

“Un ritmo nitido, a scatti regolari, ma imprevedibili, regola gli sbalzi di superfici, i pieni e i vuoti delle sculture di Azuma.

Percussioni e silenzi, su ampie distese e lungo canali di roccia, in un paese di calce e di argento. È come se la terra sorridesse: si stratifica, si squama la vecchia crosta impenetrabile, e vive in pieghe, in rughe, in ventagli di lamine, di tesori minerali. O una muraglia antica: si aprono fessure, appaiono misteriose aperture, e al di là è il mistero ironico e dolce della serena saggezza dell'artista, del suo Oriente.

Precisa misura e allusività lirica, coesistono naturalmente in queste forme che non sono simboli, e non sono risultati di un gioco estetizzante.

Compongono un miraggio di mondi intuibili, ma a noi vietati; dove ordine e libertà possono coincidere nel superiore senso dell'ironia, dove accettazione è anche dominio.

Nella proporzione è l'incanto della inquieta sensibilità: nel dato di natura si trova la predestinata misura di una geometria eterna e universale. Non c'è fisico e metafisico, logico e irrazionale; ma tutto è, in queste lastre che compongono architetture esili, castelli di carte, superfici lunari.

C'è il passaggio del tempo, il tocco dell'uomo, l'usura dei venti e delle acque, su queste epidermidi pietrificate. È la bellezza così scoperta nelle testimonianze, nelle ferite lasciate dalla vita, si trasforma nella bellezza di un ordine ideale di misure, in ritmo plastico, in rapporti squisiti di pause e scansioni.

Azuma sorride portandoci nel labirinto delle sue squisite strutture: non importa, per noi, la comprensione vera: basta l'incanto.”

Franco Russoli, 1965

“[...] Anche oggi che – dalla prevalente bidimensionalità che lo contraddistingueva in precedenza – Azuma è passato ad una più sicura conquista del volume, l'alternarsi di queste due costanti non manca, anzi si accentua: ruvido e opaco equivalgono a positivo e negativo e sono ben semantizzati dal bronzo lucidato o mantenuto opaco e rugoso. Ho detto ‘semantizzati’ e non simbolizzati, perché queste opere non vogliono essere intese come simboli ma sono più propriamente incarnazioni di impressioni vissute che – solo a mo' di didascalia – possono valersi d'una giustificazione concettuale.

Certo: la presenza d'un elemento ritmico, la costante ricomparsa (in queste ultime opere) d'una zona più densa che le sovrasta – quasi un ‘peso sulle spalle’ dell'uomo, realmente o metaforicamente inteso – appaiono evidenti. Ma sono ancor più evidenti se si considera il valore plastico delle opere in se stesse, senza volerle faticosamente ricondurre ai dettami – oltretutto sempre ambigui per noi occidentali – d'una dottrina Zen i cui autentici valori non possono almeno in parte non sfuggirci.

Se, dunque, consideriamo le recenti opere di Azuma per come ci appaiono sfrondate da ogni implicazione metaforica, non possiamo che ammirarne la straordinaria euritmia, la sempre controllata disciplina – (euritmia, tuttavia, che spesso coincide con una disritmia, disciplina che è anche impostata sull'azzardo del medium costruttivo) – e, oltretutto, in questi ultimi esempi la nuova conquista spaziale, che ha saputo vincere i limiti della superficie, addentrandosi nelle tre direttrici dello spazio. Mentre (e ci sembra una prova carica di future possibilità e promesse), l'artista ha saputo dominare anche il peso e la cecità dello spazio interno, come nella grande scultura in lamine di alluminio costruita in California lo scorso anno, dove l'impiego d'un materiale tipicamente moderno rivela la conquista di possibilità sinora inedite, e soprattutto dimostra come le qualità della sua arte, non siano legate – come qualcuno avrebbe potuto pensare – alla preziosità del medium o all'impiego di patine e di altri orpelli materici, ma derivino dall'intima virtù plastica e creativa dell'artista”.

Gillo Dorfles, 1966

“[...] le forme create da Azuma non si sono imposte all'ammirazione soltanto per la loro astratta armonia di volumi nello spazio, e per la sensibilissima elaborazione delle superfici. Tali qualità

formali e stilistiche portano a valore universale ‘significati’ propri ad un determinato sistema di pensiero e di vita, che, attraverso la via della comunicazione estetica, si fan riconoscere come problemi e motivi fondamentali della ricerca umana. Le immagini emblematiche e le forme simboliche della cultura giapponese non sono più un repertorio iconografico convenzionale, ma, nel confronto con gli elementi primari del linguaggio di altre culture, sono state riscoperte dall’artista nei loro valori espressivi di radice e di portata universali. Nel rapporto e nel contrasto fra i modelli ideali della perfezione geometrica e le naturali ‘imperfezioni’, le accidentali caratteristiche fisiche della materia in cui prendono forma, riconosciamo espressa la tensione di conoscenza di tutti gli uomini, a qualsiasi cultura appartengano: l’ansia di giungere dal fenomenico all’assoluto. Un’aspirazione e una ricerca drammatica che conducono alla constatazione che l’esistenza e l’essere sono inscindibili, aspetti complementari della realtà integrale. L’idea è la vita stessa, nel suo scorrere e nel suo definirsi in materia, in sostanza fisica.

