

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

L'influenza della calligrafia giapponese e cinese sulla pittura informale

Relatore

Ch. Prof. Francesca Tarocco

Correlatore

Prof. Silvia Vesco

Laureando

Giovanni Gamberi

Matricola 862525

Anno Accademico

2021 / 2022

A Ginevra

INDICE

| | |
|--|-----|
| 前言 | 5 |
| Introduzione..... | 5 |
| Espressionismo Astratto | 7 |
| Arshile Gorky (1904-1948) | 14 |
| Mark Tobey (1890-1976) | 18 |
| Franz Kline (1910-1962)..... | 27 |
| Illustrazioni..... | 32 |
| Indice delle illustrazioni..... | 64 |
| La pittura informale | 66 |
| Michel Tapié (1909-1987) | 66 |
| Michel Tapié e il Giappone | 69 |
| Introduzione di Michel Tapié all'opera | 74 |
| Continuité et avant-garde au Japon | 74 |
| Georges Mathieu (1912-2012) | 78 |
| Geroges Mathieu in Giappone..... | 89 |
| Illustrazioni..... | 92 |
| Indice delle illustrazioni..... | 104 |
| Il Movimento Gutai | 105 |
| Domoto Inshō (1891-1975)..... | 109 |
| Illustrazioni..... | 113 |
| Indice delle illustrazioni..... | 121 |
| Conclusione | 122 |
| Bibliografia | 130 |

前言

本研究旨在论述不定形艺术与美国抽象艺术是如何在东亚书法对西方美术的影响之下萌芽的。从20世纪30年代起，得益于西方对中日哲学、文化、艺术的研究，无数艺术家重辟蹊径，找到了表达感性的新方式。于艺术界而言，东亚书法在西方掀起了近百年来最伟大的艺术革命；于艺术家而言，书法则成为了他们在清醒中以毁灭的姿态宣泄反战情绪的法门。纵观西方艺术史，从未有一个时期，让一位画家、一位雕塑家如此急切地想要闭目塞听，以期将自己孤绝于一个风暴将至、黄钟毁弃的世界。此种新的审美观念，在艺术史上第一次不可逆转地打破了西方传统绘画的影响与羁绊

Introduzione

Questo studio è volto a dimostrare come l'influenza della calligrafia estremo orientale sulla pittura occidentale abbia portato alla nascita della pittura informale e dell'astrattismo americano.

Dagli anni trenta del '900 numerosi artisti, grazie allo studio della filosofia, della cultura e dell'arte cinese e giapponese, trovarono, per esprimere i loro sentimenti, nuovi sentieri e nuovi metodi artistici mai indagati prima.

La calligrafia estremo orientale permise così, in occidente, di attuare la più grande rivoluzione artistica degli ultimi cento anni e la sua pratica, per diversi artisti, fu l'unico modo per esprimere, in maniera consapevole e dirompente, l'orrore, il disgusto e le atrocità della seconda guerra mondiale; nella storia dell'arte occidentale, nessun pittore o scultore aveva infatti mai sentito una così violenta e improvvisa esigenza di troncare i rapporti con la realtà che lo circondava, di chiudere gli occhi e di isolarsi per non vedere l'imminente e definitiva distruzione dei valori della cultura e della società.

Questa nuova concezione estetica, per la prima volta nella storia dell'arte, ruppe in maniera irreversibile i legami e le influenze con la precedente tradizione pittorica occidentale.

Fra gli artisti americani e europei nacque un "condiviso atteggiamento di rifiuto nei confronti della società contemporanea che appare come disgregatrice e annullatrice dei valori di quella tradizione culturale che aveva assegnato all'uomo il ruolo di

protagonista della storia”¹. Il gesto, la potenza del segno alla base dell'estetica estremo orientale divennero il punto di partenza del nuovo linguaggio artistico in occidente. La creazione di una forma, di una traccia dell'essere sulla tela è la diretta testimonianza dell'interiorità dell'artista; una salvifica fuga in sé stessi diventa l'unica risposta ad un disagio esistenziale che obbliga colui che nell'arte trova la forza per reagire, a scavare e sprofondare nella propria interiorità. Gli artisti non creano più campiture di colore sulla superficie pittorica ma colori e segni indipendenti e dinamici, del tutto ignoti e inesplorati al background artistico occidentale. Questo nuovo uso del colore e del segno pittorico trova ispirazione e influenza, diretta e indiretta, nella calligrafia e nella pittura estremo orientale. Nella pittura informale e nell'astrattismo la linea diventa, la struttura portante, un concentrato di energia che si muove sicuro nello spazio, la manifestazione della consapevolezza, che non nasce dallo studio della realtà sensibile ma dall'interiorità del singolo individuo, che fa dialogare il gesto con una riflessione intellettuale del segno e dello spazio. Il mondo esterno è una distrazione, una realtà che a causa delle sue atrocità non può essere indagata.

¹ Eleonora Bairati e Anna Finocchi, *Arte in Italia*, Loescher Editore 1984, Milano, Pag. 726

Espressionismo Astratto

“Mi interessa solo esprimere le emozioni umane fondamentali, la tragedia, l'estasi, il destino e così via e il fatto che le persone perse crollino e piangano quando si trovano di fronte alle mie opere, significa che stanno vivendo la stessa esperienza religiosa che ho avuto quando le ho dipinte”². Queste parole pronunciate da Mark Rothko (1903-1970), uno degli artisti più importanti del novecento, sono utili non solo per comprendere lo spirito e l'essenza dell'Espressionismo Astratto ma per penetrare e capire l'intimità psicologica dell'uomo del ventesimo secolo.

“La caratteristica distintiva dei primi stimoli di quello che sarebbe diventato l'Espressionismo Astratto, è il suo crogiolo formativo di crisi e apocalisse. Questi ultimi concepiti come rapporti umani in uno stato di terribile disperazione”³.

“La seconda guerra, una catastrofe storica mondiale ne aveva seguito un'altra: la prima guerra mondiale, la Grande Depressione e la Guerra Civile Spagnola. Naturalmente, gli artisti dell'Espressionismo Astratto non erano più assuefatti al tributo umano di questi e altri disastri di chiunque altro”⁴.

Per questo motivo gli artisti dell'espressionismo astratto sono i migliori interpreti delle dinamiche, delle relazioni e dei fatti storici del novecento. La celebre frase di Pollock “niente caos dannazione”⁵ rappresenta lo stato d'animo di ogni artista a lui contemporaneo, l'accettazione di dover essere i martiri che documentano l'orrore che li circonda. In un continuo alternarsi fra piacere e odio.

“In questo atteggiamento e in questo destino sta il successo di Pollock, che è riuscito a rendere l'espressionismo astratto come un episodio artistico chiave del ventesimo secolo, che continua a risuonare e influenzare anche i giorni nostri”⁶.

Per questo motivo dal punto di vista storico l'espressionismo astratto è la punta dell'iceberg dell'America nel novecento.

“La seconda guerra si conclude con l'annientamento atomico delle due città giapponesi di Hiroshima e Nagasaki nell'agosto del 1945. Quei due fuochi d'apocalisse segnano l'inizio dell'era atomica: un tempo nel quale non sono più in discussione i sistemi di convivenza fra gli uomini, bensì le stesse probabilità di vita sul pianeta terra.

La minaccia nucleare non è, evidentemente l'unico problema che affligge la seconda metà del nostro secolo (novecento), ma viene ad aggiungere una luce sinistra sulle

² Rothko, “*Notes from a Conversation with Selden Rodman, 1956*”, in Loperz-Remiro 2006, pag 119-120. (traduzione dell'autore)

³ Frank KERMODE, *Shakespeare's Language*, London and New York, 2000, pag. 184. (traduzione dell'autore)

⁴ David Anfam, *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, Londra pag. 23 (traduzione dell'autore)

⁵ Pollock “*Letter to the Editor*”, Time, 11 dicembre 1950, pag.10

⁶ David Anfam, *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, Londra pag. 14 (traduzione dell'autore)

contraddizioni sedimentate nel corso dei precedenti centocinquant'anni. Un sospetto di amor mortis incombe dunque sulle relazioni tra gli uomini: uno stato di malessere che in campo culturale si evidenzia come crisi dell'arte quale mezzo di conoscenza e interpretazione del mondo. Se le avanguardie, fino al surrealismo, avevano avuto un'enorme fiducia nel valore attivo dell'arte, assegnandole quindi un significato etico nella vita personale e collettiva, a partire dal secondo dopoguerra questa fiducia vie meno e l'arte tende sempre di più a rivolgersi solo a se stessa, quasi ad interrogarsi sul proprio destino⁷".

"Dopo la seconda guerra mondiale il centro della cultura artistica mondiale, e conseguentemente del mercato, si sposta da Parigi a New York: la fioritura esplosiva di un'arte americana costituisce il fenomeno più imponente nella storia dell'arte della metà del secolo⁸".

La pittura Americana degli anni cinquanta viene definita "Espressionismo Astratto" questa definizione potrebbe risultare totalmente errata se nella parola espressionismo si legge un legame o una influenza diretta con quella che è la pittura espressionista dell'inizio del novecento. Tuttavia si potrebbe dire che l'espressionismo astratto, pur non essendo legato in alcun modo con l'espressionismo ne è la realizzazione più estrema dal momento che potrebbe essere definito come il trionfo dell'abbandono del reale nell'arte.

Se la pittura del circolo dei fauves a Parigi o il gruppo della Die Brücke è la risposta al disagio della prima guerra mondiale l'Espressionismo Astratto è la risposta definitiva e irrecuperabile a quella della seconda.

Dopo la seconda guerra un artista come Matisse non sarebbe stato il pittore della luce e dei colori chiari, non sarebbe stato in grado di creare un mondo cristallizzato in un sogno sospeso, un pittore come Rothko, dopo la prima guerra, non sarebbe riuscito a tirar fuori, dai colori usati anche da Henri Matisse (1869-1954), le tonalità cromatiche del naufragio. Un naufragio che Rothko ritiene, nel momento in cui afferma "privilegiamo l'espressione semplice del pensiero complesso" nascere dal pensiero e dalla sofferenza stessa.

Anche se il mondo è devastato dalla guerra in America ci sono grandissimi mecenati che comprano le opere dei nuovi artisti newyorkesi, l'acquisto dei quadri fa parte di quella mentalità industriale americana consumistica che non comprende il messaggio profondo degli artisti.

In questa atmosfera consumistica però gli artisti scoprono l'essenza della loro identità americana, le loro origini e la loro tradizione artistica, durante gli anni trenta del novecento gli artisti americani abbandonano progressivamente i modelli artistici europei e cercano un loro linguaggio.

⁷ T. Pignatti M.Gemin F. Pedrocco, *L'arte nel mondo 3 Atlas*, Istituto Italiano Edizioni Atlas, 1986, pag 445

⁸ Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna*, Snasoni editori, 1998, pag. 482

L'espressionismo astratto viene anche chiamato "Scuola di New York". "Ironia della sorte, quest'ultima designazione proveniva in gran parte da fuori New York: era il titolo di una mostra tenuta alla Frank Perls Gallery di Beverly Hills nel 1951 e, ancora, al Los Angeles Country Museum of Arts nel 1965. Sebbene apparentemente corretta e libera rispetto alla pesantezza della definizione "Espressionismo Astratto", la definizione "New York School" effettivamente emargina gli artisti della costa occidentale⁹.

Jackson Pollock (1912-1956), intervistato nel 1944, riassunse correttamente la situazione: "L'idea di una pittura americana isolata, così popolare, in questo paese, negli anni '30 mi sembra assurda, così come l'idea di creare una matematica o una fisica della pittura puramente americana mi sembrerebbe assurda... i problemi di base della pittura contemporanea sono indipendenti da un qualsiasi paese"¹⁰

"Per questo motivo, è più appropriato usare il termine Espressionismo Astratto non tanto per definire un movimento ma piuttosto un fenomeno, che non è mai stato un gruppo coeso a differenza, ad esempio, del cubismo¹¹" o di altri movimenti.

Essendo quindi un fenomeno a malapena vennero pubblicati manifesti programmatici o affermazioni teoriche sostanziali.

La "teoria" deve essere individuata principalmente tra le righe delle dichiarazioni dei singoli artisti e da poche linee guida riportate su una rivista degli anni '40 come "The Tiger's Eyes"¹².

Sono artisti solitari, che hanno bisogno di contemplare la loro solitudine per creare, come affermava Jackson Pollock: "Le persone mi hanno sempre spaventato e annoiato di conseguenza sono stato nel mio stesso guscio. Questa è la cosiddetta parte felice della vita, è un po' di dannato inferno... più penso di pensare, più le cose diventavano oscure"¹³.

Questa ricerca di individualità e di libertà priva di schemi e condizionamenti è affine allo spirito dei grandi letterati cinesi. È quello spirito che spinge poeti di epoca Tang (618-907) come Chen Zi'ang (661cr-702) a scrivere 前不见古人，后不见来者, "non guardo gli antichi ne guardo i prossimi". È il sentiero per la ricerca della vera strada interiore dalla quale può nascere la vera opera d'arte. Ed è il costante oscillare fra la

⁹ David Anfam, *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, Londra, pag. 20 (traduzione dell'autore)

¹⁰ Anonimo, Jackson Pollock: A Questionnaire' Arts and Architecture, 61, febbraio 1944 pag.14 (traduzione dell'autore)

¹¹ David Anfam, *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, Londra, pag. 21 (traduzione dell'autore)

¹² The Tiger's Eyes, *The Art of a Magazine*, Pamela Franks, Yale University Art Gallery, New Haven and London, 2006, p.36 (traduzione dell'autore)

¹³ Pollock, Letter to Charles and Frank (22 ottobre 1929); letter to Charles (31 gennaio 1930), Sylvia Winter Pollock, *American Letters 1927-1947: Jackson Pollock and Family*, Cambridge and Malden, MA pag.16,19 (traduzione dell'autore)

vita e la morte di cui parla Clyfford Still (1904-1980) quando, parlando dei suoi dipinti, afferma: “Vita e morte si fondono in un’unione paurosa”¹⁴.

Nell’Espressionismo Astratto ci sono due sentieri che uniscono le ricerche di questi artisti solitari e indipendenti; uno è la ricerca del colore originario, puro come espressione dei sentimenti umani e l’altro è la ricerca del segno sulla tela, uno segno fisico che diventa scultoreo e che come obbiettivo ha sempre quello di rappresentare la condizione dell’uomo del novecento.

Per quanto riguarda la ricerca del colore come espressione dei sentimenti i maggiori esponenti sono Mark Rothko, Clyfford Still e Barnett Newman (1905-1970).

La potenza del colore si oppone alle nuove tecnologie del 3d nel cinema perché il vero e autentico 3d è nei colori stessi. Nell’arte di Barnett Newman, il colore è la rappresentazione del singolo individuo, nell’opera *Onement I* (fig.1), del 1948, nell’immediato dopoguerra noi diventiamo linee rosse che emergono sicure ma scolorite dalla realtà devastata che ci circonda.

La linea rossa allo stesso tempo si fonde nello spazio ma riesce a non farsi travolgere dall’ambiente che lo circonda, è l’affermazione dell’individuo, pur essendo frastagliata a causa di ciò che la circonda la linea ha la sua stabilità etica e morale.

Segue il suo corso fuori e dentro la dimensione spaziale del quadro, non ceda all’ambiente ostile che la circonda è come il pino di *Pini sotto la neve* (fig.2) Moruyama Ōkyo (1733-1795) che ricoperto da una neve pesante non cede e continua indisturbato ad affrontare le avversità climatiche.

Quel pino è come quella linea rossa, entrambi rappresentano l’individuo che grazie alla sua dimensione interiore trova la forza per andare avanti. “Nell’espressione acuta dell’anonimato più generale e senz’anima, gli spazi di Newman sono campi fulgidi e intensamente personali che accentuano la consapevolezza dell’osservatore della propria posizione e, quindi, dell’essere nel mondo.

Questo è il motivo per cui Newman in seguito affermerà "L'io terribile e costante, è per me il soggetto-metro della pittura e della scultura" aggiungendo che la sua preoccupazione era "la santità del luogo".¹⁵

Se Newman rappresenta in pittura come l’individuo si muove nello spazio e come si deve relazionare con il mondo esteriore Mark Rothko rappresenta in pittura come l’individuo si relazione con il suo mondo interiore, un mondo fatto di sfumature dei colori che esprimono tutte le variazioni dell’animo umano. “Intimo e umano... comunque tu dipinga il quadro più grande di dimensione, ci sei dentro”¹⁶.

¹⁴ Still, typescript (1950), Clyfford Still Museum Archives, Denver. (traduzione dell’autore)

¹⁵ Newman, “Exhibition of the United States of America” (Biennale di San Paulo, 1965), in O’Neill 1990, pag.187 (traduzione dell’autore)

¹⁶ Rothko, “How to combine Architecture, Painting, and Sculpture” , in Lopez-Remiro 2006, pag 74 (traduzione dell’autore)

L'espressionismo astratto ha attivato queste estensioni per generare l'opposto, un campo carico di coscienza umana. "Questo è il motivo per cui Newman e Rothko desideravano che gli spettatori che stavano vicino ai loro dipinti venissero inghiottiti, un'impostazione che riconfigura la precedente preoccupazione per l'interiorità: noi, gli spettatori, ora siamo nell'immagine.¹⁷

La nuova domanda che affligge gli artisti e gli scrittori del novecento è definire la complessa situazione e condizione della figura umana. "La domanda che cos'è l'uomo?" Affligge numerosi scrittori che provano a trovare risposta nelle righe di apertura di molti libri della metà del secolo¹⁸ Questa domanda è costretta a fare i conti con l'esistenzialismo che dagli anni venti del novecento torna in voga. L'esistenzialismo venne presentato a New York nel 1945, attraverso il lavoro di Jean-Paul Sarte, "che enfatizzava l'azione individuale, l'istinto, la responsabilità personale e la libertà dell'uomo. Questa teoria ebbe un enorme impatto sugli intellettuali di sinistra e sugli artisti dell'Espressionismo Astratto.¹⁹

L'uomo si deve confrontare con le nuove tecnologie, che allo stesso tempo sono grande fonte di ispirazione per gli artisti e simbolo del benessere e della rinascita ma che hanno portato quasi al compimento della distruzione della civiltà umana dopo l'olocausto e le bombe atomiche entrambi figli delle nuove tecnologie; "l'uomo moderno è vittima degli stessi strumenti a cui tiene di più."²⁰

Verso lo scoppio della seconda guerra mondiale, "il rapporto dialettico tra cultura americana ed europea si stringe maggiormente quando in Europa la situazione politica si fa più torbida, e non pochi letterati, artisti, studiosi per lo più tedeschi, russi, spagnoli cercano rifugio nella libera America²¹.

"La città accolse esponenti di ogni tendenza avanguardista: cubisti, astrattisti, dadaisti, ma soprattutto surrealisti che già prima della guerra erano un mito per i giovani artisti newyorkesi che volevano andare oltre il realismo imperante²²."

Artisti surrealisti non di nazionalità americana come Duchamp e Picabia, che in Europa non hanno più il loro posto, trovano in America quel clima di libertà artistica apparente che per anni hanno percepito in Europa.

¹⁷ David Anfam , *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, pag. 43 (traduzione dell'autore)

¹⁸ Mark Greif, *The Age of Crisis in Man: thought and fiction in America, 1933-1973*, Princeton and Oxford, 2015 pag. 8 (traduzione dell'autore)

¹⁹ ¹⁹ David Anfam , *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, pag. 54 (traduzione dell'autore)

²⁰ Lewis Mumford, *The Condition of Man*, New York, 1944, pag.393 (traduzione dell'autore)

²¹ Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna*, Sansoni editori, 1998

²² La storia dell'arte dal Dada all'Esistenzialismo, raccontata da Philippe Daverio Vol. 25, SCALA, pag 110, 2019

Duchamp nel 1915 disse “Se solo l'America si rendesse conto che l'arte dell'Europa è finita, morta, e che l'America è il paese del futuro, non cercherebbe di basare tutto ciò che fa sulle tradizioni europea.”²³

“Tuttavia l'impatto sull'Europeo di Pollock e di altri artisti della sua cerchia fu tutt'altro che immediato e sarebbe stato caratterizzato da una serie di questioni relative al background sociale, politico e culturale su entrambe le sponde dell'Atlantico. I dibattiti in America sulla natura dell'uomo e l'influenza dell'esistenzialismo europeo su pensatori, scrittori, commentatori culturali e artisti americani hanno condizionato il modo in cui le istituzioni americane avrebbero dovuto promuovere la loro nuova arte.”²⁴

“Negli anni cinquanta l'Europa vide l'America come una minaccia dal punto di vista economico e questa minaccia percepita, rappresentata dall'invasione della cultura americana, ha spinto i commercianti e i funzionari culturali parigini a un'azione di retroguardia per impedire che il centro del mondo dell'arte si spostasse a New York.

L'Espressionismo Astratto è stato alimentato lentamente in Europa, all'inizio in modo piuttosto casuale, ma alla fine in una campagna pianificata strettamente collegata alla politica estera americana durante la guerra fredda.”²⁵

In collegamento a tutti i motivi e le condizioni precedentemente elencate, l'arte astratta nasce da una insofferenza universale di origine politica. Le guerre mondiali sono il dramma che fa scattare la nascita della pittura astratta, e l'arte astratta è il miglior riassunto storico di come l'uomo vive ha vissuto la guerra.

In America negli anni quaranta il pittore che esprimerà nelle sue opere questo disagio e aprirà, assieme a Willem De Kooning (1904-1997), la strada all'astrattismo americano è Arshile Gorky, l'artista che supera e ribalta le teorie pittoriche del surrealismo e del simbolismo.

A livello individuale rappresenta l'insicurezza dell'uomo moderno di fronte alla grande depressione americana del 1929, e a livello artistico dimostra per primo che per salvarsi è necessario chiudersi in se stessi in un mondo che guarda e registra il crollo dei valori della pace.

Il prezzo di questo guardare è un suicidio che lo porta via all'età di quarantaquattro anni.

Nelle sue opere mature della prima metà degli anni quaranta scopre un nuovo linguaggio artistico che si basa sulla linea, sulla sintesi e sul colore.

La linea però non è quella del mondo delicato e mitico di Mirò, è una linea che fa capire agli altri artisti che la strada per registrare i sentimenti.

²³ PG to Herbert Read, 2 febbraio 1946, Università di Victoria (British Columbia), collezione speciale, collezione Herbert Read, corrispondenza, 61.80.3 (Traduzione dell'autore)

²⁴ David Anfam, Abstract Expressionism, Royal Academy of Arts, pag. 53 (traduzione dell'autore)

²⁵ David Anfam, Abstract Expressionism, Royal Academy of Arts, pag. 53 (traduzione dell'autore)

La vita dell'uomo deve essere una linea sola e indipendente dal gesto forte e consapevole che faccia trovare agli uomini la voglia di riuscire a muoversi nello spazio e a vivere nel momento in cui si ha solo paura.

Nonostante la sua ricerca sull'importanza della linea come mezzo di espressione sia molto vicino alla sensibilità della calligrafia e della pittura estremo orientale, Gorky non ne sarà influenzato direttamente.

Amico di Gorky e iniziatore dell'Espressionismo Astratto è William De Kooning, indagatore del colore, va alla ricerca di una pittura materica, dai contorni forti, e dai colori straziati, nelle sue opere si vede l'influenza della lezione cubista della tradizione della pittura tedesca, ma la realtà che lui dipinge è lacerata, disintegrata, le forme dei nudi femminili ribollono su se stessi e il colore si fonde continuamente in ogni centimetro dell'opera.

Per quanto riguarda la scuola newyorchese Franz Kline è uno dei maggiori artisti influenzati dalla cultura e dalla filosofia Estremo Orientale ed è l'artista americano che meglio studia e porta a compimento la pratica della "spontaneità studiata" fondamentale nella calligrafia estremo orientale. È l'artista del binomio del bianco e nero che indaga la potenza della forma del tratto creando architetture di segni neri sospese nel vuoto.

Collezionista di stampe giapponesi, viene influenzato dalla capacità compositiva delle stampe *ukiyo-e* di grandi maestri come Hokusai e si avvicina alle teorie del concetto di Ma indagando le innate regole spaziali degli artisti giapponesi.

Un viaggio in Giappone lo avvicina in prima persona al mondo della calligrafia e gli permette di consolidare importanti amicizie con artisti del movimento Gutai grazie al quale pubblicherà le sue opere su importanti riviste d'arte giapponesi.

Grande amante degli sport, porterà in pittura una nuova gestualità che, coinvolgendo il corpo e i suoi movimenti, è erede del judo.

Un artista molto vicino alla sensibilità artista di Kline è Robert Motherwell (1915-1991), la maggior parte delle sue opere possono essere benissimo scambiate per calligrafie di artisti giapponesi, meglio di Kline indaga la variazione della linea nelle entrate e nell'uscita, con una gestione dell'energia nel tratto e nella gestione dello spazio affine a quella dei calligrafi estremo orientali.

Arshile Gorky (1904-1948)

Vostanik Adoian nato in una provincia armena al confine orientale dell'impero ottomano, dopo la morte della madre e sconvolto da un'infanzia tormentata, a quindici anni dall'Armenia giunge in America come rifugiato e subito dopo il suo arrivo nel 1920, cambia cognome e prende quello dello scrittore russo Maxim Gorky diventando così Arshile Gorky.

Tutta la sua vita, segnata da questi dolori, è stata dedicata alla ricerca costante di un nuovo linguaggio pittorico capace non solo di ritrarre l'essenza della realtà ma di esprimere le sue inquietudini e il disagio creato dalla difficoltà di definire la sua identità, senza sprofondare nella dimensione dell'astrattismo più violento e incontrollato.

Come lui stesso affermava: "L'astrazione permette all'uomo di vedere con la sua mente ciò che non può vedere fisicamente con i suoi occhi [...] L'arte astratta permette all'artista di percepire oltre il tangibile, di estrarre l'infinito dal finito. È l'emancipazione della mente. È un'esplosione in aree sconosciute.²⁶"

Arshile Gorky è oggi considerato l'artista che ha aperto la strada alla nascita dell'astrattismo americano e rappresenta la figura di contatto fra quest'ultimo e l'arte europea del ventesimo secolo.

Nelle sue opere ne crea un mondo sospeso e immaginario dove le emozioni interiori modificano e stravolgono irrimediabilmente la realtà che lo circonda ne trova, nella sua maturità, una strada artistica in sintonia con il pensiero surrealista.

