati anche nelle performance di Murobushi Kō esprimendosi sotto forma di posture, gestualità e tematiche, come l'esplorazione del corpo del *miira* (mummia), derivato dallo *shugendō*.

⁶² T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei* (Institut Français Tōkyō *Espaces Images*, 1 lug 2015), Pamela Miki Associates (trad.), «Realkyoto», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015); *The Ferryman*, <<https://damienjalet.com/project/the-ferryman/>>.

⁶³ R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, a cura di S. Brady, Routledge, 3rd Edition, <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20inrrroduction.pdf>, (14 February 2013), p. 80.

⁶⁴ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 18'37"-19'20".

⁶⁵ K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165, p. 153.

1.3.2 La gravità

L'artista in diverse occasioni ha sottolineato come siano gli aspetti della quotidianità ad alimentare le sue riflessioni creative e artistiche come la natura, la respirazione, la forma e la forza gravitazionale. La gravità è uno dei temi che maggiormente ricorre all'interno delle opere coreografiche e viene declinata e introdotta in forme sempre differenti.⁶⁶ Infatti, come dichiara Jalet:

[...] è qualcosa che ho sempre voluto esplorare in quanto la considero un denominatore comune per tutti gli oggetti ed elementi della Terra. È una forza invisibile che sentiamo costantemente e puoi usare questa forza per scolpire, dipingere e danzare.⁶⁷

Diversi sono gli aspetti della gravità da cui l'artista è affascinato e che considera come «la manifestazione fisica dell'inconscio»⁶⁸ in quanto permette ai danzatori di abbandonarsi e di distaccarsi dalla coscienza. Come racconta in un'intervista per *Culture First*, l'artista considera la gravità come «*une force maternelle*» in quanto agisce come forza invisibile ancorando il corpo al suolo. Nonostante la sua invisibilità, Jalet riflette molto sull'influenza che ha sull'individuo e sul suo agire. Confuta l'idea comune per cui i danzatori contrastano la gravità e sviluppa questa idea grazie alle sue sperimentazioni dagli esiti sempre differenti.⁶⁹

⁶⁶ S. Bourmeau, *Damien Jalet/Emanuele Coccia*, «Paroles Croisées», 48'30", <<https://theatre-chailot.fr/fr/paroles-croisees-1>>, (September 2021), 24'50"-25'05".

⁶⁷ E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space», <<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023).

⁶⁸ *Skid - Damien Jalet - GöteborgsOperans Danskompani*, «Culture First», 11'22", <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=video&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi98pCwkbX7AhVvOfEDHdO6AuA4HhC3AnoECAkOAg&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D0GKKS_nCcFg&usg=AOvVaw3niVOTGaizOxcyRiST4ai>, (February 2019), 1'20".

⁶⁹ E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space», <<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023); *Skid - Damien Jalet - GöteborgsOperans Danskompani*, «Culture First», 11'22", <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=video&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi98pCwkbX7AhVvOfEDHdO6AuA4HhC3AnoECAkOAg&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D0GKKS_nCcFg&usg=AOvVaw3niVOTGaizOxcyRiST4ai>, (February 2019), 1'50"-2'08".

«La caduta» e quello che definisce «l'equilibrio minacciato»⁷⁰, ma anche il controllo e il compromesso sono concetti che Jalet sviluppa nelle sue opere coreografiche dando loro un ruolo predominante come in *Gravity Fatigue* (2015) e *Skid* (2017). Sebbene molto differenti, in entrambe le opere la gravità viene concretizzata attraverso oggetti, abiti, accessori in tessuto oppure con la trasformazione del palcoscenico per mezzo di una piattaforma inclinata di 34 gradi. In *Gravity Fatigue* i danzatori devono interagire con elementi che manifestano una tensione verso il suolo o tra di loro, mentre in *Skid* tutte le norme gravitazionali vengono ridefinite in relazione al piano inclinato, dove l'obiettivo è quello di decostruire tutte le norme della tecnica per creare qualcosa di nuovo.⁷¹ [figg. 2, 3]

La gravità nelle opere di Jalet si traduce in movimento sotto forma di adattamento, compromesso, caduta, abbandono, contrasto e viene studiata non solo sulla base del rapporto con il corpo del danzatore ma anche della scenografia e dei materiali che fanno parte di essa. Ad esempio, sia in *Vessel* ma ancora più evidentemente in *Planet [wanderer]* la gravità diviene una sorta di forza creatrice in grado di governare il materiale che da liquido diviene solido dando origine a delle sculture.⁷²

Nella pratica del *butō* di Murobushi Kō è presente il concetto del corpo che cade come esito della sperimentazione del corpo nell'indagine delle corporeità. Questo atto è legato ad una tecnica definita, negli studi di Centonze, *taoreru*, la quale si manifesta come un crollo improvviso. Sebbene il movimento non nasca spontaneamente da una riflessione attorno alla forza di gravità, il concetto si genera a partire dal legame tra il corpo e il suolo.⁷³

⁷⁰ *Skid* - Damien Jalet - GöteborgsOperans Danskompani, «Culture First», 11'22", <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=video&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi98pCwkbX7AhVvOfEDHdO6AuA4HhC3AnoECAkOAg&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D0gKKS_nCcFg&usq=AOvVaw3niVOTGaizOxycRiST4ai>, (February 2019),, 0'24".

⁷¹ *Gravity Fatigue*, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>; E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space», <<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023).

⁷² S. Bourmeau, *Damien Jalet/Emanuele Coccia*, «Paroles Croisées», 48'30", <<https://theatre-chailot.fr/fr/paroles-croisees-1>>, (September 2021), 23'43"-25'40".

⁷³ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 210.

Il tema della gravità si ripresenta anche nelle performance del collettivo degli Sankai Juku ed essa costituisce l'essenza della danza *butō* proposta dal fondatore Amagatsu Ushio. Il maestro predica la ricerca di posture e di dinamiche che evitano il contrasto con la forza gravitazionale al fine di annullare qualsiasi tipo di tensione opposta.⁷⁴

1.3.3 Rapporto tra danza e scultura

Una delle caratteristiche più rilevanti le opere di Damien Jalet è che sono il frutto dell'incontro e del dialogo tra discipline diverse. In merito dichiara:

Penso che la danza abbia l'incredibile potenziale di connettere qualsiasi tipo di medium. Ho lavorato con il teatro, con la moda, con il cinema, la musica e ho sempre percepito una fascinazione da tutti questi medium attraverso la danza.⁷⁵

La forma d'arte che probabilmente, soprattutto nelle sue produzioni più recenti, ha attirato di più l'attenzione di Jalet è la scultura. Il rapporto tra danza e scultura è longevo e ha dei precedenti storici complessi legati soprattutto al ruolo che la scultura riveste nei confronti della danza. In linea con quanto teorizzato da Samantha Marenzi, nel panorama artistico pre-novecentesco la danza trovava rifugio dall'erosione temporale solo grazie alla scultura e alla pittura; tuttavia, all'inizio del XX secolo, nel clima dell'Esposizione Universale di Parigi si avvia un processo che trasforma il rapporto tra scultura e danza, conducendo quest'ultima a prendere ispirazione dalla statuaria per dar vita a nuove gestualità, pose e forme.⁷⁶

Jalet ha manifestato nel corso della sua produzione artistica un interesse per l'estetica del corpo, la forma e le posture, tutti elementi che gradualmente hanno guadagnato un'identità sempre più solida e definita a partire dalla contemplazione e da un interesse estetico nei confronti della scultura. Si potrebbe inserire Jalet all'interno di un lungo percorso di rigenerazione di modelli classici che nella danza occidentale del XX secolo ha avuto origine da alcune opere come *Après-midi d'un faune* di Nijinskij (1912) e da alcune sperimentazioni

⁷⁴ K. Iwaki, *The Unending Challenge of Butoh Artist Ushio Amagatsu, a Leader in the International Dance Scene for over 30 Years*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0902/1.html>, (6 March 2009).

⁷⁵ Damien Jalet: *It can make People Uncomfortable but I think that's where Art should go sometimes*, <<http://blog.sadlerswells.com/damien-jalet-im-always-keen-to-blur-the-lines-it-can-make-people-uncomfortable-but-i-think-thats-where-art-should-go-sometimes/>>, (11 March 2019).

⁷⁶ S. Marenzi, *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*, «Danza e ricerca. Laboratorio di scrittura, di studi e visioni», 9, pp. 37-75, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7672/7448>> (2017), pp. 37-39.

di Isadora Duncan. Quest'ultima in particolar modo, come illustrato dalla studiosa Ann Daly, ha individuato nella «[...] Grecia, una matrice simbolica la cui serie di significato attraversa campi estetici, economici, intellettuali e sociali»⁷⁷, confluendo nella sua danza e nel suo vocabolario coreutico. A tal proposito Isadora Duncan, oltre a considerare «l'arte greca come l'arte dell'umanità»⁷⁸, si ispira direttamente ad opere della statuaria greca come la Nike di Samotraccia.⁷⁹ Tuttavia, Jalet devia da una ripresa unicamente stilistica dei gesti e delle forme della statuaria dando alla danza una funzione.⁸⁰

Dunque, nelle opere di Jalet l'attenzione alle forme del corpo rendono la struttura coreografica quasi un'architettura in movimento e la gestualità permette la liberazione dell'energia che attraversa le sculture da cui Jalet si lascia ispirare. Come racconta il coreografo:

Quando vedi delle sculture, loro sembrano sfidare la gravità. C'è un'energia contenuta in loro e sono condannate all'immobilità. La danza è l'opposto.⁸¹

Pertanto, Jalet considera la danza come un mezzo per liberare l'energia prigioniera dell'immobilità delle opere scultoree.⁸² Il dialogo tra danza e scultura è dunque possibile in quanto il coreografo belga attribuisce alla prima la possibilità di manifestare tutta l'energia imprigionata nell'opera scultorea durante la sua realizzazione attraverso il corpo dei danzatori. Questo meccanismo è presente in particolare nell'installazione performativa *Les*

⁷⁷ A. Daly, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, «Teatro e Storia», 19, pp. 11-36, <https://www.teatroestoria.it/pdf/19/Ann_Daly_234.pdf>, 1997, p. 28.

⁷⁸ I. Duncan, *The Art of Dance*, in <<https://archive.org/details/duncan-art-of-dance/page/n71/mode/2up?view=theater>> p. 13.

⁷⁹ A. Daly, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, «Teatro e Storia», 19, pp. 11-36, <https://www.teatroestoria.it/pdf/19/Ann_Daly_234.pdf>, 1997, p. 30.

⁸⁰ S. Marenzi, *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*, «Danza e ricerca. Laboratorio di scritture, di studi e visioni», 9, pp. 37-75, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7672/7448>> (2017), p. 44.

⁸¹ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 17'26"-17'35"; *Damien Jalet: It can make People Uncomfortable but I think that's where Art should go sometimes*, <<http://blog.sadlerswells.com/damien-jalet-im-always-keen-to-blur-the-lines-it-can-make-people-uncomfortable-but-i-think-thats-where-art-should-go-sometimes/>>, (11 March 2019).

⁸² G. Singh, *Damien Jalet on the Ethereal and the Physical in his Conceptual Choreography*, «Stir World», <<https://www.stirworld.com/see-features-damien-jalet-on-the-ethereal-and-the-physical-in-his-conceptual-choreography>>, (2 April 2021).

Médusés realizzata al Louvre nel 2013, dove trenta danzatori utilizzano il loro corpo per far evadere quell'energia contenuta nelle sculture, riportandole in vita.⁸³ [fig. 4]

L'artista trova interessante maturare un dialogo a partire dalle differenze e dalla contrapposizione delle caratteristiche delle due discipline.⁸⁴ Per Jalet la scultura è la forma d'arte che più si avvicina all'eternità in quanto solida e pressoché indistruttibile mentre considera la danza come la più effimera in quanto esiste solo nel momento e nella memoria di chi l'ha esperita, infatti come dichiara:

Si dissolve, non è qualcosa di concreto, è semplicemente la trasmissione di un sentimento. La scultura è il medium che si connette all'eternità, è l'esatto opposto.⁸⁵

Inoltre, l'incontro tra queste due discipline crea una tensione che nelle opere di Jalet si esprime in termini di eterno-effimero ma anche solido-liquido della materia e fisico-spirituale del corpo.⁸⁶ In particolar modo in *Vessel* (2015) la dualità generata dall'incontro di danza e scultura si manifesta nella struttura architettonica vivente composta dai corpi dei danzatori e dalla natura del *katakuriko*, materiale composto di fecola di patate e acqua, che circonda i danzatori; la particolarità del materiale è la sua capacità di mantenere una doppia matericità sia solida che liquida che si modifica durante la manipolazione.⁸⁷

Si possono individuare dei parallelismi sia nel rapporto tra danza e scultura, sia nella ripresa del tema della dualità, in particolare tra le opere di Damien Jalet e artisti come Murobushi Kō e Amagatsu Ushio, due coreografi che elaborano il *butō* di Hijikata Tatsumi. Le analogie riguardano alcune scelte e citazioni stilistiche di pose e strutture che vengono adottate e

⁸³ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 17'35"-18'00"; *Les Médusés*, 16'46", <<https://www.facebook.com/watch/?v=1126492004397093>>, (21 mars 2020)

⁸⁴ *Damien Jalet: It can make People Uncomfortable but I think that's where Art should go sometimes*, <<http://blog.sadlerswells.com/damien-jalet-im-always-keen-to-blur-the-lines-it-can-make-people-uncomfortable-but-i-think-thats-where-art-should-go-sometimes/>>, (11 March 2019).

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei (Institut Francais Tōkyō Espaces Images, 1 lug 2015)*, Pamela Miki Associates (trad.), «Realkyoto», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015).

⁸⁷ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 15'55"-16'07".

ritornano nei lavori di Jalet.⁸⁸ Il primo elemento considerato è la ripresa del corpo acefalo, che nella danza *butō* compare sia come privazione del volto che come decapitazione della testa. Di conseguenza, l'estetica del corpo acefalo rivolge l'attenzione alla muscolatura e alla struttura scheletrica del corpo, in particolare alla zona della schiena. La schiena sia in *Vessel* (2016) che in opere come *Edge* (2000) o *DEAD1* (2005) diviene la protagonista e diviene il fulcro di convergenza della tensione della gestualità del corpo.

⁸⁸ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 206; K. Centonze, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018.

CAPITOLO 2

ANKOKU BUTŌ: PRESUPPOSTI STORICI

L'*ankoku butō* o *ankoku buyō*, tradotta come 'danza delle tenebre', è una pratica performativa che ha origine alla fine degli anni Cinquanta all'insegna della creazione di un nuovo linguaggio del corpo che «si innesta su una scia di cambiamento nel campo dell'arte consacrata all'avanguardia, alla performance e allo *happening* legato al contesto storico della perdita della seconda guerra mondiale». ⁸⁹ I fondatori di questa pratica sono Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo, definiti da Centonze «eredi della danza espressionista tedesca» ⁹⁰, da cui Hijikata avvia un processo di ribellione del corpo a partire dal rifiuto e dalla decostruzione delle tecniche coreutiche della danza occidentale. ⁹¹

Difatti, nel panorama d'avanguardia artistica che coinvolge la sperimentazione del corpo, tra i vari fattori si considerano l'introduzione della *danse d'école* e l'influenza dell'*Ausdruckstanz* tedesca in Giappone che, come afferma Centonze, condiziona «notevolmente sulla cultura del corpo». ⁹² L'insegnamento della tecnica della danza accademica viene introdotto in Giappone nel 1912 e affidato a Giovanni Vittorio Rosi. Tra i suoi primi allievi si individua il giovane Ishii Baku che dopo aver abbandonato la classe di danza, all'inizio degli anni Trenta si reca a Monaco dove assiste ad alcune opere di Mary Wigman, come *Totentanz*, *Kreis*, *Dreieck* e *Chaos*. ⁹³

⁸⁹ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di B. Ruperti, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100, p. 76.

⁹⁰ K. Centonze, *Butō (butoh)*, in *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 2021, pp. 437-440, p. 437.

⁹¹ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di B. Ruperti, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100, p. 76.

⁹² K. Centonze, *Butō (butoh)*, in *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 2021, pp. 437-440, p. 437.

⁹³ K. Centonze, *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*, in *Butō: Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di M. Casari, E. Cervellati, *ARTI DELLA PERFORMANCE*, Bologna: Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, pp. 102-122, <<https://iris.unive.it/bitstream/10278/3715696/1/Butō%2C%20la%20danza%20non%20danzata%20culture%20coreutiche%20e%20corporalità%20che%20si%20intersecano%20tra%20Giappone%20e%20Germania%202015.pdf>>, (2015), p. 102.

Nei primi anni del Novecento la Germania può essere considerata teatro di avanguardie non solo in ambito coreutico, poiché sede di rivoluzioni culturali e artistiche. Difatti, come analizzato da Centonze, in Europa sorgono collettivi come *Der Blaue Reiter* (1911), il quale difende le proprie opere dal necessario perseguimento di uno standard estetico e dal soddisfacimento di una richiesta commerciale, atteggiamento che la studiosa attribuisce anche alla pratica del *butō*:

[...] fifty years later, *ankoku butō* carried out a similar rebellion although their source of resistance to commodification was at the level of the body rather than in the visual field. A crucial point was the fact that *ankoku butō* rejected techniques cultivated in Western dance.⁹⁴

Tuttavia, «fin dagli inizi del Ventesimo secolo l'innovarsi della danza giapponese è intimamente intrecciata alle espressioni corporee prodotte in Germania»⁹⁵ e questo fenomeno, come illustrato nello studio di Centonze, *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania* (2015), è favorito dall'incremento di viaggi di artisti dal Giappone in Europa. Tra questi artisti, i danzatori Eguchi Takaya e Misako Miya si recano a Dresda nel 1932, dove studiano per un anno la tecnica moderna della Wigman.⁹⁶ Infatti, Ishii Baku, Eguchi Takaya e Misako Miya hanno un ruolo fondamentale nella diffusione della danza moderna in Giappone, la quale nei decenni successivi diviene protagonista di un processo di sperimentazione a partire dalla decostruzione dei formalismi tecnici che confluisce nella creazione di una nuova estetica coreutica.

Il panorama artistico giapponese degli anni Cinquanta, come testimoniato da Centonze, comprende una fitta attività di sperimentazione sia in ambito coreutico, nell'esplorazione delle tecniche della danza moderna condotte da Oikawa Hironobu e nella scuola Tsuda

⁹⁴ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, in *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 164.

⁹⁵ K. Centonze, *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*, in *Butō: Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di M. Casari, E. Cervellati, *ARTI DELLA PERFORMANCE*, Bologna: Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, pp. 102-122, <<https://iris.unive.it/bitstream/10278/3715696/1/Butō%2C%20la%20danza%20non%20danzata%20culture%20coreutiche%20e%20corporalità%20che%20si%20intersecano%20tra%20Giappone%20e%20Germania%202015.pdf>>, (2015), p. 102.

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 103,104; K. Kuniyoshi, *On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh. Postwar Modern Japanese Dance and Ohno Kazuo*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, (trad. B. Baird), London, Routledge, 2019, pp. 25-37.

Nobutoshi fondata nel 1952, che in ambito artistico nella crescente formazione di gruppi, come il *Jikken kōbō* (1951), diretto da Takiguchi Shūzō, il *Gutai bijutsu kyōkai* o i *Neo dadaizumu oraganizā(zu)*. Questi collettivi sono attivi nella ricerca artistica e sono esempi, che confermano la volontà di giungere ad un cambiamento e ad una rivoluzione in ambito artistico.⁹⁷

L'origine della danza *butō* non è solo conseguenza di un contesto artistico d'avanguardia alla ricerca di un rinnovamento ma è strettamente legata anche al contesto storico e politico in cui si genera. Pertanto, la pratica del *butō* si colloca nella rivoluzione del corpo promossa da Hijikata Tatsumi come forma di protesta nei confronti del Giappone contemporaneo. Il clima politico della fine degli anni Cinquanta e inizio anni Sessanta è caratterizzato da una serie di dimostrazioni e proteste, da parte anche di gruppi studenteschi come gli *Zengakuren*, contro il rinnovamento del U.S.-Japan Security Treaty.⁹⁸

La rivoluzione del corpo innescata da Hijikata si traduce nell'esplorazione di dinamiche e gestualità che rompono e destrutturano totalmente la linearità e armoniosità dei movimenti della coreutica occidentale, annullando così ogni possibilità nella costruzione coreografica, che nelle performance *butō* è pressoché inesistente.⁹⁹ Per comprendere meglio l'attività performativa di Hijikata, analizzata nei paragrafi successivi, è necessario comprendere cosa si intende per *nikutai*, termine che, come sottolinea Centonze, viene scelto dallo stesso Hijikata per denotare il centro d'azione della propria danza, in quanto «termine specifico che connota la materia costitutiva dello strumento più importante utilizzato nell'arte coreutica: il corpo fatto di carne, di nervi di muscoli ed ossa».¹⁰⁰ Tuttavia, in riferimento agli studi di Centonze, nell'analisi dell'attività performativa di Hijikata si ritrova spesso il termine 'corporealtà',

⁹⁷ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di B. Ruperti, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100, pp. 77, 78.

⁹⁸ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 164.

⁹⁹ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100, p. 77; K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165, p. 155.

¹⁰⁰ K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165, pp. 151, 155.

legato alla pluralità di identità corporee che l'artista sperimenta durante le sue performance. La necessità di utilizzo del vocabolo 'corporealtà', sempre in riferimento ai saggi di Centonze, è legata alla molteplicità semantica del termine 'body' nella lingua giapponese che la studiosa analizza in *Bodies in Japanese Language: An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality* (2021).

Come illustra Centonze, nella lingua contemporanea giapponese «the most generic designations for body within the rich vocabulary of synonyms» sono *karada*, *shintai*, *nikutai* e *mi*.¹⁰¹ Nel *Kadokawa rigo shinjiten* (Kadokawa New Dictionary of Synonyms) redatto da Ōno Susumu e Hamanishi Masando, le traduzioni fornite dalla studiosa di *karada* e *shintai* legano i termini alle condizioni fisiche del corpo: nel primo caso alla costituzione e forza, mentre nel secondo alla cura e alla pulizia anche in ambito medico. Centonze sottolinea le differenze tra l'impiego dei termini appena menzionati e la parola *nikutai*, la cui traduzione evidenzia la pura considerazione fisica del corpo.¹⁰²

A person who has an admirable *nikutai*. Torture the *nikutai*. The beauty of the *nikutai*. Manual/physical labour [lit. the work of the *nikutai*] .¹⁰³ (trad. K. Centonze)

La valenza essenzialmente materiale del termine è confermata anche nel *Kōjien* (Wide Garden of Words, sesta edizione del 2007) redatto da Shinmura Izuru, dove il *nikutai* è definito come «the *shintai* made of flesh. The *karada* of a living human being. The *karada* of a living body».¹⁰⁴ Dunque, il *nikutai* che Centonze traduce come 'corpo di carne', soprattutto nel *butō* di Hijikata degli anni Sessanta diviene la condizione del corpo tramite il quale esplorare i limiti fisici e reali del corpo accedendo a condizioni di crisi e di malformazioni derivati dalla realtà.¹⁰⁵

Tra le varie corporealtà da considerare vi è anche quella dello *shintai*, che in relazione all'attività performativa di Hijikata, alcuni studiosi come Peretta, sulla base delle analisi di

¹⁰¹ K. Centonze, *Bodies in Japanese Language: An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality*, «Annali Ca'Foscari. Serie Orientale», 57, pp. 575-604, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/annali-di-ca-foscari-serie-orientale/2021/1/art-10.30687-AnOr-2385-3042-2021-01-021.pdf>>, (2021), p. 581.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 581, 586.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 581.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 585.

¹⁰⁵ K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23/8, 2018, pp. 15-22, p. 15.

Centonze lo identificano con il corpo sociale. Infatti, come dichiara la professoressa in *La ribellione del corpo di carne nel butō*, «è il corpo riconosciuto socialmente, in quanto si definisce solo all'interno di un sistema di ruoli e categorie sociali».¹⁰⁶ Tale riflessione trova le sue spiegazioni nell'analisi di Centonze *Bodies in Japanese Language*, in cui la studiosa traduce il termine presente nel *Kenkyūshashintai* con «the body, the person, the system».¹⁰⁷ Pertanto, si deduce che lo *shintai* è considerato come il corpo vivente o riprendendo le parole di Uno Kuniichi riportate e tradotte nel medesimo saggio, «an animated being/lived existence» e dunque, in quanto corpo che esperisce la quotidianità non può essere dissociato dalla società in cui è inserito.¹⁰⁸

Hijikata conduce una rivoluzione artistica il cui nucleo è il *nikutai*, attraverso cui sperimenta condizioni del corpo marginali e sfrutta la possibilità di esplorare temi come l'erotismo, la violenza e la criminalità attraverso l'indagine di identità molteplici.¹⁰⁹ La sperimentazione del *nikutai*, come analizza Centonze, è legata alla sua corruttibilità, che viene rappresentata sotto forma di degradazione dell'immagine e della forma del corpo umano.¹¹⁰

Tuttavia, la danza *butō* agisce in modo visibile sul corpo e si manifesta soprattutto come estetica sia nelle proposte stilistiche che nelle gestualità. Le caratteristiche, che ritornano maggiormente nelle performance *butō* e che nutrono lo stereotipo estetico della pratica, sono la nudità del corpo, la rasatura delle teste, la tintura bianca cosparsa su tutto il corpo (*shironuri*), il corpo acefalo, mentre la gestualità che i danzatori offrono si basa sulla lentezza dei movimenti, sul tremore, sulla rigidità del corpo e l'immobilità.¹¹¹

¹⁰⁶ K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165, p. 155.

¹⁰⁷ K. Centonze, *Bodies in Japanese Language: An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality*, «Annali Ca'Foscari. Serie Orientale», 57, pp. 575-604, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/annali-di-ca-foscari-serie-orientale/2021/1/art-10.30687-Anno-2-385-3042-2021-01-021.pdf>>, (2021), p. 595.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 598.

¹⁰⁹ É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), pp. 127.

¹¹⁰ K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23, pp. 15-22, <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2018.1573055?journalCode=rprs20>>, (2018), p. 16.

¹¹¹ S. Pagès, *A History of French Fascination with Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, (trad. Sherwood Chen), London, Routledge, 2019, pp. 254-260, p. 256.

Nella finalità della tesi l'analisi della danza *butō* si circoscrive all'indagine della danza e dell'estetica del corpo nelle performance in particolare di due artisti e un collettivo, ovvero Hijikata Tatsumi, Murobushi Kō e gli Sankai Juku.

2.1 Hijikata Tatsumi e la nascita del *butō*

Hijikata Tatsumi è uno degli artisti che ha stravolto la concezione del corpo e del movimento nell'ambito performativo e sperimentale giapponese nella seconda metà del XX secolo, influenzando le generazioni contemporanee e successive.

Nato il 9 marzo 1928, Hijikata trascorre la sua infanzia ad Akita nella regione del Tōhoku a nordest del Giappone, zona dal clima molto freddo e rigido, contraddistinta da una tradizione contadina legata alla risicoltura.¹¹² L'avvicinamento di Hijikata alla danza potrebbe essere individuato nel 1938, anno in cui assiste per la prima volta ad uno spettacolo di Ishii Baku.¹¹³

Nel 1946 Hijikata comincia a studiare danza moderna con Masumura Katsuko, allieva di Ishii, nella sua città natale, ad Akita, dove era situata la prima scuola di danza occidentale di sole donne.¹¹⁴ Amplia successivamente la sua formazione con lezioni di balletto, cabaret e jazz e nel 1953 comincia a frequentare la scuola Unique Ballet Group di Andō Mitsuko e Horiuchi Kan perseguendo la sua aspirazione nel divenire un danzatore jazz.¹¹⁵ Lo studio delle tecniche moderne introduce Hijikata alla politica della *Körperkultur* «centrata attorno alla riscoperta del corpo, l'invigorimento dello spirito, ideali di bellezza e armonia [...]»¹¹⁶ e

¹¹² É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 130.

¹¹³ K. Kuniyoshi, *On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh. Postwar Modern Japanese Dance and Ohno Kazuo*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, (trad. B. Baird), London, Routledge, 2019, pp. 25-37, p. 26.

