



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Economia e Gestione  
delle Arti e delle attività culturali (EGArt)

Tesi di Laurea

Artisti contemporanei giapponesi in Italia:  
le esperienze di Kiyohara O'Tama,  
Shimamoto Shōzō e Izumi Ōki

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

**Laureanda/o**

Valentina Bianchi  
Matricola 851429

**Anno Accademico**

2018 / 2019

ARTISTI CONTEMPORANEI GIAPPONESI IN ITALIA:  
LE ESPERIENZE DI KIYOHARA O'TAMA, SHIMAMOTO SHŌZŌ E IZUMI ŌKI

INTRODUZIONE-----	3
CAPITOLO 1: Le origini dell'arte giapponese in Italia-----	6
1.1 <i>Le prime due missioni diplomatiche</i> -----	6
1.2 <i>I rapporti dell'era moderna</i> -----	10
1.3 <i>La promozione della cultura giapponese in Italia</i> -----	13
1.4 <i>Le collezioni di arte giapponese in Italia</i> -----	15
1.5 <i>Alcuni artisti giapponesi in Italia</i> -----	18
1.6 <i>Il ruolo di Vittorio Pica</i> -----	23
1.7 <i>L'arte giapponese alla seconda Biennale</i> -----	25
1.8 <i>La mostra a Roma nel 1930</i> -----	28
CAPITOLO 2: Kiyohara O'Tama-----	32
2.1 <i>Kiyohara O'Tama</i> -----	32
2.2 <i>Vincenzo Ragusa e la sua Scuola Officina</i> -----	37
2.3 <i>La produzione di O'Tama</i> -----	41
2.4 <i>I rapporti coi contemporanei</i> -----	46
2.5 <i>Il Giapponismo nella pittura italiana</i> -----	50
2.6 <i>Le problematiche stilistiche e critiche</i> -----	54
CAPITOLO 3: Shimamoto Shōzō -----	60
3.1 <i>Shimamoto Shōzō</i> -----	60
3.2 <i>Il Gruppo Gutai</i> -----	64
3.3 <i>La prima produzione</i> -----	70
3.4 <i>La pittura con cannone e i bottle crash</i> -----	74
3.5 <i>La ricerca degli anni ottanta</i> -----	78
3.6 <i>Le mostre in Italia</i> -----	80

<i>3.7 Le performance in Italia</i>	84
<i>3.8 L'Associazione Shōzō Shimamoto</i>	88
<b>CAPITOLO 4: Izumi Ōki</b>	<b>91</b>
<i>4.1 Izumi Ōki</i>	91
<i>4.2 La produzione</i>	93
<i>4.3 I maestri</i>	100
<i>4.4 Le mostre in Italia</i>	107
<i>4.5 Le mostre collettive</i>	113
<b>CONCLUSIONE</b>	<b>117</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>122</b>
<b>Sitografia</b>	<b>125</b>
<b>Elenco delle immagini</b>	<b>126</b>

## INTRODUZIONE

I primi esempi di arte giapponese in Italia consistono soprattutto in oggetti d'arredamento e di arte applicata offerta come omaggio dai nobili giapponesi durante le missioni diplomatiche nel XVI e XVII secolo. Fino alla fine del XIX secolo, la conoscenza dell'estetica nipponica in Italia proveniva dalle testimonianze e collezioni di mercanti e semai che erano vissuti per un certo periodo nell'estremo oriente. Molti di loro donarono in seguito le proprie collezioni a musei e istituzioni italiane che ancora oggi le conservano e espongono. Grazie all'impegno di associazioni come l'ISMEO e di entrambi i governi, le interazioni tra i due paesi si sono intensificate nei decenni seguenti. Dopo l'introduzione delle tecniche artistiche occidentali in Giappone grazie a esperti espressamente inviati dall'Italia, molti artisti abbandonarono l'estetica giapponese e si trasferirono in diverse città italiane per approfondire la loro conoscenza della storia dell'arte occidentale. Alcuni di loro vissero per anni in Italia, dipingendo in stile occidentale e realizzando diverse opere nel nostro paese. Il primo manuale di arte giapponese in lingua italiana scritto da Vittorio Pica nel 1894, *L'arte dell'Estremo Oriente*, fornì una possibilità di conoscenza più puntuale e corretta, seppur parziale e condizionata dal giapponismo. Due importanti eventi, la seconda Biennale di Venezia e la mostra di arte giapponese a Roma del 1930, permisero di diffondere più aspetti e manifestazioni dell'artigianato e dell'arte nipponica. Kiyohara O'Tama, pittrice trasferitasi a Palermo alla fine dell'Ottocento per seguire l'insegnante di scultura occidentale Vincenzo Ragusa, è da considerarsi un caso unico per il tempo. Il suo stile ibrido e la sua storia personale rappresentano un curioso caso e un precedente importante per le artiste giapponesi che operarono in Italia in seguito. Shimamoto Shōzō era invece già un artista affermato e noto internazionalmente quando portò la sua ricerca artistica alle conclusioni delle performance di *bottle crash* performate in musei e gallerie italiane. L'intensità e lo spirito innovativo di questi eventi hanno reso il suo

soggiorno italiano uno dei periodi più significativi della sua carriera. Il suo legame con le comunità e con la scena artistica del luogo sono testimoniate dalla dedizione che la fondazione Morra e le istituzioni locali gli dimostrano. Izumi Ōki è un esempio di un'artista contemporanea che ha trascorso la maggior parte della sua vita e della sua carriera nel nostro paese, in un momento storico in cui lo scambio internazionale e interculturale è facilitato e incoraggiato. Il suo caso ha diversi paralleli e si può facilmente immaginare che in futuro non sarà più considerato raro. Tutti e tre gli artisti presi in esame hanno espresso in modo più o meno esplicito la volontà di creare canali di comunicazione tra le due culture, tra i due modi di intendere l'arte. Quali aspetti della loro cultura di origine sono presenti nella loro opera e quale impronta essa ha lasciato nella loro poetica? Quale importanza è stata data alle loro opere italiane? In che modo hanno interagito con l'ambiente e gli artisti italiani? La loro eredità continua a influenzare la scena artistica italiana? e in che modo il loro contributo viene ricordato? Attraverso questa tesi si è cercato di rispondere a queste domande, individuando influenze reciproche tra gli artisti giapponesi e italiani, gli esempi di eventi e mostre in cui ci possa essere stato uno scambio attivo e il modo in cui l'ambiente scelto dagli artisti giapponesi possa aver plasmato la loro opera. Si è quindi diviso l'elaborato in quattro sezioni: la prima serve a ricordare quale sia stata la conoscenza iniziale dell'arte giapponese in Italia e chi siano stati i primi artisti a recarvisi. Le altre tre sezioni sono dedicate ognuna a un artista che ha compiuto la propria esperienza in un momento storico e in un contesto differente, per periodi differenti e per ragioni diverse. Ognuno di esse è quindi peculiare, e a accomunarli sono la provenienza geografica e il fatto che abbiano creato almeno una parte consistente del proprio lavoro in Italia. Nella conclusione si è voluto metter in evidenza l'importanza della consapevolezza di pregiudizi e stereotipi culturali quando si tratti dell'arte della cultura giapponese e delle sue differenze con quella italiana e occidentale. La

ricerca è stata condotta cercando di evitare valutazioni derivate da banalizzazioni dell'arte giapponese e delle sue manifestazioni, ma con la volontà di comprendere come le due tradizioni culturali possano interagire e partecipare all'espressione artistica di un individuo.

# CAPITOLO 1: Le origini dell'arte giapponese in Italia

---

## 1.1 Le prime due missioni diplomatiche

Per tracciare la vicenda dei rapporti diplomatici tra l'Italia e il Giappone bisogna partire dai primi contatti che alcuni mercanti e viaggiatori iniziarono già in epoche piuttosto remote, a partire da Marco Polo, che parla di una terra chiamata "Zipagu" nel Milione<sup>1</sup>, e che conserva nelle sue descrizioni un'immagine idealizzata e fantastica di questa terra misteriosa. Un resoconto più consapevole e curioso, anche dal punto di vista antropologico, ci arriva da Francesco Carletti (1573-1636)<sup>2</sup>, un viaggiatore e commerciante che tra il 1594 e il 1606 visitò le Americhe e l'Asia, lasciandoci nel suo diario di viaggio interessanti riflessioni sull'utilizzo e significato del tè per quel popolo così diverso. Tuttavia, rapporti culturali che non fossero solo sporadici e quasi esclusivamente motivati da interessi commerciali ebbero inizio solo in seguito, nel clima di propaganda e evangelizzazione della Controriforma, mentre la Chiesa deteneva il monopolio della cultura in Europa, con la volontà di portare il verbo anche nelle terre di più recente scoperta. Si ricordano quindi Francesco Saverio (1506-1552) e padre Organtino<sup>3</sup> (1532-1609), Gesuiti che iniziarono nella seconda metà del XVI secolo a Nagasaki la loro opera di proselitismo, ma che trovarono molta curiosità soprattutto delle conoscenze scientifiche occidentali da parte dei nativi, al punto da richiedere che venissero inviati missionari che potessero assolvere al ruolo di educatori nelle materie tecniche e scientifiche, più che in quelle spirituali. Il personaggio forse più largamente responsabile della fertilità e costanza dei rapporti diplomatici

---

<sup>1</sup> SICA, VERDE, *Breve storia dei rapporti culturali italo-giapponesi e dell'Istituto italiano di cultura di Tokyo*, pag. 23

<sup>2</sup> SICA, VERDE, *Breve storia dei rapporti culturali italo-giapponesi e dell'Istituto italiano di cultura di Tokyo*, pag. 24

<sup>3</sup> Organtino Gnechi Soldo, missionario in Giappone dal 1570.

tra i due paesi in questo momento storico fu un altro religioso, Alessandro Valignano (1539-1606)<sup>4</sup> da Chieti, responsabile anche dell'introduzione della stampa e della

conseguente pubblicazione di classici occidentali, attraverso cui si alimentò la conoscenza della tradizione letteraria europea. Anche la prima grande ambasceria giapponese in Italia fu possibile grazie al suo lavoro diplomatico. La missione era costituita da quattro giovani feudatari del Kyūshū convertiti al



Figura 1: Hasekura Tsunenaga a Madrid nel 1615

cristianesimo, che salparono dal porto di Nagasaki nel 1582, e aveva lo scopo di far conoscere ai giapponesi la società europea attraverso un'esperienza diretta della stessa, per poterla raccontare ai proprio connazionali una volta rientrati. Inoltre, Valignano sperava di ottenere finanziamenti per le proprie attività di rappresentanza dal Papa e dal re di Spagna e Portogallo Filippo II. In Italia furono accolti da Francesco de' Medici, da Gregorio XIII e poi da Sisto V e visitarono anche diverse città italiane, fino al loro arrivo a Genova, da cui salparono per tornare in Giappone nel 1590. La seconda importante ambasceria fu guidata da Hasekura Tsunenaga 支倉常長 (1571-1622) e iniziò nel 1613. Dopo aver

---

<sup>4</sup> SICA, VERDE, *Breve storia dei rapporti culturali italo-giapponesi e dell'Istituto italiano di cultura di Tokyo*, pag. 26

toccato Messico e Spagna, la missione passò per Genova e Civitavecchia, raggiungendo Roma per incontrare Paolo V. L'obiettivo principale in questo caso era portare una missiva da parte di Date Masamune 伊達 政宗 (1567-1636) al sovrano spagnolo, tentare di aprire il commercio tra Messico e Giappone e richiedere l'invio di ulteriori missionari, proposito che però rimase infruttuoso<sup>5</sup>. Le due missioni, oltre a permettere una conoscenza reciproca diretta di alcuni costumi e abitudini dei rappresentanti dei due paesi, permisero che si alimentasse una reciproca curiosità e che ci fosse uno scambio di dipinti, lettere e manufatti per dimostrare l'amicizia e la vicinanza tra i due popoli, in particolare tra le comunità cristiane giapponesi e i sostenitori europei dell'evangelizzazione. In quel periodo, in effetti, in Giappone lo stile prevalente nella creazione di oggetti in lacca in ambito cristiano è detto *nanban* 南蛮<sup>6</sup>. Nonostante le sue origini siano piuttosto confuse, si può affermare che la maggior parte di questi oggetti, decorati con doratura *makie* 蒔絵<sup>7</sup>, fossero utilizzati per scopi liturgici e inizialmente a imitazione di oggetti europei o provenienti da Goa. Col tempo lo stile si consolidò e venne adottato anche in prodotti di uso personale. In particolare, quelli collezionati dai Medici e presenti nelle collezioni vaticane hanno scopi lontani da quelli sacri, ma costituiscono un interessante spaccato del collezionismo e della conoscenza dell'arte giapponese nell'Italia dei secoli XVI e XVII; sono soprattutto oggetti in legno rivestiti in lacca, riccamente decorati, con motivi spesso di gusto più cinese che giapponese, a volte ottenuti assemblando in Europa elementi realizzati in Giappone<sup>8</sup>. La loro estetica rispecchia raramente quella originale nipponica del tempo; piuttosto si avvicina all'ideale occidentale di bellezza, per risultare più gradito ai proprietari. Questo tipo di oggetto, insieme alle

---

<sup>5</sup> KOYAMA, *Primi contatti tra Italia e Giappone, arte e testimonianze*, pag. da 25 a 40

<sup>6</sup> KOYAMA, *Primi contatti tra Italia e Giappone, arte e testimonianze*, pag 49

<sup>7</sup> Tecnica di decorazione della lacca tramite l'impiego di metalli preziosi.

<sup>8</sup> KOYAMA, *Primi contatti tra Italia e Giappone, arte e testimonianze*, pag. 50,51

ceramiche disegnate appositamente per un occhio occidentale, rimarrà lo stereotipo di arte giapponese per secoli, riproposto dai commercianti del Sol Levante agli italiani avventurosi fino all'inizio del XX secolo.

---

## 1.2 I rapporti dell'era moderna

Il Giappone era rimasto, almeno ufficialmente, impermeabile ai tentativi di interazione commerciale e culturale che diversi paesi avevano intrapreso nel corso di due secoli a causa del *sakoku* 鎖国, la chiusura del paese dal 1641 al 1853. Questo non significa che le attività di reciproco studio tra le culture giapponese e italiana fossero completamente sospese in questo periodo. Un caso singolare è quello della testimonianza che Arai Hakuseki 井白石 (1657-1725), famoso intellettuale del tempo, raccolse interrogando Giovanbattista Sidotti (1668-1714), missionario entrato nel paese nel 1708, quando le leggi che proibivano il proselitismo e le attività missionarie dei religiosi erano in vigore. Hakuseki produsse testi che svelavano abitudini e costumi, ma anche informazioni geografiche sulle terre dell'ovest. In Italia, intanto, nel 1732 Matteo Ripa (1682-1746) fondò a Napoli il Collegio dei Cinesi, l'odierno Istituto Universitario Orientale e la città fu un centro di ricerca intensa, testimoniata dall'esistenza di numerosi codici sulla filosofia e la religione dell'estremo oriente<sup>9</sup>.

La riapertura forzata del paese in seguito all'episodio delle "navi nere" di Matthew C. Perry (1794-1858) e la caduta dello *shogunato* nel 1868, che segnò l'inizio di una nuova epoca, diedero il via a una stagione di scambi e esplorazioni delle reciproche culture, incoraggiati dalla possibilità di recarsi e stabilirsi nell'arcipelago anche per lunghi periodi. Il periodo Meiji vide un impegno inedito da parte della classe dirigente giapponese per conoscere e imitare la politica, le tecniche militari, le tecnologie occidentali, e i sistemi di istruzione per entrare ufficialmente nella modernità e diventare competitivi con l'ovest del mondo. La missione diplomatica denominata Iwakura, dal nome dell'ambasciatore che la condusse, aveva precisamente lo scopo di raccogliere questo tipo di informazioni e toccò Roma, Napoli,

---

<sup>9</sup> KOYAMA, *Primi contatti tra Italia e Giappone, arte e testimonianze*, pag. 26-30

Venezia. Diversi *oyatoi gaikokujin* お雇い外国人, esperti stranieri, furono invitati a istruire i funzionari locali. Altri emigrati italiani invece erano semmai alla ricerca di larve per la produzione della seta, a seguito dell'esplosione di un'epidemia che mise in crisi l'industria serica negli anni quaranta dell'Ottocento. Anche sul fronte artistico diverse personalità italiane si recarono in Giappone e si dedicarono all'istruzione sulla storia e tecnica dell'arte in varie scuole appositamente create, sia nell'ambito delle arti



Figura 2: La Kōbu Bijutsu Gakkō

visive, sia nella musica e nel teatro, tra cui la famosa Kōbu Bijutsu Gakkō 工部美術学校. Felice Beato (1832 o 1834 - 909) fu un fotografo britannico di origini italiane, grazie al quale possiamo avere un'idea del paesaggio

che doveva circondare i visitatori del tempo. Seguì inizialmente il corrispondente dell'Illustrated London News, Charles Wirgman, per poi riscuotere un certo successo, fino al suo ritorno a Firenze a cui seguì dopo poco la sua scomparsa. Il suo reportage dei costumi nipponici rimane una delle più vive testimonianze del Giappone tempo<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> KEIM, Breve storia della fotografia, pag. 40



---

### 1.3 La promozione della cultura giapponese in Italia

Nel Novecento i rapporti assumono un carattere più ufficiale e nascono diverse associazioni che promuovono la cultura giapponese in Italia. Nel 1934 fu fondata la Società Culturale Giapponese, che confluì nel 1972 nella Japan Foundation. Nel 1939 fu fondata la Società Amici del Giappone che vedeva tra i suoi soci Giuseppe Tucci, direttore dell'Associazione Internazionale di Studi sul Mediterraneo e l'Oriente (ISMEO). La rivista *Yamato* è stata dal 1941 un fondamentale mezzo per la diffusione di aspetti fino ad allora oscuri e sottovalutati della cultura nipponica, in ottica però propagandistica e di promozione del regime del tempo e dell'alleanza politica tra i due paesi. Tucci è responsabile anche della nascita di altre riviste come *Chipangu* e *Il Giappone*.

Il 23 marzo 1939 fu firmato a Tōkyō un accordo che ufficializzava lo scambio culturale tra le due nazioni, rinnovato poi nel 1954. L'ambasciatore Giacinto Auriti, tra i firmatari, è ancora considerato una figura di primaria importanza per la pratica divulgativa, con testi come il suo *Compendio di storia della cultura giapponese*. Durante l'occupazione americana del dopoguerra, la trasmissione e imposizione della cultura statunitense, pur con i consueti adattamenti che la società giapponese tende ad attuare, fu preponderante, e la familiarità con la cultura italiana andò scemando. All'inizio degli anni cinquanta rinacque questo interesse, anche grazie alla ripresa delle attività della Nichii-Kyōkai <sup>11</sup>, nata dall'unione di altre due associazioni nel 1940, dopo un'interruzione di quattro anni. Alcuni momenti significativi della riscoperta della cultura giapponese sono la presentazione e assegnazione del Leone d'Oro alla Biennale di Venezia del 1954 del film *Rashōmon* 羅生門 di Kurosawa Akira e della prima pièce di teatro Nō in Europa<sup>12</sup>. Inoltre si

---

<sup>11</sup> [www.aigtokyo.or.jp](http://www.aigtokyo.or.jp), sito dell'Associazione Italia-Giappone.

<sup>12</sup> SICA, VERDE, *Breve storia dei rapporti culturali italo-giapponesi e dell'Istituto italiano di cultura di Tokyo*, pag. 74,75

ricorda la Triennale di Milano del 1957 e una mostra di arte antica itinerante che giunse anche a Roma nel 1958. Complice il benessere economico del Boom degli anni sessanta, lo scambio si intensificò, includendo anche donazioni di oggetti d'arte al museo Nazionale di Arte Orientale di Roma. Nel 1962 venne persino firmato un accordo di coproduzione cinematografica. Una delle principali associazioni culturali giapponesi, estremamente attiva anche oggi è l'Istituto Giapponese di Cultura a Roma, istituito in seguito all'accordo culturale del 1954<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> [www.jfroma.it/storia/](http://www.jfroma.it/storia/), sito dell'Istituto Giapponese di Cultura di Roma

---

## 1.4 Le collezioni di arte giapponese in Italia

L'arte giapponese è stata rappresentata in Italia per lungo tempo quasi esclusivamente dalle collezioni di oggetti d'arredamento, lacche, ceramiche, bronzi e più raramente stampe raccolte dagli *oyatoi gaikokujin* e mercanti verso la fine del XIX secolo. Era perciò raro che singoli artisti fossero conosciuti al grande pubblico, ma era nota la generale estetica dell'oggettistica e dell'abbigliamento nipponico. Edoardo Chiossone (1833-1898), incisore e insegnante della Kōbu Bijutsu Gakkō, rimase a capo del Poligrafico del Ministero delle Finanze giapponese tra il 1875-1898. Soprattutto grazie a una spiccata sensibilità estetica personale e a rapporti di amicizia con intenditori d'arte autoctoni che garantirono alle sue scelte un'elevata qualità, egli riuscì a collezionare molti oggetti interessanti, in particolare stampe *ukiyo-e* e sculture (come due Niō di periodo Kamakura), oltre che reperti antichi (epoca Jōmon e Yayoi, Kōfun) oggi conservate nel museo genovese che porta il suo nome. A Venezia si trova il Museo di Arte Orientale fondato nel 1928. La sua collezione giapponese è costituita dai manufatti soprattutto risalenti al periodo Edo, raccolti da Enrico di Borbone conte di Bardi (1851-1905), soprattutto armi, lacche, *netsuke* 根付<sup>14</sup>, *inrō* 印籠<sup>15</sup>. Il Museo Civico di Arte Orientale di Trieste espone oggetti di interesse etnico-antropologico e costumi e maschere del teatro *kabuki* 歌舞伎, ma anche oggetti liturgici legati a riti buddhisti e shintoisti. La collezione di Frederick Stibbert (1838-1906) a Firenze è particolarmente interessante perché risale al momento in cui il Giappone era appena uscito dal *sakoku*. L'interesse principale di Stibbert erano armi, armature, lance e elmi. L'ambasciatore Aruti donò la sua collezione di bronzi e statuette Heian e

---

<sup>14</sup> Piccoli fermagli per assicurare alla cintura portaoggetti come gli *inrō*, finemente decorati, solitamente in avorio o legno.

<sup>15</sup> Portaoggetti di vario tipo (soprattutto tabacco e medicine) legati alla cintura, usati soprattutto nel periodo Edo come *status symbol*, per eludere le leggi suntuarie.

Kamakura al Museo Nazionale di Arte Orientale di Roma, che venne anche arricchito da ulteriori donazioni dell'ISMEO e dallo scambio con il Museo di Tōkyō. Può vantare così la presenza di opere di artisti come Kanō Motonobu e Sesshū e reperti

antichi come *haniwa* 埴輪<sup>16</sup>, punte di freccia e specchi. Inoltre, grazie all'acquisto di pezzi appartenuti a Pompeo Grillo, responsabile dell'artiglieria di Ōsaka e stampe di Salvatore Pugliatti si



Figura 3: Bauletto nanban del periodo Momoyama, fine XVI secolo, del museo Stibbert.

trovano anche nomi come Kunisada II, Kuniyoshi, Eizan, Toyokuni. Le collezioni Ruffo-Bagnara e Wurst sono invece confluite nel 1916 e poi nel 1933 nella raccolta del romano Museo di Palazzo Venezia e possono vantare ceramiche Satsuma e Kutani. Il Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma custodisce la collezione di Vincenzo Ragusa, appassionato soprattutto di lacche e bronzi, che raccolse durante la sua esperienza di insegnante alla Kōbu Bijutsu Gakkō. Anche gli oggetti raccolti da Cristoforo Robecchi, ministro d'Italia a Yokohama nel 1869, sono qui visibili. Entrambe le loro raccolte sono accompagnate da note esplicative che aiutano a classificare gli oggetti, ma anche a capire quale fosse la loro consapevolezza riguardo al quest'arte.<sup>17</sup> Nella Collezione Grazioli al

<sup>16</sup> Statuette in terracotta ritrovate nelle tombe di personaggi importanti delle antiche comunità, spesso antropomorfe o a forma di case e animali, per costituire una corte per la vita ultraterrena del defunto.

<sup>17</sup> ALABISO, *Collezioni d'Arte giapponese in Italia*, in *Atti del convegno internazionale "Cinquecento anni di rapporti culturali tra Italia e Giappone"*, pag. da 125 a 139

Castello del Buonconsiglio di Trieste spiccano i bronzi di animali e alcune statuine di avorio, probabilmente realizzate per attirare un compratore occidentale<sup>18</sup>. La collezione del Museo Etnologico del Vaticano si è formata a partire dalla Esposizione Missionaria Universale del 1925 e dai beni dei Borgia, ed è stata accresciuta grazie a donazioni da diversi privati e associazioni. L'attività scientifica e di restauro di questa istituzione è notevole. I pannelli raffiguranti il martirio dei cristiani a Nagasaki di Okayama Seikyō sono stati riportati alla loro condizione originale grazie al loro impegno.<sup>19</sup>

La caratteristica comune alla maggior parte di quelle collezioni è che tendono a basarsi sul gusto personale della persona che ha effettuato l'acquisto, spesso influenzato dalle mode e dalle tendenze del mercato della zona in cui si trovava al momento e dall'abilità persuasiva dei mercanti, più che dalla reale qualità e rarità dei pezzi. D'altronde, il primo testo sulla storia dell'arte giapponese fu quello pubblicato da Vittorio Pica solo nel 1894, *L'arte dell'Estremo Oriente*.

---

<sup>18</sup> DAL PRA', BOTTERI, *Muse trentine. Materiali per la storia di collezioni e di musei*.

