

ACCADEMIA DI BELLE ARTI 'PIETRO VANNUCCI' - PERUGIA

INCONTRI

1996-2000

Incontro con la poesia

AMEDEO ANELLI
ALBERTO CAPPI
DANIELA MARCHESCHI

Incontro con l'artista e la sua opera

DADAMAINO
ALBERTO GARUTTI
ALFREDO PIRRI
EUGENIO GILIBERTI
HIDETOSHI NAGASAWA

Gamma

Incontro con l'artista e la sua opera

HIDETOSHI NAGASAWA

24 Maggio 2000



Aldo Iori: Buon giorno a tutti. Rivolgo il benvenuto all'artista Hidetoshi Nagasawa in nome dell'Accademia di Perugia tutta. Egli è qui con noi stamattina per la precisa volontà del Collegio dei Docenti di realizzare, anche quest'anno, seguendo una tradizione di più di vent'anni, una serie d'incontri con artisti di fama internazionale.

Hidetoshi Nagasawa, lo conosciamo; spesso abbiamo incontrato i suoi lavori nei musei o in mostre specifiche e molte volte le sue opere sono state oggetto di discussione e studio nel corso delle lezioni di storia dell'arte. Ieri mattina abbiamo visto una serie di diapositive che illustravano la sua lunga carriera artistica, abbiamo letto testi suoi e di critica alla sua opera. Oggi lui è qui, presente con noi e come ogni volta che un artista è qui invito gli studenti a non essere timidi, a fare domande e cercare di esternare tutti i problemi e le curiosità che anche ieri, durante la preparazione a quest'incontro, si erano presentate.

Gianni Sani: Ringrazio anch'io l'artista Nagasawa. La sua presenza qui oggi è frutto di un desiderio, nato tempo fa, di poterlo coinvolgere in una presenza attiva all'interno dell'accademia; questo fa parte di una serie d'iniziative che, anche in questi ultimi anni nonostante le difficoltà logistiche della scuola, hanno coinvolto diversi artisti che hanno presentato agli studenti la loro poetica e il loro modo di fare e pensare l'arte. Certo due o tre ore sono poca cosa e ameremmo coinvolgere artisti come lui in iniziative più complesse e più legate al lavoro. Come diceva il prof. Iori, è interessante, dopo aver fatto delle lezioni di preparazione sulla sua opera, confrontarsi oggi con lui, con la sua opera che si è sviluppata negli ultimi trent'anni a partire dal suo soggiorno italiano. A me interessa molto approfondire il dialogo che c'è nel suo lavoro tra le radici giapponesi e la cultura italiana ed europea nell'arte d'oggi.

Sauro Cardinali: Mi unisco anch'io al caloroso benvenuto a Nagasawa.

Aldo Iori: Quest'incontro, con Hidetoshi Nagasawa, era stato annunciato nella programmazione già l'anno passato, ma non era stato possibile effettuarlo; esso nasceva dall'idea che percorreva le lezioni di storia dell'arte e di pittura, che era quella della memoria. C'interessava condurre un'analisi sull'opera di alcuni artisti contemporanei e si era pensato ad una presenza in accademia di Hidetoshi Nagasawa proprio intorno al problema della memoria, ovvero l'intervallo che sta tra la cosa che è avvenuta, l'evento passato, e la memoria che noi abbiamo di quest'evento, che può essere anche un pensiero lontano nello spazio e nel tempo. Memoria che nell'arte può essere anche intesa come evocazione di un'immagine, di un materiale, di un sentimento poetico precedente nel tempo o nello spazio. Vorrei proprio iniziare quest'incontro, chiedendo a Hidetoshi, se nel suo lavoro esiste questo problema della memoria, di un ritorno delle cose e di un pensiero nell'oggi, in quello che facciamo ora. Noi sappiamo che la sua cultura orientale, in particolare quella giapponese, si confronta con quell'occidentale (e

viceversa) con tutto il suo universo costituito da segni, immagini e codici molto diversi dai nostri.

Hidetoshi Nagasawa: E' già da trentatré anni che io vivo e lavoro in Italia. Naturalmente le mie basi culturali sono più giapponesi che italiane, e vivendo e studiando qui, ho imparato e appreso molto della cultura italiana, e ancora la sto studiando... ho cercato in questi anni di tenere una linea di ricerca che avesse punti in comune fra le due culture. Ciò vuol dire che io ho sempre guardato contemporaneamente due culture opposte, proprio completamente diverse. Io quando andavo a vedere le opere di Beato Angelico, dicevo: "Chi ci sarà in Giappone?" allora andavo a cercare un pittore giapponese che fosse affine, ma nel senso della qualità, non che gli somigliasse come immaginè... E così dopo diversi anni, ho scoperto un pittore giapponese Sessyu, che era anche un bonzo, che è un pittore proprio con lo stesso segno di Beato Angelico. Così ho sempre cercato una linea per non perdere la mia strada. La memoria è sempre stata molto importante. E poi importanti per me sono stati anche due grandi viaggi che ho fatto nella mia vita, uno quando avevo cinque anni, il viaggio dalla Manciuria al Giappone, e il secondo viaggio, quello fatto in bicicletta negli anni Sessanta dal Giappone all'Italia. Però per me è stato più importante, non questo tipo di viaggio, ma il viaggio del pensiero, il viaggio delle idee, il viaggio nel viaggio. Non è che ci sia stato solo uno spostamento da luogo a luogo. Tanti miei lavori sono nati ritornando al ricordo, alla memoria di quel viaggio che è stato fatto. Per esempio l'opera *Viti di Baghdad* è stato realizzato solo nel 1975; io sono arrivato qui in Italia nel '67 e quindi dopo otto anni che ero stato a Baghdad. Con l'idea, ritornando con il pensiero, ho fatto un altro viaggio a Baghdad e poi il lavoro è stato realizzato. Ci sono tanti lavori così, anche alcuni che forse non avete visto dal vero. Il *Pozzo nel Cielo*, oppure *Piroga* o altri, che sono nati dopo tanti anni, anche se già trent'anni fa avevo fatto uno schizzo. Però tante cose allora non erano ancora chiare, poi passando il tempo si trova, si scopre scritto dentro di sé, l'idea si fa chiara e poi i lavori nascono. Perché se non abbiamo un'idea chiara l'opera non viene fatta leggera. Il mio viaggio è una ricerca di questo. Dopo che si è trovata un'idea chiara, il resto che si deve fare è realizzare, cercare il materiale, definire la tecnica, decidere la misura, e finalmente viene una cosa leggera. Leggera vuol dire la ricerca di portare una qualità. Ora io vi racconto la storia di tre bonzi: c'erano una volta, un giorno, tre bonzi che andavano in collina e avevano visto lontano su un bastione una bandiera che sventolava; allora il primo bonzo ha detto: "Vedi sul bastione lontano c'è una bandiera che si muove"; il secondo bonzo ha detto: "Ma no che cosa dici, quella non è la bandiera, ma l'aria che si muove!"; il terzo bonzo ha detto infine: "Ma cosa dite! Non è né la bandiera, né l'aria, è il vostro pensiero che si muove!". Ciò per farvi capire che anche nel mio lavoro c'è sempre questo, come un modo di vedere. Se non c'è questa coscienza chiara, certe cose molto chiare non si

possono vedere. Sempre, quello che vedete, che vediamo, dipende da questa coscienza.

Una volta, tanti anni fa, il Capitano Cook è andato alle isole Hawaii con una grande nave, allora la gente delle Hawaii chiedeva: "Ma da dove siete venuti, dal cielo?" e il Capitano Cook ha detto "Siamo arrivati con una grande nave, é davanti a voi!"; però gli indigeni rispondevano: "No, non la vediamo". Allora il capitano Cook ha portato tutti i capi dell'isola fino alla nave e gliel'ha fatta toccare e appena toccata, la gente ha detto "E' vero!". Prima però non la vedevano. Questo è il meccanismo del vedere: se non hai mai visto, non hai mai conosciuto, mai sentito, non riesci a vedere... Io posso continuare così a raccontare del mio lavoro, però vorrei sapere anche se c'è qualche domanda...

Aldo Iori: Ieri, vedendo le immagini dei tuoi lavori, dalla discussione che abbiamo fatto in aula, sono emerse alcune interrogazioni che ti voglio ora riportare. Alcuni studenti mi domandavano quale fosse stato il tuo rapporto con Milano quando tu sei arrivato, nel momento del furto della bicicletta..., tu ti sei fermato a Milano, e hai trovato una situazione particolare, quella della cultura, degli artisti milanesi del 1967. Com'è stato il tuo inizio, com'è stato il tuo rapporto sia con delle personalità che erano già inserite nel mondo dell'arte, come Enrico Castellani, sia con gli altri artisti giovani come te? Come si è formato questo sodalizio? Quali sono stati i meccanismi che poi ti hanno portato a modificare il tuo lavoro? Nei primi tempi il tuo era un lavoro che mi pare fosse molto legato ad una sensibilità artistica presente in quegli anni in Giappone. Il contatto con la realtà artistica milanese ti ha portato invece a modalità diverse. Io farei una divisione tra il periodo prima e quello dopo di *L'oro di Ofir* del 1971.

