

1. L'ARTE COME GLOBALIZZAZIONE DEGLI INCONTRI

I primi quadri di Shōzō Shimamoto – inaugurati nel 1946 da *Hole Showa 21* – si intitolano *Hole*, parola che significa: foro, apertura, breccia. L'insistenza sui “buchi” precede, accompagna e segue (almeno sino alle *Carte* del 1985) l'atto di fondazione, avvenuto nel 1954 a Osaka, del gruppo GUTAI, il cui nome “concretezza” è stato suggerito a Jiro Yoshihara proprio da Shimamoto. Il *Manifesto Gutai* del 1956, mimando lo stile degli analoghi manifesti delle avanguardie storiche occidentali del primo '900, annunciava tra l'altro:

Con la nostra presente consapevolezza, le arti che abbiamo conosciuto ci appaiono ora false e colme di tremenda finzione. Vogliamo allontanarci da questi oggetti contraffatti di cui altari, palazzi, saloni e negozi antichi sono pieni. Questi oggetti sono sotto mentite spoglie e i loro materiali come la pittura, pezzi di stoffa, metalli, pietra e marmo sono ricolmi di falsi significati dati dalle mani umane e invece di presentarsi con i loro materiali, prendono l'apparenza di altro. Sotto le spoglie di uno scopo intellettuale, i materiali sono stati completamente uccisi e non possono più comunicarci nulla. Chiudete questi resti nelle loro tombe. L'arte Gutai non cambia i materiali ma li porta in vita. (...) Qualche volta, erroneamente e a prima vista, ci possono comparare al Dadaismo, e noi stessi riconosciamo interamente le conquiste dadaiste. Ma noi pensiamo diversamente, in contrasto con il Dadaismo, i nostri lavori sono il risultato di una ricerca di possibilità per portare il materiale in vita. Speriamo che le nostre esibizioni Gutai abbiano sempre uno spirito fresco e che la scoperta di nuova vita aiuterà i materiali a risorgere.

In questo e in altri testi programmatici pubblicati sulla rivista *Gutai*, il gruppo sente il bisogno di rimarcare la profonda diversità del proprio modo di dipingere *in primis* rispetto al *pointillisme* e al *fauvismo*, ma anche nei confronti della lezione di maestri occidentali quali Leonardo, Poussin, Rembrandt, Van Gogh, Utrillo e Dalì, nomi elencati secondo una prospettiva sul passato, che non vuole essere affatto storico-cronologica, ma appare piuttosto di natura topologica (nel senso che ogni nome indica il “luogo” di una determinata uccisione della vita della materia attraverso la forma, il segno e il colore).

Del resto, il Canone buddista del *Sutta Nipāta* recita: “Contempla il mondo come vacuità (...), sempre restando rammemorante – così disse il Beato”. E la

“rammemorazione” menzionata si riferisce alla “coproduzione condizionata” o “originazione dipendente” del “mondo come vacuità” stesso, nel quale gli eventi non scorrono su una linea crono-logica, né si lasciano precaturare dalla forma dell’identità/differenza, perché ogni figura eventuale, nella sua impermanente eternità, include - mai definitivamente - altre possibili figure, essendo, a sua volta, includibile in altre:

Ci vorrebbe l’infinito per contare/ tutti gli universi di Buddha. / In ogni granello di polvere di questi mondi/ sono innumerevoli mondi e Buddha¹

Grazie all’interessamento di Michel Tapié - il grande critico francese noto per aver legato il suo nome alla stagione dell’Informale, recatosi in visita in Giappone nel 1957 – l’opera del gruppo Gutai cominciò ad entrare in contatto con i circuiti artistici europei e occidentali. In questa temperie, tra il 1958 e il 1968, Shimamoto riprende a cimentarsi con i “buchi”, nel ciclo di opere *Esquisse Hole Series*, dove l’azione del colore sfrega e consuma gli strati materico-cartacei del quadro sino a squarciarli o forarli. Un anno prima, l’artista aveva realizzato un esperimento, che fu definito di “*concrete music*” (poi acquisito dalla Collezione del Centre Pompidou di Parigi), sulla scia di quanto John Cage stava realizzando, previo lancio di dadi o monete, seguendo gli insegnamenti contenuti nell’*I Ching* o *Libro dei mutamenti* e in stretto contatto con gli artisti newyorchesi dell’Artists’ Club sulla East Eight Street, tra i quali J. Pollock, F. Kline, M. Rothko e R. Rauschenberg.

