

# Sensibilia 3

## Colloquium on Perception and Experience

**Director:** Tonino Griffero - **Coordinator:** Michele Di Monte - **Executive Secretary:** Mannica Rotili

**Advisory Board:** Brunella Antomarini, Richard Bösel, Luca Bortolotti, Lazzaro Rino Caputo, Lucia Castellato, Dario Cecchi, Alessia Cervini, Claudia Cieri Vis, Barbara Continenza, Franco Delogu, Gianni Dessì, Maria Giuseppina Di Monte, Francesca Diaçotto, Alessandro Ferrara, Saverio Forestiero, Elio Franzini, Elena Gagliasso, Giovanni Iorio Giannoli, Micaela Latini, Giovanni Matteucci, Carmela Morabito, Giuseppe Novelli, Silvia Pedone, Isabella Pezzini, Giovanna Pinna, Giuseppe Pucci, Christoph Riedweg, Paolo Sanvito, Franciscu Sedda, Antonio Somalini, Francesco Sorce, Claudia Terribile, Massimo Venturi Ferriolo

Per informazioni: [www.sensibilia.it](http://www.sensibilia.it) – contatti: [info@sensibilia.it](mailto:info@sensibilia.it)



# SPAZIO FISICO/ SPAZIO VISSUTO

A cura di  
Michele Di Monte e Manrica Rotili



MIMESIS

Collana diretta da:  
Tonino Griffero

Traduzioni di:  
Tonino Griffero (G. Böhme), Emanuele Antonelli (M. Augé)

© 2010 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it) / [www.mimesisbookshop.com](http://www.mimesisbookshop.com)  
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)  
*Telefono e fax:* +39 02 89403935  
*E-mail:* [mimesised@tiscali.it](mailto:mimesised@tiscali.it)  
Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)  
*E-mail:* [info.mim@mim-c.net](mailto:info.mim@mim-c.net)

# INDICE

## INTRODUZIONE

- di Michele Di Monte e Manrica Rotili* p. 7
1. LO SPAZIO TEATRALE COME SPAZIO COGNITIVO PRIMARIO.  
PROGETTO PER UNO STUDIO DELLA COGNIZIONE TEATRALE  
*di Brunella Antomarini* p. 11
2. «C'È SOLTANTO UNO SPAZIO».  
FORMA SOGGETTIVA DELL'INTUIZIONE E SPAZI SENSIBILI  
NELLA FILOSOFIA DI KANT  
*di Anselmo Aportone* p. 29
3. LA GLOBALIZZAZIONE E LE TRASFORMAZIONI  
DEL PAESAGGIO URBANO  
*di Marc Augé* p. 45
4. PROCESSI COGNITIVI NELLA PIANIFICAZIONE VISUOSPAZIALE:  
COSA SUCCEDDE NELLA TESTA DI UN COMMESSO VIAGGIATORE  
*di Demis Basso* p. 59
5. LO SPAZIO DELLA PRESENZA PROPRIO-CORPOREA  
E LO SPAZIO COME MEDIUM DELLA RAPPRESENTAZIONE  
*di Gernot Böhme* p. 85
6. L'ESPERIENZA DELL'ARTE VISIVA.  
GLI SPAZI (MENTALI) DELL'ATTENZIONE, DELL'INTERAZIONE  
E DELL'APPREZZAMENTO NEL CONFRONTO COI TESTI FIGURATIVI  
*di Luca Bortolotti* p. 99
7. HIDETOSHI NAGASAWA E SHU TAKAHASHI.  
LA CONCEZIONE DELLO SPAZIO IN DUE ARTISTI GIAPPONESI  
RESIDENTI IN ITALIA  
*di Rossana Buono* p. 123

8.	SPAZIO OGGETTO. SPAZIO COME SOGGETTO <i>di Maria Giuseppina Di Monte</i>	p. 139
9.	IL MUSEO DELLO SPAZIO CHE NON C'È <i>di Michele Di Monte</i>	p. 149
10.	LO SPAZIO: NELLA LINGUA E DELLA LINGUA <i>di Francesca Dragotto</i>	p. 173
11.	LO SPAZIO ASSOLUTO: FINITO E INFINITO <i>di Elio Franzini</i>	p. 191
12.	IL RITORNO DELLO SPAZIO (VISSUTO) <i>di Tonino Griffèro</i>	p. 207
13.	MANO DESTRA, MANO SINISTRA. LO SPAZIO VISSUTO E LA LATERALITÀ <i>di Andrea Pinotti</i>	p. 241
14.	SPAZIO URBANO COME LUOGO. CAMILLO SITTE E IL RUOLO DELLA VISIONE NELLA MODERNITÀ <i>di Heleni Porfyriou</i>	p. 261
15.	ESISTE LO SPAZIO FISICO? <i>di Carlo Rovelli</i>	p. 279
16.	VIAGGI NEL TEMPO. LO SPAZIO DEL RACCONTO NELLA NARRAZIONE VISIVA (DI ETÀ MODERNA) <i>di Francesco Sorce</i>	p. 305
17.	CHORA-ETHOS: PER UN CONCETTO DI LUOGO <i>di Massimo Venturi Ferriolo</i>	p. 329
	GLI AUTORI	p. 341

## 7.

## HIDETOSHI NAGASAWA E SHU TAKAHASHI

La concezione dello spazio  
in due artisti giapponesi residenti in Italia

di Rossana Buono

Nell'era della velocità delle informazioni e dello sviluppo tecnologico è facilmente comprensibile come le distanze culturali tra Occidente e Oriente si siano avvicinate. Il linguaggio dell'arte contemporanea si uniforma poiché la *koinè* interculturale e intercontinentale esercita una forte influenza sull'orientamento delle tendenze e sugli esiti formali ed estetici delle opere di tutti gli artisti nel mondo. Dunque anche nella concezione dello spazio si verificano coincidenze e analogie tra opere d'arte di artisti occidentali e artisti orientali. Talvolta diventa più difficile ad un primo impatto con l'immagine rintracciare le origini, l'appartenenza geografica, la provenienza degli artisti. Il fenomeno di orientalizzazione del gusto e delle scelte di adozione di alcuni tipici stilemi – la levità, l'ombra, la fluidità – da parte degli artisti europei e americani rende spesso indistinguibili le differenze.