¹¹⁴ K. Centonze, *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*, in *Butō: Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di M. Casari, E. Cervellati, *ARTI DELLA PERFORMANCE*, Bologna: Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, pp. 102-122, <<https://iris.unive.it/bitstream/10278/3715696/1/Butō%2C%20la%20danza%20non%20danzata%20culture%20coreutiche%20e%20corporalità%20che%20si%20intersecano%20tra%20Giappone%20e%20Germania%202015.pdf>>, (2015), p. 106.

¹¹⁵ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di B. Ruperti, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100, p. 81; N. Inata, *Rethinking the "Indigeneity" of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 56- 67, p. 56.

¹¹⁶ K. Centonze, *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*, in *Butō: Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di M. Casari, E. Cervellati, *ARTI DELLA PERFORMANCE*, Bologna: Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, pp. 102-122, <<https://iris.unive.it/bitstream/10278/3715696/1/Butō%2C%20la%20danza%20non%20danzata%20culture%20>

ad una gestualità finalizzata al raggiungimento di un'estetica che si manifesta nella cura per la fisicità e nel perseguimento dell'armonia delle forme. Come sottolineato da Centonze nel saggio *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*, nonostante il performer venisse educato all'estetica coreutica della danza occidentale «la corporalità vissuta da Hijikata nel quotidiano della sua regione del Tōhoku era completamente diversa, se non antipodica». Difatti, le immagini del corpo di cui Hijikata Tatsumi si fa portatore provengono da un contesto culturale dove le posture derivano sia da azioni quotidiane che da danze folcloristiche come il sedersi sul *tatami*, il rimanere accovacciati, il mantenere il bacino abbassato.¹¹⁷ Tuttavia, nonostante questi elementi legati alla sfera personale di Hijikata vengano esplorati in quella che Ichikawa identifica come la seconda fase del *butō* dell'artista, nei primi anni Sessanta la rivoluzione del *nikutai* è l'esito di un sentimento di protesta nei confronti del Giappone contemporaneo che si traduce nella decostruzione del linguaggio coreutico e scenico.¹¹⁸ Nel 1952 Hijikata si trasferisce definitivamente nella capitale dove comincia a lavorare saltuariamente per un grande magazzino.¹¹⁹

L'opera, considerata il «debutto ufficiale»¹²⁰ della pratica del *butō*, è *Kinjiki* (Colori Proibiti), presentata per la prima volta il 24 maggio del 1959 da Hijikata assieme a Ōno Yoshito, figlio di Ōno Kazuo, al Young Talent Section organizzato dai membri del All Japan Art Dance Association (*Zennihon geijutsu buyō kyōkai*).¹²¹ L'impatto rivoluzionario causato da *Kinjiki*

[coreutiche%20e%20corporalità%20che%20si%20intersecano%20tra%20Giappone%20e%20Germania%202015.pdf](#)>, (2015), p. 106.

¹¹⁷ K. Centonze, *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*, in *Butō: Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di M. Casari, E. Cervellati, *ARTI DELLA PERFORMANCE*, Bologna: Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, pp. 102-122, <<https://iris.unive.it/bitstream/10278/3715696/1/Butō%20e%20danza%20non%20danzata%20culture%20coreutiche%20e%20corporalità%20che%20si%20intersecano%20tra%20Giappone%20e%20Germania%202015.pdf>>, (2015), p.106.

¹¹⁸ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e scenico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100, pp. 76, 84.

¹¹⁹ É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 139.

¹²⁰ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e scenico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di B. Ruperti, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100, p. 81.

¹²¹ K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23, pp. 15-22, <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2018.1573055?journalCode=rprs20>>, (2018), p. 15.

viene paragonato da Kuniyoshi Kazuko alla produzione di Nijinsky *Le Sacré du Printemps* (1913), in quanto viene messo in scena il tema, al tempo considerato dissacrante, dell'omoerotismo.¹²² L'opera riprende il titolo dell'omonimo romanzo di Mishima Yukio discostandosi dalla trama narrativa e si ispira alla letteratura di Jean Genet sia nella scelta del contenuto che nella delineazione dei personaggi. Questa fervente ammirazione viene testimoniata dall'adozione temporanea dello pseudonimo artistico di Hijikata-Genet che successivamente l'artista abbandona.¹²³ All'epoca del debutto di *Kinjiki* (1959), il profilo che i membri dell'All Japan Art Dance Association disponevano di Hijikata Tatsumi lo descrive come «allievo di Andō Mitsuko, rispetta Ōno Kazuo come se fosse un fratello maggiore e fu profondamente influenzato da Jean Genet».¹²⁴ Tuttavia, lo scandalo provocato dalla presentazione di *Kinjiki* al Daiichi Seimei Hall comporta «l'ostracizzazione» dell'artista dall'Associazione.¹²⁵ [fig. 5]

Nel 1959, in occasione del primo *650 EXPERIENCE no kai* (Incontro di 650 esperienze) viene presentata *6nin no abangyarudo* (L'avanguardia dei 6 artisti), una serie di performance dirette e realizzate da sei artisti tra cui i danzatori Hijikata Tatsumi e Wakamatsu Miki, i compositori Mayuzumi Toshirō e Moroi Makoto, il regista Donald Richie e l'artista Kanamori Kaoru.¹²⁶ In questa occasione, nel settembre del 1959, Hijikata porta in scena *Kinjiki II* nel ruolo di direttore artistico con la partecipazione di Ōno Kazuo, Ōno Yoshito e Wakamatsu Miki.

Nel periodo tra il 1960 e 1963 Hijikata realizza tre grandi progetti denominati *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (Incontro della Hijikata Tatsumi mi dance

¹²² K. Kuniyoshi, *Two Kinjiki: Diametrical Oppositions*, «The MIT Press», 50/2, pp. 154-158, <https://www.jstor.org/stable/pdf/4492681.pdf?refreqid=fastly-default%3A92489b35a3877d7b3dcc9532fe4c1132&ab_segments=0%2F5YC-6490%2Fcontrol&origin=search-results> (Summer 2006), p. 154; T. Morishita, *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovation Method for Butoh Creation*, «Teatro e Storia», 37, pp. 88-118, <https://www.teatroestoria.it/pdf/37/TeS%2037_05.pdf>, (2016), pp. 91,92.

¹²³ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Libreria Editrice CaFoscarina, 2014, pp. 74-100, p. 81; S. Marenzi, *Tecniche fisiche e materia della carne. Dal mimo al butoh*, «Mimesis Journal. Scritture della performance», 2, <<https://journals.openedition.org/mimesis/2299#tocfrom1n2>>, (2021).

¹²⁴ T. Morishita, *Hijikata Tatsumi's Notational butoh. An innovation method for butoh creation*, in «Teatro e Storia», vol 37, pp. 88-118, in <https://www.teatroestoria.it/pdf/37/TeS%2037_05.pdf>, (2016), p. 91.

¹²⁵ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di B. Ruperti, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100, p. 81.

¹²⁶ K. Centonze, *Butō (butoh)*, in *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 2021, pp. 437-440, pp. 438, 439.

experience), che come illustrato da Centonze indagano «a fondo la corporalità in relazione ad androginità, travestitismo, osceno e oscurità».¹²⁷ Secondo la cronologia delineata dalla studiosa Kurihara Nanako, ai diversi programmi facevano parte opere come *Hanatachi* (Flowers), *Shushi* (Seeds), *Divine-shō* (Divine) e *Shorijo* (Disposal Place).¹²⁸

Nel 1962 inaugura lo studio Asbestokan assieme alla moglie Motofuji Akiko, divenendo un vero e proprio punto di riferimento per la danza *butō*. Nel 1963 realizza *Anma: aiyoku o sasaeru geikijo no hanashi* (Il massaggiatore: storia di un teatro che sostiene la passione) per il terzo incontro di *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* e due anni dopo realizza *Barairo dansu: A la maison de M. Civeçawa (Shibusawa no ie no hō no e)* (La danza rosa: A la maison de M. Civeçawa (Alla casa del Signor Shibusawa)).¹²⁹ Tra il 1966 e 1968 Hijikata si limita ad organizzare e a dirigere le performance dei suoi allievi, Takai Tomiko, Ishii Mitsutaka, Nakajima Natsu e Ashikawa Yōko, per ritornare in scena nel 1968 con l'opera *Hijikata Tatsumi to nihonjin: Nikutai no hanran*, tradotta da Centonze con il titolo *Hijikata Tatsumi e i giapponesi: la ribellione del corpo di carne* considerata come «la compilation del *butō* di Hijikata» in cui è «condensato il potere opprimente del *butō*, consolidando la sua reputazione come folle, violenta ed erotica».¹³⁰

Nel 1972 Hijikata presenta la performance *Shiki no tame no nijūnanaban* (27 notti per quattro stagioni), performance in cui, oltre che ad una maggiore attenzione coreografica, si riscontra l'inserimento di elementi derivanti dalle proprie memorie d'infanzia. L'opera è caratterizzata da cinque performance, portate in scena per ventisette giorni consecutivi e inaugura un progetto definito *Tōhoku Kabuki Project*. Come illustrato da Centonze la produzione del *Tōhoku Kabuki Project* è considerabile come l'apice della riflessione di Hijikata sull'importanza delle proprie origini folcloriche nella sperimentazione del corpo, ed è l'ultimo progetto realizzato dall'artista che trova conclusione con la sua morte nel 1986.¹³¹

¹²⁷ K. Centonze, *Butō (butoh)*, in *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 2021, pp. 437-440, pp. 438, 439.

¹²⁸ N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi Chronology*, «The Drama review», 44/1, pp. 29-33, <<https://muse.jhu.edu/article/32986>>, (Spring 2000), p. 30.

¹²⁹ K. Centonze, *Butō (butoh)*, in *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 2021, pp. 437-440, pp. 438, 439.

¹³⁰ T. Morishita, *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovation Method for Butoh Creation*, «Teatro e Storia», 37, pp. 88-118, <https://www.teatroestoria.it/pdf/37/TeS%2037_05.pdf>, (2016), p. 93.

¹³¹ K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165, pp. 153, 154; S. Jensen, *Returns and Repetitions. Hijikata Tatsumi's choreographic practice as a*

2.1.1 Il *nikutai* di Hijikata Tatsumi e l'importanza della memoria

A partire dalle considerazioni Édén Peretta, la volontà di Hijikata di giungere ad una ribellione del corpo sarebbe la conseguenza di un suo personale rifiuto e dissenso per lo stato attuale del corpo umano, per la società del Giappone contemporaneo e per le imposizioni occidentali nell'ambito della danza.¹³² Per meglio analizzare l'evoluzione del fenomeno della danza *butō* dell'artista Hijikata si considerano gli studi dello storico di Ichikawa Miyabi riportati dalla professoressa Centonze. Ichikawa periodizza l'attività di Hijikata Tatsumi in tre fasi che si distinguono in una prima, che si estende negli anni Sessanta, legata alla ripresa del tema dell'erotismo e all'influenza della letteratura occidentale, una seconda che prevalentemente si evolve negli anni Settanta in cui Hijikata «recupera emozioni e gesti che penetrano ogni angolo della casa giapponese»¹³³ e infine l'ultima, conclusiva del secondo periodo, in cui l'artista propone una danza definita dello strisciare e dell'abbassamento del corpo.¹³⁴

Nella prima fase del *butō* di Hijikata la rivoluzione del corpo si genera in un'atmosfera di contestazione in cui si condensano la crisi del corpo post-bellico e l'ulteriore interferenza occidentale nelle politiche sociali giapponesi con il U.S.-Japan Security Treaty del 1951. L'attenzione di Hijikata, durante gli anni Sessanta è posta sul *nikutai*, che Centonze descrive come una corporealtà «corruttibile, plurale, metamorfica, multisfaccettata, ingovernabile, intrinsecamente politica e anti-capitalistica».¹³⁵ Pertanto, il *nikutai* per Hijikata è il punto di partenza tramite cui l'artista esplora le diverse condizioni corporee considerate marginali e negative per la società contemporanea e porta in scena temi come l'erotismo, la violenza, la malattia, la criminalità, la morte elaborando una gestualità che si esprime tramite il *nikutai*

Critical Gesture of Temporalization, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 99-106, p. 102.

¹³² É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 143, 144.

¹³³ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di B. Ruperti, Venezia, Libreria Editrice CaFoscarina, 2014, pp. 74-100, p. 87.

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 86-88.

¹³⁵ K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23/8, 2018, pp. 15-22, p. 15.

attraverso processi che includono la metamorfosi, il mutamento e la trasformazione.¹³⁶ Come illustrato in *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s butō*, la scelta di rappresentare corporealtà come quelle degli emarginati viene interpretata come una forma di protesta nei confronti del sistema socio-politico giapponese.¹³⁷ Difatti, nella ripresa delle parole di Mishima Yukio, riportate da Centonze, la danza di Hijikata degli anni Sessanta può essere definita come una danza di crisi, *Kiki no buyō*, testo per la brochure realizzato da Mishima per il progetto di *Hijikata Tatsumi EXPERIENCE no kai* del 1960 in cui scrive:

La danza [*buyō*] deve cogliere al suo interno le posture di crisi dell'essere umano, così crude come sono. Un esempio che sembra cogliere questa crisi, che lui ha menzionato — ed è un esempio alquanto singolare — è “un uomo che urina in piedi visto da dietro”. In effetti, se uno ci riflette, ha proprio ragione.¹³⁸ (trad. K. Centonze)

La crisi del corpo viene investigata da Hijikata tramite la sperimentazione delle dinamiche del corpo e delle infinite impossibilità fisiche, in seguito allo svuotamento dello *shintai*. Come sostiene Centonze:

According to Hijikata, the dancer should empty his *shintai* and make it a container (*utsuwa toshite no shintai*). In so doing the dancer moves towards and embodies the state of *nikutai*.¹³⁹

Pertanto, lo svuotamento del corpo sociale permette il raggiungimento del *nikutai* e di esperire condizioni corporee molteplici e polimorfe, che come riportato da Peretta, si manifestano nella rappresentazione di ruoli marginali della struttura sociale.¹⁴⁰

¹³⁶ É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 127.

¹³⁷ K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23/8, 2018, pp. 15-22, p. 21.

¹³⁸ K. Centonze, *Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio*, in *II. Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, a cura di M. C. Migliore, A. Manieri, S. Romagnoli, pp. 439-462, <https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3715691/167904/Letteratura%20invaghita%20del%20corpo_Centonze.pdf>, (2016), pp. 450, 451.

¹³⁹ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 171.

¹⁴⁰ É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 148.

Nella rivoluzione del corpo dei primi anni Sessanta Hijikata per condurre le proprie sperimentazioni fisiche decostruisce la concezione della danza occidentale, infatti, come riportato dal professore Peretta l'artista dichiara:

Learning dance is not a matter of where to position an arm or a leg. Since I believe neither in a dance teaching method or in controlling movement, I do not teach in this manner. I have never believed in these systems; I have been mistrustful of them since the day I was born.¹⁴¹ (trad. J. Viala, N. Masson-Sekine)

La danza di Hijikata esprime la sua opposizione alla «yōbu»¹⁴², ovvero alla danza occidentale, negando le dinamiche fluide e armoniche e promuovendo la nondanza e il non movimento del corpo.¹⁴³ Secondo quanto sostiene Centonze la sperimentazione condotta dalla pratica del *butō* si manifesta anche nell'adozione di un «soffocamento del movimento che giunge all'antidanza», nell'immobilità, nel non danzare e nel non saper danzare.¹⁴⁴ Inoltre, in riferimento alla analisi di Peretta, nel *butō* di Hijikata questo «anti sistema gestuale»¹⁴⁵ si fonda sui principi di decostruzione e di frammentazione del corpo che trova il suo completamento nel raggiungimento dello stato di morte.

Il corpo morto, ovvero lo *shitai*, riprendendo la terminologia della Centonze, è una delle corporealtà del *nikutai* che maggiormente viene portata in scena da Hijikata. Il «topos» del *butō* del maestro prevede l'identificazione della sua danza con la morte, condizione che non solo viene intrappolata e indagata da un corpo vivo, ma diviene una forma di sperimentazione

¹⁴¹ É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 147.

¹⁴² N. Inata, *Rethinking the "Indigeneity" of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 56- 67, p. 59.

¹⁴³ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 209.

¹⁴⁴ K. Centonze, *Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio*, in *II. Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, a cura di M. C. Migliore, A. Manieri, S. Romagnoli, pp. 439-462, <https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3715691/167904/Letteratura%20invaghita%20del%20corpo_Centonze.pdf>, (2016), p. 444.

¹⁴⁵ É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 149.

per cui, come sostenuto da Centonze, il danzatore giunge ad animare ciò che non è animato.¹⁴⁶ L'esplorazione del corpo morto è possibile grazie alla distanza emotiva che il danzatore crea con il proprio corpo limitandosi all'esplorazione fisica delle condizioni del corpo. Lo stato di morte, dunque, viene espresso in termini gestuali attraverso l'immobilità, l'esaurimento del movimento o l'assunzione di pose non frontali e non verticali.¹⁴⁷ Come riportato da Peretta, lo studioso Sakurai Keisuke definisce la danza di Hijikata essenzialmente materialista in quanto il suo scopo è «potersi unire all'oggetto diventando l'oggetto».¹⁴⁸ Pertanto, attraverso il *nikutai* il danzatore indaga diverse corporalità tramite la sperimentazione di gestualità e dinamiche sottoponendo il corpo alle conseguenze della metamorfosi e della trasformazione che il processo comporta. Come riportato dalla studiosa Julie Valentine Dind Hijikata testimonia l'esperienza dell'esplorazione di un corpo morto estraneo al proprio. Afferma:

I would like to make the dead gestures inside my body die one more time and make the dead themselves dead again. I would like to have a person who has already died die over and over inside my body. I may not know death, but it knows me. I often say that I have a sister living inside my body. When I am absorbed in creating a butō work, she plucks the darkness from my body and eats more than is needed. When she stands up inside my body, I unthinkingly sit down. For me to fall is for her to fall.¹⁴⁹

La sperimentazione del corpo di Hijikata è volta alla decostruzione della figura e alla corruzione del movimento e, secondo le parole di Murobushi Kō riportate da Centonze, giungono alla produzione di una «corporeità di impossibilità e di impotenza che si situa

¹⁴⁶ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 217.

¹⁴⁷ K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23/8, 2018, pp. 15-22, p. 17.

¹⁴⁸ É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 158.

¹⁴⁹ J. V. Dind, *The Sought for Butoh Body: Tatsumi Hijikata's Cultural Rejection and Creation*, «Transcommunication», 3-1, pp. 49-68, <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjEh7z4vsz9AhX-SvEDHc45BOKQFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fwaseda.repo.nii.ac.jp%2F%3Faction%3Drepository_action_common_download%26item_id%3D25548%26item_no%3D1%26attribute_id%3D162%26file_no%3D1&usq=AOvVaw00cAvhfokXVxn6Xw7l6zUq>, (Spring 2016), p. 62.

nell'impossibilità di movimento». ¹⁵⁰ L'artista, dunque, adotta alcune tecniche fisiche che minacciano e negano i movimenti lineari e geometrici tramite il disequilibrio, la rigidità, il tremolio del corpo. ¹⁵¹ Inoltre il corpo, come analizza Vicki Sanders viene esplorato attraverso l'assunzione di posture grottesche, che rimandano alle abitudini più grezze come il defecare, il compiere gesti erotici e che, come sostiene Maria Pia D'Orazi in *Kyoto Butoh Kan*, alimentano la possibilità di immergersi nelle pulsioni più incontrollate e oscure del *nikutai* come il sesso, la violenza, la criminalità. ¹⁵²

Nonostante Hijikata predichi lo svuotamento del proprio *shintai*, il maestro considera fondamentale esaminare questa corporeità, in quanto in esso sono sedimentate le proprie narrazioni culturali. ¹⁵³ Come sottolineato nello studio di Ichikawa la seconda fase, che ha inizio con *Anma* (1963) ma che si espande nella sua produzione degli anni Settanta, è caratterizzata da quello che nello saggio *La ribellione del corpo di carne nel butō* di Centonze è definito come «ritorno ad Akita». Infatti, come dichiara la studiosa:

[...] egli pone l'origine della danza giapponese nella vita spietata e nelle sofferenze dei contadini. Così le sperimentazioni di Hijikata divorziano definitivamente dalle tecniche convenzionali della danza occidentale e volgono alla ricerca delle origini della danza giapponese rilette in chiave postmoderna. ¹⁵⁴

In questo discorso si possono considerare le parole di Hijikata riportate da Vicki Sanders, il quale afferma che:

¹⁵⁰ K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23/8, 2018, pp. 15-22, p. 17.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵² V. Sanders, *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of "Butō"*, «University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asian Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE)», 5/2, pp. 148-163, <https://www.jstor.org/stable/pdf/25161489.pdf?refreqid=fastly-default%3A92489b35a3877d7b3dcc9532fe4c1132&ab_segments=0%2F5SYC-6490%2Fcontrol&origin=search-results>, (Autumn 1988), p. 149; M. P. D'Orazi, *Anti-corpi d'avanguardia per abitare il presente*, in F. M. Fioravanti, *Kyoto Butoh kan: Ima Tenko, Fukurozaka Yasuo, Yurabe Masami*, Torino, Voglino editrice, 2020, pp. 27-48, p. 28.

¹⁵³ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 223.

¹⁵⁴ K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165, p. 153.

[...] In our body, history is hidden . . . and will appear in each detail of our expressions. In butoh we can find, touch, our hidden reality? something can be born, can appear, living and dying at the same moment.¹⁵⁵ (trad. V. Sanders)

In riferimento a queste narrazioni culturali, a contribuire alla formazione dell'estetica e della gestualità dell'*ankoku butō* di Hijikata sono le memorie d'infanzia della regione del Tōhoku, che il performer stesso afferma essere fonte di molte idee. I ricordi di Hijikata sono ricchi di elementi che l'artista sviluppa successivamente nella sua poetica performativa e sono legati in particolar modo all'attività contadina della regione e alle sue reminiscenze infantili. Tra le varie reminiscenze, come analizzato da Édén Peretta, vi è l'immagine dei neonati che «piangevano di fame, di solitudine e per l'immobilità»¹⁵⁶ all'interno di cestini intrecciati ai confini delle piantagioni, dove le madri li posavano e abbandonavano per poter lavorare. Da questo ricordo Hijikata pone attenzione ai loro gesti che si esauriscono verso il cielo, che nel *butō* ritornano come rappresentazione della morte. Un'altra vicenda citata dallo studioso coinvolge Hijikata in un episodio in cui rimane intrappolato nel fango per ore; l'esperienza dell'impossibilità di muoversi e di parlare, come sostiene Peretta, si traduce nel *butō* con la sperimentazione del grado zero del corpo.¹⁵⁷

Nonostante la regione del Tōhoku, come sostenuto da Peretta, abbia mantenuto «i tratti di una religiosità animista»¹⁵⁸ nel substrato della vita quotidiana degli abitanti, il *butō* di Hijikata è «dissociato da pratiche religiose».¹⁵⁹ Tuttavia, come segnalato in particolare da Peretta, sulla base delle teorie di Katja Centonze, non solo vi sarebbero dei collegamenti tra il *butō* e la danza folclorica giapponese, ma probabilmente nel *butō* di Hijikata convivono alcuni

¹⁵⁵ V. Sanders, *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of "Butō"*, «University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asian Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE)», 5/2, pp. 148-163, <https://www.jstor.org/stable/pdf/25161489.pdf?refreqid=fastly-default%3A92489b35a3877d7b3dcc9532fe4c1132&ab_segments=0%2FESYC-6490%2Fcontrol&origin=search-results>, (Autumn 1988), p. 152.

¹⁵⁶ É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 130.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 130, 131.

¹⁵⁸ *Ibidem*, (2012), p. 129.

¹⁵⁹ K. Centonze, *Osmosi tra fotografia e butoh nell'indipendenza dell'ombra: l'invisibile si fa danza*, in F. M. Fioravanti, *Kyoto Butoh kan: Ima Tenko, Fukurozaka Yasuo, Yurabe Masami*, Torino, Voglino editrice, 2020, pp. 49-55, p. 51.

elementi di cerimonie e danze rituali che rendevano omaggio alla morte e alla rinascita dello spirito proprie dello *shugendō*, una pratica attiva nelle montagne del Tōhoku.¹⁶⁰

La rivolta del corpo di carne e la nuova danza di Hijikata generano un'estetica e una gestualità che suggestionano le generazioni coeve e successive del panorama artistico giapponese d'avanguardia. Come sostiene Centonze, «sul piano estetico vengono imposti l'estetica del brutto '*shuakū no bi*' e il grottesco»¹⁶¹, che si rivelano nell'adozione di particolari posture e nel *ganimata*, 'gambe arcuate'. Tuttavia, si individuano anche due elementi essenzialmente estetici e non legati alla gestualità che non solo si ripetono in diverse performance dell'artista ma sono sviluppate successivamente da altri performer *butō*: il corpo acefalo e lo *shironuri*.

2.1.2 Il corpo acefalo

Per corpo acefalo si intende la privazione del corpo dalla propria testa. Nel caso del *butō* di Hijikata, come analizzato da Centonze, questa azione si inserisce in un «progetto legato al sottile gioco della presenza/assenza fisica sul palcoscenico» del danzatore e si rivela sia nel corpo acefalo che nella cancellazione del volto.¹⁶² L'estetica del corpo acefalo deriverebbe anche dall'esplorazione della corporeità del criminale, che viene condannato alla ghigliottina dal sistema giuridico. A sostegno di questa estetica, nel saggio *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, Centonze cita Georges Bataille, il quale scrive che «man has escaped from his head just as the condemned man has escaped from his prison».¹⁶³

¹⁶⁰ É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 155.

¹⁶¹ K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165, p. 154.

¹⁶² K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23, pp. 15-22, <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2018.1573055?journalCode=rprs20>>, (2018), p. 16.

¹⁶³ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 205.

Nelle prime performance di Hijikata si assiste ad una, come definito da Centonze, «decapitazione dell'espressione facciale», attraverso una copertura totale del volto per mezzo di materiali come un fazzoletto bianco in *Hosoe to genbaku* (1960) o un foglio di giornale in *Anma* (1963). Il corpo acefalo comporta un annullamento dell'identità del danzatore e guida l'attenzione dell'osservatore verso il corpo del performer, in particolar modo sulla schiena che diviene la parte del fisico più espressiva, in cui confluisce tutta l'agonia che precedentemente era comunicata tramite il volto. Quest'azione di riorientamento dell'espressione del tormento e dell'inquietudine dal volto al retro, come rivela Centonze, viene dichiarata da Hijikata stesso nei suoi appunti della performance *Kinjiki* (1959).¹⁶⁴

2.1.3 Lo *shironuri*

Il termine *shironuri* identifica la pratica del dipingere il corpo di bianco per creare sul palcoscenico un effetto di luci e ombre. Secondo lo studioso Ichikawa, come riportato da Centonze, l'applicazione della biacca sulla pelle si ispira al trucco bianco utilizzato dagli attori di *kabuki*.¹⁶⁵ Successivamente la pratica oltre che a soddisfare un gusto estetico, assume una valenza differente in quanto viene impiegata per neutralizzare l'identità, il genere e lo stato sociale del danzatore enfatizzando la fisicità del corpo, la muscolatura e lo scheletro dell'individuo. Come afferma Centonze:

La neutralità del colore serviva anche a facilitare la metamorfosi di un corpo in movimento, che non risulta, dunque, legato alla fissità soggettiva o formale. Lo *shironuri* potrebbe essere considerato anche un segno del distacco dall'individualismo moderno, dalla società capitalistica e consumistica.¹⁶⁶

Hijikata Tatsumi comincia ad utilizzare la pittura bianca dall'opera *Anma* (1963) poiché precedentemente tendeva a dipingersi la pelle con il cerone nero e l'olio d'oliva.¹⁶⁷ Infine,

¹⁶⁴ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 206.

¹⁶⁵ K. Centonze, *Ankoku Butō. Una politica di danza del cambiamento*, in *Atti XXVII Convegno di Studi sul Giappone* (Convegno AISTUGIA, Arcavacata di Rende, Università della Calabria, 18-20 settembre) a cura di A. Boscaro Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia Aistugia, 2003, pp. 61-76, p. 68.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 70.