Questa premessa per sottolineare come Shōzō Shimamoto, prima di tutto, sia uno di quegli artisti, i quali testimoniano, in modo eminente, nella valenza etopoietica del loro *ergon* – alla quale è appesa la possibilità di abitare diversamente il mondo a tutti comune - una forma di feconda mondializzazione della creatività, la quale è del tutto in controtendenza con gli scenari economico-politici e culturali della globalizzazione odierna. Quest’ultima ebbe inizio come estensio-

¹ Testo buddista citato da G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d’Oriente*, Marsilio, Venezia 1992, p. 52. Scrive Pasqualotto: “La tesi buddista dell’impermanenza non sta a significare semplicemente che ‘tutto passa’: una volta che si intenda l’impermanenza alla luce dell’idea di vuoto, si è in grado di cogliere a fondo le ragioni dell’*interconnessione* delle partizioni temporali, nonché degli eventi che esse distinguono e classificano. In tal modo, nessuna partizione temporale rimane staccata dalle altre, né i vari eventi rimangono prigionieri della partizione temporale assegnata: si potrebbe allora arrivare a dire che, per il buddismo, ogni evento presente è eterno, non nel senso che dura in eterno, ma nel senso che è costituito dai fili di una rete infinita di cause ed effetti che lo legano agli eventi passati e a quelli futuri” (ivi, p. 57).

ne su scala planetaria dei modelli occidentali ormai ridottisi a pensiero unico e, al di là del meta-racconto e dei miti dai quali ne è stata accompagnata la propaganda, essa si è realizzata di fatto come moltiplicazione delle divisioni, delle opposizioni, dei dispositivi di esclusione e delle procedure di “naturalizzazione” preventiva di ogni alterità eventuale². La mondializzazione *sub specie artis* di cui Shimamoto è, invece, da più di sessant’anni, infaticabile attivista in ogni angolo del globo, al di là di ogni astratto sincretismo o eclettismo, muove e va nella direzione dell’autentico incontro. E ogni incontrarsi, in senso forte, non si realizza certo – nonostante gli attuali scenari del mondo *global* – nell’esclusione preventiva, ma nemmeno nell’assimilazione, né nella “naturalizzazione” ad ogni costo. Bensì accade realmente solo nell’erotico *symbollesthai* di singolarità assolute – nella sospensione della forma anticipatoria e ricorsiva del differenziarsi – ognuna delle quali non può che danzare intorno e assieme all’altra, come nella “danza intorno all’Uno” di plotiniana e procliana memoria, in modo che l’armonia dei differenti *rythmoi* sia quella “invisibile (*aphanés*)” divinamente “più forte” di qualsiasi “armonia visibile” (Eraclito fr. 54).

Un tale *habitus* etopoietico³ non può che accompagnarsi anche ad una radicale modificazione dell’orizzonte e dei modi di fruizione dell’evento artistico stesso. Se la *poiesis* dell’arte è ciò che violentemente interrompe qualsiasi genere di conversazione, come scrisse P. Celan, invece il “triplo gioco”⁴ dell’arte contemporanea, quale parte fondamentale dell’universo della comunicazione globalizzata, tende a ripristinare costantemente e ovunque la macchina della conversazione, facendo di tutto per “scongiurare l’interruzione comunicativa, ossia l’avvento dell’incomunicabile (...), l’avvento di ‘differenze assolute’”⁵.

Ebbene, le azioni del gruppo Gutai e di Shimamoto, sin dall’inizio, costringono, invece, gli spettatori ad un acrobatico esercizio paragonabile a quello del balzare a “passi perduti” sopra gli intervalli irregolari tra i sassi affioranti di un torrente, come accade, in fondo, nella tradizione del Chanoyu, il rito della “cerimonia del tè” (che ha inizio percorrendo l’asimmetrico sentiero di pietre in rilievo).