Hidetoshi Nagasawa: Quando sono arrivato a Milano, nell'autunno del '67, avevo già vissuto e visto l'Italia da un mese: ero entrato nel territorio italiano dal porto di Brindisi proveniente dalla Grecia ed ero passato per Napoli, Roma, Firenze, poi Pisa e Genova e poi ero arrivato a Milano: in un mese io avevo visto tantissime cose belle, passando per chiese e musei. Allora Milano era per me l'ultima città in Italia, perché dovevo partire, vuol dire che il giorno dopo sarei andato in Svizzera o in Germania e non sarei più tornato a Milano, in Italia. Era un peccato per me, anche perché dopo aver visto tante cose, ancora non ero riuscito a digerirle! Allora mi sono detto che ci voleva un po' di tempo per digerirle e per capire tutto. Allora ho deciso di stare a Milano, però non avevo trovato ancora il motivo per chiudere questo viaggio. In quel momento, cioè proprio mentre cercavo questo motivo, mi hanno rubato la bicicletta quindi... (*risate in sala*) questo era un ottimo motivo per chiudere il viaggio. Ho ringraziato questo ladro di biciclette... così ha deciso lui di chiudere, di finire questo mio viaggio, dopo un anno e mezzo. E finalmente fermo, ho cominciato a cercare uno studio a Milano. Mi hanno indicato la possibilità di trovare uno

studio verso il nord di Milano, verso Sesto S. Giovanni dove c'era un quartiere con molti artisti. Giovani artisti milanesi che adesso sono diventati famosi, ma allora erano tutti quasi sconosciuti, alcuni avevano appena finito l'accademia. Un artista più grande e conosciuto era Enrico Castellani, che allora aveva 37 anni, ma c'erano anche Luciano Fabro, Mario Nigro, o Antonio Trotta... C'erano tanti giovani, anche Nando De Filippi che adesso è direttore dell'Accademia di Brera, anche lui era lì. C'erano trentacinque, quaranta artisti e per fortuna sono riuscito a trovare un piccolo studio lì e quindi anch'io mi sono sistemato a Sesto S. Giovanni. Nello stesso momento in cui ho trovato uno studio, ho trovato tanti compagni e amici della mia stessa generazione, i giovani artisti di Milano: è stata una grande fortuna anche, perché oggi sarebbe difficile trovare un ambiente simile a quello. Ogni giorno si lavorava ma anche facevamo festa, anche se non avevamo soldi. Se uno vendeva non so, un disegno, uno dei trenta, doveva fare una festa! Con del vino cattivo, un po' di pane, un po' di torta e si faceva una gran festa. Quindi ogni sera qualcuno faceva una festa. Il giorno dopo, si passava la mattina a letto perché con il vino cattivo non ci si poteva alzare. Soltanto raramente, quando partecipava a una festa qualche collezionista o qualche gallerista, si beveva il vino buono. Se non portavano cose buone, loro non potevano neanche partecipare alle nostre feste. Eravamo tutti giovani artisti, giovani ma molto orgogliosi. Una volta un giovane artista francese aveva portato un giovane collezionista nel suo studio; allora questo collezionista aveva visto un quadro di questo artista ed ha chiesto: "Quanto costa?"; lui ha risposto: "Duecentomila lire"; e questo collezionista: "Ma per me è troppo caro, facciamo cento". Allora il francese ha detto: "Va bene, te lo do con centomila lire, però bisogna tagliarlo a metà!" allora ha preso una sega e lo ha tagliato a metà e il collezionista ha detto: "Ma no! Basta per favore! Non lo tagliare!" Ma invece ormai erano due pezzi. Quindi anche i collezionisti, i galleristi stavano molto attenti a parlare con noi, anche se eravamo giovani. Quel periodo era molto diverso da oggi, perché erano loro che venivano a cercare noi, a studio, perché volevano vedere il nostro lavoro. Oggi non è più così, i galleristi non vengono, i collezionisti non vengono, gli artisti non sanno più dove andare. Ognuno è chiuso nel proprio studio. Io ancora frequento Enrico Castellani, Luciano Fabro e siamo molto amici perché ogni sera ci riunivamo per parlare dei lavori; anche se i lavori erano diversi il modo di pensare, il modo di parlare ci accomunava, dividevamo non solo i luoghi e i tempi della vita, ma era qualcosa di più. Prima eravamo tutti lì, non c'era questa esigenza di chiudersi. Era tutto aperto, ci si confrontava tutti i giorni. Ecco, questo era l'ambiente della fine degli anni '60 a Milano.

Sauro Cardinali: Vorrei che tu approfondissi questa differenza che c'è oggi, una differenza di clima, di sodalizio tra gli artisti stessi e anche tra gli artisti e il modo dell'arte. Hai detto che allora era molto diverso, hai parlato di una

condivisione comune. Gli artisti di oggi sono un po' abbandonati a se stessi. Vorrei che tu approfondissi questo pensiero. Che cosa pensi sia cambiato e qual è la situazione di oggi, perché in realtà poi i ragazzi si trovano adesso ad affrontare questo tipo di realtà.

Hidetoshi Nagasawa: Alla fine degli anni '60, inizio anni '70, le cose erano molto diverse da oggi. Io frequento molto i giovani artisti: anche io oggi insegno alla Nuova Accademia di Milano, che è vicino a Via Farini, alla Casa degli Artisti. Vedo molti giovani artisti, organizziamo anche mostre insieme e quindi li conosco molto bene. Ma c'è una gran differenza, non so, forse hanno paura, sono chiusi, non hanno la nostra gran volontà di conoscere, di aprirsi all'esterno, di fare qualcosa. Allora penso che è un problema di linguaggio: ognuno vuole comunicare con il suo proprio linguaggio, ma poi questa lingua ancora non funziona e allora deve spiegare prima di comunicare... Non so, c'è una difficoltà sicuramente notevole.

Sauro Cardinali: Non pensi che invece ci sia anche una sorta di omologazione, cioè che il sistema dell'arte, così come è diviso tra critici, galleristi, riviste, eccetera, tenda piuttosto a non lasciare libertà ai giovani artisti, ma a dettare loro quasi delle regole nel lavoro? Questo può inibire un giovane artista nella realizzazione o per lo meno nell'individuazione del proprio linguaggio e anche nella propria maturazione. Dicevi prima che i galleristi ed i collezionisti dovevano stare attenti a come parlavano con voi, adesso mi sembra invece il contrario, cioè mi sembra che sono i galleristi e i collezionisti che inibiscono i giovani artisti. Hanno creato una sorta di terrorismo psicologico!

Hidetoshi Nagasawa: Tu hai ragione, questa è la grande differenza. Per esempio, anche le riviste d'arte non esistono, ma neanche trent'anni fa esistevano a parte qualcuna come quella di Bruno Corà o di Tommaso Trini, quella che si chiamava Data. Erano riviste serie, belle!

Sauro Cardinali: Erano riviste di discussione reale!

Hidetoshi Nagasawa: Invece adesso nell'arte ci sono due problemi: il problema dell'arte e il problema del mercato dell'arte. Sono proposte altamente diverse: se queste riviste servono al mercato dell'arte, non devono confondere questi due problemi. Invece i giovani seguono e pensano che questo sia un problema solo, e lo confondono. Anche galleristi sono pochi, quelli che fanno i galleristi al cento per cento, tutti devono fare i soldi e vendere.

Gianni Sani: Io non ci credo in fondo a questa differenza: in quel periodo non era tutto facile, la cultura dominante portava avanti solo un certo tipo di arte. La cosiddetta *Arte Povera*, ha faticato ad uscire dal ghetto, solo in questi ultimi anni è stata conosciuta dal grosso pubblico. E' un problema generazionale che continuamente si instaura fra le gallerie, gli artisti e il mercato. Io penso invece

che ci sia più disponibilità oggi, perché l'artista si trova a non dover seguire una corrente, ma ci sono infiniti linguaggi da poter utilizzare attraverso la propria creatività. C'è più possibilità, di gallerie ce ne sono molto più di prima. Arrivare a una galleria nel '67 non era facile come certo non lo è oggi però il panorama è più vasto e l'interesse mi sembra anche più vivo.

Hidetoshi Nagasawa: No, penso che per un artista non ci sia il problema di avere degli spazi, li possiamo trovare. Abbiamo fatto tante mostre in tanti posti... solo che se non ci sono il gallerista e il collezionista realmente interessarti... Abbiamo fatto tante di queste cose e mai abbiamo avuto problemi di gallerie o collezionisti... Tutti gli artisti venivano. Oggi conosco tanti giovani artisti che fanno mostre, nel loro studio, nel loro appartamento, anche fare l'invito è facile con il computer. Una volta noi scrivevamo a mano gli inviti un ad uno e li spedivamo con la posta. Adesso con il fax è più facile farlo, e poi lo spazio c'è sempre. L'importante è la mentalità. Una volta, ognuno faceva le sue cose, uno dipingeva, un altro scolpiva, un altro faceva installazioni, facevamo cose diverse ma eravamo interessati e curiosi del lavoro dell'altro, forse se avessimo fatto le stesse cose non ci sarebbero interessate. Andavamo sempre in giro perché eravamo vicini e c'era comunicazione. Tanti giovani artisti oggi non hanno fra di loro comunicazione e non capisco perché.