¹⁶⁷ *ANMA, dettaglio shironuri*, 27"-40", in I. Takahiko, *Cine Dance: The Butoh of Tatsumi Hijikata, ANMA (The Masseurs) 1963*, 19'13", <<https://www.youtube.com/watch?v=76KWarG6ABo>>, (24 February 2014).

secondo quanto sostiene Centonze lo *shironuri* nel *butō* di Hijikata si manifesta anche come *pallor mortis* e viene inoltre, utilizzato nella rappresentazione del corpo in decomposizione e putrefazione tramite l'applicazione del trucco misto colla che cola lungo tutto il corpo.¹⁶⁸

2.2 Murobushi Kō

Murobushi Kō nasce a Tōkyō nel 1947, ma trascorre i suoi primi cinque anni di vita a Horinouchi, nella prefettura di Kanagawa, per poi trasferirsi nuovamente a Tōkyō. Nella capitale, frequenta l'Università di Waseda durante la quale fonda il suo gruppo performativo *Mandoragora*, che crea delle opere basandosi sui testi di Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud.¹⁶⁹ Il clima avanguardista universitario aveva già avvicinato Murobushi alla conoscenza della pratica del *butō* ma è in seguito alla visione dell'opera *Hijikata Tatsumi to nihonjin: nikutai no hanran* (1968) che decide di intraprendere un corso di formazione presso lo studio del maestro Hijikata.¹⁷⁰

Ciononostante, come rivela in un'intervista, ancor prima di venire a contatto con la personalità di Hijikata, Murobushi fa risalire il suo primo avvicinamento alla danza *butō* a due situazioni che l'artista stesso denomina «experience of the dead bodies» e «experience of distances».¹⁷¹ La prima è legata ad una memoria d'infanzia presso le spiagge di Shōnan, dove assiste al ritrovamento di un cadavere rigettato dal mare e in cui rischia di morire annegato a soli cinque anni. La seconda, invece, è legata alla vergogna che in età adolescenziale provava nella possibilità di un contatto fisico con il sesso opposto, durante avvenimenti come le sagre di paese o le cerimonie folcloristiche.¹⁷²

¹⁶⁸ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), pp. 205, 215-216.

¹⁶⁹ T. Ishii, *The Body at its Physical Edge. A Solitary Presence among Butoh Artists, Kō Murobushi*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/1109/1.html>, (1 November 2011).

¹⁷⁰ *Kō Murobushi Archive*, <<https://ko-murobushi.com>>.

¹⁷¹ T. Ishii, *The Body at its Physical Edge. A Solitary Presence among Butoh Artists, Kō Murobushi*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/1109/1.html>, (1 November 2011).

¹⁷² *Ibidem*.

L'anno successivo alla visione dell'opera di Hijikata, comincia a frequentare e a studiare all'Asbestos Studio a Tōkyō dove trascorre diciotto mesi, debuttando a settembre dello stesso anno con la performance *Black Rose* all' Hamamatsu Gold Carriage Music.

Nel 1970 si avvicina allo *shugendō*, che pratica nelle montagne di Dewa, nella prefettura di Yamagata, per due primavere consecutive e su cui elabora delle ricerche che confluiscono successivamente nella redazione della sua tesi universitaria. Nel 1974 comincia a dirigere il collettivo femminile di Carlotta Ikeda *Ariadone no Kai* e nello stesso anno istituisce il primo giornale interamente dedicato al *butō*, *Hageshii Kisetsu*. Nel 1976 costituisce la compagnia maschile *Butoh-ha Sebi* e inaugura il suo studio nella città di Gotaishi a Fukui nelle montagne¹⁷³. Come rivela nell'intervista diretta da Ishii Tatsuro, in questa occasione porta in scena *Komusou* (Il monaco viandante, 1976), prima performance in cui tratta il tema del *miira* (mummia) e che lui stesso ricorda aver attirato moltissime persone al suo studio.

L'anno seguente debutta a Parigi come coreografo con l'opera *Le Dernier Eden Porte au-delà* realizzato per le compagnie *Sebi* e *Ariadone*, contribuendo all'internazionalizzazione della danza *butō*, presentandola ad un pubblico europeo.¹⁷⁴ A partire dal 1985 Murobushi si concentra nella realizzazione di duetti ed è impegnato in tour in Europa e in Sud Africa che coinvolgono produzioni come *Zarathustra* (1981).

Nonostante i tour e i diversi workshop a cui è chiamato a presenziare, la sperimentazione performativa continua con la realizzazione di opere come *EN [solo]* (1990) messa in scena per la prima volta in Francia, *Edge [solo]* (Roma, 1998), *Edge 01* (Teatro de la Danza Messico).¹⁷⁵

Nel 2003 istituisce il collettivo *Ko & Edge Co*, attraverso cui offre una serie di performance legate all'esplorazione del limite del corpo in cui si possono inserire produzioni come *DEADI*, (Azumabashi Dance Crossing, Tōkyō, 2005) e *Quick silver* (Biennale di Venezia, 2006 e Torcito Parco Danza, 2007). Numerosi sono i festival internazionali di danza contemporanea a cui viene invitato come ad esempio l'ImPulsTanz Vienna International Dance Festival, The Montpellier Dance Festival o il Dance Festival London Dance Umbrella. Le sue ultime creazioni da performer e da coreografo sono *Le Centaure et l'Animal*

¹⁷³ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 227.

¹⁷⁴ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 168.

¹⁷⁵ *Kō Murobushi Archive*, <<https://ko-murobushi.com>>.

(Toulouse, 2010) *Ritournelle* (Vienna, 2013) *Faux Pas* (Vienna, 2014) e infine *Enthusiastic Dance on the Grave* (2014). Muore all'età di 68 anni per un attacco di cuore.¹⁷⁶

2.2.1 Il *nikutai* nella performance

Come dimostrato dalla studiosa Centonze, Murobushi Kō detiene un ruolo speciale nel panorama del *butō* per la creazione di un'estetica distante, differente da quella proposta dal suo maestro Hijikata, ma che si origina da un medesimo intento che ha come protagonista il *nikutai*, il 'corpo di carne'.¹⁷⁷

Murobushi agisce concretamente sul *nikutai*, sottoponendolo a sfide e sperimentazioni continue al limite del rischio per poter preservare il suo elemento costituente di ribellione e di anarchia. In accordo con quanto affermato dalla studiosa Katja Centonze, l'artista ricerca tramite il proprio corpo un linguaggio per poterne esplorare i limiti fisici, tramite l'esagerazione delle posture e delle gestualità che si rivelano improvvisi e violenti.¹⁷⁸ Il nucleo della performatività di Murobushi risiede nell'esplorazione estrema del *nikutai*. L'artista è ossessionato da ciò che Hijikata durante il suo periodo di formazione identificava con «*Yaban de sensai*»¹⁷⁹, ovvero la raffinatezza del selvaggio e rivela questa sua ossessione per il mondo animale affermando:

There is a nobility to wild animals, there is an elegance in wild grasses and weeds, and I have a strong interest in, or even an obsession with animal qualities. There are certain speeds and strengths [of motion] that are instinctual. Human beings are animals, but we are also plants, and minerals. We are not just bipedal walkers, we also can hop on one leg or do a four-legged walk, or walk blind, we can be composites of different natures, like cat and dog, or flower and stone.¹⁸⁰

Nelle sue opere Murobushi traduce questa fascinazione nell'indagine delle corporeità degli animali attraverso l'esplorazione dell'eleganza, della forza e delle posture.

¹⁷⁶ Kō Murobushi Archive, <<https://ko-murobushi.com>>.

¹⁷⁷ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, «*Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*», a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 167.

¹⁷⁸ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 231.

¹⁷⁹ T. Ishii, *The Body at its Physical Edge. A Solitary Presence among Butoh Artists, Kō Murobushi*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jp.go.jp/E/art_interview/1109/1.html>, (1 November 2011).

¹⁸⁰ *Ibidem*.

Tuttavia, considerando le analisi di Centonze, per giungere ad una comprensione dell'estetica del corpo nelle performance di Murobushi Kō è necessario identificare il rapporto tra danza e *nikutai*. Come sostiene la studiosa, il senso del *butō* di Murobushi parte dal «rifiuto della danza come arte».¹⁸¹ Difatti l'artista rivela di aver «iniziato a danzare con l'obiettivo di morire».¹⁸² Per Murobushi Kō cruciale, ai fini della sua estetica, è la dimensione della morte «che guida il performer e il pubblico attraverso un'esperienza di rischio, di pericolo e di crisi».¹⁸³ La morte, nell'esplorazione del *nikutai* di Murobushi Kō, viene esperita attraverso la rigidità del corpo e attraverso l'assenza di movimento che il performer considera espressione della danza e punto di partenza per poter proseguire la sperimentazione del *nikutai*.¹⁸⁴

2.2.2 Lo *shugendō* e il *miira*

Nella danza *butō* di Murobushi Kō l'incontro con lo *shugendō* è considerato fondamentale nello sviluppo della sua dimensione performativa. Questa pratica può essere considerata come un'ulteriore forma di esplorazione del *nikutai* in quanto il danzatore espone il proprio corpo al dolore, alla denutrizione, alla fatica e al rischio di morte. L'avvicinamento di Murobushi allo *shugendō* non ha alcuna valenza mistica o religiosa e viene esplorato come forma di resistenza all'ordine sociale. Ciononostante, come illustrato nel saggio di Centonze *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, è nello *shugendō* che il danzatore individua «il nucleo della sua performance» e «l'apoteosi della corporeità» ovvero *il miira* (la mummia). Come analizzato, nello *shugendō* il *miira* è l'asceta che viene sotterrato vivo e posto all'interno di bare nella posizione del loto, per poter avviare il processo di mummificazione. Questo atto permette allo *yamabushi* «di raggiungere la salvezza e l'immortalità attraverso l'automummificazione».¹⁸⁵

¹⁸¹ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 172.

¹⁸² T. Ishii, *The Body at its Physical Edge. A Solitary Presence among Butoh Artists, Kō Murobushi*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/1109/1.html>, (1 November 2011).

¹⁸³ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 227.

¹⁸⁴ T. Ishii, *The Body at its Physical Edge. A Solitary Presence among Butoh Artists, Kō Murobushi*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/1109/1.html>, (1 November 2011).

¹⁸⁵ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 227.

Secondo Centonze, Murobushi concepisce il *miira* come la corporealtà attraverso cui spingere il proprio corpo ai limiti fisici della sperimentazione. Pertanto, come afferma la studiosa:

The *miira* corpse presents an extreme challenge to borders of physicality and becomes a symbol of the apex of contradiction shivering between presence and absence in performativity, visibility, and invisibility.¹⁸⁶

Infatti, come documenta un'intervista presente nell'archivio ufficiale dell'artista, Murobushi dichiara che il fine ultimo della sua danza è scomparire.¹⁸⁷ L'esplorazione dell'idea del *miira*, nelle performance del danzatore si esprime anche in azioni che prevedono l'auto-sepoltura sul palcoscenico.¹⁸⁸ *Komusou* (1978) è la prima performance in cui Murobushi tratta il tema del *miira* in cui si confina all'interno di una bara, tuttavia, il *miira* ritorna nella sua produzione anche in *La Mummy* (1980). [fig. 6]

2.2.3 *Keiren e Taoreru*

Nella sperimentazione del corpo, in particolar modo dello *shitai* (cadavere) e successivamente del *miira* (mummia), secondo quanto teorizza la studiosa Centonze, Murobushi attinge alla ripetizione di movimenti e gestualità che possono essere riconosciute in due tecniche: il *keiren* e il *taoreru*. Il *keiren* consiste in contrazioni nervose e convulsioni che affettano il corpo che si protraggono lungo tutto il corpo come degli spasmi, inserendosi all'interno delle opere come espressione del tormento, dell'agonia, della transizione verso la morte. Mentre il *taoreru* è una tecnica che si caratterizza nella caduta improvvisa del corpo rigido del danzatore sotto l'influenza della gravità.¹⁸⁹ Queste tecniche sono riproposte e

¹⁸⁶ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 228.

¹⁸⁷ A. Sabido, *Intervista a Murobushi Kō*. *Edge* 01, 9'27", <<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/48>>, (2001), 5'56".

¹⁸⁸ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 228.

¹⁸⁹ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 210.

appaiono in molte sue performance tra cui *Komusou* (1978), *Butoh: With its Soul and all the Nerves* (1998) e *Quick silver* (2006).

2.2.4 Il corpo acefalo e il suono del *nikutai*

Anche nelle performance di Murobushi Kō ritorna l'estetica del corpo acefalo in opere come *Komusou* (1978), *EN* (1986), *Edge* (2000) o *DEAD1* (2005) in cui il danzatore viene privato del proprio volto e della propria identità attraverso la copertura del volto o il corpo acefalo. Come analizzato da Centonze nel suo contributo in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, la rimozione della testa o del volto può tradursi come l'estirpazione della presenza e dell'identità del danzatore.¹⁹⁰ Inoltre, questo processo focalizza l'attenzione sulla muscolatura del corpo a cui il performer dà molta importanza come testimonia Centonze:

A prevailing characteristic of the dancer is the curvature of his spine: close to feline agility, his wildcat like motion flows, while his naked curved back shows every single vertebra, nerve, and muscle. The act of oscillating between highly sensual and grotesquely violent moments has the effect of creating a sense of aesthetic distance.¹⁹¹

Nelle varie forme di ricerca e di sperimentazione del *nikutai* Murobushi tramite le sue performance cerca di ristabilire le condizioni del *tandoku sei*, ovvero del carattere di solitudine del corpo. Il raggiungimento dell'autarchia del *nikutai* può compiersi solo attraverso la dimensione artistica del *butō* e si manifesta nel paesaggio sonoro che il corpo genera durante l'atto performativo. Infatti, le opere di Murobushi contengono grida, respiri, pianti e si manifestano come risposta allo stato fisico del corpo.¹⁹²

¹⁹⁰ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 229.

¹⁹¹ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, in *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 169.

¹⁹² *Ibidem*, p. 171; K. Centonze, *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*, in *Butō: Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di M. Casari, E. Cervellati, *ARTI DELLA PERFORMANCE*, Bologna: Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, pp. 102-122, <<https://iris.unive.it/bitstream/10278/3715696/1/Buto%2C%20la%20danza%20non%20danzata%20culture%20coreutiche%20e%20corporalit%C3%A0%20che%20si%20intersecano%20tra%20Giappone%20e%20Germania%202015.pdf>>, (2015), p. 106.

2.3 Il collettivo Sankai Juku

Il collettivo viene fondato da Amagatsu Ushio nel 1975 ed è considerata la compagnia che ha plasmato l'ideale estetico comune della danza *butō* a livello internazionale. Debutta in Europa nel 1980 in occasione del *Nancy International Festival* in Francia e partecipando nello stesso anno all'*Avignon Festival*. La compagnia rimane in Europa per ben quattro anni partecipando a numerose manifestazioni come l'*Edinburgh Festival*, il *Madrid International Festival* e il *Cervantino Festival*. Le produzioni del collettivo vengono prodotte a partire dal 1982 con cadenza biennale dal Théâtre de la Ville a Parigi.¹⁹³

La danza *butō* di cui gli Sankai Juku si fanno rappresentanti si distacca molto dalla metodologia di Hijikata offrendo una gestualità più dinamica e armonica rispetto all'estrema rottura che Centonze individua nella sperimentazione del *nikutai* di Hijikata e Murobushi.

A questo proposito Amagatsu Ushio dichiara di «non aver mai cercato di imitare le convenzioni o le forme specifiche del *butō* di Hijikata e di Ōno»¹⁹⁴ e che:

[...] just as the founders of butoh had created their own completely new “receptacle” for creativity called butoh, I decided that I had to think carefully and define my own form of butoh, my own conception of what butoh should be, that involved a methodology which was free of any simple use of already existing information, free of simple “quotation” of forms that already existed.¹⁹⁵

Nelle performance degli Sankai Juku vi sono moltissimi riferimenti al mondo naturale e al rapporto tra natura ed essere umano. Questo legame si manifesta con l'introduzione di componenti scenografici come la sabbia, fiori giganti e l'acqua. Nonostante si manifestino come degli elementi costanti, le produzioni che maggiormente esprimono il tema della connessione tra l'essere umano e la natura sono *UMUSUNA: Memory before History (2012)* e *UNETSU: The Egg Stands out of Curiosity (1986)*. Entrambe le opere sono caratterizzate dalla presenza della sabbia che cade dall'alto, simbolo della vita che scorre, che in *UNETSU* viene mescolata all'elemento dell'acqua creando dunque uno spazio scenico che rimanda,

¹⁹³ *Sankai Juku*, <<https://www.sankaijuku.com>>.

¹⁹⁴ K. Iwaki, *The unending challenge of butoh artist Ushio Amagatsu, a leader in the international dance scene for over 30 years*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0902/1.html>, (6 March 2009).

¹⁹⁵ *Ibidem*.

secondo le affermazioni di Amagatsu Ushio, ad un luogo dalle condizioni primordiali dove coesistono vita e morte.¹⁹⁶

2.3.1 La gravità

L'essenza del *butō* per Amagatsu Ushio è la gravità, elemento che subordina il corpo del danzatore ad un costante dialogo. Infatti, come lo stesso maestro afferma:

This is a dialogue that people of any country should be able to understand, with very little difference in how they experience it.¹⁹⁷

Nonostante la complessa gestualità del corpo in relazione alle leggi gravitazionali che lo ancorano al suolo, Amagatsu Ushio parla di «universality of the body» in relazione alla forza di gravità che assoggetta tutti gli esseri viventi alle sue leggi dalla nascita alla morte. La gravità, inoltre, non viene concepita come una forza da contrastare bensì da assecondare; si potrebbe affermare che lo stesso Amagatsu voglia consegnare il corpo alla gravità tramite la ricerca di posture in cui possa essere impiegata la minor forza in assoluto. La danza *butō* degli Sankai Juku dunque si genera a partire dal principio del corpo rilassato, privo di ogni tensione volendo offrire delle posture stabili, il cui baricentro cerca di combaciare con il nucleo della Terra al fine di annullare qualsiasi azione antigravitazionale.¹⁹⁸

2.3.2 Un'estetica stereotipata

Il successo in Europa ha permesso loro di offrire un'immagine del *butō* che si cristallizza in diversi stereotipi tra cui: la lentezza del movimento, la rasatura dei capelli, lo *shironuri* e la messa in scena di un corpo tormentato. Oltre a questi elementi, le loro performance si costruiscono sulla ripetizione, sul cambiamento di intensità, nella circoscrizione dei movimenti in alcune parti del corpo come i piedi e le mani.¹⁹⁹

¹⁹⁶ T. Watanabe, *Dialogue between Sankai Juku Artistic Director Ushio Amagatsu and Theater Critic Watanabe: from japanese dance*, «Wochi Kochi», <<https://www.wochikochi.jp/english/special/2013/11/sankaijuku.php>>, (2013).

¹⁹⁷ K. Iwaki, *The unending challenge of butoh artist Ushio Amagatsu, a leader in the international dance scene for over 30 years*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0902/1.html>, (6 March 2009).

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ K. Iwaki, *Oscillation and Regeneration. The Temporal Aesthetics of Sankai Juku in The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 237- 242, p. 237.

I danzatori del collettivo adottano la pratica dello *shironuri* che come spiega lo stesso Amagatsu Ushio «rappresenta l'entrata dall'ordinario allo straordinario». La tintura bianca viene impiegata come strumento di annullamento dell'individualità rendendo il danzatore un archetipo, privo di qualsiasi elemento discriminante che lo distingua rispetto ad un altro. L'adozione di questa estetica si affianca alla scelta nella rasatura delle teste che enfatizza il corpo umano e lo spoglia delle sue caratteristiche.²⁰⁰ [fig. 7]

²⁰⁰ T. Watanabe, *Dialogue between Sankai Juku Artistic Director Ushio Amagatsu and Theater Critic Watanabe: from japanese dance*, in «Wochi Kochi», <<https://www.wochikochi.jp/english/special/2013/11/sankaijuku.php>>, (2013); K. Iwaki, *Oscillation and Regeneration. The Temporal Aesthetics of Sankai Juku* in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 237- 242, p. 237

CAPITOLO 3

DAMIEN JALET E IL *BUTŌ*: REALE INCONTRO O SOLO COINCIDENZE?

In questo capitolo conclusivo individuo le tracce della pratica *butō* nelle opere di Damien Jalet, il quale non ha mai menzionato esplicitamente la danza *butō* tra i suoi punti di riferimento e nemmeno ha ammesso di esserne stato influenzato. Tuttavia, la presenza di elementi esteticamente e stilisticamente riferibili a questa pratica sono evidenti. Data la mancanza di studi precedenti riguardo la possibile ripresa di concetti della danza *butō* nelle opere di Jalet, le ipotesi che sviluppo si basano sull'analisi della documentazione videografica di questi spettacoli, su alcuni saggi teorici e interviste agli artisti. Pertanto, le affinità e i parallelismi tra i due linguaggi coreutici sono trattati nella ripresa di alcuni concetti provenienti dall'universo del *butō* e nell'identificazione di vere e proprie citazioni stilistiche.

I temi nel *butō* sono complessi poiché legati ad un linguaggio scenico e ad una concezione del corpo e del movimento che condensa elementi provenienti sia dalla tradizione teatrale giapponese, come ha rilevato Katja Centonze in *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, che da concetti legati alla cultura popolare contadina, come ha sottolineato Édén Peretta.²⁰¹ Il primo spettacolo di danza *butō* giunto in Europa è *Le Dernier Eden: Porte de l'au-delà* di Murobushi Kō in collaborazione con Carlotta Ikeda nel gennaio del 1978 al Théâtre Nouveau Carré Silvia Monfort di Parigi. L'arrivo in Occidente del *butō* segna una nuova fase di diffusione a livello internazionale che, come ha rilevato Sylviane Pagès, si registra a partire dalla frequenza con cui artisti *butō* ed eventi performativi legati a questa pratica sono programmati nell'ambito dei principali festival di danza contemporanea.²⁰² L'estetica *butō* è totalmente in antitesi rispetto a quella della danza moderna, contemporanea e accademica occidentale. In molte opere vediamo un corpo nudo e

²⁰¹ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 164; É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012), p. 130.

²⁰² S. Pagès, *A History of French Fascination with butō*, in *The Routledge Companion to butō Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, (trad. Sherwood Chen), London, Routledge, 2019, pp. 254-260, pp. 254-255.

cosparso di colore bianco e che si muove con estrema lentezza in scena. Tuttavia, la diffusione del *butō* in Occidente veicola e radica anche stereotipi estetici e stilistici.²⁰³ Nel caso delle opere coreografiche di Jalet questi elementi stilistici provenienti dal *butō* sono filtrati attraverso la poetica dell'artista che non ha lasciato dichiarazioni in merito ai contesti e alle occasioni in cui si è avvicinato a questa pratica artistica. Sicuramente un ruolo importante hanno giocato i numerosi viaggi in Giappone del coreografo a partire dal 2003 e la sua conoscenza e sperimentazione in prima persona della pratica religiosa dello *shugendō*. In questo capitolo faccio anche riferimento ai numerosi workshop e spettacoli di danza *butō* che si sono susseguiti in Europa, tra cui quelli del collettivo degli Sankai Juku, che ha presentato le proprie produzioni biennialmente a partire dal 1982 al Théâtre de la Ville a Parigi e in altre città europee. Inoltre, come già accennato, la diffusione del *butō* in Europa favorisce la presenza di artisti *butō* ad eventi e festival internazionali di danza contemporanea, come nel caso di Murobushi Kō. Infatti, Murobushi Kō è uno degli artisti che probabilmente Jalet ha potuto incontrare a Vienna nell'ambito del festival ImpulsTanz, che Jalet ha frequentato fin dal 2006.²⁰⁴ Pertanto, si riscontra che proprio qui, nel 2014 Murobushi Kō ha presentato *Enthusiastic Dance on the Grave* e *Faux Pas* mentre Damien Jalet era impegnato nella realizzazione di alcuni workshop.²⁰⁵

Dei suoi viaggi in Giappone, Jalet racconta con particolare interesse quello realizzato nel 2013, quando ha visto per la prima volta l'opera di Nawa Kōhei *Foam* all'Aichi Triennale. In quel periodo, come raccontato dal coreografo, Jalet ha esplorato diverse aree del Giappone tra cui Kyōto, le montagne di Dewa, il Monte Fuji.²⁰⁶ È probabile che si sia recato anche presso la Red Brick Warehouse di Yokohama dove, nel novembre del 2013, Murobushi Kō ha

²⁰³ S. Pagès, *A History of French Fascination with butō*, in *The Routledge Companion to butō Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, (trad. Sherwood Chen), London, Routledge, 2019, pp. 254-260, pp. 256-257.

²⁰⁴ *Sankai Juku*, <<https://www.sankaijuku.com>>; *Damien Jalet*, «*ImpulsTanz Archive*», <<https://www.impulstanz.com/artist/id183/>>.

²⁰⁵ *Damien Jalet*, «*ImpulsTanz Archive*», <<https://www.impulstanz.com/artist/id183/>>; *Murobushi Ko, Enthusiastic Dance on the Grave*, «*ImpulsTanz Archive*», <<https://www.impulstanz.com/en/performances/pid654/>>; *Murobushi Ko, Faux Pas*, «*ImpulsTanz Archive*», <<https://www.impulstanz.com/en/performances/pid682/>>.

²⁰⁶ T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei (Institut Français Tōkyō Espaces Images, 1 lug 2015)*, Pamela Miki Associates (trad.), «*Realkyoto*», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015).

portato in scena *DEADI* e *Ritournelle*, sede in cui lo stesso Jalet nel 2017, in occasione del Yokohama Dance Collection, ha presentato *Vessel* in collaborazione con Nawa Kōhei.²⁰⁷

A partire da sei concetti chiave dell'estetica e della pratica *butō*, che ricorrono nelle opere di Jalet, ovvero il corpo morto, il corpo acefalo, lo *shironuri*, la ritualità, la gravità e il corpo sonoro, la cui declinazione è esaminata in riferimento a sei produzioni prese in esame: *Gravity Fatigue* (2015), *Thr(o)ugh* (2016), *Vessel* (2016), *Tarantiseismic* (2017), *Skid* (2017), e *Planet [wanderer]* (2021) per individuare in che modo sono intessuti nella sua poetica artistica e prendono forma nella sua pratica coreografica.

3.1 Opere di Damien Jalet

3.1.1 *Gravity Fatigue* (2015)

Gravity Fatigue, esito della collaborazione con il fashion designer Hussein Chalayan, è un'opera presentata per la prima volta nell'ottobre del 2015 al Sadler's Well Theatre di Londra. Lo spettacolo, della durata di settantacinque minuti, combina elementi della moda e della danza contemporanea, coinvolgendo tredici danzatori. Entrambi gli artisti conducono una riflessione a partire dall'elemento principale che lega i due medium artistici ovvero il corpo. Come racconta Jalet in un'intervista assieme a Chalayan, in questo lavoro «il costume viene considerato una seconda pelle» e a partire dai suoi modelli creativi, l'introduzione della danza permette di dare nuova vita all'abito e di sviluppare nuove possibilità di utilizzo del costume.²⁰⁸ Per la realizzazione dell'opera Chalayan si ispira ai temi «[...] dell'identità, dello spostamento e della disconnessione vissuta negli spazi pubblici [...]»²⁰⁹, tematiche che vengono rielaborate, come suggerisce il titolo dell'opera, in funzione della forza gravitazionale che come spiega il fashion designer viene concepita come «metro di paragone per la percezione della realtà».²¹⁰ È in questo principio che, secondo quanto affermato dal fashion designer, viene sviluppata la «[...] grammatica di *Gravity Fatigue*», in quanto sono esplorate le possibilità di movimento tra tensione e distensione in relazione agli abiti

²⁰⁷ *Yokohama Dance Collection 2017, Japan Topics Archive (Performing Arts Network Japan)*, <<https://performingarts.jpf.go.jp/E/topics/japan/archive/2017/j20170101.html>>; *DEADI*, «*Ko Murobushi Archive*», <<https://ko-murobushi.com/eng/works/index/page:13/sort:theater/direction:asc>>.

²⁰⁸ *Behind the Scene: Hussein Chalayan at Sadler's Wells (Gravity Fatigue). Part 3*, 1'55", <https://youtu.be/_BoDd26SWBg>, (27 October 2015), 50".

²⁰⁹ *Gravity Fatigue*, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>.