² Ce ne siamo criticamente occupati nel libro R. Gasparotti, *I miti della globalizzazione. “Guerra preventiva” e logica delle immunità*, Dedalo, Bari 2003.

³ Il termine è desunto da Michel Foucault, cfr. *Dits et Écrits 1954-1998*, Paris, Gallimard 1994.

⁴ Cfr. N. Heinich, *Le Triple Jeu de l’art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

⁵ M. Zanardi, *Arte al presente*, in *Kainos*, 10, 2010. In tal modo, la macchina comunicativa e la macchina politica – argomenta Zanardi nel suo acuto saggio – fanno di tutto “non per ‘reprimere’ l’evento, ma per anticiparlo, promuoverlo, controllarlo o neutralizzarlo attraverso la sua produzione programmata o collocazione in contesti che ne addomesticano l’apparizione”. Tali

vo del *rōji*, il giardino antistante la capanna del tè). A questo proposito, nella seconda esposizione collettiva “Gutai all’aperto” del 1956, presso il parco della città di Ashiya – in un esperimento che sembrerebbe anticipare sia la Land Art occidentale, sia la “situazione costruita” dell’Internazionale situazionista, ma che, nel contempo, è anche tutt’altro, rinviando immediatamente al *Karesansui* (l’arte di disporre pietre su un fondo di ghiaia) – Shimamoto presenta l’opera *Please, walk on it*, la quale invita i visitatori a salire e camminare precariamente su uno stretto percorso irregolare di tavole pronte a cedere, ognuna in modo diverso, non appena il piede si posi su di esse...

2. GUTAI IS EVEN ZEN

L’arte del “samurai acrobata dello sguardo” (come fu definito da A. Bonito Oliva⁶) Shimamoto è indubbiamente influenzata dal pensiero zen, ma, nel contempo, non si lascia affatto catturare esclusivamente all’interno della dimensione di una mera declinazione o attualizzazione, in chiave contemporanea, dell’arte zen. Se, nell’operare di Shimamoto, agisce l’originaria apertura allo spirito zen, esso viene ogni volta ricercato e riconquistato perdendolo, attraverso il più radicale allontanamento rispetto alla tradizione. Del resto, dice il Libro del *Lin Chi*: “Se un uomo cerca Buddha, perderà Buddha; se cerca la Via perderà la Via”...

Le protratte esibizioni, azioni e performances che Shimamoto mise in atto a Napoli nella primavera-estate 2006, presso Piazza Dante e l’Accademia di Belle Arti, promosse e organizzate dalla Fondazione Morra e Rosanna Chiessi, avevano come titolo *Gutai is even Zen*. E i primi *Holes* dell’immediato dopoguerra, così come quelli del 1954 e le successive serie del ’58-’62 – pur apparentemente analoghi ai buchi e ai tagli che, più o meno negli stessi anni, erano incorniciati da Fontana – vanno letti, in primo luogo, quali manifestazioni artistiche della prati-

macchine implacabili “temono il pensiero che è all’opera nell’arte” e di conseguenza si concentrano nella promozione del *nome*, il quale “funziona da feticcio che distoglie dall’incontro con la ‘cosa’ dell’arte”. (ivi)

⁶ A. Bonito Oliva, *Shōzō Shimamoto. Samurai, acrobata dello sguardo 1950-2008*, Skira, Milano 2008. Si tratta del catalogo realizzato per la grande mostra dedicata all’artista giapponese tenutasi a Genova presso il Museo d’Arte Contemporanea di Villa Croce dal 13 novembre 2008 all’8 marzo 2009.

⁷ L. Mango-A. Mardegan, *Intervista a Shōzō Shimamoto*, in *Shōzō Shimamoto. Samurai, acrobata dello sguardo 1950-2008*, a cura di A. Bonito Oliva, *Op. cit.*, p. 137