Aldo Iori: Negli anni '60 la situazione era diversa, perché c'era più comunicazione, più solidarietà fra gli artisti anche se i linguaggi erano diversi; oggi sembra esserci più confusione, bisogna fare i conti con i mezzi di comunicazione di massa che tendono ad omologare continuamente cose completamente diverse, apparentemente non c'è un pensiero che lega gli artisti. Da molti anni sono in Accademia e ho visto molti ragazzi che si sono affacciati al mondo dell'arte, determinati a fare il *mestiere di artista*, chiamiamolo così, ma sono continuamente disorientati, devono forse più forza di una volta, molta più determinazione a non lasciarsi *indurre in tentazione*, potremmo dire...

Sauro Cardinali: Mi sembra proprio che questa apparente disponibilità del mondo dell'arte sia anche questa molto virtuale... Allora c'era una radicalità maggiore.

Aldo Iori: A proposito di radicalità: noi sappiamo, come lo ricordava Sani, che in quegli anni c'era un'arte ufficiale, l'arte delle gallerie, l'arte delle riviste, un'arte che era un po' stantia; poi c'è stata l'Avanguardia degli anni '60 di discendenza, a Milano, da Fontana e dalla grossa esperienza dello Spazialismo, e poi, nei primi anni '60 e '70, c'era una volontà a non fare più arte secondo i canoni tradizionali. Tu, insieme ad altri artisti, hai avuto una grossa forza, una grossa determinazione a voler ritornare alla scultura, nel riappropriarti, in maniera completamente nuova, dei materiali, delle modalità di fare arte e in particolare scultura...

Sauro Cardinali: Anche con una concezione particolarissima dello spazio.

Hidetoshi Nagasawa: Nel '73 Antonio Trotta, Luciano Fabro ed io abbiamo discusso molto sul problema della scultura, perché in quel periodo ancora non era molto chiaro quale fosse il concetto di scultura, nessuno voleva dire che era scultura quello che facevamo. Scultura voleva dire marmo, bronzo, Manzù, Marino Marini, eccetera. Allora noi nel '73 abbiamo detto che la scultura era un'altra cosa, che la nostra era una scultura diversa dall'altra. Per esempio, quella che faceva Fontana è scultura, quella che faceva Medardo Rosso era scultura... Allora, cosa è scultura e cosa non è scultura? Abbiamo fatto un po' di chiarezza nel dichiarare questo problema. In quel periodo tutti chiamavano *oggetti* quello che si faceva, non li chiamavano scultura. *Installazione* è un termine che si usa da dieci anni, *performance*, prima dicevamo *azione*. Allora i critici, i galleristi e i collezionisti, per seguire gli artisti andavano a chiedere agli artisti. Se si voleva sapere quale fosse l'artista giovane più interessante a Milano, a Torino o a Roma era necessario chiedere agli artisti, non ai galleristi o ai critici. E gli artisti dicevano quello che dovevano, la verità. Bastava che tre o quattro artisti dicessero che secondo loro quell'artista era interessante, che tutti andavano al suo studio a vedere il suo lavoro. L'informazione avveniva tramite gli artisti, non la creavano i galleristi. Questo per farvi capire quanto fosse diverso. Per esempio: se io da Milano andavo a Roma, scendendo alla stazione, sapevo dove dovevo andare per trovare gli amici artisti senza dover telefonare, senza mandare una lettera. Se era pomeriggio, dalle cinque alle sette, bastava andare da Rosati a Piazza del Popolo, se non trovavi nessuno lì, ti spostavi due passi più in là in un'enoteca in cui, prima di andare a mangiare, tutti andavano e li trovavo sempre. Oppure andavi in uno dei cinque ristoranti, trattorie che si sapeva frequentate dove sicuramente trovavi la gente che volevi vedere. Viceversa, se da Roma qualcuno veniva a Milano andava al Bar Jamaica e se non ci trovava lì, bastava cercare o telefonare a un artista che tutti si riunivano in una casa. Ho chiesto ai giovani ma non c'è questo rapporto, né questo modo. Anche se vanno a Roma, non si conoscono bene, a Torino ancora meno, non c'è questa frequentazione, questa volontà di conoscersi, di incontrarsi...

Sauro Cardinali: Io vorrei tornare al tuo modo di lavorare. Prima parlavi della leggerezza per portare la qualità e di una coscienza chiara, parlavi di questo e mi hanno colpito queste tre cose che sembrano avere quasi un destino all'interno del tuo racconto, queste condizioni della qualità del lavoro, di una chiarezza, di una coscienza. Vorrei che tu ci parlassi di questo e lo tratteggiasse all'interno proprio di alcune tue esperienze di lavoro. Ci sono alcuni lavori nodali per te che determinano dei passaggi proprio in questo senso? E la leggerezza? E' un termine così inafferrabile... come si manifesta nel tuo lavoro? Come riesci a renderla visibile?

Hidetoshi Nagasawa: La leggerezza di un'opera d'arte vuol dire qualità. Quando si trova una certa qualità diciamo che c'è la leggerezza...

Sauro Cardinali: Ma è una qualità artigianale? Io faccio finta di non capire...

Hidetoshi Nagasawa: La leggerezza può essere anche in un lavoro artigianale, in ogni campo ha la sua qualità. Non è un livello... Nell'opera d'arte c'è la qualità della leggerezza, anche se si usa il marmo, o il ferro, o un foglio di carta. Un foglio di carta se non c'è un'idea bella, diventa pesantissimo. Leggerezza è in questo senso. Io non vorrei dire che deve essere tutto leggero, però io dico che di solito gli artisti cercano in questo senso.

Aldo Iori: Io volevo tornare al problema della scultura. Nel momento in cui tu fai *L'oro di Ofir*, mi pare segni un passaggio nella tua opera, segni una nuova presa di possesso della scultura. Ieri io l'ho paragonato a un'operazione minimale come quella dell'uomo preistorico che segna la propria mano sulla parete di una caverna della Cantabria. Volevo che tu ci parlassi di quel momento che tu chiami con un termine giapponese, *Ma*, e parli di respiro, parli di intervallo, di intercapedine...

Hidetoshi Nagasawa: Il concetto di *Ma* non è facile da spiegare. Da noi c'è in qualsiasi campo, come nella pittura giapponese, è portare una misura per portare una qualità di leggerezza. Per esempio, anche un attore misura lo spazio tra parola e parola, questo è il *Ma*. Anche la musica contiene sempre questo *Ma*, oppure è negli spostamenti, nel movimento di camminare in una stanza... anche lì c'è. Come nella scrittura c'è sempre il concetto di *Ma*. Il *Ma* c'è semplicemente: è tra me e una cosa. Questo libro è qui, c'è una distanza, c'è uno spazio, un *Ma*. Tra due mani c'è questo *Ma*, grande, piccolo. C'è quando uno batte le mani ed esce un suono (*batte forte le palme delle mani*): questo suono è nato sia dalla mano destra che dalla mano sinistra, è da questo che nasce il *Ma*. *L'oro di Ofir*, è nato in parte da questo concetto del *Ma*, ma anche per voler chiarire un discorso della scultura, del toccare. Ma toccare cosa? Dove? Toccare lo spazio che non si vede. Quando chiudo le mani, noi non vediamo questo spazio fra la destra e la sinistra che, se apro le mani, è sparito. La stessa cosa con un pugno: dentro a questo pugno della mano destra c'è uno spazio, se apro la mano non lo possiamo vedere mai, se è aperta è sparito. Allora questo: volevo, toccare lo spazio che non esiste, che non si vede. Io penso che il senso della scultura è di toccare e creare dove non si vede, allora questo lavoro, forse comincia con *L'oro di Ofir*.

Sauro Cardinali: E la natura? E' un elemento anche formale...

Hidetoshi Nagasawa: Tutti i miei lavori sono anche influenzati dalla natura. La natura è dentro di me, dentro di te, io sono una parte della natura, la natura è l'uomo, l'uomo è sempre la natura. Però ho sempre fatto una ricerca della verità

nella natura cercando dove di solito è più nascosta. Per esempio le farfalle che hanno, due occhi di gufo sulle ali, una foglia che sembra mangiata in un pezzettino da un insetto, invece non è una foglia, è un tipo di cavalletta. Ci sono tante mimetizzazioni nella natura, cose che sono nascoste. Per esempio in Amazzonia ci sono alberi che camminano durante la notte, e poi durante il giorno sono fermi, perché in realtà sono animali non alberi, però sono identici ad alberi. Penso che si è sempre in contatto con l'universo, sempre tramite questo segreto, nascosto nella natura, che dobbiamo scoprire. La nostra coscienza la possiamo dire coscienza dell'universo, dove appare, dove nasce. Io penso che questa coscienza dell'universo nasca nella doppia corrente, da qui verso un altro spazio, un altro tempo, e viceversa. In mezzo nasce questa coscienza... Bisogna anche capire che il concetto di tempo deve essere *Tempo zero*. Non esiste il tempo. Quasi sempre mi sono comportato così, tutti i miei lavori, sono tanti lavori vicini alla natura.

