

## Introduzione

Shōzō Shimamoto, come lo definisce Achille Bonito Oliva,<sup>1</sup> è un moderno samurai che al posto della spada impugna 'l'energia della materia'. Per realizzare la spada di acciaio del samurai, il *katana*, un insieme unico di bellezza, tecnica e precisione, vi è una procedura lenta ed accurata, frutto di un'antica tradizione. Per ottenerne il metallo, composto da una lega di carbonio e sabbia ferrosa che nell'accurato iter si trasforma in martensite, si prepara la colata e, una volta uscita dalla sua matrice, si procede alla battitura dell'acciaio grezzo, detto *tamahagane*, che può essere fatta solo ad una particolare temperatura per renderne la lama affilatissima. È solo la perizia dell'artigiano che permette di comprendere quando il colore incandescente del metallo è sul punto in cui può essere battuto. Coloro che sono dediti a questa arte si sottopongono ad un addestramento e apprendistato, che non è unicamente conoscenza delle tecniche, ma è dedizione e disciplina spirituale che li vede meditare e custodire la *tatara*, il forno fusorio, in cui si prepara la colata alimentata per giorni e giorni ininterrottamente. Forgiare la spada del samurai implica una disciplina trasmessa da maestro a discepolo.

È oggetto unico in quanto, per ottenerne un esemplare, non è impegnato solo il primo maestro, ma, per la fase della lucidatura ed affilatura, ne interviene un altro, esperto in quest'arte.

L'acciaio del *katana*, la sua lama bimetallica, ottenuta dalla fusione molecolare tra il carbonio e il martensite, ricoperta da un secondo strato di acciaio, permette di convogliare, nella sua stessa forma, la massima durezza, resistenza e flessibilità.

La bellezza che ne deriva è frutto unico di integrazione fra materia, leggerezza, potenza e sottigliezza della lama. La perizia approntata deriva da attente procedure tecniche e da una rigorosa disciplina interiore in quanto la finalità non è la lama affilata del *katana*, ma mantenere in vita una cultura antichissima,<sup>2</sup> che viene tramandata di generazione in generazione.

Il maestro artigiano prepara altri studenti, suoi assistenti, a forgiare la spada, ne trasmette l'addestramento, atto al compito etico che il samurai deve assolvere. La bellezza e il senso estetico della spada sono il risultato di un passaggio imprescindibile di energia racchiusa nella sua forma che, dalla mano del maestro artigiano, giunge alla mano, al corpo e alla mente del samurai che la utilizzerà,

---

<sup>1</sup> Achille Bonito Oliva, Shōzō Shimamoto. Samurai, acrobata dello sguardo 1950-2008 Skira Editore, 2008

<sup>2</sup> La tradizione della realizzazione della spada del samurai, il *katana*, è comparsa nel XVI secolo

costituendo un insieme di disciplina, spiritualità ed arte. Romperne la regola etica significa alterare l'equilibrio dinamico della vita, ignorando le forze che la governano. Se avviene, la conseguenza è la punizione e la morte, anche del samurai, se è lui che l'ha infranta.

Altro è il modo di preparare la spada nella tradizione antica dell'Occidente, diverso il metallo, diversa la forma, differente il senso e la finalità del suo utilizzo.

È necessaria la forza fisica, per impugnarla, sollevarla ed usarla. La caratteristica preponderante quindi è la pesantezza. Occorrono uomini fisicamente forti per poterla utilizzare.

Sulla sua impugnatura, a croce, sono presenti decorazioni secondo la destinazione dell'oggetto. In Occidente le spade dei re, tempestate di pietre preziose, sono il segno della regalità, della potenza dell'autorità simbolizzata dalla magnificenza dell'ornamento.

La forza è elemento che ne permette l'uso, la finalità è il dominio e l'annientamento del nemico, mentre la sua bellezza è concentrata sugli elementi che l'adornano, sulla ricchezza e splendore della decorazione preziosa.

Il significato della foggia, della forma e della procedura per realizzare la spada, come il suo uso, in Giappone e in Occidente sono differenti in quanto diverse sono le modalità di intendere la guerra in relazione ai principi etici, filosofici e di pensiero che governano le due civiltà.

