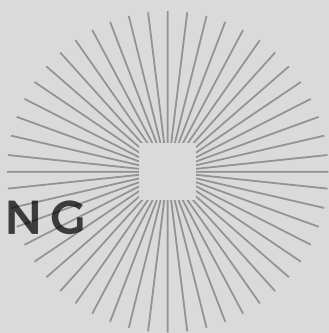


BUILDING



DOSSIER

1969
HIDETOSHI
NAGASAWA
2018

a cura di
Giorgio Verzotti



Casa degli Artisti

08.05.2024 – 04.06.2024

BUILDING presenta, dal 4 aprile al 20 luglio 2024, **Hidetoshi Nagasawa. 1969-2018**, una grande retrospettiva a cura di **Giorgio Verzotti**, dedicata a uno dei più grandi artisti operanti in Italia dalla fine degli anni Sessanta, dislocata in tre sedi espositive della città di Milano: **BUILDING, Galleria Moshe Tabibnia, Casa degli Artisti**.

Quest'ultima sede ospita, dall'8 maggio al 4 giugno 2024, un ulteriore approfondimento del progetto espositivo, aprendo le porte di quello che fu lo studio di Nagasawa dal 1978 al 2007.

In occasione dell'inaugurazione, mercoledì 8 maggio 2024 dalle ore 19.00, Casa degli Artisti intitola **l'atelier** al primo piano alla memoria dell'artista con una cerimonia ufficiale aperta al pubblico.

Dal 1978, dando nuovo slancio all'attività della Casa, **Hidetoshi Nagasawa, Luciano Fabro, Jole De Sanna** ed altri artisti, come Paola Brusati e Giuseppe Spagnulo, occuparono la palazzina – a quel tempo abbandonata – e la restituirono all'originaria funzione di centro cittadino di promozione dell'arte contemporanea, così come l'avevano concepita nel 1909 i Fratelli Bogani.

Con questo obiettivo, nel corso degli anni si sono susseguite mostre di giovani artisti di fama internazionale, così come momenti di dibattito di teoria dell'arte, che hanno reso la Casa degli Artisti un punto di riferimento irrinunciabile sulla scena artistica dell'epoca – basti pensare all'importante iniziativa di restauro dei *Bagni Misteriosi* di Giorgio De Chirico (1994), oggi visibili nel giardino del Palazzo della Triennale di Milano.

Al primo piano dell'edificio di Corso Garibaldi, **Hidetoshi Nagasawa**, come Fabro e altri artisti, ebbe uno studio per circa trent'anni. Proprio in questo spazio BUILDING, in collaborazione con l'attuale gestione di Casa degli Artisti, inaugura la terza sede dell'esposizione *Hidetoshi Nagasawa. 1969-2018*, proponendo una piccola raccolta di opere che intendono restituire la dimensione più progettuale del lavoro quotidiano dell'artista.

Tra i lavori presenti in mostra, un'importantissima scultura, *Compasso di Archimede* (1991), ben illustra la poetica di Nagasawa, tesa allo svelamento di rapporti di tensione ed equilibrio nel corpo stesso della scultura. A quest'opera si aggiunge una selezione di disegni, maquettes e calchi preparatori – come quelli per *Albero* (1983), *Lampo* (1989) e *Casa del Poeta* (1999) –, che rendono l'idea del processo ideativo e creativo dell'artista e che per la maggior parte sono presentati al pubblico per la prima volta.

La mostra presso Casa degli Artisti si inserisce così nel più ampio progetto espositivo *Hidetoshi Nagasawa. 1969-2018* promosso da BUILDING, dove una selezione di 33 opere, documenta in sintesi l'intero arco dell'attività dell'artista: dai video che testimoniano le sue performances degli inizi (per certi versi affini alle operazioni delle coeve Land e Body Art), passando per le prime sculture, dove il gesto è sempre implicato come prima matrice, fino ad approdare alle sculture di grandi dimensioni spesso giocate su equilibri arditi – che sono state la cifra più tipica di Nagasawa.

Hidetoshi Nagasawa (1940-2018), giapponese di origine benché nato in Manciuuria (Repubblica Popolare Cinese) ma italiano d'adozione, visse nel nostro Paese per più di cinquant'anni, arrivando a Milano nel 1967. Entrò in contatto con artisti quali **Enrico Castellani, Antonio Trotta, Mario Nigro** e soprattutto **Luciano Fabro**, con cui fondò a Milano la Casa degli Artisti.

In quei primi anni partecipò alle ricerche più radicali dell'epoca, per poi dedicarsi al linguaggio specificamente scultoreo, ma sempre con un intento innovativo. Il maggior contributo di Nagasawa ai linguaggi dell'arte occidentale è stato il tentativo di fusione fra la nostra cultura e quella orientale, tentativo assolutamente riuscito e produttivo di opere di grande valore formale.

Le opere presentate da BUILDING sono state concepite e realizzate dall'artista in base al principio del "Ma", un concetto che appartiene alla filosofia Zen e che si può identificare col nostro concetto di intervallo o di vuoto – un vuoto non inerte, bensì generativo di energia e di forma. È il caso di *Colonna* (1972), opera in marmo sviluppata a pavimento e costituita da segmenti di colore diverso, provenienti da luoghi diversi, inframmezzati da minimi ma visibili spazi vuoti. "In quel piccolo spazio" – ha scritto l'artista – "si chiude la distanza dei loro viaggi e la loro storia".

