SIMULACRUM — *Il respiro della foschia*

Mostra personale di Yuji Mizuta

SIMULACRUM — Custode dell'impermanenza

Testo critico a cura di Raffaella Nobili

Il termine latino, scelto dall'artista giapponese Yuji Mizuta (1976) per intitolare la personale *Simulacrum – Il respiro della foschia* – da **Amy.d Arte Spazio Milano**, non indica un'immagine illusoria, ma ciò che persiste in stato frammentario quando l'origine della stessa è già dissolta. L'etimologia ne definisce i contorni come figura o ritratto mutuato dalla forma verbale *simulare*, "rendere simile", "rappresentare"; il suffisso *-crum* si riferisce a uno strumento o a un mezzo. Con il tempo il termine passa da immagine fedele a copia imperfetta, da doppio ad oggetto fantasmatico, da presenza evocativa ad apparenza che attualizza l'assenza. Baudrillard, negli anni '80 del Novecento, definisce il simulacro come dispositivo che ha perduto la relazione con l'origine, assumendo la qualità dell'iperreale. Nella mostra, *simulacrum* indica la modalità con cui la memoria personale riaffiora non come ritorno all'integrità originaria, ma come sopravvivenza in forma alterata di ciò che non resiste, ma persiste**. In questo senso la categoria giapponese del mujō (無常), l'impermanenza o eterna mutabilità, si innesta come base concettuale** per definire la condizione naturale di tutte le cose e, in ultima analisi, della memoria stessa.

Ricordare significa lasciar riemergere ciò che cambia mentre affiora.

Mizuta intende il simulacro come innesco di un processo: ***"Non è una mera copia, ma un principio attivatore in cui gli altri osservano un oggetto o una persona e generano nuove immagini da quella percezione. Ogni sovrapposizione visiva è una trasformazione sottile, eppure per me ogni forma è forma originale."*** Alla struttura del simulacro Mizuta accosta nel titolo la *foschia*; essa non induce la percezione, ma la **vizia**, la attenua, la rende incerta e opacizzata. Nella video-installazione *Necromancy*, la figura appare attraverso strati spessi di veli che ne smorzano i contorni, rendendola lenta, sfocata e sospesa. Come il ricordo, anche la visione resta parziale: non vediamo interamente, così come non ricordiamo completamente. E' proprio grazie alla parzialità che sono possibili nuove modalità e prospettive. Il titolo per esteso richiama dunque un processo simultaneo in cui l'immagine residuale permane mentre i contorni sfumano indistinti. Mizuta collega questa condizione al termine giapponese ***oboroge*** (朧げ), che indica ciò che è vago, evanescente, in bilico fra reale e irreale: ***"È un'immagine visiva impressionistica; a volte appare nitida, a volte sfocata, a volte mutevole. È colore, è forma, ma è anche emozione, desiderio, linguaggio."***

La memoria, nella prospettiva cognitivista, non è un archivio inerte ma un processo attivo e selettivo di costruzione; ogni ricordo è un atto di ri-narrazione, una riformulazione fra tracce pregresse e percezioni presenti, modellata da ciò che le neuroscienze definiscono *schemata* e *script*; modelli mentali che selezionano, organizzano e riscrivono l'esperienza. Nessuna immagine del passato è neutrale, poiché ogni traccia mnestica è soggetta a continua rielaborazione.

Paul Ricoeur ci mostra inoltre che il ricordare è un processo narrativo e interpretativo incessante che crea identità non solo individuale ma collettiva: un campo culturalmente situato di negoziazione, in cui le identità si sfaldano e si ricompongono attraverso forme comuni di racconto, di linguaggio e di ritualità.

Yuji Mizuta inserisce la sua ricerca in questa stessa logica: i video, le installazioni, le tele pittoriche, i collage e i tessuti ricamati sono parti di un intreccio che, da identitario, si fa collettivo grazie alla potenzialità trasformativa attivata dalla percezione **e dalla forma estetica che la orienta**. La mostra costituisce infatti **un luogo condiviso**, in cui la visione non appartiene più al solo soggetto che ricorda, ma si produce nel confronto. Pierre Nora mostra che la memoria, per manifestarsi, necessita di un luogo (*lieu de mémoire*): non uno spazio misurabile, ma **una condizione relazionale**. In una prospettiva comparata, il concetto di *basho* (場所) formulato dal filosofo giapponese Nishida Kitarō permette di precisare questa idea. Il *basho* non è un contenitore, ma **la soglia, ontologicamente parlando, in cui l'esperienza prende forma**, il punto in cui chi percepisce e ciò che viene percepito **emergono in simultanea** nella relazione. La mostra *Simulacrum* opera precisamente in questo senso: non come semplice spazio espositivo, ma come **area di co-emergenza** tra memoria e percezione. Non è la somma delle opere, ma **la condizione del loro accadere**: il luogo-tempo in cui le immagini non restituiscono il passato, ma **lo riadattano nel momento stesso in cui appaiono**.

Questo aspetto è evidente nel video *Simulacrum_Sensuous*. La zanzariera che avvolge la figura non è un semplice costume, ma ciò che in giapponese si chiama *utsuwa* (器): **una forma vuota che accoglie la presenza**. Il corpo appare, si attenua, ritorna senza mai fissarsi. Lo spazio attorno a esso è il **luogo in cui presenza, immagine e sguardo emergono in simultanea**.