Quando dipinge non proietta la sua interiorità sulla realtà del soggetto, ma lo lascia intravedere e comprendere all'osservatore, crea un linguaggio che mostra la natura profonda di ogni elemento fatto di linee e colori che ricreano lo spazio essenziale degli oggetti. Il dialogo con ciò che lo circonda è costante, è una fusione nata dal flusso continuo con il soggetto dell'opera, tutto è reale, è la fotografia di un paesaggio che ribolle nel suo sentimento, ma che non lascia mai a quest'ultime la possibilità di prendere il sopravvento.

"A quei tempi come la maggior parte dei pittori di New York che lavoravano nei loro appartamenti, Gorky aveva uno studio spazioso, al 36 di Union Square, la sua volontà di trascorrere lunghe ore solitarie davanti a un cavalletto senza la comodità di appartenere a un movimento d'avanguardia basato sul modello europeo. Come tutti i pittori che divennero noti come espressionisti astratti, Gorky credeva che l'arte autentica fosse il lavoro di un individuo che arriva a patti assolutamente indipendenti con i principali precedenti del passato e le possibilità più impegnative del futuro.²⁷"

²⁶ Alfredo Accanito, *Out siders 2*, pagina 109, (traduzione dell'autore)

²⁷ David Anfam, *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, pag 72 (traduzione dell'autore)

“È fuori discussione che i ricordi traumatici di Gorky abbiano avuto una parte nella tendenza alla disperazione ch’egli si compiace di elaborare nel suo comportamento sociale”.²⁸ Questo lo rende un pittore della memoria, un portavoce della riflessione e della rielaborazione individuale dei sentimenti.

L’indole di Gorky e i suoi procedimenti di lavoro sottolineano la componente intellettuale dell’odierna arte astratta americana²⁹. “Sebbene sia un tipico eroe dell’espressionismo astratto, la sua personalità al pari della sua opera, ne respinge i miti correnti; in primo luogo il mito di un arte intesa come esplosione di energia incontrollata. Soprattutto difendendo l’importanza dell’operazione intellettuale nella pittura”.³⁰

Questo approccio intellettuale all’arte che gli permette di trovare un nuovo alfabeto in grado di tradurre la realtà nel suo personale linguaggio, lo rende un maestro rivoluzionario per gli altri artisti della scuola americana e europea, che per rispondere ad affini esigenze e per trovare nuovi linguaggi cercheranno, nell’arte del resto del mondo, nuove teorie estetiche e filosofiche trovando nella calligrafia e nella pittura estremo orientale la risposta alle loro esigenze.

La produzione artistica di Arshile Gorky prima degli anni quaranta risente dell’influenza di Paul Cézanne (1839-1906) per i paesaggi e di Pablo Picasso per i ritratti.

Le sue nature morte dei primi anni trenta dimostrano di aver metabolizzato dal punto di vista stilistico la lezione cubista e di aver ideato un nuovo sentire pittorico per dare vita alla linea e ai contorni delle figure.

Secondo molti storici dell’arte la pittura di Arshile Gorky non si è mai liberata completamente dall’influenza di Joan Miró, ma in realtà la sua ricerca estetica non ha nulla a che fare con il lirismo e i sentimenti sospesi di Joan Miró perché il dolore e l’inquietudine non trovano pace.

Arshile Gorky è lontanissimo dalla creazione di quel mondo positivamente infantile e sospeso proprio perché è un pittore della memoria che registra la realtà filtrandola.

Nelle sue prime opere è evidente un’influenza surrealista ma “considerando il suo passato, non si esagererebbe affermando che Gorky, in compagnia dei surrealisti, fu costretto a entrare nella vita per poter essere un artista. Imparò che il segreto non consiste nel rigore dell’emulazione, ma nel dono naturale di penetrazione, la cui univa testimonianza era l’arte del singolo individuo.”³¹

Inoltre secondo il sillabario artistico cubista e anche surrealista lo sfogo e la manifestazione di elementi psicologici totalmente soggettivi privi di una riflessione che limita una spontaneità sfrenata, è qualcosa di pericoloso e a tratti criminoso.

²⁸ Harold Rosenberg, Arshile Gorky, Rizzoli, pag 18

²⁹ Harold Rosenberg, Arshile Gorky, Rizzoli, pag 11

³⁰ Harold Rosenberg, Arshile Gorky, Rizzoli, pag 10

³¹ Harold Rosenberg, Arshile Gorky, Rizzoli, pag 58

Arshile Gorky è un capitolo a parte grazie al quale “si delinea la figura dell’artista americano. È uomo d’azione in una società di attivisti, ma è diverso il “modo” del suo agire, che vuole essere un puro e disinteressato agire, un agire come esistere, un modo di esistenza autentica tutto diverso da quello, inautentico perché falsamente finalizzato, che la società americana ha eletto come proprio ed esemplare modo di vita³².

Questa è la lezione che gli americani ricavarono individualmente, cercare in se stessi il punto di partenza che finora avevano cercato, con altri, nella storia dell’arte o nella storia della società. Non importa trovare la risposta (a quel puro e disinteressato agire), la risposta è il lavoro stesso.³³

Arshile Gorky è esempio di un nuovo approccio all’opera d’arte che verrà seguito da numerosi artisti dell’Espressionismo Astratto. “La tela non è più concepita come un’entità ideale situata sopra l’artista, alter ego del suo miserabile io: è una testimonianza dell’attività artistica alla quale il suo creatore si è arreso³⁴.” Questo è il manifesto di un nuovo sentire, che non costringe più l’artista a doversi cimentare costantemente nella pesante consapevolezza di dover creare quel “capolavoro massimo”, ma che permette di indagare la realtà interiore e esteriore, in un processo continuo del prendere nota di tutti i fenomeni.

L’opera *Il fegato è la cresta del gallo* (fig.3) del 1944, una delle sue opere più celebri, può essere considerata una rielaborazione dello stile di Vasilij Kandinskij (1866-1944) soltanto da uno sguardo superficiale che non percepisce il tormento e la pulsione delle forme di Gorky, in Vasilij Kandinskij le forme dipinte sono la manifestazione di quella spiritualità calma da lui tanto cercata, sono le dimensioni sospese dove rifugiarsi, la versione occidentale della *Sorgente Dei Fiori Di Pesco* (fig.4) di Shitao (1642-1707). In Vasilij Kandisky i colori sono puri, rappresentazione delle sfumature dei sentimenti. Ovviamente Gorky è erede e sensibile, come numerosi altri pittori, alle innovazioni artistiche portate da Kandinsky; figura mitica, santificata perché padre dell’ideazione dell’astrattismo lirico.

Arshile Gorky “Come scrisse Elaine de Kooning, indovinando esattamente che i suoi ultimi paesaggi sarebbero stati una specie di discorso visivo, “dove le forme si mutano in un flusso riboccante di immagini simultanee e successive, mentre uno le guarda, in un linguaggio sessuale figurato, crudele e opulento. Accenti di colore brillante perdono a un tratto il loro significato di fiori e diventano fessure che conferiscono un significato strano, voluttuoso alle superfici circostanti, pallide, leggermente sbiadite; oppure le forme di organismi vegetali si mutano in organi umani e una cavalcata tumultuante

³²Giulio Carlo Argan *L’Arte Moderna*, Snasoni editori, 1998, pag 483

³³ Harold Rosenberg, *Arshile Gorky*, Rizzoli, pag 57

³⁴ Harold Rosenberg, *Arshile Gorky*, Rizzoli, pag 58-59

diventa un paesaggio desolato cosparso di visceri. Il contenuto erotico generale del suo lavoro più tardo viene espresso allusivamente da alcuni titoli³⁵.

Questa continua metamorfosi contraddistingue un'opera come *Il fegato è la cresta del gallo*, il quadro diventa un cervello, il fegato, nella cultura etrusca è il simbolo della divinazione, e nel quadro ogni elemento sembra un organo che cambia continuamente forma e muove le sue viscere, l'effetto visivo è umido e ogni colore è umido nel suo costante divenire.

³⁵ Harold Rosenberg, Arshile Gorky, Rizzoli, pag 60

Mark Tobey (1890-1976)

Mark Tobey è l'artista che meglio fonde la cultura artistica occidentale con quella orientale nel novecento arrivando a ideare un linguaggio artistico nuovo che, attingendo da entrambi le tradizioni, non ha nessun precedente nella storia dell'arte.

Con il suo costante richiamo alla calligrafia cinese e giapponese, i suoi lavori sono indicatori dell'autonomia individuale nel panorama artistico americano.

Celebre per quella che viene definita la "scrittura bianca" è un artista indipendente che attraverso l'influenza della calligrafia estremo orientale, comprende l'importanza e il valore del tratto, della struttura e della gestione dello spazio.

Mark Tobey è l'ideatore di un alfabeto pittorico, dove linee di diversi colori, sintetizzano la realtà trasportando l'osservatore in un'altra dimensione.

Le sue opere sono un mondo che oscilla continuamente fra il reale e l'assurdo, fra il sentimento e l'annullamento di ogni percezione sensoriale.

La sua ricerca artistica è caratterizzata da una continua riflessione sull'importanza del segno ed è una costante meditazione sui sentimenti umani e su quali siano i più adatti metodi per registrarli pittoricamente sull'opera d'arte.

"Credevo che i dipinti dovessero arrivare attraverso le vie della meditazione piuttosto che i canali dell'azione. Solo allora si può conversare con un dipinto. Se non trovo contenuto non c'è comunicazione."³⁶

Per Mark Tobey l'arte è un prodotto della meditazione; la meditazione porta al contenuto, il contenuto è la qualità artistica, ovvero ciò che permette a chi la osserva di comunicare e instaurare un rapporto intimo e diretto con l'opera.

Il sentiero artistico di Mark Tobey è quindi di natura meditativa, combinando l'ingegnosità estetica con l'indagine filosofica e religiosa.

La formazione artistica di Mark Tobey inizia nella città di Seattle, nello Stato di Washington, città portuale che aveva un forte legame con l'arte asiatica³⁷. Il famoso SAM Seattle Art Museum, fondato nel 1931 ha fin dalla sua apertura una ricchissima collezione d'arte giapponese e cinese, che è stata una grande fonte di ispirazione per la sua maturazione artistica.

Lo studio e l'osservazione dell'arte orientale lo porta a creare quella che viene definita la "scrittura bianca", definizione non ideata da lui e nella quale non si riconoscerà mai, ma che lo contraddistingue e lo caratterizza facendolo entrare nella storia con questo marchio di fabbrica che è al pari per importanza all'action paintings.

Nel 1944 il gallerista Sidney Janis parlando a proposito della scrittura bianca disse: "nove anni fa, nel 1935, Mark Tobey ideò la tecnica della scrittura bianca, che da allora ha contraddistinto il suo lavoro.

³⁶ Tobey, in Katharine Kuh, "Mark Tobey" the artist's voice: Talks with Seventeen Modern Artists (New York: Da Capo, 1962), pag 236 (traduzione dell'autore)

³⁷ Tobey to Elizabeth Bayley Willis, 2 Marzo, 1944

Questo metodo è una fusione dello spirito della scrittura cinese con i caratteri morfici radicati nei dipinti del ventesimo secolo e deriva dall'automazione psichica in quanto questa è essenzialmente sottoposta a una direzione (durante la realizzazione dell'opera) consapevole.”³⁸

A differenza della tecnica surrealista prevalente della scrittura automatica generata inconsciamente, Sidney Janis sottolineava che la scrittura bianca di Mark Tobey fosse più studiata e controllata³⁹.

Un delle prime opere realizzata nel 1935-36 che vede la tecnica della “scrittura bianca” prendere vita è *Broadway* (fig.5), una rappresentazione della viva città notturna con i suoi grandi palazzi e le sue luminose insegne.

Il colore dominante è il bianco, tutto è trasformato in una linea bianca che, variando di intensità continuamente, diventa il contorno di tutte le forme architettoniche. Gli altri colori utilizzati sono pochissimi e stesi quasi esclusivamente nello sfondo dove è poi la linea che fa emergere e dà vita alla città. È una rappresentazione viva e pulsante di una realtà in continuo cambiamento e movimento. Le piccole sagome delle persone che affollano i locali e le strade sono come caratteri di una scrittura che continuamente si arrovella e ribolle su se stessa, in un continuo alternarsi fra tratto carico e scarico del pennello.

Questa concezione del segno e della linea che allo stesso tempo è disegno e scrittura non solo è lontana dalla gestualità e dall'esplosione grintosa delle linee di artisti come Jackson Pollock o Franz Kline ma è il tentativo di creare un linguaggio emozionale codificato, scritto e costituito da un alfabeto.

Nell'opera *Broadway* ha avviato un processo di sintesi della realtà dove ogni elemento è tradotto nella variazione della linea, questo processo di sintesi cronologicamente ovviamente ha diverse fasi progressive.

Se si confronta *Broadway* con *Strada di San Francisco Chinatown* (fig. 6) del 1941, la linea bianca ha quasi preso il sopravvento su tutto, è diventata, nella sua assoluta eleganza, la protagonista indiscussa della scena rappresentata.

Le pennellate tracciate per dare la struttura ai palazzi, alle macchine e alle persone sono molto meno, un'atmosfera di fusione organica con lo spazio domina l'opera e i tocchi di bianco puro danno luce e profondità.

L'insieme è una chiara rappresentazione della realtà che allo stesso tempo non ha più con essa alcun legame. Nonostante ci sia una grande sintesi si percepisce l'affollamento di una realtà in continuo divenire e la capacità di concentrare questa dimensione è il miglior prodotto della meditazione di cui parlava Mark Tobey.

La fase artistica caratterizzata dall'assoluto trionfo della “scrittura bianca” inizia nella prima metà degli anni quaranta, quando il segno bianco diventa la rappresentazione di

³⁸ Sidney Janis, in Mark Tobey, (New York: Willard Gallery, 1944)

³⁹ Debra Bricker Balken, Mark Tobey *Threading Light*, Rizzoli Electa, 2017, New York, pag 18 (traduzione dell'autore)

tutto quello che esiste. Nell'opera *Cristallizzazione* (fig. 7) del 1944, la scrittura bianca ha trasformato la realtà; nella linea, dentro la linea, fuori dalla linea nelle altre linee, c'è la rappresentazione assoluta dell'Universo. Mark Tobey creando un universo ne rappresenta anche i pianeti e nell'opera *Mondo* (Fig.8) del 1969, la "scrittura bianca" conquista e ingloba interamente il pianeta terra. L'opera, tempera su carta, è un tondo dal diametro di 30 centimetri dove ogni millimetro è reso vibrante e dinamico da una calligrafia continua tracciata con un pennello sottilissimo che si sovrappone continuamente in maniera inarrestabile su un fondo nero. La superficie pittorica va indagata al microscopio, come una pittura a inchiostro giapponese o cinese dove il massimo piacere è nella micro-vibrazione della pennellata.

L'idea di creare una dimensione universale delimitata, dove la calligrafia invade e conquista sicura lo spazio è estremamente vicina a ricerche della calligrafia cinese e giapponese contemporanee. L'artista cinese Zhang Dawo, uno dei calligrafi viventi più famoso e ammirato in occidente, nell'opera (fig.9), inserisce la sua scrittura in una superficie circolare, esattamente come ha fatto Mark Tobey con la sua scrittura nell'opera *Mondo*. Le due opere messe una vicino all'altra si completano, rappresentano due emisferi, entrambi hanno abbandonato la tradizione per trovare un loro linguaggio, Mark Tobey studia la calligrafia cinese per staccarsi dalla tradizione occidentali in cerca di un nuovo linguaggio esattamente come Zhang Dawo per andare oltre la calligrafia cinese tende verso l'astrattismo. Entrambi gli artisti sono riusciti a concentrare l'infinito in una dimensione finita, questo è il risultato di un lento processo di conquista e di assorbimento dello spazio.

Necessariamente hanno dovuto prima indagare lo spazio esterno, Mark Tobey nell'opera *Campo Selvaggio* (Fig.10) del 1959, lascia piena libero alla scrittura bianca che fuoriesce dalla dimensione quadrata del quadro come se fosse un frammento di un'enorme parete, crea quel macrocosmo che si tramuta in microcosmo nell'opera *Mondo dopo un processo di indagine* del mondo esterno.

Zhang Dawo nell'opera (Fig.11), segue una strada affine a quella di Mark Tobey, la sua scrittura è il linguaggio del macrocosmo, fatto di una scrittura vibrante nera, che traccia il confini del microcosmo inviolato e puro nel suo colore bianco.

Il colore bianco nella calligrafia cinese e giapponese, è la dimensione indispensabile, è lo spazio in cui tutto si muove, tradizionalmente in pittura è contraddistinto dalla tecnica della riserva mentre in calligrafia è l'altra metà del nero.

Mark Tobey nel colore bianco trova "il violetto desiderio di rompere e disintegrare le forme e di utilizzare strutture luminose piuttosto che oscure."⁴⁰

La realizzazione artistica compiuta e matura di questo desiderio, dove il bianco diventa il colore primario intorno al quale tutta la composizione ruota, lo rende il

⁴⁰ Debra Bricker Balken, Mark Tobey *Threading Light*, Rizzoli Electa, 2017, New York, pag 24 (traduzione dell'autore)

principale artista occidentale che è riuscito a dare una risposta concreta e innovativa alla rielaborazione dei concetti fondamentali dell'arte estremo orientale.

Grazie alla calligrafia cinese e giapponese Mark Tobey comprende la potenza cromatica e scultorea della linea, si rende conto, grazie anche alla sua grande maestria nel saper disegnare caricature e fumetti, che ogni cosa può essere disegnata soltanto con il contorno, con una linea forte e consapevole dove all'interno della forme domani il bianco.

Nell'opera *Rane, due rospi al chiaro di luna* (fig. 12), del 1934, dopo aver avuto già contatti diretti con artisti cinesi e giapponesi, Mark Tobey dipinge due rane con una sensibilità straordinariamente vicina a quella di un artista estremo-orientale. I due ranocchi a livello compositivo, con uno che si volge a destra di profilo e l'altro di schiena, ricordano la tradizione e le tecniche artistiche dei letterati.

L'effetto tridimensionale delle due rane è reso grazie al perfetto bilanciamento tra il colore del contorno nero e l'uso del bianco, secondo un'utilizzo che segue i principi dell'artista precedentemente riportati.

Nell'opera c'è un'attenzione nello studio della tonalità del nero, che non appartiene alla tradizione pittorica occidentale, sotto alla linea nera di contorno delle rane, è stata prima tracciata una linea con l'inchiostro più diluito, che rende le rane estremamente realistica nonostante la loro stilizzazione.

Ovviamente Mark Tobey è erede di quel processo di sintesi e stilizzazione introdotto da Picasso, ma qui il sapore dell'opera è di tutt'altra natura, l'atmosfera è quella dell'oriente e non si può non percepire.

Queste due rane per paradosso potrebbero essere state realizzate da un artista cinese o giapponese che studia la pittura occidentale in un'accademia francese o americana perché è come l'incontro di due mondi diversi che si confrontano nella stessa opera; due sensibilità che coesistono in armonia, Occidente e Oriente.

La vita pulsante delle due rane è resa dal bianco e dal nero come nel rotolo *Rane* (Fig. 13) del 1961, di Pan Tianshou, l'artista individualista evocatore della natura. In questo splendido rotolo, due rane che sembrano fluttuare nel vuoto assoluto non si riposano in uno stagno come nell'opera di Mark Tobey ma si muovono incerte e insicure in una realtà che ha implicazioni e letture politiche che non possono essere non considerate. Tuttavia dal punto di vista della tecnica esattamente come in quelle di Mark Tobey all'interno del contorno domina il bianco, se in quelle di Mark Tobey ci sono due tratti neri verticali, indispensabili, qui diventano indispensabili i chiari punti tondo della pelle maculata e umida dei rospi resi con un inchiostro molto diluito.

Mark Tobey comprende grazie alla pittura cinese e giapponese soprattutto da quella Zen l'importanza di quanto è importante e determinante il corretto posizionamento degli occhi dei soggetti. Nella pittura zen nei ritratti dei grandi maestri, l'introspezione della composizione è dettata dal collocamento nello spazio delle pupille, nelle due rane, come in quelle di Pan Tianshou, il collocamento è perfetto e naturale.

Negli occhi delle rane c'è la vita, e registrare la vita in arte è il principio della concezione estetica estremo orientale.

Gli artisti occidentali del novecento che sono stati influenzati dall'arte estremo orientale sono rimasti soprattutto affascinati e influenzati da quella giapponese.

La calligrafia giapponese non ha il peso del grande background culturale di quella cinese e quindi agli occhi di un occidentale è molto più comprensibile e rappresenta fonte di ispirazione per quanto riguarda il gesto e il gioco delle macchie dell'inchiostro molto di più di quella cinese.

La tradizione della calligrafia cinese è troppo difficile da penetrare e richiede la guida di maestri consapevoli che siano in grado di mediare con un occidentale per fargli comprendere principi artistici molto lontani e sconosciuti alla sua tradizione artistica.

Mark Tobey è un artista occidentale che sorprendentemente comprende aspetti fondamentali della tradizione artistica cinese come nessun altro artista in America e che riesce anche ad assorbire influenze dalla calligrafia zen giapponese. Nell'opera *Linee spaziali (Malvarosa I,II,III)* (fig.14) del 1953, Mark Tobey indaga le variazioni della linea verticale, nell'arte giapponese la pratica di tracciare con il pennello le linee verticali è una pratica dell'arte Zen che raramente si trova nell'arte Chan.

Nel tratto verticale c'è lo spirito religioso dell'artista, l'arte Zen è l'arte dell'immagine del simbolo che annulla la necessità della cultura del linguaggio. È un'arte per il popolo, immediata e di facile lettura. Tuttavia nell'arte Zen c'è una grandissima consapevolezza nella padronanza dell'inchiostro e nell'entrata e nell'uscita del pennello. Questa consapevolezza è percepibile nell'opera *trenta volte* di Inzan (1751-1814) (fig.15) dove il tratto è consapevole e sicuro.

Mark Tobey nelle sue tre *Linee spaziali*, vive questa consapevolezza, è trova un ritmo che variando rende tutte le linee diverse e autonome nella loro individualità, con tensioni e finalità diverse. Tobey sperava da tempo addirittura di vivere in Giappone il viaggio del 1934 è fondamentale per la sua maturazione artistica e l'arte giapponese, soprattutto quella Zen, lo influenzerà profondamente per tutti gli anni a venire.

Questo viaggio si rivelò così importante e illuminante che per tutto il resto della sua vita, durante le interviste, fece innumerevoli riferimenti alle emozioni e alle impressioni provate durante il soggiorno.

Nel 1962, durante un'intervista disse: "non ho mai saputo cosa fosse la pittura fino a quando sono tornato dal Giappone, penso di non essere mai stato così vicino alla pittura."⁴¹

Durante il viaggio studiò calligrafia e pittura *sumi-e* presso il Tempio Enpuku-ji, situato ai piedi del Monte Atago, si trova a est di Yamanote, una sezione aristocratica della città di Tokyo, dove si trovano importanti case di daimyo e samurai di alto rango.

Vicino a questo tempio Zen c'è un santuario Shintoista dove è celebre la festività nota come "Bishamon-matsuri" dedicata a Bishamon-ten, si tiene il 3 febbraio, per

⁴¹ Tobey interview by Seitz, 1962. (traduzione dell'autore)

augurare prosperità nel anno nuovo. La stampa realizzata da Hiroshige (1797-1858) (fig.16) che rappresenta la celebrazione della festa, nel momento in cui il “messaggero di Bishamon-ten”, con al suo seguito un gruppo di laici, entra nel santuario, con in mano un grande pestello per il riso, ricrea l’atmosfera che Mark Tobey, pur non avendo assistito alla festività, deve aver percepito e respirato in un santuario shintoista così celebre.

Mark Tobey durante il suo soggiorno presso il Tempio capì che, la padronanza di tali tecniche artistiche, *sumi-e* e *haboku*, storicamente radicate in Giappone era "impossibile per qualsiasi occidentale, poiché se avesse voluto iniziare lo studio della tecnica avrebbe dovuto studiare dalle cinque (della mattina) sotto (la guida) un maestro"⁴².

Mark Tobey metteva in dubbio l'utilità dei dipinti *sumi-e* giapponesi come agenti di meditazione, almeno per un artista americano non disposto alla delicatezza della loro pennellata, rimuginando su questo enigma per anni; capì che, sebbene in svantaggio come straniero, aveva appreso qualcosa di imperativo da questo prolungato processo del guardare, che era gradualmente penetrato nella sua struttura estetica⁴³.

Dopo il suo soggiorno giapponese disse “quando ero al monastero Zen mi è stato dato un dipinto *sumi-e* di un grande cerchio su cui meditare. Cos’era? Giorno dopo giorno lo guardai. Era abnegazione? era l’Universo, dove potevo perdere la mia identità? forse non ne vedevo l’estetica e mi mancavano le punte sottili del pennello che a un occhio orientale allenato rivelerebbero molto sul carattere dell’uomo che lo dipinse. ma dopo la mia visita ho scoperto di avere occhi nuovi e quello che sembrava di poca importanza si è amplificato nelle parole e in considerazioni non basate sulla mia precedente interpretazione.⁴⁴

In Giappone rimase colpito da come lo Zen si leghi profondamente alle arti marziali. Di conseguenza, si rese conto che i suoi dipinti e il suo insegnamento si erano basati troppo sul principio “dell’intuizione” che aderendo al Buddismo avrebbe potuto minimizzare o abrogare il sé.⁴⁵ La ricerca dell’intuizione nella creazione dell’opera d’arte è una tematica molto attuale. L’intuizione è l’effetto della consapevolezza, nella tradizione cinese e giapponese la consapevolezza è la spontaneità che nascendo dal non sapere di sapere, porta a quella spontaneità necessaria per ritrarre la natura. Mark Tobey capisce che con l’intuizione rinnega se stesso e rinnegandolo fa emergere il vero sé, che è quella parte che dialoga con la voglia di fare arte autenticamente e

⁴² William C. Seitz, Mark Tobey, The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, Garden City, N.Y. , 1962 (traduzione dell’autore)

⁴³ Debra Bricker Balken, Mark Tobey Threading Light,, Rizzoli Electa, 2017, New York pag 72

⁴⁴ William C. Seitz, Mark Tobey, The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, Garden City, N.Y. , 1962

⁴⁵ William C. Seitz, Mark Tobey, The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, Garden City, N.Y. , 1962

incondizionatamente. L'arte astratta nell'attuale panorama occidentale è estremamente scadente, poiché l'intuizione affidata all'improvvisazione del gesto non ha cultura. Mark Tobey sta dicendo che se si vuole creare per originali bisogna studiare, provare e indagare. Fedele a questo insegnamento Mark Tobey disse "Noi occidentali abbiamo bisogno di concentrazione e di una forma corporea... per mantenere la preziosa tensione della nostra energia"⁴⁶.