²¹⁰ *Gravity Fatigue, Hussein Chalayan, Sadler's Wells Digital Stage*, <https://sadlerswells-downloads.s3-eu-west-1.amazonaws.com/shows/Gravity_Fatigue.pdf>, (29 May 2020).

indossati.²¹¹ L'opera si suddivide in diciotto sezioni in ognuna delle quali il danzatore si ritrova in molteplici scenari e si rapporta con costumi differenti.²¹²

Lo spettacolo inizia con *Corporeal*, duetto in cui entrambi i danzatori appaiono sul palcoscenico avvolti da un tessuto in seta di colore bianco. I performer animano la stoffa bloccandosi in pose scultoree e assumendo forme sempre differenti, mentre delle immagini frammentate, prodotte dal video designer Nick Hillel, vengono proiettate sul tessuto, terminando nella completa oscurità. Come segnalato dalla critica Gilly Hopper la forza di gravità è figurativamente introdotta mediante il tessuto.²¹³

Nella seconda sezione un danzatore comincia a muoversi all'interno di un cerchio di luce senza mai staccare completamente le mani dal suolo e viene gradualmente raggiunto da altri due performer. I tre continuano a girare costantemente in senso anti orario, sviluppando una gestualità che comprende passaggi a terra e rotazioni, rimanendo imprigionati in un loop gestuale che impedisce loro di staccarsi dal pavimento ed ergersi. Nell'atto seguente la scena si suddivide in due ambienti speculari in cui due danzatori compiono le medesime azioni. Al termine, sul palcoscenico compaiono delle corde sospese e contigue tra loro con cui quattro danzatori cominciano ad interagire appendendosi, tirandole e attraversandole. Nella quinta sezione una danzatrice in abito scarlatto governa il centro della scena, circondata da altre tre performer collocate dietro a tre scrivanie. L'abito si anima, alzandosi e dando vita a forme prodotte da alcune strutture interne mobili che operano meccanicamente, mentre le restanti tre danzatrici affondano letteralmente dentro al tavolo composto di tessuto elastico.²¹⁴

Nella tappa seguente tre coppie di danzatori si alternano sulla scena unite da un unico tessuto, che mantengono al massimo della sua estensione, occupandone le estremità. Riprendendo le parole di Chalayan, i performer sono imprigionati in un «elastic loop», da cui non possono sfuggire e che permette loro solo di sviluppare solo movimenti vincolati dai tessuti che in

²¹¹ *Gravity Fatigue, Hussein Chalayan, Sedler's Wells Digital Stage*, <https://sadlerswells-downloads.s3-eu-west-1.amazonaws.com/shows/Gravity_Fatigue.pdf>, (29 May 2020).

²¹² J. Mackrell, *Gravity Fatigue Review - Catwalk-like Rhythm diminishes Chalayan's Dazzle*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/stage/2015/oct/30/gravity-fatigue-review-hussein-chalayan-sadlers-wells-damien-jalet>>, (30 October 2015).

²¹³ G. Hopper, *About Time you saw: Hussein Chalayan's Gravity Fatigue*, «About Time», <<https://www.abouttimemagazine.co.uk/london/about-time-you-saw-hussein-chalayans-gravity-fatigue/>>, (2015).

²¹⁴ *Hussein Chalayan - Gravity Fatigue full Performance*, 1:15'53", <<https://www.youtube.com/watch?v=B5eUVSVP7K8>>, (6 June 2021), 0''-19'45''.

alcuni casi coprono loro i volti e in altri lasciano la schiena o il busto. Lo scenario successivo si compone di tre danzatrici vestite con un top rigido dalla forma poligonale e una gonna in *crêpe* corta. Come analizza il fashion designer, in questa sezione, si pone l'attenzione sul contrasto tra la parte superiore del corpo occlusa dall'abito e la parte inferiore molto libera nei movimenti.²¹⁵

Nella sezione successiva sulla scena compaiono tre cornici precedute da tre scalini; tre danzatrici entrano e indossano l'abito sagomato contenuto in ogni cornice. A metà dell'opera una voce registrata presenta una sfilata intitolata *Dolce Far Niente*. Mentre la presentazione dettagliata degli abiti continua, sul palcoscenico sfilano i danzatori tutti con un lenzuolo bianco posto sopra la testa che copre quasi interamente il corpo. Nello scenario seguente i danzatori sviluppano una sequenza che viene interrotta continuamente, costringendo i performer a ricominciare, fino a che le interruzioni non divengono casuali distruggendo ogni possibilità di evoluzione. Nella dodicesima tappa sul palcoscenico appare una piscina di palline in plastica nera che viene attraversata continuamente dai performer. In una delle sezioni più significative dell'opera i danzatori in gruppo e di spalle saltano e calpestando rumorosamente il tappeto della scena. Un performer si distacca dal gruppo e comincia a cadere a terra dando vita ad una sequenza di salti, cadute e rimbalzi. Lo scenario finale dello spettacolo propone un ambiente che ricorda un locale notturno, sollecitato anche dalla musica disco da cui la scena è accompagnata. Ad un tratto i danzatori si svestono e vengono portati loro degli abiti particolari che, una volta indossati, sembrano essere dotati di vita propria in quanto i performer sono incapaci di domarli.²¹⁶

3.1.2 *Thr(o)ugh* (2016)

Thr(o)ugh è un'opera che ha debuttato nel maggio del 2016 con l'Hessisches Staatsballett della durata di trenta minuti che coinvolge undici danzatori. Nata dalla collaborazione con il designer Jim Hodges, autore della scenografia e il compositore Christian Fennesz, *Thr(o)ugh* si caratterizza per la presenza di un grosso cilindro posto orizzontalmente al centro della scena, che diviene l'oggetto principale attorno al quale si sviluppa la performance.²¹⁷

²¹⁵ *Behind the Scene: Hussein Chalayan at Sadler's Wells (Gravity Fatigue). Part 2*, 2'09", <https://youtu.be/_BoDd26SWBg>, (27 October 2015), 1'20"-1'25".

²¹⁶ *Hussein Chalayan - Gravity Fatigue full Performance*, <<https://www.youtube.com/watch?v=B5eUVSVP7K8>>, (6 June 2021), 32'58"-1:15'53".

²¹⁷ *Thr(o)ugh* (2016), <<https://damienjalet.com/project/through/>>; *Thr(o)ugh: dettaglio oggetto scenografico primo atto*, 46"-1'39", in *Thr(o)ugh*, 29'42", <<https://vimeo.com/237318056>>, (2017).

Il concepimento della scenografia, come sostenuto dall'artista, deriva dal rituale giapponese dell'Onbashira, rito che si svolge ogni sei anni durante il quale alcuni uomini si accingono a cavalcare grossi tronchi d'albero lungo i pendii ripidi della montagna, rischiando la morte.²¹⁸ Tuttavia, come narrato dal coreografo nell'intervista per *Podium Dans* la performance assume un significato differente in seguito ad un evento traumatico di Jalet avvenuto nel 2015, quando il coreografo rimane coinvolto nell'attentato terroristico di Rue de Charonne a Parigi.²¹⁹ Pertanto l'opera diviene sede della riflessione dell'artista attorno al concetto di morte; il cilindro è infatti concepito sia come tunnel di collegamento tra mondi che come oggetto minatorio. Come narra l'artista, il terrore provato durante la sparatoria lo segna profondamente e le conseguenze traumatiche insorgono nella necessità di sintetizzare gli effetti della vicenda in *Thr(o)ugh*. Ciononostante, l'episodio e il rituale non sono gli unici fattori di influenza. Come sostenuto da Jalet, la funzione di portale tra mondi differenti deriverebbe anche dalla tradizione del teatro del *nō*, in cui veniva costruito l'*hashigakari*, un piccolo ponte alla destra del palcoscenico utilizzato dagli attori durante le performance.²²⁰

Il primo elemento che appare dall'oscurità all'inizio della performance è il cilindro che occupa l'intero palcoscenico. All'interno si trovano alcuni danzatori ed è posto su di una piattaforma e compie un moto di 360 gradi ad una velocità costante. La performance ha inizio con un suono molto acuto, in seguito al quale i danzatori cominciano ad uscire dal centro del cilindro e a lasciarsi andare in una danza la cui gestualità sfrutta l'energia cinetica del moto circolare e a spirale. Nel primo tempo dell'opera, il cilindro funge da portale attraverso cui i danzatori vanno e vengono, e contemporaneamente di luogo di morte, in quanto, oltrepassando la circonferenza della pedana, esperiscono l'immobilità e la stasi. Come descritto nel sito ufficiale *Ferryman Projects*, i danzatori oscillano tra controllo e distensione, una condizione enfatizzata dalla musica composta da Christian Fennesz che utilizza suoni elettronici per evocare uno stato di caos. Circa a metà dello spettacolo tutti i danzatori in scena sviluppano una sequenza di movimento che culmina con la sparizione dei danzatori dietro al cilindro.²²¹

²¹⁸ N. Kurth, *Taucht Tanz als Traumatherapie?*, «Frankfurter Allgemeine», <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/damien-jalets-thr-o-ugh-taucht-tanz-als-traumatherapie-14258659.html?rvice=printPreview>>, (31 Mai 2016).

²¹⁹ *PD 51 Damien Jalet*, «PODIUM DANS», 48'58", <<https://vimeopro.com/beatthedutchfilms/podium-dans/video/470923240?>>, (2020), 24'20"-28'45".

²²⁰ *Thr(o)ugh*, <<https://damienjalet.com/project/through/>>.

²²¹ *Ibidem*; *Thr(o)ugh*, 29'42", <<https://vimeo.com/237318056>>, (2017), 0"-13'15".

Il secondo atto ha inizio nel buio. Il cilindro si sposta su e giù e produce l'unico suono udibile in assenza di accompagnamento musicale. Il moto ondulatorio della scenografia svela ritmicamente i corpi dei danzatori, che compaiono e scompaiono in base alla dinamica del cilindro, sviluppando nella parte antistante del palcoscenico una dinamica che ricorda le onde del mare che si ritirano e si infrangono sulla riva.²²² L'immobilità è intaccata solo in seguito all'apparizione di una figura contraddistinta da una veste color alluminio che fuoriesce dal tunnel illuminato. La comparsa di questa creatura segna l'inizio dell'atto conclusivo dello spettacolo.²²³ Essa sembra risucchiare i danzatori all'interno del tunnel, che cominciano a generare una sequenza ripetitiva sulla base di movimenti lenti e sequenziali che sembrano non avere fine.²²⁴ [fig. 8]

3.1.3 *Vessel* (2016)

Vessel è la prima *pièce* realizzata in collaborazione con lo scultore giapponese Nawa Kōhei e concepita durante la residenza artistica presso la Villa Kujoyama di Kyōto nel 2015. Damien Jalet matura la volontà di lavorare con l'artista già nel 2013 in seguito alla visione della sua installazione *Foam*, allora presentata all'Aichi Triennale.²²⁵

L'idea di *Vessel* nasce dalla riflessione comune dei due artisti riguardo le «contraddizioni del corpo umano, dal loro punto di partenza»²²⁶. Difatti, come dichiara in un'intervista, ciò che affascina e incuriosisce Jalet è la natura ambivalente della figura umana in quanto composta per il 60% di acqua, ma allo stesso tempo solida.²²⁷ I due artisti esplorano i concetti di «rigenerazione e deteriorazione, solido e liquido, anatomia e mitologia»²²⁸. Nell'opera la contraddizione non viene solo esplorata attraverso il corpo dei performer ma anche attraverso

²²² *Thr(o)ugh*, 29'42", <<https://vimeo.com/237318056>>, (2017), 13'15"-20'33".

²²³ N. Kurth, *Taucht Tanz als Traumatherapie?*, «Frankfurter Allgemeine», <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/damien-jalets-thr-o-ugh-taucht-tanz-als-traumatherapie-14258659.html?vice=printPreview>>, (31 Mai 2016).

²²⁴ *Thr(o)ugh*, 29'42", <<https://vimeo.com/237318056>>, (2017), 21'15"-26'30".

²²⁵ T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei* (Institut Français Tōkyō *Espaces Images*, 1 lug 2015), Pamela Miki Associates (trad.), in «Realkyoto», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015).

²²⁶ *Vessel*, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.

²²⁷ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 15'10"-15'24".

²²⁸ *Vessel*, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.

la scenografia. Nawa, infatti, a partire dalla riflessione della duplice natura dell'essere umano, crea una sostanza particolare composta di fecola di patate e acqua, definita in giapponese *katakuriko* che, se manipolata, da liquida diventa solida.²²⁹ Il processo creativo della *pièce*, come espresso da Jalet, si origina all'insegna della «fusione di coreografia e scultura»²³⁰, due linguaggi artistici che nel loro incontro producono una riflessione sulla condizione di effimerità e il suo contrario, di eternità.

I sette danzatori si muovono dando forma a pose e gesti sempre tenendo celato il capo per attirare l'attenzione sull'anatomia del corpo. Come nota Chris Wiegand, Jalet ha dichiarato che *Vessel* «offusca i confini tra ciò che è umano e ciò che non lo è»²³¹ attraverso la presentazione di creature senza testa in continua metamorfosi e trasformazione che esplorano, secondo quanto affermato dall'artista, «la possibilità di evocare il non umano e creare una mitologia attraverso l'anatomia».²³²

La produzione di *Vessel* inaugura, inoltre, una trilogia di opere realizzate in collaborazione con Nawa ispirate alla cosmogonia shintoista del *Kojiki*. Ognuna di queste *pièce*, ovvero *Vessel* (2016), *Planet [wanderer]* (2021) e *Mist* (2021) rappresenta un regno della cosmogonia; *Vessel* lo *Yomi no kuni* (L'inferno), *Planet [wanderer]* l'*Ashihara no nakatsukuni* (La terra dei canneti) e infine *Mist* il *Takamagahara* (L'altopiano del paradiso).²³³

Vessel è stato presentato nel 2015 al termine della residenza di Jalet presso Villa Kujoyama, ma ha debuttato ufficialmente nel settembre del 2016 al Rohm Theatre di Kyōto.

²²⁹ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 15'55"-16'07".

²³⁰ *Vessel*, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.

²³¹ C. Wiegand, *Body Shock: Suspiria's Damien Jalet Unleashes his Headless Dancers*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/stage/2019/apr/08/suspiria-damien-jalet-interview-headless-dancers-choreographer-vessel>>, (8 Aprile 2019).

²³² E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space», <<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023).

²³³ G. Singh, *Damien Jalet on the Ethereal and the Physical in his Conceptual Choreography*, <<https://www.stirworld.com/see-features-damien-jalet-on-the-ethereal-and-the-physical-in-his-conceptual-choreography>>, (2 April 2021); L. Martinelli, «Planet, Wanderer», de *Damien Jalet et Kohei Nawa, Chaillot, Théâtre National de la Danse à Paris*, «Les Trois Coups. Le Journal du Spectacle Vivant», <<http://lestroiscoups.fr/planet-wanderer-de-damien-jalet-et-kohei-nawa-chaillot-theatre-national-de-la-danse-a-paris/>>, (28 Septembre 2021).

I danzatori sono immersi nella scenografia dello scultore Nawa Kōhei e nella musica composta da Hara Marihiko in collaborazione con Sakamoto Ryūichi.²³⁴ All'apertura della scena al centro del palco galleggia sull'acqua una piattaforma concava che ricorda un cratere lunare o la bocca di un vulcano, mentre alle estremità del palcoscenico, le luci rivelano i corpi seminudi dei danzatori che assumono pose contorte intrecciandosi tra loro.²³⁵ I danzatori animano la scena con movimenti lenti, quasi rarefatti, cominciando a liberarsi gli uni dagli altri disperdendosi nello spazio scenico. Sei danzatori assumono una posa a candela e dondolano leggermente mentre uno, il settimo, si distacca e si limita a muovere le braccia e il busto.²³⁶ I danzatori non rivelano mai il proprio volto, nascondendo la testa tra le spalle durante tutta la performance. Come descrive Giorgia Basili, «lo scenario prende forma lentamente»²³⁷ e le luci svelano la presenza dell'acqua che raddoppia le figure e le pose inerpicate create dai corpi senza testa dei danzatori. Progressivamente i danzatori si muovono verso l'isola centrale costituita di una sostanza liquida che se manipolata diventa solida. Prima di posizionarsi all'interno del cratere, i danzatori rimangono ai bordi e si riuniscono in gruppi dando vita a pose in continua metamorfosi e movimento per poi scomporsi e ricomporsi al centro.²³⁸ Una volta collocati all'interno del 'vascello' cominciano a cospargersi il corpo con la sostanza presente nel cratere. I danzatori poi, si uniscono in una posa, creando quasi una scultura vivente, o meglio «coreografica»²³⁹ come la definisce Jalet stesso, che si muove in modo controllato coinvolgendo in particolare la muscolatura della schiena e delle spalle.²⁴⁰ [fig. 9] Questa forma si scioglie lentamente e i sei danzatori si ritirano per

²³⁴ *Vessel*, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.

²³⁵ C. Wiegand, *Body Shock: Suspiria's Damien Jalet Unleashes his Headless Dancers*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/stage/2019/apr/08/suspiria-damien-jalet-interview-headless-dancers-choreographer-vessel>>, (8 Aprile 2019).

²³⁶ *Vessel: corpi a candela*, 1', <https://www.instagram.com/p/CCvePdiz8t/?utm_source=ig_web_copy_link>, (17 luglio 2020).

²³⁷ G. Basili, *Coreografia e scultura liquida. Il tour europeo di Vessel*, «Artribune», <<https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/05/vessel-kohei-nawa-damien-jalet/>>, (22 maggio 2019).

²³⁸ *Vessel book*, 39", <https://www.instagram.com/p/Bf-PozTIOSO/?utm_source=ig_web_copy_link>, (6 marzo 2018); *Vessel: danzatori arrivano alla struttura centrale*, 59", <https://www.instagram.com/p/BfINKkRF822/?utm_source=ig_web_copy_link>, (13 febbraio 2018).

²³⁹ *Damien Jalet/Vessel*, «Chaillot Théâtre National de la Danse», 3'20", <<https://vimeo.com/334854201>>, (6-13 mars 2020), 51".

²⁴⁰ E. Pastore, *Metamorfosi e linguaggi oracolari: Vessel di Damien Jalet*, «PAC. Paneacquaculture», <<https://www.paneacquaculture.net/2022/09/12/metamorfosi-e-linguaggi-oracolari-vessel-di-damien-jalet/>> (12 settembre 2022); *Vessel: danzatori nella struttura centrale*, 28", <https://www.instagram.com/reel/Cm_Kg2TIAFj/?utm_source=ig_web_copy_link>, (4 gennaio 2023).

accovacciarsi ai lati del vascello mentre il settimo, al centro della scena, continua a manipolare il *katakuriko*. Lo spettacolo si conclude con il danzatore che mostra il volto ancora completamente ricoperto della materia biancastra e che, rimasto solo, giace al centro del cratere.²⁴¹

3.1.4 *Tarantiseismic* (2017)

Tarantiseismic è una produzione realizzata per la UK's National Youth Dance Company nel 2017, con trentotto danzatori e un batterista.

L'opera nasce dalla riflessione dell'artista sulla tarantella, una danza diffusasi nella zona dell'Europa meridionale tra il XIV e XVIII secolo e legata alla credenza popolare secondo cui il morso della tarantola provoca un incontrollato impulso a danzare.²⁴² La voce 'tarantismo' allude ad una condizione di isteria psichica, tuttavia, il termine viene anche utilizzato per identificare la tecnica coreutica-musicale che tradizionalmente è impiegata per espellere il veleno del ragno.²⁴³ Come illustrato da Lindsey Winship, diverse testimonianze narrano di uomini e donne impossessati dalla necessità di danzare fino allo sfinimento o all'esaurimento del desiderio.²⁴⁴ Infatti, la danza della tarantata presenta due fasi evolutive: una prima a terra in cui la danzatrice dà libero sfogo alla taranta, mentre una seconda in piedi in cui la tarantata combatte con il ragno cercando anche di calpestarlo e ucciderlo. La danza permette la catarsi, anche se la sua epurazione dal veleno può essere temporanea e la crisi può ripresentarsi.²⁴⁵

Il titolo evoca i due temi principali sviluppati nell'opera, ovvero la tarantella e del sisma ('seismic') e pertanto della crisi del corpo e dell'isteria incontrollata.²⁴⁶

²⁴¹ *Vessel: decomposizione delle pose, 47"*, <https://www.instagram.com/reel/CiASC-uqfuP/?utm_source=ig_web_copy_link>, (2 settembre 2022); *Vessel: scena finale, 59"*, <https://www.instagram.com/p/BwT9qqRBR4X/?utm_source=ig_web_copy_link>, (16 aprile 2019).

²⁴² L. Winship, *Tarantiseismic*, <<https://damienjalet.com/project/tarantiseismic/>>, (2017).

²⁴³ Tarantismo, in *Enciclopedia online Treccani*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantismo/>>.

²⁴⁴ L. Winship, *Tarantiseismic*, <<https://damienjalet.com/project/tarantiseismic/>>, (2017); *Dave King, Tarantiseismic*, <https://www.instagram.com/reel/CmS2o-voQ0V/?utm_source=ig_web_copy_link>, (18 dicembre 2022).

²⁴⁵ Tarantismo, in *Enciclopedia online Treccani*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantismo/>>.

²⁴⁶ G. Watts, *National Youth Dance Company - Tarantiseismic - London*, «DanceTabs», <<https://dancetabs.com/2017/04/national-youth-dance-company-tarantiseismic-london/>>, (24 April 2017).

Nel concepire la *pièce*, Jalet afferma di «aver riflettuto sulla prima funzione della danza [...] da dove proviene e a cosa è connessa?» e di avere lavorato al concetto di ritualità in quanto, come specifica, «la performance è sempre un rituale».²⁴⁷ Tuttavia, la danza di Jalet si discosta dalla dimensione rituale, in quanto non produce un cambiamento in chi la esegue, ma resta nell'ambito dello spettacolo teatrale.²⁴⁸ Jalet fa riferimento ad alcuni elementi che caratterizzano il rito come i movimenti ritmici e ripetitivi per produrre l'effetto di un'azione collettiva.²⁴⁹ La partecipazione attiva dei danzatori alla fase creativa dello spettacolo ha enfatizzato questa dimensione di gruppo in cui ciascuno è stato valorizzato per le sue qualità dinamiche e fisiche.²⁵⁰

L'opera ha debuttato il 19 aprile del 2017 presso il teatro Sadler's Wells di Londra. All'inizio i danzatori sono nascosti da un telo dove formano piccole strutture che si rivelano solo in quanto il telo si solleva. Al centro della scena il batterista, Dave King scandisce i movimenti dei danzatori con la sua musica.²⁵¹ I danzatori circondano il batterista e si muovono ripetutamente avanti e indietro coordinandosi in una sequenza costituita di salti, calpestii e cadute. [fig. 10] La seconda parte dell'opera si sviluppa nel silenzio: i danzatori giacciono a terra e illuminati da fasci di luce si alternano nell'esecuzione di movimenti che oscillano tra il caos e controllo con scivolate a terra ed emettendo parole e suoni incomprensibili con lo sguardo fisso e accusatorio al pubblico.²⁵² I danzatori eseguono una sequenza di movimento che ripetono e modulano seguendo il ritmo del respiro come a emulare una depurazione dal veleno della tarantola e dai suoi effetti.²⁵³

²⁴⁷ L. Winship, *Tarantiseismic*, <<https://damienjalet.com/project/tarantiseismic/>>, (2017); *Dave King Tarantiseismic*, 1', <https://www.instagram.com/reel/CmS2o-voQ0V/?utm_source=ig_web_copy_link>, (18 dicembre 2022).

²⁴⁸ R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, a cura di S. Brady, Routledge, 3rd Edition, <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20inrroduction.pdf>, (14 February 2013), p. 80.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 64.

²⁵⁰ L. Winship, *Tarantiseismic*, <<https://damienjalet.com/project/tarantiseismic/>>, (2017); *Dave King, Tarantiseismic*, <https://www.instagram.com/reel/CmS2o-voQ0V/?utm_source=ig_web_copy_link>, (18 dicembre 2022).

²⁵¹ G. Watts, *National Youth Dance Company - Tarantiseismic - London*, «DanceTabs», <<https://dancetabs.com/2017/04/national-youth-dance-company-tarantiseismic-london/>>, (24 April 2017).

²⁵² *Ibidem*; L. Winship, *Tarantiseismic*, <<https://damienjalet.com/project/tarantiseismic/>>, (2017).

²⁵³ *Tarantiseismic*, 55', <https://www.instagram.com/p/CBYLhn3nt7m/?utm_source=ig_web_copy_link>, (13 giugno 2020).

3.1.5 *Skid* (2017)

Skid è un'opera coreografica concepita da Damien Jalet nel 2017 per la Göthesburg's Operans Danskompani. L'opera si suddivide in due atti dalla durata simile che complessivamente ammontano a circa quaranta minuti. I diciassette danzatori si muovono su una piattaforma inclinata di 34 gradi, progettata dal designer Jim Hodges e dall'artista Carlos Marques de Cruz che Jalet utilizza per esplorare il tema della gravità, concetto ricorrente in diversi suoi lavori.²⁵⁴

La *pièce* inizia con i danzatori che dall'alto della piattaforma cominciano a far scivolare lentamente il loro corpo lungo tutto il piano senza opporre alcuna resistenza fino a scomparire. Tutto il primo atto si sviluppa nel tentativo dei danzatori di ergersi sul piano a cui sono vincolati a causa della gravità, esplorando diverse forme di movimento e oscillando tra momenti di abbandono e di resistenza. Ciascuno di loro sperimenta una diversa soluzione per rapportarsi con la forza di gravità.²⁵⁵

Nella seconda parte si assiste ad un mutamento dell'intenzione iniziale della performance. I danzatori si muovono contro gravità e cercano di salire fino in cima al piano inclinato; una volta raggiunta la sommità, i loro movimenti ricordano le onde del mare, facendo allusione alla forza gravitazionale e all'influenza lunare che governa i moti delle maree. Inoltre, a differenza del primo atto, qui non agiscono più come individui distinti bensì come un'entità collettiva che si forma grazie a catene umane che, come afferma Rosita Boisseau, «raccontano la resistenza alla caduta».²⁵⁶ Nella parte conclusiva l'intera costruzione coreografica si disintegra fino a giungere allo stato fetale, facendo ritornare il corpo al grado zero della sua esistenza. In scena rimane un solo danzatore avvolto in un tessuto color carne che si schiude e muove lentamente i primi passi verso il raggiungimento della sommità del piano in cui si erge in piedi per poi cadere nel vuoto.²⁵⁷ [fig. 11]

²⁵⁴ *Skid*, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>.

²⁵⁵ *Skid - Damien Jalet - GöteborgsOperans Danskompani*, «Culture First», 11'22" <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=video&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi98pCwkbX7AhVvOfEDHdO6AuA4HhC3AnoECAkOAg&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D0GKKS_nCcFg&usq=AOvVaw3niVOTGaizOxcyRiST4ajl>, (February 2019), 2'10"-2'50".

²⁵⁶ R. Boisseau, "*Skid*": *un spectacle de danse sidérant sur toboggan géant*, «Télérama», <<https://www.telerama.fr/sortir/skid-un-spectacle-de-danse-siderant-sur-un-toboggan-geant.n6111830.php#0>>, (29 Janvier 2019).

²⁵⁷ *Skid*, Damien Jalet, 42'58", <<https://www.raiplay.it/programmi/skid>>, (2017), 32'25"-41'00".

3.1.6 *Planet [wanderer]* (2021)

Planet [wanderer] nasce da un precedente progetto di Nawa denominato *Planet*, in cui lo scultore indaga la crisi ecologica contemporanea del pianeta. Da questa idea Jalet comincia a concepire l'opera coreografica riflettendo sull'etimologia della parola '*planet*', che deriva dal greco '*planaomai*' che significa vagare. Come racconta Jalet «questo termine rievoca al movimento, all'esilio, al pianeta stesso in costante esilio e vagante nel cosmo».²⁵⁸ L'artista declina questi concetti nel corso dell'opera proponendo la narrazione di un viaggio sia dell'essere umano che dell'ambiente in cui l'uomo è immerso.