<sup>19</sup> ALABISO, *Collezioni d'Arte giapponese in Italia*, in *Atti del convegno internazionale "Cinquecento anni di rapporti culturali tra Italia e Giappone"* pag. 134, 135

---

## 1.5 Alcuni artisti giapponesi in Italia

Verso la fine del XIX secolo l'interesse per la pittura occidentale si intensificò. In particolare la resa realistica degli oggetti, soprattutto meccanici, ma anche piante e animali per il loro studio scientifico, si considerava utile e più efficace della pittura autoctona dell'arcipelago, decisamente più idealizzata. Il chiaro-scuro e la prospettiva affascinarono diversi artisti, come Yuichi Takahashi 由一 高橋 (1828 -1894), che fu uno dei primi a riconoscere nell'arte europea una certa profondità e bellezza che andassero oltre la tecnica. Anche grazie al suo lavoro, la verosimiglianza conseguita dagli espedienti figurativi occidentali iniziò a prendere un significato più estetico e filosofico e non esclusivamente utilitaristico e schematico. Fino a quel momento, infatti, quel tipo di rappresentazioni erano esclusivamente relegate ai volumi degli studi occidentali *rangaku* 蘭学. In effetti, anche la Kōbu Bijutsu Gakkō, Scuola Tecnica d'Arte, fondata dal governo giapponese nel 1876, aveva lo scopo di insegnare le tecniche dell'arte europea soprattutto per applicarle nell'ambito della scienza e della tecnologia<sup>20</sup>. Anche grazie all'ambasciatore italiano in Giappone, il conte Alessandro Fe, alcuni insegnanti di arte italiani furono invitati a insegnare nella scuola, tra cui Antonio Fontanesi (1818-1882), Vincenzo Ragusa (1841-1827) e Giovanni Vincenzo Cappelletti (1843-1887)<sup>21</sup>. Fontanesi, pittore della scuola piemontese proveniente dall'Accademia Albertina di Torino, nonostante spingesse alla riproduzione pedissequa dei suoi disegni, riuscì a preparare diversi dei suoi allievi all'apprendimento nelle Accademie italiane nelle quali si recarono successivamente, grazie ad un'attenzione particolare all'insegnamento della storia dell'arte e al suo incoraggiamento

---

<sup>20</sup> MASAOKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag. 40

<sup>21</sup> D'AVILA, *Il ruolo della Kōbu Bijutsu Gakkō nei rapporti artistici tra Italia e Giappone tra Otto e Novecento*. pag. 12

costante. Asai Chū 浅井忠 (1856-1907), ad esempio, fu uno dei primi maestri di pittura ad olio di paesaggio in Giappone<sup>22</sup>. Il suo capolavoro è *Shūkaku* 収穫 (Il raccolto, 1890); la grandezza della sua opera deriva dalla forza del suo legame con la tradizione e la volontà di innovazione.<sup>23</sup>



Figura 4: *Ventaglio nero*, Fujishima Takeji (1902)

Matsuoka Hisashi 松岡 寿

(1862-1943) studiò all'Accademia di Belle Arti di Roma e produsse dipinti di qualità come *Bersagliere no hoshō* ベルサリエレの歩哨 (*Sentinella dei bersaglieri*, 1886) e *Pietoro Mica no shōzō* ピエトロ・ミッカの肖像 (*Ritratto di Pietro Micca*<sup>24</sup>, 1882) nel nostro paese. Hyakutake Kaneyuki 百武兼行 (1842-1884), recatosi a Roma in qualità di assistente dell'ambasciatore, realizzò vedute romane durante il soggiorno nella capitale. Egli, inoltre, fondò nel 1889 la Meiji Bijutsukai, la prima associazione di artisti di stile

<sup>22</sup> [www.hiroshima-museum.jp](http://www.hiroshima-museum.jp)

<sup>23</sup> MASAOKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag. 45

<sup>24</sup> Militare figura centrale della guerra di secessione spagnola (dal 1701 al 1715)

occidentale del paese<sup>25</sup>. Kawamura Kiyō 川村清雄 (1852-1934) studiò all'Accademia di Venezia, per portare le sue conoscenze in patria, fondando un gruppo per la promozione dell'arte ottocentesca occidentale. Ricordiamo il suo ritratto di fanciulla del 1877 circa, impensabile per un giapponese fino a pochi anni prima.<sup>26</sup> Fujishima Takeji 藤島 武二 (1867-1943), dopo aver studiato con artisti dell'accademia a Parigi raggiunse Roma, dove dipinse *Ciocciara*, *Kokusen* 黒扇 (Ventaglio nero), *Kokui fujinzō* 黒衣婦人像 (Signora in nero), *Sora* 空 (Cielo), *Roma no fonsui* ローマの噴水 (Fontana romana) e *Ike* 池 (Laghetto). Il suo stile conservava ancora una certa qualità decorativa tipicamente nipponica, apprezzata in seguito nel giapponismo, ma allo stesso tempo aveva assimilato le lezioni europee nel realismo e nella resa psicologica dei ritratti. A differenza di molti suoi connazionali, che impararono la lezione accademica francese senza farsi davvero influenzare dalle tendenze impressioniste fino al 1924, Fujishima utilizzò la sua esperienza italiana per creare un nuovo genere estremamente moderno e fortemente individuale. I suoi debiti stilistici comprendono la pittura *en plein air* del famoso Kuroda Seiki 黒田 清輝 (1866-1924), e sicuramente il suo lavoro fu una continuazione di quello di Kuroda, ma i suoi contemporanei poterono constatare l'unicità del suo stile, che sembra rifiutare le tendenze del momento. Anche la matericità del suo olio era inusuale e audace, secondo Yashiro Yukio<sup>27</sup>. Vincenzo Ragusa insegnava scultura alla Kōbu Bijutsu Gakkō, ma solo una piccola parte dei suoi diplomati continuò nell'attività di scultore: la maggior parte si occupava di decorazione architettonica. Ōkuma Ujihirō 大熊氏広 (1856-1934) frequentò l'Accademia di Belle Arti di Roma, dove studiò le tecniche del ritratto equestre, genere che stava prendendo piede anche nel Giappone Meiji. Quasi tutti i suoi lavori, celebrazione di membri di famiglie influenti

---

<sup>25</sup> MASAOKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag. 46

<sup>26</sup> MASAOKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag. 48

<sup>27</sup> MASAOKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag: da 80 a 84

del periodo, sono andati persi durante la seconda guerra mondiale, ma ci rimane la statua in bronzo di Ōmura Masujirō 大村益次郎 (1824-1869)<sup>28</sup>. Un altro scultore formatosi in Italia, precisamente all'Accademia Reale di Venezia fu Naganuma Moriyoshi 長沼守敬 (1857-1942), in seguito anche responsabile della creazione della facoltà scultura all'Università di Tōkyō<sup>29</sup>. Il Futurismo fu tra le prime avanguardie europee a riuscire a avere una qualche influenza sulla pittura giapponese, permettendo a alcuni artisti di cimentarsi in un'arte meno figurativa e più libera. Tōgō Seiji 東郷青児 (1898-1978), studiando con Arishima Ikuma<sup>30</sup> 有島生馬 (1882-1974) scoprì le nuove tendenze cubiste, futuriste e dada e si cimentò con successo nella produzione di opere sperimentali seguendo questi ideali, come in Donna con parasole del 1916. Nel 1921 seguì Filippo Tommaso Marinetti nel suo tour di propaganda futurista in diverse città italiane, finché non si dissociò dal movimento a causa della vicinanza dello stesso al fascismo e del peculiare contesto storico e politico in cui il Futurismo era maturato, decisamente diverso da quello del Giappone contemporaneo, e quindi mai del tutto comprensibile da un giapponese. Tōgō realizzò in Italia *Bōshi wo kabutta otoko* 帽子を被った男 (Uomo con cappello, 1921), un'opera in stile cubo-futurista. Queste personalità hanno cercato una comprensione profonda dell'arte italiana e dei suoi canoni, attraverso permanenze significative e produttive, soprattutto a Roma, Venezia e Firenze, dove sapevano avrebbero trovato la culla dell'estetica occidentale. La loro curiosità ha permesso un radicale cambiamento dell'arte giapponese, poiché in seguito al loro ritorno in patria hanno spesso costituito associazioni e mostre che sperimentassero le nuove nozioni apprese all'estero, sovvertendo lo *status quo* dell'arte nipponica: da ricordare, la presenza delle opere italiane di Fujishima all'ultima mostra del circolo

---

<sup>28</sup> Studioso, leader e stratega militare, personaggio chiave della transizione Meiji.

<sup>29</sup> MASAOKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag. 133-134

<sup>30</sup> Pittore e scrittore, scrisse romanzi ambientati a Roma e studiò pittura in Italia.

*Hakuba* e il *Miraiha bijutsu kyōkai* 未来派美術協会, gruppo futurista iniziato, tra gli altri, da Tōgō Seiji; occasione di riflessioni sullo spazio e sul soggettivismo inedite in ambiente giapponese, al di là dell'originalità dell'operato dei suoi componenti<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> MASAOKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag. da 142 a 148

---

## 1.6 Il ruolo di Vittorio Pica

Vittorio Pica (1862-1930) è stata una figura fondamentale per la divulgazione dell'arte giapponese in Italia. Dopo aver scritto diffusamente sull'Impressionismo e aver permesso la comprensione della nuova corrente al grande pubblico, si dedicò alla traduzione e scrittura di articoli su artisti giapponesi. Le sue fonti,

spesso non esplicitamente dichiarate, sono state individuate da Motoaki Ishii negli scritti di Edmond de Goncourt (1822-896) e Louise Gonse (1846-1921). Precisamente, le informazioni più generali erano ricavate dal lavoro di Gonse, mentre Gouncourt era esperto di Utamaro e quindi la fonte principale per questo autore<sup>32</sup>. La passione



Figura 5: Vittorio Pica (1862-1930)

principale del francese era la xilografia e dopo la seconda grande importazione di stampe negli anni ottanta scoprì in particolare Utamaro e le sue eleganti figure femminili. I testi di questo autore furono probabilmente causa dell'interesse orientalista di Pica, in particolare *Utamaro, le peintre des maisons vertes*, pubblicato nel 1891. I due autori si incontrarono, dopo essersi scambiati alcune missive, nello stesso anno e l'italiano scrisse una recensione di questa monografia su *La tavola rotonda* del 7 settembre 1891. Pica si riteneva più che altro un divulgatore e sosteneva l'esigenza di

---

<sup>32</sup> ISHII, *Vittorio Pica e la critica sull'arte giapponese in Italia*, pag. 1, 2

rendere noti artisti giapponesi quasi completamente sconosciuti nel proprio paese, attraverso la traduzione dei suoi colleghi francesi. Anche i suoi articoli sulla rivista *Emporium*, poi raccolte in *Attraverso gli albi e le cartelle* e nel suo libro *L'arte dell'Estremo Oriente* del 1894, espongono più le opinioni di Goncourt e Gonse, che le sue personali impressioni. Grazie alla diffusione delle illustrazioni di numerose opere giapponesi, per lo più stampe, prese dalle copertine della rivista francese *Le Japon artistique*, Pica contribuì significante alla notorietà e familiarità dell'estetica nipponica in Italia. In effetti, egli rimase a lungo l'unico specialista di arte giapponese, e poiché in Italia mancava un figura come quella di Hayashi Tadamasa 林忠正 (1853-1906), mercante d'arte che in Francia permise una consapevolezza più accurata dell'arte orientale, l'unico modo che ebbe di conoscere e scrivere di quel tipo di arte era conoscere gli altri autori europei. Anche la conoscenza diretta di Pica delle opere nipponiche inizialmente dipese principalmente dalla sua conoscenza di Goucourt, che gli mostrò la propria collezione. Quando Pica stesso raccolse pezzi per la sua collezione personale, non spaziò in diversi stili come altri suoi contemporanei, e forse anche per questo la sua critica rimase quasi unicamente legata alla xilografia. La sua conoscenza si espanse infine in occasione dell'apertura del Museo Chiossone di Genova e della Biennale veneziana del 1897<sup>33</sup>. Nonostante la sua per sia limitata da un'esperienza indiretta delle opere di cui scriveva, Vittorio Pica rimane un personaggio chiave per l'approfondimento della conoscenza dell'arte giapponese alla fine dell'Ottocento.

---

<sup>33</sup> ISHII, *Vittorio Pica e la critica sull'arte giapponese in Italia*, pag. 25

---

## 1.7 L'arte giapponese alla seconda Biennale

Venezia era la città italiana più attivamente coinvolta nello scambio culturale col Giappone a fine Ottocento, in particolare grazie a Alessandro Fè d'Ostiani (1825-1905), ambasciatore del Regno d'Italia in Giappone, e il console onorario Guglielmo Berchet (1833-1913). In particolare, il primo è responsabile dell'istituzione di un corso di lingua giapponese all'allora Scuola Superiore di Commercio in Venezia e accolse l'ambasceria Iwakura, mentre il secondo si occupava della protezione dei giovani artisti giapponesi a Venezia. Il loro operato contribuì alla presenza di opere d'arte giapponese alla seconda Biennale veneziana. Altro personaggio centrale fu lo scultore Naganuma Moriyoshi (1857-1942), stimato e premiato dall'Accademia di Belle Arti, celebrato anche dalla critica dopo la sua partecipazione all'Esposizione Nazionale Artistica; egli fece ritorno in patria e insegnò scultura all'Accademia di Belle Arti di Tōkyō, ma nel 1897 tornerà per promuovere la Società Artistica Giapponese<sup>34</sup>. Nel periodo in questione il giapponismo era alimentato dagli scritti di autori come Vittorio Pica e Gabriele D'Annunzio, e la massima espressione dell'estetica dell'estremo oriente era considerata quella delle stampe, ritenute invece minori in ambito nativo. Si sentiva l'esigenza di ampliare la coscienza dell'arte internazionale. Persino il segretario dell'Istituto di Belle Arti di Venezia, Domenico Fadiga, lamentò una mancanza di interesse per le culture straniere nel nostro paese, soprattutto in contrasto con l'attività frenetica nel resto d'Europa e l'Esposizione Universale di Vienna del 1873, in cui l'artigianato giapponese era stato largamente promosso. La Ryūchikai, Società dello Stagno del Drago fondata nel 1879, poi Nihon bijutsu kyōkai 日本美術協会 (cioè la già citata Società Artistica Giapponese) aveva lo scopo di incoraggiare l'esportazione dei manufatti giapponesi, con il benessere del

---

<sup>34</sup> ISHII, *La ricezione dell'arte Meiji in Italia: arte pura o arte applicata? In Italia e Giappone: intrecci culturali. Atti del convegno internazionale*, pag. 60

governo locale. Dopo il primo tentativo fallito di invitare il Giappone alla prima Biennale del 1895, Berchet inviò una seconda lettera d'invito, anche sotto la spinta di Pompeo Molmenti (1852-1924), organizzatore dell'evento e sostenitore della volontà di essere i primi a portare l'autentica arte giapponese in Italia. La nozione che l'arte orientale fosse più che altro



Figura 6: *Dōjōji - Ballo mascherato giapponese*, Tanaka Rishichi

applicata e la partecipazione della Società Artistica Giapponese, concentrata sull'export di oggetti più che di dipinti, rese necessario inserire nel regolamento la possibilità di esporre arte decorativa, come strappo alla regola della Biennale, che normalmente ne escludeva la presenza. In effetti, la maggior parte delle opere presenti erano oggetti. Nel catalogo della società si trovavano due categorie di opere: quelle contraddistinte dalla

dicitura *kibutsu* ("oggetti d'arte") sono circa il doppio di quelle denominate *kaiga* ("pittura"). In occidente, infatti, la pittura era di scarso interesse, mentre in patria questa espressione era considerata la più nobile delle arti figurative. Gli occhi dei visitatori e degli organizzatori erano puntati però sulle stampe. Oltre a categorie come "*kakemoni*", sculture, maioliche e porcellane, troviamo i "*gakù*", termine che significa "cornice". Le opere pittoriche ma anche ricamate, infatti, non erano appese alla parete come *kakemono*, ma protette da un vetro, aggiunto una volta arrivate a Venezia, all'interno di cornici spesso laccate e decorate, in una modalità estranea agli artisti giapponesi<sup>35</sup>. È proprio da queste esigenze espositive che nascerà l'abitudine di usare cornici all'occidentale, anche in musei prestigiosi come il Boston Museum of Art. In occasione della Biennale furono visibili lavori come *Corvo sopra un pino coperto di neve* e *Veduta di Tagonoura* di Iida Shinshichi 飯田新七 (1803-1874) e *Dōjōji - Ballo mascherato giapponese* di Tanaka Rishichi 田中利七 (1847-1902). Queste erano opere, considerate arte applicata nel paese di origine (si tratta per la maggior parte di ricami), presentate come *gakù* a Venezia. Questo è un esempio del fraintendimento del valore e tipologia di alcuni oggetti giapponesi in Italia.

Il Giappone non prenderà parte alla terza Biennale, nonostante in quell'occasione fosse stata inaugurata una sezione di arte applicata, forse più indicata. Solitamente si parla dell'esibizione del 1902 a Torino come della prima esposizione di arte giapponese in Italia, ma sembra che il primato vada invece alla seconda Biennale del 1897<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup>ISHII, *La ricezione dell'arte Meiji in Italia: arte pura o arte applicata? In Italia e Giappone: intrecci culturali. Atti del convegno internazionale*, pag. 67

<sup>36</sup> ISHII, *La ricezione dell'arte Meiji in Italia: arte pura o arte applicata? In Italia e Giappone: intrecci culturali. Atti del convegno internazionale*, pag. 70

## 1.8 La mostra a Roma nel 1930

Nel primo dopoguerra le modalità espositive dell'arte giapponese erano sicuramente migliorate e erano più vicine a quelle originali. Nell'aprile del 1930 fu inaugurata l'esposizione di pittura giapponese al Palazzo delle Esposizioni, alla presenza anche di Benito Mussolini, in segno di amicizia tra i due paesi. Il capo della missione artistica era il pittore *nihonga* Yokoyama Taikan 横山大観 (1868-1958). I kakemono in questo caso sono appesi e privi di cornice, e alcuni sono collocati in *tokonoma*. Sono presenti anche



Figura 7: Inaugurazione della mostra di arte giapponese al palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1930

esempi di *ikebana*, *byōbu* 屏風 (parventi) e intere ricostruzioni di interni tipici.<sup>37</sup> Il catalogo *La pittura moderna Giapponese - Roma*, Istituto Nazionale LUCE, 1930 fu curato da Pietro Silvio Rivetta (1886-1952), autore di diversi libri sullo scintoismo, su antiche leggende e usi e costumi

<sup>37</sup> Mediateca Roma dell'istituto Luce

giapponesi. Tra gli artisti presenti all'esposizione troviamo Dōmoto Inshō 堂本 印象 (1891-1975), Daizaburō Nakamura 大三郎中村 (1898-1947), Tanaka Raishō 田中頼璋 (1868-1940) e Kaburaki Kiyokata 鏑木 清方 (1878-1972). I soggetti più gettonati erano fiori, piante e paesaggi, ma si poterono ammirare anche leggiadre figure femminili e personaggi di derivazione cinese, come il falconiere. Sulla rivista *Emporium* apparve una recensione di Renato Pacini: la ricostruzione di un'ambientazione autentica, merito dei falegnami espressamente inviati a Roma, lo colpì particolarmente, in particolare la semplicità e rozzezza dei materiali<sup>38</sup>. Questa mostra rivela, secondo l'autore, aspetti fino a quel momento ignorati dal pubblico italiano. Alcune delle sue affermazioni rivelano un sincero interesse verso una cultura estranea:

*"...noi sentiamo che molti di quelli che sono gli ostacoli per comprendere l'arte di una razza differenze, cadono sotto i nostri occhi; troviamo infine che l'esotismo è abbastanza ridotto, che possiamo, certo entro determinati limiti, capire questa pittura, analizzarla, rilevarne l'essenza."*<sup>39</sup>

mentre altre sono più rivelatrici dello spirito del momento storico e di una certa chiusura e di un approccio conservatore:

*"Non si deve dimenticare che, partendo dal nostro concetto artistico, il giapponese è principalmente un decoratore. Certe pitture esposte, che per gli artisti giapponesi rappresentano un vero e proprio quadro compiuto, non vanno per noi al di là dell'interesse della carta da parato".*<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> PACINI, *La prima mostra d'arte giapponese a Roma* in *Emporium* Vol. LXXI, n. 425

<sup>39</sup> PACINI, *La prima mostra d'arte giapponese a Roma* in *Emporium* Vol. LXXI, n. 425, cit. pag 303

<sup>40</sup> PACINI, *La prima mostra d'arte giapponese a Roma* in *Emporium* Vol. LXXI, n. 425, cit. pag. 303,304

Pacini divide le opere esposte tra quelle che hanno un carattere puramente decorativo e quelle che invece hanno una "costruzione architettonica" più vicina a quella occidentale. Yamaguchi Hōshun 山口蓬春 (1893-1971) espone *Bufera invernale sul ponte lungo di seta*, elogiato dall'autore, che capisce l'importanza della raffigurazione di alcuni fenomeni atmosferici e della manifestazione della natura, in particolare la rappresentazione degli animali nell'arte orientale, per la quale occorrerebbe un "articolo speciale". La pioggia, la neve, il movimento degli alberi ricevono un particolare elogio, e viene riconosciuto il tentativo di "ricercare l'anima delle cose", senz'altro concetto orientale. Spesso si cerca di trovare un termine di paragone familiare, come "la maniera del De Nittis" e "verdi veronesi" per descrivere alcuni lavori. Nell'articolo si cerca anche di leggere secondi significati e simbologie, ad esempio nell'usura di alcuni abiti indossati da bellezze femminili<sup>41</sup>. Si riconosce la finezza di *Primi giorni d'inverno* di Kanzan Shimomura 観山下村 (1873-1930), mentre alcune rappresentazioni di diavoli e divinità appaiono selvagge e primitive. Questa lettura è sicuramente figlia del contesto culturale e politico nel quale l'articolo fu concepito, ma presenta una certa volontà di comprensione e apprezzamento non scontata.

Il Museo Etnologico Vaticano conserva dei paraventi con una scena invernale e una estiva di Takeuchi Seihō 竹内 栖鳳 (1864-1942), donati al Santo Padre in occasione della mostra<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> PACINI, *La prima mostra d'arte giapponese a Roma* in *Emporium* Vol. LXXI, n. 425, pag. 309

<sup>42</sup> ALABISO, *Collezioni d'Arte giapponese in Italia*, in *Atti del convegno internazionale "Cinquecento anni di rapporti culturali tra Italia e Giappone"*, pag. 134



## CAPITOLO 2: Kiyohara O'Tama

### 2.1 Kiyohara O'Tama

Kiyohara O'Tama (1861-1939)<sup>1</sup> è stata un'artista giapponese, trasferitasi a Palermo all'età di 21 anni. Si configura come un personaggio a cavallo tra due Paesi, tra due continenti, in un momento storico che li vedeva confrontarsi e scambiarsi

idee e ideali estetici come non era mai accaduto prima. Il suo stile è mutato costantemente durante la sua carriera e nonostante non abbia aderito a nessun gruppo o movimento artistico e sia rimasta piuttosto chiusa e impermeabile alle correnti che si sono alternate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, si è dimostrata protagonista della scena artistica palermitana in maniera eclettica e originale.



Figura 8: Ritratto fotografico di Kiyohara O'Tama

Tamayo Kiyohara 多代清原

nacque il 10 giugno 1861 a Tōkyō, nel quartiere di Shiba 芝. Il padre aveva un importante ruolo nella conduzione del Sanenzan Zōjōji 三縁山増上寺 il

<sup>1</sup> Nome italianizzato in Eleonora o Otama Chiovara.

tempio principale Jōdoshū 浄土宗 (Terra Pura) della setta Chinzei 鎮西 della regione del Kantō, oggi ancora un importante centro di studi buddhisti<sup>2</sup>. È il tempio che Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616) ricollocò a Tōkyō nel 1598, dopo aver stabilito il suo governo provinciale e che scelse come tempio familiare: questo chiarisce la forza del legame che questa istituzione intratteneva con la famiglia dello shōgun responsabile del sakoku, Tokugawa Iemitsu 徳川家光 (1604-1651).

Un episodio dell'infanzia di O'Tama è spesso riportato nelle sue biografie: all'età di sei anni fu testimone, insieme al padre, della decapitazione di un ribelle in seguito a una sommossa<sup>3</sup>. Sembra che il padre la vestisse ed educasse come un maschio e che volesse fortificare il suo carattere. Il clima nel quale si trovava il Zōjōji a quel tempo era di tensione e insicurezza: Gli studi confuciani e shintoisti tendevano a un ritorno al passato e alle origini e al rifiuto del buddhismo, visto come prodotto non autoctono e contaminazione che andava estirpata. Inoltre, in quel momento storico c'era un generale scontro tra tradizione e modernità, tra samurai e chōnin 町人, mercanti cittadini, che spesso sfociava in episodi violenti<sup>4</sup>. O'Tama iniziò l'apprendimento del disegno e della pittura all'età di circa undici anni nella scuola Kanō 狩野派, copiando maestri cinesi del passato, per poi continuare presso il maestro Eishū<sup>5</sup>, più moderno e aperto alla novità dell'*ukiyo*e. Probabilmente è in questo ambiente che si avvicina ad un'estetica più contemporanea e eventualmente propensa all'accettazione di nuove modalità figurative occidentali.

È questo il momento in cui in Giappone giungono diversi *oyatoi gaikokujin*<sup>6</sup>: Vincenzo Ragusa era uno di questi. Sbarcò a Tōkyō nell'agosto

---

<sup>2</sup> [www.zojoji.or.jp/](http://www.zojoji.or.jp/)

<sup>3</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 17

<sup>4</sup> CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, pag. 120

<sup>5</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 18

<sup>6</sup> CAROLI, GATTI, *Storia del Giappone*, pag. 146

del 1876 seguendo l'invito del governo giapponese a insegnare scultura alla Kōbu Bijutsu Gakkō. Il primo incontro con O'Tama avvenne poco più di un anno più tardi, durante una gita a cavallo che lo condusse al tempio Zōjōji, dove sorprese la giovane artista impegnata nella decorazione di un ventaglio. Ragusa disegnò un autoritratto alla maniera realistica occidentale, al tempo ancora inusuale in Giappone. Inizialmente sembra che O'Tama respingesse questo modo di raffigurare la realtà, e che cominciò ad adottarlo solo con l'incoraggiamento di Ragusa a riprodurre dal vero i fiori e



Figura 9: *Tavola XXX- composizione con grande vaso con raffigurazione della produzione della seta, Kiohara O'Tama*

le piante che lui stesso portava nella casa della giovane, dopo che una certa confidenza e familiarità si era costituita. Soggetti ricorrenti nelle sue prime tavole in stile verista occidentale sono gli oggetti di antiquariato cinese e giapponese che Ragusa collezionava, spendendovi buona parte dello stipendio<sup>7</sup>. Nel 1882 O'Tama parte alla volta di Palermo con la sorella O'Chiyo e il marito di questa, rispettivamente una ricamatrice e un artigiano della lacca.

Questo trasferimento, voluto da Ragusa, è motivato dal legame affettivo che intercorreva tra lui e O'Tama, ma anche dall'intenzione di fondare una

<sup>7</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Echi di Giappone in Italia*, pag. 13,14

scuola di arte e artigianato giapponese nella sua città, con l'aiuto di questi esperti artigiani. I due si sposarono prima in Giappone e poi, nel 1889, a seguito del battesimo di lei, in Sicilia, ma formalizzeranno l'unione civilmente solo nel 1901. O'Tama è stata direttrice della sezione femminile della Scuola Officina Artistico Industriale dal 1884 fino al 1894, quando è costretta a lasciare l'insegnamento. Tra le numerose manifestazioni e esposizioni a cui prese parte (ad esempio a Venezia nel 1887 e a Saint Louis nel 1904), si ricorda spesso l'Esposizione Universale di Palermo del 1891-92, in cui presentando lavori propri e delle sue allieve ricevette la medaglia d'argento a riconoscimento del suo impegno come insegnante. Grazie ai suoi studi con Salvatore Lo Forte (1804-1885), pittore accademico di stampo romantico, O'Tama si avvicina alla pittura e soprattutto alla ritrattistica ottocentesca e realizza diversi ritratti, tra cui quello di Vincenzo del 1888, fin dai primi anni del soggiorno italiano. Si cimentò nella realizzazione di decorazioni parietali a Villa Guzzardi a Tommaso-Mayo a Tommaso Natale e Erice. Sperimentò unendo soggetti simili a quelli dell'*ukiyo-e*, come cortigiane e geisha allo stile realistico occidentale, ma anche uniformandosi alle tendenze artistiche contemporanee e producendo dipinti di genere come *Ha preso il volo!*, e di paesaggio o di carattere religioso come *Villa Giulia* e la *Madonna del pollice*. Lei e il marito furono benefattori e attivi sulla scena locale: nel 1888 ricevettero la medaglia di bronzo per Benemerito della Salute per l'impegno durante l'epidemia di colera a Palermo e nel 1909 assistono la popolazione colpita dal sisma. Tra le famiglie loro amiche e sostenitrici, ad esempio, gli industriali Florio, i Tasca e i Whitaker. Tra i suoi ritratti troviamo quello di Rosalina Angelotti Notarbartolo, del 1909: una giovane nobile che si distinse come autrice letteraria, ma che quel tempo era allieva della Ragusa. Allegato al dipinto, uno scritto di Vincenzo, che celebra la bellezza e il talento della fanciulla, provando la vicinanza dei coniugi ai loro pupilli<sup>8</sup>. Francesco

---

<sup>8</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 180

Venezia è un altro esempio di questo legame: il suo ritratto fu ultimato dall'insegnante quando lei era già tornata a Tōkyō utilizzando una fotografia e fu poi inviato a Palermo, testimoniando la forza del rapporto tra le due famiglie anche a distanza<sup>9</sup>. Anche dopo essersi ritirata dall'insegnamento nella scuola del marito, continuò ad istruire privatamente giovani della società palermitana e mantenne con loro affettuosi rapporti epistolari anche dopo il suo ritorno in Giappone. Infatti, dopo la morte del marito, superati alcuni ostacoli burocratici, ritornò al suo paese natale, anche grazie all'opera persuasiva di Hatsue, una pronipote. Tra il 1932 e il 1933 organizzò un viaggio nelle città d'arte italiane insieme alla pronipote e ai coniugi Olivieri<sup>10</sup>. Mario Olivieri (1921-2007), un artista ammiratore e amico di Vincenzo, vedeva nei Ragusa dei secondi genitori e le loro famiglie rimasero legate anche dopo la scomparsa dello scultore. Nel 1926 O'Tama dipinse un ritratto del giovane, dopo la pubblicazione della biografia di Vincenzo, da lui scritta.