È la concentrazione che permette di guardare con uno sguardo indagatore le cose senza però mai rinnegare il vero io, per mantenere quella tensione energetica bisogna avere la capacità di non farsi influenzare superficialmente. Durante il soggiorno presso l'Enkaku-ji, Mark Tobey ha visto la collezione del tempio e ha potuto studiare, sotto la guida dei monaci, non soltanto la pittura *sumi-e* ma anche quella *haboku*, una tecnica dell'uso del pennello e dell'inchiostro che viene generalmente tradotto *inchiostro spezzato*. Questa tecnica in Giappone ha una lunga tradizione e uno dei più celebri artisti del periodo Muromachi (1336-1573), autore di importanti e influenti capolavori della pittura *haboku* è Sesshū (1420-1506). Se si confronta l'opera di Sesshū (fig.17), con *Riflessioni sulla Città*, (fig.18) di Tobey del 1957, si percepisce quanto la pittura giapponese lo abbia influenzato; in entrambe le opere l'inchiostro e le sue variazioni tonali crea due scene di paesaggio, in quello di Sesshū è raffigurato un paesaggio naturale mentre in quello di Mark Tobey un paesaggio urbano.

Sesshū con una pennellata di inchiostro diluito traccia le rocce di una zona costiera, dove a sinistra passa una piccola barca.

L'inchiostro diluito crea l'effetto umido della vegetazione vicino all'acqua e rendono l'effetto prospettico. Le pennellate con l'inchiostro più denso, in punta di pennello, tracciano il profilo del villaggio a destra.

In *Riflessioni sulla Città*, il paesaggio è ancora più astratto e le pennellate, estremamente vicine alla tecnica *haboku*, sono tracciate in maniera più nervosa ma con la stessa costante variazione nell'uso dell'inchiostro.

In quest'opera Mark Tobey dimostra di padroneggiare l'inchiostro come i grandi maestri della pittura a inchiostro e di aver capito alcuni aspetti fondamentali della pittura estremo orientale durante il suo soggiorno all' Enkaku-ji. Sul finire degli anni cinquanta la pittura a inchiostro di Mark Tobey diventa completamente astratta, la scrittura bianca diventa il suo linguaggio, un'alfabeto dal quale non riesce a separarsi perché massima espressione della sua natura, la scrittura bianca nel mondo di Mark Tobey è la rappresentazione della Sua Verità. L'opera *Dragonade* (disegno *Sumi*), (fig. 19) del 1957, è la risposta orientale alla scrittura bianca, in lui coesistono due dimensioni che dialogano costantemente; i disegni *sumi-e* sono il linguaggio orientale mentre la *scrittura bianca* è il linguaggio occidentale.

La sua creazione vive un costante bilanciamento dove le due dimensioni si alternano e coesistono arricchendosi a vicenda. In *Dragonade* l'inchiostro danza nel requiem delle sue variazioni cromatiche, il gesto della scrittura irrompe libero e spontaneo nello spazio, la registrazione di un attimo, di un movimento sicuro e consapevole. Mark Tobey in opere come *Sumi (D26)* (fig. 20), *Senza Titolo* (disegno Sumi) (fig. 21), *Spazio rituale numero 1* (fig. 22), *Spazio rituale #18* (fig. 23), si avvicina alla sensibilità pittorica di Xu Wei (1521-1593), uno degli artisti più moderni ed eccentrici nella storia dell'arte che viene considerato il van Gogh cinese sia per il suo approccio alla pittura sia per il suo costante turbamento interiore.

Il rotolo *fiori e altre piante* (Fig. 24) è lo specchio della personalità di Xu Wei, come tutte le sue calligrafie e pitture che sono caratterizzate da una costante tensione e inquietudine; in questo rotolo la pittura a inchiostro fatta di macchia e *feibai* (bianco spontaneo), non rende assolutamente identificabile quale tipo di pianta viene rappresentata, potrebbe trattarsi di un glicine, di una vite ma ogni pennellata tende verso una totale astrazione.

L'arte cinese è la vera anticipatrice della pittura astratta, tuttavia durante tutti i secoli nessun artista ha mai rappresentato che non avesse un legame con la realtà.

Grandi artisti hanno portato la tradizionale rappresentazione della realtà al suo massimo estremo. Nel 1934, prima di recarsi in Giappone, Mark Tobey visitò Hong Kong e Shanghai dove si innamorò della calligrafia cinese.

I caratteri cinesi che pubblicizzavano il labirinto della bottega compaiono nei pochi disegni sopravvissuti al viaggio.

Mark Tobey si sentì travolto dal denso tessuto culturale di Hong Kong e ritenne che, a differenza delle sue esperienze di Newyorkesi⁴⁷ "Le strade strette sono vive in un modo in cui Broadway non lo è. Qui tutto è umano, anche le bestie da soma. L'energia umana si disperde in molteplici forme, si contorce, suda e tende ogni muscolo verso l'arco del vizio del giorno. il frastuono è fantastico."⁴⁸

Dopo il soggiorno a Hong Kong, visitò Shanghai, dove ebbe l'occasione di incontrare un suo grande amico Teng Gui (1900-1980), artista riconosciuto a livello internazionale.

I due si conobbero nel 1924, quando Teng Gui venne a studiare da Shanghai all'Università di Washington.

Fu un incontro decisivo per entrambi, Tobey si confrontò per la prima volta direttamente con un artista cinese mentre Teng Gui venne introdotto nel panorama artistico di Seattle.

Teng Gui gli insegnò le basi della pittura cinese e alcune tecniche di gestione del pennello in calligrafia (fig.25). In un'intervista del 1946 Mark Tobey disse che dopo

⁴⁷ Debra Bricker Balken, Mark Tobey Threading Light, Rizzoli Electa, 2017, New York pag. 70 (traduzione dell'autore)

⁴⁸ Tobey Reminiscence and Reverie pag 230

quell'incontro "l'albero non è più un solido nella terra, rompendosi in meno solidi bagnati di chiaroscuro. c'è pressione e rilascio. ogni movimento, come tracce nella neve, è registrato e spesso amato per se stesso"⁴⁹. Questo non fu il primo incontro di Mark Tobey con il mondo estremo orientale, nel 1946 scrisse che il primo incontro con l'arte cinese lo ebbe molti anni prima visitando le ricche collezioni orientali del Seattle art Museum.

Quando si rincontrarono a Shanghai, Teng Gui gli fece visitare la città, insieme visitarono un'importante collezione privata di ceramiche e dipinti e lo portò a studiare le celebri rocce del Giardino Lingering a Suzhou. Inoltre sempre a Suzhou Mark Tobey tenne una conferenza sull'arte occidentale in una scuola d'arte con relativa traduzione di Teng Gui. In compagnia di Teng Gui ricominciò la pratica della calligrafia che ora considerava i suoi progressi equivalenti a "3 anni di pratica"⁵⁰.

Abbiamo un foglio con sedici caratteri cinesi (fig.26) scritti da Tobey nel 1934 durante in viaggio in Cina, i caratteri: 克己復禮久而誠矣人有秉彝本乎天性, sono scritti in forma normale, sebbene si nota un certa inesperienza nella gestione dei tratti e della composizione del carattere, si percepisce una intuizione dell'artista, un sapore che da un'idea corretta della forma di quei caratteri, un flusso continuo armonioso li posiziona correttamente nello spazio e ognuno lega con il successivi. Questo foglio è una documentazione estremamente importante che documenta lo strettissimo rapporto fra Mark Tobey e l'arte estremo orientale.

Ricordiamo anche che Mark Tobey è anche un grandissimo premonitore dei cambiamenti culturali e sociali che il mondo occidentale avrebbe vissuto nei successivi cento anni, infatti sosteneva ,parlando della cultura estremo, che “ L'America più di ogni altro paese è collocata geograficamente a guidare questa comprensione (culturale e artistica) e se dai comportamenti passati ha costantemente guardato verso l'Europa, oggi deve assumere la sua posizione, con la faccia da Giano, verso l'Asia, poiché in non troppo tempo le onde dell'Oriente laveranno pesantemente sulle sue coste.⁵¹ con questa premonizione Mark Tobey intuisce quanto l'Asia avrebbe successivamente influenzato la cultura occidentale, le sue parole oggi suonano autentiche e pienamente coerenti con la realtà del secolo corrente.

⁴⁹ Tobey, *Reminiscence and reverie* pag 233

⁵⁰ Tobey to Dorothy and Leonard Elmhirst, undated letter. Darlington Hall Trust Archive.

⁵¹ Mark Tobey “Statement” in *Fourteen Americans*, (New York Museum of Modern Art, 1946) pag 70

Franz Kline (1910-1962)

Franz Kline è considerato oggi uno degli artisti più importanti associato alla scuola di New York, Nel 1938, dopo alcuni viaggi in Europa si trasferisce definitivamente a New York dove a metà degli anni quaranta inizia a frequentare il Cedar Street Tavern dove incontra e si confronta con i più importanti artisti emergenti della scuola americana. Nel 1947 si trasferisce nella Nona Strada, dove i più importanti artisti emergenti della scuola di New York hanno i loro studi.

La sua pittura ricca di allusioni cinematografiche e di inquadrature, lo portano ad elaborare nuove teorie e riflessioni sulle dimensioni rappresentando l'atmosfera urbana notturna della città di New York.

L'approccio fenomenologico di Kline non deriva dall'astrazione formalistica dell'avanguardia artistica di inizio secolo, ma, al contrario, dal Realismo, da un impulso a celebrare la vita in tutte le sue manifestazioni e a comprendere, tramite la rappresentazione, la condizione umana, in uno dei periodi più oscuri della storia occidentale.⁵²

Kline era cresciuto durante gli anni precedenti la grande depressione, la prima grande depressione del capitalismo occidentale e aveva vissuto il periodo che vide in Europa l'ascesa dei regimi autoritari fascisti e nazisti, in Spagna, il fallimento della repubblica e lo scatenarsi della guerra civile, la seconda guerra mondiale e l'olocausto, la trasformazione del comunismo utopista nella dittatura stalinista nell'Unione Sovietica, e il bombardamento atomico del Giappone da parte degli Stati Uniti⁵³.

Uno tra i più importanti luoghi di ritrovo della scuola newyorchese era l'Artists Club al terzo piano del 39 nell'East 8th. Questo club inaugurato nell'ottobre del 1949, era un luogo sacro dove si ballava e discuteva, un luogo di ricerca e confronto dei più movimentati artisti e intellettuali del gruppo. Qui John Cage nel 1949, presentò per la prima volta Lecture on Nothing (conferenza sul niente) Anche se grande punto di incontro fra gli artisti dobbiamo sempre tenere conto di un velato nazionalismo generale. Il club rispecchiava una società artistica ristretta e piena di Settariismi⁵⁴ Kline era uno degli artisti fondatori del club assieme a nomi come Willem de Kooning e James Brooks.

L'uso del primo piano permette di guardare l'opera con una lente, come nella calligrafia estremo orientale, ogni millimetro diventa un microcosmo di vita e di energia che si concentra sulla tela, estensione esistenziale dell'artista.

Kline visitò l'Italia nel 1960, rimase molto colpito da Venezia e Orvieto, lo stesso anno espose per la seconda volta alla Biennale di Venezia, il movimento d'arte astratta

⁵² Franz Kline 1910-1962, Carolyn Christov-Bakargiev, 2004, Skira, Ginevra-Milano pag 64

⁵³ Franz Kline 1910-1962, Carolyn Christov-Bakargiev, 2004, Skira, Ginevra-Milano pag pag 64

⁵⁴ Franz Kline 1910-1962, Carolyn Christov-Bakargiev, 2004, Skira, Ginevra-Milano pag 16

italiano Formula 1 aveva già da anni contatti con la scuola di New York e Kline sugli esponenti del movimento aveva avuto una grandissima influenza.

Il lavoro di Kline venne apprezzato più da Michel Tapié (1909-1987), il teorico della pittura informale che dai più importanti critici dell'Espressionismo Astratto americano come Harold Rosenberg o Clement Greenberg.

Kline è il calligrafo dell'architettura americana del '900. Se Kline è la forma fisica dell'essere Rothko è il colore dell'essere. È un artista colto che studiava, come gli altri della scuola di New York, l'arte dei grandi maestri da Leonardo a Rembrandt. La densità delle pennellate e la consapevolezza di come si comportano le setole del pennello con il colore sono i tratti distintivi di Kline.

Per lui la pittura è come la danza che muove le strutture architettoniche dell'essere, non è un'arte simbolica ma un'arte dell'indagine fisica della forma. È la scultura in pittura che dialoga con un dramma musicale. Il suo linguaggio artistico è contro la parola, le parole sono forvianti, una rappresentazione che filtra superficialmente la realtà, come vale per l'Arte Estremo Orientale, l'arte della retorica non ne spiega i principi, non ne coglie l'essenza, bisogna fare arte per parlare di arte, il linguaggio dell'arte non è fatto di lettere ma di fatti e gesti concreti.

Fare arte è necessario per intraprendere e capire questo sentiero. Kline ebbe una completa educazione artistica di tipo accademico e, a differenza di molti altri artisti del suo gruppo si esercitò per un lungo periodo nel forme e negli stili tradizionali.

Aveva circa trentasette anni quando cominciò a delinearsi il suo stile personale. Come ricorda Elaine De Kooning, cui era legato da profonda amicizia "Mentre verso la fine degli anni trenta i giovani americani reagivano variamente all'influenza dell'Ecole de Paris e dell'arte messicana, Franz era a Londra dove studiava le opere dei grafici e dei caricaturisti tedeschi e inglesi, i loro rapporti con Daumier, Blake, Fuseli, Rowlandson, Dürer e Goya, e collezionava antiche stampe giapponesi"⁵⁵

A Londra, sulle bancarelle, Kline acquistava stampe giapponesi, che all'epoca si trovavano a bassissimo prezzo. Anche se negava con decisione che i suoi dipinti fossero in alcun modo paragonabili alla calligrafia giapponese, Kline coltivava tuttavia un profondo interesse per le questioni estetiche giapponesi come dimostra la sua amicizia con Sabro Hasegawa⁵⁶.

Kline come i pittori estremo orientali era attentissimo alla scelta degli strumenti usati per dipingere, un'attenzione che nasce dalla ricerca di un particolare effetto cromatico e di segno.

La conoscenza della densità del colore su come scorre su come si diluisce è una riflessione di natura estremo orientale, la consapevolezza prima di dipingere, sapere già come si comporterà il colore Motherwell parlando delle opere di Kline disse che

⁵⁵ Franz Kline 1910-1962, Carolyn Christov-Bakargiev, 2004, Skira, Ginevra-Milano pag 12

⁵⁶ Franz Kline 1910-1962, Carolyn Christov-Bakargiev, 2004, Skira, Ginevra-Milano pag 26

“Le grandi barre nere di Kline hanno la tensione di un arco pronto a scoccare, di una catapulta carica⁵⁷”.

Le sue strutture nere sono visioni notturne degli edifici della città che corre. In una intervista disse “Quando guardo fuori dalla finestra non vedo alberi in fiore o allori di montagna. Quello che vedo, o meglio, non ciò che vedo ma le sensazioni che mi uscita quello che vedo, è ciò che dipingo”⁵⁸.

Una grande fonte di ispirazione per Kline erano le stampe giapponesi soprattutto di Hokusai, la serie che più lo influenzò nella realizzazione delle sue strutture è quella *dei famosi ponti in diverse province*, dove le strutture architettoniche dei ponti in primo piano dominano le inquadrature delle stampe. I ponti in questa serie hanno la stessa importanza delle strutture nere di Kline, esattamente come Hokusai ha ritratto strutture urbane anche Kline ritraeva i grandi ponti delle autostrade di New York.

La ricerca di Hokusai in stampe della serie come (Fig. 27) *Il ponte delle barche a Sano nella provincia di Kozuke* o *Ponte Temma nella provincia di Settsu* (fig. 29), tende verso il perfetto bilanciamento spontaneo delle forme geometriche che rompono la monotonia dello spazio tendendo alla naturalezza dell'inquadratura. Questa ricerca è la stessa condotta da Kline. In Hokusai la geometria del passaggio rimanda spesso, come in questa serie, alla rappresentazione di precisi stati emotivi dei personaggi e degli oggetti rappresentati.

La stessa cosa accade nelle strutture di Kline in opere come *Accento Grave* (Fig. 28) dove la creazione architettonica è lo specchio di un preciso sentimento o stato d'animo. Entrambi sono due maestri nell'infrangere la struttura della forma urbana che si muove in una scena inquadrata sfidando le regole fisiche dello spazio.

Entrambi sono due indagatori della linea che rende la struttura dipinta fisica e scultorea dove tutto ruota intorno ad una linea. Questa vicinanza con artisti giapponesi come Hokusai in Kline è percepita da artisti giapponesi a lui contemporanei che dialogano con il panorama artistico americano degli anni 50.

Nel 1951 venne citato in due fascicoli della rivista giapponese *Bokubi* (Fig.30)/(Fig.31), e piacque molto ai calligrafi giapponesi del periodo.

I più importanti artisti giapponesi che hanno apprezzato e capito l'opera di Kline sono Sabro Hasegawa e lo scultore nippo-americano Isamu Noguchi. Per Sabro Hasegawa la pittura del bianco e nero sono i più recenti e importanti orientamenti della pittura moderna e questo per lui dimostrava che la pittura moderna era entrata in contatto con il fatto più essenziale dell'arte del dipingere⁵⁹. Il celebre pittore giapponese Shiryu Morita, in un articolo pubblicato nel 1952 sulla rivista *Bokubi* del 1952 dal titolo *Ammirando i più recenti lavori di F. Kline* scrive: “Il 17 febbraio ho incontrato da

⁵⁷ R.Motherwell *Homage to Franz Kline*, 17 agosto 1962, in *Franz Kline. The color abstractions, the philips collection*, Washington D.C. 1979 pag. 43 (traduzione dell'autore)

⁵⁸ Franz Kline, intervistato da Selden Rodman in *S. Rodman conversations with Artists*, Devin-Adair.

⁵⁹ Franz Kline 1910-1962, Carolyn Christov-Bakargiev, 2004, Skira, Ginevra-Milano pag 308

Hasegawa, Isamu Noguchi e consorte e ho avuto l'opportunità di ammirare le fotografie delle opere di Franz Kline. Le stampe erano chiare e splendide, coglievano la stessa bellezza interiore della calligrafia, ma con in più una consapevolezza che nessuno di noi è in grado di raggiungere. Pensando che il mio parere di calligrafo, malgrado la scarsa capacità espressiva, non sia del tutto privo di significato, mi accingo a scrivere, anche se è un vero peccato non aver potuto vedere i lavori in originale. se questo stato se questo fosse stato possibile le mie sensazioni sarebbero molto più profonde. (...)

Di rado ho percepito con tanta intensità come il carattere di un'opera possa derivare dall'armonia tra l'esterno e l'interno, dove l'esterno è la combinazione delle linee, e l'interno la qualità della linea stessa.

Naturalmente i capolavori nel campo della Calligrafia offrono il massimo sotto questo punto di vista, ma la maggior parte è troppo complicata e troppo nota per diventare un nostro modello. Al contrario la concisione e la freschezza nelle opere di Kline sono per noi una profonda fonte di ispirazione. (...) Ed è questa profondità delle linee che, a mio parere, conferisce allo spazio vuoto quel senso di purezza e raffinatezza, anche se questo si può affermare solo in relazione alla forma. Dal punto di vista dello spazio vuoto, sono colpito dai notevoli cambiamenti e progressi apportati alla forma.

Merita una considerazione l'approfondita consapevolezza della bellezza degli spazi vuoti o del bianco da parte dell'artista, che con semplicità tiene conto e si avvale della bellezza del bianco contrapposto al nero. Questa attitudine alla semplicità corrisponde alla personalità stessa del pittore. Sono oltremodo compiaciuto di trovare, non nell'est bensì in America opere nelle quali la bellezza sia del bianco sia del nero è sfruttata nel modo più efficace. Dovrei affermare: "questo basta: in queste opere ritrovo la stessa bellezza che percepisco nella calligrafia!".

Riflettendo su noi stessi, devo dire che abbiamo dimenticato l'impegno richiesto per creare una forma veramente splendida. In realtà riusciamo a ottenere un certo livello di bellezza imitando semplicemente i capolavori della calligrafia o attenendoci alle regole dello Tenkaka (punto e linea), dato che la forma del "carattere" è stata purificata grazie all'impegno di miliardi di uomini. Tale apparente comodità ci ha comunque nuociuto. Viziati, non abbiamo più il desiderio di creare la vera bellezza a partire dalla nostra interiorità e, quindi, non ci preoccupiamo più di creare. Tuttavia, nutrendo un'inclinazione in questo senso, saremmo molto favoriti. È molto importante per noi ispirarci allo spirito di F. Kline. Un'altra differenza tra le sue opere e la nostra calligrafia riguarda "l'epoca". Le opere di Kline ci rendono pareti dell'epoca presente, la nostra arte ci separa dal presente. Se non rifletteremo sulla nostra vita, non potremo creare opere veramente moderne⁶⁰.

Tra il 1952 e il 1953 durante il suo soggiorno in Giappone non ebbe soltanto la possibilità di osservare e studiare le opere di grandi artisti orientali, ma ebbe anche la

⁶⁰ Bokubi n.12/5 Tokyo 1952

possibilità di diventare maestro di judo. L'apprendimento dei movimenti del judo si vedono nelle sue opere, dove le pennellate nere sono colpi netti, sicuri e consapevoli. Il periodo d'oro dei riconoscimenti dell'arte di Kline dura tutto il decennio degli anni '50 e lo pone sul podio assieme a Pollock che aveva stravolto esplodendo improvvisamente sulla scena americana.

Paradossalmente, l'introduzione di rossi, porpora, arancio e bruni nelle pitture di quel periodo suscitò tante discussioni quante ne aveva suscitate la loro esclusione dalle opere iniziali di Kline. Poiché gli era stato assegnato il regno del bianco e nero, il mutamento sembrò una abdicazione⁶¹

Gli slanci e i gesti lineari del braccio e della spalla del pittore mirano a creare una struttura espressiva, piuttosto che una ideografia o una scrittura⁶².

L'influenza esercitata da Kline sui pittori giapponesi ha avuto, di solito, il risultato di allontanarli dalla loro tradizione calligrafica, ed è noto che uno dei più eminenti, il defunto Sabro Hasegawa, ammirava Kline appunto perché la sua opera gli sembrava così tipicamente americana⁶³.

Kline mentre parlava di Velásquez, Tiziano, Cézanne disse "Loro dipingevano l'oggetto al quale guardavano. Non si ficcavano in uno studio e non cominciarono a dipingere senza un soggetto. Io invece faccio tutte e due le cose. Hokusai dipinse il Monte Fuji perché era lì. Lui e altri lo ricordavano e lo disegnavano seguendo il pensiero di come avevano cercato di dipingerlo quand'era dinanzi a loro. Quando lui dipinge il Fuji col pennello - e gli uccelli, la nebbia, la neve, ecc. - non è, il suo, un occhio fotografico, ma la sua mente che è giunta alla estrema semplificazione del soggetto, e questo lo fa diventare un simbolismo. Hokusai è un pò come Toulouse Lautrec che disegnava le ballerine e voleva disegnare come Degas che voleva disegnare come Ingres. C'entra un pò il desiderio di vedere la gente mentre balla. O come Rembrandt, che andava a vedere i paesaggi di Hercules Seghers."⁶⁴ Franz Kline insieme a Mark Tobey è l'artista americano che meglio ha compreso gli aspetti fondamentali dell'arte estremo orientale, portando nel panorama artistico americano nuove influenze, che hanno cambiato la storia dell'arte.

⁶¹ Frank O'Hara, Franz Kline, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1963, pag 17

⁶² Frank O'Hara, Franz Kline, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1963, pag 18

⁶³ Frank O'Hara, Franz Kline, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1963, pag 18

⁶⁴ Frank O'Hara, Franz Kline, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1963, pag 22

Illustrazioni



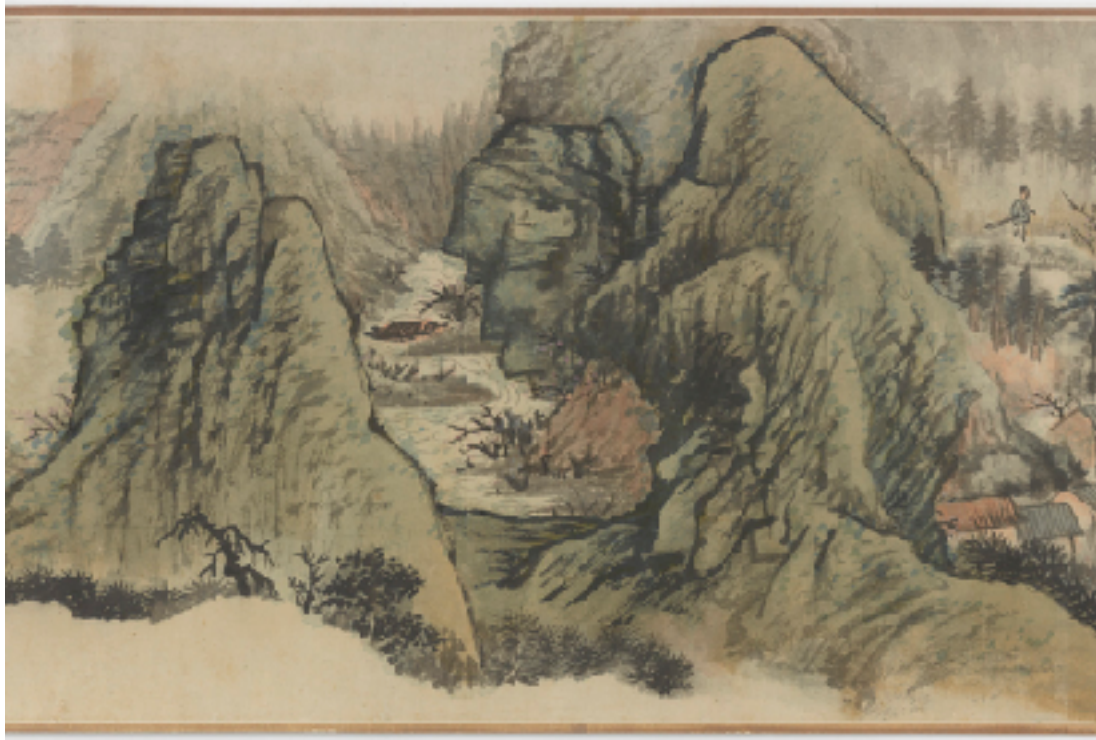
Fig 1 Barnett Newman, *Onement I*, 1948, olio su tela e olio su nastro adesivo su tela, 69,2 x 41,2 cm, MoMa, New York.