Proprio in relazione al tema del viaggio, centrale nella poetica e nella vicenda biografica di Nagasawa – basti pensare che l'artista è arrivato nel nostro paese dal Giappone in bicicletta –, in BUILDING è proposta l'opera *Barca* (1980-1981), marmo, terra, albero), composta da una base monolitica in marmo bianco che accoglie al suo interno una pianta. L'opera affonda le sue radici nella tradizione shintoista secondo cui ogni elemento naturale, dalle pietre alle piante, possiede una dimensione sacra ed è tramite di preghiera agli dei.

Inoltre, l'esposizione comprende anche una scelta fra i numerosi lavori su carta dell'artista e due sculture inedite in marmo, esposte al pubblico per la prima volta in assoluto: *Cubo* e *Nastro*, entrambe datate 2012.

Attraverso questa selezione di opere, l'esposizione intende sottolineare in particolare due caratteristiche distintive di Nagasawa: la sua attenzione verso i rapporti fra l'opera e l'architettura e la sua visione quasi utopistica di una scultura apparentemente priva di peso, al punto da stare sospesa nello spazio e sembrare leggera anche quando raggiunge dimensioni monumentali.

Infine, **Galleria Moshe Tabibnia**, dal 4 aprile al 25 maggio 2024, ospita l'opera *Barca* (1983-1985, ottone e carta), costituita da un sottile tubo di ottone rivestito di carta giapponese che, in accordo con il luogo che di volta in volta la accoglie, sfrutta nuove dimensioni spaziali, salendo sui muri, sui soffitti o adagiandosi al suolo. Il profilo dell'imbarcazione, con una linea bianca e sottile, rivela una struttura immateriale e aperta che naviga con leggerezza nello spazio. La barca diventa così una metafora del viaggio vissuto e sognato, mitico e spirituale; così come nel mondo tessile, per le culture antiche e nell'immaginario, il tappeto diventa per eccellenza un veicolo in grado di trasportare in un'atmosfera sacra che esprime elevazione, purezza e unicità. L'opera trova dunque la sua naturale collocazione nella **Sala Brera al piano terra** di Galleria Moshe Tabibnia, dedicata allo straordinario allestimento di cinque tappeti Ushak a piccolo medaglione del XVI secolo, noti come "Tintoretto", che deponi a terra per ospitare il fedele in preghiera, fungono da raccordo figurativo tra mondo sensibile e sovransensibile.



Elisabetta Catalano , *Hidetoshi Nagasawa, Roma, 2003*, stampa ai sali d'argento su carta baritata lucida, 50,5 × 40,5 cm, (67 × 52 × 3,5 cm con cornice)

Cenni biografici

Hidetoshi Nagasawa nasce nel 1940 in Manciuria. Nel 1945 a seguito dell'invasione da parte dell'Unione Sovietica, la sua famiglia intraprende un difficile viaggio di un anno e mezzo verso il Giappone. A Tokyo frequenta la Tama Art University, laureandosi nel 1963 in Architettura e Interior Design; durante gli anni dell'università viene a conoscenza delle varie tendenze d'avanguardia come il Neo-Dada e si imbatte nel movimento artistico del Gruppo Gutaj.

Nel 1966 parte dal Giappone in bicicletta dirigendosi verso Ovest alla volta dell'Europa. Nell'ago. del 1967 arriva a Milano, dove si conclude il suo viaggio. Trova uno studio nel quartiere operaio di Sesto San Giovanni ed entra in contatto con un gruppo di artisti tra cui Enrico Castellani, Luciano Fabro, Mario Nigro, Antonio Trotta e Athos Ongaro.

Nel 1972 partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia. Nel 1979 co-fonda, insieme a Jole de Sanna e allo scultore Luciano Fabro, la Casa degli Artisti, uno spazio per mostre, eventi e residenze d'artista che ha avuto un ruolo fondamentale nella scena artistica milanese. Negli anni Ottanta il lavoro di Nagasawa subisce un ampliamento di scala che lo porta a creare ambienti al confine tra scultura e architettura. Sensibilità per la natura, rispetto per la qualità dei materiali (dalla carta al legno, dalla pietra al metallo), riflessione sulla complessa relazione tra Oriente e Occidente, tra presente e passato, sul contrasto tra essere e apparire, sull'idea del frammento come parte di un tutto costituiscono gli elementi ricorrenti dell'intera parabola artistica di Nagasawa, conclusasi con la sua morte nel 2018.

1A / 1B / 1C ROTOLO, 1979



Titolo
Rotolo

Data
1979

Tecnica
bronzo e oro

Dimensioni
100 x 161 x 25 cm

Descrizione

"Un enorme fagiolo (un seme di metri 1,20) trovato in Brasile. Il calco in bronzo dorato fuoriesce dai rami di un albero sbalzato su un rotolo di bronzo. La storia del fagiolo è avvolta nel rotolo". (Hidetoshi Nagasawa in *La conoscenza rovesciata. Testi sull'arte di Hidetoshi Nagasawa*, a cura di Jole de Sanna, Segrate, Nike, 2000, p. 91)

Rotolo appartiene, e anzi anticipa, quel gruppo di opere di Nagasawa che raccontano di prodigi, di manifestazioni di entità immateriali e spirituali e di visioni profetiche tratte dalla Bibbia – di cui *Visione di Ezechiele* (realizzata per la prima volta nel 1986) rappresenta il lavoro in assoluto più emblematico.