Tuttavia il modo di sentire le modalità di percezione della realtà si traduce in arte con una specifica tradizione espressiva che varia a seconda delle derivazioni culturali e presenta connotati ascrivibili a differenti aree. Mettiamo qui a confronto due artisti giapponesi, Hidetoshi Nagasawa e Shu Takahashi, estendendo l'analisi comparativa anche ad altri artisti occidentali, attraverso la categoria della concezione dello spazio. Prendiamo in esame essenzialmente le opere della loro produzione "centrale", cioè anni Settanta-Novanta, poiché meglio esprimono le peculiarità interpretative dello spazio di ciascun artista rimaste pressoché costanti anche successivamente.

Già dal 1914 era iniziata la diffusione delle novità dell'avanguardia europea nell'Estremo Oriente. Ancor prima le influenze sul gusto occidentale di alcuni stilemi della tradizione xilografica giapponese<sup>1</sup> avevano avviato

1 Cfr. *Giappone avanguardia del futuro*, (Genova 26 aprile-31 maggio 1985), Milano 1985. La galleria *Der Sturm* di Herwarth Walden organizzò intorno al 1914 una serie di mostre itineranti di artisti europei contemporanei. Inoltre Mark Tobey nel 1934 fu il primo artista occidentale a soggiornare in Oriente. Seguirono dopo

quel fenomeno di attrazione per l'esotismo che oggi si è stemperato nella omologazione delle scelte di linguaggio da parte di artisti abitanti di diverse nazionalità (cfr. Munroe 1994)<sup>2</sup>.

Ciononostante, in alcuni artisti giapponesi è possibile riconoscere il segno della propria identità specialmente per l'interpretazione dello spazio. Infatti l'idea dello spazio e il processo di percezione di esso sono assolutamente originali e imparagonabili e permeano la cultura giapponese antica e moderna.

Il movimento del Gutai, per esempio, che si appropria dello spazio della vita, fin dai suoi inizi, intorno al 1954, ha preso le distanze dal concetto di *happening* considerando le proprie espressioni alla stregua di "pitture", una sorta di concretizzazione dell'incontro tra il soggetto e la materia.

E l'*Action-Painting* di Pollock, le cui tele furono esposte nel 1951 a Tokyo è stata definita da Jiro Yoshihara, il massimo esponente del Gutai, come un'apertura verso lo spazio esterno, una forza centrifuga e non solamente come un atto gestuale su basi emotive (cfr. Lombardi 1991: 104). In altri termini la novità per Yoshihara non consiste nella tecnica pittorica, ma nella potenzialità di agire al di fuori della tela.

Le differenze concettuali nell'interpretazione dello spazio tra Occidente e Oriente sono marcate e si concentrano essenzialmente intorno ad alcuni nodi tematici: il rapporto natura-cultura, l'estetica del vuoto, il giardino e la filosofia Zen, il flusso continuo delle mutazioni, la trasparenza e l'ombra, il senso del luogo, il principio del "Ma", la bidimensionalità, l'asimmetria e l'irregolarità, il caos.

Lo spazio nella cultura occidentale è una rappresentazione costruita secondo la piramide ottica con un punto di osservazione fisso e un punto di fuga. Lo spazio percepito dagli artisti giapponesi è un'esperienza fissata dalla memoria e costituita da una miriade di esperienze e nozioni infinitesimali. Lo spazio fisico ha valore come spazio immaginario.

Nella rappresentazione pittorica tradizionale giapponese le figure non sono riprodotte in sequenza continua ma in modo indipendente e discontinuo secondo un punto di osservazione sempre diverso. L'Emaki-mono, forma di pittura su rotolo, dà importanza alla successione degli eventi significativi. Le relazioni che le forme dipinte stabiliscono con lo spazio circostante sono altrettanto importanti quanto le forme stesse. Quindi le zone

---

la seconda guerra mondiale Yves Klein e Pierre Alechinsky. L'interesse per l'esotismo è già presente in van Gogh e Gauguin e in alcune manifestazioni dell'Art Nouveau.

2 Cfr. anche *Simulatamente, nuove direzioni nell'arte contemporanea giapponese*, (Palazzo Braschi, Roma, 28 aprile 1991).



vuote, gli interstizi: il Ma. La forma e lo spazio nella pittura sono trattati bidimensionalmente (cfr. Fucello 1996: 43-44).

Lo spazio che si intende analizzare in queste pagine si riferisce alla scultura, o meglio alle opere tridimensionali – il termine scultura in questo caso è restrittivo – di due artisti giapponesi della stessa generazione, trasferitisi in Italia quarant'anni fa, più fedeli di altri alle loro origini nella concezione spaziale. I principi formali di un'espressione artistica che si realizza nello spazio si incardinano generalmente nel concetto di volume plastico, con cui si intende tanto il volume-massa quanto il volume-vuoto, e nei concetti di peso, di statica, di equilibrio tra le parti<sup>3</sup>.