Aldo Iori: Vorrei che tu tornassi su questo concetto di tempo, in particolare di *Tempo zero*, perché nel tuo lavoro c'è sempre una condizione spazio-temporale nella quale tempo passato e tempo di oggi sono presenti attraverso la presa, il contatto con il materiale, una presenza molto attiva. Poi c'è un altro fatto che noto nel tuo lavoro ed è che da un certo punto tu in poi sembra che tu lasci, o per lo meno accantoni momentaneamente, tutti i riferimenti con la tua cultura e guardi alla cultura occidentale, alla cultura del mito della Grecia, delle sacre scritture, anche.

Hidetoshi Nagasawa: Partiamo prima dal problema del tempo I fenomeni della natura o qualsiasi fenomeno, sono collegati tutti, con il movimento, con una vibrazione, all'universo. Anche una battuta d'ali di farfalla, così, molto leggera, è sempre collegata con qualsiasi cosa nell'universo. Io penso che nelle cose che fa l'uomo nel tempo presente ci sia sempre un'onda di interferenza dal tempo presente al tempo passato e viceversa. Sappiamo benissimo che il tempo passato ha sempre influenzato il tempo presente, o il tempo futuro, però forse bisogna sapere bene che anche il tempo presente può influenzare il tempo passato. Cioè capire un po' meglio il concetto di *Tempo zero*. Non so, è come quando cercate un'idea... ognuno fa una riflessione... Io faccio spesso della meditazione, molto forte e a volte dopo due ore, a volte dopo cinque minuti, arriva il momento di dormiveglia. Concentrandosi uno casca nel dormiveglia, se è sonno allora non funziona. Bisogna trattenere il sonno, però stando svegli. In quel momento la testa funziona con una velocità incredibile, fortissima, e il tempo, piano, piano, si avvicina verso a zero. Allora in quel momento la testa diventa limpida, molto chiara. Questa è un'idea del *Tempo zero*. Allora penso che anche il nostro universo in questo momento è in dormiveglia e il dormiveglia è un momento normalmente creativo, sicché si può cercare un'idea. Questa è l'idea del tempo, la seconda domanda?

Aldo Iori: Era l'interesse per la mitologia occidentale...

Hidetoshi Nagasawa: Io ho dato tante volte il titolo a un'opera, prendendolo dalla mitologia greca, oppure dal Vecchio Testamento, ma non solo, anche dalle nostre cose della cultura giapponese o cinese. Perché l'ho detto prima, come per il modo di vivere, di essere e di lavorare qui in Italia ho scelto una strada, faccio sempre la ricerca dei punti in comune di diverse culture. Io amo molto leggere la vostra Bibbia; nel Vecchio Testamento ci sono cose molto interessanti. Io non sono cattolico però trovo ogni tanto punti in comune, a volte molto lontani dalla mia cultura. La *Visione di Ezechiele* per esempio... io ha fatto dei lavori su questo, perché ho trovato dei punti in comune. Nel titolo ho messo la *Visione di Ezechiele*, ma in realtà era la mia visione, anche se era molto vicina alla Bibbia. In Giappone abbiamo tanti dei e anche in questo caso ci sono molte cose in comune con la mitologia greca. Ho scelto sempre liberamente, il titolo l'ho messo sempre dopo aver realizzato l'opera. Non è mai nato prima della realizzazione. Quindi il titolo, tante volte, c'entra con l'opera, però non è una spiegazione, è come un nome che indica.

Aldo Iori: Fin dai primi lavori tu metti a fuoco il problema dell'interno del lavoro. Faccio riferimento a *Da interno a interno* dei primi anni '70. Volevo chiederti di spiegarci quale era, ed è oggi, la tua idea dello spazio, visto che da un certo momento in poi tu cominci a lavorare anche con lo spazio, con gli ambienti oppure con elementi che si mettono in relazione con lo spazio. Cosa intendi per questo rapporto tra interno ed esterno: tu fai anche i recinti. L'anno passato siamo andati a fare una visita alla collezione Gori a Celle e gli studenti hanno visto il tuo recinto... è un concetto molto diverso sia in occidente che in oriente.

Hidetoshi Nagasawa: Tra i primi lavori degli anni '70, non so se avete visto ieri, ci sono *Due cerchi* di bronzo, *Due sassi*, oppure un bastone di marmo, o *Da interno a interno* o anche *Colonna*, un lavoro fatta di undici marmi diversi che provengono da luoghi diversi e combaciano perfettamente: il marmo rosa dal Portogallo, quello rosso dalla Francia, quello giallo da Siena, quello verde dal Guatemala; vengono da tutto il mondo, e si uniscono però in un'unica opera... L'ultimo pezzo combacia con il primo, sicché questo crea un grande cerchio che non ha né inizio né fine. Sembra che questa *Colonna* abbia un inizio e una fine, ma in realtà non c'è, non esiste, e questo è il mio concetto dell'universo. Nell'universo non esiste né inizio né fine. Anche in *Due cerchi*, sono due cerchi di bronzo: uno è stato realizzato con il martello e la fiamma ed è stato creato da un tondino di bronzo, il secondo è fatto a cera persa, fatta una forma del cerchio in gesso e poi fatta la fusione. Il materiale è identico, è bronzo, ma la struttura interna di questo bronzo è completamente diversa. Io avevo questa idea, e l'ho anche adesso, di due mondi paralleli, mondi non uniti, ma due mondi che esistono nello stesso momento, non nello stesso fenomeno, però sempre collega-

ti, sempre influenzandosi fra di loro. Allora anche *Due sassi* è stata realizzata prendendo un sasso di fiume e facendone una copia più piccola e una più grande; sono due sassi con la forma simile. Questo sottintende il problema del senso, della massa, della prospettiva: cioè si vede in una certa grandezza, ma se ci si allontana pare diventare più piccolo e non è vero, sembra che si rimpiccolisca, ma la grandezza è sempre uguale. Oppure no, si rimpiccolisce qui davanti agli occhi, è più piccolo però non è detto che il peso sia diventato diverso, la massa magari è aumentata. Tutto questo è un discorso che si voleva affrontare all'inizio degli anni '70.

Aldo Iori: E il problema dello spazio?

Hidetoshi Nagasawa: Il problema dello spazio è continuo, è sempre il problema della scultura. Se l'opera è stata realizzata, nell'installazione, nel collocarla nella stanza, nello spazio, è diverso se tu la metti in una stanza di quattro metri per quattro oppure in una stanza grande dieci per dieci, è molto diverso il modo di installarla; lo spazio non è vuoto, è pieno. Per esempio se metto una cosa qui, anche se intorno c'è molto spazio, c'è una difficoltà, come nel realizzare un'opera, a mettere una seconda cosa qui. Deve essere tutto collegato, studiato bene. Io in questi trent'anni ho fatto tante opere che affrontano questo problema, dimostrazioni dello spazio. Le opere nascono in due modi: come indipendenti, e si possono portare in qualsiasi posto, oppure nascono nel luogo, solo per quel luogo, e se le sposti non dicono più pienamente quello che dovevano. Però sono sempre opere d'arte.

Sauro Cardinali: Prima tu hai detto una cosa che mi agita la mente: mi piace molto quando parli di due mondi paralleli e poi anche usi il termine *simile*, parli di similitudine, non di uguaglianza. Mi interessa questo mondo parallelo dove l'uguaglianza è solo apparente. E un'altra cosa che mi viene in mente è la parola *simmetria*, cioè l'idea di simmetria che è anche quella che apparentemente governa la nostra regola naturale di uomini, e che poi invece sappiamo non essere mai uguale ma sempre simile. Voglio sapere se questa agitazione su questi temi la provi anche tu.

Hidetoshi Nagasawa: Io sono sempre stato interessato al problema della simmetria. Il concetto di simmetria in occidente e il concetto di simmetria in oriente sono molto diversi. Per esempio è molto facile da capire: voi avete le tazze da tè o caffè di solito sempre in numeri pari, se ne comperate sei e se ne rompe una, ne comperate un'altra, per ricostituire il sei. Invece da noi in Giappone le serie di tazze da tè sono sempre da tre, cinque o sette, non sono mai in numero pari. E questo è valido anche in altri campi e vi spiega il concetto di simmetria: quando si costruiscono dei templi, ce n'è uno centrale, poi c'è un corridoio che lo collega con un altro, poi il campanile e non devono essere mai simmetrici, bisogna impostare tutto perché nulla sia simmetrico. Invece qui cercate sempre

di essere simmetrici di seguire regole di simmetria. Nella natura in realtà la simmetria non esiste e allora com'è che c'è questa cultura della simmetria? E' stata sviluppata qui in Europa per seguire una certa regola di ricerca estetica, che non è sbagliata ma è profondamente diversa dalla nostra. Il concetto del modo di vivere in oriente la natura è completamente diverso. Per esempio: ogni estate ci sono dei grandi uragani, tifoni che distruggono le case, poi c'è anche spesso il terremoto (voi l'avete avuto anche qui, ma in Giappone c'è quasi ogni giorno) e questo fa sì che allora il concetto, l'idea della natura sia completamente diversa da qui, dall'Europa.