Dopo la sua morte sia nella sua patria vera e propria sia in quella adottiva diverse mostre hanno celebrato la sua arte e internazionalità, ad esempio quella del 1949 a Tōkyō per il decennale della morte.

---

<sup>9</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 183

<sup>10</sup> OLIVIERI, *Un personaggio di fiaba generoso e gentile. O'Tama Kiyohara e l'amicizia con Mario ed Elisa Olivieri* in *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 105

---

## 2.2 Vincenzo Ragusa e la sua Scuola Officina

Vincenzo Ragusa nacque l'8 luglio 1841 a Palermo e studiò all'Accademia con Nunzio Morello e Salvatore Lo Forte, specializzandosi in scultura in un momento in cui i monumenti erano particolarmente richiesti e frequentemente commissionati<sup>11</sup>. La sua carriera si sviluppò tra Milano e Lugano, grazie alle commissioni del banchiere Paul von Derwies, tra cui troviamo anche una versione del *Camino monumentale* che aveva realizzato per la prima volta nel 1870 per il comune di Palermo. A Milano l'Accademia di Brera gli diede, per i suoi meriti artistici, la possibilità di partecipare al concorso per insegnare scultura alla scuola di arte Kōbu bijutsu Gakkō, su richiesta del ministero dell'industria Giapponese e con la coordinazione dell'ambasciata italiana in Giappone. Alla scuola di arte insegnavano anche Giovanni Vincenzo Cappelletti, architetto, e il pittore Antonio Fontanesi. Il suo insegnamento di una scultura massiccia e monumentale era rivoluzionario rispetto alla tendenza nelle arti plastiche del Giappone del tempo. Ragusa si appassionò a sua volta alla lacca, che cercò di insegnare nella sua scuola Palermitana, fallendo poiché gli alberi della lacca non attecchivano sul nuovo suolo. Realizzò il ritratto del principe Nagahiro Kuroda 黒田 長溥 (1811-887), ricevette la visita dell'imperatrice madre e un monumento equestre gli fu commissionato dall'imperatore in persona; godeva di prestigio sia tra gli intellettuali occidentali, sia nell'ambiente sociale locale. La passione per l'oggettistica giapponese lo legò a Edoardo Chiossone, che lavorava alla zecca di Stato e che gli assegnò un rilievo per una cartamoneta. In Giappone la scultura dal vivo realistica era inusuale e guardata con imbarazzo<sup>12</sup>. Per questo il suo ritratto di Kiyohara O'Tama del

---

<sup>11</sup> SPADARO, *Vincenzo Ragusa in O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 39

<sup>12</sup> NIGLIO O., *Vincenzo Ragusa, artista siciliano tra Tokyo e Yokohama in AGORÀ* n. 45/2013

1878 destò scalpore. Anche le sue altre sculture che rappresentavano persone comuni (*Il carpentiere, Il Conducente di Risciò*) erano incomprensibili e scomodi. Gli oggetti acquistati durante il soggiorno giapponese da Ragusa venivano fedelmente riprodotti da O'Tama, che imparava l'italiano e faceva da interprete allo scultore mentre apprendeva i modi del disegno occidentale. L'esperienza da professore a Tōkyō finì dopo che anche il rinnovo triennale del contratto originale si esaurì nel 1882. È probabile che volesse tornare in patria per poter partecipare al concorso per la realizzazione di un monumento equestre dedicato a Garibaldi, del quale era stato grande ammiratore, e per fondare una scuola in cui insegnare l'artigianato e l'arte nipponica; infine, per esporre i 4200 disegni e manufatti da lui raccolti nei sei anni di permanenza in Giappone nel museo artistico industriale. L'intento, in parte realizzato, era di diffondere la cultura visiva giapponese in senso lato, con l'aiuto di O'Tama e dei suoi parenti. Nei progetti, infatti, c'era anche la costituzione di un laboratorio che lavorasse la lacca, che dovette però chiudere, causando il licenziamento e il rimpatrio dei cognati. Per promuovere l'apertura del suo istituto, Ragusa tenne conferenze e scrisse articoli, per avvicinare i concittadini alla sua idea; secondo un giornalista contemporaneo, però, l'iniziativa fu accolta con freddezza, nonostante in giapponismo in Europa fosse popolare e le innovazioni industriali venissero guardate con fiducia al tempo: in Germania, nello stesso momento, una comunità di artigiani giapponesi stava insegnando la manifattura tradizionali giapponese ai locali<sup>13</sup>. A causa di questa diffidenza, quando la Scuola Officina Artistico Industriale aprì i battenti nel 1884, fu il frutto esclusivo dell'iniziativa privata di Ragusa. Nel progetto iniziale, che non vide mai la luce, i distaccamenti della Scuola Officina avrebbero dovuto trattare lacca, ricamo, ceramica e fusione del bronzo. Oltre alla famiglia di O'Tama e Vincenzo, anche Enrico Cavallaro e

---

<sup>13</sup> NIGLIO O., *Vincenzo Ragusa, artista siciliano tra Tokyo e Yokohama* in AGORÀ n. 45/2013

Giovanni Nicolini, artisti che operavano con successo nell'ambiente palermitano in incarichi prestigiosi. Grazie ad alcuni disegni che ci sono pervenuti, possiamo capire a quali attività si dedicasse in realtà la scuola: tra le altre, decorazione di arredi in lacca, in stile eclettico europeo e nel giapponismo alla moda al tempo. In particolare, un armadio divenne piuttosto noto, perché esposto all'Esposizione Internazionale nel 1891-92<sup>14</sup>. Ragusa cercava di commercializzare i manufatti e aprì appositamente un magazzino giapponese. Si vendevano cornici (anche usate



Figura 10: *Ritratto di Vincenzo Ragusa, O'Tama Kiyohara (1888)*

per i dipinti di O'Tama), scatole, ciotole, arredamenti, anche abbinati tra loro a decorare un'intera stanza, con l'impiego di lacca nera lucida e rossa opaca. Quando O'Tama presiedeva alla cattedra di ceramica e insegnava il disegno nelle sue classi, impiegava alcune Tavole Didattiche, oggi conservate nel Liceo Artistico intitolato ai due coniugi. Alcune sono firmate da Giuseppe Tambuscio, e fornivano modelli dai quali gli allievi potevano partire per creare le loro composizioni. O'Tama è anche prolifica autrice di acquerelli che raffigurano soprattutto piante e fiori e che costituivano un esempio per i suoi pupilli.

---

<sup>14</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag.362

Nel 1887 la scuola viene investita del titolo di Regia Scuola superiore d'Arte applicata all'Industria. Con questa onorificenza venne meno il legame con le arti giapponesi e si perse il nobile intento iniziale. Ragusa scrive "la chiusura delle Officine si era ordinata perché si era fatto credere al Ministero che l'arte e l'industria giapponese potessero contagiare e umiliare l'arte italiana"<sup>15</sup>. A causa dei mancati finanziamenti istituzionali, per illazioni sulla sua incapacità gestionale e per la sua condotta come insegnante di scultura presso il Regio istituto di Belle Arti di Palermo, venne destituito dalla carica di direttore della scuola che lui stesso aveva fondato. In realtà, è probabile che fosse ostacolato a causa del suo proposito di fondere l'arte occidentale e quella nipponica. Continuò però a tenere la propria cattedra alla Scuola Officina e il suo incarico come conservatore dell'annesso museo, anche se privo della collezione proveniente dal Giappone, fino al 1905. L'Istituto è oggi un liceo intitolato ai due artisti.

---

<sup>15</sup> SPADARO, *Vincenzo Ragusa in O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 48

---

## 2.3 La produzione di O'Tama

O'Tama era stata educata allo stile della scuola Kanō dall'età di undici anni. Questo si distingue nei primi lavori a inchiostro che riproducono lavori di maestri continentali e anche in quelli che realizzò verso la fine della sua carriera a Palermo.

Leggendo l'elenco stilato da Vincenzo Ragusa, questi disegni, oggi conservati al Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini di Roma, si trovano riportati come "disegni riprodotti dall'antico" dalla "celebre artista giapponese O-Tamà Chiovara". Le descrizioni che Ragusa cerca di dare ai disegni della pittrice sono spesso vaghi o errati e denunciano la scarsa conoscenza e esperienza dell'arte cinese e giapponese che un italiano del tempo, pur impiegato nell'ambito artistico, poteva



Figura 11: Kannon disegnata a inchiostro su carta (indicata come Racan nelle descrizioni di Ragusa), Kiyohara O'Tama

avere. Ad esempio: O'Tama ha disegnato un venditore di frullini per il tè. Il titolo che lo scultore gli attribuisce è *Guerriero coreano Bisciamon*<sup>16</sup>. Il

---

<sup>16</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 127

trattamento dello spazio e delle figure è tipicamente giapponese, anche se la linea di contorno è di derivazione cinese. Alcuni sono in bianco e nero, come la maggior parte dei dipinti della tradizione, mentre altri hanno vivaci accenti colorati. L'ambientazione, quando è presente, è costituita da una pianta appena accennata o una roccia. Le figure umane sono centrali e lo saranno anche in una parte consistente della sua produzione futura. In questa prima fase l'innovazione occidentale non ha ancora contaminato la sua mano, ma con l'arrivo di Ragusa e il suo famoso autoritratto inizia la transizione al realismo e alla pittura dal vero. Le tavole acquarellate che mostrano gli oggetti collezionati da Ragusa sono decisamente accurate e ricche di dettagli. Il trattamento della luce è sicuramente occidentale. Chiaro-scuro, profondità e prospettiva, colore steso uniformemente con piccoli tratti sono decisamente introduzioni "straniere". L'improvviso *horror vacui* e la disposizione ordinata e simmetrica degli oggetti sono particolarmente rivoluzionari rispetto alla produzione precedente. Una volta a Palermo, la giovane artista si appassionò all'arte rinascimentale, ma anche a quella settecentesca: era particolarmente affascinata da Raffaello, Leonardo e Tiepolo. Uno dei ritratti più riusciti è quello del marito datato 1888. O'Tama aveva imparato da Salvatore Lo Forte la tecnica e lo stile è riconducibile al suo maestro. La caratteristica più sorprendente è il successo della resa dell'introspezione del soggetto. Gli occhi di Ragusa sono pieni di vita. Se pensiamo ad esempi coevi di artisti giapponesi, è difficile rintracciare una così completa comprensione della psicologia del ritratto ottocentesco. Nel dipinto intitolato *La notte dell'Ascensione*<sup>17</sup>, esposto anche all'Internazionale palermitana del 1891-92, si individua un gusto molto più contemporaneo. Rappresenta i festeggiamenti della vigilia del giorno dell'Ascensione e il rito di benedizione del bestiame che i pastori usavano compiere sul lungomare di Palermo in questa occasione. Il particolare angolo e il trattamento della luce, quasi pirotecnico, ricorda in

---

<sup>17</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Echi di Giappone in Italia*, pag. 31



Figura 12: *La notte dell'ascensione*, Kiyohara O'Tama (1891)

certi aspetti di ricerca dell'insolito e del moderno, alcune opere di Ippolito Caffi. O'Tama, in molte espressioni alquanto impermeabile alle influenze dei suoi coetanei, sembra qui aver raccolto parte dello spirito più efficace e apprezzabile del paesaggio ottocentesco. Le luci dei fari provenienti dal mare immerso nel buio e l'inserimento della mongolfiera sono divertenti espedienti per introdurre modernità e carattere ad una scena di genere altrimenti monotona. Nel repertorio della Kiyohara sono numerose le opere catalogate come *Fanciulle giapponesi*: giovani donne vestite di kimono colorati, in ambientazioni spesso appena accennate. Queste figure sono un caso particolare di ibridazione tra l'estetica orientale e quella occidentale del tempo; mentre era molto comune ritrarre fanciulle occidentali in abiti nipponici, ad esempio la famosa *Camille con kimono* di Monet, poiché il giapponismo era estremamente popolare, unire mimiche e composizioni tratte dall'*ukiyo*e con una tecnica e una luce prettamente occidentali era piuttosto inconsueto. Elementi sicuramente tratti dalla tradizione estetica giapponese sono la composizione, la mancanza di simmetria, la presenza di vegetazione precisamente descritta e diversa in ogni versione del soggetto,

l'utilizzo scarso del nero. Sicuramente occidentale è la precisione della descrizione del viso delle fanciulle, la presenza di oggetti (ombrellini, ventagli) di gusto più vicino al giapponismo che all'autentica manifattura giapponese, la qualità quasi impressionista della pittura. O'Tama aveva nel proprio repertorio alcune costanti come le *Ragazze giapponesi* che colgono i fiori e *Bambini che giocano in barca*<sup>18</sup>, scene di genere in cui a essere di derivazione giapponese è più che altro l'attenzione alla botanica. Secondo Elisa Olivieri, amica della pittrice, nel suo salone aveva dipinto un paesaggio bucolico con delle geisha che incedono su un'altura, allontanandosi da un lago che si intravede nello sfondo<sup>19</sup>. Anche in questo caso il paesaggio è solo un'ambientazione per le figure umane.

O'Tama produce paesaggi vicini al gusto della sua contemporaneità dopo aver visitato Messina in occasione del terremoto con degli acquerelli, peculiari nella sua produzione<sup>20</sup>. O'Tama ha decorato gli interni di diverse ville di amici con dipinti e decorazioni parietali, di gusto e soggetto quasi esclusivamente occidentali, come il *Trionfo di Bacco* a palazzo Caruso o gli alberi di gusto liberty in villa Caruso-Valenti-Orlando<sup>21</sup>. Una caratteristica innegabile della produzione della Kiyohara è l'ecclettismo. Si è cimentata in diverse espressioni e materiali, anche nello spirito della Scuola Officina. Accumulò diversi frammenti di ceramiche durante la sua esperienza di insegnante e decise di utilizzarli per decorare il soffitto della propria dimora, in una modalità che ricorda i lavori di Gaudí. Nell'ambito delle arti applicate, troviamo un paravento con fenicotteri. Il fondo oro è lo stesso dei *byōbu* tradizionali, ma la composizione fitta delle foglie di bambù e degli uccelli è sicuramente europea. Infine, con l'aiuto della cognata esperta, realizza

---

<sup>18</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 216, 222

<sup>19</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 212

<sup>20</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 248, 249

<sup>21</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 258

decorazioni ricamate di fiori e piante, dimostrando ulteriore versatilità.

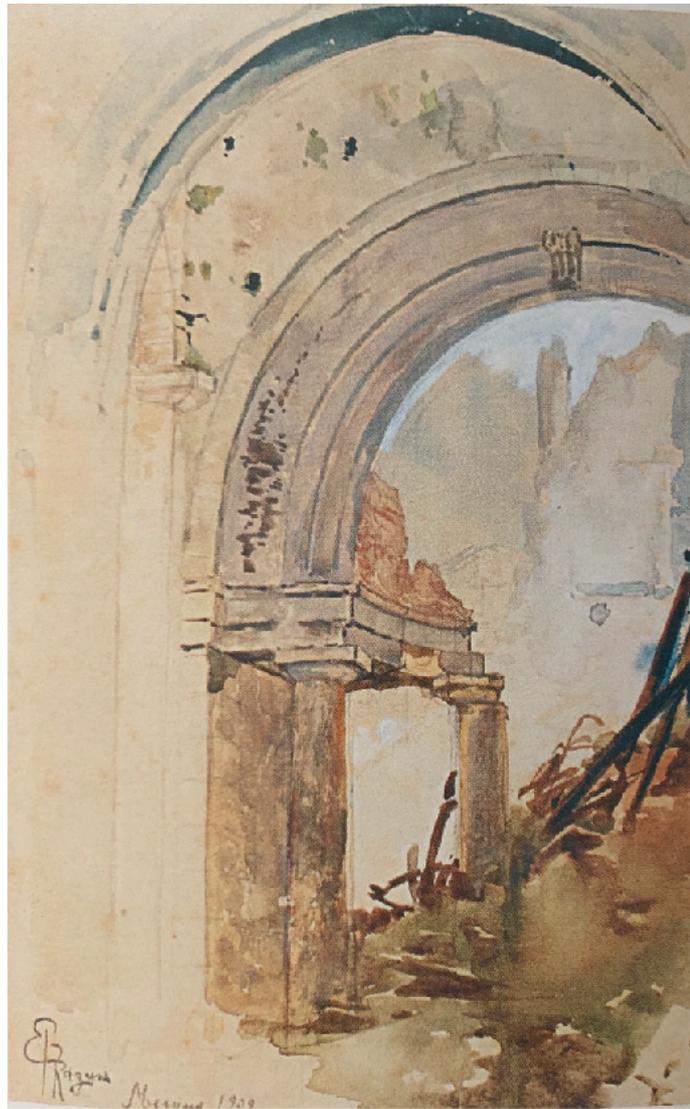


Figura 13: Acquerello delle macerie di Messina, Kiyohara O'Tama (1909)

---

## 2.4 I rapporti coi contemporanei

O'Tama ha potuto formare conoscenze e contatti con personalità e soprattutto con altri artisti durante il suo soggiorno italiano. Alcuni di essi hanno influenzato il suo stile, anche se sembra sia rimasta relativamente indipendente dalle maggiori tendenze di fine Ottocento. In altri casi, è la sua esperienza dell'arte giapponese a influenzare gli artisti locali, che altrimenti avrebbero avuto una conoscenza diversa del giapponismo. Oltre che durante la sua esperienza di insegnante, O'Tama ha potuto avere contatti con varie opere e artisti durante esposizioni e mostre collettive. Salvatore Lo Forte fu il primo insegnante formale di arte occidentale nella carriera della pittrice: come la maggior parte dei pittori di formazione accademica del tempo, si muoveva in un repertorio neoclassico, ma spesso sceglieva soggetti di genere, assecondando il gusto della nobiltà palermitana, che spesso gli commissionava ritratti: in particolare era abile nel rendere lo status del personaggio ritratto e la loro psicologia. Sembra che da questo mentore O'Tama abbia appreso l'attenzione all'introspezione che si ritrova, ad esempio, nel ritratto del padre di Vincenzo, Michele Ragusa, disegnato a pastello intorno al 1900<sup>22</sup>. Col tempo la pittura di O'Tama diventa significativamente più frammentaria, le pennellate si fanno più rapide e irregolari e dalle campiture omogenee passa a macchie e a una pittura più densa. Questo cambiamento è dovuto certamente ai contatti con Francesco Lojacono, anch'egli alunno di Lo Forte, che imparò direttamente dai macchialioli durante il suo soggiorno in Toscana o Antonio Leto, che viaggiò in tutta Europa e sperimentò le nuove tendenze del paesaggio e del genere anche grazie all'amicizia con Giuseppe De Nittis. Come scrisse L. Chirtani nel suo necrologio (1884), il D., "pur rimanendo lontano dal modo drammatico di intendere il rapporto tra pittura e realtà

---

<sup>22</sup>SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 282

proprio degli impressionisti, fu interprete fedelissimo e appassionato delle forme più svariate e cangianti della vita moderna.”<sup>23</sup> Anche grazie a lui l'estetica impressionista raggiunge O'Tama. Michele Catti era un grande amico di Ragusa che al ritorno dal Giappone lo seppe suggestionare con le sue nuove scoperte estetiche e lo portò ad eseguire alcune decorazioni in case patrizie palermitane, provando scambio era reciproco tra i Ragusa e gli artisti locali.



Figura 14: *Decorazione parietali a villa Guzzardi, Kiyohara O'Tama (1898)*

Altri due pittori che hanno interpretato la tendenza liberty in un modo che ha condizionato e ispirato O'Tama furono Giovanni Boldini e Gustavo Mancinelli. La fluidità che le sue pennellate acquistano negli anni è probabilmente derivata dai loro lavori, come il *Ritratto di Giulietta Damiani col violino* di Macinelli. Palermo diventò una delle capitali del liberty mentre O'Tama vi soggiornava, anche grazie al contributo di Ernesto

Basile. Egli terminò il Teatro Massimo alla morte di suo padre, che ne aveva avviato la realizzazione. Disegnò i padiglioni dell'esposizione nazionale di Palermo, diverse ville tra cui Villa Igiea per la famiglia Florio, e fu il rappresentante della modernità nell'architettura siciliana ottocentesca. Un legame particolare era quello della Kiyohara con la i Whitaker, famiglia dell'imprenditoria molto coinvolta nella vita culturale della città. Due opere testimoniano la loro familiarità: il ritratto di Tuffy-Too, il cane a cui Scalia Whitaker era particolarmente affezionata, oggi conservato nella loro

<sup>23</sup> Pagina del Dizionario Biografico Treccani su Giuseppe De Nittis

residenza, e un paesaggio ad acquerello di un viale con palme, per decorare la stessa dimora<sup>24</sup>. Proprio i suoi contributi in varie ville e palazzi di famiglie influenti permettono di apprezzare la sua popolarità, ad esempio la già citata Villa Guzzardi-Mayo, di cui decorò porte, vani, salotto e camera da letto, con vedute della Valle dei Templi e rovine, allora molto in voga<sup>25</sup>.

Anche gli studenti (in realtà prevalentemente di sesso femminile) di O'Tama, a quali insegnò il disegno e la decorazione sia nella Scuola, sia privatamente dopo la sua chiusura, le erano molto vicini. Generalmente Tra questi si ricordano Rosalina Angelotti, Rosetta D'Angelo Guccione, Francesco Venezia, Provvidenza Castiglia e Maria Petyx. I parenti di quest'ultima si riunirono in consiglio per deliberare se attribuire a O'Tama il ruolo di "maestra di pittura" della fanciulla. Anche Hatsue Kiyogara, la pronipote inviata a Palermo per persuaderla a tornare in patria, è considerata a tutti gli effetti una sua allieva<sup>26</sup>. Oltre a questi, anche un famoso scultore che aveva studiato col marito dimostrò la sua vicinanza alla coppia n occasione del loro matrimonio: Ettore Ximenes infatti donò loro un ritratto a pastello della sposa, nel 1901<sup>27</sup>. Lo scultore è noto per diversi monumenti che gli furono commissionati in tutta Italia e per il successo negli ambienti ufficiali. Per potersi sposare con rito cattolico, O'Tama ha dovuto convertirsi e essere battezzata: anche per questo fu coinvolta nella vita religiosa cittadina e in particolare nella devozione per Santa Rosalia e Maria, che rappresentò in più occasioni. Vincenzo D'Angelo, marito di Rosetta Guccione, produttore di stampe religiose, le commissionò un quadro di Santa Rosalia che poi vendette come stampe dalla cornice liberty. Gli eventi ufficiali in cui O'Tama poteva confrontarsi e proporre la sua arte sullo stesso piano di quella degli artisti contemporanei furono le mostre, tra

---

<sup>24</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 147

<sup>25</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 29

<sup>26</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 294, 296

<sup>27</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 178

cui ad esempio la Mostra del ventaglio patriottico organizzata dal Circolo



Figura 15: *Due gru*, olio su tela, Kiyohara O'Tama

Artistico di Palermo nel 1915. Il Circolo è stato fondato nel 1882 e si è sempre occupato della promozione degli artisti locali che volevano esporre le proprie "idee sui problemi pubblici e privati della città"<sup>28</sup>, collaborando con la Società Promotrice di Belle Arti. Oltre al già citato Ettore Basile, esponevano anche Ettore De Maria Bergler, Salvatore Marchesi, Salvatore Gregoretti e Rocco Lentini. La Ragusa era l'unica donna presente e pare abbia presentato un dipinto per ventaglio con fiori e uccelli. L'affetto provato per O'Tama è ben evidente in un articolo di Mario Olivieri in *Arte nostra* del 1933, dal titolo *Torna alla terra del sol di levante* in cui si rievocano i momenti condivisi con O'Tama e sua nipote a due anni dalla loro partenza. In particolare si ricordano la sua dedizione all'arte, la sua amabilità e l'impegno riservato dalla nipote all'apprendimento della lingua italiana. L'Italia

viene esaltata come "la grande Madre adottiva, la vera culla dell'arte", sintomo di un atteggiamento di superiorità e elitario, non sorprendente per il tempo; O'Tama starà sicuramente rimpiangendo la patria adottiva come Palermo rimpiange la sua assenza.

---

<sup>28</sup> Dal sito del Circolo artistico di Palermo.

---

## 2.5 Il Giapponismo nella pittura italiana

Il panorama artistico italiano ai tempi di O'Tama era già da qualche decennio contaminato da elementi provenienti da Cina e Giappone, soprattutto nel campo delle arti applicate e dell'arredamento, ma spesso anche nel disegno e nella pittura. Molti pittori adottano la palette dei *byōbu* e delle stampe *ukiyo-e*, estremamente gettonati e acquistati da molti personalità che si recavano in Giappone come commercianti, funzionari o *oyatoi gaikokujin*. Tra questi troviamo personaggi le cui collezioni costituiscono ancora oggi il cuore dei musei orientali in Italia: Frederick Stibbert, Edoardo Chiossone, Enrico di Borbone conte di Bardi, tra i più noti. Alcuni artisti dipingevano in stile prettamente occidentale oggetti giapponesi o figure dai tratti occidentali vestite con kimono o circondate da arredamento orientale. Altri, invece, adottavano una prospettiva e composizione che si può ricondurre ad alcune stampe di Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai e altri maestri. Spesso questi richiami all'arte giapponese non avevano una base filologica dell'estetica dell'arte di quel paese e derivavano in gran parte dalla conoscenza di oggetti venduti ai collezionisti italiani spesso a loro volta privi di un expertise che permettesse loro di distinguere manufatti genuinamente antichi e qualitativamente elevati da altri realizzati espressamente per essere venduti agli occidentali.

La mostra *Giapponismo. Suggestioni d'oriente tra macchiaioli e anni trenta del Novecento* allestita a Palazzo Pitti nel 2012 fornisce una panoramica interessante sulle diverse manifestazioni dell'influenza giapponese sull'arte italiana: si riportano di seguito opere e artisti salienti.