Nagasawa e Takahashi operano un superamento di questi concetti ponendosi su posizioni molto moderne. Le composizioni spaziali dei due artisti tengono conto delle radici originarie della loro comune cultura giapponese da un lato e delle esperienze innovative avvenute a contatto diretto con il mondo occidentale dall'altro. Le poetiche di Nagasawa e Takahashi, diametralmente opposte, pur partendo dalle stesse premesse, approdano a risultati interessanti per dimostrare come ambedue, figli del loro tempo e della loro cultura, operino ognuno nel proprio ambito, avvantaggiandosi di questa felice condizione della reciprocità delle influenze est-ovest.

La vicenda di Hidetoshi Nagasawa è ampiamente documentata con rigore scientifico nella pubblicazione del catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996 dal titolo *Nagasawa tra cielo e terra* (cfr. Niccolini 1997). Nagasawa nasce in Manciuria nel 1940, studia a Tokyo e dal 1967 vive e lavora a Milano dove insegna alla Nuova Accademia di Belle Arti<sup>4</sup>. È un

3 T.Handa, K.Tanimura, S.Kato, H.Sato, sono artisti che sviluppano la massa, la forma, il volume secondo il senso più tradizionale della plasticità.

4 Nagasawa nasce il 30 ottobre 1940 a Tonei in Manciuria da genitori giapponesi. Il padre, medico militare, arriva a seguito delle truppe imperiali nella regione del continente asiatico. Il piccolo Nagasawa approda nell'isola quale unico bambino superstite dopo un viaggio di un anno e mezzo quando nel 1945 l'Unione Sovietica attacca la Manciuria costringendo i civili giapponesi residenti in quella zona alla fuga. Il giovane Nagasawa frequenta le scuole fino all'università laureandosi nel 1963 in architettura e in Interior Design, all'università Tama di Tokyo. Si interessa all'arte contemporanea e in particolare al Gutai e lavora presso uno studio di architettura.

Nel 1966 inizia un lungo incredibile viaggio in bicicletta inizialmente con due amici, che poi rinunceranno, attraversando la Thailandia, la Malesia, l'India, l'Afghanistan, la Persia, L'Iraq, la Giordania, il Libano, la Siria, fino alla Turchia. Di qui passa in Grecia, approda in Italia e visitando dal Sud al Nord le varie città si ferma a Milano cogliendo l'occasione del furto della bicicletta. In quegli anni a Milano sono attivi artisti importanti come Castellani, Fabro, Nigro, Trotta e Ongaro. Tra la fine degli anni '60 e l'intero arco degli anni '70 partecipa a importanti

artista molto affermato sul piano internazionale e sulla linea più avanzata della produzione artistica che travalica le categorie convenzionali. Il suo lavoro in quest'ultimo quarantennio si misura frequentemente con lo spazio, sia come natura sia come ambiente, all'aperto e al chiuso, trattandosi prevalentemente di installazioni. Le sue "azioni" nei boschi, sui laghi, nelle campagne, alla fine degli anni '60, utilizzando il ghiaccio, il fumo, i sassi, le corde, oggetti di plastica, gli alberi, testimoniano la continuità nell'età contemporanea dell'antica eredità culturale della filosofia della natura. Gli "environments" di Nagasawa possono in qualche misura essere letti come trasposizioni dell'antico concetto di "érème" contrapposto all'"ecumène". Molte delle sue opere si prestano ad un'analisi formale dello spazio secondo il principio filosofico del Ma: quel luogo metafisico, l'intervallo tra entità, il vuoto pieno di densità.

È suggestivo pensare all'ideogramma del Ma che si configura a guisa di una porta, un cancello a due battenti, come remoto motivo ispiratore dell'opera *Porta*, del 1975, (legno di cirmolo 200x120x20cm) della collezione di Fabio Sargentini (Roma). Inoltre quest'opera richiama il concetto di soglia che mette in comunicazione due mondi invisibili separati, e si staglia come immagine nella sua apparizione improvvisa così come l'estetica orientale coglie il bello nella perenne tensione, nella sospensione tra occhio e mente.

«Invenzioni plastiche che sembrano apparizioni, illusioni seducenti come miraggi [...]. Cercando ciò che sta in mezzo», scrive la Niccolini (1997: 6). Le opere offrono allo sguardo di chi cerca nell'invisibile il significato dello spazio e della vita, disegnano nello spazio solamente il confine della forma mettendo in crisi il concetto di interno ed esterno, pieno e vuoto, presenza e assenza, nella affermazione della priorità dell'atto mentale sul mondo tattile e tangibile della materialità della scultura: *Il luogo dei Fiori II, Dodici Barche, Ombra di Angelo, Stanza di Barca d'Oro*.

Si può chiamare in causa per queste opere, che esaltano il senso del vuoto, la tradizione shintoista, rispettosa dei recinti sacri dove discende la divinità. Nei recessi della natura si delimitava uno spazio con una cordicella sostenuta da quattro pali conficcati nel terreno affinché il "Kami" sarebbe disceso per riempire il vuoto con la forza spirituale.

---

mostre in tutto il mondo (Milano, Roma, New York) realizzando opere in oro, marmo, bronzo, continuando le sue ricerche sul linguaggio plastico e sulla tecnica della natura e del luogo con una particolare attitudine per l'ambiente. Cfr. Niccolini 1997: 299.