L'artista non è né cristiano né ebreo, ma semplicemente un orientale non credente che da un lato legge le antiche scritture per assorbire nel proprio immaginario le eredità spirituali di ogni cultura e dall'altro guarda alla natura come fonte primaria di manifestazioni prodigiose.

In tal senso, *Rotolo*, un lungo cartiglio di bronzo che si svolge nell'aria, schiacciandosi sulla parete in modo da mostrare entrambe le facce, altro non è che il rotolo " [...] scritto di dentro e di fuori recante il messaggio divino, quello stesso rotolo dal sapore del miele che l'Eterno fa ingerire al profeta." (Caterina Niccolini, *Nagasawa. Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, Roma, Edizioni De Luca, 1999, p. 42)

L'opera viene descritta puntualmente da Bruno Corà: "In *Rotolo*, il baccello fuoriesce dai rami della pianta anch'essa sbalzata in bronzo su un rotolo egualmente di bronzo come se la sua storia fosse pronunciata direttamente dal rotolo che la racconta. Ciò che rende unica questa scultura è l'abnormità della dimensione della manifestazione naturale, la quale rivela che la realtà è assai più stupefacente di quanto si possa immaginare. Il 'prodigio' a cui gli occhi assistono davanti a questo lavoro genera quei sentimenti di stupefazione e meraviglia che auspicabilmente l'opera d'arte dovrebbe sempre suscitare." (Bruno Corà, *La scultura degli anni Settanta: nascita dello spazio di tensione*, in *Hidetoshi Nagasawa. La scultura degli anni Settanta*, a cura di Bruno Corà, Firenze, Il Ponte, 2019, p. 11)

1D QUATTRO SASSI, 1990



Titolo
Quattro Sassi

Data
1990

Tecnica
pietre

Dimensioni
275 × 780 × 470 cm
(dimensione ambientale
variabile)

Descrizione

Nella lingua giapponese il "Ma" è un concetto che fonde in una unità il tempo e lo spazio. Significa: in termini spaziali, la distanza naturale tra due o più cose esistenti in una continuità; in termini temporali, la pausa naturale o l'intervallo tra due o più fenomeni. I giapponesi, in passato, non riconoscevano concetti distinti di tempo e di spazio, le due dimensioni venivano percepite come entità inseparabili, concepite assieme in termini di intervalli. Niente di più lontano dal duplice sistema seriale di tempo e di spazio occidentali. Il concetto di spazio-tempo veniva espresso in un solo ideogramma, che nelle parole "Ma", "Aida" o "Kan" trova la sua traduzione fonetica.

Il "Ma" indica da un lato, lo spazio vuoto in cui i diversi fenomeni si manifestano, perdono i propri contorni e scompaiono; dall'altro, l'istante del passaggio, la frazione di realtà che si carica di tensione e di ambiguità. La sua importanza si riflette nel trattamento dello spazio tradizionale: nell'architettura, nella musica, nel dramma, nelle arti dei giardini, tutte espressioni artistiche che possono essere denominate "Arti del Ma".

L'opera *Quattro Sassi* esemplifica in modo molto eloquente tale concetto di "Ma": si tratta di quattro porzioni di una pietra grigia, ripetutamente frazionata a metà. Una metà del sasso è situata al centro della stanza mentre un quarto di sasso è stato addossato ad una delle pareti. Gli ultimi due sottomultipli, pari a un ottavo del sasso, segnano gli angoli della stanza.

L'opera ricalca così l'unità spaziale che sta alla base della tradizione architettonica giapponese. L'artista stesso Nagasawa, a questo proposito, osserva: "Ogni stanza può essere considerata un Ma, infatti noi andiamo in montagna a raccogliere i tronchi per costruire la casa, dividiamo il tronco in quattro e ciò corrisponde ai punti cardinali. Ogni parte deve mantenere la stessa posizione quando si costruisce una casa, e c'è un quarto di tronco aggettante per ogni punto. Lo spazio che si forma è un Ma." (Hidetoshi Nagasawa in *Ma*, a cura di Jole de Sanna, in *Nagasawa. Fessura nel tempo*, Torino, Associazione Zero gravità, 2001, p.14).

1E / 3 COMPASSO DI ARCHIMEDE, 1991



Titolo

Compasso di Archimede

Data

1991

Tecnica

ferro

Dimensioni

126 x 590 x 450 cm

Descrizione

"Tre sbarre di ferro sistemate al centro di uno spazio si sollevano a un'estremità incrociandosi. Una gabbia di ferro blocca il movimento in alzata. [...] Ho unito insieme diverse idee: un materiale scuro, le sbarre pesanti trecento chili, tenute in piedi da una gabbia di cui non si capisce se sta salendo o scendendo. Lì si materializza il concetto di tempo, che fa sparire il peso del materiale. Vorrei creare il concetto del tempo che va da solo, verso qualche parte."

(Hidetoshi Nagasawa in *La conoscenza rovesciata. Testi sull'arte di Hidetoshi Nagasawa*, a cura di Jole de Sanna, Segrate, Nike, 2000, pp. 48, 98)

In *Compasso di Archimede* gli incastrati e i loro mutabili equilibri ricordano il meccanismo dei bastoncini del gioco dello Shanghai. Il calcolo di contrapposizioni e di spinte si traduce man mano in una struttura ingegneristica fondata soltanto sul principio della leva. Ad Archimede, il matematico e fisico greco che racchiuse nel suo trattato di meccanica il segreto della leva, è dedicata quest'opera in cui tre pesanti aste di ferro si flettono, gravate dal proprio peso, elevandosi da terra per poi bloccarsi a mezz'aria con l'ausilio di un incastrato creato da una gabbia di ferro sospesa. L'artista semplicemente appoggia e incastra gli elementi, bilanciando i pesi e affidandosi alle leggi naturali, chiamandole in causa e provocandole.