(Fig.2) Moruyama Ōkyo, *Pini sotto la neve*, coppia di paraventi pieghevoli a sei pannelli.
Inchiostro e oro su carta, ogni paravento 155 x 362 cm. Periodo Edo, Tōkyō, Mitsui
Collection.



(F.3) Arshile Gorky, *Il fegato è la cresta del gallo*, 1944, olio su tela, 185 x 250 cm, Albright-Knox Art Gallery, New York



(Fig.4) Shitao, *La Sorgente Dei Fiori di Pesco*,
particolare, inchiostro su carta, 25 x 157.8 cm, Freer
Gallery of Art, Washington



(Fig.5) Mark Tobey, *Broadway*, 1935-1936, tempera su masonite, 66 x 48.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



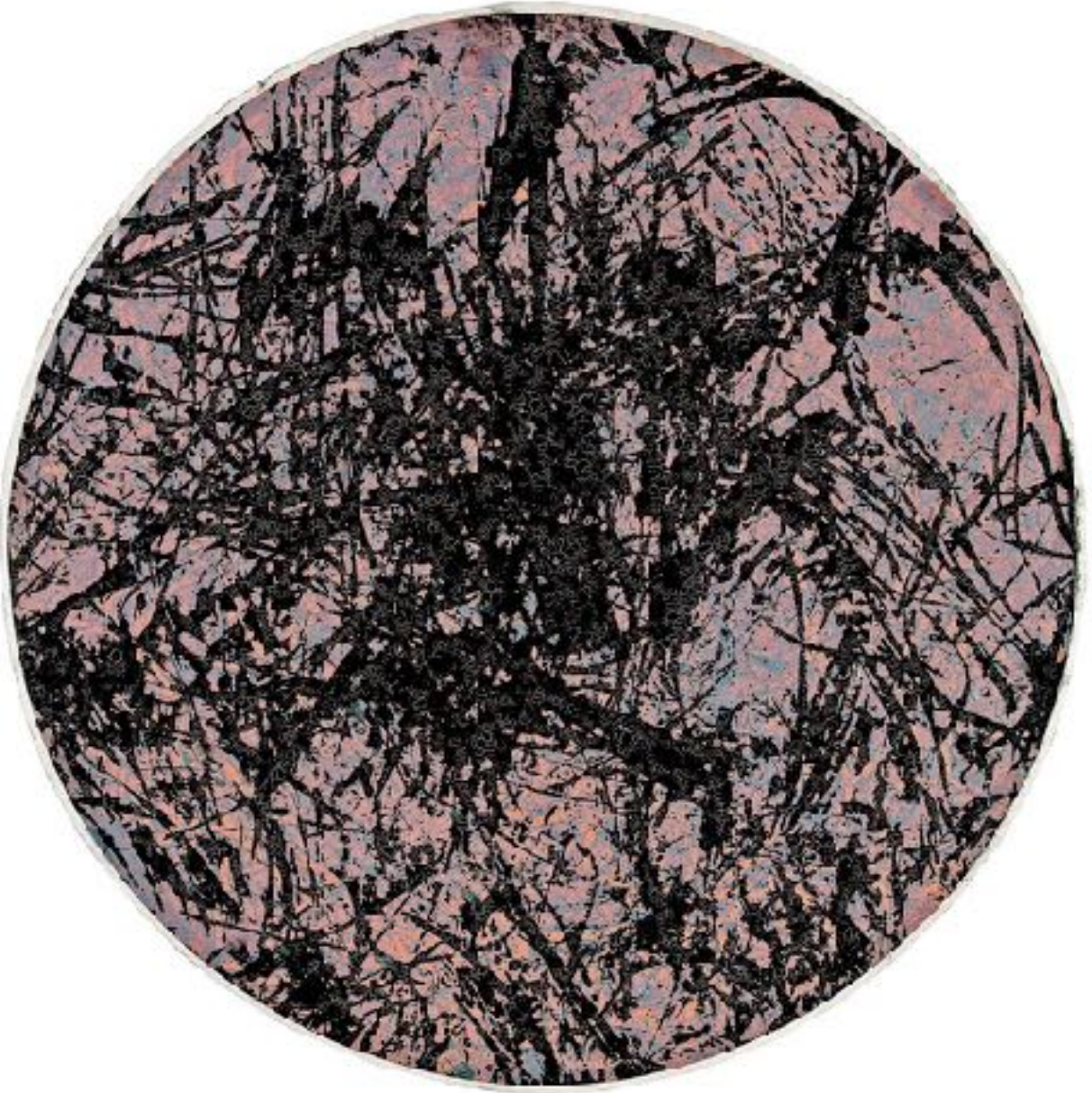
(Fig.6) Mark Tobey, *Strada di San Francisco Chinatown, 1941*, guazzo su lavagna nera, 69,2 x 30.5 cm, Detroit Institute of Arts, Michigan



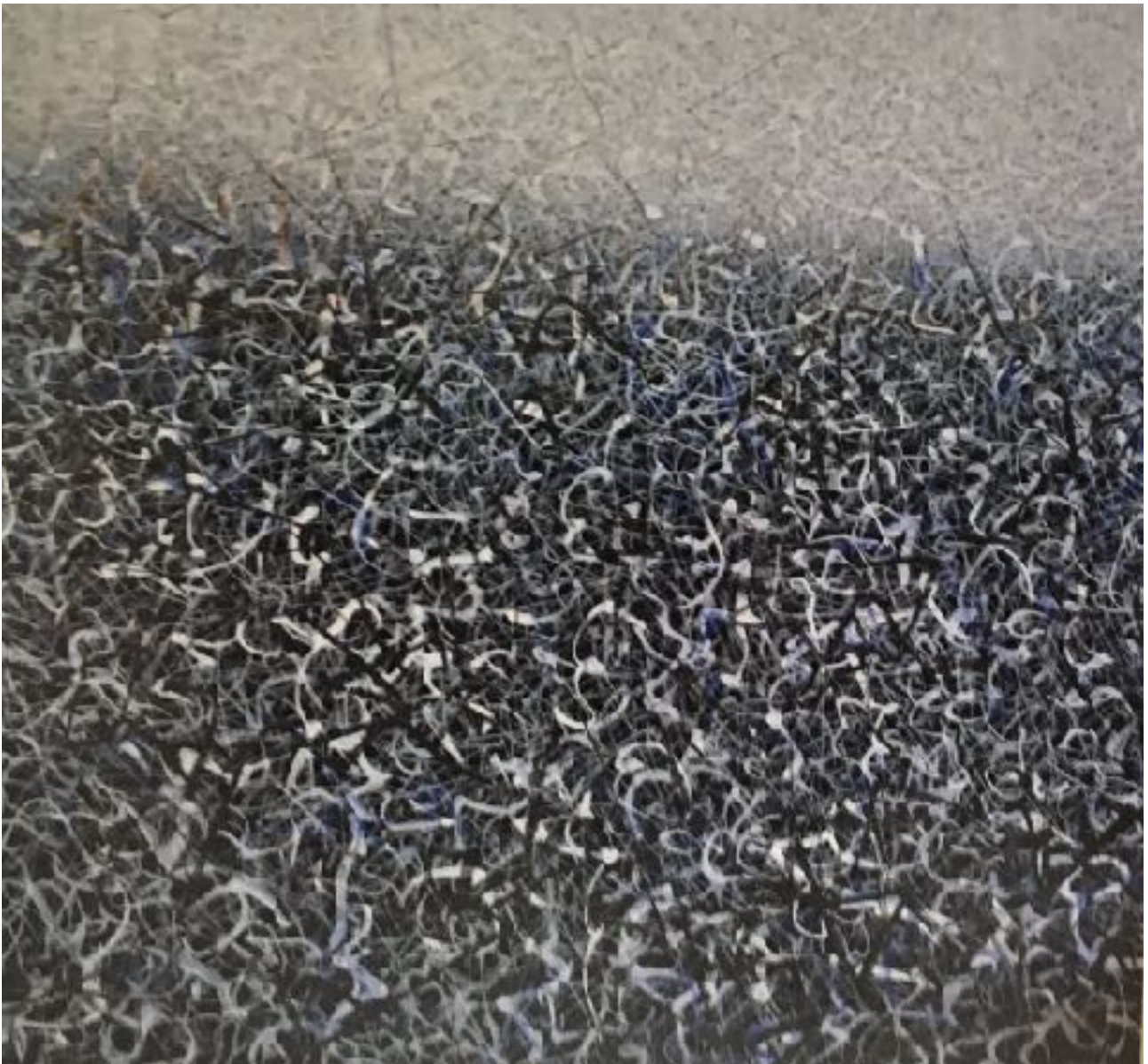
(Fig.7) Mark Tobey, *Cristallizzazione*, 1944, tempera
su tavola, 45.7 x 33 cm, iris & B. Gerald Cantor
Center for Visual Arts at Stanford University,
California



(Fig.8) Mark Tobey, *Mondo*, 1959, tempera su carta, 29.8 cm, collezione privata, New York.



(Fig. 9) Zhang Dawo



(Fig.10) Mark Tobey, *Campo Selvaggio*, 1959,
tempera su tavola, 67,6 x 70.2 cm, Museum of
Modern Art, New York



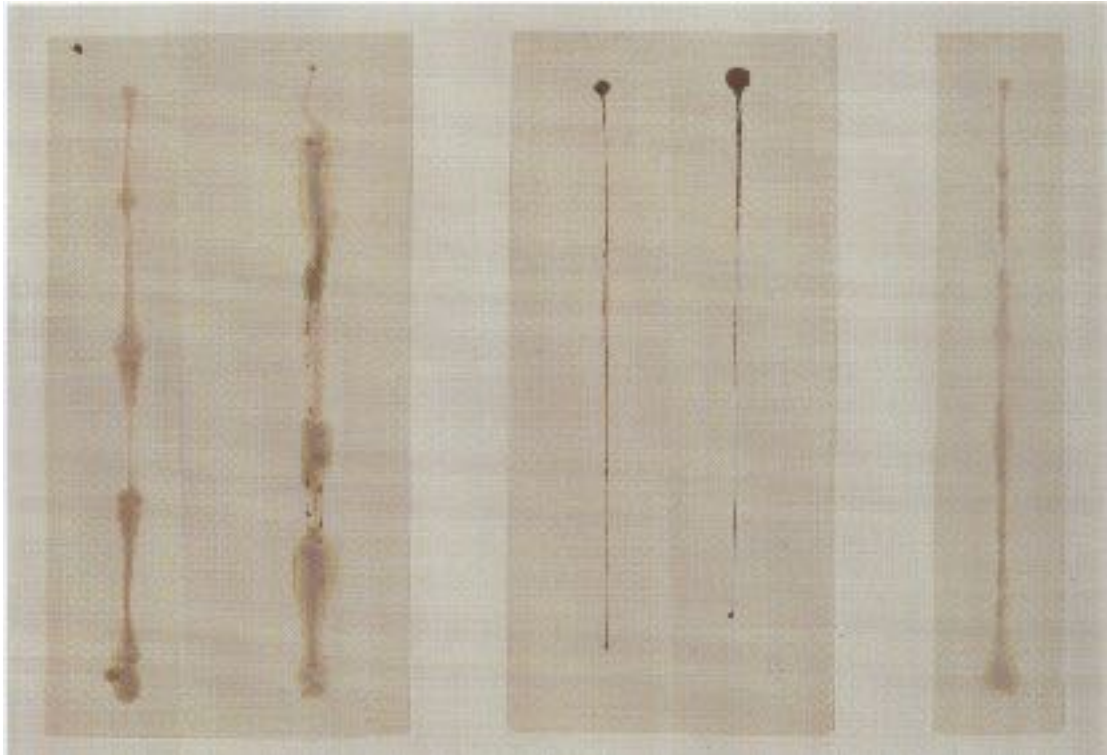
(Fig.11) Zhang Dawo



(Fig.12) Mark Tobey, *Rane, due rospi al chiaro di luna*, 1934, guazzo su carta, 32 x 44.5 cm, The Dartington Hall Trust,



(fig.13) Pan Tianshou, *Rane* 1961, inchiostro su carta
32.5 x 152 cm Pan Tianshou Memorial Museum



(Fig14) Mark Tobey, *Linee spaziali Malvarosa I,II,II*,
1953, acquerello su carta, 59 x 15 cm, collezione
privata, New York



(Fig.15) Inzan, *trenta volte*, inchiostro su carta, 128.8 x 28.5 cm collezione privata,



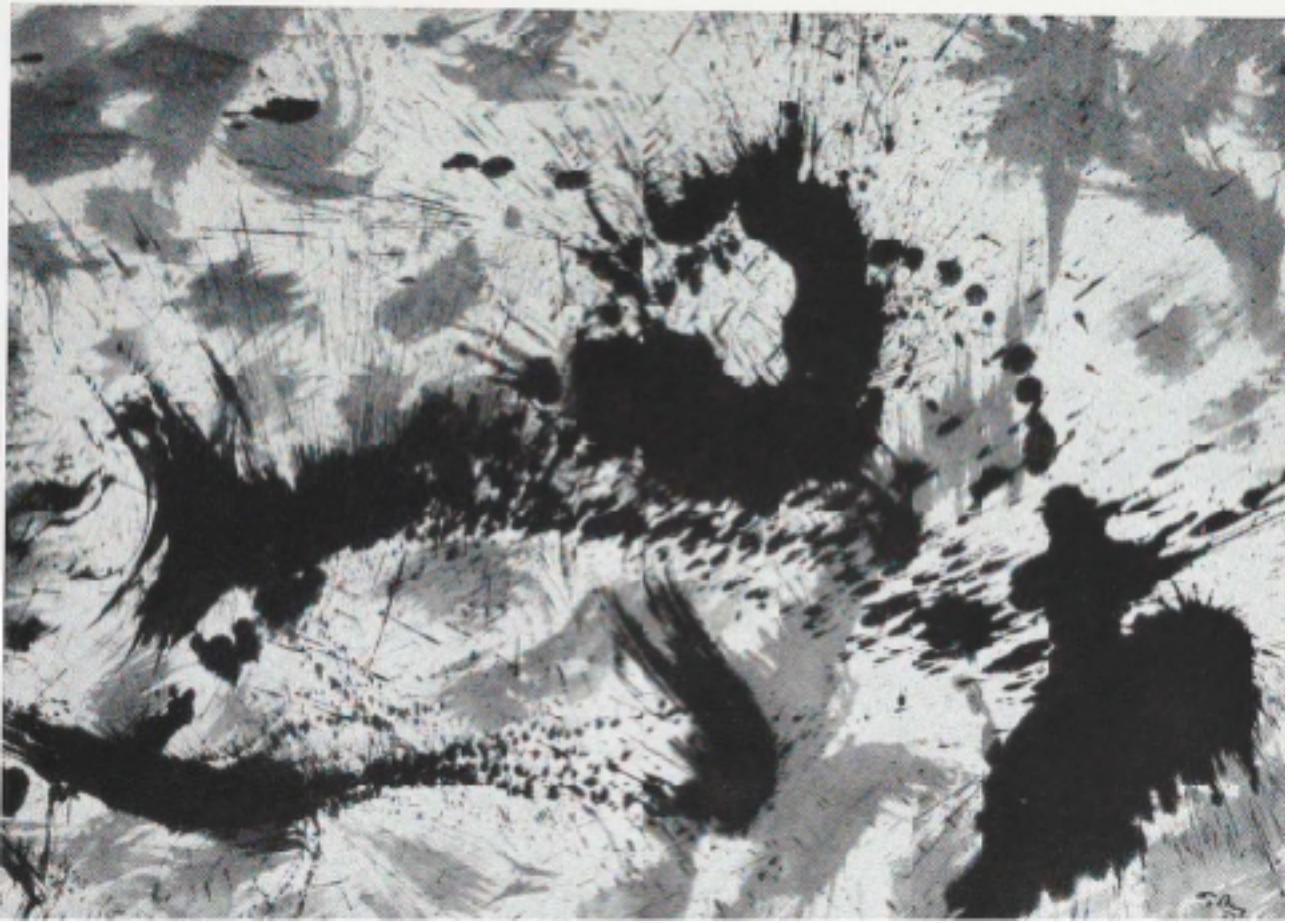
Fig.16) Utagawa Hiroshige, *Monte Atago a Shiba*,
dalla serie Cent famose vedute di Edo (1856-1858),



(Fig.17) Sesshū, collezione privata, Tokyo



(Fig.18) Mark Tobey, *Riflessioni sulla Città*,
1957, inchiostro su carta, 60x87 cm, Collezione di
Janet and Doug True



(fig. 19) Mark Tobey *Dragonade* (disegno *Sumi*),
1957, 60 x 80 cm, Milwaukee Art Center, Wisconsin



(Fig.20) Mark Tobey, *Sumi (D26)*, 1957, inchiostro su carta, 40 x 28 cm, Courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger, Parigi



(Fig.21) Mark Tobey, *Senza Titolo* (disegno Sumi),
1957, inchiostro su carta, 51,8 x 72,4 cm, The Martha
Jackson Collection at the Albright-knox Art Gallery,
Buffalo, New York



(Fig.22) Mark Tobey, *Spazio rituale numero 1*, 1957,
inchiostro su carta, 74.3 x 95.1 cm, Seattle Art
Museum



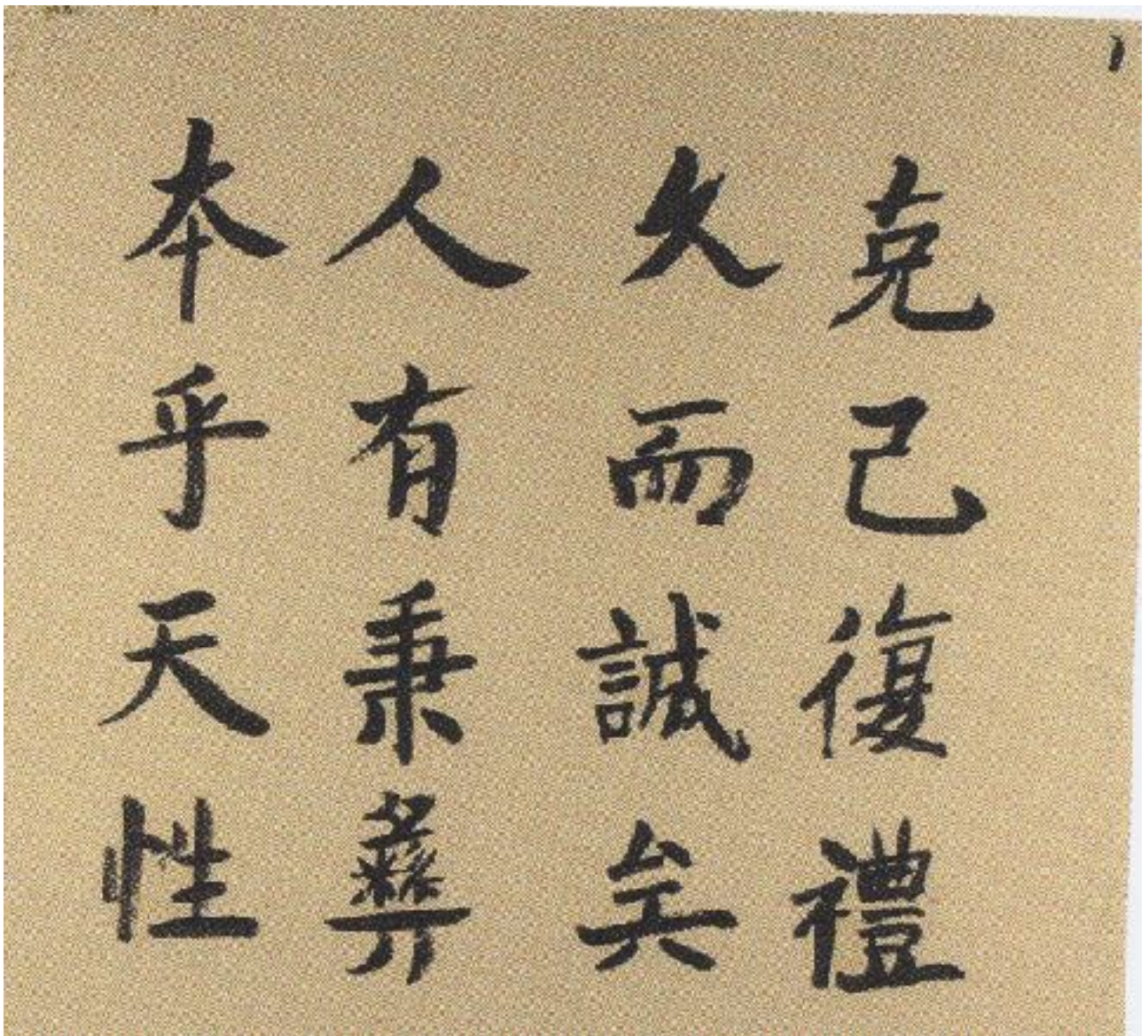
(fig.23) Mark Tobey, *Spazio rituale #18*, 1957,
inchiostro su carta, 74.3 x 95.1 cm, Seattle Art
Museum



(Fig. 24) Xu Wei, Rotolo *fiori e altre piante*



(fig.25) Teng Gui, *Aquila su un ramo*, 1928, inchiostro
su carta, 53 x 38.4 cm, Seattle Art Museum



(Fig. 26) Mark Tobey, *16 caratteri cinesi*, 1934,
inchiostro su carta, 27.5 x 31 cm, The Dartington Hall
Trust



(Fig. 27) Hokusai, *Il ponte delle barche a Sano nella provincia di Koozuke*, dalla serie *Splendide vedute dei famoso ponte in varie province*



(Fig28) Franz Kline, *Accento Grave*, 1955, olio su tela, 191 x 131,5 cm, The Cleveland Museum of Art



(fig.29)Hokusai, *Ponte Temma nella provincia di Settsu*, dalla serie *Splendide vedute dei famoso ponte in varie province*



(Fig. 30) Copertina della rivista *Bokubi*, N. 12/4
Tokyo, 1951



(Fig. 31) Copertina della rivista *Bokubi*, N. 12/5
Tokyo, 1952

Indice delle illustrazioni

- Fig. 1 *Onement I*, Anfam David, Abstract Expressionism, Royal Academy of Arts, Londra, 2016, pagina 40.
- Fig. 2 *Pini sotto la neve*, Murase Miyeko, L'Arte del Giappone, TEA, Torino, 1996, pagina 326
- Fig. 3 *Il fegato è la cresta del gallo*, Rosenberg, Arold, Arshile Gorky,, Rizzoli, Milano, 1962, pagina 133-135
- Fig. 4 *La Sorgente Dei Fiori di Pesco*, Cheng François, Shitao 1642-1707, Il sapore del mondo (trad. di G. Cillario), Milano, 1999.
- Fig. 5 *Broadway*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 191.
- Fig. 6 *Strada di San Francisco Chinatown*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 191.
- Fig. 7 *Cristallizzazione*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 192.
- Fig. 8 *Mondo*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 197.
- Fig. 9 Zhang Dawo, dal sito internet : <https://www.feimo.it/artist-zhang-dawo.html>
- Fig. 10 *Campo Selvaggio*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 197.
- Fig. 11 Zhang Dawo, dal sito internet : <https://www.feimo.it/artist-zhang-dawo.html>
- Fig. 12 *Rane*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 80.
- Fig. 13 *Rane*, *Pan Tianshou shuhua ji*, (Raccolta di calligrafie e pitture di Pan Tianshou, Hangzhou 2003
- Fig. 14 *Linee spaziali Malvarosa I,II,II*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 195.
- Fig. 15 Inzan, *trenta volte*, *Awakawa Yasuichi*, *Zen Painting*, Giappone, Kodansha International LTD 1970.
- Fig. 16 *Monte Atago a Shiba*, Trede Melanie e Bichler Lorenz, Hiroshige, Cento famose vedute di Edo, Taschen, China, 2010, pagina 72-73.
- Fig. 17 *sesshu*, *Tokubetsu ten Sesshû*, *Special exhibition Masterpieces of Sesshû Tôyô (1420-1506)*.
- Fig. 18 *Riflessioni sulla Città*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 196.
- Fig. 19 *Dragonade*, Seitz William C. , Mark Tobey, MoMa, New York, 1962, Pagina 78
- Fig. 20 *Sumi (D26)*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 197.
- Fig. 21 *Senza Titolo* (disegno Sumi), Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 197.

Fig. 22 *Spazio rituale numero 1*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 197.

Fig. 23 *pazio rituale #18*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 197.

Fig. 24 *Rotolo fiori e altre piante*, Cahill James, *Painting at the Shore*, Chinese painting of the Early and Middle Ming Dynasty, Weatherhill, New York e Tokyo, pagina 148.

Fig. 25 *Aquila su un ramo*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 54.

Fig. 26 *16 caratteri cinesi*, Bricker Balken Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York, 2017, pagina 70.

Fig. 27 *Il ponte delle barche a Sano nella provincia di Koozuke*, Morena Francesco, *Hokusai, Giunti, 2006, Milano, pagina 82*

Fig. 28 *Accento Grave*, Anfam David, *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, Londra, 2016, pagina 221.

Fig. 29 *Ponte Temma nella provincia di Settsu*, Morena Francesco, *Hokusai, Giunti, 2006, Milano, pagina 82*

Fig. 30 Copertina della rivista *Bokubi*, N. 12/4 Tokyo, 1951

Fig. 31 Copertina della rivista *Bokubi*, N. 12/5 Tokyo, 1952.

La pittura informale

Michel Tapié (1909-1987)

Michel Tapié de Celéryan è una delle figure più interessanti del novecento; artista, filosofo, musicista, ma soprattutto storico dell'arte, teorico della pittura *informale*.

Dal 1944 i suoi studi si concentrarono sull'avanguardia artistica a lui contemporanea e nel 1946 esordì, sul panorama parigino, con la sua prima prova critica, *La monografia di Jean Dubuffet*, in occasione della mostra *Microbolus, Macadam et c. Hautes Pâtes* alla galleria Drouin.

L'*informale* è un movimento artistico particolarmente complesso, che ha rappresentato l'evento culturale più importante nell'arte mondiale degli anni quaranta e cinquanta.