Così l’ideale forma geometrica sarà sempre approssimativa, ed erosa, squarciata, incisa, e concretata in una sostanza che denuncia la propria origine terrena, naturale: non una astrazione, ma la trasposizione in termini di linguaggio plastico della condizione e del percorso dell’uomo nella sua presa di coscienza del vero.

Come tempi di una sinfonia che segue i diversi momenti della ragione e del sentimento dell’individuo nell’alternarsi di abbandoni emotivi, di folgoranti trascrizioni delle scoperte di una sensibilità sottilissima, di severe meditazioni sulla natura e sul destino dell’uomo e delle cose, le sculture di Azuma impostano nelle armonie e nei ritmi dei volumi e delle loro superfici i temi di un’esperienza umana. Nel ricorso evocativo alle forme di oggetti ancestrali, come nel richiamo a certi modelli stilistici creati da maestri delle avanguardie artistiche occidentali, Azuma ripercorre con straordinaria originalità e personalità lo svolgimento della sua vita di scultore: ritrova le origini giapponesi, le pone a confronto con la ricerca linguistica dei colleghi europei, rivela la base unitaria dei problemi e delle espressioni. La forma e la materia, per tutti, sono i due elementi contrastanti e complementari della dialettica dell’essere e del comunicare”.

Franco Russoli, 1976

“Da quando Azuma si trasferì a Milano nel 1956, il mondo della scultura intorno a lui – non solo quello milanese o italiano, ma quello dell’intera Europa e dell’America – si è trasformato enormemente, in misura molto maggiore che non durante la prima metà del secolo. [...] Azuma è stato coinvolto in questi cambiamenti, non solo, egli vi ha dato il proprio apporto, contraddistinto non tanto da ampiezza e carattere sperimentale quanto da profonda autenticità.

Nel 1953 lo scultore giapponese non era né alle prime armi né sconosciuto. Poteva contare su un bagaglio artigianale costituito sulla grande tradizione di fonditori di bronzo e scultori della sua famiglia nonché sui corsi seguiti all’università artistica di Tokio. Insoddisfatto di questa eredità, profondamente segnata dal buddismo Zen, trovò in Marino Marini la guida verso la scultura moderna occidentale, finché dieci anni più tardi e dopo una difficile crisi interiore, la sua arte bi-e tridimensionale approdò a un proprio linguaggio autonomo e completo.

Ora, dieci anni dopo, Azuma si presenta con un’arte nuova [...]. Apparentemente le cose sono semplici. Azuma è rimasto fedele a se stesso. I principi sono rimasti, ma nella mostra [...] non vedo rilievi, c’è meno verticalità anche se questa, nella spinta ad innalzarsi dalla terra, prevale sull’orizzontale.

Ci sono l’aspetto monumentale, il triangolo, il cono; la struttura monolitica e gli elementi doppi si alternano. Azuma prende più che mai le distanze da tutto quello che, in senso stretto, potrebbe apparire geometrico. Curve, piani leggermente arcuati – mai nella tradizione brancusiana della superficie perfettamente lisciata che assorbe lo spazio circostante nell’immagine – possibilmente opachi ma luminosi, in contrapposizione ad una superficie ruvida.

Nulla si conchiude, né forme né linee. [...] Un ritmo di aperture ritagliate nella superficie verso un’oscurità indefinita che esito a definire ‘spazio interiore’. Apertura verso un’oscurità che è l’oscurità, di per sé dunque non racchiusa.

Una retta, una curva, una superficie portante sono interrotte da un intaglio, come un tatuaggio sulla pelle di una maschera africana, una superficie corrosa quale inizio di un processo di annientamento lento e invisibile. [...]

La sua opera non ha parentele dirette con la produzione dei minimalisti e dei rappresentanti dell'arte concettuale, ma le loro concezioni del significato di spazio in scultura sono parallele. Tre sono gli elementi essenziali: lo spazio geografico, importante per la collocazione della scultura come per la scultura stessa, quando questa è sensibile allo spazio circostante; il significato del vuoto, delle proporzioni nella definizione dello spazio; l'estensione della cognizione spaziale e la riduzione dell'espressione personale a favore dell'impersonale, dell'anonimo e del neutrale, anche per quanto riguarda i materiali.