Certamente oggi il processo di integrazione tra le culture è un fenomeno esteso, come lo è la globalizzazione del pianeta centrata su una monocultura, e su un unico modello di sviluppo, quello occidentale. Per il Giappone la modernizzazione, relazionata alla sua occidentalizzazione, ha caratteristiche peculiari, ibride, in cui, a una società ipertecnologica, si affiancano modelli di pensiero antichissimi, ancorati a strutture rigide delle gerarchie sociali. È stato il modo di mantenere la propria tradizione occultandola dietro la corsa all'occidentalizzazione rappresentata da uno sviluppo tecnologico all'avanguardia, dagli anni sessanta in poi; ma, per essere usciti sconfitti dalla seconda guerra mondiale, è rimasto un certo complesso di inferiorità rispetto al mondo europeo ed americano.

Shōzō Shimamoto, in un articolo del 1987 uscito su *Lotta Poetica*, riguardo al Gutai, il movimento a cui ha aderito sino al 1970, e cui ha dato il nome, nota proprio questo complesso di inferiorità. Scrive: "Nel 1950 discussi con il mio maestro Jiro Yoshihara a questo proposito. In Giappone gli artisti non vengono considerati di talento se prima non sono accettati fra gli artisti europei ed americani e non hanno trascorso un lungo periodo con essi. (...) I critici d'arte giapponesi sono eccellenti negli studi

linguistici e storici ma non hanno alcun buon senso. Applaudono molto facilmente quei lavori che sono già altamente stimati in Europa e in America, ma non prestano alcuna attenzione a quelli nuovi, creati in Giappone. Si comportano come la gente dei paesi sottosviluppati che ammirano tutto ciò che viene dalle nazioni avanzate. Subito dopo la resa, in Giappone il campo dell'arte non era controllato. Tuttavia c'erano molti problemi."<sup>3</sup>

Alla data della gioventù di Shimamoto, nato nel 1928 ad Osaka, l'occidentalizzazione del paese, che si immette su aspetti feudali della tradizione, iniziata alla metà dell'Ottocento e continuata per tutto il Novecento, è a un punto di svolta. La società giapponese, che ruota intorno alla figura sacra dell'imperatore, manifesta nella sua vita quotidiana una gerarchia che segna verticalmente i rapporti sociali nell'ambito familiare e nella vita pubblica.

Finita la seconda guerra mondiale, il Giappone, uscito sconfitto con il bombardamento di Hiroshima e Nagasaki, che segna psicologicamente e fisicamente un intero popolo, inizia un processo di democratizzazione dopo il periodo di militarizzazione definito *Japanism Fascism*.<sup>4</sup>

Come accennato da Shimamoto, nel dopoguerra, vi è una sorta di complesso di inferiorità nei confronti dell'America e dell'Europa. E contemporaneamente anche nel mondo dell'arte circolano le idee marxiste.<sup>5</sup>

Nell'arco del XX secolo, l'occidentalizzazione acquisisce in arte una sorta di fedeltà parossistica ai modelli delle avanguardie novecentesche europee. Di fatti, la bravura dell'artista, per la tradizione giapponese, risiede nella capacità di copiare il Maestro con pedissequa fedeltà.

---

<sup>3</sup> Pubblicato in Shōzō Shimamoto, *Networking*, pag. 46

<sup>4</sup> Per *Japanism Fascism* si intende quel periodo storico che va dall'inizio degli anni trenta sino alla fine della seconda guerra mondiale, in analogia delle dittature italiane e tedesche dello stesso periodo. È caratterizzato da un regime politico che più che essere considerato fascista è preminentemente militarizzato e fortemente nazionalista, sino ad essere definito più precisamente quale *Militarismo giapponese* o *Ultranazionalismo giapponese*. La figura del dittatore in Giappone non era necessaria, sostituita da una parte dalla figura sacra dell'imperatore, dall'altra da una divisione del potere dei diversi membri del governo, e in particolare tra i funzionari della burocrazia. Alcuni storici, anche giapponesi, preferiscono parlare di *fascismo del sistema imperiale* o *Tennosei-fashizumu*.