Come osserva Caterina Niccolini: "Dal 1987 Nagasawa sembra voler piazzare nello spazio più elementi legandoli in una tensione dinamica, avvalendosi del principio della leva. Nessun chiodo, bullone o saldatura interviene nelle sue invenzioni statiche, tutto si tiene in equilibrio da solo, grazie alle leggi fisiche, alle forze naturali combinate in un gioco di spinte. [...] Dopo aver fatto levitare dei corpi nell'aria, dopo aver fatto scontrare forze contrarie lanciando i suoi vettori verso un polo d'attrazione invisibile, Nagasawa riparte da terra, per far innalzare dal suolo le sue 'costruzioni impossibili'. [...] Con la scultura antigravitazionale, ancora una volta, l'artista rende visibile una forza invisibile, chiama in causa quel potere nascosto nelle cose create, quella forza di cui la natura è ricolma, portando sotto gli occhi di tutti una realtà viva, in atto, presente." (Caterina Niccolini, *Nagasawa. Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, Roma, Edizioni De Luca, 1999, pp. 47-49)

1F / 1G CASA DEL POETA, 1999



Titolo
Casa del Poeta

Data
1999

Tecnica
ferro, acciaio, ottone e carta

Dimensioni
253,5 × 180 × 90 cm

Descrizione

"C'è un poeta cinese, Li-Pai, ubriacone ma bravissimo che mi ha interessato fin da ragazzo. La secca liricità delle sue immagini, la stringatezza dei suoi accenti è diventata una specie di suggestione a cui dovevo dare corpo. E così è nata questa lunghissima scala con un tettino sopra: una minima cosa, per avvicinarmi al ritmo impalpabile della sua poesia."

(Hidetoshi Nagasawa in Nagasawa. *Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, Roma, Edizioni De Luca, 1999, p. 34)

A partire dagli anni Ottanta l'opera di Nagasawa si carica sempre più di connotati poetici, diventando uno stadio intermedio tra un messaggio in forma di scultura e un messaggio che prende forma nelle suggestioni e nell'immaginazione dello spettatore. La poesia orientale diviene la musa ispiratrice di alcuni lavori e l'immagine della dimora del poeta si concretizza in diverse opere dell'artista, come in *Casa di Li-Pai* (1982), *Basyo* (1990) e *Casa del Poeta* (1999), in cui pochi, essenziali elementi danno asilo alla poesia.

In tutte le dimore la poesia si impone sulla scultura fino a consumarla, sottraendole fisicità, gonfiandola di leggerezza. Queste dimore creano un'atmosfera di sospensione: si entra in una dimensione metafisica come se si trattasse di un frammento di un'esistenza totale. Si fa sempre più viva la sensazione che Nagasawa, nel trovare le connessioni tra le cose, le riveli mediante il principio del rovesciamento di stato condizionale dalla gravità alla leggerezza, coadiuvato dalla scoperta delle leggi naturali e dal loro reimpiego a fini 'costruttivi', per contemplare la bellezza che risiede nella percezione sensibile di forze domate. Gravità zero, leggerezza, sospensione dei volumi e delle forme si rendono evidenti in *Casa del Poeta* (1999). Come osserva Bruno Corà "[...] questa creazione rassegna una spazialità tanto protetta quanto invitante. Tuttavia, le forme sono destituite da qualsiasi funzionalità; esse servono all'affinamento del sentimento di dimora poetica come avrebbe invocato il verso di Hölderlin 'Dichterlich wohnt der Mensch' (poeticamente abita l'uomo). Aerea e luminosa, trasparente e spalancata, la casa del poeta è sospesa e desiderabile come una nuvola, ma come lei è irraggiungibile nel testo." (Bruno Corà, *Hidetoshi Nagasawa: Fare spazio alle idee, dare forma al tempo*, in *Hidetoshi Nagasawa. Ombra verde*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 58).

La carta e il metallo trasmettono un'immagine lieve, nobilitata dalla luce che dall'interno si diffonde. Nel catalogo ragionato dell'opera di Nagasawa, a cura di Caterina Niccolini, si legge: "Si respira la stessa aria dei quadri metafisici, e non è un caso che la pittura di De Chirico sia oggetto di amore e di riflessione per Nagasawa. Opere come *Odisseus* o *Le Muse* sono direttamente ispirate alla pittura di De Chirichiana ma, come nota Minemura, lo spazio metafisico, per definizione, non esiste, è nascosto. Lo si può percepire attraverso un sentimento simile al languore, un sentimento che si avvicina a quella «nostalgia della perfezione» che l'opera silenziosamente evoca in noi, attraverso uno spazio atmosferico, invisibile, incommensurabile. L'irregolarità, l'assenza, l'imperfezione, l'opacità provocata dalla consunzione e l'indeterminatezza sono caratteristiche tipiche dell'estetica orientale, che individua nelle due categorie di 'Sabi' e 'Wabi' la melanconia del trascorrere del tempo, la bellezza delle cose patinate dall'età, la solitudine, la calma, la sensazione di povertà. Questi due concetti si accompagnano allo 'Yūgen', che designa ciò che è misterioso e profondo. Nelle dimore, il languore e la falsa immagine di perfezione esistenziale si legano alla poetica del frammento con lo stesso meccanismo che caratterizza la poesia 'Haiku', dove una sola parola riesce a trattenere eccezionale potere evocativo [...]. La brevità del verso non consente di sviluppare un'idea o un pensiero e la sua forza risiede nell'impressione di un istante in cui le sensazioni vengono atterrate e immediatamente abbandonate. Il potere e il fascino dell'"Haiku" hanno sedotto Nagasawa al punto di voler trasferire il raffinato senso estetico di questa 'poesia senza parole' nella scultura." (Caterina Niccolini, *Nagasawa. Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, Roma, Edizioni De Luca, 1999, pp. 34-35)