Il termine *Informale* è stato dal lui ideato nel 1948, e durante un'intervista del 1973 spiega il significato e la differenza tra il termine *Informale* e quello di *Art Autre*:

L'*Art Autre* innanzitutto è la ricerca e la proposta di un'estetica del tutto nuova, che vive e si sviluppa all'interno della corrente *Informale*.

È un'arte che non condividendo i valori del classicismo, si rispecchia in una produzione artistica del tutto sensibile alle nuove influenze, che richiede una lettura e un'impostazione del tutto aperta allo scopo di dare un confine e un ordine alla confusione artistica per individuare un'estetica coscientemente in linea con l'epoca nuova.

“Tutto il classicismo è invece arte formale. Nell'arte formale o classica si possono trovare capolavori o cose orribili come nell'informale; cose interessanti o trappole terribili.”⁶⁵

“Il termine *Autre* resta aperto in quanto ha definito una nuova estetica.

La bellezza classica è condizionata dall'umanesimo, la bellezza attuale è una nozione più generalizzata, *autre* rispetto al classicismo.

L'arte diviene *Autre* quando esce dal classicismo. Non è contro il classicismo; è differente.”⁶⁶ Nel 1952 pubblica a Parigi il volume manifesto *Un Art Autre- où il s'agit de nouveau dévidages du Réel*, considerato il primo documento storiografico dell'informale, documento fondamentale per comprendere gli sviluppi della pittura del

⁶⁵ Intervista a Michel Tapié di Mirella Bandini, Torino, 1973

⁶⁶ Intervista a Michel Tapié di Mirella Bandini, Torino, 1973

secondo novecento. “Per quanto riguarda la definizione informale l’*informale* è materia prima, più generale nel significa artistico. Invece la materia prima del classicismo è la forma come l’ha definita Euclide e l’umanesimo.”⁶⁷

L’*informale* è un qualcosa che continua il suo processo non curandosi del classicismo, è una esperienza aperta, che mette in discussione anche la definizione di *arte informale* nel suo continuo divenire.

L’inizio dell’era *Autre* fu segnata da due mostre sconvolgenti nel 1945: gli *Otages* di Fautrier e le *Hautes Pâtes* di Dubuffet.

La mostra di Fautrier comprendeva 20 o 30 piccoli quadri posizionati in modo distante tra di loro e raffiguravano “teste di ostaggi dipinti in modo che sembravo essere una sola tela indefinitivamente ripetuta con varianti impercettibili.”⁶⁸

Grazie all’amicizia con Dubuffet, il principale teorico dell’*Art Brut*, Michel Tapié fin dal 1947, ebbe costanti aggiornamenti sulla situazione artistica americana e nord americana, e grazie a questi legami Michel Tapié organizzò la prima mostra personale di Pollock a Parigi nel 1952.

Il 1952 è un anno chiave per la storia dell’arte mondiale perché parallelamente all’attività di Michel Tapié, Harold Rosenberg definisce la nuova corrente americana, *Action Painting*.

Nel 1951 Michel Tapié organizzò alla galleria *Dausset* con Mathieu la mostra *Véhémences Confrontées*, che rappresentava il primo confronto tra la contemporanea pittura “non figurativa” americana, con quella italiana e francese. Alcuni degli artisti più importanti della nuova avanguardia come Pollock, De Kooning, Capogrossi, Bryen, Hartung e Wols, ne presero parte ed ebbero l’occasione di visitare l’Europa.

Nel 1956 Michel Tapié, lascia Parigi e si trasferisce a Torino, un città dove importanti artisti lo aspettano per definire e teorizzare la tendenza *Autre*, ovvero *l’altra* della pittura *Informale*. Lo stesso avvia una vera e propria promozione della pittura informale in America e in Giappone e sceglie come base la città di Torino.

A Torino colmò un vuoto, divenendo il più importante critico con alle spalle una grande fama internazionale già consolidata. Sul finire degli anni quaranta era il posto ideale dove diventare il principale critico-manager della pittura informale senza grandi competitori.

Questo gli permise di organizzare due mostre che cambieranno il corso della storia dell’arte del novecento, grazie alla collaborazione di due figure molto influenti nell’ambiente piemontese: l’industriale Pinin Farina, Presidente del Circolo degli Artisti, e Vittorio Viale. Pinin Farin “gli consente di organizzare a Palazzo Graneri nel

⁶⁷ Intervista a Michel Tapié di Mirella Bandini, Torino, 1973.

⁶⁸ Michel Tapié, *Un Art Autre- où il s’agit de nouveaux dévidages du Réel*, Paris Giraud, 1952, pag.45

1959 l'imponente mostra "Arte Nuova"⁶⁹ mentre Vittorio Viale gli permetterà di organizzare nel 1962 alla galleria civica d'Arte Moderna la mostra "Struttura e Stile".

Entrambe le mostre hanno la funzione di aggiornare gli artisti italiani sulle avanguardia mondiali che si stanno sviluppando in quegli anni.

Nel 1960, a Torino, nasce l'*International Center of Aesthetic Research, l'ICAR*. "La mostra *Arte Nuova*, che tra l'altro è una variante di *Arte autre* tenutasi a Barcellona nel 1956 e della mostra *The International Art of New Era* svoltasi a Osaka nel 1958 e che nel 1960 approda a Monaco col titolo *Struktur Form Bedeutung*, viene organizzata nel 1959 a Palazzo Graneri, sede del Circolo degli Artisti, insieme con Dragone, Pistoì e il giapponese Coichi Tominaga."⁷⁰

La mostra si rivela un evento epocale, partecipano artisti dall'America, dall'Europa e dal Giappone, tutte le figure più celebri dell'a stagione informale, dell'Astrattismo Americano e del Pacifico si ritrovano. Gli unici che mancano sono Rothko, Clyfford Still e Gorky.

"Ci sono gli italiani che Tapié aveva incluso nell'*Art Autre*, conferendo loro un rilievo internazionale, e sono Accardi, Burri Capogrossi, Fontana, ai quali si erano aggiunti Moreni, Sanfilippo, Vedova e tanti altri. Ci sono, oltre ad Assetto, Carena, Garelli, Spezzapan, i torinesi Sandro Cherchi e Piero Rambaudi. E c'è per la prima volta in Europa il gruppo *Gutai*, che Tapié aveva scoperto in Giappone nel 1957."⁷¹

Alla mostra partecipò anche il Maestro Sofu Teshigahara (fig.1), che realizzò una performance di ikebana e due grandi calligrafie, per la prima volta, un vasto pubblico di artisti e visitatori occidentali vide, in prima persona, far calligrafia da un giapponese.

⁶⁹ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag 56

⁷⁰ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag 58

⁷¹ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag 58

Michel Tapié e il Giappone

Il viaggio di Michel Tapié in Giappone nel settembre del 1957, è considerato una svolta epocale nel panorama artistico del novecento. Gli artisti e il pubblico giapponese ebbe la possibilità di conoscere concretamente e in maniera molto definita, le tendenze e le ricerche artistiche che si stavano svolgendo in occidente.

Le *performance* di Georges Mathieu, partito insieme all'amico Michel Tapié e all'artista Sam Francis, ebbero un eco stravolgente sulle riviste d'arte giapponesi.

”Di fatto, il 1957 rappresentò l'anno che preannunciava la straordinaria voga del “trionfo informale” che scoppio nell'ambito dell'arte giapponese.”⁷²

Anche se in realtà questo non fu il vero e proprio primo contatto, dato che l'anno prima, nel novembre del 1956, preso i grandi magazzini di Takashimaya di Tokyo, si era tenuta la mostra dal titolo *Arte oggi nel mondo* che aveva sancito l'arrivo dell'arte informale europea in Giappone.

La mostra scatenò negli artisti giapponesi e del movimento Gutai vivo interesse per l'arte occidentale e lo stesso anno, quando Jirō Yoshihara, pubblicò in *Manifesto Gutai*, scrisse a proposito dell'arte europea ”Recentemente sono venuto a conoscenza del movimento *informel*, e ci sono molti punti in esso che condivido.

Con grande sorpresa ho constatato che anche Tapié, i pittori Mathieu e Domoto (che non faceva parte del movimento *Gutai*) considerano importante la rivelazione diretta spontanea, libera da ogni costrizione rispetto a forme preesistenti (...). Non mi è chiaro cosa intendiamo quando parlano di negazione dell'arte astratta.

Ma è chiaro che l'astrattismo puramente formalista ha ormai fatto il suo tempo, e anche noi artisti del *Gutai* tre anni fa, al momento della formazione del gruppo, abbiamo affermato che volevamo andare aldilà dei limiti dell'arte astratta.

Sceghieremo il nome Gutai, che vuole dire “concreto”, proprio per indicare questo: che noi non eravamo più pittori astratti.”⁷³

Per Michel Tapié intraprendere questo viaggio era fondamentale, l'interesse per la cultura estremo orientale aveva infettato innumerevoli artisti europei e americani, fedele al suo ruolo di teorico dell'*art autre*, sentiva la necessità e il bisogno di esplorare e

⁷² Mathieu retrospettiva/ rétrospective, SilvanaEditoriale, Milano, 2003, pag 83

⁷³ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997 pag 85

comprendere questa cultura che aveva cambiato e rivitalizzato la storia dell'arte occidentale.

Michel Tapié aveva il compito di capire se la visione che gli occidentali avevano del Giappone fosse reale o del tutto immaginaria. Se quello che veniva definito il gesto, il tratto lo *zen*, in occidente avesse realmente quelle caratteristiche.

Michel Tapié si rese conto dell'esistenza in Giappone di un movimento molto vicino a quello teorizzato dal lui quando "I pittori Hisao Domoto e Toshimitsu Imai, che negli anni cinquanta si erano stabiliti a Parigi, dove avevano formato una piccola comunità di artisti giapponesi in stretto contatto con il circolo dell'*informel*"⁷⁴, gli mostrarono i bollettini del Movimento *Gutai*.

L'amicizia con i due artisti giapponesi e la scoperta dell'esistenza di questo Movimento, lo spinsero immediatamente ad organizzare il grande viaggio.

Nel bollettino *Gutai* N.6, pubblicato nell'aprile del 1957, appare una nota nella quale si legge "Abbiamo ricevuto una lettera dal pittore Hisao Dōmoto, da Parigi, che ci scrive che Michel Tapié, una personalità centrale di quel movimento *informel* di cui negli ultimi sei mesi si è tanto discusso, ha visto i nostri bollettini *Gutai* e li ha trovati interessanti al punto che vorrebbe scegliere un certo numero di nostre opere da esporre all'estero"⁷⁵.

All'arrivo a Ōsaka, Michel Tapié e Georges Mathieu vennero accolti, con grande cura e riverenza giapponese, da Jirō Yoshihara presso la stazione (fig. 2).

Il 15 settembre, tenne un'importante conferenza dal titolo *Sulla nuova arte* negli spazi dello Asahi Shinbun di Osaka ed il 29 settembre nel bollettino *Gutai* n.8, scrisse un articolo, dal titolo *L'aventure Informelle*, che comprendeva riproduzioni dei quadri di Jackson Pollock, Alberto Burri, Sam Francis, Lucio Fontana, e ovviamente Georges Mathieu.

Il viaggio per Michel Tapié non fu soltanto fondamentale per consolidare a livello la sua teoria sull'*Art Autre*, ma permisero a Jirō Yoshihara di conoscere un grande teorico di

⁷⁴ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag 75

⁷⁵ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag. 83

fama internazionale in occidente, che si rivelò un promotore delle ricerche e delle manifestazioni artistiche del Movimento *Gutai*.

Per gli esponenti del movimento, l'arrivo in Giappone di Michel Tapié, fu un evento unico e di grande svolta, ma bisogna anche tenere conto che, ebbe "l'effetto di un cataclisma nell'ambiente molto conservatore dell'arte giapponese e creò grande scandalo"⁷⁶ accelerando i cambiamenti e l'adesione alle nuove tendenze.

Michel Tapié, tuttavia non comprese l'essenza e lo spirito del movimento e rimase sempre estraneo alla cultura giapponese che riuscì a penetrare soltanto superficialmente.

Le teorie della pittura informale, portate da Michel Tapié, influenzarono molto gli artisti giapponesi, ma il periodo d'oro della produzione del movimento *Gutai* è antecedente e contemporaneo all'arrivo di Michel Tapié in Giappone.

Nell'ottobre del 1957, venne inaugurata la mostra d'Arte Contemporanea nel mondo, al Museo Bridgstone di Tokyo, a cura di Michel Tapié.

Michel Tapié ritornò in Giappone qualche mese più tardi, per assistere alla seconda serata di *Arte Gutai*, sul Palcoscenico che si tenne il 4 aprile allo Asahi Kaikan di Ōsaka.

La seconda serata di Arte Gutai sul Palcoscenico era in qualche modo parte di un evento più grande, il *Festival Internazionale di Ōsaka*, che comprendeva anche una esposizione ospitata nei grandi magazzini Takashimaya dal titolo *The International Art of a New Era. Informel and Gutai*.

A questa importantissima mostra venne dedicato il bollettino *Gutai* N.9, interamente promossa dal movimento *Gutai*, comprendeva 120 opere di artisti giapponesi, europei e americani selezionati da Michel Tapié. Nell'ottobre del 1958, Michel Tapié che era alla ricerca di artisti giapponesi da far conoscere in occidente, organizzò la sesta mostra *Gutai* presso la Galleria Martha Jackson di New York.

La mostra non ebbe l'impatto desiderato da Michel Tapié, la critica occidentale non rimase piacevolmente impressionata dal gruppo *Gutai*, e "venne considerata niente di troppo attuale perché, attraverso la sola pittura del gruppo, l'arte *Gutai* venne vista unicamente come una forma giapponese estrema di *action painting*."⁷⁷

⁷⁶ Mathieu retrospettiva/ rétrospective, SilvanaEditoriale, Milano, 2003, pag 84

⁷⁷ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag 86

La settima mostra del movimento *Gutai* si tenne a Torino presso la Galleria Notizie Arti Figurative, “era anche questa una mostra unicamente di dipinti, ma nell’insieme l’arte *Gutai* a Torino venne presentata in modo più completo di quanto non fosse accaduto a New York”⁷⁸.

A Torino Michel Tapié, aveva promosso il *Festival Internazionale di Torino*“ la cui manifestazione centrale era una grande esposizione dal titolo “Arte Nuova” organizzata dal circolo degli Artisti della città e ospitata a Palazzo Graneri”⁷⁹.

Alla mostra parteciparono artisti europei, americani e giapponesi con la speciale partecipazione del celebre Sōfū Teshigahara, che presente a Torino, realizzò alcune opere di *ikebana* di fronte al pubblico.

Per gli artisti e per il pubblico occidentale, vedere una *performance* di un artista così importante in Giappone, in grado di rappresentare al massimo grado l’essenza culturale nipponica, fu un evento irripetibile e con pochissimi precedenti che vanno ricollegati al periodo delle grandi esposizioni universali di Parigi.

“In assenza degli altri artisti *Gutai*, fu il maestro Teshigahara a fornire un esempio di quell’interesse congiunto per gli oggetti, anche di natura, e l’azione che costituiva l’essenza anche di tanta arte *Gutai* “⁸⁰.

Nel 1960 Michel Tapié inaugurò l’International Center of Aesthetic Research, “il Centro pubblicò un importante volume dal titolo *Continuitéet avantgarde au Japon*, per la cura di Michel Tapié e Tōre Haga.

Nel 1962 il Centro organizzò un’atra importante mostra e Lucio Fontana ne realizzò il manifesto (fig.3)

Il saggio di apertura del catalogo, scritto da Michel Tapié, nel paragrafo successivo ho deciso di riportarlo tradotto, data la sua grande importanza come manifesto in grado di riassume la percezione dell’arte giapponese del novecento, vissuta in prima persona da Michel Tapié.

⁷⁸ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d’Arte Fratelli Pozzo, 1997 ,pag 86

⁷⁹ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d’Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag 86

⁸⁰ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d’Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag 87

“Nell’aprile del 1961, il terzo viaggio di Michel Tapié in Giappone coincise con un altro grande evento The International Sky Festival, ospitato sul tetto dei grandi magazzini Takashimaya di Ōsaka. L’idea era quella di fare una grande mostra nel cielo. Per realizzarla tutti gli artisti invitati-ancora una volta americani, europei e giapponesi- spedirono agli artisti Gutai la fotografia di un proprio dipinto; i lavori vennero riprodotti ingranditi su carta e fissati al tetto dell’edificio. Sorretti ciascuno da un piccolo pallone, si sollevarono in aria, alcuni si liberarono nel cielo e volarono via.”⁸¹

Nel settembre del 1962 Michel Tapié tornò in Giappone per la quarta volta quando venne inaugurata a Ōsaka la Pinacoteca *Gutai*, due anni dopo si tenne un’importante mostra di Lucio Fontana e Giuseppe Capogrossi, e “per tutti gli anni sessanta la Pinacoteca rimase il centro dell’attività Gutai e diventò il punto di riferimento di tutti coloro che, dagli Stati Uniti o dall’Europa, volevano conoscere il *Gutai*.”⁸²

In una importante intervista del 1973, Michel Tapié parla del Giappone e della sua visione sull’arte e sull’estetica giapponese e cinese.

“Gli artisti giapponesi mi interessano per due ragioni: dapprima perché amo il Giappone d’oggi in quanto vi ho trovato molti bravi pittori e scultori; poi mi interessano tutte le civiltà dell’estremo oriente, in quanto si sono sviluppate al di fuori dei problemi del classicismo, come la Cina e del resto altri paesi. L’oriente è passato attraverso esperienze che noi non abbiamo avuto: la calligrafia, il segno, l’arte del segno. La tradizione calligrafica dell’Oriente e del classicismo estremo orientale trovano una loro intersezione con l’avanguardia attuale; prima di quelle giapponesi ho collezionato calligrafie cinesi, e quando osservo le calligrafie giapponesi esse si rivelano complesse e testuali. Qualcuno in Giappone mi ha detto che io avrei la fortuna di poterle giudicare meglio di loro in quanto, non riuscendo a leggerle, le guardo semplicemente come un’opera d’arte. Loro sono condizionati mentre, per me è più facile giudicare liberamente le calligrafie, in quanto non sono condizionato dal testo, vedendovi soltanto dei segni. Vi è una certa tradizione orientale, che non è certamente classica, che ha trovato una normale intersezione con l’avanguardia occidentale. Questa è una cosa che mi interessa molto; per noi si avvicina a un tipo di astrazione quale Capogrossi o Looten, per esempio. Per i giapponesi ciò non è avanguardia.”⁸³

⁸¹ Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d’Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag 87

⁸² Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre, Mirella Bandini, Edizioni d’Arte Fratelli Pozzo, 1997, pag 88

⁸³ Intervista a Michel Tapié di Mirella Bandini, Torino, 1973

Introduzione di Michel Tapié all'opera *Continuité et avant-garde au Japon*

Di seguito ho riportato la mia traduzione dal francese dell'importante introduzione al catalogo *Continuité et avant-garde au Japon* di Michel Tapié del 1961, che illustra la visione del critico francese dell'arte giapponese.

Il Giappone ha avuto l'immensa fortuna di mantenere una struttura sociale e un'arte del vivere di quello che un "medioevo" può dare di più alto fino alla metà del secolo scorso; aveva salvaguardato quasi tutto fino a ieri e continua fortunatamente oggi (eccetto un piccolo settore turistico, molto bene organizzato a misura delle barbarie straniere).

Niente è più confuso qui del termine *avant-garde* se non quello di *tradition*. Dappertutto c'è confusione sulla parola *avant-garde*: così a Parigi, ad esempio c'è una *école de Paris* che fa la delizia di una media borghesia malata di masochismo fatto a sua misura (che è il *pompie* di una falsa *avant-garde*) che ha i suoi omologhi nei "centri" del commercialismo artistico degli altri paesi europei o americani, dove si riconosce trionfalmente che la tradizione è morta (effettivamente lo è, ma ne più ne meno delle *écoles de supracitate*).

A Tokyo, centro attuale dello stesso stampo, c'è una falsa *avant-garde* che officia attraverso una pletera di "salon", ma c'è anche una tradizione fortissima fortunatamente realmente viva in alcuni Individui, ma ahimè completamente sclerotizzata presso molti accademici onorati in settori analoghi e per le stesse false ragioni di quelle delle false *avant-garde*.

Non parliamone più: adoro il Giappone, in primo luogo per la sua "*Art de Vivre*", poi per il numero stupefacente di individui veramente creatori tanto nel settore della più avanzata delle avventure dell'autentica *avant-garde*, quanto in quello in qualche modo più sorprendente (per noi occidentali) di una meravigliosa tradizione viva, che molto intelligentemente resta viva senza il rinforzo di "conservatori" perché quelli che la vivono sanno che fino a nuovo ordine (e dico proprio nuovo *ordine*) non hanno NULLA da aspettarsi di meglio come possibili valori sostitutivi.

Ci sono solo i barbari che rompono senza occuparsi se hanno qualcosa di meglio da sostituire, e gli occidentali, credo, hanno una lunga esperienza in proposito, non è vero?

In Giappone la questione primordiale è "l'Art de Vivre" nel quale l'Art ha il suo posto in tutti i momenti e in tutte le classi di una gerarchia naturalmente accettata, ciò che, sia detto per non scoraggiare i giovani paesi di buona volontà o i vecchi paesi che prendono coscienza di tutto quello che hanno stupidamente perso, richiede non pochi secoli di *Expérience*.

Segnalo inoltre, per aiutare una comprensione approfondita della prospettiva di questo paese, che i riflessi psichici delle sue religioni (parlo da occidentale) ignorano le nostre nozioni di peccato e di preghiera: noi dobbiamo capirli nei loro giudizi di valore

attraverso ciò che resta del messaggio del BUSHIDO che era il codice d'onore dei samurai, regole orali molto sottili sulla questione di salvare o perdere la faccia.

In fine la questione dello Zen: quanti equivoci intorno a un comportamento buddhista sviluppato proprio a causa dell'adesione della classe dei samurai a uno stile molto sobrio di ascesi e di superamento delle inutili dimostrazioni razionali attraverso secoli di *nietzscheana* cavalleria in una società in cui la classe degli affari si trovava al più basso gradino della scala sociale (eccoci lontani dallo zen degli intellettuali borghesi modernisti alibi a spregevoli eccessi di pseudo misticismo o pseudo libertà per i parassiti di una società che probabilmente non merita di meglio).

Presento qui le opere di una trentina di Individui degni (anche perché individui) del nome di artisti che sono l'essenziale dell'*avant-garde* giapponese.

È probabile che gli amatori occidentali deploreranno l'assenza di alcuni nomi onorevolmente onorati di una *avant-garde* ufficiale, risponderò loro che se avessi da fare un lavoro simile sull'arte a Parigi o a New York per esempio, farei volontariamente omissioni dello stesso ordine per delle ragioni sulle quali non ho bisogno di spiegarmi, dopo il primo paragrafo di questo testo.

È non meno probabile che una certa critica giapponese, generalmente collegata d'altra parte alle organizzazioni internazionali di critici d'arte (sic) si formalizzerà dell'avvicinamento di grandi nomi tradizionali che rifiutano di guardare sotto l'angolo autentico della qualità artistica con quelli di una *avant-garde* che fino a questi ultimi mesi non era riconosciuta perché non giocava il gioco della *loro avant-garde*: a costoro do un appuntamento fra qualche anno, come l'avevo fatto con i loro omologhi occidentali una decina di anni fa.

Ho chiesto al mio amico Tōre Haga di confezionare un *clima* davanti al quale io vorrei essere solo un "amatore" e non un "critico" negativo, che è quello della sensibilità del *letterato* orientale: ma Haga non è solo questo.

È perfettamente al corrente della filosofia e dei riflessi artistici dei paesi latini, germanici e anglosassoni in una esplorazione in profondità, che gli ha resi ancora più cari gli autentici messaggi del suo meraviglioso paese; è un'orientale che sa parlare a degli occidentali, per l'arricchimento del più costruttivo dei possibili scambi attuali.

Gli lascerò la parola ponte migliore per accedere alle opere stesse nelle quali ci è dato di passeggiare liberamente al di là dell'assurdo e comodo ordine alfabetico.

Ho potuto in numerose discussioni in Giappone, vedere quanto è necessario capire (o avere l'illusione di capire) qualche cosa per un occidentale che cerca di *sentire* profondamente, ma anche che se un orientale sente, qualunque spiegazione non aggiunge niente, ma rischia al contrario di guastare tutto.

Tenuto conto di queste realtà psicobiologiche segnalo solo un minimo di punti da precisare: dei lavori futuri più specializzati ritorneranno asintoticamente alle questioni brucianti delle necessità dei nostri giorni.

L'orientale ha prima di tutto un fantastico vantaggio per quanto riguarda la pratica dell'*astrazione* in generale tanto nella sua filosofia, quanto nella "lettura" della sua arte, il

maestro Insho ha esposto per la prima volta l'anno scorso delle opere astratte, che da anni crea per se stesso come da più di trent'anni mostra i suoi uccelli, i suoi Buddha, i suoi bambù, i suoi fiori) e lo stesso pubblico ha guardato queste opere apparentemente nuove con lo stesso occhi, e con lo stesso successo, ciò che dimostra che davanti ad un'opera d'arte guarda ciò che fa di essa un'opera d'arte e non il motivo che ne è il pretesto sia per il creatore che per l'amatore; *la nozione di contraddizione* non costituisce per lui un problema, poiché è radicata come è sempre stata di fatto nella pratica dello *zen* mentre per gli occidentali continua a essere esclusa *a priori* e fino al nuovo ordine, per tutto quanto riguarda le strutture fondamentali di ogni creazione umana.

Egli ha per se l'esperienza pratica di quei mezzi di espressione essenziali dell'arte nei quali le arti occidentali avanzano così poco, così lentamente in una incoscienza spesso più che primaria e mi riferisco al grafismo lirico e agli spazi quelli dativi: il giapponese ha proseguito felicemente il grande classicismo cinese, nel momento in cui questo si immobilizzava in un accademismo non creativo, i monaci zen continuano a usarle come un mezzo parossistico di libertà e di intensità di espressione; per quanto riguarda lo spazio che è stato sempre messo in risalto, è diventato dopo la scuola haboku la struttura stessa, essenziale dell'opera dipinta un insieme significato da un minimo di eventi essi stessi significati da un'ambiguità strutturale portata ai limiti controllabili della contemplazione percettiva.

L'arte di sistemare i fiori, ikebana, esso stesso non è nient'altro: il maestro si serve dei fiori o di qualsiasi altro elemento *combinabile* nella più moderna delle prospettive aperte dalle nozioni di continuità e vicinanza.