Sauro Cardinali: Tu vuoi dire, scusami, che la simmetria è un'invenzione culturale di come è realmente la natura?

Hidetoshi Nagasawa: Sì, noi abbiamo cercato di non essere simmetrici, di non avere simmetria, da sempre. Invece qui si cerca di essere sempre simmetrici, è una cultura! In realtà anche il nostro corpo, tutti dicono che è simmetrico, ma in realtà non è vero...

Sauro Cardinali: Siamo fatti di similitudine, non di uguaglianza...

Aldo Iori: Penso che la simmetria ci introduca il problema del verticale e dell'orizzontale che spesso nella scultura deve essere affrontato. In oriente penso che ci sia, soprattutto nel Giappone contemporaneo, un differente concetto dello spazio: noi qui abbiamo sempre uno sguardo orizzontale. Io non sono mai stato in Giappone, ma parlando con molti amici, artisti ed architetti, che ci sono stati ne ho discusso a lungo e loro mi dicevano che una delle cose che normalmente fa più effetto è la visione tridimensionale dello spazio, le città che si sviluppano su più livelli. Forse anche questa è un differenza che c'è con l'occidente, nel nostro concepire lo spazio orizzontale e quindi con solamente un sopra e un sotto, una destra e una sinistra.

Sauro Cardinali: E con un'idea di gravità, soprattutto, che contrasta con la leggerezza percepita... la gravità per noi è una questione di ingombro.

Hidetoshi Nagasawa: Per esempio: nel golfo di Tokyo è rimasto ancora un vecchissimo argine per le onde, adesso sono già trecento o quattrocento anni che esiste. Ma non si vede, è bellissimo perché lo hanno fatto costruire pieno di buchi, non come quelli moderni di cemento armato con lo spessore di dieci metri. Questo è pieno di buchi, è fatto apposta, con sassi, mattoni, e con qualche parte di legno di pino ed è composto di tre parti. Se arriva un'onda di venti metri, passa il primo argine che non può bloccarla, è fatto apposta, è calcolato per fare passare l'onda grande; quando arriva al secondo argine l'onda di dieci metri è già diventata di cinque e passando il secondo argine diventa da cinque a un metro e quando passa il terzo argine l'onda non c'è più, è tutto tranquillo. Questo è il nostro concetto della natura: il contatto con la natura è in questa maniera, mai

contro la natura: è inutile. Anche per il terremoto, come fai ad andare contro di lui? Non è possibile, anche se costruisci con il cemento armato, perché se arriva una scossa del settimo grado non si può fare nulla. Quattro anni fa il Comune di Tokyo mi ha una scultura, che però fosse... antisismica! (*risate in sala*) Una scultura antisismica? Non esiste! Non è possibile. Loro hanno una cultura moderna che ragiona con architetture di cinquanta piani che hanno un sistema antisismico. Anticamente la costruzione delle case giapponesi era fatta con il legno ed è sempre stata fatta in questa maniera in modo elastico e leggero. Poi se casca... se è demolita è demolita, non c'è niente da fare, non possiamo fare finta che la natura non abbia le sue leggi. Quindi bisogna accettare, c'è il problema di accettare. Quello è il nostro concetto di natura.

Sauro Cardinali: Non di opposizione quindi. Questa regola, c'è anche nel tuo lavoro, perché vedo come una forma di dolcezza, se posso usare questo termine, anche quando tu *metti in scena* l'equilibrio, questa apparente instabilità o falsa stabilità. Anche questa idea dell'instabilità, dell'equilibrio, della forza di un lavoro che si autosorregge, credo che faccia parte di questa delicatezza di atteggiamento. Volevo sapere quanto tu, e uso una brutta parola, quanto tu la *sfrutti*, quanto usi questa particolarità.

Hidetoshi Nagasawa: C'è equilibrio quando anche cinquecento chili vengono fatti galleggiare nell'aria e sembrano leggeri, allora è andata bene. L'idea ha funzionato. Però, ecco, l'unica cosa cui sono stato sempre attento è che questo tipo di lavoro deve essere pesante, ma solo nel senso materiale, e deve essere calcolata ampiamente questa gravità del peso, se non c'è questa gravità, se non c'è questo peso, il lavoro non funziona...

Sauro Cardinali: Non è leggero.

Hidetoshi Nagasawa: Però di solito, tutti credono che il lavoro sia senza gravità, senza peso: allora ha funzionato, il mio lavoro.

Aldo Iori: Con questo si introduce il problema dell'artificio. Nelle ricerche artistiche degli ultimi anni esiste una volontà di tecnologia, di qualcosa che risolva tutti i problemi; non solo nel versante del computer, dei video, c'è un forte problema tecnologico che debba risolvere tutti i problemi che l'artista si pone. La tecnologia crea l'artificio e di conseguenza la meraviglia, nella tradizione barocca potremmo aggiungere... Ti sei posto questo problema? Il problema che un artificio risolva il lavoro? Io non lo vedo nel tuo lavoro questo pericolo. Cioè il lavoro funziona, non si vede che è pesante e questo giustifica il lavoro in un certo senso? Non ci può essere questo pericolo di essere fraintesi, visto che oggi c'è la tendenza a voler risolvere il lavoro con l'artificio?

Sauro Cardinali: Lui ci ha parlato di una regola... non è un artificio! Ci presenta una legge!

Hidetoshi Nagasawa: No, io ho parlato... ho spiegato questa che è una parte dell'idea, ho spiegato la parte tecnica dell'idea, solo che la parte tecnica la posso spiegare più facilmente, non ho ancora parlato dell'altra parte dell'idea, ecco. C'è un'altra metà che è questo spazio dell'idea. Se non c'è l'idea, certo che il problema è solo l'equilibrio e basta! Qualche volta la gente non guarda bene il lavoro, non vede. Per esempio, quando faccio una mostra in una galleria, in un museo vengono duecento persone e solo cinque o sei di loro si interessano di sapere, di parlare, vengono da me, agli altri non interessa, forse vedono solo questo problema tecnico, poi se ne vanno. Quindi c'è anche il rischio, ma c'è un rischio, sempre. Ogni opera ha questo tipo di rischio... solo la gente intelligente non si ferma al solo lato superficiale dell'opera, l'opera è sempre stata nascosta, la parte più importante di solito non si vede immediatamente.

Gianni Sani: Una volta mi pare tu abbia detto, in rapporto anche con la filosofia zen, "se non si capisce un giardino zen, non si può capire neanche Bernini"; ce la vuoi spiegare in altre parole?

Hidetoshi Nagasawa: Tanti anni fa ho usato questa metafora per affermare che il problema poi non è così opposto e che sono due culture completamente incomprensibili l'una all'altra. Trent'anni fa in Italia neanche si conosceva dove fosse il Giappone; adesso tutti lo sanno, ma allora alcuni mi chiedevano "Ma dove è il Giappone, in quale parte di Cina?" Questo era per spiegare come fosse la situazione allora, una volta non c'erano tutte le informazioni che ci sono adesso. Oggi conoscere diventa più facile ma una volta era difficile spiegare queste due culture, la differenza tra di loro. Allora io dicevo che se si comprende la scultura di Bernini e se si va in Giappone a vedere il giardino zen di Kyoto lo si deve capire; e viceversa se non si capisce quello, vuol dire che non capisce neanche Bernini, no? Perché non è una questione di pittura o di linguaggio artistico. La differenza è di qualità. Se riesci a vedere, a riconoscere questa qualità, non c'è più il problema di costruire le differenze...

Aldo Iori: Però c'è un problema: si può intendere la qualità ma non riuscire a comprenderla pienamente. A me è successo, andando in oriente, di sentire la qualità di un tempio, sentire la qualità di un manufatto dell'arte che era molto diversa da quella occidentale, ma sentire che c'è un problema di codici senza la cui conoscenza diviene difficile la lettura. Questo è un problema probabilmente mio come storico dell'arte che deve sempre trovare tutti i codici e scomporre e ricomporre il linguaggio. Alla qualità, a comprendere la qualità ci si arriva in altro modo, certamente non attraverso una lettura filologica o storica solamente.

Hidetoshi Nagasawa: Penso che il problema del linguaggio e della qualità dell'arte investa tutti gli artisti, sia i grandi artisti in Europa, i grandi artisti italiani che quelli orientali. Non c'è un linguaggio unico ma possiamo riconosce-

re la qualità di un'opera, di un pensiero, e se non lo capisci è difficile capire queste opere no?