Il *Luogo dei Fiori II*, del 1985, (legno, ottone, rame, carta, cartone, bronzo, bambù e sughero, 150x760x670 cm) della collezione del Contemporary Art Center – Art Tower di Mito, rappresenta il giardino virtuale della cultura Zen, l'*hortus conclusus* della tradizione iconografica occidentale e la schematizzazione di uno spazio architettonico. Dal punto di vista della sapienza tecnica sono mirabili le variazioni formali; gli intrecci nella messa in opera di una grande varietà di materiali.



Fig. 1. Hidetoshi Nagasawa, *Porta*, Collezione Sargentini, Roma

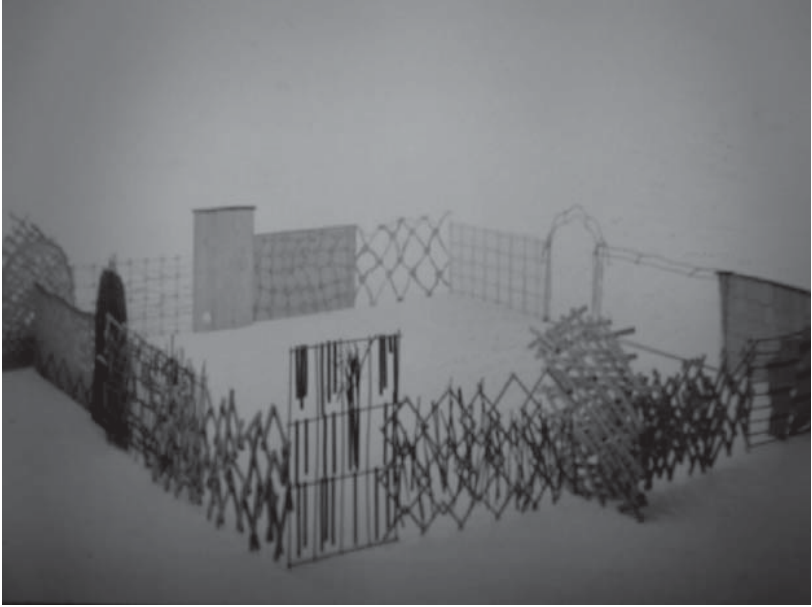


Fig. 2. Hidetoshi Nagasawa, *Luogo dei fiori*, Contemporary Art Center, Mito

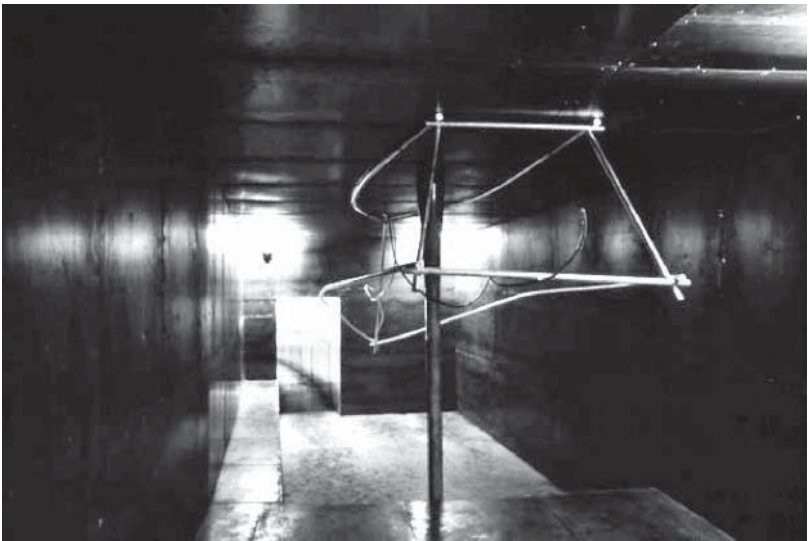


Fig. 3. Hidetoshi Nagasawa, *La stanza di Barca d'oro*, "Fiumara d'Arte", Messina

Nelle *Dodici Barche*, del 1986, (ferro, carta e alberi, 230x1250x1610 cm) installazione temporanea, riaffiorano il mito e il viaggio, riferimenti fondamentali della cultura Zen e della biografia dell'artista. La navicella in cui fiorisce l'albero compare nella pittura vascolare greca, in Leonardo da Vinci e in Bosch. L'imbarcazione richiama alla memoria l'acqua, la distesa del mare che qui diventa una verde distesa vegetale. La natura è al centro della riflessione teorica nella coincidenza di due opposte realtà della stessa matrice. Le varianti di questo tema si susseguono negli anni fino al 1993 con le due barche di ottone sospese all'interno e all'esterno del Museo di Mito (ivi: 36).

*La Stanza di Barca d'oro*, del 1989, (ottone, marmo e ferro, 300x3200x700cm) installazione permanente per "Fiumara d'Arte", Messina, riporta al chiuso la sagoma della barca che pende dal soffitto in posizione rovesciata. Per i giapponesi la barca rovesciata sul soffitto significa attesa. In questo caso averla celata in un ipogeo segreto tra una montagna e un fiume, averla immersa nel buio per farla apparire come un'improvvisa accensione di immagine grazie alla foglia d'oro che riveste il suo profilo, per Nagasawa è importante allora per rifarsi all'idea di sospensione, di levità e di indivisibilità caratteristiche della cultura giapponese.