Si vede che in queste zone di ricerca, gli artisti creatori, che non hanno paura delle più vive tradizioni, sono di qualche secolo in anticipo.

Domoto Insho è uno dei grandi maestri della pittura tradizionale giapponese. Vive a Kyoto, lavora soprattutto per i templi zen e la sua opera astratta esplicita ciò che l'altra ha di eccezionale rispetto ai suoi colleghi accademici.

È considerato da molti dei giapponesi come l'ultimo maestro che conosce totalmente i segreti della pittura *sumi*.

Il Maestro sofà teshigahara, è uno dei tre o quattro grandi maestri dell'arte della disposizione dei fiori (le scuole di ikebana sono certamente nel mondo le sole scuole essenzialmente artistiche dove si sa che cosa è una struttura e uno spazio): benché regni su un impero che comprende più o meno trentamila professori, e circa un milione di allievi egli ha numerose attività annesse. Io lo considero come uno dei tre o quattro più grandi scultori non solo del Giappone ma del mondo. Jiro Yoshihara è il leader del gruppo Gutai a Ōsaka. Dopo la guerra una quindicina di giovani artisti, sono venuti a domandargli di raggrupparsi intorno a lui.

Egli ha detto loro: "sono un maestro che non ha nulla da insegnarvi, ma creerò un clima ottimo per la creazione" e pure avendo aria di sonnacchiare come fanno tutti i grandi maestri, egli eccita un gruppo per la preparazione di esposizioni insolite (nei parchi, nei bacini di costruzione di Kobe o addirittura in onorevoli edifici municipali) e gli spettacoli

nel contempo i più avanguardisti e profondamente popolari in cui gli artisti creano gli *sketch*, fanno tutto, scenografie, costumi, macchinari complicati e recitano essi stessi in teatri stracolmi (entusiasmando un pubblico quasi al cento per cento popolare).

Yoshihara ha realizzato il miracolo unico al mondo di un gruppo creativo in quanto gruppo, e nel quale occorre cercare più della metà di ciò che l'avanguardia giapponese può allineare di *nomi* autentici.

Domoto, Imai, Sato, Shoji e Tabushi lavorano in questo momento a Parigi, mentre InoKuma, Kanemitsu e Kusama, vivono a New York.

Araï e Hinata sono professori della disposizione dei fiori nella gerarchia di Teshigahara (Sogetsu insitute); Kanayama è un giovane maestro di calligrafia, Murakami è professore di estetica in una università di Osaka; Onishi fa ricerca nelle alte matematiche astratte.

Per Yanagi dipingere è un modo di praticare lo Zen (bene se la pittura è buona).

Gli altri lavorano isolatamente, generalmente anonimi e ignorati da tutte le possibili "Scuole di Tokyo", ma tutti continuando del tutto naturalmente a praticare quella alta *Art de Vivre*, che ci hanno fatto perdere più o meno tanto tempo fa (parlo per i paesi che ne hanno avuto una) nella quale ripeto per finire l'Art ha il suo posto in ogni istante.

Inchiamoci molto profondamente e, se ne siamo ancora capaci, lasciamo parlare le opere, in un'etica in cui noi sappiamo dar loro la parola e lasciarle irradiare laddove hanno il dovere di farlo nel più rispettosamente libero dei protocolli.⁸⁴

⁸⁴ Michel Tapié e Tōre Haga, *Continuité et avant-garde au Japon*, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1962. Pag. 5-25.

Georges Mathieu (1912-2012)

Georges Mathieu è l'artista europeo, insieme a Julius Bissier più influenzato dall'arte, dall'estetica e dalla cultura giapponese.

La sua ricerca artistica lo ha portato a intraprendere viaggi in Giappone ed ad essere una figura chiave nella nascita del rapporto diretto fra artisti giapponesi e occidentali durante il novecento. La sua perfetta conoscenza dell'arte e dalla cultura occidentale lo porta a guardare al di fuori di ciò che lo circonda, instancabilmente cerca fonti di ispirazione continua, che lo portano a concentrarsi sul significato del linguaggio scritto, del segno e della struttura.

Di tutto il novecento è l'artista che meglio infrange le regole dello spazio e della composizione, creando strutture solide sull'orlo del precipizio.

Una battaglia continua con l'opera d'arte e con l'esistenza, la tela diventa il campo di battaglia da dominare dall'alto, "La tela diventa l'arena"⁸⁵

Una costante registrazione della tensione fisica, fotografie che documentano i movimenti consapevoli dell'uomo moderno, ciò che la *macchina* non può fare, emerge il segno primitivo che rende l'uomo superiore alla macchina nella sua costante imprevedibilità e cambiamenti di direzione e pensiero. "L'astrazione lirica è il più civilizzato e primitivo dei linguaggi.

Il più civilizzato perché è il risultato di un'evoluzione totalmente inesorabile di venti secoli di sensibilità della cultura occidentale. È inesorabile perché la storia dell'arte è infatti una serie totalmente, irreversibile di liberazioni successive"⁸⁶.

Georges Mathieu porta l'astrazione lirica al suo più grande compimento, il prodotto della civiltà che si conforma con la natura dell'uomo, con le sue debolezze e le sue gioie diventandone il miglio specchio dell'interiorità. "La pittura può benissimo fare a meno della rappresentazione per esistere, essa non è una trascrizione della realtà ma deve invece trovare in se stessa il proprio autonomo linguaggio"⁸⁷

La liberazione massima dal mondo per il mondo, il linguaggio del distacco, lontano dalla realtà sensibile che diventa però il più autentico dei linguaggi.

⁸⁵ Harold Rosenberg, The action Painters, "ArtNews" 1952, n. 8, pag. 22-23

⁸⁶ Georges Mathieu or the fury of being, Yves Rescalat, documentario 1974,

⁸⁷ Francois Mathey, Georges Mathieu, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.3

L'astrazione lirica è il puro trionfo dello stile, ovvero della propria interiorità, di quello che caratterizza e contraddistingue gli individui, come dice Georges Mathieu da vero uomo portato dal mare “Ho scoperto verso il 1944-1945 un'opera di Edward Crankshaw su Conrad che mi ha aperto gli occhi sull'autentica essenza dell'arte. Ne ebbi la rivelazione dopo aver letto due o tre pagine nelle quali si diceva che in particolare il pregio, il valore di Conrad non consisteva né nella descrizione del mare, né nella psicologia dei personaggi ma nello stesso stile di Conrad. Ciò mi portò a chiedere a me stesso se non ci si poteva esprimere in pittura unicamente attraverso lo stile, abolendo la mediazione della rappresentazione. Da allora ho bandito qualsiasi tipo di rappresentazione dalla mia pittura.”⁸⁸

L'astrazione lirica “Solo da Mathieu è stata scelta allo stato puro” per ritrovare il niente dei limiti della libertà a partire dalla quale tutto ritorna possibile”⁸⁹ è il risultato di un processo storico che ha superato fasi essenziali in un processo continuo, secondo Mathieu l'Impressionismo era una liberazione dal realismo fotografico, il periodo Fauvista una liberazione dal realismo del colore, il Cubismo una liberazione dal realismo della forma, l'astrazione geometrica (Mondrian) è semplicemente la liberazione dal realismo. Il trionfo della libertà dell'arte è l'astrazione lirica ovvero la liberazione dall'estetica del passato.

Georges Mathieu è il portavoce della cultura occidentale sintetizzata, compresa, proiettata alla svolta del secolo, il filosofo del segno che non teorizza ma agisce, registra, rende atto della *performance* l'insegnamento stesso. “Georges Mathieu fu il primo a mettere in scena una pittura d'azione in diretta, come soggetto fotografico e come performance eseguita in pubblico”⁹⁰. Tuttavia nell'autunno del 1952, vennero realizzate da Hans Namuth (1915-1990) “più di cinquecento cliché, un film in bianco e nero, un film a colori (con Paul Falkenberg), che avevano tutti per soggetto Pollock intento a dipingere.”⁹¹ che rappresentavano Pollock, nell'atto di dipingere sopra la tela stesa sul pavimento, a differenza di Mathieu che invece dipingeva su grandi tele in un rapporto non di totale immersione nell'opera, ma in una danza frontale, dove l'unico

⁸⁸ Georges Mathieu, Francois Mathey, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.3

⁸⁹ Dipinti di Mathieu, Notizie Associazione Arti Figurative, Torino, 1960 pag. 2

⁹⁰ Mathieu retrospettiva/ rétrospective, SilvanaEditoriale, Milano, 2003, pag 69

⁹¹ Mathieu retrospettiva/ rétrospective, SilvanaEditoriale, Milano, 2003, pag 67

elemento di contatto è il pennello o il tubetto dei colori. “Mathieu comprese la potenza del legame latente tra la pittura, la fotografia, la *performance* e il pubblico.

Come elemento di congiunzione, la fotografia consegnava al pubblico il contenuto dell’atto del dipingere e il suo procedimento d’esecuzione. Mathieu fu il primo a effettuare questo collegamento.⁹²

A differenza di Pollock che dipinge in uno stato di totale immersione, di totale distacco dalla realtà in una travolgente fusione con l’opera d’arte, Georges Mathieu rimane più distaccato e consapevole, non entra in uno stato di *trance*, muove coscientemente le sue truppe sulla tela, in quella che lui definisce la battaglia continua, che per Georges Mathieu “cancella il mio dramma”⁹³ perché la realizzazione dell’astrazione lirica è il “possedere qualcosa tutto per se”⁹⁴.

La *performance* pittorica incontra la musica, mentre Mathieu dipinge qualcuno suona, qualcuno danza, la musica diventa il canto di battaglia che determina le pause, le tregue e gli attacchi, i colpi sono le note della musica, la violenza del ritmo è la violenza e del segno e viceversa. La musica detta e determina il tempo della vittoria o della sconfitta. “Nel 1956 dipinge, per la prima volta in pubblico, in venti minuti, una tela di quattro metri per dodici sul palcoscenico del Teatro Sarah Bernhardt, in occasione del Festival d’Arte Drammatica di Parigi.”⁹⁵

Una danza continua muove l’energia vitale più profonda e spontanea “Si comportava come un acrobata, ma dichiarava che quello non era un *exploit*, bensì l’unico modo di fare della pittura *une pure manifestation de l’être*. Nessun rapporto con la scrittura automatica surrealista, che mira a manifestare l’inconscio: se il campo che genera l’attività artistica è la totalità dell’essere, l’arte non può insistere sull’area limitata dell’inconscio o su quella, ugualmente limitata, del conscio. La velocità, dell’operazione non scopre segreti e non elimina nulla, o soltanto il pregiudizio che il lavoro dell’artista sia necessariamente lungo, riflessivo e segreto.”⁹⁶

⁹² Mathieu retrospettiva/ *rétrospective*, SilvanaEditoriale, Milano, 2003, pag 69

⁹³ "Le 'Cas' Mathieu", *Chronique des arts*, Francis Warin, Jacques Batton, documentario, 1965

⁹⁴ Georges Mathieu, Francois Mathey, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.3

⁹⁵ Georges Mathieu, Francois Mathey, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.6

⁹⁶ Dipinti di Mathieu, *Notizie Associazione Arti Figurative*, Torino, 1960 pag 1

La manifestazione dell'essere è l'unica realtà infinita dell'uomo, inesauribile, scorre e si manifesta nell'inarrestabile velocità creativa, questo sentimento del "non limite" va cavalcato continuamente e vive grazie ad un dialogo perfetto fra corpo e mente. "La velocità dell'esecuzione ne è la condizione primaria, che garantisce l'assenza di premeditazione sia della forma sia dei gesti, seguita da un secondo stato di concentrazione"⁹⁷

"Se il cervello penserà esattamente il significa espresso dal segno tracciato dalla mano, è perché la mano ha pensato prima del cervello o, meglio, la mano, il cervello, l'occhio, il corpo pensano insieme e non vi sono, nella integrità dell'essere, facoltà ideative e sovrane e facoltà esecutive o suddite."⁹⁸ Secondo Sarane Alexandrian "Georges Mathieu resta colui che ha espresso più intensamente la frattura con la concezione artigianale dell'arte. Suo è il merito di aver spinto fino alle estreme conseguenze la convinzione che la pittura è non tanto un modo di fare quanto un modo di essere"⁹⁹

Questo dialogo è necessario, ed è il risultato della concentrazione, dell'ascolto dei suoi e dei rumori interni e non esterni, è una sfera nella quale bisogna entrare in sintonia continuamente. Il talento di Georges Mathieu è il sapersi muovere nello spazio, sapersi fermare nel momento giusto prima di rendere la forma scontata o priva di significato, la consapevolezza che il corpo fisico è lo strumento con qui meglio si dipinge la *pure manifestation de l'être*. "Senza espedienti cinetici, un quadro di Mathieu è il moto perpetuo, si ricarica da solo, reintegra continuamente il proprio potenziale¹⁰⁰" la forma che nasce ribolle su se stessa, trova l'energia dal continuo movimento nel suo spazio circoscritto, diventa una forma autonoma, libera, che nella sua dignità resta in ascolto, grazie alla sua densità materica che rende la densità scultorea. La tela diventa il pentagramma, i segni materici le note, è una composizione musicale che suona nell'occhio di chi la guarda, si registra un'improvvisazione musicale pittorica che varia continuamente e consapevolmente come nella musica Jazz, Georges Mathieu rende questa improvvisazione musicale classica, lo spessore culturale dell'opera classica con

⁹⁷ Dipinti di Mathieu, Notizie Associazione Arti Figurative, Torino, 1960 pag 5

⁹⁸ Dipinti di Mathieu, Notizie Associazione Arti Figurative, Torino, 1960 pag 3

⁹⁹ Francois Mathey, Georges Mathieu,, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.42

¹⁰⁰ Dipinti di Mathieu, Notizie Associazione Arti Figurative, Torino, 1960 pag 2

lo spessore naturale dell'anima. Per Salvator Dalí “i quadri di Mathieu sono i decreti Reali della discontinuità della materia”.

Il segno incarna uno spirito rivoluzionario, che lo rende un linguaggio mai anacronistico, di continua lettura che richiede cultura. L'astrazione lirica è complessa perché per essere fatta e anche capita richiede profonda sensibilità e profonda empatia. “È anche uno stile di vita, è la volontà di dimenticare se stessi, per esistere, molto più di uno stile pittorico, è virtualmente una dottrina morale, che mette a rischio il cuore dell'umanità”¹⁰¹. Il segno dell'astrazione lirica porta i sapori, la letteratura e le atmosfere di ciò che rappresenta, il titolo dell'opera da la prima indicazione e la forma completa il suo significato, è un concentrato di tutta la cultura che si rappresenta o alla quale ci si ispira. Questa cultura rivitalizzata è poi rifiutata, abbandonata, porta con se il ricordo amaro di una realtà sconvolta dalle conseguenze tragiche della guerra, richiede necessariamente un totale nuovo sentire. "L'astrazione così come l'ha praticata Mathieu fin dall'inizio della sua attività, non è soltanto rottura con la pittura figurativa, ma assenza totale di qualunque riferimento a un'immagine preesistente.”¹⁰²

La pittura deve continuamente dialogare con l'infinito, con l'immensità delle cose che ci circondano, “Sono nato in riva al mare, si sa quanto questa presenza di immensità sia importante.”¹⁰³ La percezione dell'immensità fa sentire a Georges Mathieu “una grande sete di libertà e poi, fin da quando posso ricordare, una sorta di sentimento molto acuto della mediocrità del comportamento degli altri. Quando ho la rivelazione che potrebbe esserci un mondo che appartiene solo a me, un mondo dell'arte, in un momento in cui forse ero già innamorato di un desiderio di esprimermi altrove in un linguaggio che appartenesse anche solo a me. Da quel momento qualcosa è nato veramente, è stata questa sete di diventare qualcosa, di diventare qualcuno, di non essere fatalmente diverso dagli altri, ma di reagire a questa monotonia che sembrava vicina”¹⁰⁴.

¹⁰¹ Georges Mathieu or the fury of being, Yves Rescalat, documentario, (traduzione dell'autore)

¹⁰² Mathieu retrospettiva/ rétrospective, SilvanaEditoriale, Milano, 2003, pag 15

¹⁰³ L'homme en question aujourd'hui Georges Mathieu, Jean Daniel Verhaeghe, André Maurice Paul Giannoli, intervista, 1978 (traduzione dell'autore)

¹⁰⁴ L'homme en question aujourd'hui Georges Mathieu, Jean Daniel Verhaeghe, André Maurice Paul Giannoli, intervista, 1978 (traduzione dell'autore)

Come per altri pittori e scrittori del novecento, fare arte diventa una necessità indispensabile, che salva dalla mediocrità, dalla monotonia e dalla paura di sprofondare nella atroce nullità e sofferenza della guerra.

La salvezza è nel rompere il circolo continuo della monotonia, che in arte si rompe con i continui cambi di direzione e di ricerca, “cambiare continuamente lo scenario, sempre i contrasti, ti danno la verità delle cose, continuamente”¹⁰⁵.

E cosa fa la pittura? “esaurisce, rigenera, il mio senso è consacrato, la mia vita è un tormento, è un rifugio contro la vita.”¹⁰⁶ Un rifugio contro la vita, per salvare la vita, la voglia di vivere si ha se immersi nell’atmosfera di un’altra epoca, di un’altra arte, “ la qualità degli oggetti del mio tempo è nulla”¹⁰⁷,

Il prezzo dell’arte è la solitudine, una solitudine artistica diversa e meno omologante dalla solitudine umana, “fondamentalmente sono un uomo solo, ma non lo siamo tutti?”¹⁰⁸ ci si salva dalla solitudine attraverso la luce “la luce è bianca è nera, basta il nero, il colore aggiunge intensità”¹⁰⁹ la solitudine porta al nulla “qualche volta il nulla è felice, qualche volta il nulla è la malinconia, qualche volta la malinconia porta alla disperazione e quella è pericolosa, qui (dalla disperazione) bisogna uscirne fuori con l’ironia”¹¹⁰.

L’ironia è la luce, che rompe l’inerzia dell’opera e la rende viva e autonoma. La solitudine artistica, fede assoluta “Ebbene si, falsi e ciechi contemporanei, i miei miti riusciranno sempre a prendersi una rivincita sui vostri gretti e miseri rancori, sulle vostre misere gelosie, sulle vostre grette abitudini. Dedicherò tutte le mie forze, fino ad accanirmi se sarà necessario, al tentativo di rovesciare il senso dei nostri rapporti con l’universo, a offrire prima di ricevere, a dare nuovo valore alle nozioni di festa, di gioco, di sacro, a gettare le basi di una **metafisica del vuoto**, del rischio, del distacco, a ricreare una fede, una fiducia, uno spirito di sacrificio, alla mancanza dei quali è imputabile il malessere della nostra civiltà fondata sulla provvisorietà e sul profitto, mi

¹⁰⁵ Marino Marini tra cavalli e cavalieri, documentario, 1975

¹⁰⁶ Le 'Cas' Mathieu”, Chronique des arts, Francis Warin, Jacques Batton, documentario, 1965

¹⁰⁷ Le 'Cas' Mathieu”, Chronique des arts, Francis Warin, Jacques Batton, documentario, 1965

¹⁰⁸ Le 'Cas' Mathieu”, Chronique des arts, Francis Warin, Jacques Batton, documentario, 1965

¹⁰⁹ Le 'Cas' Mathieu”, Chronique des arts, Francis Warin, Jacques Batton, documentario, 1965

¹¹⁰ Marino Marini tra cavalli e cavalieri, documentario, 1975

consacrerò a ristabilire l'ordine nei rapporti "esseri-cose", "doveri-diritti", a rivestire di nuova dignità il concetto di persona"¹¹¹.

La luce annulla l'essere illuminandolo, è la festa "festa suprema, per me ovviamente è dipingere, è concentrare ad assemblare tutte queste energie, dimenticandoti di essere"¹¹². Dimenticando l'essere si arriva, cogliendo l'essere alla pittura, che è lo specchio dell'essere "Io sono la mia pittura".

Un'opera dove la luce vive grazie alle pennellate bianche e nere è *Il Bacino dell'Isola dell'Amore o Aldebert Conte di Namur* del 1962 (fig.4), su uno sfondo scuro, dalla tonalità tendente al nero, le pennellate verticali, creano un effetto vibrante simile a quello di un'atmosfera dall'aria rarefatta, un lungo segno bianco, che ricorda il profilo di un basso edificio emerge dallo sfondo, si crea così dal binomio del bianco e del nero la perfetta sintesi che crea l'effetto visivo e percettivo della luce, questa forma bianca realizzata con la tecnica della riserva come nella pittura estremo orientale, con quel piccolo quadrato di colore nero ricorda le case dipinte da Wu Guanzhong (1919-2010), uno dei più grande artista cinese contemporaneo, nelle cui opere tecniche e motivi della tradizione cinese si fondono armoniosamente con elementi desunti dalla tradizione moderna occidentale. La pennellata viola sfumata, che tende verso il bianco crea un legame cromatico fra il nero e il bianco.

Quest'opera di Georges Mathieu rappresenta, come ci suggerisce il titolo *Bacino dell'Isola dell'Amore* un paesaggio mediorientale, Gerusalemme, i colori sono i profumi, le forme le atmosfere e gli edifici della città.

La tela si inserisce in quella "raccolta" di opere a tema storico, estremamente caro a Georges Mathieu, "l'episodio raffigurato si riferisce alla vita del cavaliere francese dell'Alto Medioevo Goffredo di Buglione," è nota l'ammirazione di Mathieu per questo cavaliere francese con il quale la tradizione familiare, da parte di sua madre, tramandò di secolo in secolo una parentela che fece nascere nello spirito dell'artista ancora bambino il gusto per le epopee cavalleresche. Egli dedicò un culto particolare ai quei signori che andarono alla conquista della Tomba di Cristo a Gerusalemme, ai quali del resto dedicò nel 1958 un intero ciclo pittorico"¹¹³.

¹¹¹ Georges Mathieu, *petite confidence*, Buenos Aires, 1961

¹¹² *Le 'Cas' Mathieu*", *Chronique des arts*, Francis Warin, Jacques Batton, documentario, 1965

¹¹³ Dominique Stella - Roberto Agnellini, *Georges Mathieu 1948-1969*, Platek Brescia, 2011, pag 122

Il paesaggio racconta la storia, diventa la storia, Goffredo di Buglione è rappresentato nella mischia della frenetica battaglia a destra, l'edificio che rappresenta la città è testimone del combattimento, si aprono due dimensioni da una parte il cielo, il viola della terra e il bianco degli edifici che rappresentano l'eternità indifferenti alle frenesie e alle violenze umane, e dall'altra, con quei colpi soliti ed energici di viola la precaria realtà umana.

La battaglia, tema dell'opera, è la battaglia di Georges Mathieu con la vita. Dipingere non significa dar forma ad un'opera ma dare espressione, per mezzo di gesti e di segni, al fatto che "il procedere dell'artista è in stretto rapporto con le viventi forze del cosmo"¹¹⁴.

L'estetica dei segni nasce dal cosmo, Mathieu condivide con la cultura cinese la stessa concezione teorica della pittura di paesaggio, tutto nasce dal cosmo, la pittura è totalmente una realtà cosmica.

Georges Mathieu si fa volontariamente travolgere da questa dimensione cosmica e ne diventa parte integrante, sia dal punto di vista fisico che introspettivo, la produzione e l'ideazione artistica è parte integrante e determinante nella vita di Georges Mathieu esattamente come la vita di Georges Mathieu è parte integrante e determinante nella produzione e nell'ideazione artistica. L'alfabeto dei segni segue liberamente la sua strada, il suo evolversi autonomo, perché nel flusso vitale del cosmo, diventando "l'arte della coscienza indipendente nel suo continuo divenire". "La rivoluzione portata dall'astrazione lirica è una marcia funebre per il sistema di apparenza sul quale si fondava l'universo della passata generazione"¹¹⁵.

Quella di Mathieu è un'etica del segno piuttosto che una estetica, una totale fede nel segno, fede dallo grande spessore morale, spessore autentico e realmente spirituale.

Non sprofonda mai nella gratuita astrazione perché il suo linguaggio è letteratura, una letteratura più autentica dei grandi classici e delle parole scritte perché diventa gesto, azione, sentimento e soprattutto opera d'arte. "sono vittima del primo gesto"¹¹⁶ ovvero sono vittima della prima parola incancellabile con cui ho iniziato la pagina.

¹¹⁴ Georges Mathieu, Francois Mathey, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.4

¹¹⁵ Georges Mathieu, Francois Mathey, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.7

¹¹⁶ Georges Mathieu, Francois Mathey, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.9

Le parole come la produzione poetica nascono dallo spirito, dal perfetto dialogo interiore fra la mente e lo spirito, allo stesso modo così si comporta la pittura. Questo dialogo crea un non essere interiore, privo di riflessioni e limiti "Sono cosciente dei miei gesti, essi nascono da una necessità intrinseca alla pittura, non da me... Traccio un segno e l'osservo, traccio un altro segno e questo alternarsi di momento creativo e momento critico mi pare l'unica condizione indispensabile per lavorare. Non può esistere, senza riflessione, un continuo, totale, spontaneo zampillare"¹¹⁷.

Georges Mathieu è l'ideatore del classicismo lirico, il prodotto di questa dimensione travolgente e incontrollata è il calcolo perfetto, che si trova nell'equilibrio della forma, dei colori e delle strutture.

Il Gesto pittorico è efficace e realizzato se si creano queste condizioni, basta a se stesso creandosi e distruggendosi continuamente.

Per questo motivo i quadri di Mathieu sono la misura dell'uomo, perché enciclopedia dei sentimenti umani e soprattutto perché rappresentazione di continue battaglie, costante alternarsi fra i sentimenti più alti e esemplari e quelli più infimi e scontati della razza umana.

La guerra, realtà dell'uomo semplice e immediata, il gesto realtà dell'uomo complessa e difficile da raggiungere e far maturare consapevolmente.

La guerra e il gesto però deo avere lo stesso destino, vincere, la vittoria, Georges Mathieu vince contro la tela nel momento in cui smette di avventarsi sopra.

Il gesto e la spontaneità hanno bisogno della velocità, per non cadere nell'inerzia e nella non forma spontanea, ma il tempo è prezioso, ovvero è preziosa l'intensità della concentrazione in un tempo limitato. Per René Massat "L'arte di Mathieu si presenta come la folgorante ricerca di un istante di quella pura libertà che è al di là della scelta e che solo nella passione si può arrivare a conoscere"¹¹⁸.