Cecilia Ricci: Questo è un pensiero lungo che si è formato durante tutto il tempo di questo incontro, ne posso tirare fuori solo un pezzo...Poi è un argomento su cui stavate tornando ora. Mi ha colpito, mi ha molto interessato quello che tu hai detto a proposito del titolo del lavoro: che il titolo non è una spiegazione, ma un'indicazione. Penso che ognuno debba essere in grado di incontrare l'opera. Vorrei dire questo: io non credo che sia solo un problema di scomposizione del linguaggio, penso invece che sia un problema nel sapersi mettere in grado di incontrare il lavoro... Se io vengo a conoscere te, non cerco di scomporre il tuo essere... Cerco invece di riuscire... a leggere questa onda, è come quando parlavi della linea, all'inizio. Ecco, questo penso... Anche rispetto a quello che è stato detto a proposito dei giovani artisti, del fatto che ora le cose possono essere o no più facili, è sempre un problema di qualità, bisogna vedere a che livello della cosa si vuole arrivare... Basta.

Hidetoshi Nagasawa: Questa non è una domanda, è una tua idea, ma sono completamente d'accordo.

Gianfranco Ercolanoni: Io credo che la presenza di Nagasawa qui oggi ci dia anche l'opportunità di interpretare o farci capire la modalità con cui lui si è affacciato alla cultura occidentale, perché è chiaro che nel '67, come lui ci ha raccontato, qualcuno gli ha anche chiesto da quale parte della Cina il Giappone fosse, quindi c'era una distanza anche culturale di base. Io ho provato questa distanza venendo a contatto con la cultura aborigena australiana che ha tecniche e modi completamente diversi da quelli occidentali, perché non ha parole, non ha scrittura, ha soltanto segni. Nella tua esperienza come docente della Nuova Accademia di Milano penso che questo problema di rapporto tra differenti culture si proponga con frequenza. La diversità culturale dei soggetti che troviamo nelle accademie e che provengono da differenti paesi, deve portarci a fare una considerazione sulla ricchezza che questa diversità porta, e il tuo lavoro ne rende testimonianza. Soprattutto in un momento nel quale, come si diceva prima, tutto porta a un'omologazione ad un allineamento. Mi interessa il discorso che facevi sulla chiarezza. Per me tutto questo avviene attraverso la conoscenza profonda della propria cultura di provenienza rapportata al contesto nel quale si va ad operare. Se non c'è chiarezza allora non ci può essere idea e sviluppo di pensiero per poter fare arte. Allora significa che come docenti dobbiamo pretendere non solo la chiarezza, ma anche la non unilaterale del pensiero perché altrimenti si fa un passaggio che non trova uno sbocco culturale valido.

Hidetoshi Nagasawa: Anche questa è una sua idea. Io sono dieci anni che insegno alla Nuova Accademia di Milano e io dico sempre ai ragazzi che sono

dentro alla Scuola di Scultura però la scultura non vuol dire niente. Facciamo scuola d'arte per poter fare qualsiasi cosa. Quindi tutti fanno in tanti modi, non solo cercano l'idea per fare una scultura. Quindi è un ambiente abbastanza vivace, ma io ho dato loro questa libertà e ho dato una regola: che quando parlano di arte, di un'opera, parlino delle idee, io gli ho proibito di dire *mi piace* – *non mi piace*. Ecco, per il resto possono dire tutto!

Aldo Iori: Penso che sia basilare questa cosa di non andare a gusto personale. E' una cosa che mi trova d'accordo e che anch'io fin dal primo anno dico agli studenti (per lo meno io, forse altri docenti no) che non bisogna mai andare secondo il gusto, perché il gusto non indica una visione critica. Lasciare fuori dalla porta il *mi piace* – *non mi piace*, il gusto... Certi lavori sono importantissimi, ma come gusto magari non ce li attaccheremo mai in casa, davanti alla poltrona..., ci deve essere sempre un rapporto molto diretto con il lavoro libero da gusti che ci possono influenzare il giudizio critico.

Sauro Cardinali: Dobbiamo farlo sempre! Dobbiamo lasciare i nostri gusti da un'altra parte.

Stefano Bonacci: Mi è venuto in mente, quando parlavi della colonna, che si chiude, che è legata comunque a un concetto di tempo e mi piace... Mi piace! Ho detto subito la parola sbagliata. (*risate*) Bocciato! L'immagine di questa colonna è apparsa in relazione al concetto di tempo che i giovani artisti oggi hanno. Io sono un giovane artista e secondo me c'è un frainteso. Nell'arte italiana e internazionale oggi c'è l'abitudine di guardare in una direzione di tempo che sta sempre troppo parallelo al nostro; mi spiego meglio, a me interessa più uno sguardo che vada verso una direzione di tempo molto remota, non so... faccio un esempio: tu hai parlato di mondi paralleli e secondo me è interessante pensare che Piero della Francesca sia un pittore mio contemporaneo.

Cecilia Ricci: E' un pittore contemporaneo.

Stefano Bonacci: Sì, ma a molti non è chiaro questo concetto nel senso che a molti pittori giovani oggi piace molto Duchamp, e quindi cercano di rompere anche con il nostro passato più prossimo, come fece Duchamp con la pittura precedente alla sua. Ma se ciò che era valido un secolo fa non è detto che sia valido ora. Ha funzionato per alcune persone la rottura, ma oggi è stato rotto, rotto, rotto, e non è rimasto che un mucchio di cocci. Allora secondo me, va anche rivalutato un senso di appartenenza a un pensiero in cui io personalmente mi riconosco, che è quello portato avanti anche dalle generazioni che precedono la mia. Volevo chiederti se nel tuo lavoro tu guardi o hai guardato, come riferimento, a degli artisti del passato, cioè che riferimento hai nel tempo, in queste distanze più ampie. L'arte *giovane* invece guarda, alla tecnologia che è a portata di mano, mentre a livello di pensiero non guarda a delle forme che invece sono nate magari duemila anni fa, ecco.

Hidetoshi Nagasawa: Forse tu mescoli due problemi diversi. Parlando di questi grandi artisti, di Bernini, Fra Angelico, Piero o altri, noi ritorniamo sempre verso di loro per riguardarli, per riprendere le loro qualità, cioè è una continuazione del lavoro che resta a noi da fare. Invece quando parli di rompere, di una ricerca di cose nuove, allora questo è il concetto di avanguardia che oggi ha un diverso significato di quando c'era Duchamp. Ogni grande opera, ha una cosa sua nuova, che non è mai stata fatta prima e rompe con una tradizione precedente, ma anche la continua.

Gianni Sani: Non credo che tu voglia arrivare alla novità per forza, ad una originalità a tutti i costi, no? Se non si è originali non si è validi, non si è contemporanei, non si è interessanti..

Stefano Bonacci: Però io volevo chiederti se fai riferimento al passato, al passato remoto in particolare, questo volevo sapere.

Hidetoshi Nagasawa: Sì, mi è stata fatta tante volte questa domanda, ma io rispondo: sempre, sicuramente...

Stefano Bonacci: Chi senti amico? Quale artista del passato remoto senti come amico?

Hidetoshi Nagasawa: Amico? Amici miei? Io penso che quasi tutti i grandi artisti del passato mi hanno influenzato. In qualsiasi modo, poco o tanto... anche gli artisti di oggi, quelli viventi, i grandi artisti, mi hanno dato ognuno una grande cosa.

Non posso nominare solo due o tre artisti. Allora se pensiamo a parlare di Fontana ci vogliono tre giorni, o di Manzoni, o di Caravaggio. Come facciamo? Però sicuramente mi hanno influenzato tutti questi grandi artisti.

Aldo Iori: Volevo aggiungere una cosa: noi sappiamo che per crescere è necessario rinnegare i nostri padri, quindi è necessario per crescere, farsi carico di tutto... anche di quel momento di contrapposizione rispetto alla generazione precedente.

Hidetoshi Nagasawa: Io non sono d'accordo, non ho mai rinnegato mio padre, mai posso rinnegare i miei maestri. Questa è una continuazione, è legata, tu non puoi mai superare tuo padre, il padre è sempre il padre, e anche se il padre è morto a quarant'anni e tu sei vissuto fino ad ottanta, lo hai superato in età, ma tu non puoi superare il padre. E anche i grandi maestri, tu non puoi! Avvicinarti, forse sì, ma non puoi superarli. Questa è una regola.

Sauro Cardinali: Mai contrapporsi! Quindi quello che dicevi rispetto alla natura vale anche per l'arte: mai contrapporsi.

Aldo Iori: Sì però nella cultura occidentale, nell'arte, vediamo che spesso c'è questa contrapposizione generazionale e che a volte i figli hanno superato i padri...

Hidetoshi Nagasawa: Questo è il concetto dell'avanguardia. E io non ce l'ho questo.

Gabriele Tognoloni: Conoscendo il lavoro che ha fatto anni fa nella mia città, che è Gubbio, volevo sapere se il suo rapporto di non contrasto con la natura, di non contrasto con la storia, si ripete anche quando si trova a dover realizzare un lavoro in un ambiente, che già conosce. Se c'è sempre o solo accondiscendenza nell'incontro o ci può essere anche un senso di rottura in quello che vede. Perché nel lavoro di Gubbio mi sembra che lei abbia colto benissimo l'idea dello spazio di quel luogo aperto. Quindi mi sembrava molto accondiscendente riguardo il luogo, in linea generale. Volevo sapere se per lei è sempre così.