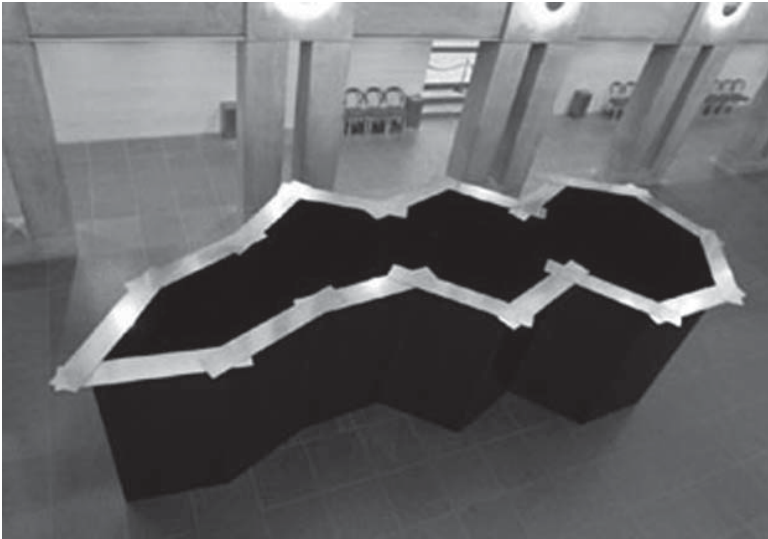


Fig. 4. Hidetoshi Nagasawa, *Ombra di angelo*, Collezione dell'artista

*Ombra di angelo*, del 1993, (acciaio e ottone, 195x235x64 cm) installazione temporanea di proprietà dell'artista, nel titolo cela due entità separate che messe in connessione aumentano il senso evocativo dell'opera.

La teoria dell'ombra come fantasma riflesso, immagine, figura, imitazione, è presente nell'estetica giapponese per la predilezione delle cose sfumate, morbide, di chiaroscuro, della gradazione dei passaggi. L'implicazione dell'idea di nascondimento, di mascheramento è bene espressa nel caso del film *Kagemusha* (cfr. Ugo 1995). Qui si concretizzano due soggetti astratti, l'ombra come proiezione di una forma che possa essere rivelata e l'angelo, come spirito invisibile, sacro, che si percepisce nell'assenza e allude alla leggerezza, all'elevazione, alla sospensione.

Un'installazione precedente, del 1986, con lo stesso titolo disegna sul terreno la sagoma in legno e ottone (60x100x300 cm) a forma di recinto vuoto. Esiste anche una replica del 1989 con la variante di fissare alla parete la forma in tre versioni – piena, vuota, non completa – in marmo, ottone, rame e foglia d'oro (100x250x50 cm). Il linguaggio plastico di Nagasawa acquista un carattere più specificatamente architettonico in alcune installazioni in cui lo spazio entra in relazione con un sistema costruttivo. Per rappresentare lo spazio "occidentale" tridimensionale si usa un'espressione: "Ku-Kan" (letteralmente spazio-vuoto), del tutto differente dal Ma. In Cina l'ideogramma "Ku" sta per "buco nel terreno" trasformato in seguito in Giappone in "buco nell'universo" indicando così il cielo e l'aria.

Nagasawa crea un'opera che contiene l'idea di una comunicazione con la profondità della terra, crea il suo *Pozzo* nel 1980-81 (bronzo, travertino, rame, acqua 250x155x155 cm) nella collezione del National Museum of Modern Art di Osaka con l'intenzione di evitare lo slittamento nella metafora, anzi di mantenersi il più possibile aderente al reale. Però un tetto a capanna sostenuto da quattro colonne simili al bambù così configurato rimanda inevitabilmente ai recinti sacri di memoria shintoista, da un lato, e alla teoria dell'abate Laugier sulla nascita dell'architettura, dall'altro. Protagonista è, ancora una volta, il vuoto. Il vuoto al di sotto del tetto e il vuoto nascosto nelle viscere del terreno messi in comunicazione. La quadridimensionalità della concezione dello spazio nella cultura giapponese fa sì che il Ma contenga anche la nozione del tempo: come intervallo, pausa.

L'intimo legame spazio-tempo si manifesta in un'opera molto articolata: *Chashitsu di cera vergine* e *Chashitsu nel giardino*, del 1995, installazione temporanea in un'antica casa a Kyoto e contemporaneamente allestita anche a Düsseldorf. Nagasawa ha rivestito di cera vergine la stanza della cerimonia del tè e ha costruito nel giardino un'intelaiatura in ottone della stessa stanza. L'ubiquità spazio-temporale trova qui la sua più chiara espressione secondo il giudizio di Caterina Niccolini (cfr. *ivi*: 8) che suggerisce per la lettura dell'opera lo sdoppiamento dell'essere e dello sguardo, l'essere dentro e fuori nello stesso tempo secondo la pratica Zen della meditazione.



Fig. 5. Hidetoshi Nagasawa, *Chashitsu nel giardino*, Kyoto

L'estrema disinvoltura di Nagasawa di agire in uno spazio multidirezionale abbandonando i limiti convenzionali, di estendere all'ambiente la apertura spaziale del suo progetto, di creare con profili metallici un confine al vuoto, sono qualità affini alla produzione artistica di altri giapponesi operanti dagli anni '60 agli anni '80 come Takamichi Ito, Bukichi Inoue, Tatsmo Kawaguchi, Susunnu Shingu.