Planet [wanderer] è il secondo atto della trilogia ispirata al libro del *Kojiki* e porta in scena il regno centrale, lo *Ashihara no nakatsukuni* (La terra dei canneti), considerato il luogo più simile a quello terrestre.²⁵⁹ Jalet rappresenta la creazione del mondo, la scissione della Pangea e il processo evolutivo degli esseri viventi in continua metamorfosi e adattamento relativamente all'ambiente in cui sono immersi. Infatti, come dichiara, viene indagato «come il paesaggio trasforma il corpo»²⁶⁰ in relazione ad un paesaggio scenico poliforme e non «prettamente ospitale».²⁶¹ Anche in *Planet [wanderer]*, la collaborazione con Nawa comporta la creazione di una scenografia complessa caratterizzata da materiali diversi come la polvere di carbon fossile e il *katakuriko*.²⁶² Come viene illustrato nella scheda descrittiva dell'opera, il coreografo belga si focalizza sull'idea di appartenenza, sottolineando le affinità tra l'essere

²⁵⁸ E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space», <<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023).

²⁵⁹ L. Martinelli, «*Planet, Wanderer*», de Damien Jalet et Kohei Nawa, Chaillot, *Théâtre National de la Danse à Paris*, «Les Trois Coups. Le Journal du Spectacle Vivant», <<http://lestroiscoups.fr/planet-wanderer-de-damien-jalet-et-kohei-nawa-chaillot-theatre-national-de-la-danse-a-paris/>>, (28 Septembre 2021).

²⁶⁰ *Planet [wanderer]. Le Projet*, «Journal de création vidéo», Ep. 1, 3'53", <<https://theatre-chaillot.fr/fr/planet-wanderer>>, (2022), 2'20".

²⁶¹ *Planet [wanderer]. La Scénographie*, «Journal de création vidéo», Ep. 2, 5'46", <<https://theatre-chaillot.fr/fr/planet-wanderer>>, (2022), 4'29".

²⁶² E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space», <<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023).

umano e la natura esito di «[...] cicli di eterna trasformazione di forme in una continua mutazione e metamorfosi».²⁶³

Come precisa la giornalista Léna Martinelli «il coreografo inserisce all'interno dello spettacolo suggestioni ed elementi derivanti dalla tradizione rituale giapponese», rintracciati nei riferimenti mitologici della cosmogonia del *Kojiki* e inseriti nel paesaggio sonoro creato da Tim Hecker. Il compositore canadese, come racconta in un'intervista per il Théâtre Chaillot, crea una traccia sonora che fonde suoni elettronici con estratti di musica cerimoniale giapponese.²⁶⁴

Planet [wanderer], presentato in prima nazionale il 15 settembre 2021 al Théâtre Chaillot di Parigi, vede in scena otto danzatori. L'apertura del sipario rivela una scena ricoperta interamente di una polvere scintillante nera da cui emerge la figura di un danzatore. L'individuo nasce dalla materia nera di cui il palcoscenico è cosparso e da cui prendono vita gradualmente altre sette figure. I danzatori indagano la loro gestualità in relazione all'ambiente in cui sono inseriti e modificando i propri corpi mediante dinamiche al limite della loro fisicità.²⁶⁵ [fig. 12] In queste perlustrazioni dello spazio i danzatori sono come inghiottiti all'interno di cavità, realizzate appositamente, e fagocitati dal materiale che li compone facendoli sprofondare lentamente. La sostanza blocca le gambe del danzatore, costringendolo a sviluppare una gestualità concentrata sulla parte superiore del corpo per poi essere inondato da una pioggia dello stesso materiale che lo costringe nei movimenti. La sostanza utilizzata, *katakuriko*, cola dall'alto e progressivamente ricopre i corpi dei danzatori costringendoli all'immobilità con cui si conclude l'opera.²⁶⁶ [fig. 13]

²⁶³ L. Martinelli, «*Planet, Wanderer*», de Damien Jalet et Kohei Nawa, Chaillot, *Théâtre National de la Danse à Paris*, «Les Trois Coups. Le Journal du Spectacle Vivant», <<http://lestroiscoups.fr/planet-wanderer-de-damien-jalet-et-kohei-nawa-chaillot-theatre-national-de-la-danse-a-paris/>>, (28 Septembre 2021).

²⁶⁴ *Planet [wanderer]*. *La Musique*, «Journal de création vidéo», Ep. 4, 4'48", <<https://theatre-chaillot.fr/fr/planet-wanderer>>, (2022), 1'15"-1'25".

²⁶⁵ A. Santacroce, *Les Corps Mutants, Planet [wanderer]*, «IO Gazette», <<http://www.iogazette.fr/critiques/creations/2021/les-corps-mutants/>>, (21 Septembre 2021).

²⁶⁶ L. Martinelli, «*Planet, Wanderer*», de Damien Jalet et Kohei Nawa, Chaillot, *Théâtre National de la Danse à Paris*, «Les Trois Coups. Le Journal du Spectacle Vivant», <<http://lestroiscoups.fr/planet-wanderer-de-damien-jalet-et-kohei-nawa-chaillot-theatre-national-de-la-danse-a-paris/>>, (28 Septembre 2021).

3.2 Tracce, rimandi, citazioni

3.2.1 La morte

La morte è uno dei temi cardine della danza *butō* tanto che, come riportato da Katja Centonze, lo studioso Gunji Masakatsu considera l'*ankoku butō* come un «secondo avvento della danza della morte, o danza macabra, diffusa in Europa durante il Medioevo».²⁶⁷

A partire dal saggio *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death* (2017) di Centonze, nella danza *butō*, in particolar modo nell'esperienza di Hijikata, lo stato di morte viene esplorato nella scena attraverso il *nikutai* con cui il danzatore indaga la condizione fisica dello *shitai*, ovvero del cadavere. Secondo quanto analizzato nel saggio, il *nikutai* trova la sua massima espressione nella sperimentazione di molteplici identità corporee attraverso i processi di metamorfosi e trasformazione. Pertanto il danzatore sperimenta un corpo che fluttua tra la vita e la morte.²⁶⁸

Il *nikutai* si manifesta nell'oscillazione tra presenza e assenza. La mancanza di illuminazione durante le performance è dunque una delle caratteristiche che più contraddistinguono le opere di danza *butō* del primo periodo, elemento che concorre ad attribuire l'espressione *ankoku* al termine *butō*.²⁶⁹

Come tradotto da Centonze nel saggio sopraindicato, Hijikata afferma che «dance can be defined as a corpse [*shitai*] standing straight at the risk of its life». Dunque, nella danza *butō* di Hijikata viene portato in scena il paradosso tra vita e morte, in quanto il performer esperisce la condizione del corpo morto continuando a rimanere in vita.²⁷⁰ Il danzatore in questo modo sovverte le regole che attribuiscono alla vita il movimento e alla morte l'immobilità, condensando nell'indagine del corpo morto, secondo Centonze, le condizioni

²⁶⁷ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 215.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 204.

²⁶⁹ K. Centonze, *Osmosi tra fotografia e butoh nell'indipendenza dell'ombra: l'invisibile si fa danza*, in F. M. Fioravanti, *Kyoto Butoh kan: Ima Tenko, Fukurozaka Yasuo, Yurabe Masami*, Torino, Voglino editrice, 2020, pp. 49-55, p. 51.

²⁷⁰ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 204.

pre mortem e *post mortem* che nell'immobilità divengono espressione del *rigor mortis*.²⁷¹ A partire da queste considerazioni si conclude che il performer giunge all'immobilità a seguito dell'esplorazione dei diversi stadi e condizioni del corpo.

Nella produzione del coreografo belga il tema della morte viene indagato in *Thr(o)ugh* (2016) e si traduce nell'immobilità. Durante la performance i danzatori sperimentano la stasi diverse volte, alternando una gestualità energica e quasi incontrollata alla completa immobilità. La concettualizzazione della morte in *Thr(o)ugh* si origina, come già descritto precedentemente, da una vicenda personale di Jalet che lo vede coinvolto in un attentato terroristico che scaturisce in una riflessione sull'impotenza dell'uomo di fronte al proprio destino.²⁷² L'onnipresente rischio di morte a cui l'uomo è soggiogato è figurativamente rappresentato in *Thr(o)ugh* dall'oggetto scenografico del tunnel, con cui i danzatori si rapportano e a cui non possono sottrarsi. A partire da queste considerazioni il performer è completamente impotente di fronte al susseguirsi degli eventi e adatta il movimento in funzione di ciò che accade in scena. L'apice di tale impotenza, a mio avviso, viene dimostrata nel secondo atto, nel momento in cui i performer, apparentemente privi di coscienza, danzano nella parte antistante del palcoscenico limitandosi a seguire il moto dell'oggetto scenografico.²⁷³ A partire dalla mia analisi dell'opera di Jalet e dalle teorie di Centonze si potrebbe ipotizzare che, parallelamente al *butō*, in *Thr(o)ugh* la stasi diviene solo una fase di sperimentazione dello stato di morte, in quanto, come sopraccitato, nell'esplorazione del cadavere nel *butō* sono condensati gli stati *pre mortem* e *post mortem*. Essendo il concepimento di *Thr(o)ugh* legato ad un evento traumatico vissuto in prima persona da Jalet, la morte viene declinata dall'artista belga nel terrore della possibilità della sua concretizzazione. Pertanto, come illustrato da Damien Jalet nel suo sito *Ferryman Projects*, nel primo atto, l'energia portata in scena suggerisce un'idea di fuga legata al sentimento costante di angoscia provato dal danzatore, poiché incapace di prevedere o sfuggire ad eventuali rischi.²⁷⁴ Sulla base di queste valutazioni si argomenta che, considerando il primo atto come la rappresentazione ciclica degli istanti

²⁷¹ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), pp. 208, 209.

²⁷² *Thr(o)ugh*, <<https://damienjalet.com/project/through/>>.

²⁷³ *Thr(o)ugh: dettaglio danzatori secondo atto, 18'23"-19'53"*, in *Thr(o)ugh*, <<https://vimeo.com/237318056>>, (2017).

²⁷⁴ *Thr(o)ugh*, <<https://damienjalet.com/project/through/>>.

che precedono il decesso, in *Thr(o)ugh* la morte si manifesta sia come movimento che come stasi.²⁷⁵

La rappresentazione del cadavere tra movimento e immobilità si riscontra anche in alcune performance di Murobushi Kō come *Edge* (2000) e in *Butoh: with its Soul and all the Nerves* (1998), in cui l'artista, riprendendo le parole di Centonze, indaga «il limite tra vita e morte».²⁷⁶ Sulla base dell'osservazione di entrambe le performance del maestro, l'esplorazione della morte del corpo si manifesta attraverso movimenti lenti, cadute improvvise, tremori e la rigidità del corpo, dinamiche che, nonostante siano molto distanti da quelle presentate in *Thr(o)ugh*, esemplificano la rappresentazione della morte nell'alternanza tra movimento e stasi.²⁷⁷

Come sostiene Centonze in *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, la rigidità del corpo del danzatore diviene «una chiara manifestazione e dichiarazione della morte della danza». Tuttavia, secondo la studiosa, al contrario di ciò che l'immobilità del corpo evoca normalmente, nel *butō* di Hijikata «l'immobilità è danza».²⁷⁸ Parallelamente, in conformità alle valutazioni precedenti, si teorizza che anche in *Thr(o)ugh* l'immobilità è parte della performance stessa divenendo, dunque, la continuazione del movimento che giunge ad una sua temporanea stasi. [fig. 14] Ciononostante, l'artista non ha mai dichiarato di essere interessato all'indagine delle condizioni del corpo morto nelle sue caratteristiche e sperimentazioni fisiche, dunque si può concludere che Jalet riprende solo esteticamente la condizione del corpo morto.

3.2.2 Il corpo acefalo

Il corpo acefalo è uno dei *topos* estetici considerati più importanti da Centonze nelle sue analisi della performance *butō*. Come illustrato nel secondo capitolo, nelle performance di Murobushi Kō la scelta di privare il corpo della testa o del volto è «legata soprattutto al

²⁷⁵ *Thr(o)ugh*, 29'42", <<https://vimeo.com/237318056>>, (2017), 2'10"-2'11".

²⁷⁶ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 228.

²⁷⁷ *Butoh: with its soul and all the nerves* (1998), video di M. Saijo, 2'03", <<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/87>>, 15"-25"; *Edge* (2000), video di R. G. Frank, 7', <<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/47>>, 1'33"-1'45".

²⁷⁸ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), pp. 209.

concetto di estirpazione della presenza e dell'identità»²⁷⁹, inoltre viene discusso come nel caso delle opere di Hijikata sia un atto di sovversione della rappresentazione del corpo imposta dalla società.²⁸⁰ Questa scelta estetica viene adottata da Damien Jalet in opere come *Vessel*, *Planet [wanderer]* e *Gravity Fatigue*.

In *Vessel* lo stato del corpo acefalo si manifesta in modo evidente, dove i danzatori mantengono la testa nascosta tra le spalle per l'intera performance ad eccezione della posa finale. [fig. 15] Come rivelato in un'intervista, Jalet sostiene di aver concepito l'idea dei corpi acefali durante il processo creativo a partire da una riflessione sull'importanza dell'aspetto fisico e sul ruolo del volto nella società contemporanea.²⁸¹ Difatti, egli afferma:

Viviamo in una società dove il volto è onnipresente; analizziamo tutti in funzione della loro età, del loro sesso e della loro etnia. Tutto ciò scompare nel momento in cui la testa viene nascosta e soprattutto, conduce l'attenzione dello spettatore sul corpo.²⁸²

Concordemente a ciò che avviene nelle performance *butō*, il danzatore viene completamente estirpato della propria identità e viene privato della possibilità di comunicare attraverso il volto. Le espressioni vengono mistificate e conseguentemente, la potenza comunicativa viene trasmessa e proiettata sul corpo, nel caso di *Vessel* in particolar modo sulla schiena. Come sottolineato dal coreografo nell'intervista a *France Culture*, la scelta di presentare il corpo senza testa priva il danzatore dello sguardo rendendo più complicata la comunicazione con il pubblico in quanto le emozioni vengono espresse attraverso i movimenti del busto e della schiena.²⁸³

²⁷⁹ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 229.

²⁸⁰ K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23, pp. 15-22, <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2018.1573055?journalCode=rprs20>>, (2018), p. 16.

²⁸¹ O. Gesbert, *La danse organique de Damien Jalet*, «La Grande table Culture d'Olivia Gesbert», France Culture, 27'37" <https://www.google.it/search?q=la+danse+organique+de+damien+jalet&client=safari&channel=mac_bm&sxsrf=ALiCzsZx_xPvgICzLrkK8pI25fUXRLOgOA:1668876582808&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUKEwjKkJHf2br7AhWFQfEDHQvIA3AQ_AUoAnoECAIQBA&biw=1264&bih=721&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b49d427e.vid:BBV_97BpNNM>, (10 Mars 2010), 4'13"-4'50".

²⁸² *Damien Jalet/Vessel*, «Chaillot Théâtre National de la Danse», 3'20", <<https://vimeo.com/334854201>>, (6-13 mars 2020), 1'56"-2'14".

²⁸³ O. Gesbert, *La danse organique de Damien Jalet*, «La Grande table Culture d'Olivia Gesbert», France Culture, 27'37",

La schiena assume un ruolo indubbiamente centrale anche in alcune performance *butō*, in quanto diviene la parte del corpo in cui confluisce tutta l'espressività del danzatore; infatti, come segnalato da Katja Centonze in *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in riferimento a quanto dichiarato da Hijikata nelle sue note della performance *Kinjiki* (1959), scrive che:

[...] in his dance the expression of the body writhing in agony is reoriented from the face to the rear, which, together with the chest, emanates all the evil and is prioritized.²⁸⁴

Nell'attività di Hijikata, questa estetica si riscontra anche nel cortometraggio di Hosoe Eikō, *Heso to genbaku* (L'ombelico e la bomba atomica, 1960) in cui appaiono sia l'uso della schiena che l'estetica del corpo acefalo.²⁸⁵ In questo filmato i performer appaiono di spalle e, a partire dalla schiena, sviluppano dei movimenti spasmodici e repentini.²⁸⁶ In *Vessel* la gestualità del danzatore si circoscrive all'utilizzo della muscolatura della schiena e delle spalle e inoltre, la seminudità dei corpi dei performer enfatizza l'utilizzo di determinate fasce muscolari. Confrontando, inoltre, diverse performance del maestro Murobushi Kō, si riscontrano analogie evidenti nelle opere *Quick silver* (2006), *DEADI* (2005) e *Edge* (2000). Mentre in *Quick silver* e in *Edge* i parallelismi sono rivelati nella rappresentazione estetica del corpo seminudo, nelle posture e nella valorizzazione di determinate parti del corpo, in

<https://www.google.it/search?q=la+danse+organique+de+damien+jalet&client=safari&channel=mac_bm&sxsrf=ALiCzsZx_xPvglCzLrkK8pl25fUXRLOgOA:1668876582808&source=lnms&tbn=vid&sa=X&ved=2ahUK_EwjKkJHf2br7AhWFOqfEDHQvIA3AQ_AUoAnoECAIQBA&biw=1264&bih=721&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b49d427e.vid:BBV_97BpNNM>, (10 Mars 2010), 4'20"-4'50"; C. Wiegand, *Body Shock: Suspiria's Damien Jalet Unleashes his Headless Dancers*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/stage/2019/apr/08/suspiria-damien-jalet-interview-headless-dancers-choreographer-vessel>>, (8 Aprile 2019).

²⁸⁴ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 206.

²⁸⁵ *Dettaglio schiena*, 2'52", in *Nevel and A-Bomb (Heso to genbaku) Eikoh Hosoe and Hijikata Tatsumi*, 1960, <<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE>>, (15 febbraio 2014).

²⁸⁶ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 206.

DEADI si individua una chiara citazione stilistica da parte del coreografo contemporaneo. [figg. 16, 17] Sia in *Vessel* che in *DEADI* i danzatori assumono una posa a candela muovendo le braccia con gesti quasi rarefatti; questa posa e le gestualità che ne conseguono sono tra le più evidenti che si possono riscontrare nell'indagine della produzione di Jalet.²⁸⁷ [figg. 18-21] Come affermato precedentemente, secondo Centonze, il corpo acefalo si esprime sia come decapitazione che come cancellazione del volto. Infatti, anche in *Heso to genbaku* la «decapitazione dell'espressione facciale»²⁸⁸ avviene mediante la copertura del volto con un fazzoletto che ne impossibilita la visione.²⁸⁹ Questo *escamotage* viene impiegato sia da Hijikata, in *Anma* (1963) in cui utilizza un foglio di giornale per celare il viso, che da Murobushi Kō in performance come *EN* (1986), *Edge* (2000) o *Le Centaure et l'Animal* (2010).²⁹⁰ [figg. 22, 23] Nella produzione di Jalet si riscontra un'affinità con l'estetica adottata in *Gravity Fatigue* (2015), in cui i danzatori hanno il volto coperto da porzioni di tessuto elastico o presentano il corpo interamente o semi interamente coperto, come rispettivamente in *Corporeal*, da un tessuto in seta, e in *Dolce Far Niente*, da lenzuoli bianchi.²⁹¹ [figg. 24-26]

Seppur sparse nelle produzioni dell'artista contemporaneo, le citazioni delle posture e delle dinamiche riprese dalle performance *butō* sono molteplici; nel contesto del corpo acefalo può inserirsi anche la posa del feto che nelle opere di Murobushi Kō si ripresenta frequentemente, come in *Edge* (2000), in *DEADI* (2005), in *Quick silver* (2006) e in *Ritournelle* (2013).²⁹²

²⁸⁷ *DEADI* (2005), 10'43", <<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/76>>, 1'38"-2'10"; *Vessel: corpi a candela*, 59", <https://www.instagram.com/p/CCvePdiz8t/?utm_source=ig_web_copy_link>, (17 luglio 2020)

²⁸⁸ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscarei.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 206.

²⁸⁹ *Dettaglio volti coperti*, 3'54", in *Nevel and A-Bomb (Heso to genbaku) Eikoh Hosoe and Hijikata Tatsumi*, 1960, <<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE>>, (15 febbraio 2014).

²⁹⁰ *Dettaglio volto coperto*, 10", in *Edge (2000)*, video di Richard G. Frank, 7', <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/47>>.

²⁹¹ *Gravity Fatigue*, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>.

²⁹² *Dettaglio posa fetale*, 42'38", in *Edge Ko Murobushi*, 59'47", <<https://www.youtube.com/watch?v=EpkaKkLSwXU&t=1229s>>, (19 novembre 2016); *Dettaglio posa fetale*, 31", in *Butō, Murobushi Kō, DeadI*, 3', <<https://www.youtube.com/watch?v=OIjTMEmsfmg>>, (13 maggio 2010); *Dettaglio posa fetale*, 12'01", in *Ko Murobushi butoh performance "Ritournelle" - part II*, <https://www.youtube.com/watch?v=3oRLt7fFn_I>, (29 settembre 2014).

[fig. 27] Nella produzione di Jalet l'immagine del feto, postura tipica del *butō*, ritorna al termine dell'opera di *Skid* (2017), in cui il danzatore rimane solo sulla scena avvolto da un tessuto color carne, da cui si libera cominciando a scalare gradualmente il piano inclinato.²⁹³

[fig. 28] Inoltre, nel confronto dei lavori di Jalet con alcune performance di Murobushi Kō, si individua una certa affinità nella gestualità adottata in *Skid* e quella impiegata in *EN* (1986). In *Skid* il danzatore, nel tentativo di scalare la piattaforma, inizialmente si muove a carponi per poi gradualmente ergersi in piedi sulla sommità del piano. Allo stesso modo in *EN* Murobushi gattona con difficoltà e lentezza per sollevarsi progressivamente in posizione eretta. Nonostante, nell'opera del maestro i momenti di estrema calma siano intervallati da cadute improvvise e violente, l'estetica del movimento che viene sviluppata in *Skid* è molto simile a quella presentata da Murobushi Kō.²⁹⁴ [fig. 29]

Un'altra possibile reiterazione stilistica potrebbe celarsi nelle produzioni degli Sankai Juku, nello specifico in *UNETSU* (1986), dove nella parte finale dell'opera, uno dei performer giace a terra completamente immobile in posizione fetale mentre il suo corpo viene ricoperto dal materiale sabbioso che cade dall'alto.²⁹⁵ L'immagine del corpo immobile ricoperto dalla sabbia a mio avviso è ripreso in *Vessel* (2016), dove il danzatore in posizione fetale si ritrova immerso quasi completamente nel *katakuriko*. Nonostante in *Vessel* questa posa non alluda in alcun modo allo stato di morte, la disposizione dei corpi e la loro estetica appaiono analoghi. [fig. 30]

3.2.3 Lo *shironuri*

La pratica di dipingere il corpo di colore bianco è considerabile uno degli elementi più caratterizzanti dello stereotipo estetico della danza *butō*. Nella produzione di Jalet si possono individuare delle soluzioni e delle scelte estetiche che potrebbero derivare ed essere state influenzate dallo *shironuri*.

In *Vessel* il danzatore cosparge il proprio corpo con la sostanza bianca composta di fecola di patate, il *katakuriko*, dando l'impressione di dipingere il proprio corpo. Come analizzato da Centonze, lo *shironuri* era praticato anche per creare un effetto ottico di luci e ombre, alludendo all'ambivalenza del corpo del danzatore che oscilla tra la condizione di presenza e

²⁹³ *Skid*, Damien Jalet, 42'58", <<https://www.raiplay.it/programmi/skid>>, (2017), 32'25"-41'00".

²⁹⁴ *Dettaglio estetica posa e gestualità*, 3", in *EN* (1986), 6", <<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/27>>.

²⁹⁵ *Dettaglio posa fetale*, 3'29", in *Sankai Juku, Official Digest Movie "UNETSU" - Butoh Dance*, 3'57", <<https://www.youtube.com/watch?v=uz1ImpJ5Y6o&t=237s>>, (1 settembre 2019).

assenza, tra visibilità e invisibilità.²⁹⁶ Analogamente si teorizza che in *Vessel*, l'azione dei danzatori di coprirsi e accovacciarsi sulla materia biancastra enfatizza il concetto di dualità su cui l'opera è sviluppata in quanto la materia, durante la manipolazione, muta dallo stato liquido a quello solido.²⁹⁷ Inoltre sulla base delle valutazioni effettuate, si sostiene che nell'opera di Jalet l'azione di cospargersi con il *katakuriko* associata alla condizione del corpo acefalo enfatizza lo stato di anonimia dei danzatori. [fig. 31] Come afferma Jalet in un'intervista condotta per il Théâtre Chaillot, la scelta di nascondere il volto e lo sguardo del performer proietta l'attenzione sul suo corpo e sul movimento, dunque, si conclude che sul palcoscenico il danzatore perde qualsiasi caratteristica che lo rende riconoscibile.²⁹⁸ Nelle performance *butō*, come analizzato da Centonze in riferimento all'attività di Hijikata, lo *shironuri* viene allo stesso modo impiegato per annullare l'identità del danzatore facilitando «la metamorfosi di un corpo in movimento»²⁹⁹, rendendo il corpo, secondo Iwaki Kyōko, un «archetipo»³⁰⁰, privo di qualsiasi caratterizzazione, come nelle performance degli Sankai Juku. Riprendendo le parole di Giorgio Salerno lo *shironuri* esteticamente e simbolicamente è una delle modalità attraverso cui si può giungere «all'eclissi dell'Io».³⁰¹

Nell'opera *Planet [wanderer]* ritorna la scelta di rendere il volto invisibile; nonostante il corpo non venga totalmente privato della testa come in *Vessel*, i volti e i corpi vengono coperti della medesima polvere nera di carbon fossile di cui il palcoscenico è rivestito. In *Planet [wanderer]* i corpi dei danzatori sono considerati delle entità che si adattano e si trasformano in relazione all'ambiente. Infatti, sulla base di quanto descritto da Théo Casciani, durante la performance i danzatori assumono diverse forme e identità, divenendo minerali,

²⁹⁶ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), pp. 214, 215.

²⁹⁷ *Vessel*, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.

²⁹⁸ *Damien Jalet/Vessel*, «Chaillot Théâtre National de la Danse», 3'20", <<https://vimeo.com/334854201>>, (6-13 mars 2020), 2'10".

²⁹⁹ K. Centonze, *Ankoku Butō. Una politica di danza del cambiamento*, in *Atti XXVII Convegno di Studi sul Giappone* (Convegno AISTUGIA, Arcavacata di Rende, Università della Calabria, 18-20 settembre) a cura di A. Boscaro Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia Aistugia, 2003, pp. 61-76, p. 70.

³⁰⁰ K. Iwaki, *Oscillation and Regeneration. The Temporal Aesthetics of Sankai Juku in The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 237- 242, p. 237.

³⁰¹ G. Salerno, *Suoni del corpo, segni del cuore: la danza Butō tra Oriente e Occidente*, Genova, Costa & Nolan, 1998, p. 168.

animali, piante, fossili.³⁰² Pertanto si può affermare che la copertura del corpo e del volto renda la figura del danzatore neutra, priva di ogni caratterizzazione e dunque incline alla trasformazione del proprio corpo attraverso l'esplorazione di gestualità e di stati corporei differenti. [fig. 32]

A partire dall'analisi della pratica dello *shironuri* e dallo studio delle produzioni di Jalet, si deduce che l'artista contemporaneo adotti la pratica sia nella sua dimensione estetica che funzionale. Un ultimo richiamo stilistico presente nel lavoro di Jalet può essere individuato nell'atto finale della performance di *Planet [wanderer]*, dove dal soffitto comincia a colare il *katakuriko*, inondando e cospargendo i corpi dei danzatori fino a costringerli all'immobilità.³⁰³ I performer al termine dell'opera sono completamente avvolti dalla sostanza che crea una rete appiccicosa. [fig. 33] L'immagine offerta da Jalet potrebbe ricondursi ad un utilizzo particolare della pittura bianca nel *butō*, che, come esplicito da Centonze, veniva mescolata alla colla e applicata al corpo in modo da creare un'immagine che allude al corpo sporco e in putrefazione.³⁰⁴ Nonostante in *Planet* l'idea della decomposizione sia esclusa, si può denotare che in questo caso l'artista adotta la pratica sotto forma di citazione stilistica.

3.2.4 La ritualità

La ritualità è un tema complesso che nella produzione di Jalet, come già illustrato nel primo capitolo, è presente e si sviluppa a partire dalla volontà dell'artista di definire il ruolo della danza all'interno di determinate pratiche rituali. L'artista suscita un profondo interesse nell'indagine delle cerimonie culturali in cui, secondo le sue considerazioni, sono sedimentate le origini della danza e in cui è possibile ritrovare «il senso della prima funzione della danza».³⁰⁵ Il coreografo contemporaneo, come dimostrato nella scelta di alcuni temi

³⁰² T. Casciani, *Planet [wanderer]*, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>.