<sup>5</sup> Le idee comuniste e il marxismo diedero l'impulso a un tipo di studi inusuali in Giappone e nel mondo asiatico. Gli intellettuali marxisti giapponesi, tra gli anni venti e trenta, erano scettici sulle possibilità di una rivoluzione nell'arcipelago nipponico ed erano orientati a forme di lotta pacifiche. La diversa storia del Giappone avrebbe costituito, da sola, sia la causa che l'effetto dell'originalità culturale nipponica. L'influenza del marxismo sugli intellettuali giapponesi degli anni venti e trenta fu davvero forte. Gli anni sessanta e settanta furono un periodo di duri scontri sociali che videro l'occupazione delle università e i tafferugli degli studenti con la polizia. La sinistra comunista contestava l'alleanza con gli Stati Uniti, considerati gli artefici di un nuovo imperialismo. Le vicende della guerra del Vietnam sembravano legittimare queste critiche. Anche l'ambiente artistico risente di un clima culturale politicizzato espresso in azioni individuali, fortemente anarchiche, della generazione post-bomba atomica e dei gruppi quali *High Red Center*, mentre il Gutai si esime da qualsiasi forma di contestazione e politicizzazione della ricerca artistica.

Nei primi dieci anni dopo la seconda guerra mondiale vi sono gruppi d'avanguardia di diverse generazioni artistiche, fra cui lo stesso Yoshihara,<sup>6</sup> che conducono la propria ricerca nell'astrattismo, represso durante il periodo fascista. Subito dopo la tragica fine della guerra, alcuni pittori sviluppano una 'Pittura della bomba atomica'. Inoltre durante il periodo di occupazione americana e di transizione verso una forma di democrazia, in Giappone un gran numero di artisti, il cui retaggio affonda le radici nel Surrealismo e nel Realismo socialista, si impegna in attività d'avanguardia, interrogandosi su questioni sociali, sul modernismo occidentale ed europeo e su un più comprensibile realismo. È in questo periodo che si forma un folto numero di gruppi impegnati. Il ruolo centrale è rappresentato dall'attività di artisti astratti fra cui Tako Okamoto. Si sviluppa quindi uno strano miscuglio di attività tra l'Avanguardia e una sorta di Anarchismo Realista<sup>7</sup> che porterà alla formazione nel '60 del gruppo *Neo Dada Organizers*, "amalgama confuso di arte del rifiuto, di happening e di anarchismo quale reazione all'espressionismo pitturale dell'arte informale"<sup>8</sup>. Il loro obiettivo è l'allontanamento dal Modernismo Europeo e la lotta serrata nei confronti della società. L'ultima tendenza dà origine al gruppo conosciuto negli anni '60 come *High Red Center*. Un ruolo di pioniere e precursore delle avanguardie, anche del Gutai, lo svolge Taro Okamoto, di una generazione più vecchia dello stesso Yoshihara. Okamoto incoraggia i giovani artisti con le sue azioni e spiegazioni, in un momento in cui l'espressionismo accademico giapponese riprende popolarità. Altri artisti aventi funzione di rinnovamento sono On Kawara, di una generazione successiva, nasce nel '33, e Hiroshi Nakamura. Ambedue criticano duramente la società sviluppando una strana commistione tra avanguardia e anarchismo realista nel clima di rinnovata libertà e di problemi derivati dalla depressione economica che caratterizza un periodo post-bellico.

È On Kawara con i suoi *Secret Room Pictures Series* a sviluppare e suggerire di non copiare dall'Europa e dall'Occidente.

Quando Shimamoto nel 1954 dà il nome al movimento, creatosi intorno al suo ispiratore e Maestro e formato da giovani artisti della regione del Kansai, ciò che gli preme, e su cui Jiro Yoshihara insiste

---

<sup>6</sup> Nel 1952 Yoshihara, insieme ad altri artisti, fonda il *Genbi* (Associazione di arte contemporanea), il cui obiettivo è di condurre meeting di studi ed organizzare una serie di esposizioni. Molti giovani sono aiutati dai veterani, fra cui Yoshihara, a mostrare i loro lavori nelle esibizioni di *Genbi*. Il distretto del Kansai è quindi estremamente attivo. Yoshihara inoltre è anche membro attivo del gruppo *Nikakai*, sin da prima della guerra. La sua leadership nei confronti dei giovani artisti è molto importante per la formazione, insieme a Shōzō Shimamoto e Michio Yoshihara, dell'Associazione di Artisti di Avanguardia.