Interessante, nell'apparizione di Azuma sulla scena della scultura occidentale in piena evoluzione, è l'esigenza di un clima culturale occidentale, in questo caso italiano, per la scoperta di sé. Una presa di coscienza che, proprio attraverso la distanza tra Italia e Giappone, gli permette di scoprire le proprie radici nella cultura giapponese, una cultura tanto più antica dell'occidente e dalle origini tanto diverse. Eppure mi è impossibile credere che l'arte di Kengiro sia rimasta immune da influenze occidentali.

Ritengo, in altre parole, che la sua opera non sia al cento per cento giapponese, sebbene sia stato il Giappone a suscitare a Milano la rivelazione dell'autentica esistenza degli antenati. [...]

Il suo atto creativo cosciente fluisce, ascolta, respira e sembra scaturire da un vuoto assoluto, da un'oscurità e da una luce assoluta, che appaiono relativi solo finché viviamo questa vita. Dissolvimento, corrosione, decadenza non sono fenomeni deplorati ma manifestazioni lente e ineluttabili dall'assoluto. [...]

Va sottolineato come sia possibile comprendere Azuma solo se ci avviciniamo ai suoi lavori ascoltando più che guardando.

Questo approccio faciliterà la scoperta dell'equilibrio esistente tra la precisione della lavorazione e la costruzione dei materiali, i quali hanno raggiunto una semplicità di forma per niente vaga, al contrario molto netta e concreta. Ci si renderà conto allora che le sue sculture occupano esattamente lo spazio che è stato loro assegnato, né più né meno. Per questo occorre avere la capacità di sentire il corpo nello spazio, come sa fare lo scultore quando, strutturando lo spazio, rende percepibile e tangibile la propria sensibilità spaziale. Non c'è espansione verso l'esterno. Quietude, nessuna illusione di movimento.

L'opera diventa così parte di uno spazio infinito, di cui costituisce un'unica lettera, un unico suono.”

A. M. Hammacher, 1986

“Il piccolo zoo di Kengiro Azuma, composto da ventidue animali, è degli anni '65-'66. Gli anni in cui metteva in pratica i consigli del suo maestro Marino Marini, come ben ricorda lo scrittore Luciano Bianciardi nel suo *Incontro con Azuma*, quando lo conobbe in un bar di Fiori Chiari a Milano nel '63: ‘Tu devi smetterla di imitarmi. Tu hai dietro di te, dentro di te, una tradizione, una patria, un'infanzia, delle immagini originali. Questo devi tirar fuori, questo devi raccontare’. [...]

Anni 60, gli anni del bestiario, una vacanza dello scultore, dove Azuma sfugge al pericolo del realismo con la sua educazione Zen. Cerca di ogni animale la sua forma funzionale, la forma adatta alla sua vita; cerca di tirarne fuori la forma pura, essenziale, che è dentro e non si vede.

Una profonda lezione Zen, una pratica di vita che per millecinquecento anni si è sentita perfettamente a suo agio nel ‘Vuoto’ e un modo di esprimersi che è tanto comprensibile – o forse tanto ambiguo – per l'intellettuale come per l'illetterato. La spontaneità o naturalezza (*tzu-jan*) del bestiario di Azuma, che pratica il significato dello Zen: ‘nulla di speciale’ (*buij*). Anche Azuma tenta di modellare ‘il pesce che nuota nell'acqua ma non si cura dell'acqua’, ‘l'uccello che vola nel vento ma non sa del vento’. Cerca, insomma, nei suoi animali una perfezione Zen: che siano perfettamente e semplicemente un bestiario, un piccolo zoo. Di qui il suo amore per la forma degli animali, naturali e concreti, non solo come rappresentazione della natura, ma come fossero – di per

sé – opere di natura. La vera tecnica Zen, infatti, implica l'arte della mancanza di arte, della naturalezza (*tzu-jia*). [...]

La mentalità di Azuma è quella Zen, che si sente completamente a suo agio nel mondo dei suoi animali, che fanno parte integrante di quanto lo circonda. Una mentalità che non produce o non forza nulla ma 'fa crescere' i suoi animali. [...]

Infine, l'atteggiamento di Azuma di fronte ai suoi animali è sempre e poi sempre quello Zen: di 'meditazione', 'acquietamento', 'concentrazione'. Di fronte ai suoi animali 'mentali', pensati, meditati, concisi, Azuma si pone dunque in modo da trascendere la realtà illusoria delle forme, appresa secondo la grossolana e accettata esperienza dei sensi per arrivare con grande purezza e semplicità alla conoscenza della verità essenziale di essi [...].”