Se invece dovessimo individuare un versante occidentale di artisti a lui accostabile per alcune analogie di forme e di gusto, oltre agli artisti milanesi con cui Nagasawa ha avuto contatti diretti al suo arrivo in Italia, potremmo indicare Richard Tuttle (*Wire Piece*, 1972), Anthony Caro (*Sleepwalk*, 1965), William Tucker (*Cats Cradle III*, 1971), Mario Merz (*Impermeabile*, 1967), Gilberto Zorio (*Stella*, 1971) e Fausto Melotti in moltissime sculture di materiale metallico. La monografia pubblicata nel 2008 dall'editore Damiani scritta da Hidetoshi Nagasawa su sé stesso aggiorna la conoscenza della recente sua produzione. Ultima sua opera da segnalare, prima della pubblicazione di questo saggio, è una croce di marmo bianco di Carrara a otto braccia, che poggiano a terra da un lato e si librano verso l'alto dall'altro lato, come a suggellare un legame tra terra e cielo, esposta presso la

Galleria San Fedele di Milano in una mostra dal titolo *Nel Segno della Croce. Arte Antica e Contemporanea a confronto* (23 gennaio – 6 marzo 2010) dove viene posta a confrontarsi con una antica croce astile di bronzo dorato.

La fama di Shu Takahashi<sup>5</sup>, artista giapponese che è stato attivo in Italia fino al 2005 ed ora residente in Giappone, si è imposta all'attenzione del pubblico con due importanti mostre curate da Anna Imponente: *Shu Takahashi: trent'anni a Roma*, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (giugno - ottobre 1993) e *Vivere in Italia. Creare in Italia, i 7 giapponesi*, presso il Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari di Roma (marzo - aprile 1996).

Quando l'umanità rimase sconvolta per il disastro di Hiroshima, Takahashi aveva 15 anni e fortunatamente era lontano dal suo paese natale. Nel 1963 si è trasferito in Italia, abitando a Roma, e mai interrompendo il legame con il Giappone dove è stato frequentemente impegnato in incarichi pubblici per sculture monumentali in piazze urbane e in mostre presso gallerie, specialmente di Tokio, dove tuttora vive. L'impostazione spaziale che l'artista dà all'immagine nelle sue opere, siano esse dipinti o sculture, è bidimensionale così come l'arte giapponese concepiva la rappresentazione. Tuttavia il rigore geometrico di stampo costruttivista e l'ideazione dell'oggetto spaziale di matrice post-dadaista riporta l'artista nell'ambito della moderna cultura occidentale.

Dice Takahashi: «Esalto il piano perché voglio suggerire con valori di colori e di forme i volumi invece di riprodurli realisticamente o con la convenzione della prospettiva. Il piano mi obbliga ad inventare e a fantasticare con colori e forme. L'idea dello spazio che ne risulta, per me, è più cosmica» (cfr. Falasca 1996: 102). Si deduce da questa affermazione dell'artista che il suo interesse principale è il colore con il quale costruisce il senso dello

---

5 Shu Takahashi nasce il 30 giugno 1930 a Shin-ichi-cho nella prefettura di Hiroshima da una famiglia proprietaria di un albergo ristorante. Il padre diviene fotografo aprendo uno studio ma muore quando l'artista ha solo otto anni. Nel 1950 frequenta la scuola d'arte Musashino di Tokyo che poi abbandona per mancanza di mezzi. L'incontro con il pittore Kaotaro Midorikawa membro dell'associazione fondata negli anni Trenta *Dokuritsu Bijutsu* aggiornata sulle ultime novità delle avanguardie europee, è fondamentale. Infatti Takahashi si inserisce nel gruppo e partecipa alle mostre annuali presso il Metropolitan Art Museum. Nel 1956 tiene la sua prima mostra personale alla *Maruzen Gallery* di Tokyo. Nei primi anni Sessanta forma il gruppo *Nouveau* con altri artisti desiderosi di proporre nuovi cambiamenti. Nel 1963 vince una borsa di studio del governo italiano per frequentare l'Accademia Belle Arti di Roma e da allora elegge come sua sede definitiva Roma, aprendo uno studio in Via Flaminia e poi trasferendosi nel paese di Ardea. Importanti musei e gallerie italiane e giapponesi lo vedono impegnato in mostre collettive. Le sue opere sono presenti in molte prestigiose collezioni private. Hiroshima, Fukuyama, Kita-Kyushu-shi, Tokyo e altre città giapponesi hanno commissionato a Takahashi sculture monumentali che tuttora sono collocate nelle principali piazze. Cfr. Imponente 1993: 121-122.



spazio. Il colore, non usato in funzione descrittiva né decorativa, è preponderante nella dilatazione nel campo dell'immagine fino a creare la forma stessa. La forma è percepita dall'accostamento di masse di colore, separate da una linea di confine. Si può forse ricercare il Ma in questa linea?

Le opere *Meditazione (nera)* del 1976 (nitro e acrilico su tela, 170x200 cm), della Galleria Rondanini di Roma, *Congiunzione* del 1988 (acrilico su tela, 300x440 cm), *Zen o Buco Nero* del 1995 (acrilico su tela e acciaio inossidabile 270x360 cm), *Fujin (Dio del vento)* del 1995 (acrilico su tela, 270x400 cm), queste tre ultime di proprietà dell'artista, tipiche della sua produzione coerente alla concezione spaziale bidimensionale ottenuta con il colore, assumono un significato vitalistico riferibile alla cultura orientale. Si possono intravedere in queste forme nuclei germinali in crescita secondo leggi energetiche della natura, forme organiche in espansione. Quindi un richiamo alla filosofia Zen di un'esistenza in continuo flusso di mutazioni è comunque pertinente.