³⁰³ L. Martinelli, «*Planet, Wanderer*», de Damien Jalet et Kohei Nawa, Chaillot, Théâtre National de la Danse à Paris, «Les Trois Coups. Le Journal du Spectacle Vivant», <<http://lestroiscoups.fr/planet-wanderer-de-damien-jalet-et-kohei-nawa-chaillot-theatre-national-de-la-danse-a-paris/>>, (28 Septembre 2021).

³⁰⁴ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscarini.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 214.

³⁰⁵ *Damien Jalet: It can make people uncomfortable but I think that's where art should go sometimes*, <<http://blog.sadlerswells.com/damien-jalet-im-always-keen-to-blur-the-lines-it-can-make-people-uncomfortable-but-i-think-thats-where-art-should-go-sometimes/>>, (11 March 2019).

delle proprie produzioni e durante alcune interviste, rielabora la visione e l'esperienza di pratiche rituali con cui viene a contatto declinandole in un linguaggio scenico conforme alla propria poetica artistica. Come già dichiarato, sono diversi i rituali, le cerimonie popolari, i miti e le leggende da cui il coreografo contemporaneo si lascia ispirare per l'ideazione delle proprie opere coreografiche, come il mito del morso della taranta per *Tarantiseismic* (2017), il rito dell'Onbashira per *Thr(o)ugh*, la cosmogonia del *Kojiki* per *Planet[wanderer]* (2021), *Vessel* (2016) e *Mist* (2020).

Sebbene non analizzata all'interno dell'elaborato, è necessario citare l'opera *Yama* (2017) in cui confluiscono tutte le ricerche sulle origini della danza legate alle cerimonie popolari e rituali di culture e Paesi differenti.³⁰⁶ Come illustrato nel primo capitolo, è durante il processo creativo dell'opera che egli viene a contatto con lo *shugendō*, pratica religiosa radicata principalmente nelle montagne del nord del Giappone. Inoltre, come racconta nell'intervista in occasione dell'incontro presso l'*Institut Français Tōkyō*, l'artista assieme ad Aimilios Arapoglou nel 2013 in Giappone prende parte ad un itinerario spirituale della durata di tre giorni nelle montagne di Dewa, dove accompagnati dagli *yamabushi* conduce un percorso spirituale ed esperienziale.³⁰⁷

Jalet rimane affascinato dal rapporto che gli asceti instaurano con la natura, in questo caso con la montagna che ospita la loro pratica; infatti come dichiara:

Gli *yamabushi* considerano la montagna come una madre ma anche come una tomba. [...] In questo particolare rito, il devoto rinasce e viene portato alla montagna come un feto e gradualmente passa attraverso gli step della nascita in un periodo di 10 giorni per poi raggiungere la sommità.³⁰⁸

A partire da questa affermazione è plausibile che le posizioni fetali ricorrenti nelle sue opere derivino anche da una rielaborazione dell'esperienza dello *shugendō* e dalla concezione della montagna come madre, in cui si genera la vita e la morte.

L'esperienza spirituale condotta assieme agli *yamabushi* è di singolare importanza e lo pone in relazione direttamente ad un artista *butō* che aveva affrontato questo percorso in

³⁰⁶ W. Le Personnic, *Yama*, Damien Jalet, «MaCulture» <<https://www.maculture.fr/yama-damien-jalet>>, (20 dicembre 2017).

³⁰⁷ T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei (Institut Francais Tōkyō Espaces Images, 1 lug 2015)*, Pamela Miki Associates (trad.), «Realkyoto», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015)

³⁰⁸ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 19'41"-21'02".

precedenza, ovvero Murobushi Kō. La coincidenza permette di intensificare le probabili analogie e affinità riscontrabili nella poetica dell'artista contemporaneo in quanto lo *shugendō* potrebbe essere considerato fonte di rielaborazione di concetti, immagini e gestualità.

Murobushi Kō, come già illustrato, si interessa alla pratica itinerante dello *shugendō* durante il periodo universitario e decide di affrontare questo percorso spirituale per esplorare e sottoporre il proprio corpo a nuove sfide.³⁰⁹ Lo *shugendō*, come spiega Massimo Raveri, può essere considerato «un'ascesi attraverso i Dieci Regni dell'esistenza e i Dieci Stadi della mente»³¹⁰, affrontati mediante rituali, prove fisiche, diete ed escursioni pericolose che mettono a rischio anche l'incolumità dell'individuo.³¹¹

La tematizzazione del rischio di morte, come già accennato nella trattazione del corpo morto, si manifesta nell'opera *Thr(o)ugh* di Damien Jalet, in cui il danzatore viene continuamente esposto ad una situazione di pericolo al limite dello schiacciamento. Tuttavia, nonostante non si escluda l'influenza dell'esperienza dello *shugendō*, per il concepimento di *Thr(o)ugh* l'artista, come già illustrato, si ispira al rituale dell'Onbashira, che si svolge ogni sei anni nella prefettura di Nagano.³¹² Le condizioni di estremo pericolo a cui il corpo è sottoposto, sono esplorate anche da Murobushi Kō che, come analizza Centonze, nelle sue performance sperimenta i limiti della propria fisicità attraverso il *nikutai*, confluendo nella performance del *miira*.³¹³

Per la realizzazione della trilogia che comprende *Planet [wanderer]*, *Vessel* e *Mist*, Jalet si ispira alla cosmogonia giapponese del libro del *Kojiki*, che riadatta attraverso la rappresentazione dei tre regni descritti all'interno del libro. In *Vessel* la presenza dell'acqua

³⁰⁹ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 168; K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 227.

³¹⁰ M. Raveri, *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, <https://iris.unive.it/bitstream/10278/33361/1/Raveri_Itinerari%20nel%20sacro.pdf>, (2006), p. 81.

³¹¹ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 228.

³¹² *Thr(o)ugh*, <<https://damienjalet.com/project/through/>>.

³¹³ K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236, p. 228.

assume un ruolo significativo e probabilmente viene inserita come rielaborazione di reminiscenze rituali e mitologiche. Infatti, come afferma l'artista in *Delving into Dance*:

L'acqua è la culla della vita, ma nella mitologia è spesso legata alla morte, come il fiume Stige nella mitologia greca, in Giappone, hanno il fiume Sanzu, che è esattamente lo stesso - è necessario per passare da un mondo all'altro.³¹⁴

Tale fonte di ispirazione viene confermata anche durante l'intervista in occasione di Torinodanza Festival nello scorso settembre 2022.³¹⁵ Ad eccezione della menzione del *Sanzu no kawa* (Il fiume delle tre attraversate), fiume che, secondo la dottrina buddhista viene attraversato dalle anime dei morti al settimo giorno dal decesso, tra le sue dichiarazioni non è rilevato alcun riferimento mitologico preciso.³¹⁶ Anche nello *shugendō* l'acqua ha un ruolo attivo nel processo di maturazione spirituale dell'asceta iniziato, in quanto viene impiegata nelle pratiche di purificazione quotidiane che lo *yamabushi* esegue al limite della sopportazione.³¹⁷ Questo potrebbe essere legato alla tradizione shintoista che, come illustrato da Massimo Raveri, pretende la condizione di purezza per accedere e mettersi in contatto con le divinità:

Nella tradizione shintoista, la purezza, ben più della fede, è la condizione essenziale per entrare in contatto con dio. Solo l'uomo ritualmente puro, che ottempera alle prescrizioni sacrali in tutti i momenti della vita quotidiana e rifugge dalle cose impure, è in armonia con se stesso, con la natura e gli dei.³¹⁸

Inoltre, nella pratica delle montagne, prima di cominciare il percorso di asceti spirituale, gli *yamabushi* simulano una morte simbolica, inscenando un rito funebre per indicare il distacco dello spirito dal corpo. In seguito alla cerimonia, gli asceti si recano presso il *Fourth Bridge* per attingere un'ultima volta all'acqua prima di intraprendere il percorso di

³¹⁴ A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50", <<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018), 15'14"-15'41".

³¹⁵ *Visioni*, Esclusiva Rai Cultura, 51'41" <<https://www.raiplay.it/programmi/visioni>>, (2020), 5'09"-5'40".

³¹⁶ R. Taketomi, *The Image of the River in Kazuo Ishiguro's A Pale View of Hills*, «East-West Cultural Passage», 20, pp. 74-93, <https://researchmap.jp/taketomiria/misc/36004793/attachment_file.pdf>, (2020), p. 75.

³¹⁷ M. Raveri, *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, <https://iris.unive.it/bitstream/10278/33361/1/Raveri_Itinerari%20nel%20sacro.pdf>, (2006), pp. 213, 214.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 154.

rinnovamento spirituale. Come narrato dallo *yamabushi* Koshikidake Shokai, il *Fourth Bridge* contrassegna il passaggio tra due mondi, transito che simbolicamente viene connesso all'immagine della morte contenuta nel vocabolo quattro, 'shi', che gode della medesima pronuncia del termine 'morte'.³¹⁹

In *Vessel* l'acqua invade l'intero palcoscenico e circonda la struttura scenografica situata al centro. Nel primo atto le luci che illuminano la scena rivelano la presenza dell'acqua trasformando il palcoscenico in una superficie specchiante che raddoppia le figure dei danzatori e su cui i performer plasmano pose e movimenti.³²⁰ L'immagine scenica che viene ricreata nell'atto iniziale di *Vessel* ricorda l'opera degli Sankai Juku *UNETSU* (1986) in cui la presenza dell'acqua accompagna l'intera performance. In *UNETSU* l'acqua invade pressoché tutta la scena e i danzatori generano movimenti e transizioni sulla sua superficie.³²¹ In questo caso la citazione stilistica da parte di Jalet può considerarsi evidente, in quanto viene creato un ambiente scenografico molto simile e affine.³²² [fig. 34]

L'ultima opera presa in analisi è *Tarantiseismic* (2017), che coinvolge trentotto danzatori e un batterista, realizzata per la UK's National Youth Dance Company. A differenza delle altre opere, la leggenda popolare a cui la performance si ispira non è legata al contesto mitologico giapponese, bensì riprende la tradizione folclorica legata al morso della tarantola per cui il veleno iniettato dall'insetto provocherebbe un'ossessione incontrollata nel danzare.³²³

La possibilità di rintracciare dei legami tra l'opera *Tarantiseismic* e il *butō* si concretizza a partire dal saggio della studiosa Katja Centonze *Finis terrae* (2006), in cui vengono messe a confronto le due realtà coreutiche citate, e dalla residenza artistica ATNARAT svoltasi in Salento nel 2007, che coinvolge l'artista Murobushi Kō. Tuttavia, è necessario considerare che Jalet non fa riferimento alla taranta bensì alla tarantella, danza tradizionale che

³¹⁹ Y. Seki, *What are the Practices of Shugendo (with Shokai Koshikidake)*, 31'55", <<https://youtu.be/FigrWcGvX-g>>, (January 2021), 12'06"-12'35".

³²⁰ G. Basili, *Coreografia e scultura liquida. Il tour europeo di Vessel*, «Artribune», <<https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/05/vessel-kohei-nawa-damien-jalet/>>, (22 maggio 2019).

³²¹ *Sankai Juku, Official Digest Movie "UNETSU" - Butoh Dance*, 3'57", <<https://www.youtube.com/watch?v=uz1ImpJ5Y6o&t=237s>>, (1 settembre 2019), 1'06"-1'54".

³²² *Danzatori sulla superficie d'acqua della scena*, 1'10", in *Sankai Juku, Official Digest Movie "UNETSU" - Butoh Dance*, 3'57", <<https://www.youtube.com/watch?v=uz1ImpJ5Y6o&t=237s>>, (1 settembre 2019).

³²³ Tarantismo, in *Enciclopedia online Treccani*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantismo/>>.

geograficamente si sviluppa nel centro-sud Italia, ma che analogamente alla taranta ha origine nel tarantismo, tecnica coreutica, esito di crisi isteriche causate dal morso della tarantola.³²⁴

Come illustrato da Centonze, a partire dalla considerazione degli studi di Ernesto de Martino, parallelamente al *butō*, la taranta è considerata una «danza di crisi» e come tali, entrambe «intrattengono un rapporto di similitudine presentando situazioni coreutiche simili».³²⁵ L'isteria incontrollata originata dal morso della tarantola crea una necessità maniacale di danzare, in quanto unico modo per espellere il veleno. A questo proposito tale mania si traduce in *Tarantiseismic* in una sequenza corale ripetitiva basata sull'azione di saltare, calpestare e abbandonare il corpo.³²⁶

In relazione a quanto esposto, l'azione del calpestare è un atto comune presente sia nel *butō* che nella taranta e diviene «mezzo di liberazione dal disagio che viene vissuto come incontrollabile esigenza».³²⁷ Nel *butō* l'azione del battere i piedi a terra è presente nel composto segnico 'to', che come analizzato da Centonze, nella sua «formalizzazione verbale, *fumu*, significa calpestare».³²⁸ Secondo quanto esposto dalla studiosa, in Giappone la danza calpestante è strettamente legata alla tradizione rurale, in quanto veniva eseguita per evocare la benevolenza delle divinità e l'abbondanza del raccolto.³²⁹ Inoltre, questa danza basata sul calpestio, compare anche nel libro del *Kojiki*, in cui si narra che nel mito della caverna, Ame no Uzume libera il mondo dall'oscurità attraverso la danza calpestante.³³⁰

³²⁴ Tarantismo, in *Enciclopedia online Treccani*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantismo/>>; R. Caggiano, Tarantella, in *Enciclopedia italiana Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantella_%28Enciclopedia-Italiana%29/>, (1937).

³²⁵ K. Centonze, *Finis terrae: butō e tarantismo Salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale*, in *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone* (Convegno: AISTUGIA, Università di Lecce, 21-23 settembre 2006), a cura di M. C. Migliore, Galatina, Congedo Editore, pp. 121-137, p. 121.

³²⁶ L. Winship, *Tarantiseismic*, <<https://damienjalet.com/project/tarantiseismic/>>.

³²⁷ K. Centonze, *Finis terrae: butō e tarantismo Salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale*, in *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone* (Convegno: AISTUGIA, Università di Lecce, 21-23 settembre 2006), a cura di M. C. Migliore, Galatina, Congedo Editore, pp. 121-137, p. 129.

³²⁸ K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165.

³²⁹ K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di B. Rupert, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100, p. 95.

³³⁰ K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165, pp. 153, 159.

A partire da quanto esposto, in entrambe le culture coreutiche la matrice rituale è presente e trova una sua declinazione performativa che subisce una serie di sviluppi nel corso dell'evoluzione delle pratiche.³³¹ Infatti, questo aspetto si riscontra nell'*ankoku butō* che, come afferma Centonze:

[...] condivide in larga misura elementi tipici provenienti dal serbatoio delle danze rituali incentrate sulla morte e sulla rinascita, entrando in stretta relazione soprattutto con gli *yamabushi kagura*, le cui pratiche sono rimaste particolarmente radicate nel tessuto culturale del Tōhoku.³³²

Come anticipato, la connessione tra *butō* e il fenomeno del tarantismo acquista maggior valore nel 2007, anno in cui Murobushi Kō prende parte al progetto Torcito Parco Danza organizzato da Annamaria de Filippi, Andrea Pati e Katja Centonze a Lecce. Come espresso da Centonze, il programma denominato ATNARAT è orientato al fine di definire eventuali connessioni tra il ruolo del corpo nel linguaggio coreutico del tarantismo e quello del *butō*, riflessione che si genera a partire dall'analisi della ribellione del *nikutai* di Hijikata.³³³ Difatti, come dichiara la studiosa:

By focusing on the question of corporeality, the project hoped to explore performance contexts for the reviving of the image of the dead body, an idea found both in *butō* and Tarantism.³³⁴

Il programma si articolava in tre serate, in ognuna delle quali era presentata un'opera tra cui *Sette* della compagnia Elektra, *Quick silver* di Murobushi Kō e infine *Atnarat*, performance conclusiva della residenza artistica generata dalla collaborazione degli artisti che hanno preso parte al progetto.³³⁵ Infatti, sulla base delle considerazioni precedenti, è in quest'ultima

³³¹ K. Centonze, *Finis terrae: butō e tarantismo Salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale*, in *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone* (Convegno: AISTUGIA, Università di Lecce, 21-23 settembre 2006), a cura di M. C. Migliore, Galatina, Congedo Editore, pp. 121-137, p. 121.

³³² K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165, p. 153.

³³³ K. Centonze, *Topoi of Performativity: Italian Bodies in Japanese Spaces/Japanese Bodies in Italian Spaces*, in *Japanese Theatre Transcultural German and Italian Intertwinings*, a cura di Stanca Scholz-Cionca, Andreas Regelsberger, Monaco, Iudicium, 2011, pp. 207-227, p. 220.

³³⁴ *Ibidem*, p. 221.

³³⁵ *Programma 2007*, <<http://torcitoparcodanza.it/programma.php>>; *Torcito Parco Danza*, «Il tacco d'Italia», <<https://www.iltaccoditalia.info/2007/08/02/torcito-parco-danza/>>, (2 agosto 2007).

performance di improvvisazione che sulla scena si incontrano i linguaggi coreutici del *butō* e del tarantismo e dove vengono esplorate condizioni del corpo tra differenze e affinità nelle gestualità adottate. L'opera *Quick silver* presentata da Murobushi Kō è realizzata all'interno alla 'stanza del suono' della Cappella di San Vito della masseria Torcito in cui l'artista appare seminudo con il corpo dipinto di argento, che Centonze associa simbolicamente al veleno della taranta. A questo proposito scrive:

His *quick silver*, half between poison and medicine, reverberated the venomous spider detonating a fight between the Japanese avant-garde and the Salentinian phenomenon.³³⁶

Pertanto, «danza e identità si sviluppano distintamente come intossicazione, esperienza del contagio e libertà».³³⁷ Come descritto dalla studiosa, il maestro sviluppa una performance violenta ed esplosiva, fagocitando lo spazio a disposizione.³³⁸ Tuttavia, l'opera alterna momenti di tranquillità a momenti di azione esplosiva che potrebbero essere associati alla taranta in quanto si manifestano attraverso salti, cadute e movimenti repentini. Tra le gestualità affini si possono considerare i cedimenti improvvisi del corpo che sono presenti sia in *Tarantiseismic* che in *Quick silver* come declinazione di una gestualità in parte derivata da una riflessione attorno al linguaggio corale rituale e in parte semplicemente frutto della sperimentazione fisica e dinamica.

3.2.5 La gravità

Il tema della gravità ricorre frequentemente nelle produzioni del coreografo contemporaneo e viene declinato dall'artista sotto forma di movimento, come caduta, abbandono e resistenza, nella scenografia e nell'utilizzo di oggetti di scena, come dimostrano le opere *Skid* (2016), *Gravity Fatigue* (2015), *Planet [wanderer]* (2021), *Thr(o)ugh* (2016). Come illustrato nel primo capitolo, Jalet riflette sul potere della forza gravitazionale, in quanto forza invisibile a cui l'essere umano è costantemente assoggettato e che agisce su tutto definendo i parametri di movimento di ogni individuo e creatura.³³⁹ Ciononostante, il coreografo contemporaneo,

³³⁶ K. Centonze, *Ko Murobushi Faces Murobushi Kō: A stranger in his home country and in his body*, «Theatre Arts», <<http://theatrearts.aict-iatc.jp/201602/3962/>>, (21 October 2016).

³³⁷ K. Centonze, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018, p. 74.

³³⁸ *Ibidem*, p. 80.

³³⁹ E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space»,

volendo ampliare le possibilità del proprio linguaggio coreutico, declina la tematica in modo alternativo. Dichiarò:

Mi piace confutare il *cliché* per cui i ballerini contrastano la gravità. Penso che loro conversino con la gravità - questa idea del farsi sommergere da essa può produrre degli esiti differenti e interessanti.³⁴⁰

Pertanto, nelle sue opere Jalet favorisce l'esplorazione di una gestualità in dialogo con la gravità e non in contrasto con essa. Un'evidente affinità si riscontra con la poetica di Amagatsu Ushio, fondatore degli Sankai Juku, che individua l'essenza della sua danza *butō* propriamente nel dialogo con la gravità.³⁴¹ Difatti, come afferma:

For me, Butoh is a dialogue with the gravity. If the European/American dances are based on the concept of being free from the gravity, maybe we can say that in contrast, my dance is based on that of sympathizing or synchronizing with the gravity.³⁴² (trad. K. Yoshida)

Come esposto in un'intervista condotta da Iwaki Kyōko, Amagatsu Ushio sottolinea la volontà di sviluppare una gestualità in equilibrio con la gravità. Il raggiungimento di quest'armonia, come sostiene il maestro, si concretizza nel totale rilassamento del corpo. Per Amagatsu rimane fondamentale ridurre al minimo la tensione del movimento cercando di sfruttare la gravità applicando la minor forza possibile. Difatti, dichiarò:

<<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023); *Skid - Damien Jalet - GöteborgsOperans Danskompani*, «Culture First», 11'22", <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=video&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi98pCwkbX7AhVvOfEDHdO6AuA4HhC3AnoECAkOAg&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DoGKKS_nCcFg&usg=AOvVaw3niVOTGaizOxcyRiST4ai>, (February 2019), 1'40"-1'50".

³⁴⁰ E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space», <<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023).

³⁴¹ K. Iwaki, *The Unending Challenge of Butoh Artist Ushio Amagatsu, a Leader in the International Dance Scene for over 30 Years*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0902/1.html>, (6 March 2009).

³⁴² K. Yoshida, *A Conversation with Amagatsu Ushio, Artistic Director of Sankai Juku*, «Walker, Fourth Wall», <<https://walkerart.org/magazine/a-conversation-with-ushio-amagatsu-artistic-d>>, (1 November 2006).

[...] I focused on applying the absolute “minimum strength necessary”. [...] My job is to carefully and consciously have the dancer identify and remove these tensions one by one in order to create a body that can conduct the dialogue with gravity in the most straightforward and unaffected way.³⁴³

Sulla base di quanto esposto si può convenire che entrambi gli artisti maturano una riflessione affine sul tema della gravità. Tuttavia, mentre il dialogo con la gravità è una costante in tutta la produzione di Amagatsu Ushio, nelle opere di Damien Jalet si manifesta come una possibile declinazione del tema.

Il rifiuto di agire contro la forza gravitazionale si manifesta nell'opera *Skid* (2016) e, come raccontato dal coreografo belga, si traduce nella caduta e nell'equilibrio minacciato del danzatore che «agisce tra il desiderio di elevarsi e il bisogno di abbandonarsi».³⁴⁴ L'inserimento del piano inclinato concretizza la presenza della forza gravitazionale e comporta la ricerca di nuove possibilità di movimento che oscillano tra la resistenza e l'adattamento. Nel primo atto di *Skid*, l'accoglienza della gravità si esemplifica nei corpi dei performer che scivolano lungo tutto il piano inclinato senza produrre alcun tipo di movimento. In questo caso, considerando quanto predicato da Amagatsu Ushio, la tensione del gesto viene ridotta al minimo, in quanto viene sfruttata esclusivamente l'azione della forza gravitazionale sul piano inclinato.

La declinazione del tema della gravità di *Skid* può essere messa a confronto con l'opera degli Sankai Juku *UTSUSHI* (2008) «strutturata attraverso un equilibrio continuo fra tensione e rilassamento, fra l'immissione e la sottrazione di forza».³⁴⁵ Durante la performance del collettivo, i danzatori si sdraiano a terra e si rialzano alternando cadute a sollevamenti. Le transizioni non avvengono in modo repentino bensì con cautela cercando di creare la minore tensione possibile.³⁴⁶ Parallelamente si può convenire che in entrambe le performance siano

³⁴³ K. Iwaki, *The Unending Challenge of Butoh Artist Ushio Amagatsu, a Leader in the International Dance Scene for over 30 Years*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jp/f.go.jp/E/art_interview/0902/1.html>, (6 March 2009).

³⁴⁴ *Skid - Damien Jalet - GöteborgsOperans Danskompani*, «Culture First», 11'22", <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=video&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi98pCwkbX7AhVvOfEDHdO6AuA4HhC3AnoECAkQAg&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D0GKKS_nCcFg&usg=AOvVaw3niVOTGaizOxcyRiST4ai>, (February 2019), 48"-54".

³⁴⁵ F. Pezzoli, *Utsushi, l'estetica della gravità*, «Estense. Eventi e Cultura», <<https://www.estense.com/?p=426617>>, (5 dicembre 2014).

³⁴⁶ *Sankai Juku, Official Movie, UTSUSHI - Butoh Dance*, 4'14", <<https://youtu.be/DMzWZ4f8CrM>>, (16 gennaio 2020), 2'35"-2'55".

indagate le variazioni delle dinamiche del corpo del danzatore che oscilla tra il totale cedimento del corpo e la resistenza. [fig. 35]

Al contrario, una sostanziale differenza nella poetica dei due artisti si rivela nel rapporto tra gravità e inconscio. Mentre per Jalet la gravità è «la manifestazione fisica dell'inconscio»³⁴⁷, in quanto permette al danzatore di lasciarsi trasportare e distaccarsi dalla coscienza, nella riflessione di Amagatsu Ushio l'inconscio non è ammesso. Per il maestro lo stato di incoscienza conduce il corpo a dar forma a degli automatismi comportamentali che insorgerebbero in movimenti contro gravità, a cui è possibile rimediare solo attraverso un movimento logico e controllato.³⁴⁸

Nella produzione di Damien Jalet la gravità è concepita anche come forza generatrice in grado di plasmare, dipingere e scolpire. Questa riflessione del coreografo belga viene maturata e sviluppata a partire dal primo progetto con Nawa Kōhei, *Vessel* (2016), in cui entrambi esplorano il legame tra gravità e materia, pervenendo al concepimento del *katakuriko*. Le sue caratteristiche, già citate, divengono la proiezione dell'idea di dualità che si rivela nella materia tramite il cambiamento da stato solido a liquido, in seguito alla manipolazione o meno.³⁴⁹ Tuttavia, tale indagine viene esplorata anche in *Planet [wanderer]*, in cui le soluzioni adottate, a differenza di *Vessel*, permettono di riscontrare una maggior affinità con alcune opere degli Sankai Juku.

Nell'atto finale di *Planet [wanderer]*, il *katakuriko*, per mezzo della forza gravitazionale, mantiene il suo stato liquido e cola dall'alto sui corpi dei danzatori. L'immagine creata sul palcoscenico ricorda evidentemente alcune soluzioni scenografiche adottate dal collettivo di danza *butō* come in *UNETSU* (1986), in cui in due punti distinti del palcoscenico cadono dall'alto della sabbia e dell'acqua o anche come in *UMUSUMA* (2012), dove al centro della

³⁴⁷ *Skid - Damien Jalet - GöteborgsOperans Danskompani*, «Culture First», 11'22", <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=video&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi98pCwkbX7AhVvOfEDHdO6AuA4HhC3AnoECAkQAg&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D0gGKKS_nCcFg&usg=AOvVaw3niVOTGaizOxcyRiST4ai>, (February 2019), 1'20".

³⁴⁸ K. Iwaki, *The Unending Challenge of Butoh Artist Ushio Amagatsu, a Leader in the International Dance Scene for over 30 Years*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0902/1.html>, (6 March 2009).