L'intensità incontra il godimento il piacere se l'arco di tempo è stato apprezzato nella sua interezza, non deve mai stancare, "Non ho dipinto in fretta per mancanza di tempo o per battere dei primati, ma per il semplice motivo che non era necessario più tempo per fare quel che dovevo fare e che, al contrario, un tempo più ampio, che avesse reso più lenti i gesti, facendo nascere in me dei dubbi, avrebbe nociuto alla purezza dei tratti, al

¹¹⁷ Francois Mathey, Georges Mathieu,, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.9

¹¹⁸ Francois Mathey, Georges Mathieu,, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.41

rigore delle forme, all'unità dell'opera. Introducendo la nozione di velocità nell'estetica occidentale non ho fatto altro che venir in contro alla necessità interna dei mezzi di cui si avvale la pittura, soggetta ad una inesorabile evoluzione. Sopprimendo i tre riferimenti basilari, cioè il riferimento alla natura, il riferimento ad un'idea estetica ed il riferimento ad uno schizzo, la pittura poteva ormai consentire una maggior rapidità di esecuzione la quale non potrebbe in nessun modo essere considerata un vantaggio, una qualità, un criterio"¹¹⁹.

Secondo Georges Mathieu, la purezza dei tratti creano il rigore della forma e il rigore delle forme creano l'unità dell'opera.

La velocità nell'estetica occidentale è introdotta dall'*astrazione lirica*, si sopprime la natura perché si diventa natura, si sopprime un'idea estetica perché è un linguaggio indefinibile e inclassificabili in continuo divenire, che crea estetiche infinite, una diverse per ogni artista, l'estetica diventa lo stile e lo stile è lo spirito. L'avvicinamento di Georges Mathieu all'arte estremo orientale è addirittura antecedente al suo viaggio in Giappone del 1957.

L'opera *Pre.anthume* (fig. 5) è un esempio del rigore della forma, perfetto bilanciamento degli spazi fra le pennellate e dello spazio dove la forma si muove, coesistenza di forme dai linguaggi diversi che dialogano armoniosamente fra loro, pennellate in punta e pennellate cariche di inchiostro si alternano secondo un ritmo musicale.

Dall'alto al basso costante cambio di intensità, nella parte alta forme sottili incontrano al centro della composizione tratti carichi di colore celebrano un'entità autonoma che vive dignitosamente nel suo spazio.

È come una calligrafia giapponese e cinese dove i tratti si legano uno all'altro in un flusso costante armonico. Nulla è di troppo perché parte integrante della forma stessa e tutto è indispensabile perché essenza della forma stessa. Come la calligrafia è una realizzazione spontanea che si basa su consapevoli e indispensabili regole compositive. L'inchiostro canta e il pennello danza.

Georges Mathieu è l'unico artista della storia dell'arte occidentale che riesce a rendere l'effetto dell'inchiostro utilizzando i colori ad olio. Nell'opera *Uranus*, (fig.) del 1953, il colore ad olio nero è diluito al punto da sembra inchiostro, per dare risposta ad una ricerca tecnica precisa e ragionata.

¹¹⁹ Francois Mathey, Georges Mathieu,, Fratelli Fabbri Editori, 1969, Milano pag.10

Georges Mathieu prova e dimostra la padronanza di tutte le tecniche calligrafiche nella variazione del tratto, in sensibile accordo con la teoria del tratto del famoso pittore e teorico Jin Hao (870-930), vissuto durante il periodo delle cinque dinastie e dieci regni, che riteneva che il tratto ha quattro elementi: tendini, carne, ossatura e *qi*.

Quando il tratto si interrompe senza che l'impeto si arresti, si hanno i tendini.

Quando il tratto, spesso e sottile, esprime la sostanza delle cose, c'è la carne.

Quando il tratto, forte e dritto, è pervaso dalla forza vitale, c'è l'ossatura.

Quando i tratti si combinano mantenendo integra l'immagine c'è il qi.

Nell'opera Uranus (fig. 6), i tratti si interrompono nelle uscite senza perdita di energia e si hanno così i tendini, nelle movimenti del pennello, in tutti i passaggi c'è la sostanza del tratto quindi la carne, la presenza fisica e scultorea del segno, i tratti della forma a destra sono forti, dritti e sicuri quindi hanno un'ossatura che gli dà la stabilità e una presenza equilibrata nello spazio. La composizione, nella sua completezza è manifestazione del *qi* di Georges Mathieu. Le regole fondamentali della calligrafia estremo orientale sono presenti e palesi in opere come queste, ancor prima del viaggio fondamentale per l'evoluzione stilistica di Georges Mathieu in Giappone. Questo significa che il contatto diretto o indiretto di Georges Mathieu con la cultura giapponese e cinese era già consolidato sul finire degli anni quaranta. Come dimostra un Guazzo su carta del 1949 (Fig.7) dove è evidente l'influenza della scrittura Zhuan, nelle entrate dei tratti, nella forma del carattere e nella manifestazione di una energia, che pur restando caratterizzata da un sapore occidentale, tende inesorabilmente verso un linguaggio orientale ben specifico. Nell'opera *Bianca di Turenne*, (Fig.8) Georges Mathieu dimostra la sua abilità e consapevolezza nel tracciare i punti, con l'adeguata gestione dell'energia in entrata e uscita dei singoli punti.

Geroges Mathieu in Giappone

“Mathieu nell’agosto del 1957, in compagnia di Tapiè, si recò in Giappone su invito del gruppo *Gutai* per dare una serie di *performance*”¹²⁰.

Il suo arrivo fu caldamente celebrato dal pubblico e dalle figure di rilievo nipponiche che considerarono la sua presenza come fondamentale per il panorama artistico giapponese.

“L’attività e la presenza pubblica di Mathieu in Giappone, venne soprannominata il “*vortice di Mathieu*” dai giornalisti e venne incluso nel “*fervore informale*”.”¹²¹ Georges Mathieu in occidente è stato definito da André Malraux “Il primo artista in Europa a fare calligrafia”.

“Nella sua intervista per il *Geijutsu Shinco art journal*, Mathieu ha riaffermato questo paragone e ha affermato provocatoriamente che “il fatto che io sia venuto in Giappone significa un confronto tra la mia calligrafia e la calligrafia giapponese”¹²².

Appena arrivato “A Tokyo, dipinse ventuno tele in tre giorni, tra cui un affresco lungo 15 metri, di fronte ad un pubblico numeroso ed estasiato”¹²³.

La rivista “*Time*” che seguì attentamente il viaggio di Georges Mathieu in Giappone, ha documentato in maniera dettagliata la performance.(Fig.9)

“Tremando visibilmente per la tensione e l’impazienza, Mathieu comminò in lungo e in largo a piedi nudi, davanti a una tela gigantesca di 7,5 metri per 2, stesa sul pavimento di un garage, con lo sguardo torvo, mentre i suoi assistenti sistemavano delle scatole di tubetti di colore, una grande bottiglia di *saké* piena di trementina, fasci di pennelli e più di una decina di ciotole per mescolare i colori.

Improvvisamente, come trasportato da un turbine, Mathieu incominciò. Strappò le scatole con i denti per fare più in fretta, cominciò a spremere delle macchie e delle volute di colore viola direttamente dai tubetti, poi fece schizzare fuori interi tubetti di nero.

Prese quattro tubetti per mano, li svuotò con un solo potente movimento, poi affermò la bottiglia di trementina e la versò sulla tela, quindi si gettò in ginocchio, cominciò a

¹²⁰ Tracey Warr, *The artist’s Body*, London, Phaidon, 2000, pag 50 (traduzione dell’autore)

¹²¹ Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Brill pag. 137

¹²² Georges Mathieu *retrospettiva/ rétrospective*, SilvanaEditoriale, Milano, 2003, pag 83

¹²³ Jirō Yoshihara, *The International Art of a New Era*, Osaka International Festival, 1958

tamponare furiosamente la superficie con un asciugamano, e finì con l'arrangiarsi usando direttamente i piedi e le mani sulla tela.

Dopo averla debitamente preparata in questo modo, Mathieu si interruppe, per scolarsi un bicchiere di schiumosa birra giapponese, mentre i suoi assistenti sistemavano l'opera sul cavalletto.

Con lo sguardo aggressivo di un bucaniere che si lancia all'arrembaggio, diede un calcio a ciò che restava fra pennelli, tubetti e bottiglie, immerse una spazzola in una ciotola di vernice bianca, affermò un secondo pennello fra i denti e avventò sulla tela.

Su uno dei lati apparve una croce bianca con un contorno rosso, sull'altro uno scarabocchio giallo.

Ritornò alla sua birra, poi caricò di nuovo. Brandendo una spazzola di un metro e mezzo come fosse una lancia, tracciò larghi sfregi rosa su tutta la lunghezza-7,5 metri-della tela. Da quel momento la battaglia infuriò con un tale accanimento che Mathieu fu inondato di sudore, di vernice e di trementina.

Ben presto, i giapponesi, di solito riservati di fronte agli stranieri, scoppiarono a ridere, urlando di gioia ad ogni colpo di spazzola. "Somiglia alla nuova Ford!" Gridò un buontempone. "Non è guarda che roba" "Ma hai visto un pò", gridò un altro imitando il linguaggio dei soldati americani. Mathieu era troppo concentrato per sentire.

Colpì violentemente la tela con un asciugamano imbevuto di colore giallo, plasmò dei pezzi di bianco di biacca come palle di neve e ne bombardò i colori a olio, applicò un ulteriore strato di vernice con dei rapidi colpi, come se duellasse, affermò delle manciate di tubetti di colore e percorse tutta la lunghezza del campo di battaglia saltellando.

In un furioso parossismo, svuotò i tubetti sopra le proprie spalle a raffica, come una mitragliatrice, fino al momento in cui rallentò, infine, dedicando gli ultimi venti minuti ad aggiungere un tocco di colore qui e là. Durata totale: 110 minuti, titolo: *La bataille de Hakata* (fig. 10) (1821 dopo Cristo: quando i giapponesi sconfissero Kubilai Kan)¹²⁴.

Quest'opera è la massima rappresentazione dell'*astrazione lirica*, un trionfo di colori e segni che creano un universo, una galassia in costante divenire, perpetua fusione di colori della vita, non c'è realizzazione umana più grande di quella di registrare un momento, un sentimento, un'idea per sempre sulla tela, una vita eterna che continuerà a respirare come i mattoni di una chiesa, per sempre.

Non c'è nulla di più comprensibile dello stupore e della ammirazione dei giapponesi durante la *performance* (Fig.11), Georges Mathieu parla la loro lingua senza sapere il giapponese, parla la lingua dell'arte, dell'affinità intellettuale, il linguaggio di chi ha veramente penetrato l'essenza delle cose. La ricerca dell'intesa che è alla base della chimica degli sguardi.

¹²⁴ Time, settembre 1987, volume 130 n 13.

Durante la performance la sua potenza fisica, erotica è spiazzante per il pubblico nipponico, con indosso il suo kimono è un occidentale che va oltre entra e che sprofonda in un'altra dimensione.

Come la pittura giapponese” “In uno stato quasi di trance, la pittura nasce direttamente come un grido. [...] Se su una tela il primo segno può essere del tutto arbitrario, il secondo è condizionato in modo irrimediabile dal primo, il terzo dagli altri due che li precedono e così di seguito fino alla fine.”¹²⁵

Il 2 settembre del 1957, Georges Mathieu realizzò un dipinto murale per la scuola d'arte di ikebana Sōgetsu, su invito del maestro Sōfū Teshigahara.

Il giorno dopo venne inaugurata la mostra “*Georges Mathieu*”, che sarebbe durata fino all'8 settembre.

Per l'occasione dell'inaugurazione della mostra Georges Mathieu tenne una *performance* al grande magazzino Shirakiya di Ginza. A Osaka, dal 12 al 15 settembre tenne una seconda mostra sempre dal titolo “*Georges Mathieu*”, organizzata dai grandi magazzini Daimaru¹²⁶. Il 12 settembre “si esibì in una performance pubblica sul tetto del Daimaru e tenne un discorso sul tema L'arte nel mondo contemporaneo, nell'ambito di una conferenza che ebbe luogo contemporaneamente nell'auditorio del giornale “Asahi Shinbun”, a cui parteciparono anche Toshimitsu Imai e Michel Tapié”

¹²⁵ Dominique Stella - Roberto Agnellini, *Georges Mathieu 1948-1969*, Platek Brescia, 2011, pag 122.

¹²⁶ Georges Mathieu retrospettiva/ rétrospective, SilvanaEditoriale, Milano, 2003, pag 83

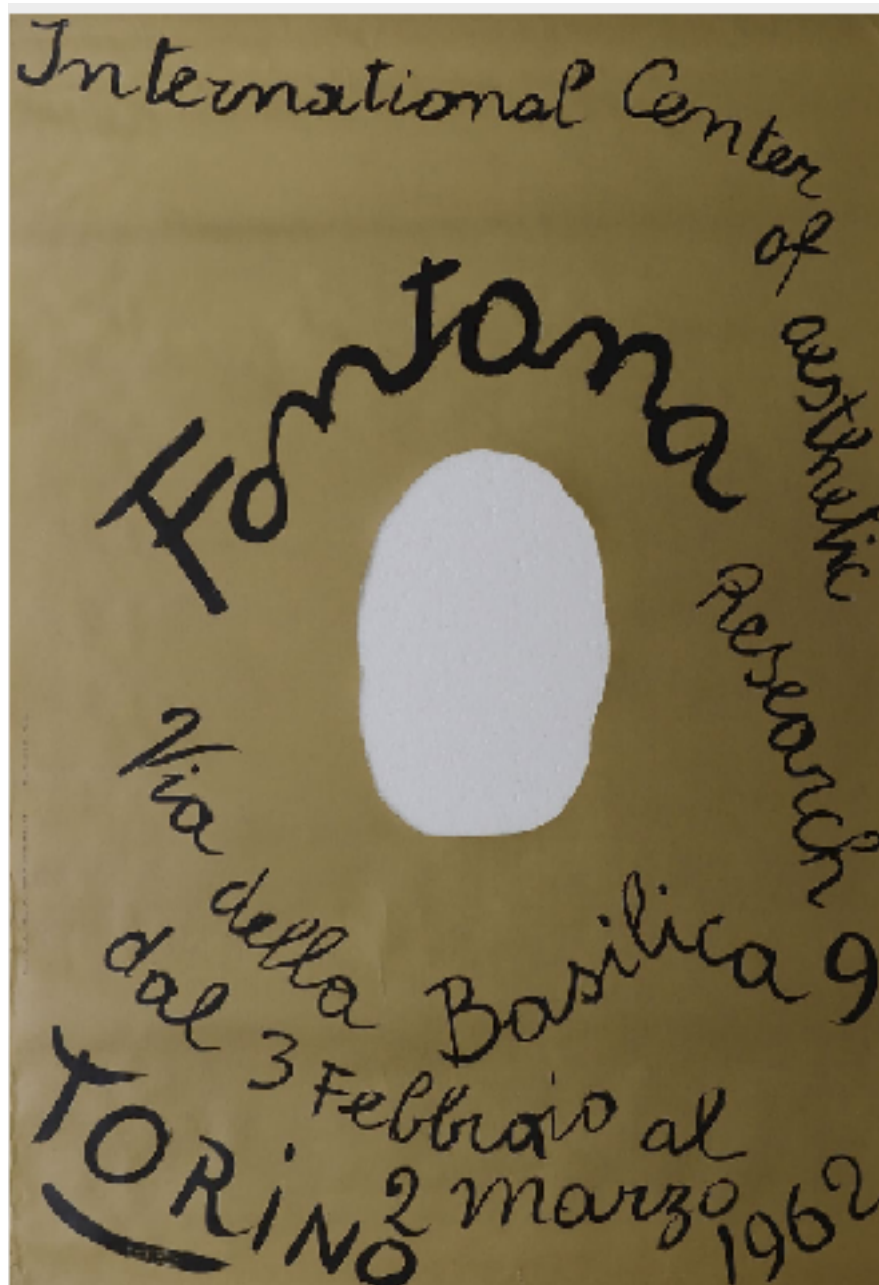
Illustrazioni



(Fig. 1) Calligrafie e ikebana di Sofū Teshigahara, Palazzo Graneri, Circolo degli artisti, Torino, 1959



(Fig. 2) Arrivo alla stazione di Osaka, Yoshihara, Michel Tapié, Georges Mathieu, Imai, 1957.



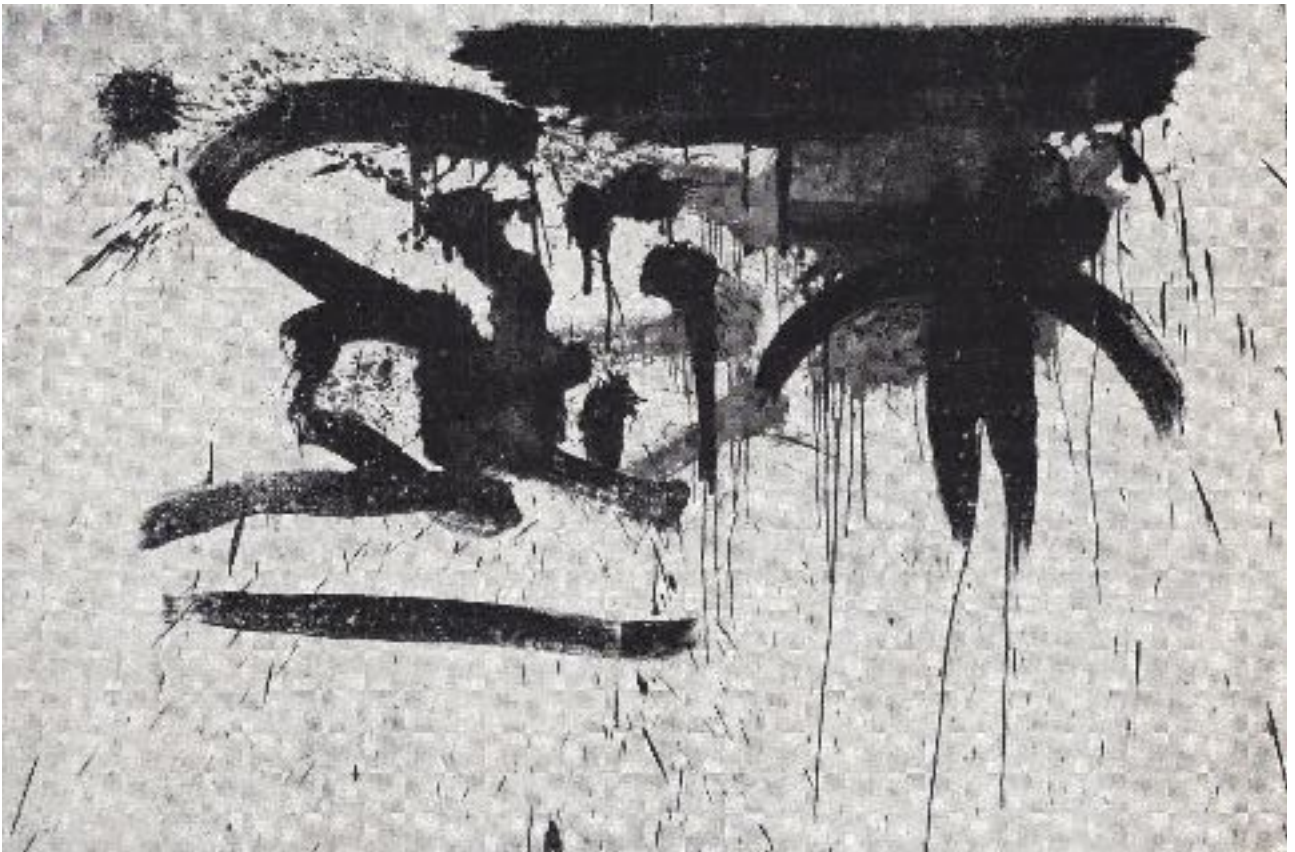
(Fig. 3) Lucio Fontana, Manifesto del International Center of Aesthetic Research, 1962, 70.00 x 100.00 cm, Torino



(Fig. 4) *Bacino dell'Isola dell'Amore* o *Aldebert Conte di Namur*, olio su tela 97x195 cm, collezione privata, 1962



(Fig. 5) *Pre.anthume*, 1950, olio su tela, 180x60 cm
collezione privata.



(Fig.6) Uranus II, 1953, olio su tela, 130x196 cm, coll. privata



(Fig. 7) Bianca di Turenne, 1951, olio su tela, 130x195 cm, coll. privata



(Fig. 8) Guazzo su carta, collezione dell'artista,
1949, 100x55 cm, collezione dell'artista.



(Fig. 9) Performance di Georges Mathieu, *La Battaglia di Hakata*, 1957, Tokyo, olio su tela, 200x800 cm, Collezione privata



(Fig. 10) Georges Mathieu, *La Battaglia di Hakata*, 1957, Tokyo, olio su tela, 200x800 cm, Collezione privata



(Fig. 11) *Vetrina per la rivista Shirokiya, a Tokyo dove George Mathieu dipinse La Battaglia di Hakata, 1957,*

Indice delle illustrazioni

Fig. 1 Mirella Bandini *Calligrafie e ikebana di Sofū Teshigahara*, Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre,, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997, pagina 56.

Fig. 2 Mirella Bandini, *Arrivo alla stazione di Osaka, Yoshihara, Michel Tapié, Georges Mathieu, Imai*, 1957, Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre,, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997, pagina 74.

Fig. *Manifesto*, Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre,, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997, pagina 80.

Fig 4 *Bacino dell'Isola dell'Amore o Aldebert Conte di Namur*, Dominique Stella - Roberto Agnellini, Georges Mathieu 1948-1969, Platek Brescia, 2011, pagina 122

Fig. 5 *Pre.anthume*, Dominique Stella - Roberto Agnellini, Georges Mathieu 1948-1969, Platek Brescia, 2011,

Fig.6 *Uranus II*, Dominique Stella - Roberto Agnellini, Georges Mathieu 1948-1969, Platek Brescia, 2011,

Fig. 7 *Bianca di Turenne*, Dominique Stella - Roberto Agnellini, Georges Mathieu 1948-1969, Platek Brescia, 2011,

Fig. 8 *Guazzo su carta*, Mirella Bandini, Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre,, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997.

Fig. 9 *Performance*, Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre,, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997.

Fig. 10 *La Battaglia di Hakata*, Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre,, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997.

Fig. 11 *Vetrina per la rivista Shirokiya*, Mirella Bandini, Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un Art Autre,, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997.

Il Movimento Gutai

Di seguito riporto la voce sul Movimento Gutai che ho scritto per l'Enciclopedia dell'Arte Contemporanea Treccani.

Movimento artistico giapponese. Il Gutai Bijutsu Kyōkai (Gutai Art Association), fondato nel dicembre del 1954 ad Ashiya (città giapponese della prefettura di Hyōgo) è considerato il più importante movimento giapponese degli anni cinquanta.

Fondatore, leader e direttore responsabile del gruppo è Jirō Yoshihara (1905-1972). Al gruppo aderirono inizialmente sedici artisti. Nel 1955, Shōzō Shimamoto (1928-2013) chiese agli esponenti del gruppo Zero, nato nel 1952, di unirsi al G.. Per il gruppo Zero era fondamentale partire dal nulla, rifiutare ogni significato artificioso e perseguire un'assoluta originalità. Alcuni dei suoi membri, quali Kazuo Shiraga (1924-2008), Saburo Murakami (1925-1996) e Atsuko Tanaka (1932-2005), diventeranno tra le figure più importanti del G..

Yoshihara è l'autore del Manifesto del gruppo, pubblicato nel dicembre del 1956 sulla rivista d'arte "Geijutsu Shinchō". Nel manifesto si sottolinea l'importanza di restituire dignità e autonomia alla materia che nella tradizione dell'arte occidentale è stata manipolata e adulterata con l'immissione di significati religiosi, filosofici e intellettuali, che si sovrappongono alla sua natura. I motti del gruppo erano: "Facciamo qualcosa che nessuno ha mai fatto prima" e "Non si deve mai imitare". Nel manifesto è riconosciuta, agli artisti G., una piena libertà nella scelta dei materiali stessi e nel modo in cui essi vengono rielaborati.

Il gruppo ha pubblicato un proprio bollettino tra il 1955 e il 1965 allo scopo di far conoscere le proprie attività ad un pubblico più vasto, fornendo anche le traduzioni in lingua inglese dei vari testi. In tutto vennero pubblicati 14 numeri, l'ultimo nell'ottobre del 1965.

Il nome G. (concretezza), enfatizza l'importanza della scelta dei materiali e del coinvolgimento fisico dell'artista. Ad esempio, per Shiraga l'azione pittorica prevedeva la fusione di tutto il suo corpo con il materiale pittorico.

Nel luglio del 1955, su proposta di Yoshihara, viene inaugurata "L'Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art to Challenge the Midsummer Sun", mostra all'aperto, nella pineta marina di Ashiya, che segnò il debutto del gruppo. Lo scopo della mostra era quello di instaurare un rapporto diretto fra gli artisti e la natura. Fra i 40 partecipanti, 23 appartenevano al gruppo G.

Nell'ottobre dello stesso anno, nella galleria del maestro di Ikebana Ohara Hōun (1908-1995), a Tokyo, viene inaugurata la prima mostra G., cui parteciparono soltanto artisti del gruppo.

Celebri furono la performance di Murakami, in cui l'artista si buttava contro dei fogli di

carta montati dentro cornici di legno, e quella di Shiraga, “Lotta con il fango”, in cui, immerso in un cumulo di fango e argilla, l’artista sferrava pugni e calci per circa quindici minuti.

Nel luglio del 1956 viene inaugurata la “Outdoor Gutai Art Exhibition”, una seconda mostra all’aperto, sempre nella pineta di Ashiya. Le opere più interessanti dell’esposizione erano quelle di Yoshihara e Shiraga. Yoshihara realizzò una “stanza” in legno con le pareti esterne colorate di blu, che emanava una forte luce artificiale e in cui i visitatori entravano attraverso tre aperture che si riducevano progressivamente, rendendo così la stanza inaccessibile. L’opera di Shiraga era composta da due grandi blocchi di fango umido, avvolti con vinile trasparente, che il pubblico aveva la possibilità di modellare. Secondo Yoshihara, questo tipo di esposizione all’aperto, permetteva agli artisti di agire con maggiore libertà, in contrasto con la tradizionale fruizione museale.

Nell’ottobre del 1956 il gruppo G. tiene una seconda mostra nella galleria di Ōhara, dove Shiraga, aggrappato a una corda, dipingeva con i piedi e Atsuko Tanaka indossava il “Denki Fuku” (vestito elettrico), composto da lampadine e fili elettrici.