1H / 1I VESPERO, 1999



Titolo
Vespero

Data
1999

Tecnica
pietra, marmo, acciaio, acqua

Dimensioni
50 x 40 x 70 cm

Descrizione

"In Vespero vi è un sasso di pietra levigato da vento e pioggia che si sovrappone a un pezzo di marmo, scolpito invece a mano come un solido geometrico a dodici facce. Rappresentano due opposti, però al tempo stesso sono entrambi materiali naturali. Uno sopra l'altro 'galleggiano' in una vasca esagonale con ottanta litri di acqua purissima. Anche in questo caso il titolo non spiega ma aggiunge, con un'associazione di idee che porta oltre il lavoro. Dopo aver finito la scultura, mi è venuta in mente la stella di Venere, chiamata anche Vespero, che si può vedere la sera e all'alba, due momenti diversi ma congiunti. Così come i due sassi di marmo e pietra".

(Hidetoshi Nagasawa in conversazione con Olga Gambari in Nagasawa, Faenza I quaderni del Circolo degli Artisti, 2000, p. 42)

1J / 1K LIBELLULA, 1999



Titolo
Libellula

Data
1999

Tecnica
ferro, ottone e cera

Dimensioni
180 x 900 x 400 cm

Descrizione

È possibile raggiungere levità e leggerezza mediante l'uso di materiali pesanti e compatti? L'ossimoro concettuale si realizza nell'opera di Nagasawa con gigantesche sculture che sembrano "galleggiare nell'aria". Un meccanismo di azione-reazione si realizza nella scultura degli anni Novanta: le forze si oppongono in perenne antagonismo, si combinano in un rapporto di spinte e contropinte, intrattenendo la massa e il peso della materia nella tensione di un precario equilibrio. *Libellula*, realizzata nel 1999, incarna perfettamente questa tipologia di scultura antigravitazionale. Come nota Akira Tatehata: "In *Libellula* le sue parti fluttuano misteriosamente grazie alla loro precisa disposizione e all'audace equilibrio dinamico. Una struttura verticale che resiste alla gravità può essere stata essenziale per la scultura precedente, ma molte delle opere di Nagasawa hanno superato questo destino terreno, proiettando immagini di cose che fluttuano o volano nel cielo. Un segreto senso di tensione è creato dall'abile disposizione di pesi che non possono essere annullati, permettendo loro di annullarsi a vicenda in modo dinamico. La gravità è una metafora delle cose terrene e allo stesso tempo una modalità dinamica di generazione cosmica in uno spazio poetico." (Akira Tatehata, *Ideas and Poetry*, in *Nagasawa. Dove tende aurora*, Spatial Design Consultants Co., 空間造形コンサルタント, Giappone, 2009, pp. 167-168)

2A LAMPO, 2004



Titolo
Lampo

Data
2004

Tecnica
ferro

Dimensioni
500 x 500 x 30 cm

Descrizione

A partire dalla fine degli anni Ottanta, Nagasawa affronta con il proprio lavoro le leggi fisiche che governano la realtà, crea dei paradossi, realizza dei miracoli di statica, portando dei corpi in equilibrio nel vuoto, lasciando agire forze diverse, contrarie. La volontà di ribaltare un principio, di invertire le direzioni spaziali, di capovolgere un ordine, nutre il suo lavoro fin dai primi suoi esordi. Ascoltando la sua indole di "sovversivo" l'artista giunge, negli anni della maturità, a provocare la forza di gravità sfidandola attraverso il peso della scultura. Le nuove opere invadono lo spazio auto-sostenendosi. L'artista sembra voler dimostrare, paradossalmente, che un corpo nello spazio può acquisire leggerezza sfruttando il proprio peso. E più il peso è ingente, più l'artista si prodiga in coraggiose invenzioni creando eventi prodigiosi, in cui giganteschi pezzi di legno o di ferro si librano nel vuoto, si muovono nello spazio, inventando una nuova forza: una forza antigravitazionale.

È questo il caso di *Lampo*, una scultura monumentale che l'artista realizza in più versioni a partire dal 1989, in cui il congegno di incastri si traduce in un meccanismo di leve che fa levitare la struttura nell'aria. Gigantesche travi di ferro si articolano nello spazio aereo grazie al principio della leva: tutto si sostiene da sé, partendo da un aggancio iniziale e proiettandosi nel vuoto a zig-zag, con un gioco ripetuto di spinte. La trasmissione del peso tra le travi è un peso dinamico, la struttura si muove liberamente in senso antigravitazionale, e il peso mastodontico delle travi miracolosamente si annulla. Equilibrio e leggerezza vengono raggiunti tramite un peso effettivo, un peso corporeo che esercitando la sua stessa forza si azzerava.