Giovanni Fattori assistette all'introduzione delle stampe giapponesi in Francia e la loro influenza sull'arte parigina. Lui stesso mostra di aver assimilato l'utilizzo della prospettiva di Katsushika Hokusai nell'opera esposta: *I Rappezzatori di reti* (1875). In particolare le campiture uniformi di

colore sono distintamente evocative dell'arte giapponese del XVIII secolo. Telemaco Signorini dimostra di conoscere la stessa fonte in *Sobborgo di Porta Adriana a Ravenna* dello stesso anno. Il largo viale popolato da figure appena accennate ricorda le strade di Edo spesso scorciate nelle stampe di Hiroshige. Elisabeth Chaplin, artista francese che studiò e operò a Firenze, dipinse un autoritratto con scialle rosso di gusto orientalista. Il già citato Giuseppe de Nittis è qui rappresentato da *Pioppi nell'acqua* del 1878 circa, un'opera vicina alla pittura a inchiostro orientale di soggetto naturalistico. Tranquillo Cremona e Renato Natali sono esposti a confronto con manufatti giapponesi, come la pescatrice e piovra in avorio da cui Natali ha probabilmente tratto *Fluttuante* del 1909. In molti disegni di Alberto Martini, autore soprattutto di illustrazioni per la letteratura, la disposizione dei personaggi segue quella di alcune stampe, mentre i loro soggetti, a volte macabri, sono familiari a chi abbia visto serie come la *Hyaku monogatari*. Hiroshige ispirò anche Vittore Grubicy de Dragon che dipinse boschi e alberi a diverse profondità nei suoi panorami, come il maestro giapponese. Nell'opera *Bice. Iridescenza della madreperla* del 1895 di Filadelfo Simi è centrale un ventaglio finemente decorato con motivi floreali; come nel ritratto di Camille di Monet, una fanciulla dalla fisionomia occidentale è circondata da pattern e fantasie giapponesi. Il maestro di questo tipo di rappresentazione in occidente è James McNeil Whistler con le sue giovani vestite con vestaglie e kimono. Mario Cavaglieri e Oscar Ghiglia rappresentano all'interno dei loro quadri soggetti come katana, kimono, stampe, vasi di gusto giapponese, con ampio utilizzo di fondo oro a simulare un byōbu, un interno orientale (o di una stanza occidentale in stile) in modo completo e meno decorativo della maggior parte dei pittori che integrano il giapponismo nella loro produzione. *Piccolo Interno* (1920), *Paravent doré et potiches* (1955) e *La stampa giapponese* (1926-27) esposti in mostra sono emblematici. La stessa stampa ritorna in un autoritratto di Ghiglia, alle spalle del pittore. *La giapponese* del 1919 di Anselmo Bucci

ricorda le *bijin* di Utagawa Kunisada II, svettanti al centro della stampa, mentre sfoggiano kimono alla moda. Le maioliche di Galileo Chini si ispirano alle più dettagliate stampe e ai dipinti della tradizione cinese di uccelli, fiori e piante stagionali, con un gusto liberty molto variopinto: il suo *Vaso con giunchiglie* del 1900 vede i sottili gambi dei fiori svilupparsi in altezza,



Figura 16: *La stampa giapponese*, Oscar Ghiglia (1926-1927)

proprio come in molti paraventi. Esempio più recenti è portato da Filippo de Pisis: *I pesci nel paesaggio di Pomposa* (1928), in cui i pesci sembrano sorretti dal vento come la carpa che Hiroshige rende nella stampa 48 della serie *Cento famose vedute di Edo*. Per le arti applicate, il paravento Carlo Bugatti e Giovani Segantini con decorazioni di bambù e uccelli appena accennati, che tradiscono un'educazione occidentale nella simmetria delle due ante, e le cornici scelte da Francesco Paolo Michetti per il suo dittico, decorate da elementi vegetali dorati. Giacomo Balla, infine, imita la divisione dei *byōbu* nella *Veduta di Villa Borghese* del 1918. In ambito teatrale le suggestioni orientali sono evidenti e famose nella *Madama Butterfly* di Puccini e *l'Iris* di Pietro Mascagni con cartelloni di Alfredo Müller e Leopoldo Metlicovitz<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> FARINELLA, MORENA, *Giapponismo. Suggestioni dell'Estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*.

Non compresi nella mostra ma rappresentativi del clima del tempo e probabilmente noti a O'Tama sono Luigi Di Giovanni, e Ernesto Basile, che sulla scia di Monet e Whistler ritraggono fanciulle occidentali in vestaglie o kimono. Generalmente sono le figure femminili a essere centrali nelle opere in cui l'abbigliamento, suppellettili e mobilia di gusto orientale fungono da decorazione e dimostrazione di raffinatezza e attenzione alle tendenze di fine ottocento. Duilio Cambellotti, scultore ma anche disegnatore di cartellonistica, scenografo per il teatro e illustratore per riviste di arredamento come *La Casa*, sceglieva spesso elementi dell'architettura nipponica per le sue creazioni liberty. L'architetto e amico di O'Tama Ernesto Basile ha realizzato disegni a china di donne con *geta*, ombrellino e acconciatura orientale.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> MARAFON PECORARO, *Giapponismo e art nouveau la donna e le arti in Europa tra XIX e XX secolo in O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 89

---

## 2.6 Le problematiche stilistiche e critiche

Nella produzione di O'Tama si può individuare l'influenza dei maestri dell'*ukiyo*e in generale della tradizione giapponese e cinese, soprattutto nella simbologia e nella scelta dei soggetti.<sup>31</sup> Ad esempio, le sue beltà femminili, per quanto occidentali all'apparenza, sono sempre rappresentate nelle vicinanze di un corso d'acqua, riferimento allo scorrere dell'esistenza, alla fugacità delle cose umane, in tipico spirito *ukiyo*. Anche grazie alla sua educazione iniziale, nelle produzioni italiane, fino a quelle più tarde, è rimasto un gusto accentuato per la riproduzione fedele della natura, distinguendo secondo la stagione e il sentimento le tipologie vegetali visibili nello sfondo. La filosofia buddhista e shintoista accosta la natura umana a quella del resto dei fenomeni naturali, che vengono disegnati con dovizia di particolari, non per semplice esigenza di realismo, come può succedere nell'arte occidentale, anche in quella ottocentesca in cui O'Tama si trova immersa durante la sua carriera, ma per una volontà spirituale di individuare una singolarità nelle varie manifestazioni dell'universo<sup>32</sup>. Anche quando le geisha della Kiyohara si trovano all'interno, come in *Fanciulla giapponese*, complessivamente di gusto decisamente più *liberty* che giapponese, sono spesso rappresentate in luoghi che ricordano quelli appena accennati delle stampe ambientate nelle case da tè. Si intravedono spesso paraventi o pareti appena accennate dalla sagoma di una finestra, ad esempio. Questo tipo di ambientazione ricorda, tra le altre, le stampe di *bijin* di Utagawa Toyokuni I e Kitagawa Utamaro. I manga di Hokusai, noti al grande pubblico europeo grazie alla loro presenza all'esposizione a Parigi nel 1898, lasciano un segno forte anche nella

---

<sup>31</sup> BRIGNONE D., *L'arte di Kiyohara O'Tama: un omaggio ai maestriukiyo*e in *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*.

<sup>32</sup> SPADARO, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, pag. 83, 84, 85

produzione della nostra pittrice, soprattutto nella posizione e nella caratterizzazione di alcuni personaggi, come i *Bambini che giocano* in barca o sul pontile. Dalla stessa fonte derivano probabilmente le *Figure nella neve*<sup>33</sup>, i cui visi sono nascosti dagli ombrelli, proprio come nei manga del maestro. Il movimento sinuoso che contraddistingue le sue fanciulle, come nelle varie versioni in acquerello e olio delle *Ragazze giapponesi che colgono fiori*, e la varietà delle posizioni da loro assunte sono molto reminiscenti della

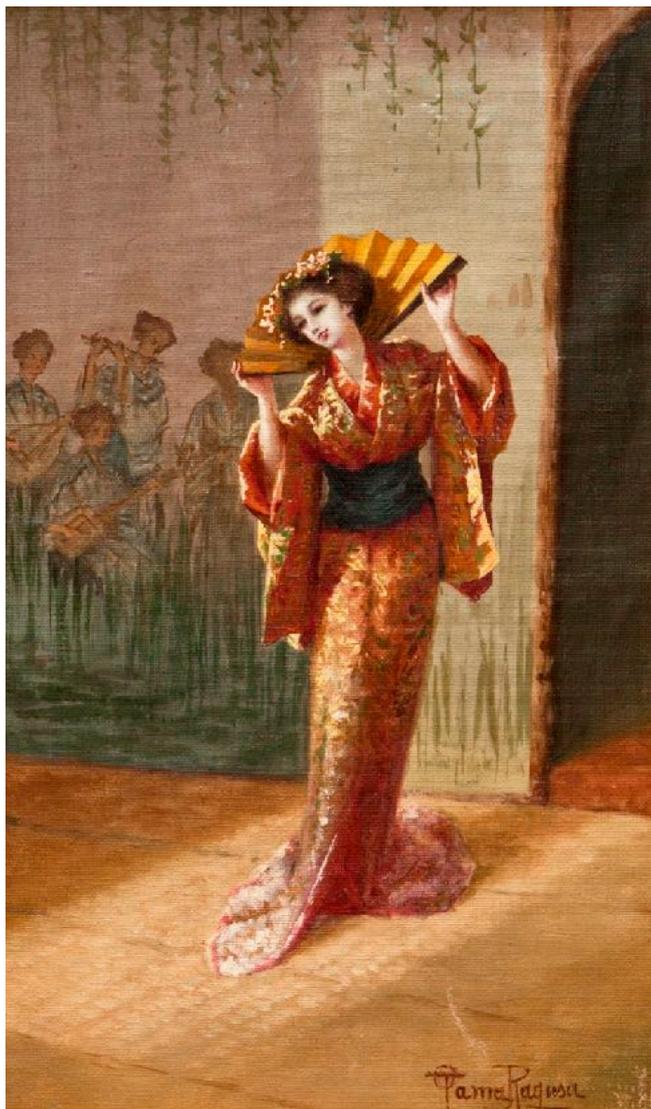


Figura 17: *Fanciulla giapponese*, Kiyohara O'Tama (circa 1898)

sperimentazione e varietà presenti nei disegni di Hokusai. Queste influenze, spesso a loro volta derivate dalla pittura cinese di periodo Song, sembrano parte integrante dello stile di O'Tama dall'inizio della sua produzione, dal tratto quasi calligrafico, fino ai paesaggi più squisitamente *liberty*. Questa costante manifestazione del suo debito alla terra natale fu trasmessa più o meno inconsciamente ai suoi allievi diretti, ma anche agli artisti a lei contemporanei. Nonostante sia innegabile la sua notorietà e influenza sulla scena palermitana del tempo, anche grazie alla sua familiarità con diverse

<sup>33</sup> SPADARO, O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo, pag. 214

personalità, gli studi di Toshihiko Ouchi<sup>34</sup> dimostrano che nei decenni passati si è rischiato di interpretare e riportare in modo errato la reale rilevanza e popolarità di O'Tama. In particolare le spesso riportate vittorie del "Gran premio nella Biennale di Venezia nel 1910" e de "La medaglia



Figura 18: *Bambini che giocano in barca*, Kiyohara O'Tama (1895)

d'oro nell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892". In realtà, i Gran Premi non furono elargiti se non a partire dal 1938 e le sue opere non compaiono nel catalogo. Piuttosto che un premio alla Biennale di Venezia, O'Tama ricevette un riconoscimento per la sua attività di insegnante nella sua scuola del marito all'Esposizione Nazionale Artistica Venezia, dove aveva mostrato alcuni acquerelli. Similmente, nel caso dell'Esposizione del 1891-1892,

il premio fu dato alla pittrice in qualità di educatrice, ed è importante ricordare che la manifestazione intendeva mettere in luce i progressi nel campo dell'istruzione tecnica, industriale e agraria, più che nelle arti. Sicuramente in quell'occasione venne riconosciuto il merito di O'Tama e alla sua scuola di aver portato in Italia espressioni artigianali come la lacca e il ricamo decorativo, che contribuiranno alla crescita dell'interesse e della consapevolezza dell'arte giapponese in Italia e all'avanzamento e raffinamento del gusto locale. Tuttavia, in quel momento storico alla Biennale parteciparono artisti quali Klimt, Renoir e Courbet. Risulta quindi

---

<sup>34</sup> OUCHI T., *Note biografiche su Ragusa Otama: la sua scoperta in Giappone e i premi italiani*, in *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*

difficile immaginare le opere di O'Tama, per quanto peculiari, gareggiare e vincere la competizione. In senso più generale, è importante riconoscere che la popolarità di O'Tama in Giappone e in Italia si deve più all'unicità della sua storia personale che alla qualità del suo lavoro; ella è stata la prima donna giapponese a posare per un occidentale, e una volta in Palermo i primi connazionali che incontrò furono Shichirō Ono e Harukichi Shimoi<sup>35</sup> e la sua famiglia, all'inizio degli anni trenta: questo dimostra quanto la sua fosse una situazione insolita al tempo e un simbolo di comunione e reciproca scoperta dei due paesi. Lo scrittore Ki Kimura, affascinato da un dipinto di O'Tama visto durante un viaggio in Italia, pubblicò un articolo su di lei nel 1931 sull'Ōsaka Mainichi Shinbun. La storia di Kiyohara iniziò a provocare la curiosità di molti giapponesi, che fu alimentata ulteriormente dalle ricerche dello stesso Shichirō Ono. Il reportage più completo, invece, è quello di Kimura del 1980 intitolato *Ragusa Otama Jijoden*. Kiyohara O'Tama è quindi inequivocabilmente un personaggio fondamentale per la popolarità dell'Italia in Giappone e per la scoperta italiana di alcune tecniche e ideali estetici nipponici, nonostante la sua produzione non risulti particolarmente innovativa, poiché spesso fortemente ferma all'realismo fine a sé stesso e alla banalità della pittura di paesaggio e di genere propria di alcuni momenti del XIX secolo. Le sue opere di carattere religioso *"non esprimono grandi invenzioni formali ma rimangono, con qualche incertezza, nell'ambito di una scontata tradizione iconografica"*<sup>36</sup>. Molti dei suoi allievi, copiando pedissequamente i suoi disegni, hanno prodotto nella scuola alcune opere ibride, di un giapponismo personale e fuori dagli schemi. Quest'isola di contaminazione e internazionalità è un unicum nella regione e un esempio raro anche in Europa. D'altra parte, i suoi lavori non raggiunsero mai vette di ispirazione

---

<sup>35</sup> SICA, VERDE, *Breve storia dei rapporti culturali italo-giapponesi e dell'Istituto italiano di cultura di Tokyo*, pag. 51

<sup>36</sup> SPADARO, *Otamà Kiyohara*, monografia allegata al n.1 gennaio-marzo 2002 della rivista Kalós arte in Sicilia, cit. a pag. 7

originale e creativa né si distolsero in maniera inedita dal panorama accademico contingente.

Nel 1931, l'anno della riscoperta di O'Tama in Giappone, e poi di nuovo nel 1939 e nel 1949 in occasione del decennale della morte, si tennero esposizioni a lei dedicate a Ōsaka e a Tōkyō. Negli anni ottanta e novanta continua la sua popolarità e altre mostre la celebrano a Hiroshima, Yamaguchi, Nagoya, Kiryu e Niigata. In patria, dove O'Tama ha trascorso in realtà una parte limitata della sua vita, l'artista è stata spesso celebrata e raccontata. In Italia è possibile trovare diverse sue opere che sono rimaste a Palermo o che sono state donate al comune o alla Società Siciliana per la Storia Patria dalla pittrice, o ancora realizzati una volta tornata in Giappone e da lì inviati a Palermo. In particolare, un'ambiziosa mostra che è stata in grado di raccogliere molte delle sue opere per lo più inedite, rendendo disponibile al pubblico un'esaustiva cronaca della sua produzione e della sua vita a Palermo è stata quella organizzata dalla Fondazione Sant'Elia nel 2017 a cura di Maria Antonietta Spadaro, chiamata *O'Tama e Vincenzo Ragusa: un ponte tra Tokyo e Palermo*. Il catalogo, fonte principale di questa ricerca, è un testo completo e ricco di spunti e rimane testimonianza dell'importanza riservata alla Kiyohara nel suo paese di adozione, e della cura e attenzione con la quale gli studiosi di oggi si dedicano alla trasmissione il più possibile corretta e fedele della sua eredità.



## CAPITOLO 3: Shimamoto Shōzō

---

### 3.1 Shimamoto Shōzō

L'artista Shimamoto Shōzō 嶋本昭三 (1928-2013) ha avuto un'esperienza italiana completamente diversa in modalità, durata e intensità da quella di Kiyohara O'Tama. Già durante il periodo della sua aderenza al gruppo Gutai ha partecipato a mostre internazionali, come pochi artisti giapponesi avevano potuto fare fino a quel momento. Ad esempio alla galleria Martha Jackson a New York nel 1958 e alla galleria Notizie di Luciano Pistoia a Torino l'anno dopo<sup>1</sup>. Questo si deve soprattutto all'impegno e alle conoscenze di Michel Tapié (1909-1987), affascinato dalle possibilità di un incontro tra l'*Art Informel* e l'arte orientale. Recentemente, anche grazie al lavoro di Alexandra Munroe (n.1857) si è riconosciuta l'importanza del contributo del gruppo Gutai allo sviluppo dell'arte internazionale e l'influenza delle loro sperimentazioni nella performance e nell'happening. Inoltre, è sempre più apprezzata l'originalità della loro produzione pittorica<sup>2</sup>. Allan Kaprow, pur non ammettendo fino in fondo il debito che l'happening ha nei confronti delle loro esperienze, constaterà l'audacia delle loro performance e le includerà in *Assemblage, Environments and Happenings del 1966*. Shimamoto Shōzō individualmente, dopo l'esperienza Gutai, si cimentò nella mail art con grande successo, ampliando ancora i propri confini espressivi e anche geografici, in dialogo con il mondo. Partecipò, inoltre, a diverse esposizioni internazionali e, in particolare dalla fine del secolo scorso, espose spesso nel nostro paese. Prese parte, ad esempio, alla Biennale di Venezia nel 1993, nel 1999, con Yoko Ono e David Bowie e nel

---

<sup>1</sup> FRANCESCHINI, *Gutai without frontiers. The Japanese artistic Avant Garde n the Aftermath of the Second World War*, pag. 7

<sup>2</sup> Nel catalogo della mostra *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* del 1994 Alexandra Munroe data i dipinti bucati di Shimamoto risalgono al 1950 e sono quindi precedenti a quelli di Lucio Fontana.

2003.<sup>3</sup> L'ultima fase della sua produzione artistica si concentra in Italia ed è in gallerie e ambienti culturali nel nostro paese che esplora le sue ultime ideazioni. Il culmine della sua ricerca si trova nelle performance fatte ad esempio, a Napoli, Capri, Genova, ed è il frutto della sua decennale attività di scoperta e sperimentazione iniziata in Giappone e continuata nel contesto internazionale e italiano in particolare.



Figura 19: Shimamoto Shōzō alla seconda esposizione Gutai (1956)

Sembra doveroso ricordare anche l'artista giapponese Nagasawa Hidetoshi 長澤英俊 (1940-2018), attivo in Italia dagli anni settanta, che si attesta come un precedente particolarmente vicino a Shimamoto per la sua vocazione internazionale e per la sua predilezione per la scena artistica italiana, in particolare con la partecipazione a diverse Biennali veneziane. I due non operano in collaborazione, e rappresentano due esempi individuali di artisti giapponesi in Italia. Tuttavia, le generazioni a cui appartengono sono molto vicine nel tempo e entrambi sembrano cercare di espandere i propri confini geografici e artistici cercando la comunione tra ideali occidentali e orientali, approdando infine in Italia, anche se in momenti diversi. Mentre Nagasawa si concentra sulla concezione di ambienti di ispirazione zen<sup>4</sup> negli ultimi anni, Shimamoto presenta le sue azioni in diverse gallerie e fondazioni.

---

<sup>3</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, pag. 141

<sup>4</sup> CAPASSO, *Naturans. Il paesaggio nell'arte contemporanea*, pag. 200

Soprattutto grazie a Achille Bonito Oliva (n. 1939) negli ultimi anni sono state organizzate le sue ultime performance e esposizioni in onore di Shimamoto in Italia. Lo stesso artista sembrava lamentare una mancanza di valorizzazione del suo operato nel suo paese d'origine, forse anche a causa di un radicato accademismo troppo chiuso e elitario. In un'intervista del 2008 sostenne:

*“La tecnica è un elemento importantissimo nell’arte. Io però cerco un mondo che sia il più istante possibile dalla tecnica artistica tradizionalmente così considerata. Per questo nel mondo dell’arte (in Giappone), nessuno mi ha dato rilevanza. Sono arrivato all’età di 80 anni e non c’è stato un solo museo in Giappone a farmi una mostra personale.”<sup>5</sup>*

Ultimamente il riconoscimento del suo ruolo preminente nell’arte del Novecento si celebra spesso in tutto il mondo, ma associazioni italiane come la Fondazione Morra di Napoli e l’Associazione Shōzō Shimamoto sono particolarmente attive anche dopo la sua scomparsa nella divulgazione delle sua opera, con una certa attenzione ai lavori realizzati in questo paese.

---

<sup>5</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, cit. pag. 137



---

### 3.2 Il Gruppo Gutai

Il leader del gruppo Gutai 具体 era l'artista, insegnante e critico Yoshihara Jirō 吉原 治良 (1905 -1972). La sua protezione e il suo incoraggiamento portarono gli artisti che decisero di affidarsi alla sua guida a creare un'arte mai vista prima e a sfidare lo *status quo* dell'arte, non solo giapponese, ma mondiale. Imponeva ai suoi protetti imperativi come "Fate ciò che non è mai stato fatto!"<sup>6</sup> Yoshihara fondò il gruppo composto da diciassette membri a Ashiya 芦屋 nel 1954 e gli donò credibilità e fama nel tempo grazie alle sue connessioni di uomo d'affari, proponendo il loro operato come prodotto del Kansai, e attraverso la pubblicazione della rivista *Gutai*, di cui molti numeri raggiunsero anche l'occidente e in particolare, ad esempio, Jackson Pollock (1912-1956) , a cui furono inviati espressamente i numeri 2 e 37. Yoshihara era stato colpito da una critica mossagli da Fujita Tsuguharu 藤田 嗣治 (1886-1968), che lo rimproverò di lasciarsi influenzare troppo da altri artisti<sup>8</sup>: da allora sembra che la sua primaria volontà e quella che raccomandava anche agli altri componenti del Gutai era di creare continuamente qualcosa di mai visto. Gli artisti aderenti non dovevano seguire un rigido manuale e non esistevano regole precise, ma una filosofia di fondo che li guidava, per creare sempre qualcosa di inedito.

Nel manifesto dell'arte Gutai Yoshihara esprime chiaramente la rottura col passato dell'arte e una nuova consapevolezza. Introduce un nuovo trattamento della materia posta al centro dell'opera artistica e liberata finalmente dalle costrizioni artificiali dell'accademia, e propone la costituzione di un nuovo spazio in cui artista e materia siano gli unici elementi costitutivi della creazione.

---

<sup>6</sup> MUNROE, *All the Landscapes: Gutai's World in Gutai: Splendid Playground*, pag. 2

<sup>7</sup> MUNROE, *All the Landscapes: Gutai's World in Gutai: Splendid Playground*, pag. 5

<sup>8</sup> BONITO OLIVA, *Le tribù dell'arte*, pag. 145

*"To today's consciousness, the art of the past, which on the whole presents an alluring appearance, seems fraudulent. Let's bid farewell to the hoaxes piled up on the altars and in the palaces, the drawing rooms and the antique shops. They are monsters made of the matter called paint, of cloth, metals, earth, and marble, which through a meaningless act of signification by humans, through the magic of material, were made to fraudulently assume appearances other than their own. These types of matter [busshitsu], all slaughtered under the pretense of production by the mind, can now say nothing. Lock up these corpses in the graveyard. Gutai Art does not alter matter. Gutai Art imparts life to matter. Gutai Art does not distort matter."*<sup>9</sup>

Shimamoto sicuramente raccolse questo insegnamento e lo portò a vari risultati pratici lungo l'arco della sua carriera. Yoshihara cita Pollock e Georges Mathieu (1921-2012) come esempi di artisti che si pongono al servizio della materia. Spiega inoltre che non esistono regole o una comune poetica secondo cui gli artisti del Gutai operano, bensì si è costituito un ambiente in cui si possa creare in completa libertà fisica e mentale.

Alcune opere del gruppo erano già state esposte ad una mostra ad Ashiya nel 1954, ma la loro prima esposizione vera e propria fu allestita nel luglio 1955 in un bosco nelle vicinanze della cittadina e fu intitolata *Mostra all'aperto di arte moderna sperimentale, per sfidare il sole di mezza estate*. L'ambientazione così inconsueta e così spaziosa e indefinita costrinse gli artisti a concepire le loro opere in una maniera inedita. Nell'ottobre dello stesso anno si tenne la *Prima mostra di arte Gutai*, mentre l'anno dopo ebbero luogo la *Mostra di arte Gutai all'aperto* e la *Seconda mostra di arte Gutai*. Nel 1956 si tenne un evento Gutai, a cui i fotografi della rivista *Life* erano gli unici ammessi. Le fotografie sono tra le poche tracce che abbiamo

---

<sup>9</sup> Cit. Tradotto da Reiko Tomii. *Gutai bijutsu sengen*, *Geijutsu Shinchō* 7, no. 12 (December 1956), pag. 202-04.

delle opere che il gruppo realizzava in quel momento storico, poiché esse sono andate quasi tutte perse. Lo stesso anno fu presentata una sala dedicata al gruppo in una mostra a Kobe. Negli anni seguenti si susseguirono altre esposizioni e nel 1962 anche la creazione della pinacoteca che ospitava artisti come Jasper Johns (n. 1930) e John Cage

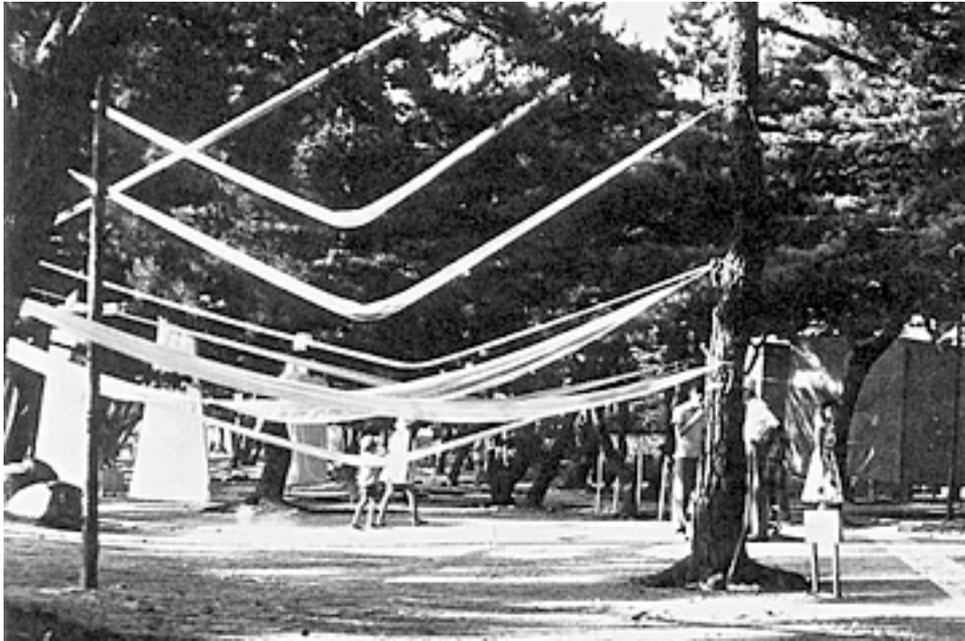


Figura 20: Seconda mostra di arte Gutai (1956)

(1912-1992). Nel 1957 e 1958 si tennero le performance chiamate *Arte Gutai sulla scena*. L'attività del gruppo è solitamente divisa in tre momenti, che si possono discostare, a seconda dello studioso, di qualche mese, ma che generalmente sono considerati quelli dal 1954 al 1957, dal 1957 al 1965 e dal 1965 al 1972<sup>10</sup>. Il primo periodo è il più originale, sperimentale e rivoluzionario, il secondo è quello di apertura verso il mercato internazionale con la creazione dei *tableaux*<sup>11</sup> su consiglio di Michel Tapié. Alcuni critici e artisti tra cui Shimamoto hanno ammesso che se Tapié non si fosse messo in contatto col gruppo, Gutai avrebbe mantenuto una più marcata originalità e la sua vocazione sperimentale, ma d'altra parte essi

---

<sup>10</sup> FRANCESCHINI, *Gutai without frontiers. The Japanese artistic Avant Garde n the Aftermath of the Second World War*, pag. 3

<sup>11</sup> BONITO OLIVA, *Le tribù dell'arte*, pag. 155

riconoscono il contributo straordinario che il critico francese diede alla conoscenza di questa espressione artistica giapponese in occidente<sup>12</sup>.