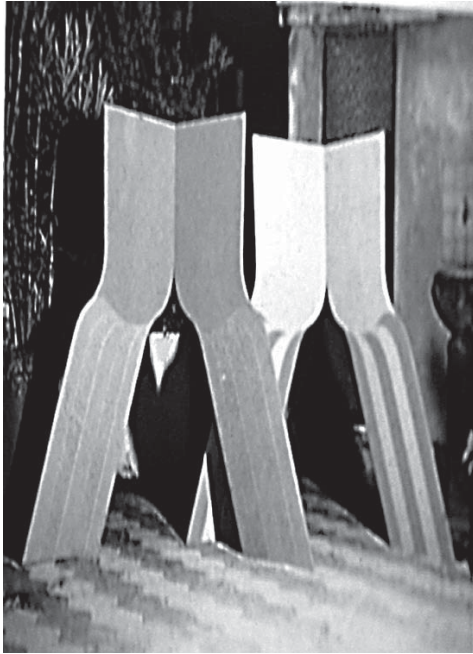


Fig. 6. Shu Takahashi, *Uno due, uno due*, Collezione Marcucci, Roma

Queste stesse forme prendono una dimensione spaziale tangibile, diventando oggetti reali in uno spazio a tre dimensioni in opere come *Uno due, uno due*, del 1968 (due elementi in smalto su formica 130x241 cm ciascuno),

$1m^3 xcm^3$  del 1969 (compensato su formica 100x100x100 cm) e  $70cm^3$  orizzontale del 1969 (compensato in formica 70x70x70 cm), tutte e tre appartenenti alla collezione Luigi Marcucci di Roma.

Il volume di ciascuno di questi oggetti non fa sentire la sua plasticità come senso della massa che vive in uno spazio, ma paradossalmente il volume è la risultante di intersezazioni di piani, colorati secondo regole costruttive, rigorosamente geometrici e taglianti. Questo gioco di incastri racchiude uno spazio vuoto che i giapponesi definiscono come ku-kan. E tutto lo spazio è controllabile dallo sguardo perché progettato e misurabile senza alternativa di assi di fuga infiniti in molteplici direzioni: non caos ma ordine controllato. A questo proposito scriveva Giulio Carlo Argan nel 1969, nella presentazione alla mostra di Takahashi alla Galleria L'Obelisco di Roma:

Non più l'oggetto integrato o contrapposto allo spazio, ma una forma insieme oggettuale e spaziale, uno spazio-oggetto. Non più antitesi tra piano e volume, ma superfici che si appropriano della sostanza plastica dei volumi, volumi che si spianano in superfici [...]. In altri termini, una plastica del colore o un cromatismo plastico raggiunti attraverso un calcolo proporzionale che non si ferma all'entità o grandezze, ma si estende alla profondità, intensità, durata delle zone colorate.

Un'opera che si può definire ambientale è l'installazione eseguita a Volterra nel 1973 appendendo ad una facciata di una chiesa romanica a pianta esagonale due tele di forma irregolare trattate a smalto e tecnica mista. Il titolo è *Volterra* e misura cm 750x924.



Fig. 7. Shu Takahashi, *Volterra*, Installazione, 1973

Questo intervento fu giudicato ventiquattro anni fa dissacrante solamente perché l'arte astratta si permetteva di profanare, sia pur dall'esterno, un luogo sacro.

Semmai è da notare che a parte la suggestione derivante dal contrasto della sovrapposizione di superfici lisce colorate su superfici scabre di pietra grigia, non viene colta l'opportunità di reinterpretare uno spazio architettonico già dato poiché i valori compositivi di una geometria piatta, bidimensionale, schiacciata tra due piani sono fondanti nella concezione di Takahashi. Le opere a grande scala di arredo urbano su pubbliche commissioni ribadiscono la predilezione dell'artista per la chiarezza formale, la levità delle forme, per un ordine regolato di figure geometriche perfettamente inscrivibili in spazi regolari, in sintesi di una sorta di bidimensionalità paradossalmente adattabile a oggetti tridimensionali. La presenza del colore nella scultura è un sintomo di modernità per un'arte legata al passato e di tono celebrativo, ma soprattutto rappresenta la continuità, l'ultimo legame, con la sua produzione squisitamente pittorica.

*Progetto in volo* del 1986 (acciaio Cor-Zen, 400x370x370 cm), in Piazza Yohata Stazione, Kita-Kiushu-shi si apre come un ventaglio formato da petali tenuti per la parte più espansa dando una sensazione di levitazione. I piani conservano una loro autonomia in una composizione che può ispirarsi agli origami. *L'Arco dell'Amore* del 1988 (ferro colorato 750x1800x1350 cm), del Museo d'Arte Fukuyama, è un infilata di esili archi dalla linea inflessa alla sommità che seguono un cammino circolare.



Fig. 8. Shu Takahashi, *L'arco dell'amore*, Museo d'Arte, Fukuyama

*In Ascensione* del 1992 (ferro colorato, 1500x350x350 cm), opera collocata su una strada a Shin-ichi (Hiroshima), è ripetuta in dimensioni minori la stessa forma dell'opera precedente, colorata in rosso e posta in cima ad un'alto pilastro bianco quadrilobato. *In Struttura della Mitologia* del 1989 (acciaio Cor-Zen 300x127x75 cm), di proprietà dell'artista la morbidezza del volume a forma cilindrica viene annullata dalla visione frontale che irrigidisce la forma in una rigorosa bidimensionalità dove anche l'esiguo spazio vuoto ad occhiello sembra più disegnato che realmente esistente.