Come osserva Caterina Niccolini: "Cercando la formula d'equilibrio del vuoto, l'artista cerca un contatto diretto con le cose, con il loro 'di dentro'. [...] Se negli anni Settanta l'artista spingeva la materia, lavorandola, oltre i confini delle sue stesse sembianze, ora la scultura antigravitazionale conduce l'opera sull'orlo di una nuova 'situazione limite'. Sottoposta allo sforzo, la materia viene messa alla prova, l'artista ne verifica la resistenza attraverso l'interazione tra le sue stesse risorse e le forze naturali governate dalle leggi fisiche. [...] Sia in terra che in aria, ciò che emerge da questi lavori è l'esistenza di un fulcro, di un perno o di un fuoco dinamico attorno al quale gli oggetti si distribuiscono nello spazio. Dal mondo naturale a quello geometrico, la scultura assorbe ed evoca quel gioco cosmico di avvitamento che si osserva nel gorgo dei fluidi e nel moto delle galassie." (Caterina Niccolini, *Nagasawa. Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, Roma, Edizioni De Luca, 1999, p. 49)

2B BARCA, 1980–1981



Titolo

Barca

Data

1980-1981

Tecnica

marmo, terra e albero

Dimensioni

175 x 230 x 87,5 cm

Descrizione

"L'istante di una forma: mentre della sabbia bagnata scorre tra le mani. Un attimo dopo non c'è più. Quell'istante è diventato una barca; un albero vero cresce al suo interno, un albero che cambia ad ogni luogo in cui è esposta la barca".

(Hidetoshi Nagasawa in *La conoscenza rovesciata. Testi sull'arte di Hidetoshi Nagasawa*, a cura di Jole de Sanna, Segrate, Nike, 2000, p. 91)

Nella vita e nell'opera di Nagasawa la barca ha una lunga storia legata al mito e al viaggio, un racconto che si intreccia con la sua biografia, la sua cultura e la sua esperienza di artista. Due lunghi viaggi hanno segnato la sua vita: la tragica fuga dalla Manciuria verso il Giappone (1945) e il viaggio dal Giappone all'Occidente (1966-1967) con una canoa e una bicicletta.

L'arte di Nagasawa si lega perciò strettamente al tema del viaggio, inteso come continuo peregrinare di luogo in luogo, e si concretizza a più riprese nell'immagine della barca. Dal 1973 al 1993, l'*atelier* dell'artista si trasforma in un cantiere navale, dal quale escono diciassette barche che si trasformano e si spostano nello spazio. La barca diviene così una metafora del viaggio attuale e vissuto, mitico e sognato, assumendo le connotazioni di un viaggio nello spazio e nel tempo, in una dimensione reale e irreale, tra Oriente e Occidente.

In particolare, la *Barca* presentata nel 1981 alla Galleria Sperone di Torino, si compone di una base monolitica di marmo dalla forma organica, che accoglie al suo interno una pianta vera. Come osserva Caterina Niccolini: "L'albero della barca, che sostiene la vela e si lascia trasportare dal vento, diventa un albero vero così da trasformare la barca in un vaso ricolmo di vita. Si rinnova l'antico motivo iconografico della navicella in cui fiorisce l'albero [...]. Se la barca, per sua funzione, trasporta un carico, questa *Barca* di Nagasawa traghetta la natura, la vita vegetale. Anche le sue strane sembianze ci riportano al mare, all'acqua, alla nascita, all'elemento 'fertile' per eccellenza, poiché il gesto di attingere l'acqua ne ha ispirato la forma." (Caterina Niccolini, *Nagasawa. Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, Roma, Edizioni De Luca, 1999, p. 35)

L'artista stesso racconta la genesi dell'opera in una conversazione con Jole de Sanna: "*Quando si chiudono due mani in preghiera - in tutto il mondo i religiosi fanno questo gesto - nel punto in cui le due mani si congiungono esiste uno spazio, uno spazio che non si vede. Oro di Ofir, del '71, nasce da questa immagine, un'impronta di due mani. La stessa cosa volevo fare con la barca di marmo. Dall'83 in poi ho fatto solo sagome di barche: sono diventati più leggero, più trasparente, più fragile. La barca quasi scompariva, restava l'idea, il concetto, la suggestione.*

Sono cresciuto in una campagna nei dintorni di Tokyo, vicino ad una grande risaia. Il mio paese si trovava presso quattro grandi fiumi e ogni anno la campagna veniva inondata e diventava come un grande lago, allora i contadini dovevano tirar giù dal soffitto delle case le loro barche ed era una grande tragedia perché il riso dell'anno marciva. Era ovviamente una cosa tristissima, però come immagine era bella perché in un grande lago andavano tutte queste minuscole barche [...]. Questo mi ha profondamente colpito, e la bellezza dell'immagine torna sempre nella mia mente. Posso dire quindi che la barca nel mio lavoro è legata al senso dell'attesa, ma anche all'idea di dover lasciare quel paese. Poi per me c'è stato un primo viaggio di fuga con mia madre, dalla Manciuria dove sono nato, per raggiungere il Giappone. Dovevamo partire con una barca, ma questa barca non arrivava mai, aspettavamo sempre sul porto. La nostra fuga è durata più di un anno, non c'era cibo e mia madre cercava di rassicurarmi ripetendomi che sarebbe arrivata presto una barca che ci avrebbe portato in salvo in Giappone. Con la mia fantasia di bambino ho costruito moltissime storie aspettando questa barca. In realtà, quando siamo arrivati in Giappone non esisteva più niente, abbiamo assistito soltanto a una grande tragedia. Siamo arrivati a sud del paese e per raggiungere Tokyo siamo passati vicino a Hiroshima, distrutta dalla bomba atomica. Non è una storia semplice per me la barca, è sempre collegata a molte cose, non solo al viaggio. Inoltre il Giappone è un'isola e per uscire o entrare era sempre necessaria una barca, adesso ci sono aerei, ma prima..." (Hidetoshi Nagasawa in *La conoscenza rovesciata. Testi sull'arte di Hidetoshi Nagasawa*, a cura di Jole de Sanna, Segrate, Nike, 2000, pp. 71-72)