Il gruppo si ingrandiva e aumentava i contatti con l'arte occidentale in avvenimenti a cavallo tra due periodi, come nella mostra *Nul* al museo Stedelijk di Amsterdam nel 1962, per poi consolidare la propria presenza a livello globale e la propria autorità nell'ultimo periodo. In quell'occasione, Yoshihara ha raccolto nuove impressioni che alimentarono la creatività della fase finale. Molte delle opere degli artisti Gutai sfidavano la concezione fino a quel momento universalmente condivisa di arte e impiegavano tecniche e materiali mai usati prima. Murakami Saburō 村上三郎 (1925-1996) dipingeva le sue tele, i "peeling paintings"<sup>13</sup>, permettendo alla pittura di decomporsi e staccarsi dal supporto col passare del tempo, in modo che i pezzi appaiano in continua trasformazione. L'azione stessa era il spesso il punto focale dei lavori del Gutai: famosa è *Passing through*, presentata per la prima volta nel 1956, in cui Murakami attraversa 42 pannelli di carta alti poco meno di tre metri, incorniciati da telai di legno<sup>14</sup>. Questa azione fu riproposta in altre occasioni, ma mai con lo stesso numero di pannelli. Tanaka Atsuko 田中敦子 (1932-2005) concepì opere rivoluzionarie come *Bell*, una serie di campanelli disposti nello spazio espositivo che si attivavano secondo un ordine particolare, costringendo il visitatore ad acuire la propria percezione dello spazio. Quest'opera è stata classificata come "pittorica", rompendo ancora una volta i canoni prestabiliti nel mondo artistico. Tanaka è anche l'autrice di *Electric clothes*, opere indossabili, usate anche nelle performance *Arte Gutai sulla scena*, realizzate senza una vera preparazione tecnica. L'artista ha dovuto acquisire nuove capacità per portare a termine il proprio progetto.

---

<sup>12</sup> Traduzione da FRANCESCHINI, *Gutai without frontiers. The Japanese artistic Avant Garde in the Aftermath of the Second World War*, pag.7

<sup>13</sup> MUNROE, *All the Landscapes: Gutai's World in Gutai: Splendid Playground*, pag. 11

<sup>14</sup> BONITO OLIVA, *Le tribù dell'arte*, pag. 176

Questo è un approccio comune ai componenti del gruppo, come spiegava Yoshihira:

“They were determined to free themselves of their “acquired skills” and, through experience and adventure, to discover a new space with more direct forms of expression.”<sup>15</sup>

Shiraga Kazuo 白髪一雄 (1924-2008) è considerato da molti un precursore dell'*action painting*, e ha probabilmente influenzato le *Anthropométries* di Yves Klein (1928-1962), nonostante lo stesso abbia negato questo debito<sup>16</sup>. *Challenge for the Mud* era una performance che consisteva in una sorta di lotta col fango, il cui risultato rappresentava però l'opera vera e propria. Shiraga arrivò a queste scoperte sulla pittura dopo aver deciso di abbandonare il pennello per dipingere con i piedi e in seguito con l'intero corpo<sup>17</sup>. Il rifiuto dello strumento pennello e del suo significato diventerà un punto di partenza cruciale per Shimamoto. Alla Terza Mostra di Arte Gutai del 1957, Kanayama Akira 金山明 (1924-2006) presentò Automatic Drawing Machine, un grande foglio di vinile su cui una macchina automatizzata aveva disegnato<sup>18</sup>, rimuovendo l'azione diretta dell'artista sulla tela. Anche questa lezione risuonerà nell'opera futura di Shimamoto, che privilegerà spesso l'automatico e la rimozione dell'artista dal gesto creativo. La famosa installazione *Water* di Motonaga Sadamasa 元永定正 (1922-2011), costituita da tubi di plastica riempiti di acqua colorata e sospesi (tra i rami degli alberi o altre strutture a seconda del luogo in viene collocata), entrano in risonanza con gli interessi del Gruppo Zero di Heinz Mack (n.1931) and Otto

---

<sup>15</sup> FRANCESCHINI, *Gutai without frontiers. The Japanese artistic Avant Garde n the Aftermath of the Second World War*, pag 1

<sup>16</sup>MUNROE, *All the Landscapes: Gutai's World in Gutai: Splendid Playground*, pag. 13

<sup>17</sup> BONITO OLIVA, *Le tribù dell'arte*, pag. 181

<sup>18</sup> BONITO OLIVA, *Le tribù dell'arte*, pag. 188,189

Piè (1938-2014) in particolare per lo studio della luce e le sue possibilità<sup>19</sup>.

Oltre a Shimamoto, considerato tra i fondatori del gruppo, Murakami, Tanaka, Shiraga e Kanayama furono i più radicali artisti Gutai e la loro esperienza portò a innovazioni artistiche a livello mondiale, intensificando il dialogo tra arte giapponese e occidentale. Allan Kaprow, ad esempio, incluse il gruppo in *Assemblage, Environments and Happenings*. Secondo Kaprow, i loro sono veri e propri *happenings*, alcuni fotografati in occasione dello *Sky Festival* del 1960, in cui gli artisti Gutai e stranieri legarono vari quadri a palloncini riempiti di elio, lasciandoli volare via. Altre provengono dagli eventi di *Arte Gutai sulla scena*. Ad esempio Yamasaki Tsuruko (1925-2019) è fotografato insieme ad altri in una di queste occasioni nel 1962, mentre "colpiscono, rompono con un martello, tagliano con un trapano, e fanno rumore sul grande pannello circolare di alluminio"<sup>20</sup>.

Il gruppo Gutai fu fondamentale sia per dare nuovo slancio alla scena nipponica e per incoraggiare le nuove generazioni di artisti dopo il secondo conflitto mondiale e l'occupazione americana, ma anche per la ricerca di qualunque artista a loro contemporaneo o attivo in decenni a seguire, mantenendo quasi sempre una rilevanza che superava qualunque confine geografico. Shimamoto raccolse diverse impressioni e insegnamenti dai suoi colleghi Gutai, a volte facilmente riscontrabili nei suoi lavori dei decenni successivi.

---

<sup>19</sup> MUNROE, *All the Landscapes: Gutai's World in Gutai: Splendid Playground*, pag. 16

<sup>20</sup> KAPROW, *Assemblage, Environments and Happenings*, pag. 221

---

### 3.3 La prima produzione

Negli anni cinquanta e sessanta, anche grazie all'incoraggiamento di Yoshihara, Shimamoto Shōzō condusse una ricerca innovativa sul colore, sulla tecnica e sugli strumenti tradizionali, iniziando un percorso che finalmente lo porterà ai sorprendenti risultati delle performance italiane degli anni novanta e primi 2000. In effetti, fu lo stesso Shimamoto a

suggerire il nome "Gutai" a Yoshihara. La parola significa "concreto", "reale", "materiale", e sicuramente si riferisce al tentativo di dare concretezza ai contenuti, ma la scelta fu condotta soprattutto dall'aspetto grafico e dal suono della parola<sup>21</sup>. Shimamoto fu anche responsabile dell'annessione dello ZeroKai, un gruppo fondato nel 1952 e sciolto due anni dopo, formato da artisti che divennero poi centrali nel



Figura 21: Ana 穴, Shimamoto Shōzō, 1956

Gutai. La sua importanza non era ridotta quindi solo alla produzione delle sue opere, ma alla vera e propria fondazione e costituzione del collettivo. Tra le prime opere che Shimamoto creò troviamo le tele bucate, Ana 穴, realizzate sovrapponendo strati di carta e sfregando con il colore la

---

<sup>21</sup> FRANCESCHINI, *Gutai without frontiers. The Japanese artistic Avant Garde in the Aftermath of the Second World War*, pag. 2

superficie finché questa non si lacera. Come succedeva spesso all'inizio dell'esperienza Gutai, la loro creazione avvenne in modo casuale, perché per risparmiare utilizzava pannelli di carta di giornale incollati insieme in luogo di una tela<sup>22</sup>. Sembra che quando mostrò il quadro bucato a Yoshihara, ricevette una reazione entusiasta, che però non ottenne quando gli mostrò altre tele simili successivamente. La novità e il "mai visto" rimanevano i pilastri della sua filosofia<sup>23</sup>. Shimamoto era interessato alla pittura come materia in sé, come cosa. Credeva che l'artista dovesse farsi guidare dalla materia stessa e dare al caso la possibilità di agire, di conseguenza alla sua natura. Il pittore è un mezzo che la pittura utilizza per esprimersi. Questa filosofia sarà costante in tutta la sua produzione.<sup>24</sup>Le tele di Fontana di poco successive e inevitabilmente paragonate hanno un carattere diverso, poiché contengono un preciso concetto e sono portatrici di un significato attribuito dal loro artefice. La stessa mancanza di controllo sul materiale si ritrova nella serie chiamata *Uzumaki* 渦巻, creata torno al 1965, lasciando che il colore si espandesse e sovrapponesse, come seguisse una propria volontà.<sup>25</sup> Alla *Mostra all'aperto di arte moderna sperimentale, per sfidare il sole di mezza estate* l'artista propose un lavoro che interagiva in maniera originale con l'ambiente, allo stesso tempo alterando la percezione dello spazio da parte dello spettatore: una lastra di metallo traforata attraverso cui si era invitati a guardare i propri dintorni<sup>26</sup>. *Please, walk on here* del 1956 consiste in una serie di gradini consecutivi sui quali il fruitore è invitato a camminare, e l'oggetto diventa opera solo quando l'interazione ha luogo, in maniera simile agli *happening* di Kaprow,

---

<sup>22</sup> OSAKI Shinichiro, *TRACES Body and Idea in Contemporary Art*, 2004

<sup>23</sup> BONITO OLIVA, *Le tribù dell'arte*, pag.175

<sup>24</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, pag. 41

<sup>25</sup> Sito dell'artista [www.shozo.net/works](http://www.shozo.net/works)

<sup>26</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, pag. 37

ancora prima di *Arte Gutai sulla scena*. L'irregolarità con la quale sono disposti i gradini costringe chi vi cammina ad una postura in cui non si troverebbe altrimenti. Secondo Shimamoto stesso *"Utilizzando delle assi ordinarie, il mio obiettivo è stato di fare in modo che l'atto di camminare sia*

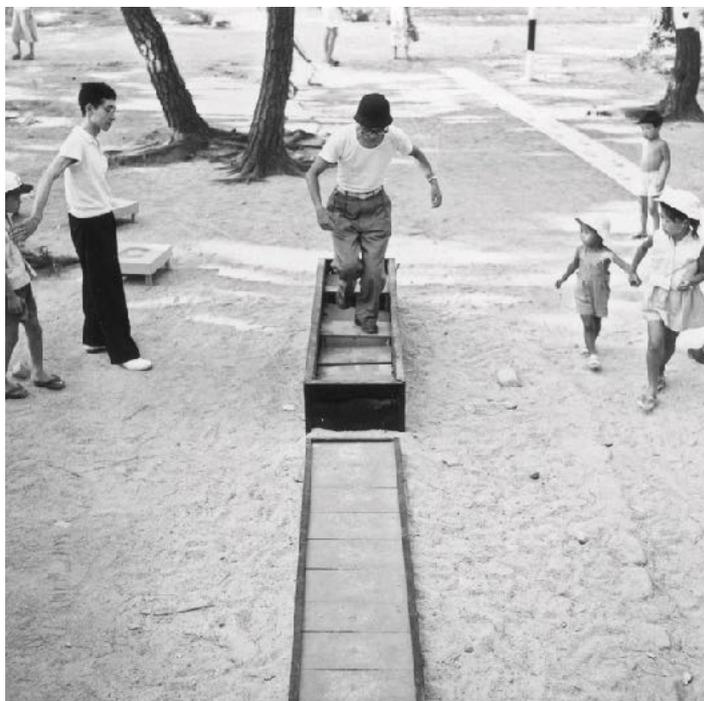


Figura 22: *Please, walk on here*, Shimamoto Shōzō, 1956

*percepito dallo spettatore.*"<sup>27</sup> Questo risultato è stato raggiunto in due versioni differenti: in una i gradini sono connessi a un congegno a molla che li fa muovere in maniera diversa ad ogni passo, mentre nell'altra le tavole sono connesse in modo irregolare, causando instabilità. L'intento era quello di agevolare una

comunicazione fino a allora praticamente inesistente tra il visitatore e l'opera e renderlo consapevole del gesto comune del camminare. Anche gli stessi biglietti di invito e manifesti creati in occasione dei primi eventi Gutai non sono tradizionali e cercano di distanziarsi dalla banalità e dalla ripetizione: Shimamoto fu l'ideatore del manifesto della Prima mostra di Arte Gutai del 1955. La particolarità stava nel fatto che sul semplice sfondo marrone del foglio fosse incollato un altro piccolo quadrato bianco che si sollevava dalla superficie del foglio; un esempio della tendenza che contraddistinguerà il futuro operato dell'artista di superare la bidimensionalità e in generale la normale configurazione dello spazio. Nel manifesto dell'arte Gutai di Yoshihara viene citato anche l'impegno che

<sup>27</sup> Dalla rivista Gutai numero 4 luglio 1956

Shimamoto profuse nella produzione di musica Gutai. Negli anni seguenti, con l'aiuto di Motonaga compose pezzi per *Arte Gutai sulla scena* nel 1957 e 1958 impiegando suoni elettronici e sperimentali<sup>28</sup>. Questa musica accompagnava performance che superavano le consuete limitazioni temporali e spaziali di un evento artistico, simulando il lancio di vernice sul pubblico e dipingendo in tempo reale, elevando il processo di creazione a vera opera artistica. Shimamoto utilizzò un registratore a nastro, al tempo una tecnologia nuova, per registrare e sovrapporre il rumore di una sedia che viene trascinata e il suono dell'acqua che scorre<sup>29</sup>. La musica "concreta" Gutai segue la stessa logica dei dipinti di Shimamoto: lasciare che il materiale, in questo caso i suoni, siano liberi e slegati da melodie e ritmi. Durante la prima serata del 1957 Shimamoto usò anche un cannone per sparare e disperdere nella stanza diverse palline da ping-pong<sup>30</sup>, per costringere i presenti a notare aspetti dello spazio che altrimenti sarebbero stati ignorati.

---

<sup>28</sup> FRANCESCHINI, *Gutai without frontiers. The Japanese artistic Avant Garde in the Aftermath of the Second World War*, pag.6

<sup>29</sup> BONITO OLIVA, *Le tribù dell'arte*, pag.174

<sup>30</sup> KAPROW, *Assemblage, Environments and Happenings*, pag. 216

---

### 3.4 La pittura con cannone e i *bottle crash*

Due tecniche sviluppate all'inizio dell'esperienza Gutai sono particolarmente significative per gli sviluppi successivi e si possono riconoscere come l'origine delle performance italiane: la pittura con un cannone e con il lancio di bottiglie. È probabile che le opere realizzate con un cannone che sparava del pigmento su una tela risalgano al 1956 e 1957. Il cannone era fatto a mano appositamente per quello scopo e l'esplosione era innescata da una fiamma all'acetilene. Alla *Mostra all'aperto di Arte Gutai* del 1956, Shimamoto usò il canone per sparare il colore su un pannello di vinile rosso di dieci metri quadrati e una scopa per distribuirlo sulla



Figura 23: *Bottle crash*, Shimamoto Shōzō (1999)

superficie. L'azione fu però ostacolata dal vento e era costantemente necessaria l'attenzione dell'artista perché la tela non si rompesse del tutto. A seconda delle fonti si dice che l'opera sia stata venduta o che invece ci fosse l'intenzione di riciclarla anche se danneggiata per un'altra esposizione<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> BONITO OLIVA, *Le tribù dell'arte*, pag.174

"Shimamoto usa il cannone come protesi per ridurre l'intervallo spaziale tra il proprio corpo e la realtà circostante"<sup>32</sup>; L'artista sfoga i suoi impulsi e la sua energia su un bersaglio che conserverà gli effetti della sua azione. L'atto distruttivo è necessario a purificare la materia e renderla adatta alla creazione. La vista limitata dell'artista viene compensata dalla gittata del cannone. Gli oggetti colpiti dolgono e il materiale si trasforma irreparabilmente. L'arte diventa la "spalla dolente" della materia e segna il passaggio sensibile dell'uomo<sup>33</sup>. Lo sparo non era sempre direttamente indirizzato verso la tela. Spesso il proiettile (sacchetti di plastica pieni di vernice) raggiungeva il bersaglio ad una certa inclinazione, arrivando ad un risultato dall'apparenza meno aggressivo, ma conservando la casualità del gesto<sup>34</sup>.

Affascinato dalla suggestione dell'action painting di cui discuteva con Yoshihara e spronato dalle raccomandazioni di reinterpretarla in chiave giapponese, Shimamoto approdò al *bottle crash*, che prevedeva il lancio di bottiglie contro una tela stesa a terra sopra a pietre che causano la rottura del contenitore. Il colore prende quindi forme imprevedibili e, come spesso accade nel suo lavoro, il processo è un'opera indipendente dal risultato finale. La calligrafia di Nakahara Nantenbō 中原南天棒 (1839-1925) e la filosofia Zen sono stati determinanti per lo sviluppo di questa tecnica: i caratteri disegnati nella calligrafia tradizionale sono segnati dal caso e ricchi di aspetti imprevisti. L'immediatezza del gesto è una metafora dell'impertinenza della vita, concetto spesso enfatizzato nello Zen<sup>35</sup>. La violenza apparentemente celebrata in questo tipo di azione è in realtà uno sfogo nei confronti della violenza reale, come quella della seconda guerra

---

<sup>32</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, cit. da pag. 23

<sup>33</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, da pag. 25

<sup>34</sup> Sito dell'artista [www.shozo.net/works](http://www.shozo.net/works)

<sup>35</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, da pag. 45

mondiale. L'intento dell'artista è pacifico, come si può intendere dall'evento ripetuto ogni anno dal 1999 nella prefettura di Hyōgo 兵庫県, in cui Shimamoto lancia una bottiglia di colore, solo se quell'anno la pace è stata mantenuta in Giappone. In occasione della *Seconda mostra di Arte Gutai* del 1956 i fotografi della rivista *Life* immortalarono il momento della creazione, rivelando come nei *bottle crash* convivano la realtà di opera fisica e di evento. Nonostante il suo action painting sia simile a quello di Pollock, il grado di controllo è molto diverso. Col *dripping* ci si muove intorno alla tela e si dirige il colore colato dal pennello, mentre nel lancio della bottiglia c'è uno spirito distruttivo e di confusione che non si trova in Pollock. Il luogo della pittura è il corpo dell'artista stesso, che porta così il realismo psicologico dell'avanguardia occidentale a una diversa conclusione<sup>36</sup>. Anche la scelta dei colori usati nei *bottle crash* si discosta da quella delle sue tele bucate, spesso



Figura 24: Pittura con cannone di Shimamoto Shōzō (1956)

monocrome e neutre. Questi sono invece più variegati e vivaci e fanno più contrasto con la tela, facendo risultare più evidente cosa sia stato aggiunto dall'artista e dal caso. I consueti strumenti della pittura occidentale e

---

<sup>36</sup> MUNROE, *All the Landscapes: Gutai's World in Gutai: Splendid Playground*, pag. 7

giapponese vengono evitati e superati con consapevolezza da Shimamoto, che in *Gutai* numero 6 dell'aprile 1957 scrive *Per una messa al bando del pennello*. Il colore è obbligato nella dimensione fisica necessaria perché esso sia visibile su una tela e costretto dal pennello: è impossibile un colore slegato dalla materia. "...come una linea priva di spessore non esiste, un colore senza materia non si concretizza."<sup>37</sup> Il suo intento era quello di liberare le sostanze coloranti dal controllo e limitazione del pennello utilizzando qualunque altro oggetto o il proprio corpo, così da evitare di distorcere le qualità intrinseche alle sostanze coloranti e lasciare che esse si esprimano in libertà. Per questo adottò *bottle crash*, cannoni e le proprie mani, sostituendo la volontà dell'artista col caso e il pennello con il colore stesso.

---

<sup>37</sup> SHIMAMOTO, *Per una messa al bando del pennello*, in *Gutai 6, aprile 1957*

### 3.5 La ricerca degli anni ottanta

Dopo lo scioglimento del Gutai nel 1972 in seguito alla morte di Yoshihara, Shimamoto intraprende una ricerca diversa, che lo porterà all'arte relazionale e alla *mail art*. Già il gruppo Gutai era stato innovativo anche nel modo in cui concepiva e distribuiva i propri inviti e manifesti, e Shimamoto sembra aver conservato quel tipo di interesse. Negli anni settanta e ottanta l'artista sentiva l'esigenza di comunicare e condividere le proprie opere con chiunque fosse interessato in qualunque parte del mondo si trovasse. Dopo aver inviato per un certo periodo disegni e scritte in giapponese tracciate sul cartone, nel 1987 iniziò a esprimersi attraverso una personale versione della *mail art*: invece di scambiare cartoline e lettere con altri artisti, inviava foto della propria testa, usata come supporto per scrivere o dipingere. In seguito, mise anche a disposizione la sua testa rasata, perché venisse utilizzata come una lavagna o anche uno schermo per proiettarvi video clip o i suoi stessi disegni<sup>38</sup>. L'idea gli venne al ritorno da un viaggio a Parigi durante il quale aveva esposto al Centre Pompidou. Volendo mostrare ai propri amici le diapositive del viaggio, ma trovandolo poco interessante, decise di proiettarle sulla propria nuca<sup>39</sup>. Il fatto di proiettare ciò che voleva essere

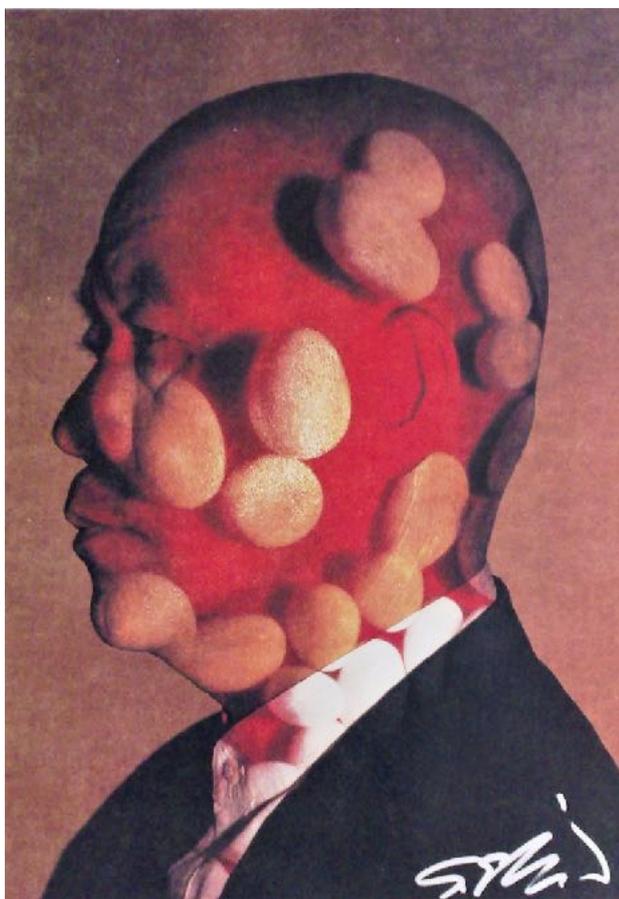


Figura 25: Proiezione di video sulla testa di Shimamoto Shōzō nel 1991

<sup>38</sup> [www.fondazionemorra.org](http://www.fondazionemorra.org)

<sup>39</sup> Dall'intervista di Hiroshi Yoshioka a Shimamoto Shōzō

mostrato sulla propria testa ,inseriva un elemento di comunicazione altrimenti inesistente, creava un *network* in uno spazio che ne sarebbe stato altrimenti privo. Il desiderio di espandere o evidenziare la dimensione dello spazio in cui il fruitore si trova è rintracciabile in tutte le sue opere: i *bottle crash*, in particolar modo quelli eseguiti in Italia negli anni 2000, ne sono la massima espressione di questo. Sia la mail art sia questo inusuale mezzo espressivo sono risposte alla ricerca di connessione e comunicazione che porta Shimamoto a viaggiare e condividere con tutto il mondo la propria arte e le proprie idee. La sua presenza in Italia è anche una conseguenza della volontà di inseguire questo ideale di partecipazione e diffusione dell'arte nel mondo.