³⁴⁹ T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei (Institut Francais Tōkyō Espaces Images, 1 lug 2015)*, Pamela Miki Associates (trad.), «Realkyoto», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015).

scena scende dall'alto della sabbia.³⁵⁰ Inoltre, un'ipotetica citazione stilistica potrebbe derivare anche dall'opera di Murobushi Kō, *Enthusiastic Dance on the Grave* (2013), in cui la scena si compone di cinque aree in cui cade del materiale sabbioso dal soffitto.³⁵¹ [fig. 36]

Come già affermato, nel lavoro di Jalet il tema della gravità subisce molteplici declinazioni e un ulteriore esempio può essere presentato nell'opera *Gravity Fatigue* (2015) realizzata assieme al fashion designer Hussein Chalayan. In una delle sezioni della performance i danzatori si sincronizzano in un calpestio ripetuto che viene accompagnato da cadute violente, improvvise e continue. Parallelamente, questi cedimenti improvvisi si manifestano anche nella danza *butō* di Murobushi Kō; sebbene non si possa parlare di linguaggio coreutico definito, sulla base delle teorizzazioni di Centonze, questi cedimenti repentini sono riconosciuti in una tecnica definita con il termine *taoreru*.³⁵² Infatti, il *taoreru* può essere identificato come una '*fall technique*' in cui il corpo cade improvvisamente e rigidamente dalla posizione verticale, creando un inaspettato cambio di intensità.³⁵³ Difatti, come sostenuto da Centonze:

His 'free falls' are in opposition to the technique of release and self-protection achieved by accompanying 'gently' the body's movements spinning and turning or by receiving the fall gracefully, as is carried out in modern or contemporary dance techniques, or in the typical ukemi technique in judo.³⁵⁴

La tecnica individuata da Centonze è impiegata per indagare le molteplici corporealtà attraverso la sperimentazione dei limiti fisici. Di conseguenza, le azioni proposte privano la

³⁵⁰ *Dettaglio acqua e sabbia che cadono dall'alto, 20"*, in *Sankai Juku, Official Digest Movie "UNETSU" - Butoh Dance, 3'57"*, <<https://www.youtube.com/watch?v=uz1ImpJ5Y6o&t=237s>>, (1 settembre 2019); *Dettaglio sabbia che cade dall'alto, 2'42"*, in *Sankai Juku, Official Movie "UMUSUNA" - Butoh Dance, 3'37"*, <<https://www.youtube.com/watch?v=mFliiYPKczM&t=63s>>, (16 maggio 2016).

³⁵¹ *Dettaglio sabbia che cola dall'alto, 10"*, in *Enthusiastic Dance on the Grave*, video di K. Immervoll, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/75>>.

³⁵² K. Centonze, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018, p. 81.

³⁵³ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 210.

³⁵⁴ K. Centonze, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018, p. 81.

performance della possibilità di un'eventuale costruzione coreografica, in quanto si inseriscono come elementi non prevedibili. Questi cedimenti sono l'esito della sottrazione del movimento, in quanto il corpo cade per effetto della gravità.³⁵⁵ Questa tecnica viene esplorata nel lavoro di Murobushi Kō in molte opere come *Quick silver* (2006) o come *DEAD I* (2005).³⁵⁶

3.2.6 Il corpo sonoro

Nelle opere di danza *butō* alcune performance sono prive di accompagnamento musicale. Nel caso di Murobushi Kō questa scelta si traduce nella volontà di pervenire ad una condizione di autarchia del corpo, che, come già esposto nel capitolo precedente, può essere raggiunta esclusivamente attraverso la forma artistica del *butō* poiché il paesaggio sonoro viene generato dal performer stesso attraverso gesti, spostamenti, respiri e grida.³⁵⁷

In relazione all'analisi degli studi *The Corporeality of Sound and Movement in Performance* di Mashino Ako ed Elina Seye e *Theatre Noise: The Sound of Performance* di Lynne Kendrick and David Roesner, il ruolo della musica e del suono nella performance introducono ad un discorso articolato e complesso legato al rapporto tra musica e corpo sul e fuori dal palcoscenico. Infatti, come espresso nel primo saggio citato:

[...] la musica può essere interpretata come movimento spaziale, oltre al movimento sonico, e gli strumenti possono essere l'interfaccia attiva che influenza il processo di creazione della musica e la sua struttura. Poiché la performance musicale potrebbe essere vista come danza, la danza potrebbe essere ascoltata come musica.³⁵⁸

³⁵⁵ K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017), p. 210; K. Centonze, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018, p. 81.

³⁵⁶ *Esempio tecnica taoreru*, 40"-45", in *Butō, Murobushi Kō, Dead I*, 3", <<https://www.youtube.com/watch?v=OijTMEsFmg>>, (13 maggio 2010); *Esempio tecnica taoreru*, 51"-2'10", in *Butō, Murobushi Kō (Quick silver)*, 2'59", <<https://www.youtube.com/watch?v=rPZSe16qS8Y>>, (14 maggio 2010).

³⁵⁷ K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009), p. 171.

³⁵⁸ A. Mashino, E. Seye, *The Corporeality of Sound and Movement in Performance*, «The World of Music (new series)», 9, pp. 25-46, <<https://www.jstor.org/stable/26970253>>, (2020), p. 29.

In aggiunta, come sostenuto anche in *Theatre Noise* «la teoria del suono [...] si manifesta attraverso il tempo (frequenza) e lo spazio (ampiezza)». ³⁵⁹ Pertanto, si ricava che il rapporto corpo-musica e suono-movimento generano diverse possibilità di interazione all'interno della performance che dipendono dal ruolo e dal significato che si instaura durante l'esecuzione di un'opera. La performance di un danzatore, per definirsi tale, non deve necessariamente essere accompagnata dalla musica, in quanto anche i movimenti del performer sono fonte di suono.

Il suono consiste in vibrazioni fisiche, il che significa che è essenzialmente un movimento udibile. Mentre il movimento si riferisce generalmente a un cambiamento di posizione, che è legato allo spazio, il processo di movimento è legato al tempo. ³⁶⁰

A partire da tali considerazioni, l'esecuzione performativa può avvenire anche nel silenzio, che viene interpretato come assenza della traccia musicale. Tuttavia, come esposto in precedenza, la privazione della traccia musicale non conduce la performance al silenzio totale, in quanto il cosiddetto «theatre noise» ³⁶¹, il suono dello spazio e della fisicità dei corpi presenti concepito da Lynne Kendrick and David Roesner, non viene annullato.

Come già introdotto, nella sua produzione Murobushi Kō sceglie di privare alcune sezioni delle sue performance dell'accompagnamento musicale, alternando momenti di silenzio a quelli di sonoro. Tra queste si considerano *Quick silver* (2006), *DEAD1* (2005), *Edge* (2000). Il silenzio, esito dall'assenza musicale, viene colmato da suoni prodotti dal movimento del corpo, da grida emesse dall'artista, che possono essere considerate costitutive dell'atto di esplorazione performativa delle plurime identità corporee. In *Quick silver*, come esposto da Centonze, le grida e i vocalizzi terrificanti, che appaiono durante l'opera, potrebbero essere

³⁵⁹ L. Kendrick, D. Roesner, *Introduction*, in *Theatre Noise: The Sound of Performance*, a cura di L. Kendrick, D. Roesner, Cambridge Scholars Pub, 1, <https://books.google.it/books?hl=it&lr=&id=MDwsBwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=noise+of+the+body+in+the+performance+&ots=051uz4uz02&sig=KgPmjgVh2XYY_tT2i4WYtfvG1EA&redir_esc=y#v=onepage&q=noise%20of%20the%20body%20in%20the%20performance&f=false> (23 dicembre 2011), p. 27.

³⁶⁰ A. Mashino, E. Seye, *The Corporeality of Sound and Movement in Performance*, «The World of Music (new series)», 9, pp. 25-46, <<https://www.jstor.org/stable/26970253>>, (2020), p. 31.

³⁶¹ L. Kendrick, D. Roesner, *Introduction*, in *Theatre Noise: The Sound of Performance*, a cura di L. Kendrick, D. Roesner, Cambridge Scholars Pub, 1, <https://books.google.it/books?hl=it&lr=&id=MDwsBwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=noise+of+the+body+in+the+performance+&ots=051uz4uz02&sig=KgPmjgVh2XYY_tT2i4WYtfvG1EA&redir_esc=y#v=onepage&q=noise%20of%20the%20body%20in%20the%20performance&f=false> (23 dicembre 2011), p. 15.

una reminiscenza degli urli prodotti dagli *yamabushi* per «risvegliare gli iniziati dal sonno dell'illusione».³⁶²

Parallelamente, anche Jalet adotta questa scelta stilistica in alcune sue produzioni. Come si può ricavare dall'analisi dei lavori dell'artista belga, le performance non vengono private completamente dell'accompagnamento musicale, bensì l'eliminazione della traccia si riduce ad una sezione o ad un momento strategico dell'opera. Ad esempio nel secondo atto di *Thr(o)ugh* i danzatori performano nel silenzio e danno forma al paesaggio sonoro mediante i movimenti dei corpi, la respirazione, associati al rumore emesso dall'oggetto scenografico che oscilla sul palcoscenico.³⁶³

Come affrontato in *The Corporeality of Sound and Movement in Performance*, la performance si concretizza sulla base delle interazioni della scena, in quanto ogni corpo produce un suono che si modula nell'incontro con altri corpi danzanti, conseguentemente dando origine ad uno scambio corale sia fisico che sonoro.³⁶⁴ In relazione a quanto esposto, questo meccanismo si rileva nell'opera *Tarantiseismic*, in cui la realtà sonora si costruisce grazie anche ai suoni emessi coralmemente dai danzatori. Nell'opera viene posta particolare attenzione alla respirazione che ridimensiona e regola il ritmo dei movimenti della performance; l'intensità della respirazione viene esagerata e governa l'andamento dell'opera.³⁶⁵ In questo caso probabilmente l'artista decide di impiegare questo espediente sonoro per poter guidare i danzatori verso uno stato di incoscienza raggiungibile tramite la ripetizione di gesti caotici e poco controllati.³⁶⁶

Questi momenti performativi sono presenti anche in *Gravity Fatigue* (2015) o anche in opere non analizzate nell'elaborato come *Suspiria* (2018) e *Les Médusés* (2013). Parallelamente, in alcune sezioni delle performance citate ogni movimento viene accompagnato dalla vocalizzazione della respirazione, che crea uno spartito acustico in sostituzione della musica

³⁶² K. Centonze, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018, p. 82.

³⁶³ *Thr(o)ugh*, 29'42", <<https://vimeo.com/237318056>>, (2017), 13'15"-26'30".

³⁶⁴ A. Mashino, E. Seye, *The Corporeality of Sound and Movement in Performance*, «The World of Music (new series)», 9, pp. 25-46, <<https://www.jstor.org/stable/26970253>>, (2020), p. 37.

³⁶⁵ *Tarantiseismic*, 55", <https://www.instagram.com/p/CBYLhn3nt7m/?utm_source=ig_web_copy_link>, (13 giugno 2020).

³⁶⁶ L. Winship, *Tarantiseismic*, <<https://damienjalet.com/project/tarantiseismic/>>.

come in *Gravity Fatigue*, o aggiuntivo rispetto alla traccia musicale come in *Suspiria* e *Les Médusés*.³⁶⁷

³⁶⁷ *Gravity Fatigue*: dettaglio corpo sonoro, 58'16"-1:3'11", in Hussein Chalayan - *Gravity Fatigue full Performance*, <<https://www.youtube.com/watch?v=B5eUVSVP7K8>>, (6 June 2021)
Suspiria: dettaglio corpo sonoro, 1:43'00"-1:49'00", in L. Guadagnino, *Suspiria*, 2:33'00", <https://www.primevideo.com/detail/0I1F5PG9LBY5LY0UDKCMWWYSU0/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_2_1_2>, (2019); *Les Médusés*: dettaglio corpo sonoro, 5'10"-5'55", in Damien Jalet - *Les Médusés/Zikhr*, 6'06", <<https://youtu.be/gg3I6TegQH4>>, (27 marzo 2013).

IMMAGINI



Figura 1. K. Nawa, *Foam*, 2013, Aichi Triennale, <<https://www.dezeen.com/2014/01/07/kohei-nawas-foam-installation-created-a-cloud-like-landscape-of-soapy-bubbles/>>.



Figura 2. *Gravity Fatigue: elastic loop*, foto di H. Glendinning, A. Muir, 2015, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>.



Figura 3. *Skid: dettaglio primo atto*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017 <<https://damienjalet.com/project/skid/>>.

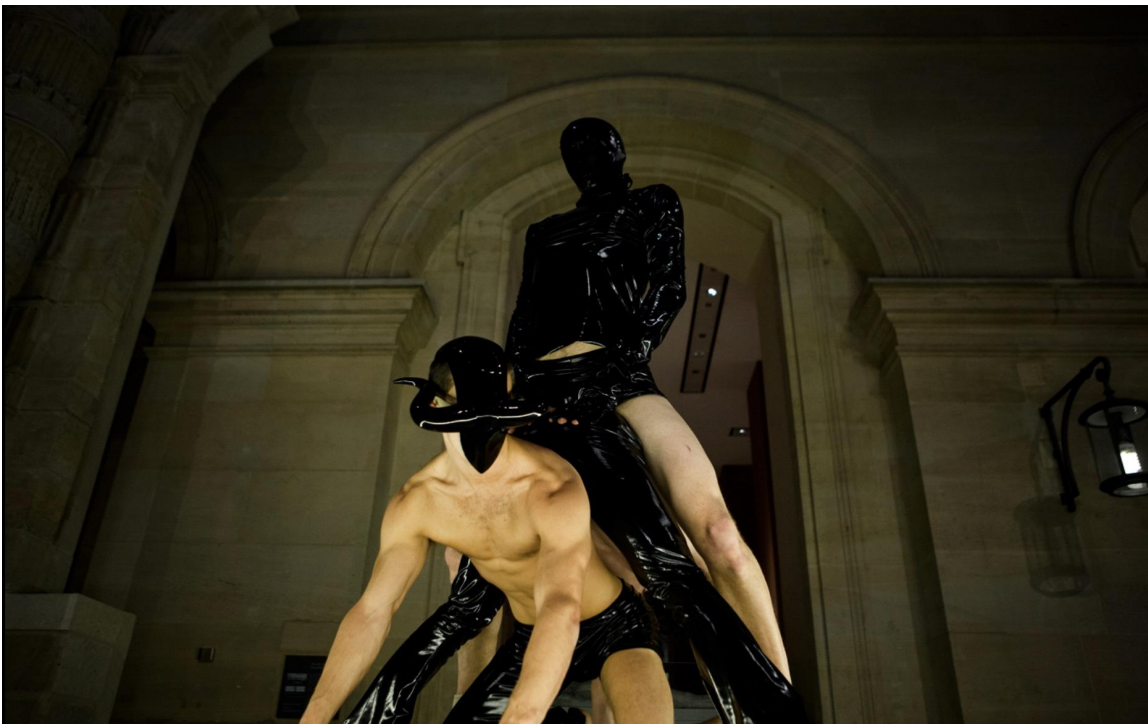


Figura 4. *Sezione installazione performativa Les Médusés*, foto di K. Broos, C. Lartillot, 2013, Parigi, <<https://damienjalet.com/project/les-meduses/>>.



Figura 5. *Tatsumi Hijikata and Yoshito Ohno in Forbidden Colours*, 1959, Keio University Archive, Tōkyō, <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/23/abject-modernism-the-male-body-in-the-work-of-tatsumi-hijikata-gunter-brus-and-rudolf-schwarzkogler>>. © Tatsumi Hijikata Collection



Figura 6. *Komusou - Wandering Monk: il miira*, foto di Yamaguchi, 1976, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/8>>.



Figura 7. *Sankai Juku: shironuri*, <https://www.manacontemporary.com/event/sankai-juku-meguri-teeming-sea-tranquil-land/>.



Figura 8. *Thr(o)ugh: sequenza finale*, foto di B. Stöss, 2016, <https://theatre-chailot.fr/en/season-22-23/through>.



Figura 9. *Vessel: danzatori sul “vascello”*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, <https://damienjalet.com/project/vessel/>.



Figura 10. *Tarantiseismic: danzatori e Dave King, primo atto*, foto di T. Nandi, 2017, <https://damienjalet.com/project/tarantiseismic/>.



Figura 11. *Skid: atto finale*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>.



Figura 12. *Planet [wanderer] posa danzatori primo atto*, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>.



Figura 13. *Planet [wanderer]*: atto finale danzatori ricoperti di katakuriko, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>.

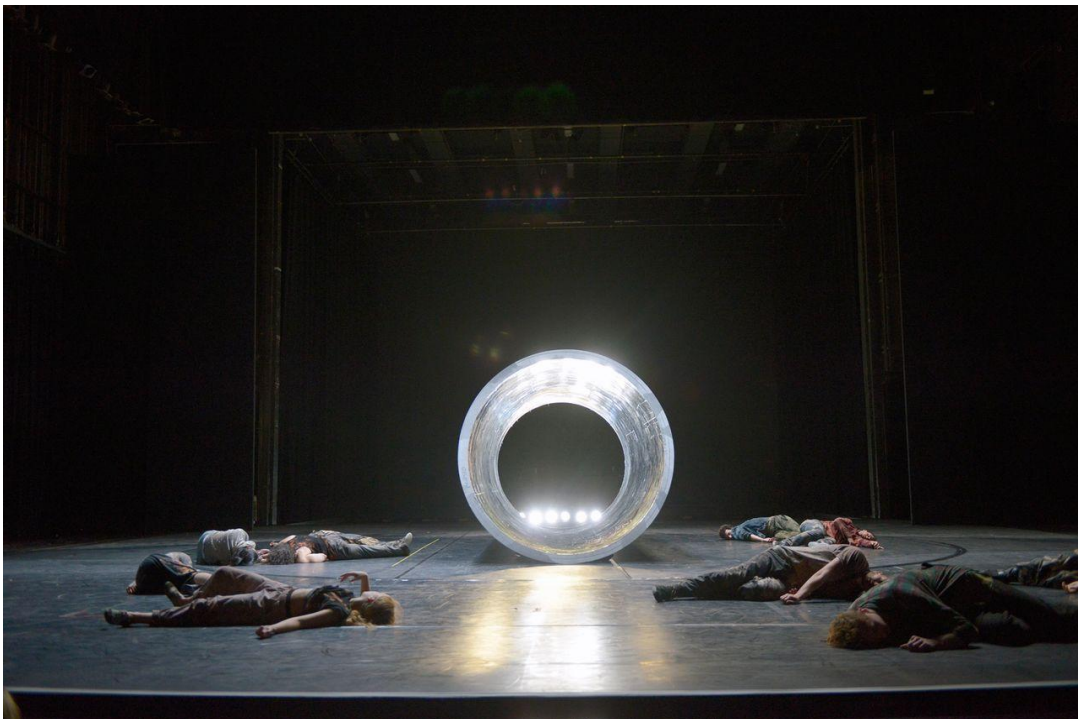


Figura 14. *Thr(o)ugh*: fine secondo atto, foto di B. Stöss, 2017, <<https://damienjalet.com/project/through/>>.



Figura 15. *Vessel*: dettaglio posa con corpo senza testa, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.



Figura 16. *Quick silver* (2005): dettaglio schiena, foto di L. Ziegler, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/57>>.



Figura 17. *Edge 2000: dettaglio schiena*, foto di C. Cowrie, <https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/47>.



Figura 18. *DEADI: corpi a candela*, foto di H. Ikera, 2005, <<https://www.ko-murabushi.com/eng/selectWorks/view/76>>.



Figura 19. *Vessel: corpi a candela*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.

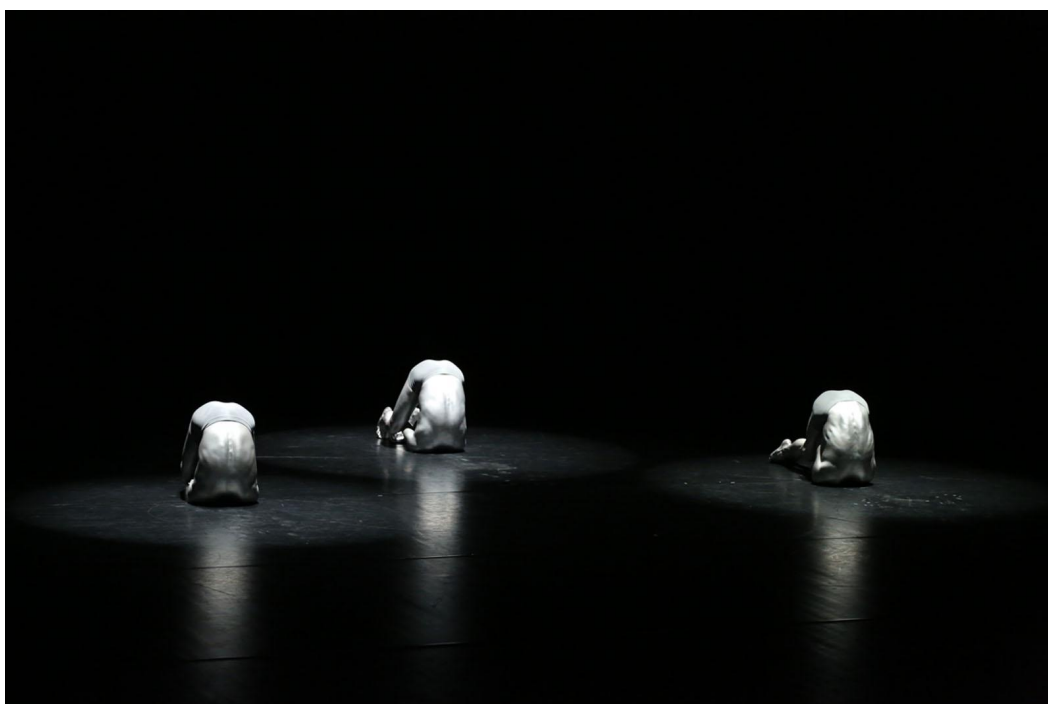


Figura 20. *DEADI: dettaglio schiena*, foto di T. Yoichi, 2005, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/76>>.



Figura 21. *Vessel: dettaglio schiena*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.



Figura 22. *EN: dettaglio volto e corpo coperto*, foto di A. Pellegrino, 2000, <https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/27>.



Figura 23. *Le Centaure et l'Animal*: dettaglio volto coperto, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/66>>.



Figura 24. *Gravity Fatigue*: dettaglio volto coperto, foto di H. Glendinning, A. Muir, 2015, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>.



Figura 25. *Gravity Fatigue: volto coperto con lenzuolo*, foto di H. Glendinning, A. Muir, 2015, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>.



Figura 26. *Gravity Fatigue: danzatori avvolti dal tessuto*, foto di H. Glendinning, A. Muir, 2015, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>.



Figura 27. *Quick silver: dettaglio posa fetale*, foto di L. Ziegler, 2006, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/57>>.



Figura 28. *Skid: dettaglio corpo in posizione fetale*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>.



Figura 29. *Skid: danzatore scala il piano inclinato*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>.



Figura 30. *Vessel*: dettaglio corpo in posizione fetale semi-immerso dal katakuriko, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.



Figura 31. *Vessel*: danzatori manipolano il katakuriko, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.



Figura 32. *Planet [wanderer]*: corpo del danzatore ricoperto di polvere di silicio nera, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>.



Figura 33. *Planet [wanderer]: pioggia di katakuriko*, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>.



Figura 34. *Vessel: superficie d'acqua*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2021, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.



Figura 35. *Skid: corpi in caduta libera*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>.



Figura 36. *Planet [wanderer]: pioggia di katakuriko*, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>.

INDICE DELLE IMMAGINI

Figura 1. K. Nawa, *Foam*, 2013, Aichi Triennale, <<https://www.dezeen.com/2014/01/07/kohei-nawas-foam-installation-created-a-cloud-like-landscape-of-soapy-bubbles/>>.

92

Figura 2. *Gravity Fatigue: elastic loop*, foto di H. Glendinning, A. Muir, 2015, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>.

92

Figura 3. *Skid: dettaglio primo atto*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017 <<https://damienjalet.com/project/skid/>>.

93

Figura 4. *Sezione installazione performativa Les Médusés*, foto di K. Broos, C. Lartillot, 2013, Parigi, <<https://damienjalet.com/project/les-meduses/>>.

93

Figura 5. *Tatsumi Hijikata and Yoshito Ohno in Forbidden Colours*, 1959, Keio University Archive, Tōkyō, <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/23/abject-modernism-the-male-body-in-the-work-of-tatsumi-hijikata-gunter-brus-and-rudolf-schwarzkogler>>. © Tatsumi Hijikata Collection

94

Figura 6. *Komusou - Wandering Monk: il miira*, foto di Yamaguchi, 1976, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/8>>.

94

Figura 7. *Sankai Juku: shironuri*, <<https://www.manacontemporary.com/event/sankai-juku-meguri-teeming-sea-tranquil-land/>>

95

Figura 8. *Thr(o)ugh: sequenza finale*, foto di B. Stöss, 2016, <<https://theatre-chailot.fr/en/season-22-23/through>>.

95

Figura 9. *Vessel: danzatori sul "vascello"*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.

96

Figura 10. *Tarantiseismic: danzatori e Dave King, primo atto*, foto di T. Nandi, 2017, <<https://damienjalet.com/project/tarantiseismic/>>.

96

Figura 11. *Skid: atto finale*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>.

97

Figura 12. *Planet [wanderer] posa danzatori primo atto*, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>.

97

Figura 13. *Planet [wanderer]: atto finale danzatori ricoperti di katakuriko*, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>.

98

Figura 14. *Thr(o)ugh: fine secondo atto*, foto di B. Stöss, 2017, <<https://damienjalet.com/project/through/>>.

98

Figura 15. *Vessel: dettaglio posa con corpo senza testa*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.

99

Figura 16. *Quick silver (2005): dettaglio schiena*, foto di L. Ziegler, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/57>>.

99

Figura 17. *Edge 2000: dettaglio schiena*, foto di C. Cowrie, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/47>>.

100

Figura 18. *DEAD1: corpi a candela*, foto di H. Ikera, 2005, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/76>>.

101

Figura 19. *Vessel: corpi a candela*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>.

101

Figura 20. *DEAD1: dettaglio schiena*, foto di T. Yoichi, 2005, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/76>>.

102

113

Figura 21. *Vessel: dettaglio schiena*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>. 102

Figura 22. *EN: dettaglio volto e corpo coperto*, foto di A. Pellegrino, 2000, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/27>>. 103

Figura 23. *Le Centaure et l'Animal: dettaglio volto coperto*, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/66>>. 104

Figura 24. *Gravity Fatigue: dettaglio volto coperto*, foto di H. Glendinning, A. Muir, 2015, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>. 104

Figura 25. *Gravity Fatigue: volto coperto con lenzuolo*, foto di H. Glendinning, A. Muir, 2015, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>. 105

Figura 26. *Gravity Fatigue: danzatori avvolti dal tessuto*, foto di H. Glendinning, A. Muir, 2015, <<https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/>>. 105

Figura 27. *Quick silver: dettaglio posa fetale*, foto di L. Ziegler, 2006, <<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/57>>. 106

Figura 28. *Skid: dettaglio corpo in posizione fetale*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>. 106

Figura 29. *Skid: danzatore scala il piano inclinato*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>. 107

Figura 30. *Vessel: dettaglio corpo in posizione fetale semi-immerso dal katakuriko*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>. 108

Figura 31. *Vessel: danzatori manipolano il katakuriko*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2016, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>. 108

Figura 32. *Planet [wanderer]: corpo del danzatore ricoperto di polvere di silicio nera*, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>. 109

Figura 33. *Planet [wanderer]: pioggia di katakuriko*, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>. 110

Figura 34. *Vessel: superficie d'acqua*, foto di I. Yoshikazu, G. Delmas, 2021, <<https://damienjalet.com/project/vessel/>>. 110

Figura 35. *Skid: corpi in caduta libera*, foto di M. Bäcker, M. Challe, 2017, <<https://damienjalet.com/project/skid/>>. 111

Figura 36. *Planet [wanderer]: pioggia di katakuriko*, foto di R. Rezvani, 2021, <<https://damienjalet.com/project/planet-wanderer/>>. 111

BIBLIOGRAFIA E BIBLIOGRAFIA IN RETE

B. Baird, R. Candelario, *The Routledge Companion to Butoh Performance*, London, Routledge, 2019.

G. Basili, *Coreografia e scultura liquida. Il tour europeo di Vessel*, «Artribune», <<https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2019/05/vessel-kohei-nawa-dami-en-jalet/>>, (22 maggio 2019).

L. Bennetts, *Sankai Juku Ends Tour*, «The New York Times», <<https://www.nytimes.com/1985/09/12/arts/sankai-juku-ends-tour.html>>, (12 settembre 1985).

R. Boisseau, *3 Questions à... Damien Jalet, chorégraphe complice de Sidi Larbi Cherkaoui, le chorégraphe et interprète investit le louvre avec ses "Médusés", performance nocturne palpitante au cœur des salles des sculptures*, «Le Monde», <https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/02/15/damien-jalet-choregraphe_1832376_3246.html> (15 février 2013).

R. Boisseau, *"Skid": un spectacle de danse sidérant sur toboggan géant*, «Télérama», <<https://www.telerama.fr/sortir/skid-un-spectacle-de-danse-siderant-sur-un-toboggan-geant.n.6111830.php#0>>, (29 janvier 2019).