<sup>7</sup> Masa'aki Iseki, *Historical Background and Development of the Gutai Groups as a Central Question in Gutai Japanese Avant-Garde 1954/1965* Darmstadt 1991, pag.83

<sup>8</sup> Tono Yoshiaki, *Neo Dada et anti-art in Arts Plastiques in Gutai: l'extraordinaire intuition, in Japon des Avant-gardes, 1910-1970*, catalogo della mostra presso il Centre Pompidou, Parigi 1986

con gli studenti che gli si avvicinano, è di fare 'cose mai viste prima'. Non solo si tratta di essere fuori dagli schemi di bella pittura o scultura, ma di lavorare nello spazio e nel tempo concreto, con l'esperienza reale. Poiché il luogo, i colori (inusuali alle procedure artistiche) e i materiali sono oggetti della vita quotidiana; questi, insieme agli elementi naturali, costituiscono la struttura 'viva' di opere che si manifestano come eventi ed happenings.

Il confine di ciò che si può definire arte è attraversato. È nella scelta del nome *Gutai* che si racchiude la poetica del movimento. *Gutai* è parola composta da due ideogrammi di cui il primo significa 'strumento', il secondo *tai* corpo. Il legame tra la materia e il corpo è l'energia che l'attraversa, la vita, appunto. Risuonano le parole di Yoshihara: "Di quale materia è la vita?"

Shimamoto dà quindi il nome al movimento, di cui è stato negli ultimi anni l'unico rappresentante vivente.

Vi è stata, nell'arco della sua intensa attività, una fedele coerenza al dettato del Maestro, cioè di fare ciò che altri non hanno fatto mai, con uno spirito che nella sua trasparenza è l'innocenza di una ricerca artistica connotata dal 'senza scopo'.

Già nelle prime opere, quelle del pre-Gutai, la soggettività singola dell'artista è in secondo piano. Qualsiasi azione è governata dal senso di scoperta del mondo e delle cose in cui l'obiettivo del fare è il fare stesso: dalla ricerca dei materiali inusuali, determinati anche dall'indigenza, al modo di presentare ed approntare l'opera e all'energia che vi si sprigiona.

Nel discorso sull'innocenza del fare – interpretato dall'Occidente quale azione spontanea e distruttrice, che veicola gli impulsi rimossi, ribattezzata quale 'vitalità del negativo' – vi è una filosofia dell'agire, una logica del caso, seguita sia da Shimamoto che dalle generazioni artistiche successive. È segnata da un punto di vista sul mondo distante da quello occidentale, anche per taluni che si trasferiscono e prendono residenza in Europa o in America. È una pratica dell'agire artistico forgiata dalle discipline zen, dallo shintoismo e dal buddhismo, che prende le distanze, sul piano dei contenuti, dai risultati formali e procedurali dell'allargamento del campo d'espressione della seconda avanguardia degli anni sessanta, affermatasi in Europa e negli Stati Uniti.

Sul piano filosofico Shimamoto e Gutai, insieme agli artisti del gruppo Mono-ha, la cui vita fu ancora più breve, sono attraversati dal pensiero di Nishida. Certamente vi è la presenza di una spiritualità cara all'Oriente in cui la 'pratica' è la via, il *vuoto* è ciò che determina l'azione, e l'estetica è inscindibile dall'etica. I riferimenti occidentali sono a pensatori quali Heidegger e Nietzsche. La rilevanza di

Nishida, fondatore della Scuola di Kioto, non è solo di essere stato il primo filosofo giapponese ma il primo che ha posto in relazione il pensiero e la pratica zen con la filosofia. È un primato che segna l'Oriente e il Giappone, nella fattispecie, ma soprattutto apre alla ricerca delle matrici comuni tra Oriente e Occidente.