---

### 3.6 Le mostre in Italia<sup>40</sup>

In Italia le mostre e retrospettive che riguardano l'opera di Shimamoto si intensificano in numero e importanza dagli anni novanta. Inizialmente, la maggior parte riguarda il suo lavoro degli anni cinquanta e sessanta, come quella alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma nel 1990, intitolata *Giappone all'avanguardia: il Gruppo Gutai negli anni cinquanta*, per cui creò un pezzo ricavato dalla sua esperienza di *mail artist*, esponendo una tela composta da diversi oggetti inviatigli da persone provenienti da tutto il mondo, a testimonianza dell'efficacia del network che si era creato tra loro. Anche la mostra *Le tribù dell'arte* del 2001 si focalizza sul gruppo Gutai, in quanto parte dei "gruppi di artisti e intellettuali, produttori di diversi linguaggi e ambiti culturali"<sup>41</sup> del Novecento. Negli anni seguenti, tuttavia, anche le sue esperienze degli anni ottanta e le sue ultime scoperte sulla performance diventarono protagoniste degli eventi italiani. Alla Biennale di Venezia nel 2003 partecipò a *Brain Academy Apartment*, un progetto post Fluxus, riflessione su significante, significato e fruitore, e le possibilità dell'artista nell'ambito della fusione delle arti, in cui il concetto di casa diventa oggetto di indagine e un punto di riferimento per un *network* di artisti a livello mondiale<sup>42</sup>. Nel 2004 venne allestita una sua retrospettiva alla galleria di Ca' Pesaro a Venezia. Nel 2005 gli fu dedicata una personale al Flash Art Museum, curata da Guglielmo Di Mauro. Al palazzo Casotti di Reggio Emilia partecipò alla mostra *Un cuscino per sognare* con un'opera realizzata su uno spazzolino, di dimensioni infinitesimali, chiamata *Nano Art*. Lo stesso anno lo vide partecipare anche a *Senza Confine*, nella Galleria Continua di San Gimignano e *Gutai e AU* nella Galleria Spazio Fisico di Modena. Nel 2006 la fondazione Morra organizzò la mostra *Shozo*

---

<sup>40</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, da pag. 141, 143

<sup>41</sup> BONITO OLIVA, *Le tribù dell'arte*, cit. da pag.12

<sup>42</sup> Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore : 50. Esposizione internazionale d'arte : la Biennale di Venezia, pag 620

*Shimamoto, opere anni '50-'90* a palazzo Bagnara a Napoli e nel 2007, presso la galleria Pier Giuseppe Carini a San Giovanni Valdarno, quaranta opere dell'artista vennero esposte in *Action colors: 1950-2006*, una mostra che poneva un forte accento all'aspetto performativo della sua pittura e sul carattere di action painting della sua produzione. Nel 2007 alcune sue opere furono incluse nella mostra *Artempo: where time becomes art* al

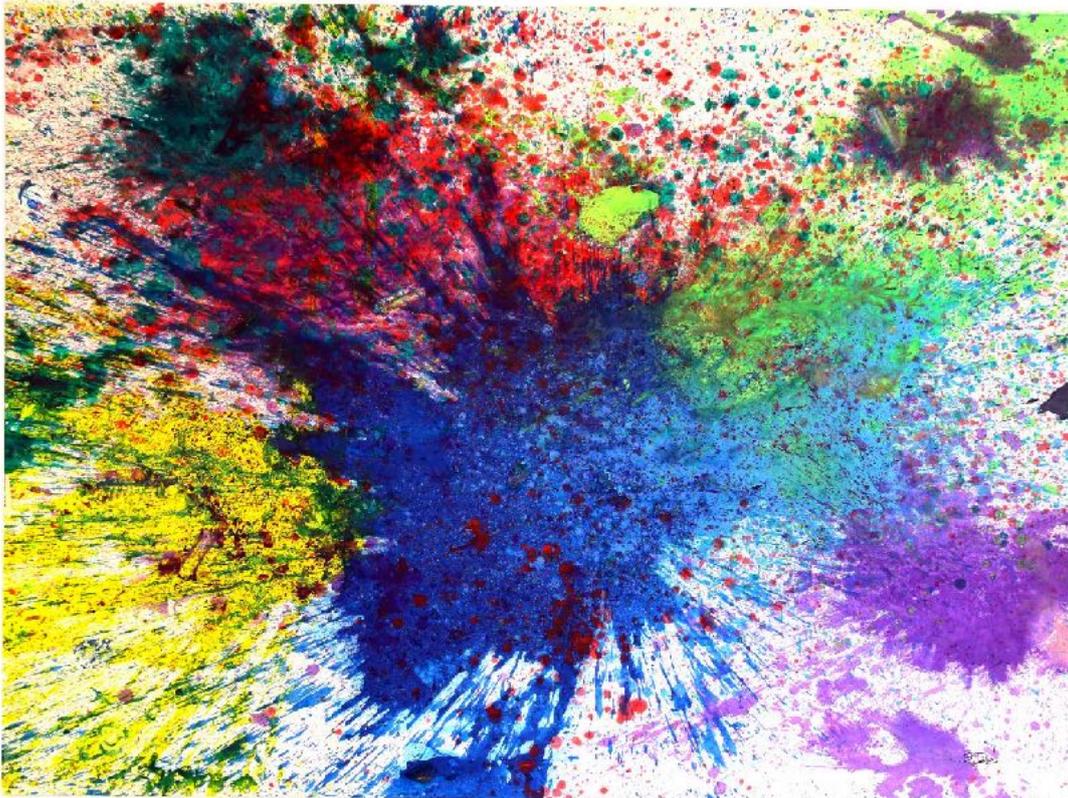


Figura 26: Risultato della performance di Shimamoto Shōzō alla certosa di Capri (2008)

Museo Fortuny di Venezia. In questa occasione, la sua opera venne presa come esempio di arte ispirata dalla distruzione della seconda guerra mondiale, insieme a Alberto Burri, Günter Uecker, Yves Klein e Arman, come parte di una riflessione sul tempo e la sua percezione, nelle dimensioni di decorazione e deformazione, distruzione e costruzione<sup>43</sup>. Nel 2008 Achille Bonito Oliva curò la mostra *Samurai acrobata dello sguardo* al Palazzo Ducale di Genova, organizzata dalla galleria ABC-arte, accompagnata da un catalogo. I pezzi esposti sono soprattutto il risultato di performance di *bottle*

---

<sup>43</sup> Dall'archivio mostre del sito del museo Fortuny

*crash* e, oltre a tele di vivere dimensioni e forme, si trovavano anche gli abiti e gli oggetti colorati durante quelle azioni. Ad enfatizzare la rivoluzione nella tecnica dell'artista, troviamo anche alcuni *Ana* e *Uzumaki* degli inizi. Nel 2009 espose alla Galleria Hofficina d'Arte d Roma, e a palazzo Barberini nella collettiva *Cose mai viste*. A palazzo Magnani nel 2011 si tenne *Opere 1950-2011. Oriente e Occidente*. La fondazione Morra organizzò invece *A volo radente* a palazzo Bagnara a Napoli e alla basilica di Santo Stefano a Bologna in occasione di Artefiera, che raccoglieva opere degli anni sessanta, ma anche i quadri dipinti durante le performance del 2007 e 2008, alternate da numerose testimonianze video sulla sua carriera, con una forte enfasi sulla dicotomia tra l'energia che si sprigiona nel gesto e la concretezza della materia, la filosofia zen e la tradizione artistica occidentale. Nove mesi dopo la sua scomparsa, avvenuta a Osaka nel gennaio del 2013, presso lo studio Visconti di Milano si tenne la memoria exhibition, che comprendeva 30 opere, tra cui un pianoforte e vari oggetti colorati, tele e video che lo celebravano e ricordavano come uno dei più grandi e influenti maestri del secolo scorso. Nel 2017 le sue opere furono incluse in *L'emozione dei colori nell'arte* alla GAM di Torino e al castello di Rivoli, mentre nel 2018 Achille Bonito Oliva curò alla fondazione Sant'Elia di Palermo *Spazio nel tempo*, la retrospettiva più recente. Si svelano qui ancora oggi nuovi aspetti e significati di Shimamoto e del suo mondo artistico e spirituale: l'importanza del subconscio e della sua influenza sul tempo interiore, l'urgenza di esteriorizzare le volontà; scrive Bonito Oliva: *"L'arte di Shimamoto diventa una pratica ulteriore dello sconfinamento e dell'espansione, nel senso che recupera come valore anche i territori del pensiero stordito, dell'impulso che filtra direttamente oltre la censura della forma e malgrado essa"*<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, cit. da pag. 23

Il gesto pittorico, così ben esemplificato nelle tele esposte a Palermo, è per Shimamoto, nel corso dell'intera carriera, mezzo di comunicazione tra tempo e spazio onirico e tempo e spazio esteriore e condiviso. L'artista ha la capacità e il dovere di avvicinare i due mondi attraverso l'automatismo e la distruzione casuale, guidati però dalla ragione.

*"Shimamoto allarga i confini dell'agire e del sentire. Stabilizzando la presenza del caso nella vita dell'uomo occidentale, portato all'azione progettata secondo ragione ed utilità."<sup>45</sup>*

Anche nel 2018 il pubblico italiano è in grado di apprezzar e entrare in contatto con queste verità, svelate da Shimamoto nell'arco di quasi settant'anni.

---

<sup>45</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, cit. da pag. 23

---

### 3.7 Le performance in Italia<sup>46</sup>

Le performance che Shimamoto porta in Italia dai primi anni 2000 sono il risultato di decenni di scoperte e modifiche alla sua poetica iniziale dei lavori del periodo Gutai. Novità tecniche, studio dello spazio, interazione, liberazione degli impulsi del subconscio, esplorazione dei limiti dell'espressione artistica vengono portati in Italia al massimo conseguimento. La tecnica del *bottle crash* viene enfatizzata, con lanci da una gru, da un elicottero, non solo su tele, ma su vari oggetti, quasi a dare vita a uno scontro tra simboli dell'occidente e dell'oriente. Già nel 1993 alla Biennale di Venezia, invitato come membro del Gutai, illustrò la sua tecnica. Nel 2004, in anticipazione della Biennale di Venezia dell'anno seguente, Shimamoto si esibì in un lancio di bicchieri colmi di colore da un elicottero su una tela posta a terra; lo stesso gesto si ripete nel 2005 a Trevi. Nel 2004 alla Galleria Internazionale di Arte Moderna, in occasione della sua mostra personale temporanea, si esibì in *Nyotaku*, una performance in cui delle modelle vengono cosparse di inchiostro per poi imprimere la forma del proprio corpo. Secondo l'artista stesso, nonostante il confronto con le *Anthropometries* di Klein sia inevitabile, la differenza cruciale sta nel fatto che nel suo caso le modelle prendono l'iniziativa e dipingono col proprio corpo secondo il proprio gusto e la propria intenzione, mentre Klein usava le modelle come fossero pennelli, e la direzione e l'intensità del colore erano decise dall'artista<sup>47</sup>. Nel 2006 a piazza Dante a Napoli Shimamoto diede vita a *Un'arma per la pace*: il pavimento era ricoperto da una grande tela su cui era stato posto un pianoforte. Charlemagne Palestine (n. 1945) intanto suonava un altro pianoforte sullo sfondo. L'artista entrò in scena attraverso un tubo morbido di tela e salutò il pubblico, creando un'atmosfera di partecipazione e condivisione in cui iniziare la performance. Una gru lo sollevava a più riprese e gli permetteva di lanciare sulla tela dei

---

<sup>46</sup> [www.shozoshimamoto.org](http://www.shozoshimamoto.org)

<sup>47</sup> Dall'intervista di Hiroshi Yoshioka a Shimamoto Shōzō

bicchieri di plastica con della vernice all'interno, raccolti in forma di sfera<sup>48</sup>. Il lancio di colore, molto meno veemente di quello dei *bottle crash* degli inizi, prosegue fino a quando il pianoforte e la tela sono saturi di colore. L'evento, grazie alla presenza del pubblico e alla sua teatralità, acquista una dimensione rituale. Il caso, l'automazione e l'autonomia della materia pittura sono sempre più slegate dal risultato finale. Le tele rimangono opere a sé, si possono vendere ed esporre<sup>49</sup>, ma questa volta l'avvenimento e il processo prendono il sopravvento.

*"L'azione che conduce al quadro è parte integrante del risultato visivo. Ma è anche di più: è un atto di tipo spettacolare, dotato di un suo significato intrinseco. La pittura è il suo farsi, che si rende visibile per quello che è."*<sup>50</sup>

A contribuire all'idea di distruzione e all'enfasi sul l'aspetto processuale dell'azione, le tele conservano spesso i cocci di vetro delle bottiglie frantumate a contatto con le rocce e gli altri oggetti. Le grandi tele vengono tagliate in forme particolari, circolari, irregolari e allungate. La scelta è a volte dettata dalla forma impartita dalla vernice, come se ancora una volta la volontà dell'artista sia condizionata dal materiale che cerca libertà. Lo spazio sembra allargarsi e la percezione dello stesso viene alterata, avvicinando il suolo alla gru con questo immediato gesto di collegamento. Un'azione simile ebbe luogo a Punta Campanella nel 2008, ma senza l'impiego di una gru. Questa volta la superficie dipinta includeva i vestiti bianchi di alcune modelle in abiti da sposa e con la sfera di bicchieri sulla testa, come un copricapo. La distanza ravvicinata tra l'artista e le spose causa anche un

---

<sup>48</sup> La sfera di bicchieri, impiegata anche nel progetto *Brain Academy Apartment* presentato alla Biennale 2003, è stata ideata da LOCO, discepola di Shimamoto.

<sup>49</sup> Anche gli abiti indossati durante l'azione possono essere presentati come cimeli e opere, provando come l'opera sia soprattutto ciò che viene modificato e distrutto dalla pittura, più che il gesto che porta a questa conclusione.

<sup>50</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, cit. da pag. 45

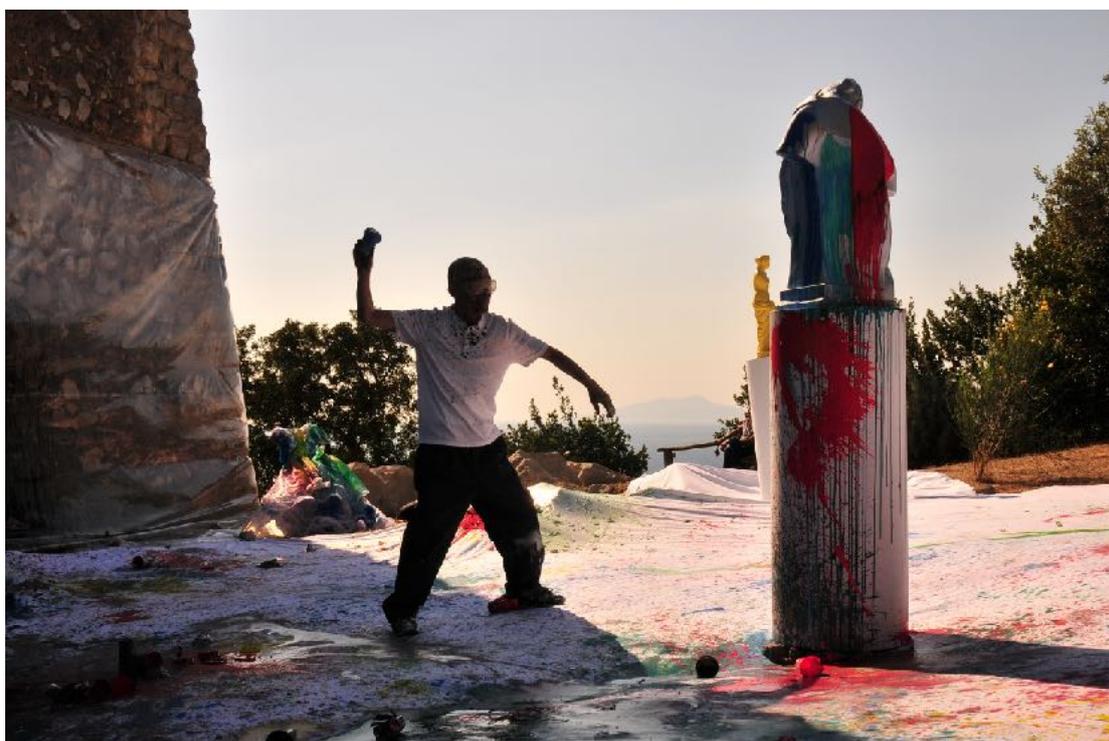


Figura 27: Performance di Shimamoto Shōzō bottle crash a Punta Campanella (2008)

controllo più diretto della direzione della vernice e ne riduce in parte la sorpresa. Peculiare è l'aggiunta di sculture classiche, come la *Nike* di Samotracia o la *Venere di Milo*, colorate di tinte sgargianti, in netto contrasto con l'ideale neoclassico e ottocentesco di pulizia e perfezione delle sculture. Anche sculture di Buddha vengono posizionate su una sedia e ricoperte di vernice. Una sfida al mondo classico e allo stesso tempo un incontro di ideali estetici. Organizzata dalla fondazione Morra nel 2007, la performance tenutasi a Venezia, nel chiostro di San Nicolò prevedeva l'esecuzione di un bottle crash su una tela stesa all'interno del chiostro, a coprire anche i gradini del pozzo centrale. Nel 2008, anno particolarmente proficuo, Shimamoto espose alcuni dei suoi lavori nella mostra *Vento d'Oriente* alla Certosa di San Giacomo di Capri e in concomitanza eseguì una performance in cui il colore viene lanciato su otto tele e due contrabbassi ricoperti di spartiti e sorretti da due donne. Diversi corridoi, disposti come dei raggi, anch'essi utilizzati come tela, conducevano allo spiazzo rettangolare dove si attuava la parte centrale dell'azione. Un altro evento simile fu tenuto anche a Villa Bersani. Gli strumenti musicali e le

figure femminili si alternano a fare da supporto a simboli della classicità. Nello stesso anno a Torrita Tiberina l'artista intitolò un altro *bottle crash* *Monumento alla Felicità*, e collaborò con Sumi Yasuo<sup>51</sup> (1925-2015) ad una performance dove il colore venne lanciato, oltre che su diverse tele, su una serie di teste umane in ceramica al Magi '900, museo delle eccellenze artistiche storiche, a Pieve di Centro. Al Palazzo dello Spagnuolo la fondazione Morra a Napoli ospita una performance in cui Shimamoto lancia la pittura con bicchieri di plastica su un pianoforte, su sculture su piedistalli, ma anche contro le pareti, a cui sono appese cornici dorate che contengono sculture di putti. Anche in celebrazione della mostra *Samurai acrobata dello sguardo* ha luogo un altro lancio di bottiglie e bicchieri in una sala del palazzo Ducale di Genova, realizzato spostandosi sul grande telo e scagliando la pittura dall'altezza naturale ottenuta sollevando le braccia sopra la testa, anziché da un luogo sopraelevato o il braccio di una gru. Anche in questo caso è interessante la ricerca sullo spazio e il tentativo di accorciare le distanze tra artista, materia e tela. Shimamoto si muoveva seguendo i gruppi di bottiglie raccolte e già predisposte per la sua azione in diversi punti della superficie. Nel 2011 a palazzo Magnani a Reggio Emilia per l'evento Oriente e Occidente gettò bottiglie cariche di colori sgargianti e, questa volta, anche oro.

L'impiego della musica, spesso composta dallo stesso Shimamoto in molti di questi eventi, accentua l'aspetto spettacolare della performance. Bonito Oliva arriva a definire questa serie di performance "teatro della pittura", per i parallelismi con le sperimentazioni teatrali delle avanguardie novecentesche, tra cui il Gutai stesso<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Entrato nel gruppo Gutai nel 1955, poi nel gruppo AU. Come Shimamoto, verso la fine della sua carriera lavora molto in Italia.

<sup>52</sup> BONITO OLIVA, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, da pag. 49

---

### 3.8 L'Associazione Shōzō Shimamoto

La Fondazione Morra - Istituto di Scienze delle Comunicazioni Visive, fondato nel 1974 da Giuseppe Morra, iniziò la sua attività di promozione delle arti visive occupandosi soprattutto di artisti esponenti dell'Azionismo Viennese e Herman Nitsch, Günther Brus, Urs Lüthi, Gina Pane, per poi allargare la propria attività a numerose altre espressioni artistiche, attraverso l'istituzione di un archivio<sup>53</sup>. Anche grazie all' autorità e esperienza di questo progetto, nel 2007 Rosanna Chiessi, Laura Montanari e Giuseppe Morra fondarono l'associazione Shōzō Shimamoto, per promuovere iniziative che celebrassero la sua opera e in molti casi fornissero un contesto ideale per le sue performance, molto spesso accompagnate da cataloghi. Con l'aiuto di Andrea Mardegan, referente in Giappone, l'associazione è stata in grado di catalogare e ordinare la produzione dell'artista. Tra le varie manifestazioni troviamo *Un'arma per la pace* del 2006, nel 2008 *Vento d'Oriente*, la performance a Punta Campanella e le retrospettive del 2006 e del 2011 (*A volo radente*)<sup>54</sup>. La dedizione alla divulgazione della sua opera si spiega se si pensa al rapporto che ha unito Shimamoto all'Italia e in particolare a Napoli. Giuseppe Morra ricorda la partecipazione che l'artista ha sempre avuto nell'attività dei giovani artisti, come nel suo incontro con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti nel 2006.

*"Napoli è e dà partecipazione. Shimamoto era giapponese, ma pieno di "sentimenti napoletani". L'associazione, unica ad archiviare il suo lavoro, nasce appunto con l'intento di offrire produzione, testimonianza, continuità, valorizzazione e visibilità all'opera di Shimamoto, in Italia e all'estero."*<sup>55</sup>

Il legame tra l'artista giapponese e la scena dell'arte italiana proseguirà grazie anche all'impegno di associazioni come questa, incoraggiando allo stesso tempo un incontro globale prolifico tra arte occidentale e

---

<sup>53</sup> Dal sito della fondazione [fondazionmorra.org](http://fondazionmorra.org)

<sup>54</sup> Dal sito dell'associazione

<sup>55</sup> Dall'intervista a Giuseppe Morra su *Artribune*, giugno 2013

giapponese, ricordando il carattere costantemente internazionale dell'arte di Shimamoto.



## CAPITOLO 4: Izumi Ōki

---

### 4.1 Izumi Ōki

Izumi Ōki 泉大木 nacque a Tōkyō e si laureò in letteratura giapponese antica all'università Waseda. Ha studiato pittura e scultura con Miyawaki Aiko 宮脇愛子 (1929-2014), e Saitō Yoshishige 齋藤義重 (1904-2001). Nel 1981 si diplomò all'Accademia di Belle Arti di Brera nel corso di scultura, dopo aver ottenuto una borsa di studio dal governo italiano; studiò in particolare con Giancarlo Marchese (1931-2013). Dagli anni ottanta lavora a Milano e la quasi totalità della sua produzione è stata creata in Italia. Ha partecipato a diverse manifestazioni artistiche nazionali, come la Biennale di Venezia del 1985<sup>1</sup>, e le sono state dedicate diverse personali, come *Stratificazioni* al museo civico di Santa Giulia a Brescia nel 2014. La carriera dell'artista si è svolta quasi esclusivamente nel nostro paese, ma gli insegnamenti e l'esperienza giapponesi sono spesso individuabili nelle sue opere: in effetti, molte di queste sono il risultato di riflessioni sull'identità nazionale e sul suo significato. Nonostante fosse sempre stata affascinata dalla cultura occidentale, al momento della scelta del proprio percorso di studi scelse la letteratura antica giapponese. In diversi casi, come nella sua mostra al museo Chiossone di Genova nel 2017, la forma delle sue sculture si ispira a quella di reperti antichi ritrovati in Giappone. Il suo lavoro è sempre teso all'unione di due prospettive e due culture, occidente e oriente, Giappone e Italia, avvicinando estetiche e filosofie solitamente considerate distanti o opposte. Gli insegnanti e mentori con i quali è stata direttamente in contatto hanno sicuramente influenzato la sua estetica, ma anche diversi artisti giapponesi che l'hanno preceduta, plasmando il campo della scultura moderna, hanno rappresentato per lei un importante riferimento. Giancarlo Marchese, a sua volta, ha lasciato una forte impressione e l'amore per il materiale, in particolare il vetro. Guardando al di là della bellezza apparente

---

<sup>1</sup> Dal catalogo della mostra *Ho aperto una finestra*, pag. 30

delle sue composizioni di vetro c'è un significato più profondo, derivato dalla volontà di superamento di confini culturali. La sua ricerca è una "desiderosa attuazione di un generale superamento di quei confini e quei preconcetti culturali che hanno separato le esperienze umane."<sup>2</sup> Per questo la sua opera è un esempio di una certa tendenza contemporanea a produrre arte partendo da un incontro di culture, che deriva spesso dalla presenza internazionale di molti artisti contemporanei e dall'esigenza sempre meno sentita di identificarsi con una singola nazionalità e una sola cultura.

---

---

<sup>2</sup> Dal comunicato stampa della mostra personale alla galleria Nobili di Milano, cit. (2011)

---

## 4.2 La produzione

Il materiale più largamente utilizzato da Izumi è il vetro industriale, solitamente tagliato in sottili lastre o barre sovrapposte e accostate a formare nuove sagome, a volte riconoscibili come architetture e vari oggetti, altre volte più astratte. Spesso il vetro è infilato su rocce naturali, come se emergesse da esse, o distese di sabbia o ciottoli, soprattutto nelle sue installazioni più estese. In effetti, Izumi ha sempre cercato di evitare una rappresentazione chiaramente figurativa, e solo quando le sculture le vengono commissionate si trova a produrre figure decisamente zoomorfe, ad esempio. Solitamente troviamo quindi figure geometriche semplici sovrapposte o contenute l'una nell'altra, che possono richiamare forme naturali come gocce e foglie, o punte allungate che



Figura 28: *Crystal city*, Izumi Ōki (2010)

sorgono come grattacieli. *Passato, presente, futuro* del 1991<sup>3</sup> è una delle opere che somiglia ad un modello architettonico per una città futuristica. Diverse sculture somigliano a palazzi e torri trasparenti: tra queste *Torre Merlata* del 2008, *Crystal City* del 2010<sup>4</sup> e *Labirinto Ascensionale* del 1987<sup>5</sup>. Le sue opere sono spesso anche richiami alle forme prese dalla natura, come le onde stilizzate di *Mare mosso*, mentre le installazioni come

---

<sup>3</sup> CAPOLONGO S. A cura di, *50 e Oltre. Storia di una galleria d'arte: La Galleria Cortina*, pag. 106

<sup>4</sup> Dal catalogo *La poesia della porcellana-l'anima del vetro*, pag. 32

<sup>5</sup> RUSCONI, *Ōki Izumi*, pag. 29

*Giardino* del 1987<sup>6</sup> e *Labirinto* del 1991<sup>7</sup>, modificano l'intero spazio espositivo e costruiscono recinti e muri di sottili lastre di vetro sorrette da inserti in metallo. Un soggetto ricorrente nelle sue sculture è il libro, trasparente e etereo, ma inciso di scritte, come *Diario segreto* del 1985 e *Libro*<sup>8</sup>. Anche la spirale formata da lastre di vetro supportate da rocce è stata presentata più volte, singola o ripetuta in una serie di spirali consecutive. La sua scelta di impiegare il vetro comporta nei suoi lavori trasparenze e giochi di luce che caratterizzano e rendono originale e unica la sua scultura. Per Ianaihara Isaku, Izumi "scolpisce la luce e l'aria"<sup>9</sup>. La freddezza, la capacità di riflettere la luce e nascondere e mostrare allo stesso tempo sono aspetti del materiale sfruttati da Izumi lungo tutta la sua carriera. Bruno Munari ha individuato in questi aspetti la differenza con sculture opache e tridimensionali e la peculiarità delle sue opere. Izumi

*"compono dei plastici dove lo sguardo può penetrare all'interno e, addirittura vedere anche la parte opposta, è un altro modo di comporre e di percepire. Questa materia durissima, fredda e impenetrabile, permette di percepire l'esterno e l'interno di un'opera, la sua struttura, l'insieme degli elementi sempre trasparenti che la formano. Un'opera di vetro è inoltre molto sensibile alla luce dell'ambiente, secondo la direzione e l'intensità della luce, il vetro mostra suggestivi effetti di riflessione, di trasparenza, di apparizione di bagliori cromatici."*<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> RUSCONI, *Ōki Izumi*, pag. 31

<sup>7</sup> RUSCONI, *Ōki Izumi*, pag. 38

<sup>8</sup> STIPI, *OmbraLuce* da Lattuada studio

<sup>9</sup> YANAIHARA, *Ōki Izumi*, pag. 41

<sup>10</sup> MUNARI, cit. da *Riflessioni: Giappone/Italia, opere di Ōki Izumi e Mauro Bellucci*, Esh gallery

Conclude dicendo che il vetro è un materiale che *"riflette e fa riflettere"*<sup>11</sup>. Gillo Dorfles sostiene che per Izumi il vetro *"costituisce uno stimolo e un freno alla fantasia dell'artista"*<sup>12</sup> Un freno perché monocromo e fragile, uno stimolo perché permette costruzioni estremamente semplici o estremamente complesse, soprattutto se si creano combinazioni architettoniche<sup>13</sup>. Parlando della caratteristica architettonica della sua produzione non si può trascurare il vero e proprio modello per il *Ponte dell'Accademia* del 1985<sup>14</sup>. Il vetro dà enfasi a due aspetti in un oggetto: il vuoto e la precisa rigidità matematica e geometrica della sua costruzione. Izumi ingloba mostre fluide e incorporee nelle strutture più concrete e rigide, addolcendole e dando loro un aspetto più spontaneo e meno rigoroso, come in *Conchiglia spaziale* del 2011<sup>15</sup> o *Fiamma d'inverno* del 2012<sup>16</sup>. L'artista ha tentato di rappresentare il vuoto più volte, forando e tagliando i blocchi di vetro, usando la luce come un pennello.