R. Boisseau, *Danse: le butoh organique de Sankai Juku*, «Le Monde», <https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/04/26/danse-le-buto-organique-de-sankai-juku_5455135_3246.html>, (26 avril 2019).

E. Brown, *In conversation with Damien Jalet, the Choreographer Collaborating with Artists Directors and Musicians*, «Present Space», <<https://www.presentspace.com/story/in-conversation-with-damien-jalet-the-choreographer>>, (11 January 2023).

S. Bunbury, *A dialogue with gravity*, «The Age», <<https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/a-dialogue-with-gravity-20071013-ge616w.html>>, (13 October 2007).

R. Caggiano, Tarantella, in *Enciclopedia italiana Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantella_%28Enciclopedia-Italiana%29/>, (1937).

K. Centonze, *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone*, (AISTUGIA, Venezia, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Boscaro, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 151-165.

K. Centonze, *Ankoku Butō. Una politica di danza del cambiamento*, in *Atti XXVII Convegno di Studi sul Giappone* (Convegno AISTUGIA, Arcavacata di Rende, Università della Calabria, 18-20 settembre) a cura di A. Boscaro Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia Aistugia, 2003, pp. 61-76.

K. Centonze, *Finis terrae: butō e tarantismo Salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale*, in *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone* (Convegno: AISTUGIA, Università di Lecce, 21-23 settembre 2006), a cura di M. C. Migliore, Galatina, Congedo Editore, pp. 121-137.

K. Centonze, *Resistance to the Society of the Spectacle: The "nikutai" in Murobushi Kō*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a cura di E. Casini Ropa, 1/0, pp. 163-186, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/1624/999>>, (2009).

K. Centonze, *Topoi of Performativity: Italian Bodies in Japanese Spaces/Japanese Bodies in Italian Spaces*, in *Japanese Theatre Transcultural German and Italian Intertwinings*, a cura di Stanca Scholz-Cionca, Andreas Regelsberger, Monaco, Iudicium, 2011, pp. 207-227.

K. Centonze, *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku butō*, in *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, a cura di B. Ruperti, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2014, pp. 74-100.

K. Centonze, *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*, in *Butō: Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di M.

Casari, E. Cervellati, *ARTI DELLA PERFORMANCE*, Bologna: Dipartimento delle Arti-Alma Mater Studiorum e ALMADL, 6, pp. 102-122, <<https://iris.unive.it/bitstream/10278/3715696/1/Butō%2C%20la%20danza%20non%20danzata%20culture%20coreutiche%20e%20corporalità%20che%20si%20intersecano%20tra%20Giappone%20e%20Germania%202015.pdf>>, (2015).

K. Centonze, *Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio*, in *II. Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, a cura di M. C. Migliore, A. Manieri, S. Romagnoli, pp. 439-462, <https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3715691/167904/Letteratura%20invaghita%20del%20corpo_Centonze.pdf>, (2016).

K. Centonze, *Ko Murobushi Faces Murobushi Kō: A stranger in his home country and in his body*, «Theatre Arts», <<http://theatrearts.aict-iatc.jp/201602/3962/>>, (21 October 2016).

K. Centonze, *Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death*, in *Death and Desire in Contemporary Japan: Representing, Practicing, Performing*, a cura di A. De Antoni, M. Raveri, Venezia: Edizioni Ca'Foscari, pp. 203-231, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-150-8/978-88-6969-150-8-ch-07.pdf>>, (2017).

K. Centonze, *Aesthetics of Impossibility: Murobushi Kō on Hijikata Tatsumi*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018.

K. Centonze, *Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh*, «Performance Research», 23/8, 2018, pp. 15-22.

K. Centonze, *Murobushi Kō and his Challenge to Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 226-236.

K. Centonze, *Osmosi tra fotografia e butoh nell'indipendenza dell'ombra: l'invisibile si fa danza*, in F. M. Fioravanti, *Kyoto Butoh kan: Ima Tenko, Fukurozaka Yasuo, Yurabe Masami*, Torino, Voglino editrice, 2020, pp. 49-55.

K. Centonze, *Bodies in Japanese Language: An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality*, «Annali Ca'Foscari. Serie Orientale», 57, pp. 575-604, <<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/annali-di-ca-foscari-serie-orientale/2021/1/art-10.30687-AnnOr-2385-3042-2021-01-021.pdf>>, (2021).

K. Centonze, *Butō (butoh)*, in *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 2021, pp. 437-440.

L. Coppola, *Torinodanza festival: "Vessel" di Damien Jalet*, «Il giornale della danza», <<https://giornaledelladanza.com/torinodanza-festival-vessel-di-damien-jalet-fonderie-limone/>>, (22 agosto 2022).

A. Daly, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, «Teatro e Storia», 19, pp. 11-36, <https://www.teatroestoria.it/pdf/19/Ann_Daly_234.pdf>, 1997.

Damien Jalet, «Takween Collective», <<https://takweencollective.wordpress.com/choreographers/damien-jalet/>>, (2010).

Damien Jalet & Nawa Kohei, «Villa Kujoyama», <<https://www.villakujoyama.jp/resident/damien-jalet-nawa-kohei/>>, (2015).

Damien Jalet creating new Forms, «Dance Australia», <<https://www.danceaustralia.com.au/artists/damien-jalet-creating-new-forms>>, (19 February 2018).

J. V. Dind, *The Sought for Butoh Body: Tatsumi Hijikata's Cultural Rejection and Creation*, «Transcommunication», 3-1, pp. 49-68, <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewjEh7z4vsz9AhX-SvEDHc45BOkQFnoECAsQAQ&url=https%3A%2F%2Fwaseda.repo.nii.ac.jp%2F%3Faction%3Drepository_action_common_download%26item_id%3D25548%26item>

[no%3D1%26attribute_id%3D162%26file_no%3D1&usg=AOvVaw00cAvhfokXVxn6Xw716zUq](https://archive.org/details/duncan-art-of-dance/page/n71/mode/2up?view=theater)>, (Spring 2016).

I. Duncan, *The Art of Dance*, <<https://archive.org/details/duncan-art-of-dance/page/n71/mode/2up?view=theater>>, (1928).

F. M. Fioravanti, *Kyoto Butoh kan: Ima Tenko, Fukurozaka Yasuo, Yurabe Masami*, Torino, Voglino editrice, 2020.

Gravity Fatigue, Hussein Chalayan, Sedler's Wells Digital Stage, <https://sadlerswells-downloads.s3-eu-west-1.amazonaws.com/shows/Gravity_Fatigue.pdf>, (29 May 2020).

G. Gregnanin, *Fuori Biennale/ 57a Biennale d'Arte, La Biennale di Venezia*, «Flash Art», <<https://flash---art.it/2017/07/fuori-biennale-57a-biennale-darte-la-biennale-di-veneziah/>>, (13 luglio 2017).

M. Gunji, *Butoh and Taboo*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 82-84.

T. Hahn, *Amagatsu Ushio*, «Artistik Rezo», <<https://www.artistikrezo.com/spectacle/ushio-amagatsu-interview.html>>, (30 avril 2013).

G. Hopper, *About Time you saw: Hussein Chalayan's Gravity Fatigue*, «About Time», <<https://www.abouttimemagazine.co.uk/london/about-time-you-saw-hussein-chalayans-gravity-fatigue/>>, (2015).

N. Inata, *Rethinking the "Indigeneity" of Hijikata Tatsumi in the 1960s as a Photographic Negative Image of Japanese Dance History*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 56-67.

T. Ishii, *The Body at its Physical Edge. A Solitary Presence among Butoh Artists*, Kō Murobushi, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jp/f.go.jp/E/art_interview/1109/1.html>, (1 November 2011).

K. Iwaki, *The Unending Challenge of Butoh Artist Ushio Amagatsu, a Leader in the International Dance Scene for over 30 Years*, «The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan», <https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0902/1.html>, (6 March 2009).

K. Iwaki, *Oscillation and Regeneration. The Temporal Aesthetics of Sankai Juku in The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, London, Routledge, 2019, pp. 237-242.

A. L. Kaeppler, *Interpreting Ritual as Performance and Theory Association for Social Anthropology in Oceania 2010 Distinguished Lecture*, «Oceania, Wiley on behalf of Oceania Publications, University of Sydney», 80/3, <https://www.jstor.org/stable/pdf/20877379.pdf?refreqid=excelsior%3Ad5ed4adbade6a35d3b8033890a41f28e&ab_segments=&origin=>, (November 2010).

L. Kendrick, D. Roesner, *Introduction*, in *Theatre Noise: The Sound of Performance*, a cura di L. Kendrick, D. Roesner, Cambridge Scholars Pub, 1, <https://books.google.it/books?hl=it&lr=&id=MDwsBwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=noise+of+the+body+in+the+performance+&ots=051uz4uz02&sig=KgPmjgVh2XYY_tT2i4WYtfvG1EA&redir_esc=y#v=onepage&q=noise%20of%20the%20body%20in%20the%20performance&f=false> (23 dicembre 2011).

H. Kobayashi, *Appartenenza multireligiosità e libertà di religione in Giappone*, «Rivista di Studi Politici Internazionali», tradotto da Maria Grazia Melchionni, 69, pp. 287-296, <<https://www.jstor.org/stable/42739850>>, (Aprile - Giugno 2002).

K. Kuniyoshi, *Two Kinjiki: Diametrical Oppositions*, «The MIT Press», 50/2, pp. 154-158, <https://www.jstor.org/stable/pdf/4492681.pdf?refreqid=fastly-default%3A92489b35a3877d7b3dcc9532fe4c1132&ab_segments=0%2FSYC-6490%2Fcontrol&origin=search-results> (Summer 2006).

K. Kuniyoshi, *On the Eve of the Birth of Ankoku Butoh. Postwar Modern Japanese Dance and Ohno Kazuo*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, (trad. B. Baird), London, Routledge, 2019, pp. 25-37.

N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*, «The Mit Press», 44/1, pp. 10-28, <https://www.jstor.org/stable/pdf/1146810.pdf?refreqid=fastly-default%3A92489b35a3877d7b3dcc9532fe4c1132&ab_segments=0%2F5SYC-6490%2Fcontrol&origin=search-results>, (spring 2000).

N. Kurihara, *Hijikata Tatsumi Chronology*, «The Drama Review», 44/1, pp. 29-33, <<https://muse.jhu.edu/article/32986>>, (Spring 2000).

N. Kurth, *Taugt Tanz als Traumatherapie?*, «Frankfurter Allgemeine», <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/damien-jalets-thr-o-ugh-taugt-tanz-als-traumatherapie-14258659.html?service=printPreview>>, (31 Mai 2016).

W. Le Personnic, *Yama, Damien Jalet*, «MaCulture» <<https://www.maculture.fr/yama-damien-jalet>>, (20 decembre 2017).

J. Mackrell, *Gravity Fatigue Review - Catwalk-like Rhythm diminishes Chalayan's Dazzle*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/stage/2015/oct/30/gravity-fatigue-review-hussein-chalayan-sadlers-wells-damien-jalet>>, (30 October 2015).

A. Mashino, E. Seye, *The Corporeality of Sound and Movement in Performance*, «The World of Music (new series)», 9, pp. 25-46, <<https://www.jstor.org/stable/26970253>>, (2020).

S. Marenzi, *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*, «Danza e ricerca. Laboratorio di scritture, di studi e visioni», 9, pp. 37-75, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/7672/7448>> (2017).

S. Marenzi, *Tecniche fisiche e materia della carne. Dal mimo al butoh*, «Mimesis Journal. Scritture della performance», 2, <<https://journals.openedition.org/mimesis/2299#tocfrom1n2>>, (2021).

W. Marotti, *The Problematics of Butoh and the Essentialist Trap*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, (trad. B. Baird), London, Routledge, 2019, pp. 92-98.

L. Martinelli, «*Vessel*», *De Damien Jalet et Kohei Nawa, Chaillot - Théâtre National de la danse à Paris*, «Les Trois Coups», <<https://lestroiscoups.fr/vessel-de-damien-jalet-et-kohei-nawa-chaillot-theatre-national-de-la-danse-a-paris/>>, (8 mars 2020).

L. Martinelli, «*Planet, Wanderer*», *de Damien Jalet et Kohei Nawa, Chaillot, Théâtre National de la Danse à Paris*, «Les Trois Coups. Le Journal du Spectacle Vivant», <<http://lestroiscoups.fr/planet-wanderer-de-damien-jalet-et-kohei-nawa-chaillot-theatre-national-de-la-danse-a-paris/>>, (28 Septembre 2021).

T. Morishita, *Hjikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovation Method for Butoh Creation*, «Teatro e Storia», 37, pp. 88-118, <https://www.teatroestoria.it/pdf/37/TeS%2037_05.pdf>, (2016).

S. Mozzachiodi, *La poesia di Damien Jalet e Kohei Nawa*, «Dance Overview», <<https://danceoverview.com/2022/01/05/la-poesia-di-damien-jalet-e-kohei-nawa/>>, (5 gennaio 2022).

S. Mozzachiodi, *Skid la danza metafora dell'esistenza*, «Dance Overview», <<https://danceoverview.com/2021/11/08/skid-la-danza-come-metafora-dellesistenza/>>, (8 novembre 2021)

P. Noisette, *Damien Jalet, l'art et la matière*, «Les Echos», <<https://www.lesechos.fr/weekend/spectacles-musique/damien-jalet-lart-et-la-matiere-1347354>>, (18 septembre 2021).

M. P. D'Orazi, *Anti-corpi d'avanguardia per abitare il presente*, in F. M. Fioravanti, *Kyoto Butoh kan: Ima Tenko, Fukurozaka Yasuo, Yurabe Masami*, Torino, Voglino editrice, 2020, pp. 27-48.

T. Ozaki, *Danse, Sculpture, Body - A Conversation between Damien Jalet and Nawa Kohei* (Institut Francais Tōkyō Espaces Images, 1 lug 2015), Pamela Miki Associates (trad.), «Realkyoto», <<https://realkyoto.jp/en/article/damien-jalet-nawa-kohei-2/>>, (29 November 2015).

S. Pagès, *A History of French Fascination with Butoh*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, a cura di B. Baird, R. Candelario, (trad. Sherwood Chen), London, Routledge, 2019, pp. 254-260.

É. Peretta, *L'anticorpo di Hijikata Tatsumi*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture e visioni», Università di Bologna, <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/3272/2651>>, (2012).

E. Pastore, *Metamorfosi e linguaggi oracolari: Vessel di Damien Jalet*, «PAC. Paneacquaculture», <<https://www.paneacquaculture.net/2022/09/12/metamorfosi-e-linguaggi-oracolari-vessel-di-damien-jalet/>>(12 settembre 2022).

F. Pezzoli, *Utsushi, l'estetica della gravità*, «Estense. Eventi e Cultura», <<https://www.estense.com/?p=426617>>, (5 dicembre 2014).

M. Raveri, *Itinerari nel sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, <https://iris.unive.it/bitstream/10278/33361/1/Raveri_Itinerari%20nel%20sacro.pdf>, (2006).

Rito, in *Vocabolario online Treccani*, <<https://www.treccani.it/vocabolario/rito/>>.

G. Salerno, *Suoni del corpo, segni del cuore: la danza Butō tra Oriente e Occidente*, Genova, Costa & Nolan, 1998.

V. Sanders, *Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of "Butō"*, «University of Hawai'i Press on behalf of Association for Asian Performance (AAP) of the Association for Theatre in Higher Education (ATHE)», 5/2, pp. 148-163,

<https://www.jstor.org/stable/pdf/25161489.pdf?refreqid=fastly-default%3A92489b35a3877d7b3dcc9532fe4c1132&ab_segments=0%2F5YC-6490%2Fcontrol&origin=search-results>, (Autumn 1988).

A. Santacroce, *Les Corps Mutants, Planet [wanderer]*, «IO Gazette», <<http://www.iogazette.fr/critiques/creations/2021/les-corps-mutants/>>, (21 Septembre 2021).

R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, a cura di S. Brady, Routledge, 3rd Edition, <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20inroduction.pdf>, (14 February 2013).

G. Singh, *Damien Jalet on the Ethereal and the Physical in his Conceptual Choreography*, «Stir World», <<https://www.stirworld.com/see-features-damien-jalet-on-the-ethereal-and-the-physical-in-his-conceptual-choreography>>, (2 April 2021).

R. Taketomi, *The Image of the River in Kazuo Ishiguro's A Pale View of Hills*, «East-West Cultural Passage», 20, pp. 74-93, <https://researchmap.jp/taketomiria/misc/36004793/attachment_file.pdf>, (2020).

Tarantismo, in *Enciclopedia online Treccani*, <<https://www.treccani.it/enciclopedia/tarantismo>>.

J. A. Thomas, *The Cage of Nature: Modernity's History in Japan*, «History and Theory; Wiley for Wesleyan University», 40, pp. 16-36, <https://www.jstor.org/stable/pdf/2678066.pdf?refreqid=excelsior%3A96188a30e63ffa487375f50646d5fcbb&ab_segments=0%2F5YC-6744_basic_search%2Ftest-1&origin=&acceptTC=1>, (February 2001).

Torcito Parco Danza, «Il tacco d'Italia», <<https://www.iltaccoditalia.info/2007/08/02/torcito-parco-danza/>>, (2 agosto 2007).

Vessel, *Damien Jalet et Kohei Nawa*, «La Monnaie/De Munt», <<https://www.lamonnaiedemunt.be/en/program/862-vessel>>, (2019).

T. Watanabe, *Dialogue between Sankai Juku Artistic Director Ushio Amagatsu and Theater Critic Watanabe: from Japanese Dance*, «Wochi Kochi», <<https://www.wochikochi.jp/english/special/2013/11/sankaijuku.php>>, (2013).

G. Watts, *National Youth Dance Company - Tarantiseismic - London*, «DanceTabs», <<https://dancetabs.com/2017/04/national-youth-dance-company-tarantiseismic-london/>>, (24 April 2017).

C. Wiegand, *Body Shock: Suspiria's Damien Jalet Unleashes his Headless Dancers*, «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/stage/2019/apr/08/suspiria-damien-jalet-interview-headless-dancers-choreographer-vessel>>, (8 Aprile 2019).

K. Yoshida, *A Conversation with Amagatsu Ushio, Artistic Director of Sankai Juku*, «Walker, Fourth Wall», <<https://walkerart.org/magazine/a-conversation-with-ushio-amagatsu-artistic-d>>, (1 November 2006).

SITOGRAFIA

Damien Jalet/ Ferryman Projects, <<https://damienjalet.com>>.

Damien Jalet: It can make People Uncomfortable but I think that's where Art should go sometimes, <<http://blog.sadlerswells.com/damien-jalet-im-always-keen-to-blur-the-lines-it-can-make-people-uncomfortable-but-i-think-thats-where-art-should-go-sometimes/>>, (11 March 2019).

ImpulsTanz Archive, <<https://www.impulstanz.com/artist/id183/>>.

Hussein Chalayan's Gravity Fatigue,
<<https://visionaireworld.com/blogs/imported/hussein-chalayan-s-gravity-fatigue>>.

Japan Topics Archive (Performing Arts Network Japan),
<https://performingarts.jpf.go.jp/E/topics/archive_index.html>.

Kō Murobushi Archive, <<https://ko-murobushi.com>>.

Nonaka-Hill, <<https://www.nonaka-hill.com/>>.

Torcito Parco Danza, <<http://torcitoparcodanza.it/programma.php>>.

Sankai Juku, <<https://www.sankaijuku.com>>.

VIDEOGRAFIA

Behind the Scene: Hussein Chalayan at Sadler's Wells (Gravity Fatigue). Part 2, 2'10",
<<https://www.youtube.com/watch?v=2ugG-fOvioQ&t=60s&pp=ygUWZ3Jhdml0eSBmYXRpZ3VlIHhcnOgMg%3D%3D>>, (27 October 2015).

Behind the Scene: Hussein Chalayan at Sadler's Wells (Gravity Fatigue). Part 3, 1'55",
<https://youtu.be/_BoDd26SWBg>, (27 October 2015).

S. Bourmeau, *Damien Jalet/Emanuele Coccia*, «Paroles Croisées», 48'30",
<<https://theatre-chailot.fr/fr/paroles-croisees-1>>, (September 2021).

Butoh: with its Soul and All the Nerves (1998), video di M. Saijo, 2'03",
<<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/87>>.

Butō, Murobushi Kō, Dead 1, 3', <<https://www.youtube.com/watch?v=OijTMEmsfmg>>, (13 maggio 2010).

Butō, Murobushi Kō (Quick silver), 2'59",
<<https://www.youtube.com/watch?v=rPZSe16qS8Y>>, (14 maggio 2010).

Damien Jalet - Les Médusés/Zikhr, 6'06", <<https://youtu.be/qg3I6TegQH4>>, (27 marzo 2013).

Damien Jalet/Vessel, «Chaillot Théâtre National de la Danse», 3'20",
<<https://vimeo.com/334854201>>, (6-13 mars 2020).

Dave King, Tarantiseismic, 1',
<https://www.instagram.com/reel/CmS2o-voQ0V/?utm_source=ig_web_copy_link>, (18 dicembre 2022).

DEADI (2005), 10'43", <<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/76>>.

Edge (2000), video di R. G. Frank, 7',
<<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/47>>.

Edge Ko Murobushi, 59'47",
<<https://www.youtube.com/watch?v=EpkaKkLSwXU&t=1229s>>, (19 novembre 2016).

EN (1986), 6', <<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/27>>.

Enthusiastic Dance on the Grave (2013), video di K. Immervoll, 6'59",
<<https://www.ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/75>>.

O. Gesbert, *La danse organique de Damien Jalet*, «La Grande table Culture d'Olivia Gesbert», France Culture, 27'37",
<https://www.google.it/search?q=la+danse+organique+de+damien+jalet&client=safari&channel=mac_bm&sxsrf=ALiCzsZx_xPvglCzLrkK8pI25fUXRLQgOA:1668876582808&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUKEwjKkJHf2br7AhWFOfEDHQvIA3AQ_AUoAnoECAIOBA&biw=1264&bih=721&dpr=2#fpstate=ive&vld=cid:b49d427e,vid:BBV_97BpNNM>, (10 mars 2010).

L. Guadagnino, *Suspiria*, 2:33'00",
<https://www.primevideo.com/detail/0I1F5PG9LBY5LY0UDKCMWWYSU0/ref=atv_sr_file_c_Tn74RA_2_1_2>, (2019).

Hussein Chalayan - *Gravity Fatigue full Performance*, 1:15'53",
<<https://www.youtube.com/watch?v=B5eUVSVP7K8>>, (6 June 2021).

V. Josse, *Sidi Larbi Cherkaoui*, «France Inter», 8'06",
<<https://www.dailymotion.com/video/xdrg8g#from=embed>>, (21 juin 2010).

Ko Murobushi *butoh performance "Ritournelle" - part II*, 32'21",
<https://www.youtube.com/watch?v=3oRLt7fFn_I>, (29 settembre 2014).

Kohei Nawa Vessel, 10'06", <<https://youtu.be/oIecjAhJ86s>>, (27 ottobre 2018).

Les Médusés, 16'46", <<https://www.facebook.com/watch/?v=1126492004397093>>, (21 mars 2020).

Nevel and A-Bomb (Heso to genbaku) Eikoh Hosoe and Hijikata Tatsumi, 1960, 14'20",
<<https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqjzT3JE>>, (15 febbraio 2014).

NYDC and Damien Jalet 2016-17, Sadlers's Wells, 5'20",
<<https://www.youtube.com/watch?v=7KYbFfaBOz4>>, (November 2018).

PD 51 Damien Jalet, «PODIUM DANS», 48'58",
<<https://vimeo.com/beatthedutchfilms/podium-dans/video/470923240?>>, (2020).

Planet [wanderer], le Projet, «Journal de création vidéo», Ep. 1, 3'53",
<<https://theatre-chailot.fr/fr/planet-wanderer>>, (2022).

Planet [wanderer], la Scénographie, «Journal de création vidéo», Ep. 2, 5'46",
<<https://theatre-chailot.fr/fr/planet-wanderer>>, (2022).

Planet [wanderer], la Musique, «Journal de création vidéo», Ep. 4, 4'48", <<https://theatre-chailot.fr/fr/planet-wanderer>>, (2022).

Repetitioner för Skid, av Damien Jalet, 1'42", <<https://vimeo.com/239814917>>, (2017).

A. Sabido, *Intervista a Murobushi Kō. Edge 01*, 9'27", <<https://ko-murobushi.com/eng/selectWorks/view/48>>, (2001).

Sankai Juku, Official Movie, "UTSUSHI" - Butoh Dance, 4'14", <<https://www.youtube.com/watch?v=DMzWZ4f8CrM>>, (16 gennaio 2020).

Sankai Juku, Official Digest Movie "UNETSU" - Butoh Dance, 3'57", <<https://www.youtube.com/watch?v=uz1ImpJ5Y6o&t=237s>>, (1 settembre 2019).

Sankai Juku, Official Movie "UMUSUNA" - Butoh Dance, 3'37", <<https://www.youtube.com/watch?v=mFliiYPKczM&t=63s>>, (16 maggio 2016).

Y. Seki, *What are the Practices of Shugendo (with Shokai Koshikidake)*, 31'55", <<https://youtu.be/FigrWcGvX-g>>, (January 2021).

Skid, Damien Jalet, 42'58", <<https://www.raiplay.it/programmi/skid>>, (2017).

Skid - Damien Jalet - GöteborgsOperans Danskompani, «Culture First», 11'22" <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=video&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi98pCwkbX7AhVvQfEDHdO6AuA4HhC3AnoECAkQAg&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DoGKKS_nCcFg&usg=AOvVaw3niVOTGaizOxcyRiST4ail>, (February 2019).

I. Takahiko, *Cine Dance: The Butoh of Tatsumi Hijikata, ANMA (The Masseurs) 1963*, 19'13", <<https://www.youtube.com/watch?v=76KWarG6ABo>>, (24 February 2014).

Tarantiseismic, 1', <<https://www.facebook.com/nationalyouthdancecompany/videos/extract-from-tarantiseismic-created-by-damienjalet-for-nydc-in-201617a-film-of-t/526631007962776/>> (2017).

Tarantiseismic, 59",
<https://www.instagram.com/p/CBYLhn3nt7m/?utm_source=ig_web_copy_link>, (13
giugno 2020).

Thr(o)ugh, 29'42", <<https://vimeo.com/237318056>>, (2017).

UNETSU (1986), 10'25",
<<https://www.youtube.com/watch?v=ccXpc1R-7sk&pp=ygUHVU5FVFNVIA%3D%3D>>,
(11 February 2012).

Vessel: intermezzo, 59",
<https://www.instagram.com/p/BXTZP0ej-d1/?utm_source=ig_web_copy_link>, (2 agosto
2017).

Vessel: danzatori arrivano alla struttura centrale, 59",
<https://www.instagram.com/p/BfINKkRF822/?utm_source=ig_web_copy_link>, (13
febbraio 2018).

Vessel book, 39",
<https://www.instagram.com/p/Bf-PozTIOSQ/?utm_source=ig_web_copy_link>, (6 marzo
2018).

Vessel: scena finale, 59",
<https://www.instagram.com/p/BwT9qqRBR4X/?utm_source=ig_web_copy_link>, (16
aprile 2019).

Vessel: corpi a candela, 1',
<https://www.instagram.com/p/CCvePdiz8t/?utm_source=ig_web_copy_link>, (17 luglio
2020).

Vessel, nouveau spectacle hypnotique du chorégraphe Damien Jalet à Paris, AFP, 1'33",
<<https://www.youtube.com/watch?v=5D7L8fKa9sM>>, (Mars 2020).

Vessel: decomposizione delle pose, 47",
<https://www.instagram.com/reel/CiASC-uqfuP/?utm_source=ig_web_copy_link>, (2
settembre 2022).

Vessel: danzatori nella struttura centrale, 28",
<https://www.instagram.com/reel/Cm_Kg2TIAFj/?utm_source=ig_web_copy_link>, (4
gennaio 2023).

Visioni, Esclusiva Rai Cultura, 51'41", <<https://www.raiplay.it/programmi/visioni>>, (2020).

A. Westle, *Damien Jalet*, «Delving into Dance», Ep. 2, 28'50",
<<https://www.delvingintodance.com/podcast/damien-jalet>>, (25 January 2018).

Yama/ Damien Jalet Interview, 2'18", <<https://vimeo.com/128146187>>.