Se il *basho* (場所) è campo relazionale tra chi percepisce e ciò che appare, il *ma* (間) ne costituisce il ritmo interno. Esso è un principio estetico centrale nella tradizione giapponese traducibile come **pausa**, **interruzione spazio-temporale**, **vuoto attivo** che non separa, ma rende percepibile il divenire. Non è mancanza, ma condizione del manifestarsi dal punto di vista fenomenologico ed estetico. Nelle opere di Mizuta il *ma* si manifesta come sospensione nel vuoto tra i tessuti, nelle pieghe degli abiti non indossati, nella lentezza dei movimenti rituali dei video. In *HAKAMA*, *HAORI* e *KOKORO (INSIDE)* il corpo non è cancellato ma differito; ciò che vediamo è l'abito, l'involucro che resta, vestigia di una presenza trascorsa ma evocativa che viene ricomposta nella mente di chi guarda.

Nella cultura giapponese la forma non si definisce autonomamente, ma **nel rapporto tra pieno e vuoto**: il senso non appartiene né a chi produce né a chi riceve l'immagine, ma **si genera nel passaggio**. Il *ma* è presente nel teatro Nō e nel Kabuki, nella danza Gagaku e nel gesto rallentato del tè, nell'architettura di Tadao Andō, nei giardini secchi, nell'ikebana. Organizza il tempo e lo spazio come **tensione**. Anche nella musica contemporanea di John Cage che studia l'estetica giapponese, il silenzio non è vuoto sonoro, ma **evento percepibile**, ciò che permette al suono di dispiegarsi distintamente. Allo stesso modo, nelle opere di Mizuta, il vuoto non elimina la presenza: la rende **avvertibile**.

Come abbiamo già detto, se la memoria è fluttuante e in continua trasformazione (*mujō*) e lo spazio è relazionale (*basho*), ne deriva che l'identità non può essere statica. È essa stessa un movimento, un continuo divenire. L'identità, come la memoria, non si dà mai come forma compiuta, ma si manifesta nei passaggi, nelle trasformazioni. In questo senso, la dimensione dichiaratamente *queer* del lavoro di Mizuta non è solo un posizionamento sociale, ma un modo di essere: la forma non coincide mai del tutto con sé, ma si dà come mutamento costante. È una posizione vicina a quella di Judith Butler, secondo cui l'identità non precede il gesto che la esprime, ma si costituisce nel suo stesso apparire.
Parallelamente, la condizione di artista giapponese che opera e si espone in Italia e fuori dal suo paese di origine, rende evidente ciò che Stuart Hall e James Clifford definiscono come **identità diasporica** e cioè non radicata in un'origine stabile, ma situata nel movimento, nella traduzione e nel passaggio tra contesti. In *Mie / My Face up to age 48*, il volto non è autoritratto, ma metamorfosi nella sovrapposizione di tempi e nella riscrittura di sé, prova che la memoria non conserva l'identità ma **la produce mentre la trasforma**.
Nel pensiero antropologico, la ritualità serve a certificare un passaggio di stato e a renderlo riconoscibile alla collettività (Van Gennep); è codificata con gesti, tempi e ruoli precisi. Mizuta parte da questa struttura, ispirandosi ai riti di purificazione shintō come in KAITAI/KIYOHARAI, ma ne modifica la sequenza, la lentezza e la solennità, inserendoli nello spazio domestico di una casa destinata alla demolizione. I gesti, pur derivando da una grammatica cerimoniale, vengono resi intimi, quotidiani e personali. Il rito in questa veste, invece di confermare la stabilità di un nuovo stato acquisito, mostra che l'identità è in trasformazione continua. L'atto performativo, inizialmente agito individualmente, per essere efficace deve comprendere una dimensione pubblica; in questo caso esso diviene collettivo a posteriori in occasione dell'allestimento o della circolazione del video sui social, passando così dalla dimensione comunitaria diretta a uno sguardo globale, traslato nei tempi e nei luoghi.
È così che Mizuta riattiva la tradizione autoctona, mostrandone la capacità di essere riscritta dall'interno, proprio come accade alla memoria e al sé. In questo orizzonte si colloca il recupero dell'artigianato e del saper fare manuale come **patrimonio incorporato**, al tempo stesso materiale e immateriale. Il cucito e i manufatti in tessuto ne costituiscono testimonianza diretta. Nei talismani, l'artista riprende la tradizione degli **omamori** (お守り), ma la rimodula: le cuciture restano visibili, i bordi sono aperti, e la preghiera, solitamente all'interno, appare in superficie, **esposta, leggibile, vulnerabile**. Il talismano, qui, non funge da protezione contro eventi nefasti né garantisce l'ottenimento stabile di amore, salute o prosperità: **custodisce, invece, la possibilità stessa di trasformazione**. Accanto ai talismani, i **wovenwork** incorniciati evidenziano la natura **stratificata e compositiva** dell'esperienza: tessuti sovrapposti o lacerati, inserti ricamati, carta che affiora come traccia, scritte in lingue differenti. Ciò che emerge non è un ricordo fissato, ma **una costruzione in atto**, strato dopo strato, tempo dopo tempo.
Infine, l'allestimento stesso incarna il principio della mostra, mettendo in scena la tensione tra ricomposizione e

impossibilità di tornare a una unità **primigenia**. Video, abiti, tessuti cuciti e collage convivono senza gerarchia formale: la molteplicità non è scelta stilistica, ma riflesso della memoria come processo frammentario. Il rito mostra il passaggio, l'artigianato conserva la traccia, il talismano custodisce la possibilità della trasformazione. L'identità, come la memoria, è costruzione progressiva e stratificata. Mizuta rinuncia consapevolmente all'idea di un'origine unitaria e opera una riconfigurazione dinamica dei ***simulacra***, che, essendo vestigia in continua evoluzione, vengono restituiti come forme che persistono in riconfigurazioni aperte. La logica che sottende il processo artistico ed esistenziale trova pacificazione e riconciliazione in ciò che i giapponesi definiscono **wa (和):** equilibrio dinamico e armonico nelle differenze.