Il carattere astratto e introspettivo di diversi suoi lavori rivela un aspetto più soggettivo e personale dell'artista. L'estetica giapponese non si riscontra sempre con evidenza nella maggior parte del suo catalogo e va ricercata con cautela e senza stereotipi: mentre è possibile che la sua ricerca di una bellezza essenziale sia dovuta alla sua assimilazione di ideali zen di semplicità e sincerità, *"le opere di Izumi Ōki sembrano abbandonare richiami e legami con tradizioni espressive per parlare un linguaggio non esplicito, non riconducibile ad altro che non sia esperienza personale, irripetibile e soggettiva. Trasparenza, forma suggerita ma mutevolmente*

---

<sup>11</sup> MUNARI, cit. da *Riflessioni: Giappone/Italia, opere di Ōki Izumi e Mauro Bellucci*, Esh gallery

<sup>12</sup> DORFLES, *Ōki Izumi*, cit. pag. 7

<sup>13</sup> DORFLES, *Ōki Izumi*, pag. 7

<sup>14</sup> RUSCONI, *Ōki Izumi*, pag. 25

<sup>15</sup> Dal catalogo della mostra *Ho aperto una finestra*, pag. 15

<sup>16</sup> Dal catalogo della mostra *Ho aperto una finestra*, pag. 19

*percepita, vibrazioni di luce e di spirito...*"<sup>17</sup> Le sue sculture sono soggettive nel momento della loro concezione, ma anche in quello dell'esperienza. Le



Figura 29: *Torre merlata*, Izumi Ōki (2008)

condizioni di luce, la posizione relativa, l'ambiguità delle forme e delle trasparenze, l'apporto dell'osservatore rendono estremamente personale anche la ricezione del messaggio lanciato dall'artista. In effetti, molti dei suoi pezzi hanno quasi la funzione di specchio e riflettono chi li osserva. Alcune opere, quelle che esaltano più essenzialmente le caratteristiche del materiale, possono essere considerate *minimal*, ma il suo stile elude quasi tutte le etichette formali, o quanto meno ne servirebbero

diverse per contenere tutta la sua produzione. Tra le varie correnti a cui si può ricondurre ci sono anche lo *spazialismo* e l'*op-art*<sup>18</sup>. Tommaso Trini, ad esempio, si chiede se il suo lavoro si possa definire concettuale<sup>19</sup>. In effetti, il taglio con cui Izumi plasma il materiale è un gesto che si tramette evidentemente da lei all'osservatore attraverso l'opera. Inoltre, l'artista non sembra separare la qualità artigianale e la bellezza estetica delle proprie sculture, seguendo una concezione giapponese dell'arte, che non distingue allo stesso modo di quella occidentale tra arti decorative e arte vera e propria. I tagli e le costruzioni con il vetro sono spesso simbolici e simulano

---

<sup>17</sup> PADERNI, catalogo della mostra *La poesia della porcellana-l'anima del vetro* cit. da pag. 8

<sup>18</sup> STIPI, *Ombraluce* da Lattuada studio

<sup>19</sup> TRINI, *Ōki Izumi*, pag. 12

consistenze e pesi che non hanno in realtà. I giochi di luce e trasparenza sono uno stimolo a riconoscere figure, lettere e simboli, a volte nemmeno previsti dall'artista. *"L'artista assembla il flusso millimetrico dei tagli per farci vedere dentro la lastra di vetro e non attraverso lo specchio."*<sup>20</sup> All'inizio della sua carriera Izumi dipingeva il vetro, e solo suggerita dal suo maestro Taku Iwasaki, che la introdusse alle avanguardie occidentali, decise di passare alle tre dimensioni: una delle prime rappresentazioni che affidò al vetro è quella della morte, creando con un gioco di specchi una sorta di precipizio, un baratro, che simboleggia la morte stessa. La trasparenza è quindi veicolo di significati e invita all'esplorazione del vetro stesso e delle forme nascoste nell'opacità. Per questo Trini ritrova in Izumi una *"costruttività concettuale"* che si rivela nei *"modelli di rappresentazione con cui filtriamo tutti i nostri contatti e le nostre distanze"*<sup>21</sup>. Il *Libro dei labirinti* del 1989 rappresenta un libro dalle cui pagine esce una sagoma architettonica, come se l'idea scritta si concretizzasse nel vetro.

Il suo maestro l'aveva spinta alla scoperta della cultura occidentale e in particolare Italiana, anche perché lui stesso si recava spesso in Italia per reperire e studiare alcuni pigmenti usati in epoca rinascimentale, che diceva essere molto simili a quelli usati nella pittura giapponese tradizionale. Izumi sceglie di approfondire la sua conoscenza dell'Italia e vi scopre una libertà che le permette di fare riflessioni soggettive e profonde.

Pierantonio Volpini crede che a essere genuinamente e esclusivamente giapponese in Izumi sia la sua ricerca dell'essenziale della semplicità, spoglia da qualunque cosa ecceda; come pure la sua vicinanza alla natura, a ciò che è piccolo, ma non perché parziale o riduzione di qualcosa di più grande. L'artista compie in pochi gesti quello che la natura farebbe nel corso di svariati anni.<sup>22</sup> Di derivazione giapponese è anche la mancanza di

---

<sup>20</sup> TRINI, *Ōki Izumi*, cit. da pag. 13

<sup>21</sup> RINI, *Ōki Izumi*, cit. da pag. 12

<sup>22</sup> VOLPINI, *Ōki Izumi*, pag. 17

prospettiva che contraddistingueva le sue prime sperimentazioni. Dipingendo il vetro doveva mantenere la trasparenza dei colori che usava, in maniera simile alle nuvole che si trovano nei dipinti di paesaggio dei *fusuma* tradizionali. Dalla filosofia orientale deriva anche l'idea che la materia conservi la propria energia spirituale e che essa venga rivelata dall'artista. Se non sapessimo che le sue opere derivano dalla sua esperienza e dalla conoscenza della cultura artistica occidentale e orientale, le potremmo ritenere "sculture nel mondo 3 di Popper"<sup>23</sup>, essenziali idee slegate da codici umani. Giovanni Stipi collega l'inconsistenza delle sue sculture al rito giapponese della cerimonia del tè, perché la mancanza di sovrastrutture costringe all'introspezione sia nel rito zen, sia durante la fruizione delle sue opere<sup>24</sup>. Takada Kazufumi, direttore dell'Istituto Giapponese di Cultura di Roma, nell'introduzione al catalogo della mostra del 2010, individuò la "giapponesità" di Izumi in "un tratto sottile e una trasparenza nitida delle forme e delle linee."<sup>25</sup> Nonostante queste constatazioni sul suo legame alla filosofia nipponica, spesso viene evidenziato anche come in realtà dalla sua consapevolezza del suo debito verso le sue origini si giunga all'inevitabile separazione da esso. La ricerca di significati che scaturiscono dall'incontro tra le due culture auspicano nella sua arte un superamento dei confini. L'importanza dell'individualità è evidente in affermazioni come "Sappiamo di essere una goccia di un grande fiume ma alla storia aggiungiamo un dettaglio trasparente gioioso e brillante." L'eredità che sembra che Izumi voglia lasciare in Italia è quella della sua personale visione, più che quella della lezione giapponese.

Izumi Ōki ha prodotto anche *Tracce sonore* da riprodurre negli ambienti in cui sono esposte le sue sculture nella galleria Yvonneartecontemporanea<sup>26</sup>:

---

<sup>23</sup> STIPI, cit. da *Ombraluce* da Lattuada studio

<sup>24</sup> STIPI, cit. da *Ombraluce* da Lattuada studio

<sup>25</sup> TAKADA, dal catalogo della mostra *La poesia della porcellana-l'anima del vetro* cit. da pag. 6

<sup>26</sup> Dal catalogo della mostra *Ho aperto una finestra*, pag. 5



*Figura 30: Passato-presente-futuro, Izumi Ōki (1991)*

in esse si sente l'artista commentare la scelta del vetro come materiale principale, mentre lavora producendo diversi suoni. Il vetro è definito in questi audio come catalizzatore di sensazioni opposte: è difficile da lavorare, ma allo stesso tempo un materiale molto gradito a Izumi nel processo creativo, e freddo, ma allo stesso tempo capace di creare spazi tutt'altro che freddi, a seguito dell'interazione umana.

Izumi è anche designer di gioielli, seguendo sempre il meccanismo della sovrapposizione e unione di moduli geometrici che formano oggetti dalle forme essenziali, interpretabili da ognuno come foglie, gocce e conchiglie stilizzate. La precisione matematica del suo lavoro non ha la funzione di descrivere puntigliosamente la realtà, ma quella di suggerire discretamente invitare l'osservatore a contribuire al significato.

---

### 4.3 I maestri

Izumi Ōki ebbe quattro insegnanti determinanti nello sviluppo dei suoi interessi e del suo stile. Tre di questi, Taku Iwasaki, Miyawaki Aiko e Saitō Yoshishige, le insegnarono pittura e scultura durante la sua formazione in Giappone, mentre Giancarlo Marchese fu il suo mentore italiano e espose insieme a lei. Mentre Miyawaki era un'artista presente in diverse esposizioni dell'avanguardia giapponese degli anni sessanta, Saitō era un *outsider* della scena artistica del momento. Queste due prospettive hanno probabilmente contribuito alla versatilità creativa di Izumi.

Negli anni sessanta in Giappone il numero di gallerie era in forte crescita, soprattutto grazie al *boom* economico. Dopo il successo dell'Informale (spesso chiamato *ciclone informale*, per la sua rivoluzionaria influenza), altre correnti occidentali riscuotono successo, come la Pop Art, l'arte cinetica, l'Hard Edge e la Minimal art, ognuna con intensità differenti e spesso adattate in vari gradi al gusto nipponico. In questo contesto prolifico e vario, Miyawaki Aiko fu premiata alla *Mostra di scultura internazionale Guggenheim* del 1967. In quel periodo l'artista produceva composizioni geometriche, che derivano ancora dall'eredità dell'Informale<sup>27</sup>. Dalla seconda metà degli anni sessanta ha realizzato soprattutto sculture. Dopo l'allestimento nel 1966 delle esposizioni *Mostra sul colore e sullo spazio* e *Dallo spazio all'ambiente* si aprì in Giappone un nuovo dialogo sulla scultura, liberata dalle sue limitazioni metafisiche attraverso l'uso del colore o all'introduzione dell'elettronica e il design, l'architettura e la musica. Miyawaki contribuì a questa esplorazione e prese parte nel 1968 a *Lo spazio contemporaneo-68. Luce e ambiente* e alla mostra di scultura all'aperto nel Parco di Suma. La maggior parte delle opere esposte erano sculture cinetiche che avevano per soggetto la luce, il vento, l'acqua<sup>28</sup>. La sua produzione è stata influenzata dai diversi viaggi che compì in occidente,

---

<sup>27</sup> MASAOKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag. 201

<sup>28</sup> MASAOKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag. 203

anche in Italia, ancora prima di iniziare la sua attività. Per questo è difficile chiudere la sua arte in un confine (geografico o ideologico) definito. Miyawaki riteneva che un artista debba mantenere un filo conduttore, una filosofia costante in tutta la sua carriera. Nel suo caso la costante era ciò che definiva *aranumono* 有らぬ物, cioè ciò che è invisibile o inesistente. Veicolare questo concetto attraverso la forma è la sfida principale della sua creazione. La difficoltà è acuita dal fatto che la maggior parte degli osservatori ricerca sempre una forma quando guarda una scultura. Per questo Miyawaki preferisce parlare di "intermediario" per definirle: quando lo sguardo si posa sulle sue sculture dalle superfici lucide e riflettenti, ciò che si rivela è l'invisibile<sup>29</sup>. Il suo interesse per la luce e le possibilità di manipolarla accompagnavano l'artista dall'inizio degli anni sessanta quando lavorava con l'ottone. I lavori chiamati *Utsurohi* 移ろひ, cioè "cambiamento" o "processo di cambiamento" sono costituiti da sottili fili di acciaio fissati a una base, ma liberi di muoversi e piegarsi a seconda delle condizioni dell'ambiente che li circonda. Nelle versioni di grandi dimensioni, come l'opera di arte pubblica a La Defense, l'influenza del vento e della luce sulla loro percezione è particolarmente evidente. Secondo la loro creatrice sono la rappresentazione di un "momento di movimento"<sup>30</sup>. Anche la percezione dello spazio da parte del fruitore viene alterata dalla presenza e movimento dei fili di metallo, che sembrano descrivere scritte e disegni.

*"The sparse structure of Utsurohi and its flexibility and mobility, together with the (...) sensation of vibration, transcend the pattern of the dual subject-object relationship and cause to emerge a new body "field" that will necessarily differ among persons experiencing the work."*<sup>31</sup> Non si tratta solo del cambiamento dell'opera e della sua configurazione, ma anche quello di

---

<sup>29</sup> JUOFFROY, *Aiko Miyawaki, Ueda Gallery*, da *Artforum*, estate 1984

<sup>30</sup> JUOFFROY, *Aiko Miyawaki, Ueda Gallery*, da *Artforum*, estate 1984

<sup>31</sup> HAYASHI, cit. da *Listen to your portrait*, in *No beginning, no end Aiko Miyawaki 1958–1998* published by the Museum of Modern Art Kamakura & Hayama, 1998

chi la osserva, costringendo all'introspezione e all'"ascolto del proprio ritratto" attraverso le vibrazioni inviate dall'installazione<sup>32</sup>. L'importanza dell'individualità enfatizzata da Izumi nelle sue opere, trova qui una



Figura 31: Miyawaki Aiko con un *Utsurohi* 移ろひ

possibile origine. Anche Miyawaki sperimentò a lungo con il vetro nella serie *Megu*, che nel dialetto di Okayama significa "dividere". In effetti il gesto attraverso cui la materia viene plasmata è un taglio netto che crea riflessi incostanti o buchi evidenti nel blocco di vetro. Il fulcro dell'opera è quindi l'azione improvvisa del taglio, evidente nell'immobilità del materiale.<sup>33</sup> Izumi raccolse probabilmente le sue riflessioni sulla luce, il movimento, lo spirito concettuale, la purezza dei materiali e le rielaborò nel suo lavoro.

Saitō Yoshishige è nato tra il periodo Meiji (1868-1912) e Taisho (1912-1926) e nel 1926 aderì al gruppo MAVO<sup>34</sup> guidato da Murayama Tomoyoshi 村山知義 (1901-1977). Saitō aveva già stabilito il proprio stile tra

---

<sup>32</sup> HAYASHI, *Listen to your portrait*, in *No beginning, no end Aiko Miyawaki 1958–1998* published by the Museum of Modern Art Kamakura& Hayama, 1998

<sup>33</sup> HAYASHI, *Listen to your portrait*, in *No beginning, no end Aiko Miyawaki 1958–1998* published by the Museum of Modern Art Kamakura& Hayama, 1998

<sup>34</sup> *Twentieth Century and Contemporary Art, Evening and Day sales, New York 8 and 10 November 2015, pag. 37*



Figura 32: *Sipario*, Giancarlo Marchese (1993)

il figurativo e l'astratto quando l'Informale fu importata in Giappone negli anni cinquanta. Lui e altri contemporanei che erano attivi già da tempo, avevano rielaborato Astrattismo, Espressionismo e Fauvismo in modi inaspettati, per cui furono meno impressionati dalla novità rispetto gli artisti più giovani. In effetti, dal dopoguerra Saitō sviluppò un personalissimo Espressionismo astratto, slegato dalla maggior parte delle correnti del periodo. Nel 1957, ricordando le influenze futuriste e dada degli anni venti, iniziò a utilizzare la calligrafia e l'inchiostro di tradizione giapponese. Anche in reazione alla distruzione e desolazione dell'atomica e dell'occupazione americana, negli anni sessanta un certo aspetto dell'Informale, cioè la materialità, l'*assemblage* e l'utilizzo inaspettato di oggetti emerse in particolare, come mezzo per parlare di instabilità e spaesamento. Saitō in quel periodo realizzava tavole di compensato decorate e intagliate, spesso creando rilievi mobili ottenuti dalla sovrapposizione di tavole dipinte<sup>35</sup>. Fu il

---

<sup>35</sup> MASA AKI, CIVARDI, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, pag. 196

Costruttivismo a ispirarlo nella realizzazione di opere geometriche e tridimensionali, costruite con legno e plastica. L'ambiente artistico accademico risultò sempre ostile a questa concezione e Saitō si trovò quasi completamente isolato. L'incontro con l'opera di Fontana alla Biennale di Venezia del 1960 lo condusse a spostare la sua concentrazione dai concetti di due o tre dimensioni a quelli di spazio e tempo e alla loro integrazione. L'azione ricorrente di incisione del legno con l'impiego di un trapano era il centro della sua arte; il risultato era sottomesso al processo nell'ambito della creazione di significato e valore artistico di opere come *Work* del 1963. Questo decennio è il più fecondo e complesso per la sua estetica, che arriva a unire le sue esperienze del MAVO e di critico e teorico degli anni trenta a quella anti-modernista innescata da Fontana. Il suo approccio singolare fu di ispirazione anche ai giovani componenti del Mono ha. La sua attività continua sempre verso l'esplorazione di tempo e spazio attraverso la costruzione di installazioni di grandi dimensioni come *Continuation 2* del 1987, di legno laccato<sup>36</sup>. L'estraneità ai circoli artistici locali e alle correnti codificate lo ha reso un modello di originalità per Izumi, e la sua permeabilità accorta a correnti e filosofie ha probabilmente insegnato alla giovane artista a mantenere una curiosa attenzione per le novità.

Dopo il suo arrivo in Italia, a seguito dell'ottenimento della borsa di studio, Izumi a Brera studia con Giancarlo Marchese. In particolare la sua allieva deve aver carpito l'interesse per il vetro impiegato nella scultura. Marchese dagli anni ottanta realizza i *Trasparenti*, impiegando appunto vetro e vari metalli. Bronzo, ghisa e oro fungono da supporto e architettura su cui si instaura il vetro. In opere come *Sipario* del 1993, la luce rimbalza sulla superficie calda di questi inserti per poi essere riflessa nel cristallo. Marchese dona una forma inedita alla lastra di vetro, modificando la trasparenza e la luminosità del materiale<sup>37</sup>. Il contrasto tra luce e ombra è

---

<sup>36</sup> <http://www.annelyjudafineart.co.uk/artists/yoshishige-saito>

<sup>37</sup> DEL GUERCIO, catalogo *Giancarlo Marchese*, 1994

sempre stato al centro della sua ricerca. Nei disegni degli anni sessanta le sagome geometriche sembrano emergere dal buio. *"Il contrasto tra materiali lucidi e opachi, fra fusioni e lastre lucidate la dice lunga sulla sensibilità cromatica di Marchese che con sapienza instaura un rapporto particolare con le coloriture dei materiali approfittando già della natura splendente di alcuni e della porosa effervescenza di altri."*<sup>38</sup> Marchese usa le grandi lastre di vetro incolore come un materiale invisibile, che rivela la sua forma tramite i riflessi che rimbalzano sulle pareti e agli effetti che ha sulla luce. Il cristallo viene fissato su cornici metalliche per costringere la luce all'incontro con materie che la dirigono e colorano in modo differente. I colori mutevoli che nascono da questo incontro sono visibili anche nei suoi acquerelli, che fissano sulla carta un particolare momento di luce e tonalità. La scelta del vetro è espressione della volontà di tornar all'essenziale, come nel caso di Izumi, e rivela *"una concezione della scultura "in togliere" e quindi proiettata verso una condizione di essenzialità e concentrazione analitica di ogni dato estetico funzionale"*.<sup>39</sup> Il vetro o il metallo specchiato a volte è separato e diviso a rivelare diversi piani o strati con l'impiego di sbarre di metallo, altre si disarticola in diversi pannelli come nella serie *Scatole della memoria*. Izumi costituisce un dialogo autore-osservatore-ambiente che si basa su un'idea concreta e malleabile di spazio e che si rispecchia anche in questo caso nel trattamento che Marchese riserva, appunto, allo spazio: *"Lo spazio risulta un dato di riferimento reale, concettualmente intuibile, progettualmente verificabile, intorno a cui lo scultore opera per definire."*<sup>40</sup> In *Paesaggi e Labirinti*, inoltre, si vede emergere l'interesse di Marchese per l'architettura e gli spazi più umani e interattivi, spesso descritti anche da Izumi stessa nelle sue torri e costruzioni involute.

---

<sup>38</sup> SERRA, *Ombre e luci nell'opera di Giancarlo Marchese*, dal catalogo della mostra alla galleria Peccolo, 2013, cit. pag. 4

<sup>39</sup> DEL GUERCIO, cit. dal catalogo *Giancarlo Marchese*, 1994

<sup>40</sup> DEL GUERCIO, cit. dal catalogo *Giancarlo Marchese*, 1994

Sono quindi numerose le influenze e le concezioni artistiche raccolte da Izumi dai propri mentori e poi sfociate nella sua opera, ma l'individualità dell'artista si svincolerà da definizioni troppo puntuali e derivazioni pedissequae.

---

#### 4.4 Le mostre in Italia

Dopo essersi diplomata nel 1981 all'Accademia di Brera Izumi partecipa a diverse esposizioni collettive e personali. Molte sono le esposizioni su suolo giapponese, come quella del 1990 alla Moris Gallery di Tōkyō e l'anno seguente alla Sarin gallery di Yokohama, ma la maggior parte delle mostre in cui si trovano sue opere ha avuto luogo in Italia. Nel 1985 prende parte alla Biennale architettura di Venezia e nel 1986 alla Triennale di Milano. Nel 1992 espone all'Istituto Giapponese di Cultura di Roma insieme ad altri giovani artisti, sette dei quali giapponesi che come lei lavorano in Italia. La mostra si chiama *Giappone Italia, nuove generazioni* e Izumi partecipa con l'installazione *Percorso* del 1991 e la scultura *Simbolo* del 1992, entrambe costituite da roccia e sottili lamine di vetro, in un caso a formare una spiarle, nell'altro un raggruppamento di alberi o torri trasparenti che emergono da un terreno roccioso. *"Le due opere in mostra, (...) apparentemente tanto diverse a causa del divario delle dimensioni, altro non sono, a meglio considerare, che due termini paralleli e, quasi, matematicamente "proporzionabili", dell'evoluzione artistica di Izumi Ōki"*<sup>41</sup>. Nel 1998 l'Istituto Giapponese di Cultura le dedica *Ōki Izumi, il vetro è uno specchio, non è trasparente, ma riflette* in occasione di *Arte delle muse*<sup>42</sup>. Nel 2002 le sue opere vengono esposte insieme a quelle del suo maestro Marchese in Vitrea, organizzata dalla fondazione Torre Colombera. Nel 2010 l'istituto Giapponese di Cultura celebra di nuovo Izumi e un'altra artista giapponese attiva in Italia, Iko Itsuki 伊コ齋, nell'evento *La poesia della porcellana, l'anima del vetro*. Qui due espressioni artistiche apparentemente distanti, una tecnicamente palesemente giapponese e una personale e più astratta vengono affiancate. La maggior parte delle opere di Izumi visibili in questo caso sono per la maggior parte simili a obelischi, torri e grattacieli che si

---

<sup>41</sup> COSSU, dal catalogo della mostra *Giappone Italia, nuove generazioni*, cit. da pag. 104

<sup>42</sup> Dal catalogo della mostra *Ho aperto una finestra*, pag 34

sviluppano in altezza. I titoli attribuiti ad alcune di esse rivelano la poetica della luce e di interattività caratteristica del suo lavoro: ad esempio, *Strumento per ascoltare la luce* e *Totem con la luce*<sup>43</sup>. Come in alcune serie di Marchese, il vetro dai riflessi blu è montato su supporti metallici che comportano una rifrazione cangiante della luce. La galleria Yvonneartecontemporanea organizza nel 2013 *Ho aperto una finestra*, in cui Izumi presenta sculture dalle forme familiari, che possono ricordare diversi oggetti e forme naturali, a seconda di chi li osservi. L'artista fornisce un



Figura 33: *Stratificazioni* di Izumi Ōki al museo di Santa Giulia di Brescia (2014)

indizio di quello che ognuna rappresenta per lei: *Cedro*, *Piccolo mare pugliese*, *Water spiral* e *Goccia*. In altri casi, come *Cosmo*, *Est* e *Ovest* le lastre di vetro di varie dimensioni sono trattate come veri e propri quadri, appesi alle pareti come dipinti tradizionali. Il disegno è creato da frammenti più piccoli di vetro posti tra le due lastre, creando disegni geometrici e astratti. L'installazione principale, *Riflessioni trasparenti* del 2010<sup>44</sup> è costituita da lastre di vetro sorrette da piedistalli, disposte come pilastri e

---

<sup>43</sup> Dal catalogo della mostra *La poesia della porcellana-l'anima del vetro*, pag.32

<sup>44</sup> Dal catalogo della mostra *Ho aperto una finestra*, pag. 4

culminanti in accumulazioni di frammenti di vetro che sembrano allungarsi verso l'altro come fasci di luce o macchie di colore trascinate da un pennello. In un certo senso Izumi produce così un dipinto con i riflessi del vetro.

La produzione di Izumi si è spesso confrontata con architetture e ambienti impegnativi e fortemente caratterizzati, come palazzi storici e musei di arte antica, risultando sempre in un'interessante e insolita compresenza. Nel 2014 il museo di Santa Giulia di Brescia espone nella mostra *Stratificazioni* installazioni e sculture di Izumi tra i reperti di epoca romana. L'incontro tra estetiche di epoche e civiltà distanti produce una particolare impressione nel visitatore. Le sue torri di cristallo interagiscono con elementi architettonici di Brescia antica, instaurando un dialogo attraverso le epoche e oltre le civiltà. Le sculture che sembrano obelischi compatti sono in realtà formate da più lastre di vetro di lunghezza diversa unite a formare una struttura apparentemente massiccia. Le installazioni più estese serpeggiano nel percorso del museo, costruite accostando diversi pannelli di vetro a formare spirali e circonferenze che si distendono in alcuni punti e si arrotolano in altri, in continua trasformazione dello spazio e dell'illuminazione. L'importanza della presenza delle opere di Izumi nel museo non si trova solo nella fisicità delle sue opere, ma nell'alterazione che esse portano all'ambiente e alla percezioni degli altri oggetti esposti. In modo simile, ma in un luogo espositivo completamente diverso, villa Necchi di Campiglio, le sculture di Izumi si fondono con l'architettura. Tra il 2014 e il 2015 la villa ospita una serie di opere somiglianti a modelli di edifici fantastici e stilizzati che, grazie anche alla loro dimensione ridotta, si integrano all'ambiente come fossero oggetti di arredamento complementari allo stile déco anni trenta. In questo caso non troviamo grandi installazioni articolate a occupare grandi spazi come al museo di Santa Giulia. Questo evidenzia la versatilità dell'opera dell'artista, che può passare senza difficoltà da design concentrato sull'estetica più semplice a

dichiarazioni più profonde e d'impatto. Questa volta la luce del sole non poteva raggiungere la superficie delle opere e l'illuminazione artificiale rivela nuovi aspetti delle sculture di Izumi<sup>45</sup>. *Crystal city* del 2010, ad esempio, acquisisce un calore raro nelle opere vitree e riflette sul rivestimento ligneo delle pareti in modo inedito. Ancora una volta è evidente che il rapporto tra le opere e l'ambiente nel caso di Izumi cambia costantemente e contribuisce alla continua scoperta di entrambi. Un'altra



Figura 34: *Vaso giapponese nell'acqua*, Izumi Ōki (2017)

interazione interessante si è instaurata in occasione della mostra *Ponte di luce* al museo di arte orientale Chiossone di Genova nel 2017. Il museo custodisce diverse sculture buddhiste giapponesi e manufatti antichi che l'artista ha usato come punto di partenza di diverse creazioni. Alcuni vasi da lei concepiti,

infatti, prendono spunto dai vasi di bronzo giapponesi di cui si possono vedere diversi esempi al museo Chiossone. Uno di questi, *Vaso d'aria* del 2014, è cavo e "contiene aria", mentre un altro è scolpito da un blocco di vetro e quindi inutilizzabile come contenitore, è una rappresentazione dell'idea di vaso. Nello stesso anno di *Ponti di luce* Izumi crea anche *Vaso giapponese nell'acqua*, la sagoma di un vaso che sembra chiuso in uno stampo trasparente. Anche le onde di vetro di *Mare mosso* ricordano la conformazione delle onde delle stampe *ukiyo*e, di cui il museo conserva

<sup>45</sup> [www.yvonneartecontemporanea.com/mostre/oki-izumi-espone-milano](http://www.yvonneartecontemporanea.com/mostre/oki-izumi-espone-milano)

una collezione preziosa. In questo caso, quindi, il rapporto tra il luogo e gli oggetti esposti non si limita alla compresenza e interazione fisica, ma la stessa creazione delle sculture deriva dall'esperienza dei reperti antichi. I "ponti" del titolo sono quelli che Izumi incessantemente crea tra l'estetica giapponese e quella occidentale e tra sé e l'osservatore, celebrati in un contesto ideale. Nel 2016 espone con altri artisti del vetro in *Glass - Arte del vetro oggi* a Villa dei Vescovi a Luvigliano di Torreglia, in dialogo con l'architettura di Giulio Romano e con i lavori contemporanei dei suoi colleghi. La Esh gallery ospita nello stesso anno una mostra di Izumi e Mauro Bellucci, un'artista italiano che ha sempre avuto interesse per la calligrafia e in generale per l'arte giapponese. Il dialogo tra le loro opere è un tentativo di comprendere cosa sia sinceramente e genuinamente giapponese e cosa "giapponese" significhi. La provenienza di un'artista determina davvero l'essenza della sua poetica? Izumi è legata forse in modo più sottile e inconscio alla propria educazione nipponica, ma allo stesso tempo nella sua carriera ha operato una ricerca per lo più indipendente da essa.