4A / 4B ALBERO, 1983



Titolo

Albero

Data

1983

Tecnica

bronzo, granito e foglia d'oro

Dimensioni

550 x 600 x 600 cm

Descrizione

Un albero di bronzo, con un velo dorato avvolto intorno, al centro di Tsukuba, la città universitaria progettata da Isozaki Arata

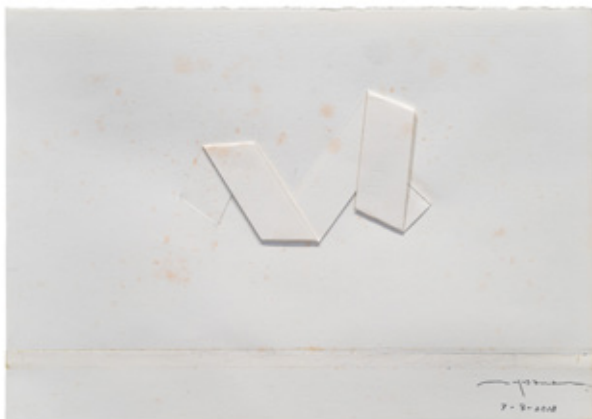
"Lavoravo da sette anni al progetto di un albero, ma non avevo mai avuto l'opportunità di realizzarlo. Nel '75-'76, mentre facevo la Mano con il panno, mi è venuta l'idea dell'albero con il panno. Quando sono stato convocato per la nuova città, dovevo pensare una scultura per una piazza. Mi chiesero un monumento. Io non volevo assolutamente fare un monumento. Ho cercato e cercato dentro di me, finché ho pensato che l'albero andava bene. È una scultura che sta fuori, non un monumento. È di bronzo anche per una questione di resistenza all'esterno. L'idea dell'albero è legata a una storia che noi raccontiamo in Giappone. Noi abbiamo una religione politeista, lo shintoismo, come gli antichi greci. Di solito gli dèi vivono in cielo, ma ogni tanto scendono sulla terra per riposare, giocare, tante cose. Ma tutte le volte che vengono sulla terra cercano un albero preferito e scendono lì, lasciano il loro velo sull'albero e poi magari vanno a fare il bagno, a passeggiare, non so. Il velo pendente dall'albero ha questo senso e vorrebbe anche dare l'atmosfera dell'aria che circola intorno a questo albero un po' strano, in modo da farlo continuare anche sotto. Il velo, se è in aria ha un comportamento da aria, se è appoggiato su qualcosa ha un comportamento di panno. Non si sa di che cosa è fatto il velo, ma secondo me gli dèi volano con una vela di velo, altrimenti non possono ritornare. Questo albero non è una quercia, un melo o un tipo particolare di albero. Il grande problema è stato decidere che senso dargli, non che tipo di albero. Può anche darsi che non sia un albero, è e non è. Prima di farlo ho fatto tanti modelli grandi uno a dieci per cercare un albero che non fosse nessun albero ma che però doveva essere un albero. Dopo quattro mesi sono riuscito a fare un pezzo che sembrava un albero ma non somigliava a nessun albero. Ho capito che era molto importante non eliminare il senso di albero, la regola di natura. Se sbagliavo o l'eliminavo, non diventava albero. Quando ho trovato quello ho detto va bene.

Van Gogh dice: 'lo vedo l'artista giapponese come un uomo che disegna per tutta la vita lo stesso filo d'erba. Che cosa studia quest'uomo? Studia il mondo intero e sé stesso'.

Per noi il pensiero della natura è una necessità, deve esserci per forza. In Giappone ogni anno viene il tifone dieci, venti volte. I terremoti e gli allagamenti distruggono le città. Noi abbiamo creato tanti dèi in forma di alberi e di qualsiasi cosa per questo, perché a un certo punto hanno paura e si arrabbiano. Per noi conoscere la natura è un compito, un obbligo per vivere. Abbiamo una paura incredibile. In ogni foglia, in ogni goccia d'acqua c'è il mondo: non solo gli artisti, tutti, ognuno deve scoprire le regole della realtà. Noi abbiamo ancora, ad esempio, una diga fatta circa due secoli fa, poverissima, di mattoni e di pietra, però piena di buchi. Non è costruita come un muro; quando arriva la grande onda entra nei buchi e diventa una piccola onda, non si blocca, si scioglie. La diga non si oppone all'onda, bisogna essere amici. La natura non si cancella, si accetta, noi sappiamo benissimo che il suo potere è troppo grande, che bisogna accettare. Anche la casa giapponese è così: se viene il vento può anche portare via tutto, il terremoto la muove ma non la distrugge. Invece tante dighe costruite dopo con il cemento armato devono essere rifatte."