Vanni Scheiwiller, 1987

“[...] Il vuoto, il MU, così insistentemente cercato [...] non è quindi rinuncia. Al contrario aspirazione alla totalità di una dimensione non occidentale, che riesca a comprendere quanto c'è, anche fisicamente, nel quadro di un flusso sostanziato pure di essenze intangibili, ma non per questo meno reali. Ecco, ad esempio, nelle caratteristiche fessure che Azuma itera sulle sue superfici, l'impronta della vita del defunto che continua a vivere nell'animo di chi resta, e che la forma – il pieno che origina, che può originare il vuoto: ancora, sempre, un'interazione di complementari – rivela. Ma l'obbiettivo – come in MU-501, del 1966-67 – può farsi ancora più ambizioso. Non è più solo la presenza del conosciuto, ancorché non più fisicamente frequentabile, ad essere visualizzata, ma quella addirittura di un'inconoscibile, e indefinibile, immaterialità, che viene percettivamente resa tangibile: nella sua immaterialità, si badi, così come la presenza di chi non è più tra noi, attraverso appunto il MU, e naturalmente lo YU che lo rivela. Ed è, questa traccia, qualcosa essa stessa di non definibile: una corrosione quasi, che oltre tutto rimanda all'idea, pur essa congenita al lavoro di Azuma, dello sparire inevitabile di ogni cosa, anche delle sostanze più resistenti.

Mu – 501 appartiene agli anni in cui l'artista già aveva superato l'attestamento intenzionale sulla superficie ed aveva recuperato il volume. Senza però ricadere nella tridimensionalità della statua, ormai abbandonata, e nella connessa possibilità di abbracciare unitariamente, seppur da più punti di vista, l'opera, che per definizione nel lavoro di Azuma rifugge qualsiasi sintesi unitaria a priori, che coarta la fluida varietà cosmica, che anche nella durezza del bronzo deve essere fissata. Le linee di queste sculture sono imprevedibilmente libere, non convergono convenzionalmente a definire volumi ovvi. L'oggetto scultura entra nello spazio attivandolo. L'impressione di stasi che può offrire una prima, veloce visione non deve ingannare. Si tratta infatti del frutto della decantazione di qualcosa che è per sua natura dinamico, fino, a ben guardare, ad essere sfuggente. [...]

Per capirli a fondo dovrebbe ripercorrere mentalmente, con calma e secondo la loro giusta successione, gli sviluppi e i movimenti cui l'artista ha dato vita. Solo allora potrà cogliere la ricchezza di quest'arte, piena di contrasti: il contrasto tra superfici levigate e terse e quelle ruvide, rozze, scure, granulose, rigate; le incisioni circolari e i piani verticali, orizzontali od obliqui. Seguendo questi trapassi, l'osservatore sentirà nascere in sé a poco a poco un ritmo particolare, composito, una serie di emozioni più o meno durature, che costituiscono il racconto di uno spazio”.

Anche quando le sculture di Azuma 'sono più semplici, ingannevolmente più semplici', [...] gli intrecci sono vari e complessi. Come appunto in quelle opere del 1970, ove 'il movimento delle superfici avviene fra il triangolo della base e il perimetro superiore'. 'Poiché la parte inferiore e quella superiore non presentano parallelismi' (ed è caratteristica usuale nelle creazioni di Azuma, mai simmetriche e grammaticalmente congegnate) 'né di dimensione né di direzione, le tensioni nascono' qui 'nella zona intermedia' e 'si traducono in inarcamenti, da cui si sprigiona anche un moto a spirale, una torsione. Ogni lato ha la sua propria funzione, ma in certi punti si collega strettamente alla superficie che lo segue e a quella che lo precede'.

Precisazioni acute, conseguenti ad un accostamento in profondità, che, mutando i termini, almeno in parte, possono servire da chiave di lettura anche delle opere realizzate da Azuma dopo il 1984-85, quando l'artista avvertì il bisogno, dopo un quarto di secolo di accanimento sulla rivelazione del

MU, di applicarsi ad evidenziare maggiormente l'esistente, lo YU. Per poi, ovviamente, constatare di nuovo l'impossibilità di disgiungere i due momenti, nella riconquistata certezza della interdipendenza di presenza e assenza, e quindi, nella scultura, di pieno e di vuoto, di positivo e negativo, per usare vocaboli più usuali per un occidentale.

Di qui [...] le molte opere degli anni recenti, a cominciare dallo stesso 1986, che vede esiti rilevanti quali YU – 5, YU – 4, YU – 6, in cui, come poi sino ad oggi, il richiamo del MU (che presto torna nei titoli, alternandosi allo YU) consente una più flagrante proposizione dell'essenza invisibile”.

Inoltre sono presenti due sue poesie “La vita” e “Il suono” che recita: “un giorno di sole / un giorno di pioggia / un giorno di vento / un giorno di nebbia / un giorno di neve / un giorno di caldo e freddo / sono davanti allo specchio / sento il canto della goccia d'acqua”.

Luciano Caramel, 1994