Figura 35: *Mare mosso*, Izumi Ōki (2013-2014)

Izumi è parte a tutti gli effetti della scena artistica contemporanea italiana e ha esposto in molti musei e gallerie, portando sempre un contributo soggettivo, ma anche una prospettiva consapevole della sua provenienza e della tradizione artistica del suo paese d'origine, dal quale non ha mai voluto davvero allontanarsi. Tra le gallerie che hanno valorizzato il suo talento, oltre alla Schubert che la espose in *Ricerche trasparenti* e *Operare in vetro* all'inizio degli anni novanta<sup>46</sup>, c'è la galleria Cortina<sup>47</sup> che ha incluso *Passato, presente e futuro* e *Nuova costruzione* nel catalogo celebrativo dei cinquant'anni di attività. Izumi è ancora attiva sulla scena milanese e probabilmente col tempo la sua figura entrerà ancor più profondamente e a pieno diritto nella storia dell'arte della città.

---

<sup>46</sup> Ōki Izumi, pag. 17

<sup>47</sup> CAPOLONGO S. A cura di, *50 e Oltre. Storia di una galleria d'arte: La Galleria Cortina*, pag. 106,107

---

## 4.5 Le mostre collettive

Izumi è una rappresentante della generazione di artisti che negli anni ottanta e novanta scelgono di diplomarsi in accademie d'arte italiane e di lavorare in Italia e nel resto del mondo alla ricerca di una prospettiva differente a quella giapponese. Grazie anche agli sforzi dei diplomatici e delle associazioni di promozione culturale dei due paesi, si organizzarono esposizioni come *Giappone Italia, nuove generazioni* all'Istituto Giapponese di Cultura nel 1992. Gli artisti provenienti dai due paesi erano affiancati, mettendo in evidenza le loro somiglianze e i punti di contatto. Questi esistono anche perché molti artisti giapponesi prendevano ispirazione dall'arte e dalla letteratura giapponese e viceversa. Maria Dompè (n. 1959), ad esempio, ha realizzato *Camminando lungo il Kibune River* e *Murasaki Shikibu*, dando una personale interpretazione nostalgica del paesaggio e della tradizione letteraria giapponese<sup>48</sup>. Sugiyama Isao 杉山功 (n. 1954) utilizza quasi esclusivamente il marmo di Carrara, località in cui si è trasferito nel 1983. I suoi soggetti principali sono templi e santuari, resi in una modalità derivata dall'arte povera, a cui è particolarmente interessato. I suoi *Santuari*, esposti nella collettiva del 1992, sono il frutto della sua frequentazione di Ise e del suo debito alla poetica di Luciano Fabro e Giuseppe Penone.<sup>49</sup>

La loro generazione di artisti è diversa da tutta le precedenti. Mentre era comune anche per gli artisti nei decenni precedenti viaggiare e esporre i biennali e musei in tutto il mondo, in tempi più recenti diversi artisti scelgono anche di cambiare luogo di riferimento per il proprio atelier, per espandere la loro visione. L'Italia è stata un luogo privilegiato per la ragione storicamente più costante, cioè il prestigio delle sue accademie e la sua fama di "culla della storia dell'arte occidentale", intensificata dalla presenza di associazioni e musei internazionalmente significativi anche nell'ambito

---

<sup>48</sup> COSSU, dal catalogo della mostra *Giappone Italia, nuove generazioni*, pag. 52

<sup>49</sup> COSSU, dal catalogo della mostra *Giappone Italia, nuove generazioni*, pag. 131

dell'arte contemporanea. Izumi non è un'artista unica nella sua ispirazione internazionale alla fine del secolo scorso, come lo sono stati in epoche e in



Figura 36: *Camminando lungo il Kibune River*, Maria Dompè (1992)

modalità differenti sia Kiyohara O'Tama sia Shimamoto Shōzō. L'esperienza di questa generazione di artisti giapponesi in Italia ha preceduto e incoraggiato gli artisti contemporanei. L'associazione culturale Giappone in Italia, ad esempio, ha organizzato un' altra

mostra in cui si possono ammirare lavori di artisti italiani e giapponesi che operano in Italia. Nel 2013 la mostra *Iki* presentava opere di altri sei giovani artisti giapponesi, oltre a Izumi, alternate a quelle di artisti italiani<sup>50</sup>. Tra di loro, Shimizu Tetsuro (n. 1958), trasferitosi in Italia nel 1987, dipinge ispirato sia da Tiziano e dalla pittura rinascimentale sia dalla tradizione filosofica buddhista; Hishiki Asako (n. 1980) lavora a Bologna, e include nei suoi dipinti e xilografie su tessuto riflessioni sul tempo e la memoria, nella forma di piante, fiori e uccelli stilizzati in *pattern* e ripetizioni<sup>51</sup>.

Queste due collettive sono testimonianze della tendenza contemporanea di artisti italiani e giapponesi a collaborare e esplorare le reciproche culture, soprattutto scambiandosi concetti e tecniche, in uno spirito di evoluzione del proprio stile e cosmopolitismo. Izumi ha attraversato sia momento di attività degli artisti giapponesi negli anni novanta sia quello nel nostro

<sup>50</sup> [www.giapponeinitalia.org/events/iki-collettiva-di-artisti-giapponesi-e-italiani/](http://www.giapponeinitalia.org/events/iki-collettiva-di-artisti-giapponesi-e-italiani/)

<sup>51</sup> [www.asakohishiki.com](http://www.asakohishiki.com)

periodo storico. La facilità di spostamento, di diffusione delle informazioni e comunicazione contemporanei ha contribuito all'aumento di intensità delle mostre e occasioni di incontro e promozione delle due tradizioni, a volte scoprendo una somiglianza e comune radice estetica.



## CONCLUSIONE

In ognuna delle produzioni dei tre artisti presentati si possono individuare tecniche o principi filosofici e estetici definiti spesso "tipicamente giapponesi". Molti critici usano questa espressione, ma è difficile sapere cosa intendano precisamente. Si può pensare che ci si riferisca a tecniche e principi adottati in passato da artisti di nazionalità giapponese e quasi esclusivamente da loro. In generale, non è semplice valutare quello che deve essere riconosciuto come "giapponese" e "occidentale". O'Tama ha mantenuto nelle sue opere italiane una composizione asimmetrica e disomogenea, vicina a quella sia dei dipinti di paesaggio di antica tradizione cinese, sia della calligrafia degli artisti monaci zen giapponesi. Shimamoto riteneva che il processo di creazione delle sue tele, ad esempio il *bottle crash*, sia portatore di significato artistico tanto quanto l'opera stessa. L'idea che il momento di realizzazione dell'opera abbia valore di rituale, attuato in un particolare stato psicofisico, per liberare l'azione dall'intenzione e dalla premeditazione, somiglia più allo spirito con cui alcuni maestri calligrafi conducevano il pennello che alla filosofia, ad esempio, di Pollock. Izumi Ōki tenta di rappresentare il vuoto o *mu* 無, un concetto caro agli artisti zen, praticando fori e tagli nel vetro, e pone molta enfasi sull'essenzialità delle forme e del materiale, una tendenza che si avvicina all'estetica *wabi* 侘. È naturale cercare di individuare le caratteristiche "tipicamente giapponesi" nei loro lavori, e il fatto che gli artisti abbiano operato prevalentemente in Italia li pone in una particolare condizione, in cui critici e pubblico tenteranno di capire in cosa consista la loro "giapponesità", l'essenza che fa della loro espressione artistica un'espressione artistica giapponese. Inoltre, è inevitabile cercare cosa essi abbiano assimilato della lezione artistica occidentale, risiedendo in Italia. Ci si chiede inevitabilmente: se non fossero nati e vissuti in Giappone almeno per un certo periodo, avrebbero compiuto le stesse scelte? Se non avessero respirato l'atmosfera italiana, avrebbero mostrato gli stessi interessi? Mentre

è certo che tutti e tre gli artisti abbiano ricevuto un'educazione basata sulla letteratura e filosofia giapponese, che deve aver dato forma a molte delle loro espressioni e caratteristiche formali, non si può trascurare come la singola esperienza e l'individualità dell'artista sia il suo principale motore creativo. Soprattutto nel caso di artisti che operano nel dopoguerra e alla luce delle avanguardie, si deve considerare l'intenzione rivoluzionaria di distanziarsi sia dalla tradizione artistica giapponese sia da quella accademica occidentale. Il progetto che Yoshihara aveva per il Gutai si basava sull'intenzione di stupire e inventare qualcosa di nuovo e mai visto, unendo e superando sia gli ideali estetici giapponesi, sia quelli occidentali. Per compiere questo salto, però, è stata indispensabile la base storica e concettuale di movimenti e associazioni come la Sōgetsu 草月 che nel primo dopoguerra tentò di includere qualunque tipo di espressione artistica nel proprio programma in modalità quasi sovversive del sistema, nonostante la radice risiedesse nella antica arte dell'*ikebana*, fortemente condizionata da concezioni buddhiste della bellezza, anche nelle sue varianti meno ortodosse. Dopo la seconda guerra mondiale e sotto la pressione dell'occupazione americana, l'esigenza per gli artisti giapponesi di comprendere e esprimere la propria identità nazionale (oltre che individuale) diventò il principale motivo della loro attività. Inoltre, molti di essi sentivano che era loro compito aiutare a suggerire una forma estetica e filosofica a un Giappone in quel momento alla deriva. Il *nihonjinron* 日本人論 promuoveva idee di omogeneità, uniformità, unità e disciplina della popolazione soprattutto negli anni cinquanta del Novecento, per poi venire alterato per essere efficace anche in seguito ai progressi tecnologici e al boom degli anni ottanta. La propaganda essenzialista e orientalista del *nihonjinron* determina ancora oggi in alcuni casi il pregiudizio e lo schema mentale che si riserva agli artisti giapponesi, sia da parte dei critici giapponesi sia da parte del pubblico occidentale, a volte bisognoso di interpretare le scelte di un'artista giapponese inserendole nell'ambito socio-

culturale stereotipicamente nipponico. In alcuni casi gli artisti stessi sembrano sentirsi in debito verso la tradizione del proprio paese, a volte ricadendo in un'ideologia estetica dalle radici nazionaliste, concepita e diffusa artificialmente dalla propaganda postbellica. Nel caso degli artisti presi in esame, l'influenza di questa ideologia è più forte in Kiyohara O'Tama, fondamentalmente immersa in un contesto ottocentesco estremamente tradizionalista sia in ambito italiano sia giapponese, per poi sfumare in una presa di posizione più individuale e consapevole nel caso degli artisti contemporanei, grazie alla loro propensione al cosmopolitismo e alla crescita di consapevolezza dell'inconsistenza dell'essenzialismo e del nazionalismo. Una constatazione simile si potrebbe fare a riguardo delle influenze dell'arte occidentale e italiana sui tre artisti. Izumi, attirata dall'arte rinascimentale e moderna italiana, ha scelto di trasferirsi per poterla esperire da vicino, ma la sua conoscenza era filtrata dall'esperienza del suo maestro e dalla convenzione dell'insegnamento della storia dell'arte occidentale in Giappone. O'Tama ha conosciuto l'arte realista grazie a Ragusa e attraverso i suoi gusti e deformazioni accademiche. Shimamoto costituisce un caso singolare, perché la sua appartenenza all'avanguardia gli ha permesso una visione singolare e sempre libera da connotazioni nazionali: a attrarlo sono stati singoli artisti, singole opere o tutt'al più collettivi e correnti, in cui gli individui sono accumulati da idee, non dalla loro provenienza. La libertà a cui Shimamoto aspira ben prima di sperimentare con la *mail art* si deve allo spirito rivoluzionario del Gutai, e non solo al momento storico, che l'ha resa possibile in parte. Anche oggi diversi artisti giapponesi in Italia vengono spesso analizzati attraverso la lente dell'essenzialismo, finendo per rintracciare influenze dell'arte del paese d'origine anche dove non ci sono.

Risulta pressoché impossibile definire con precisione termini dalle molteplici accezioni come "arte giapponese" e "arte italiana". Anche per questo si auspica che in futuro le letture date agli artisti giapponesi dai

critici e dal pubblico del nostro paese possa astrarre dalla loro nazionalità e dare più rilevanza alla loro individualità.

L'esperienza italiana dei personaggi di cui si è parlato testimonia la possibilità per artisti giapponesi di lavorare e essere accolti in Italia, con modalità differenti e conclusioni differenti. La nuova generazione tenderà probabilmente a essere più internazionale e approderà a risultati in parte inediti, sfruttando la sua peculiare condizione cosmopolita, favorita dai recenti sviluppi nelle tecnologie informatiche. Non si può prevedere quali novità i giovani artisti giapponesi introdurranno e quale sarà la reazione del pubblico italiano, ma si può immaginare che l'esperienza dei predecessori qui descritta condiziona sia gli artisti sia i fruitori. In quale misura e con quali conseguenze saranno i quesiti del futuro della critica e della storia dell'arte.



## Bibliografia

ALABISO Alida, *Collezioni d'Arte giapponese in Italia*, in *Atti del convegno internazionale "Cinquecento anni di rapporti culturali tra Italia e Giappone"*, Sendai-Kawasaki-Tokio 6-9 novembre 2001, pag. da 125 a 139

BONITO OLIVA Achille, *Le tribù dell'arte*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2001, pag. 145, 155, 174, 175, 176, 181, 188, 189

BONITO OLIVA Achille, catalogo della mostra *Shozo Shimamoto. Samurai acrobata dello sguardo*, ABC-ARTE, 2008, Genova cit. da pag. 12, 23, 25, 37, 41, da 45 a 49, 137, 141, 143

BRIGNONE D., *L'arte di Kiyohara O'Tama: un omaggio ai maestri ukiyoe in O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017

CAPASSO Angelo, *Naturans. Il paesaggio nell'arte contemporanea*, Skira, Milano 2019, pag. 200

CAPOLONGO Susanne. A cura di, *50 e Oltre. Storia di una galleria d'arte: La Galleria Cortina 1962-2013*, Milano, 2013, pag. 106, 107

CAROLI Rosa, GATTI Francesco *Storia del Giappone*, Laterza, Bari, 2006, pag. 120, 146

COSSU Marcella, dal catalogo della mostra *Giappone Italia, nuove generazioni*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma, 1992 cit. da pag. 104, pag. 52, 131

DAL PRA' Laura, BOTTERI Marina, *Muse trentine. Materiali per la storia di collezioni e di musei*, Soprintendenza della provincia di Trento, Trento, 2015.

D'AVILA Vittoria, *Il ruolo della Kōbu Bijutsu Gakkō nei rapporti artistici tra Italia e Giappone tra Otto e Novecento*, tesi magistrale Università Ca' Foscari, Venezia, 2015. pag. 12

DEL GUERCIO Andrea B., catalogo *Giancarlo Marchese, Electa*, Milano, 1994

DORFLES Gillo, *Ōki Izumi*, Progetto Volpini Editore, Bergamo, 1991, pag. 7

FARINELLA, MORENA, *Giapponismo. Suggestioni dell'Estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni trenta*.

FRANCESCHINI Federica, *Gutai without frontiers. The Japanese artistic Avant Garde in the Aftermath of the Second World War*, pag 1, 2, 3, 6, 7

HAYASHI Michio, *Listen to your portrait*, in *No beginning, no end Aiko Miyawaki 1958-1998* pubblicato dal Museum of Modern Art Kamakura & Hayama, 1998

ISHII Motoaki, *La ricezione dell'arte Meiji in Italia: arte pura o arte applicata?* In *Atti del Convegno Internazionale 1868 Italia e Giappone: intrecci culturali* a cura di Rosa Caroli, Auditorium Santa Margherita 22 maggio 2008 Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2008, pag. 60, 67, 70

ISHII Motoaki, *Vittorio Pica e la critica sull'arte giapponese in Italia*, Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi, Napoli, 1998, (58/3-4). pag. 495-518

JUOFFROY Alain, *Aiko Miyawaki, Ueda Gallery*, da *Artforum*, estate 1984

KAPROW Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1965, pag. 216, 221

TAKADA Kazufumi, dal catalogo della mostra *La poesia della porcellana-l'anima del vetro*, Gangemi editori, Roma, 2010, cit. da pag. 6

KEIM Jean-Alphonse, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino, 2001, pag. 40

KOYAMA Mayumi, catalogo della mostra *Primi contatti tra Italia e Giappone, arte e testimonianze*, Gangemi, Roma 2007, pag. da 25 a 30, da 49 a 51

MARAFON PECORARO Massimiliano, *Giapponismo e art nouveau la donna e le arti in Europa tra XIX e XX secolo in O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 89

MASAAKI Iseki, CIVARDI Ornella, *Pittura giapponese dal 1800 al 2000*, Skira, Milano, 2002 pag. 40, 45, 46, 48, da 80 a 84, 133, 134, da 142 a 148, 196, 201, 203

MUNARI Bruno, dal catalogo della mostra *Riflessioni: Giappone/Italia, Opere di Ōki Izumi e Mauro Bellucci*, 25 ottobre - 24 novembre 2016, Esh Gallery, Milano (originariamente scritto nel 1994)

MUNROE Alexandra, *All the Landscapes: Gutai's World* originariamente in *Gutai: Splendid Playground*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2016, pag. 2, 5, 7, 11, 13, 16

NIGLIO Olimpia, *Vincenzo Ragusa, artista siciliano tra Tokyo e Yokohama* in AGORÀ n. 45/2013

OUCHI Toshihiko, *Note biografiche su Ragusa Otama: la sua scoperta in Giappone e i premi italiani*, in *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017

PACINI Renato, *La prima mostra d'arte giapponese a Roma* in *Emporium* Vol. LXXI, n. 425, 1930, da pag. 303 a 309 cit. pag 303, 304

PADERNI Loretta, catalogo della mostra *La poesia della porcellana-l'anima del vetro*, Gangemi editori, Roma, 2010, cit. da pag. 8

TRINI Tommaso, *Ōki Izumi*, Progetto Volpini Editore, Bergamo, 1991, cit. da pag. 12

RUSCONI Gianfranco, *Ōki Izumi*, Progetto Volpini Editore, Bergamo, 1991, pag. 25, 29, 31, 38

SERRA Patrizia, *Ombre e luci nell'opera di Giancarlo Marchese*, dal catalogo della mostra alla galleria Peccolo, Livorno, 2013, pag. 3, 4

SHIMAMOTO Shōzo, *Per una messa al bando del pennello*, nella rivista *Gutai*, 6 aprile 1957

SICA Maria, VERDE Antonio, *Breve storia dei rapporti culturali italo-giapponesi e dell'Istituto italiano di cultura di Tokyo*, Longo, Ravenna, 1999, pag. 23, 24, 26, 51, 74, 75

STIPI, Ombraluce da Lattuada studio

SPADARO, O'Tama e Vincenzo Ragusa. *Echi di Giappone in Italia*, Edizioni Kalós, Palermo, 2008 pag. 13, 14, 31

SPADARO, *Otamà Kiyohara*, monografia allegata al n.1 gennaio-marzo 2002 della rivista Kalós arte in Sicilia, cit. a pag. 7

SPADARO Maria Antonietta, *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 17, 18, 29, 39, 48, da 83 a 85, 127, 147, 178, 180, 183, da 212 a 222, 248, 249, 258, 282, 294, 296, 362

TOMIJI Reiko, *Gutai bijutsu sengen*, *Geijutsu Shinchō* 7, no. 12, dicembre 1956, pag. 202-04.

TRINI Tommaso, *Ōki Izumi*, Progetto Volpini Editore, Bergamo, 1991, cit. da pag. 12, 13

VOLPINI Pierantonio, *Ōki Izumi*, Progetto Volpini Editore, Bergamo, 1991, pag. 17

YANAIHARA Isaku, *Ōki Izumi*, Progetto Volpini Editore, Bergamo, 1991, pag. 41

Catalogo della mostra *Ho aperto una finestra*, alla galleria Yvonneartecontemporanea, Vicenza, 21 febbraio-20 aprile 2013, pag. 4, 5, 15, 19, 30, 34

Catalogo di *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore : 50. Esposizione internazionale d'arte : la Biennale di Venezia*, pag 620

## Sitografia

[www.fondazionemorra.org](http://www.fondazionemorra.org)

[www.shozoshimamoto.org](http://www.shozoshimamoto.org)

[www.aigtokyo.or.jp](http://www.aigtokyo.or.jp), sito dell'Associazione Italia-Giappone.

[www.jfroma.it/storia/](http://www.jfroma.it/storia/), sito dell'Istituto Giapponese di Cultura di Roma

[www.hiroshima-museum.jp](http://www.hiroshima-museum.jp)

<http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/home.html> Sito Mediateca Istituto Luce

<http://www.circoloartisticopalermo.it> sito del Circolo artistico di Palermo.

[www.zoji.or.jp](http://www.zoji.or.jp) sito del tempio Zojo

[www.asakohishiki.com](http://www.asakohishiki.com) sito dell'artista

[www.giapponeinitalia.org/events/iki-collettiva-di-artisti-giapponesi-e-italiani/](http://www.giapponeinitalia.org/events/iki-collettiva-di-artisti-giapponesi-e-italiani/)

Intervista di Hiroshi Yoshioka a Shimamoto Shōzō: [http://www.iamas.ac.jp/~yoshioka/SiCS/writing/en\\_dialogue\\_dt05\\_shimamoto.html](http://www.iamas.ac.jp/~yoshioka/SiCS/writing/en_dialogue_dt05_shimamoto.html)

## Elenco delle immagini

Figura 1: Hasekura Tsunenaga a Madrid nel 1615

[https://it.wikipedia.org/wiki/Hasekura\\_Tsunenaga#/media/File:HasekuraPrayer.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Hasekura_Tsunenaga#/media/File:HasekuraPrayer.jpg)

Figura 2: La Kōbu Bijutsu Gakkō

<https://images.app.goo.gl/g3w1zLEqaWimkhF7A>

Figura 3: Bauletto nanban del periodo Momoyama, fine XVI secolo, del museo Stibbert.

<http://www.museostibbert.it/sites/all/files/imagecache/500xSTAR/pagina/510/giapp8.jpg>

Figura 4: Ventaglio nero, Fujishima Takeji (1902) al Bridgestone Museum of Art:

<https://useum.org/artwork/Black-Fan-Fujishima-Takeji-1908>  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vittorio\\_pica,\\_primi\\_del\\_%27900.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vittorio_pica,_primi_del_%27900.JPG)

Figura 5: Vittorio Pica (1862-1930)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vittorio\\_Pica?uselang=it#/media/File:Vittorio\\_pica,\\_primi\\_del\\_'900.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vittorio_Pica?uselang=it#/media/File:Vittorio_pica,_primi_del_'900.JPG)

Figura 6: *Dōjōji - Ballo mascherato giapponese*, Tanaka Rishichi

Da *La ricezione dell'arte Meiji in Italia: arte pura o arte applicata?* In Atti del Convegno Internazionale 1868 *Italia e Giappone: intrecci culturali* a cura di Rosa Caroli, Auditorium Santa Margherita 22 maggio 2008 Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2008, pag. 83

Figura 7: Inaugurazione della mostra di arte giapponese al palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1930

<http://fondoluce.archivioluce.com/LuceUnesco/home.html>

Figura 8: Ritratto fotografico di Kiyohara O'Tama

<https://www.blogsicilia.it/palermo/una-pittrice-giapponese-nella-palermo-di-fine-800-per-amore-una-mostra-racconta-otama-kiyohara-foto/391862/>

Figura 9: *Tavola XXX- composizione con grande vaso con raffigurazione della produzione della seta*, Kiohara O'Tama

Da *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 139

Figura 10: *Ritratto di Vincenzo Ragusa*, O'Tama Kiyohara (1888)

Da *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 177

Figura 11: Kannon disegnata a inchiostro su carta (indicata come Racan nelle descrizioni di Ragusa), Kiyohara O'Tama

Da *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 121

Figura 12: *La notte dell'ascensione*, Kiyohara O'Tama (1891)

[https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Kiyohara\\_Tama\\_-\\_La\\_Notte\\_dell%27Ascensione.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Kiyohara_Tama_-_La_Notte_dell%27Ascensione.jpg)

Figura 13: Acquerello delle macerie di Messina, Kiyohara O'Tama (1909)

Da *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 249

Figura 14: *Decorazione parietali a villa Guzzardi*, Kiyohara O'Tama (1898)

Da *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 261

Figura 15: *Due gru*, olio su tela, Kiyohara O'Tama

Da *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 153

Figura 16: *La stampa giapponese*, Oscar Ghiglia (1926-1927)

<https://images.app.goo.gl/kaebc35BuooLBoCBA>

Figura 17: *Fanciulla giapponese*, Kiyohara O'Tama (circa 1898)

Da *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 221

Figura 18: *Bambini che giocano in barca*, Kiyohara O'Tama (1895)

Da *O'Tama e Vincenzo Ragusa. Un ponte tra Tokyo e Palermo*, Catalogo della mostra allestita a Palazzo Sant'Elia, Palermo (12 maggio - 28 luglio 2017), Edizioni Fondazione Sant'Elia, 2017, pag. 224

Figura 19: Shimamoto Shōzō alla seconda esposizione Gutai (1956)

<https://images.app.goo.gl/n8ccYAQt8U1MzKEx6>

Figura 20: Seconda mostra di arte Gutai (1956)

<https://images.app.goo.gl/FcQHhkUXZTLjvffo8>

Figura 21: *Ana 穴*, Shimamoto Shōzō, 1956

<https://images.app.goo.gl/ff8XBbiHPp2m39vd9>

Figura 22: *Please, walk on here*, Shimamoto Shōzō, 1956

<https://images.app.goo.gl/QtykbDStL51fGRDYr5>

Figura 23: *Bottle crash*, Shimamoto Shōzō (1999)  
<https://www.alfabeta2.it/2013/03/10/shozo-shimamoto-galleria-fotografica/shozo-shimamoto-bottle-crash-verona-1999-acrilico-su-tessuto-300-x-482-cm-fondazione-morra/>

Figura 24: Pittura con cannone di Shimamoto Shōzō (1956)  
<http://www.shozo.net/works/indexe.html>

Figura 25: Proiezione di video sulla testa di Shimamoto Shōzō nel 1991  
<http://www.pariedispari.org/news/shozo-shimamoto-e-la-mail-art>

Figura 26: Risultato della performance di Shimamoto Shōzō alla certosa di Capri (2008)  
<http://www.pariedispari.org/wp-content/uploads/2008/05/Quadro-01-ok-Copia-e1537276383317.jpg>

Figura 27: Performance di Shimamoto Shōzō bottle crash a Punta Campanella (2008)  
<https://images.app.goo.gl/woto2E9F7VW6ncsN8>

Figura 28: *Crystal city*, Izumi Ōki (2010)  
<https://images.app.goo.gl/EKAwTyB57wN6AT3G6>

Figura 29: *Torre merlata*, Izumi Ōki (2008)  
<http://www.yvonneartecontemporanea.com/galleria-evento/1517>

Figura 30: *Passato-presente-futuro*, Izumi Ōki (1991)  
<http://www.yvonneartecontemporanea.com/galleria-evento/1517/1533?page=0>

Figura 31: Miyawaki Aiko con un *Utsurohi* 移ろひ  
<https://alchetron.com/Aiko-Miyawaki#->

Figura 32: *Sipario*, Giancarlo Marchese (1993)  
[http://www.giancarlomarchese.com/giancarlomarchese.com/Sculture/Pagine/Sculture\\_in\\_Vetro.html#6](http://www.giancarlomarchese.com/giancarlomarchese.com/Sculture/Pagine/Sculture_in_Vetro.html#6)

Figura 33: *Stratificazioni* di Izumi Ōki al museo di Santa Giulia di Brescia (2014)  
<https://images.app.goo.gl/ioLjXhWfMM8tgUfd7>

Figura 34: *Vaso giapponese nell'acqua*, Izumi Ōki (2017)  
<http://www.eshgallery.com/it/artista/oki-izumi/>

Figura 35: *Mare mosso*, Izumi Ōki (2013-2014)  
<http://www.eshgallery.com/it/artista/oki-izumi/>

Figura 36: *Camminando lungo il Kibune River*, Maria Dompè (1992)  
<http://www.mariadompe.com/opere/47/camminando-lungo-il-kibune-river/>