Hidetoshi Nagasawa: Il lavoro è stato realizzato a Gubbio, in una città molto bella, in quella piazza pensile, sospesa e proprio quella struttura così bella, quell'unico punto, in cui è stato realizzato, era sporco, puzzava terribilmente e era un cesso, proprio tutti ci andavano a fare i loro bisogni, allora prima di tutto, volevo pulire. Ecco, quella è stata anche una parte del lavoro, volevo farlo perché quella struttura è così bella. Stavo lì e mi dicevo "come faccio a pulire? E poi come faccio per fare vedere il mio lavoro?" Dovevo fare vedere quello spazio così bello, misterioso...

Chris Saliba: Prima ha parlato di equilibrio nel lavoro, è questo per me è un aspetto razionale. Vorrei chiederle come lei è riuscita a mettere in rapporto l'aspetto razionale e logistico, con quello irrazionale del lavoro. Sappiamo bene che la cultura orientale è meno speculativa che quella occidentale. Noi europei tendiamo più a caricare il nostro pensiero con speculazioni, con ragioni, anche con l'aspetto metafisico che è stato caricato di pensiero, mentre sappiamo anche che il processo può essere. Poi un'altra cosa: sento che quando parla di leggerezza, pesantezza ed equilibrio, mi fa pensare anche a Richard Serra in un certo modo.

Hidetoshi Nagasawa: Per quanto riguarda la seconda domanda, tu pensi a Richard Serra, ma anche Chillida, lo spagnolo, lui usa sempre questa massa di ferro, roccia, è molto pesante, però il lavoro è così leggero, così c'è una qualità molto alta. Chillida lo sentiamo forte perché lui usa questa massa di ferro, perché suo padre, suo nonno, avevano una grande fonderia di ferro, addirittura fin da piccolo aveva questo materiale. Quindi è andata molto semplicemente. E poi Richard Serra è un americano, e negli anni '60 e '70, era molto più facile procurarsi questo materiale, e ha utilizzato questo materiale pesante, ma è riuscito a realizzare opere così leggere. Io penso che lui sia un grande artista, e poi tutti i grandi artisti riescono a fare queste cose. Per la prima domanda, non so: per esempio, gli eschimesi hanno più di venti nomi per il bianco, noi invece ne abbiamo tre o quattro, invece loro tranquillamente ogni mattina, si svegliano e dicono venti nomi diversi. Le cose che trovano sono bianche però c'è il cielo

azzurro, il mare... Per esempio gli indiani d'America hanno quattro nomi per ogni albero, per esempio il rovere ha quattro nomi perché ci sono quattro stagioni diverse. Può avere questo nome in inverno, quando non c'è nessuna foglia, in estate quando è pieno di verde, in autunno quando cadono le foglie, in primavera quando crescono i germogli; in ogni situazione c'è un nome diverso. Loro hanno tutti questi nomi. Noi non abbiamo questo. In Giappone c'è una cosa simile a questa. po' di somiglianza con questa cosa. Abbiamo anche diversi nomi per la stessa cosa. Però voi anche avete diversi nomi per i pesci: da piccoli hanno un nome, quando crescono un altro. In ogni cultura c'è questo. Ho fatto questi lavori, proprio perché volevo creare dove non si vede, quello che si vede è solo superficiale, bisogna cercare quello che è stato creato e non si vede. Per esempio, io il prossimo mese vado in Sicilia per chiudere la *Stanza della barca d'oro*, che è un lavoro che è stato realizzato undici anni fa, ma allora non fu possibile finire il lavoro, chiudere l'ingresso con una parete, perché sono arrivati i carabinieri, hanno messo un cartello e hanno detto "non potete chiudere perché siete abusivi", abusivo in Sicilia... (*risate*). Ora finalmente il lavoro può essere finito.

Aldo Iori: Spieghiamo come è fatto il lavoro. E' un lavoro ipogeico, quindi una stanza sotto terra ricoperta tutta di lastre con al centro una barca simile a quelle che abbiamo visto ieri, solo che è rovesciata e poggia la base in alto. Era un lavoro che doveva essere chiuso, per indicare che c'è, ma che non è accessibile, non si vede. Solo che allora non si poteva fare.

Hidetoshi Nagasawa: Sì, c'è stato un processo eccetera, poi ora abbiamo avuto la possibilità di chiudere, allora ho deciso di chiudere proprio lo stesso giorno dell'inaugurazione di undici anni fa, il 16 Giugno. Se volete venire è l'occasione per una vacanza in Sicilia. Ho detto questa cosa perché questo lavoro, quando è finito, non si vede più perché è chiuso completamente, ma esiste! Esiste in qualche modo. Per questo finalmente comincia a viaggiare per conto suo.

Aldo Iori: Però è un viaggio diverso. Questa idea di viaggio di attraversamento che c'è nel tuo lavoro, c'è continuamente l'evocazione del percorrere, anche con degli elementi simbolici del viaggio, come la barca, il bastone. Penso alla barca che cinge l'albero, una cosa naturale che è ferma, o alla piroga di cinque o seimila anni fa, quindi a questa idea di modificarsi nel tempo, di attraversare lo spazio-tempo attraverso il simbolo della barca; però sono sempre barche che non possono essere utili per viaggiare perché o sono di marmo, o sono di carta o sono di ottone: è solamente una indicazione?

Hidetoshi Nagasawa: Il lavoro della piroga è del '73, è stato realizzato proprio per affrontare il discorso del tempo. Quando ho visto una piroga al museo di Trento, vicino al Lago di Garda, una piroga di settemila anni fa che hanno trovato sotto il fango del Garda e l'hanno conservata. Quando l'ho vista ho

pensato a questo viaggio nel tempo... Allora io volevo costruire una piroga identica a quelle di settemila anni fa. Ho lavorato con un artigiano di Ortisei per cercare il tronco e ci voleva un tronco di 70 cm di diametro e, dopo quattro giorni di cammino in montagna, abbiamo trovato un tronco di castagno. Allora sono andato dal contadino a parlare di come bisognava tagliarlo. Ma tagliarlo non con la motosega, ma come una volta, usando la fiamma e l'accetta. Poi lo abbiamo portato giù, scolpito anche nella stessa maniera, è stato tutto nelle condizioni di settemila anni fa. Poi è stata fatta invecchiare proprio come se fossero passati settemila anni. Questa piroga che ho fatto realizzare io, è lì che ha viaggiato nel tempo di settemila anni, ma è ancora in attesa di partire. E questo è ancora un lavoro che vuol dire *tempo zero*. In due sensi.

Aldo Iori: Evocando questo lavoro si solleva un altro problema che è quello dalla manualità. Cosa pensi di questo fatto di intervenire, di lavorare, perché quel lavoro della piroga, segna l'inizio di una serie di lavori in cui tu torni alla manualità, alla scultura diretta, mentre in altri sei più distaccato da questo problema della manualità.

Hidetoshi Nagasawa: La manualità... Nel '73, ho esposto *La piroga* alla Biennale di Parigi, era il primo posto in cui è stata esposta. Se non avessi fatto questo con un senso di scultura, non avrei potuto raccontare, non avrei potuto fare il discorso del tempo...

Sauro Cardinali: Torno un po' indietro... tu prima parlavi della didattica, cioè dicevi che davi ai ragazzi la libertà di espressione però gli davi anche una regola, e ne hai data una fondamentale, del non dire mi piace – non mi piace. Volevo chiederti un approfondimento, perché è un problema che incontriamo quotidianamente nel nostro rapporto con gli studenti. Escludere questa condizione di piacere, questa possibilità di approccio, molto spesso, sembra negare una condizione che invece gli studenti ci portano come eco, ci rimbalzano, come quella del sentire. Sembra che negare il *non mi piace*, voglia in qualche modo mettere a tacere il sentire personale. Questo mi sembra un nodo dialettico, almeno dal mio punto di vista, duro da sciogliere, perché vuol dire fare un lavoro di approfondimento di tipo particolare. Ecco volevo sapere, tu rispetto a questa condizione, come l'affronti.

Hidetoshi Nagasawa: Io faccio una lezione in questa maniera: si comincia i primi di novembre, in autunno; non faccio lavorare subito, mi devono portare almeno venti idee. Naturalmente sono ragazzi del primo anno e mi chiedono: "Cosa vuol dire idea?" ecco, allora bisogna farglielo capire, non è che sia facile spiegare questa cosa, e così i primi due o tre mesi, discutiamo molto invece di realizzare delle cose con il materiale. Quindi parliamo tanto. Mentre parliamo, io so benissimo che l'opera d'arte si può utilizzare, scegliere le parole fino ad un certo punto, non tutto. Però io dico: qui siete a scuola e per quattro anni siete

protetti da noi, ma dopo no; quindi dovete allenarvi qui! In quattro anni potete sbagliare con qualsiasi cosa, anche con una cretinata, qui potete farla, ma non fuori! Allora non diciamo più *mi piace - non mi piace*, qui no, perché si può utilizzare *mi piace - non mi piace* quando si è acquistata una certa coscienza, se no non lo si può. Comunque questo nella scuola è il momento di lavorare il più possibile su se stessi. Quindi anche per spiegare un'idea, perché si è pensato questa cosa... Tutte queste parole dopo che le hanno dette per quattro anni, non le dicono più. Però è la scuola, questo è un allenamento. Facciamo sempre questa cosa.