(Hidetoshi Nagasawa in *La conoscenza rovesciata. Testi sull'arte di Hidetoshi Nagasawa*, a cura di Jole de Sanna, Segrate, Nike, 2000, pp. 27-28)

5 / 6 DISEGNI, 2018



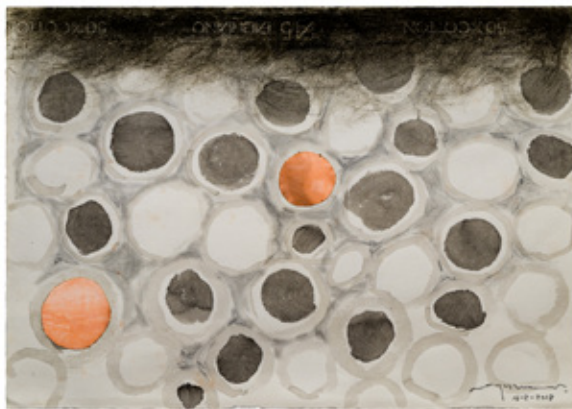
Titolo
Disegno

Data
07/03/2018, 10/03/2018

Tecnica
carta

Dimensioni
35 x 50 cm
(43,5 x 58,5 x 4 cm con cornice)

7 / 8 DISEGNI CON RAME, 2018



Titolo
Disegno con rame

Data
22/02/2018, 16/02/2018

Tecnica
rame, matita, carboncino e acido su carta
rame, china, carboncino e acido su carta

Dimensioni
35 x 50 cm
(43,5 x 58,5 x 4 cm con cornice)

Descrizione

"Cucinare la carta?"

Adoperare la carta nel senso di cucinare un cibo. Dico cucinare perché non intendo trovare una maniera nuova nell'interpretazione di un materiale, ma prepararlo ad assumere tanti differenti sapori restando sé stesso. Ad esempio, tu che conosci bene il sapore del pesce, sai come cucinarlo variandone e arricchendolo ogni volta il gusto. Non assaggiare cibi nuovi, ma approfondire i sapori. Prova a immaginare la lettera T dell'alfabeto: io penso che l'avanguardia cerchi continuamente materiali e spazi nuovi, ma sempre all'altezza del tratto orizzontale. Si estende, assume nuovi elementi, ma senza mai approfondire. Io vorrei essere sull'altra linea, quella che scende verso il basso, per cercare di approfondire.

[...] Sembrano stoffe, non carte.

In effetti, mi è capitato anche con altri materiali di voler superare il materiale stesso: è chiaro che non volevo imprigionare la carta, o il marmo; mi va bene che si trasferisca in altre cose, non voglio strozzarlo, o ucciderlo, voglio farlo vivere. Anche il pesce, se è cucinato bene, ha un sapore talmente buono che non te lo aspetteresti, però non è mai carne.

La carta ti piace?

Al contrario, per me la carta è uguale a qualsiasi altro materiale. Conosco il mio limite e sto attento a non forzarlo. [...] Non è vero che della carta ho un'esperienza maggiore del marmo o del legno. La scelta di uno o dell'altro può dipendere anche dalla disponibilità. Mi capita anche di voler affrontare materiali che non conosco per niente. È una lotta, in cui posso vincere o perdere; se vinco significa che l'opera è riuscita. Con ogni materiale che non conosco ho paura, voglio affrontarlo, voglio vincere, però ci vuole tempo, perché prima di tutto bisogna studiarlo [...]."

(Hidetoshi Nagasawa, in *La conoscenza rovesciata. Testi sull'arte di Hidetoshi Nagasawa*, a cura di Jole de Sanna, Segrate, Nike, 2000, pp. 24-25)

Intorno alla metà degli anni Settanta nella produzione di Nagasawa inizia a comparire, accanto al bianco candore del marmo, anche il bianco candore della carta: sul foglio e nel foglio, attraverso l'intervento delle mani dell'artista nel luogo bianco e vuoto dell'assenza, prende forma la scultura. Da qui in poi, fino a qualche giorno prima della sua morte nel marzo 2018, l'artista produce una grande quantità di opere di carta indagando e sperimentando le potenzialità intime del materiale, negandola come supporto bidimensionale e trasformandola al contrario in un "mezzo", come materiale duttile e manipolabile capace di trasformarsi in scultura.

A questo proposito Caterina Niccolini osserva: "Nella carta e con la carta l'artista pratica una sua ritualità delle iterazioni manuali e della continua trasformazione dell'immagine. Trame, reti intrecciate, maglie, pizzi, drappi densi di fili, corde, fiocchi e nastri si mostrano come in un campionario di passamanerie, di tendaggi e di tappezzerie. La carta, materiale povero ed economico per eccellenza, si trasforma in un materiale 'ricco', una materia attiva, morbida, leggera e resistente come un tessuto, che viene sottoposta a continue prove di resistenza. [...] Nagasawa trasforma la carta in stoffa, e in quanto intimo conoscitore della cellulosa, della fibra e della pasta di legno fa in modo che il materiale diventi anche protagonista del processo creativo dell'opera. [...] A questa assidua, intensa e feconda frequentazione della carta vanno riconosciuti due grandi meriti: l'aver messo in pratica, con successo, la trasformazione di una materia in qualcosa d'altro, scoprendo le potenzialità della 'metamorfosi' e l'aver risvegliato nell'artista il piacere e il gusto della manualità e del 'corteggiamento' fisico della materia attraverso il coinvolgimento diretto dell'artista nella fattura dell'opera." (Caterina Niccolini, *Nagasawa. Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, Roma, Edizioni De Luca, 1999, pp. 25-26)



BUILDING

via Monte di Pietà 23, 20121 Milano

T +39 0289094995

info@building-gallery.com

www.building-gallery.com