Specialmente il Mono-ha il suo lascito teorico, che data i primi anni venti dello scorso secolo<sup>9</sup> è emblematico per il pensiero dell'artista che ne fu il promotore, U Fan Lee.

Nel pensiero di Nishida il percorso della pratica zen, dopo aver raggiunto un primo livello del risveglio, è abbandonato per approdare ad un'innovativa declinazione della filosofia con lo zen. Le riflessioni riguardano il concetto di *esperienza pura*, di corpo, di realtà che, con *la logica del luogo*, fanno convergere le relazioni tra le cose sulla coscienza di chi le rileva. Sono i temi su cui si sviluppano i capitoli del presente saggio che pone in parallelo l'azione e la vita artistica di Shōzō Shimamoto con quella del gruppo Gutai.

La loro ricerca riecheggia l'antica tradizione giapponese in cui l'immagine di un popolo rispecchia la gravidanza etica buddhista e shintoista, nonostante si mostri una società moderna e tecnologicamente avanzata.<sup>10</sup>

Di contro l'Occidente, che vede sé stesso come la più cosmopolita di tutte le culture, diviene la periferia di un rovesciamento epocale. La spiritualità e l'etica di una pratica di vita, guidata da saggezze millenarie, riemerge in Occidente, dimentico di sé stesso e della sua origine poiché il processo storico ed economico europeo, e successivamente l'americanizzazione, ha sottoposto le altre culture allo sconvolgimento della colonizzazione prima e della globalizzazione poi. Ora è l'Occidente che, con la vittoria materialista sul mondo, catastroficamente trasformato nel luogo dei microconflitti e della guerra allo stesso genere umano, ad essere costretto al dominio di un Oriente vittorioso sul piano economico. Mentre la diffusione della spiritualità che lo caratterizza, la cui forza si erge a pratica di vita quotidiana, corre parallela.

Come accennato precedentemente è il pensiero di Nishida a guidarci nella comprensione della poetica artistica e di vita di Shōzō Shimamoto. Poetica testimoniata dall'innocenza del fare 'esperienza-pura', con l'occhio e la curiosità di chi nella vita cerca l'insolito. L'innocenza è vista come

---

<sup>9</sup> Vedi Nishida Kitaro, *Uno studio sul bene*, a cura di Enrico Fongaro – Introduzione di Giangiorgio Pasqualotto, Bollati Boringhieri 2007

<sup>10</sup> L'applicazione dei principi zen alla vita produttiva insieme all'integrazione della tradizione shintoista, anche in ambito artistico, sono la testimonianza di quanto le antiche tradizioni influenzino la vita quotidiana in Giappone

‘stato naturale’ e, secondo Nishida, emerge nell’esperienza immediata in cui soggetto ed oggetto non sono ancora separati. In quanto esperienza concreta non è un concetto né un’astrazione, e sappiamo quanto Shimamoto e Gutai si siano opposti all’idea di fare un’arte astratta. Nelle riflessioni sulla pratica artistica di Shimamoto, di Jiro Yoshihara, Motonaga e degli altri artisti Gutai<sup>11</sup> è il ‘reale concreto intuitivo’ a far assurgere il corpo al ruolo di mediatore unico, sia quello dell’artista che del pubblico. Nelle azioni, da quelle all’aria aperta a quelle al chiuso, prevale l’idea di *luogo* come realtà dell’opera. Ma di quale realtà si tratta se non quella che attiene alla *logica del luogo*, su cui ha riflettuto, nella singolarità del suo pensiero, Nishida?

I temi su cui convergono in parallelo l’analisi e la riflessione sull’operato di Shimamoto e degli altri componenti del movimento Gutai, e che costituiscono argomento dei diversi capitoli, sono: *l’esperienza pura, il corpo e la logica del luogo*, la realtà come *reale concreto*, l’idea di *tempo*, pervenendo nella parte finale del saggio nell’analisi dell’estetica immateriale in Gutai.

In appendice fanno da corollario ed ampliamento degli argomenti trattati gli scritti dello stesso Shimamoto, alcuni inediti in lingua occidentale.

---

<sup>11</sup> Vedi G. Dalesio, *Guerre invisibili*, cap. 1 *L’arte in questione* – Ed. Pironti 2011