Aldo Iori: Dopo diventa *mi interessa - non mi interessa*, è diversa la cosa, certamente il *mi piace - non mi piace*, non deve, e su questo sono d'accordo con Sauro, eliminare tutto ciò che è un approccio con l'opera che non è solamente razionale. Questa è tutta un'altra sfera...

Sauro Cardinali: E' difficile secondo me questo dosaggio, perché gli studenti si presentano con un sentire molto ingombrante, no? Giustamente Hidetoshi dice: "Smaltiteli qui, perché se non li smaltite qui, poi fuori non avete più possibilità di smaltirli" e il sentire molto spesso è un equivoco rispetto alla qualità, crea degli equivoci enormi, no? Crea proprio degli spostamenti di orizzonte e di comprensione, di percezione del lavoro, che dirotta completamente la possibilità di raggiungere un'effettiva qualità, ma la ricopre di false aspettative, false autenticità, che ricadono in un sentire che non ha luogo e non ha nome, soprattutto.

Stefano Bonacci: Volevo sapere come procedi nella realizzazione di un'opera. Cioè se tu visualizzi l'opera o comunque invece, realizzandola, crei un meccanismo che cresce da solo, diciamo.

Hidetoshi Nagasawa: Questa domanda è molto interessante perché tutti i ragazzi credono, e ti dico che sono tanti, che l'arte nasca spontaneamente, dall'interno: tu decidi di essere un artista e allora l'arte nasce da dentro come se fosse dannato. Invece non è vero, perché anche le idee, che sembra che nascano da dentro, vengono da fuori. Poi passano per la tua testa ed escono fuori. Allora molti lavori vengono realizzati... Per esempio tante volte i ragazzi mi chiedono "Posso scolpire un blocco di marmo?" e io dico di provare. Allora lui comincia a scolpire fino a che diventa tutto polvere, non esiste più niente, tutto è polvere. Allora dico "Vedi?" e mi chiede "Perché?" "Mancanza di idea!". Se non c'è l'idea è inutile cominciare a toccare il materiale perché tu non sai dove ti devi fermare. Il problema dell'arte è dove ci si deve fermare. Quindi prima di tutto si deve trovare un'idea buona, poi seguire l'esecuzione: mettere insieme il materiale, misura, tecnica, tutto per essere vicino a questa idea. Però tante volte hai un'idea e magari non puoi realizzarla, quindi sarà per un'altra volta... Se tu hai pensato a venti idee, potrai realizzarne forse due. Perché il materiale è costoso, lo schizzo è più grande dello studio, ci sono tante cose, a volte non è possibile.

Gianni Sani: Allora la realizzazione del lavoro necessita sempre di un progetto. Tu ritieni che il progetto sia importante?

Hidetoshi Nagasawa: No, io volevo dire che il progetto è il secondo passo, non il primo. Prima di tutto c'è la ricerca delle idee cioè di cosa vuoi fare. Di solito l'idea contiene anche l'immagine, tante volte poca immagine, tante volte un'immagine molto forte. Bisogna chiarire se è possibile o non possibile, cioè se è realizzabile o no. A questo punto, se l'idea è realizzabile, economicamente e tecnicamente, allora si passa al progetto. Progetto per spiegare agli artigiani come fare, il materiale da usare, insomma qui ci vuole un'immagine. Poi si comincia a realizzarla. Ma per realizzarla, la puoi fare tu oppure con un artigiano.

Aldo Iori: Quindi c'è anche un problema di tecnica, perché è una cosa che si discute molto nelle accademie soprattutto nei primi anni. L'acquisizione di una tecnica è un momento secondario rispetto il capire che cosa fare, la definizione di un'idea del lavoro. Qualsiasi tecnica poi va bene, dipende dall'idea, o sbaglio?

Hidetoshi Nagasawa: Dipende dall'idea, perché tante volte, fai una serie di lavori, studi la tecnica più appropriata, i materiali da usare, poi il lavoro è finito. Sei molto esperto in questa tecnica ma non ti serve più perché per il prossimo lavoro ti serve una tecnica differente!

Sauro Cardinali: Quando l'hai acquisita è ora che l'abbandoni!

Hidetoshi Nagasawa: Sicché è inutile cercare di imparare la tecnica di scolpire il marmo senza l'idea, di saldare il ferro senza l'idea, prima bisogna cercare l'idea! Se volete diventare artigiani va bene studiare prima la tecnica...

Gianni Sani: Fino a pochi anni fa si riteneva che senza tecnica non si potesse realizzare il lavoro. In questo senso, puoi dipingere un acquerello, puoi dipingere con l'olio, però se non conosci la tecnica, non puoi dipingere. E la stessa cosa per i materiali.... Devi imparare la tecnica!

Sauro Cardinali: Ma ogni volta si comincia da capo, come diceva... E' un destino! Nel momento in cui sei esperto sul come fare, rispetto al tuo pensiero, quella regola non ti serve più, la volta dopo ne devi inventare una nuova. E poi c'è l'equivoco che la tecnica sia qualcosa che viaggia indipendentemente sia dal pensiero, che dall'opera, come se fosse qualcosa di confezionato, adattabile a tutte le cose, invece questo non è vero, e proprio Hidetoshi ci dice che è il pensiero che detta la necessità di un modo di fare, rispetto ad un altro, quindi non esiste una regola su ciò che serve, ciò che è necessario a priori.

Aldo Iori: Penso che quest'affermazione sia molto importante oggi quando si tende ad affidarsi molto alla tecnologia per la soluzione dei problemi. E' quello che si diceva prima: sembra che certe tecnologie nuove garantiscano una qualità invece poi vediamo che c'è solamente un effetto, c'è un'ignoranza di cose che

magari sono già state fatte, perché magari negli anni '60 e '70, certi mezzi sono già stati usati, e ci si affida senza magari avere un'idea.

Sauro Cardinali: Spesso è solo una trovata! Questo dipende dall'autore...

Hidetoshi Nagasawa: Sì, dipende, ma noi però diciamo sempre di non usare una grande cornice per un piccolo dipinto. Perché l'idea, sembra che sia già stata fatta, invece non è vero, l'universo è pieno di idee! E basta andare a prendere queste idee e realizzarle.

Stefano Bonacci: Volevo chiederti quanto piacere c'è quando realizzi un'opera: se è un piacere, oppure se c'è sofferenza, o fatica e se c'è più piacere o più fatica, se provi queste sensazioni durante la realizzazione di un'opera.

Hidetoshi Nagasawa: Questo l'ho detto prima: tante idee sono lasciate da parte. Se dieci anni fa ho trovato un'idea bellissima, che poi non sono riuscito a realizzarla per un problema economico, e adesso, dopo dieci anni, il problema economico è risolto, non posso però più realizzarla, perché sono passati dieci anni... se fosse stata realizzata dieci anni fa, forse la qualità sarebbe stata mantenuta, però non è più l'idea che ho oggi. Allora tante idee non sono state realizzate e sono poche le idee che sono state realizzate. Nascono con molta fatica e dopo alla fine devi avere una grossa soddisfazione. Allora quando finalmente hai finito ed è stata realizzata un'opera, c'è una grande gioia e le fatiche spariscono. Così.

Aldo Iori: Sì, alcuni lavori poi devono essere anche conclusi alla fine, come il lavoro in Sicilia; dopo undici anni è necessario chiudere, no? Ci sono altre domande? Allora io direi di concludere anche questo incontro...

Sauro Cardinali: ...con un grande grazie alla generosità di Hidetoshi Nagasawa...

(applausi)

Nota: La trascrizione è realizzata sulla registrazione fonica dell'incontro pubblico organizzato dalla cattedra di Storia dell'Arte e dalla cattedra di Pittura I, Pittura II e Scultura e avvenuto il 25 maggio 2000 nell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' di Perugia. La trascrizione è a cura di Aldo Iori. Sono intervenuti all'incontro il docente di Storia dell'Arte Aldo Iori, i docenti di Pittura Sauro Cardinali e Gianni Sani, il docente di Scultura Gianfranco Ercolanoni, il docente di Tecniche Pittoriche Stefano Bonacci, gli studenti Chris Saliba e Gabriele Tognoloni, l'artista Cecilia Ricci. Si ringrazia anche tutti coloro di cui non è stato possibile trascrivere l'intervento per problemi tecnici. Un ringraziamento al personale dell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' e un grazie particolare naturalmente all'artista Hidetoshi Nagasawa.

© 2000

Gramma - Perugia

Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci, piazza San Francesco al Prato 5, 06122 Perugia,

tel 075. 5730631-2, aabbaaperugia@iol.it

La riproduzione anche parziale dei testi deve essere autorizzata.