Quattro sculture di grandi dimensioni create per differenti luoghi e città hanno in comune lo stesso tipo di materiale e di tecnica e lo sviluppo binato delle stesse forme. L'acciaio inossidabile con finitura a specchio ha la caratteristica di riflettere l'immagine dell'ambiente circostante e di connotare le opere in senso fortemente spaziale. La scelta della forma sembra avere uno sviluppo consequenziale nelle varianti e nella circostanza di mantenere la dualità.

Si passa dai coni rovesciati a base semisferica della *Partenza verso il futuro* del 1988, a Tokyo, (350x187x105 cm) alle due calotte semisferiche della fontana di Hiroshima, *Vola verso il futuro*, del 1989, (320x978x715 cm) alle sfere accostate di *Ascensione* del 1992 a Yokohama (240x120x260 cm), fino alle due colonne parallele formate da una serie di elementi oblunghi di *Twin* del 1993. Con quest'ultima scultura monumentale, vincitrice del Concorso per opere d'arte destinate alla nuova Casa Circondariale di Civitavecchia, Takahashi riprende un'iconografia cara a molti artisti: la colonna infinita. Vale a dire l'estensione prolungata nello spazio senza un termine definitivo per quanto riguarda la struttura compositiva. Lo stesso Nagasawa più volte è ricorso a questa forma per elementi adagiati per terra a mo' di serpente o tenuti allineati verticalmente alla ricerca di un "continuum" che testimoni una dimensione temporale senza fine. *Colonna senza fine* di Costantin Bracusi e la *Grande Spirale* di Ettore Colla sono esempi di una concezione simile.

Un artista giapponese che ama comporre forme geometriche in sculture di acciaio inossidabile riflettente è Kyubei Kiyomizu. Mentre Kumi Sugai e Junyi Yoshida nella loro pittura prediligono campiture di colore espanse e piatte come nei dipinti di Takahashi. A lui inoltre potrebbero essere accostati come gusto, colore e chiarezza di forme Kiyomizu, Matsubara, Tanawa.

L'altro polo, quello occidentale, per una plausibile fonte ispiratrice di Shu Takahashi, è rappresentato dai minimalisti Donald Yudd, Robert Morris, Tony Smith, Philip King. Tra gli artisti italiani Lucio Del Pezzo e Rodolfo Aricò presentano una affinità per l'uso delle forme geometriche colorate e Alberto Burri per la contrapposizione di grandi tarsie di colore.

Poche sono le variazioni introdotte da Shu Takahashi nelle sue ultime opere, e riguardano maggiormente i caratteri formali piuttosto che la concezione spaziale. L'ultima sua mostra in Italia, nel febbraio del 2007, è stata presso la Galleria Cortese e Lisanti a cura di Guglielmo Gigliotti, dal titolo *Il Colore della Vita*, in cui sono state esposte dodici opere realizzate tra gli anni Sessanta e Settanta. Tuttora la sua attività si svolge in gran parte nelle gallerie private giapponesi. Nella primavera del 2010 l'Okayama Prefectural Museum of Art ha reso omaggio a Shu Takahashi organizzando un'importante mostra con sue nuove opere di grande formato (oltre tre metri di larghezza) e pubblicando un voluminoso ed elegante catalogo dal titolo *Shu Takahashi, recent works and retrospective*, che ben documenta tutta la sua attività pregressa e recente.

Concludendo, Nagasawa e Takahashi, pur nella loro assoluta diversità di linguaggio, hanno in comune delle componenti culturali nella esperienza artistica. Intanto sono connotati da un felice equilibrio tra processo di occidentalizzazione e conservazione delle radici orientali. Guardano a Lucio Fontana per le rispettive ricerche spaziali agli inizi della carriera. Pongono inoltre la natura al centro della loro visione: per Nagasawa un'esperienza di coinvolgimento fisico, per Takahashi una trasposizione sul piano dell'elaborazione intellettuale. Lo spazio per Nagasawa è aperto, centrifugo, multidirezionale, per Takahashi è chiuso, centripeto, cosmico. Entrambi si distinguono per le forme sospese, leggere, fluttuanti, animate da una legge antigravitazionale contraria alla fisica dove tutto è aspirato verso l'alto.

### *Bibliografia*

Falasca D.

1996 *Shu Takahashi*, in A. Imponente (a c. di), *Vivere in Italia. Creare in Italia: i 7 giapponesi*, Roma.

Fuccello F.

1996 *Spazio e architettura in Giappone: un'ipotesi di lettura*, Fiesole.

Imponente A.

1993 *Shu Takahashi: 30 anni a Roma*, Roma.

Lombardi A.

1991 *Gutai shock on the road*, «Flash Art», n. 161, aprile/maggio.

Munroe A.

1994 *Japanese Art after 1945. Scream Against the Sky*, New York.

Niccolini C. (a c. di)

1997 *Nagasawa tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, Roma.

Ugo V.

1996 *L'elogio dell'ombra, una concezione giapponese dello spazio architettonico*, in M. Venturi Ferriolo (a c. di), *La Polifonia estetica: specificità e raccordi*, Atti del II Convegno Internazionale dell'Associazione Italiana per gli studi di Estetica (Salerno 1-2 giugno 1995), Milano.