Nella primavera del 1957 a Parigi, l’artista giapponese Hisao Domoto (1928-2013) mostrò un bollettino del G. a Michel Tapié (1909-1987), guida e teorico del movimento informale, che ne rimase colpito. Questo incontro è all’origine della presentazione e della notorietà del gruppo G. a livello internazionale.

Nel settembre del 1957 Tapié, in compagnia di Georges Mathieu (1921-2012), arriva, per la prima volta, in Giappone. Dopo un brevissimo soggiorno a Tokyo, i due si recano a Osaka dove vengono accolti da Yoshihara e Toshimitsu Imai (1928-2002). Il 15 settembre Tapié tiene una conferenza dal titolo “Sulla nuova arte” nell’auditorium dell’Asahi Shinbun.

Sempre a Osaka, Mathieu si esibisce, indossando un *kimono*, in una performance sul tetto del Daimaru Department Store. Il 29 settembre esce l’ottavo numero del bollettino del Gutai, contenente servizi sull’arte informale e un articolo di Tapié dove venivano messe a confronto opere di artisti occidentali con quelle di artisti giapponesi.

Inoltre Yoshihara scrive una breve nota dal titolo “Michel Tapié con noi”, dove esprime la sua ammirazione per il contributo che il critico francese stava fornendo al movimento. Il gruppo G. sentiva la mancanza dell’appoggio di un teorico internazionale e di una teoria estetica ben precisa e

Tapié fu la risposta a tutto questo. Nell’ottobre dello stesso anno, il gruppo tiene alla Galleria Ōhara di Tokyo una quarta mostra e l’11 ottobre il Bridgestone Museum of Art di Tokyo ospita “L’International Contemporary Art Exhibition of the world (Informel: genèse d’un art autre)”, curata da Tapié.

Nell’aprile del 1958, i grandi magazzini Takashimaya di Osaka ospitano la mostra “The International Art of a New Era: Informel and Gutai”, organizzata da Tapié e Yoshihara con opere di artisti informali provenienti dell’Europa, dall’America e dal Giappone. Questa mostra rappresenta per il G. un’occasione straordinaria per inserirsi nel panorama artistico mondiale.

Nel settembre, alla Martha Jackson Gallery di New York, si tiene la mostra “The Gutai Group Exhibition”, in cui vengono esposte solo pitture.

Per quell’occasione Yoshihara si recò negli Stati Uniti, restandovi per due mesi.

Di importanza epocale è la mostra “Arte Nuova”, organizzata da Tapié nel 1959, a Palazzo Graneri di Torino. La mostra si rivela un evento unico e irripetibile: opere dei maggiori artisti americani, europei e giapponesi della migliore stagione informale sono esposte tutte nella stessa città. Torino diventa così un centro artistico mondiale. Per l’occasione il maestro di ikebana Sōfū Teshigahara (1900-1979) realizza, di fronte al pubblico e agli artisti, alcune calligrafie e composizioni non tradizionali di ikebana.

Nell’aprile del 1960 il gruppo G., in collaborazione con Tapié, sul tetto dei grandi magazzini Takashimaya di Osaka, organizza “L’International Sky Festival”, per il quale artisti americani, europei e giapponesi realizzano e inviano la foto di una loro opera, successivamente ingrandita e fissata a un palloncino che fluttua nel cielo.

Nel 1961, a Torino, Tapié e Tōre Haga curano il catalogo della mostra “Continuité et avantgarde au Japon”. Nel marzo del 1962 il critico francese, in collaborazione con Carla Lonzi (1931-1982), organizza, alla Galleria Notizie di Torino, una personale di Shiraga, che pochi mesi prima aveva esposto a Parigi.

Nell’estate dello stesso anno, importanti esponenti del gruppo G. vengono invitati a partecipare alla mostra “Struttura e stile”, organizzata da Tapié alla Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino. Nel settembre del 1962 viene inaugurata a Nakanoshima, a Osaka, la Pinacoteca Gutai, quartiere generale del gruppo, nato con lo scopo di ospitare le opere degli artisti G., continuare l’attività iniziata con Tapié di diffusione dell’arte occidentale in Giappone e diventare punto di riferimento per tutti coloro che volevano conoscere il G..

La Pinacoteca è frequentata da importanti personalità quali John Cage, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Sam Francis, Peggy Guggenheim.

Vi vengono organizzate anche mostre di artisti stranieri, come quella del marzo 1964 dedicata a Fontana e Capogrossi e quelle del 1968 dedicate rispettivamente a Enrico Castellani e a Sam Francis. Dal 1963 al 1970 innumerevoli sono le mostre in tutto il mondo che vedono la partecipazione del gruppo G. o dei suoi membri. Ad esempio, nel dicembre del 1963, all’“Exposition d’Art Moderne” al Grand Palais di Parigi, espongono Shiraga, Motonaga e Jirō Yoshihara e nel gennaio del 1964, al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, si tiene il “Guggenheim International Awards 1964”, cui prendono parte Atsuko Tanaka e Jirō Yoshihara.

Nell’aprile del 1966 alla mostra “NUL66”, presso l’Internationale Galerij Orez dell’Aia, partecipano tutti i membri del gruppo G. che esporranno anche in giugno al Musée Cantonal des Beaux-Arts Palais de Rumine di Losanna.

In occasione della Japan Expo ’70 di Osaka, il gruppo G. è incaricato della realizzazione di numerosi eventi e all’ingresso del padiglione Midorikan viene allestita una esposizione di tutti i suoi membri.

Nell'aprile del 1970, per ragioni urbanistiche, la Pinacoteca Gutai viene chiusa. Nell'ottobre del 1971 si inaugura la Mini Pinacoteca Gutai. Con la morte di Yoshihara il 4 febbraio del 1972, il gruppo G., poche settimane dopo, cessa la sua attività, durata 18 anni.

Anche in seguito, opere di artisti G. vengono esposte frequentemente in Giappone e all'estero: a Düsseldorf nel 1983, a Oxford, Madrid e Belgrado nel 1985, a Parigi nel 1986, a Roma nel 1990, a Darmstadt nel 1991, a New York e San Francisco nel 1994, a Torino nel 1997, a Los Angeles, Vienna e Barcellona nel 1998, a Parigi nel 1999, a Roma nel 2001, a Dusseldorf nel 2006, a Venezia nel 2007, alla 53a Biennale di Venezia e a New York nel 2009.

Il G. con le sue molteplici attività, che vanno dalle performance agli esperimenti sul palcoscenico, dalla pittura tradizionale alle installazioni, ha svolto un ruolo importante nel panorama artistico internazionale del '900.¹²⁷

¹²⁷ Gamberi Giovanni, Enciclopedia dell'arte Contemporanea Treccani, voce: Gutai,, volume due.2021

Domoto Inshō (1891-1975)

Domoto Insho, è considerato uno degli artisti giapponesi di stile *nihonga* più importanti del novecento, in Giappone, c'è una dicotomia tra arte *yoga* di stile occidentale e arte *nihonga* di stile giapponese.

Sono due vere e proprie correnti, molto differenti dal punto di vista stilistico e tecnico.

L'arte *yoga*, utilizza la tecnica ad olio su tela mentre l'arte *nihonga*, utilizza i colori minerali, la foglia d'oro e tutte le tecniche tradizionali della pittura orientale.

Sulla base di questa divisione Domoto Hinsho, dipingendo con le tecniche tradizionali, arriva a creare un linguaggio astratto originale e profondamente giapponese.

Per dare un'idea dello stile *nihonga*, questa è una pittura realizzata da Domoto Inshō nel 1920 (fig.1), che raffigura uno scoiattolo su un melograno, come nella grande tradizione della pittura cinese il melograno è raffigurato in tutte le sue fasi di maturazione e da ogni punto di vista. E un piccolo scoiattolo, al centro della composizione è colto di profilo, la tecnica è molto differente dalla tradizione pittorica ad olio ed è per sensibilità in pieno accordo con il gusto giapponese.

Quando Domoto Insho nasce nel 1891, la pittura *nihonga* è dominata da grandi personalità, la più famosa Takiguchi Seiho e Yokoyama Taikan (l'artista che riprende molto la tradizione decorativa giapponese, la tradizione dei grandi paraventi di epoca Momoyama o di epoca Edo), maestro a sua volta del primo maestro di Domoto, Nishiyama.

L'arte *nihonga* ad un primo sguardo occidentale, può sembrare un po' sdolcinata, ma in realtà è spesso più vicina di quanto non sembri alle correnti artistiche moderne, cioè i contemporanei e gli occidentali possono

trovare benissimo dei punti di contatto con questa corrente e con questi artisti.

Domoto insho è stato talmente importante che nel 1956, quando era ancora in vita, è stato costruito il suo museo personale, interamente progettato da lui, il *Kyoto Prefectural Domoto-Insho Museum of Fine Arts*, che si trova in una zona bellissima di Kyoto, fra il Ryoanji e il Ninnaji che dal punto di vista architettonico rappresenta proprio lo spirito e la personalità di Domoto Insho (fig.2)

A Kyoto nel celebre tempio Honen'in, dove è sepolto il venerato scrittore Tanizaki, ci sono dei fusuma decorati con pitture astratte realizzate da Domoto Insho (fig. 3), infatti

a partire agli anni 55-56 praticamente Domoto Insho abbandona la tradizione figurativa e dipinge moltissime opere informali.

Questi fusuma colpiranno moltissimo gli artisti occidentali e permetteranno di stringere amicizie e rispetto artistico con alcuni dei massimi esponenti della pittura informale e saranno anche apprezzate dagli artisti giapponesi che vedranno in queste pitture il costante richiamo e la vicinanza con il mondo naturale.

La produzione artistica di Domoto se guardata nella sua completezza mostra la coesistenza di diversi stili e di diverse ricerche se seguono binari autonomi e che convivono fra loro, il tema unificate, che è l'obbiettivo ultimo dell'artista è la ricerca e la realizzazione della bellezza.

Quello che sorprende della produzione artistica di Domoto è l'estrema varietà delle scelte stilistiche e i cambiamenti radicali che si possono avvertire, naturalmente l'attenzione all'informale è la più radicale di tutti. E sorprendentemente passiamo da opere dove c'è una profonda ricerca estetica della bellezza alla rappresentazione cruda della realtà, della vita e delle attività quotidiane della città di Kyoto. La ricerca costante caratterizza tutta la produzione artistica di Domoto, una spinta e una necessità costante che lo porta ad una ricerca continua, instancabile viaggiatore nel 1952 ha fatto un viaggio di 5 mesi in Europa . Nel 1921-1922 lui è stato in Cina e in Corea , in Europa è andato solo nel 1952 per 5-6 mesi ed è stato fondamentalmente a Parigi , è stato nella Germania occidentale , è stato in Svizzera , in Spagna, dove a studiato e visto i massimi capolavori dell'arte del mondo occidentale.

È il primo artista *nihonga* che dimostra che si possono benissimo affrontare dei temi pittorici che sono legati alla sfera dell'attualità, come la trasformazione urbanistica e i nuovi costumi che stanno mutando all'interno della vecchia capitale imperiale.

La sua sensibilità alle variazioni non è soltanto all'interno della sfera tecnica e stilistica o del soggetto rappresentato ma anche religiosa. Diverse opere si muovono all'interno di un mondo induista, buddhista e anche shintoista. Questa sintonia con le diverse religioni ha permesso a Domoto di lavorare in numerosi templi di Kyoto, infatti in celebri templi come templi più famosi come il Toji, Ninnaji, Daigoji , Chisaku'in ci sono diverse stanze decorate da lui.

Quest'opera (fig.4), che ha avuto molto successo in Giappone, rappresenta la principessa Konohanasakuya che si trova nel Kojiki, il più antico testo religioso

giapponese, testo mitologico alle origini del mondo giapponese. In accordo con il tema religioso, la ricerca artistica ha come finalità il trionfo della pura bellezza.

La principessa, di una bellezza disarmante è si snoda elegantemente immersa in questa esplosione di ciliegi con le foglie ancora rossastre. Domoto è un artista totale, che spazia in tutti i campi dalla produzione artigianale a quella artistica: ceramiche, stoffe, lacche, oggetti di metallo, vetrate sino alle maniglie delle pareti delle stanze dei templi. Domoto Insho è anche un regista del suo tempo, la seconda guerra mondiale si conclude con l'annientamento del Giappone sotto più punti di vista.

Dal punto di vista culturale e sociale la realtà giapponese è totalmente da ricostruire e questo senso di inquietudine e smarrimento si vede in opere come (Fig.5) del 1949, rappresenta una madre con quattro figlie, la madre è immersa nella cura del lavoro domestico ma il suo sguardo è assorto e distante, impegnato in pesanti pensieri.

Le tre figlie dietro al tavolo, sembra abbiano la necessità di stare una vicino all'altra per proteggersi. Quella a sinistra, da bilanciamento alla composizione e crea il binomio cromatico bianco e nero con la figura della madre a destra, anche il suo sguardo non fa presagire sentimenti tranquilli.

Tuttavia la rappresentazione di questo squarcio di realtà sociale, è resa con modi pittorici di grande purezza e di grande bellezza.

I contrasti cromatici sono molto sapienti e anche i motivi decorativi sono eredi della grande tradizione artistica giapponese. Questa atmosfera di instabilità e di inquietudine si percepisce anche nell'opera *Oggetti luminosi* del 1950, (Fig.6) sono raffigurate due donne, il gioco degli specchi rappresenta la frammentazione della realtà e la sua indecifrabilità, la deformazione del riflesso ovviamente ricorda il celebre quadro di Édouard Manet (1832-1883), *Il bar delle Folies-Bergère*, dove lo specchio è il cane rivelatore della realtà, anche nel quadro di Domoto Inshō lo specchio ha questa funzione, ma anziché rivelare l'ambiente circostante rivela i sentimenti interiori. Anche se fortemente influenzato da Manet, Domoto Inshō non tradisce mai la sua natura giapponese. La ricerca della bellezza gli permette di vivere viaggi alla continua scoperta di inesplorate dimensioni spirituali.

Per comprendere quanto Domoto Inshō sia stato importante per il rapporto tra calligrafia giapponese e pittura occidentale bisogna parlare del suo viaggio a Torino nel 1961.

Questo importantissimo viaggio ha permesso a Domoto Inshō di conoscere gli altri artisti informali e dell'astrattismo americano, dove conobbe Michel Tapiè.

Fra i due nacque subito una setta amicizia e lo stesso anno della mostra Arte Nuova, Michel Tapiè riuscì ad organizzare una mostra personale di Domoto Inshō.

Domoto Inshō aveva iniziato ad avvicinarsi alla pittura astratta, come altri artisti giapponesi, quando si trovava a Parigi. Il rapporto di Domoto Inshō con la pittura astratta dal punto di vista fisico è molto contenuto, molto sobrio, non si immerge nella tela come altri artisti contemporanei come Emilio Vedova, il suo corpo non diventa materia della tela, solo in suo spirito e la sua idea è materia nei tratti materici.

Tutti i suoi quadri astratti hanno una grande eleganza una bellezza distaccata e impenetrabile, il suo processo artistico verso il puro informale ha diverse fasi di astrazione. Inizialmente è molto legato al decorativismo giapponese che dialogano armoniosamente con influenze dell'Astrazione lirica e simboliste. Anche in campo astratto il suo obbiettivo resta sempre lo stesso, trovare la pura bellezza.

Abbandona la rappresentazione della realtà perché come per altri artisti del novecento, la bellezza della realtà è effimera in se , è destinata a svanire.

La vera bellezza è l'oltre.

La grande innovazione della figura di Domoto Inshō nel campo della pittura astratta e informale è quello di essere l'anello di congiunzione fra lo studio del background delle innovazioni artistiche occidentali e e la calligrafia estremo orientale. (Fig.7)

Massimo esponente giapponese di questo dialogo, non crea ne opere totalmente ispirate alla pittura occidentali e ne opere totalmente ispirate alla calligrafia giapponese.

Dominando la padronanza dell'inchiostro, la ricerca e la manifestazione della bellezza estetica ha come base un'emotività serena che lo allontana da quel senso di angoscia che contraddistingue il periodo artistico dell'immediato dopoguerra. Alla base della sua ricerca astratta c'è la sua profonda identità giapponese che lo contraddistingue, ovvero la sensibilità per il mondo naturale e la capacità di muovere consapevolmente le forme nello spazio pittorico.

Illustrazioni



(Fig. 1) *Melograni (Zakuro)*, 165 x187 cm, Insho Domoto Art Museum (Dômoto Inshô Bijutsukan) 1920.



(Fig. 2) ingresso del *Kyoto Prefectural Domoto-Insho Museum of Fine Arts*.



(Fig. 3) *Salici al vento*, ogni pannello 173 x 88 cm,
Tempio Hōnen'in (Kyoto), 1971



Fig. 4 1929 - *La principessa Konohanasakuya* (Konohanasakuya hime) - 186 x 254 cm - Insho Domoto Art Museum (Dômoto Inshô Bijutsukan)



(Fig. 5) *Family (Aru kazoku)* - 130 x 160 cm - Insho Domoto Art Museum (Dômoto Inshô Bijutsukan)1949



(Fig. 6) *Radiancy (Kagayakeru mono)* - 130 x 160 cm
- Insho Domoto Art Museum (Dômoto Inshô
Bijutsukan) 1950



(Fig. 7) Domoto Inshō, senza titolo, tecnica mista.
1960

Indice delle illustrazioni

Fig. 1 *Melograni (Zakuro)*, Inshô no sakuhin, The works of Insho Domoto, Meiji Shobo Publishers Limited, Tokyo 1963

Fig.2 ingresso del *Kyoto Prefectural Domoto-Insho Museum of Fine Arts*.

Fig. 3 *Salici al vento*, Inshô no sakuhin, The works of Insho Domoto, Meiji Shobo Publishers Limited, Tokyo 1963

Fig. 4 *La principessa Konohanasakuya* Inshô no sakuhin, *The works of Insho Domoto, Meiji Shobo Publishers Limited, Tokyo 1963*

Fig.5 *Family (Aru kazoku)* , Inshô no sakuhin, The works of Insho Domoto, Meiji Shobo Publishers Limited, Tokyo 1963

Fig.6 *Radiance (Kagayakeru mono)*, *Inshô no sakuhin, The works of Insho Domoto, Meiji Shobo Publishers Limited, Tokyo 1963*

Fig.7 *Senza titolo*, Xizi Huoyun, Calligrafia cinese, la slanatura la sua storia, Amazon Distribution, Germania, 2021

Conclusione

All'origine della cosmologia e dell'arte estremo orientale c'è il primo tratto, la linea, primo fondamento della calligrafia della pittura e della sigillografia. Il primo tratto è l'origine dell'universo, la regola su cui si basano tutte le pennellate in calligrafia e in pittura; questo concetto fondamentale, difficile da comprendere per chi è solito allo studio della pittura occidentale, diventa ancora più difficile da capire quando si scopre che anche la pittura di paesaggio, per l'arte Estremo Orientale, è costituita dalla ripetizione del primo tratto e dalle variazioni che il primo tratto può avere. L'artista cinese che meglio è stato in grado di spiegare questo concetto è stato Shitao nel suo trattato “*苦瓜和尚画语彙*” “I Detti sulla pittura del monaco Zucca Amara ”Afferma “一画者。衆有之本。萬象之根。見用於神。藏用於人。而世人不知。”¹²⁸ Il primo tratto è origine di tutte le cose, radice di tutti i fenomeni, visibile il suo utilizzo nell'anima, nascosto il suo utilizzo nell'uomo, gli uomini lo ignorano. E ancora “夫画者。從於心者也。山川人物之秀錯。鳥獸草木之性情。池榭樓臺之矩度。未能深入其理。曲尽其態。終未得一畫之洪規也。”¹²⁹ “La pittura nasce dall'intelletto, limare l'eleganza di montagne fiumi persone e cose, il carattere e l'essenza di uccelli animali erbe alberi, la regola e la maniera di stagni padiglioni edifici, non si può penetrare questa verità, se non si ha misura dell'unico tratto” Per questo in campo artistico l'arte estremo orientale si basa sull'Uno, sul primo tratto, e anche in campo filosofico l'uno che diventa l'unità ha un ruolo fondamentale, nel *太一生水* scoperto nel 1993 a Goudian, nel *Zhuangzi*, nel *Guanzi*, nel *Lüshi Chunqiu* e nel *Laozi* il “*Dao* produsse l'uno come origine di tutte le cose” *道生一*¹³⁰ ed “il saggio sta in se stesso

¹²⁸ *苦瓜和尚画语彙*, I Detti sulla pittura del monaco Zucca Amara, capitolo 1.

¹²⁹ *苦瓜和尚画语彙* I Detti sulla pittura del monaco Zucca Amara, capitolo 1

¹³⁰ *Laozi* capitolo 42

unito”, diventa lui stesso l’unità, 是以望人抱一¹³¹ per questo il saggio sta in se stesso unito, e il saggio vive all’interno di una realtà dove l’unità è la fusione di tutte le cose interiori e esteriori anche precedenti 昔之得一者¹³² tutto quello che in prima raggiunse l’unità”. L’artista diventa il saggio che deve coltivare la sua introspezione.

Un altro grande principio dato dalla filosofia estremo orientale all’arte informale e all’astrattismo è il concetto di vuoto, che affascina diversi artisti europei e americani di questo periodo e che viene tradotto in pittura nell’uso del colore bianco esattamente come viene utilizzata la tecnica della riserva nella pittura cinese e giapponese. Nella storia della pittura occidentale il bianco che diventa spazio vuoto non aveva mai avuto un ruolo così fondamentale, questo spazio diventa parte della manifestazione dell’essere, diventa il significato dell’opera, è il mantice 橐籥 che da vita e muove la forma “天地之間其猶橐籥乎虛而不屈，動而愈出。”¹³³ “Lo spazio tra cielo e terra è somigliante al mantice si svuota ed è inesaurito, più si muove e più nasce” e la gestione di questo vuoto, che è il bianco, è da dove nasce l’energia del segno e la forza della composizione. “三十 輻，共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用¹³⁴. “Trenta razzi si incontrano nel mozzo, in quel vuoto sta l’uso del carro. Plasmare argilla farne vasi, e in quel vuoto sta l’uso del vaso. Si forano porte e finestre per fare una casa in quel vuoto sta l’uso della casa, perciò dall’essere viene l’utilità, dal non essere viene l’utilità”. Nel vuoto si trova la naturalezza, come dice Zhuangzi “形充空虛，乃至委蛇”¹³⁵ “Essendo la tua forma divenuta vacua e vuota raggiungesti la naturalezza”. La naturalezza porta alla spontaneità che nasce dallo studio e dalla pratica. La

¹³¹ Laozi capitolo 22

¹³² Laozi capitolo 39

¹³³ Laozi capitolo 5

¹³⁴ Laozi capitolo 11

¹³⁵ Zhuangzi capitolo 14

metabolizzazione di questi principi la troviamo in Franz Kline, in Jackson Pollock, in Motherwell, in Capogrossi in Georges Mathieu e in tantissimi altri grandi artisti del movimento informale e dell'astrattismo americano. L'importanza del vuoto nella cultura americana della prima metà del '900 influenza non solo la pittura ma anche la musica: il vuoto di cui parla Laozi in America è la musica di John Cage con i suoi quattro minuti e trentatré secondi di silenzio nel brano 4'33' o nei 5 secondi di silenzio nel blues di John Lee Hooker nel brano Chill Out. Per comprendere la pittura del '900 bisogna sempre tenere conto della musica che gli artisti sentivano in quegli anni esattamente come la musica che sentivano in Cina e Giappone i calligrafi, dove la musica aveva un ruolo importante anche come azione di buon governo. Gli spartiti musicali sono note nere su fogli bianchi e in Estremo Oriente la calligrafia e la pittura dei letterati è il trionfo del bianco e nero. Anche in Occidente nel '900 la pittura diventa del bianco e del nero, binomio che accomuna tutte le culture visive del mondo in ogni epoca. La ricerca degli artisti del '900 di un bilanciamento cromatico e spaziale tra i due colori li spinge ad approfondire la conoscenza dell'arte estremo orientale. Nella pittura di Picasso l'uso del bianco e nero diventa il binomio cromatico in grado di manifestare la parte più intima dell'essere. Per lui il segno è alla base di tutto e per questo affermava che se fosse nato in Cina sarebbe stato sicuramente un calligrafo e non un pittore. La sua rivoluzione plastica e scultorea in pittura è indirettamente la forza scultorea della calligrafia; nelle sue opere i toni neri, grigi e bianchi diventano l'espressione del turbamento e della sofferenza: i colori di Guernica. Anche per Paul Klee, un altro grande artista del '900, il binomio bianco e nero è necessario in pittura, egli diceva: “ Il colore nero è il colore dell'origine dell'uomo”¹³⁶.

Sabro Hasegawa, importante pittore giapponese della prima metà del '900, sosteneva che il nero fosse l'assoluto colore della pittura astratta. Pissarro vedeva il bianco nel nero quando sosteneva che il più grande artista in occidente ad usare il nero fosse Manet affermando “Manet è il più forte di tutti, ha creato la luce con il nero”¹³⁷.

Per Maupassant “Le parole nere sulla carta sono l'anima messa a nudo”.

Proprio come per i letterati nella pittura e nella calligrafia estremo orientale l'opera d'arte è la manifestazione del Qi, “quell'anima messa a nudo” di cui parla lo stesso

¹³⁶ Robert Motherwell e Black, Stephanie Terenzio, Petersburg Press London e New York, 1980, pag 13

¹³⁷ H. Matisse, Black is color, 1946, traduzione di J. Flam da Temoignages de peitres. Le noir est un couleur, Derrière le Miroir, Galerie Maeght, Parigi, dicembre 1946.

Maupassant, il principio su cui si basa a livello filosofico ed estetico l'arte cinese e giapponese.

Dallo studio della filosofia e dell'arte Estremo Orientale gli artisti del '900 apprendono anche l'importanza della gestione e della padronanza del proprio corpo, della consapevolezza e dell'efficacia dei movimenti, attraverso la pratica del judo in Giappone, e del Qigong in Cina.

Nella tradizione occidentale nessun artista aveva mai sentito l'esigenza di creare un legame fra opera d'arte e la gestione del proprio essere fisico. Questo legame nasce dalla consapevolezza che il corpo è lo strumento musicale in grado di suonare le note dell'anima e questo legame si manifesta nell'esatto momento in cui l'artista si trova davanti all'opera vergine. È proprio lo scoppio della seconda guerra mondiale e le drammatiche conseguenze di Pearl Harbor a spingere gli artisti nel comprendere che l'unico modo per salvarsi è trovare una nuova musica, in grado di estraniarli dal reale. Questa nuova musica è indagatrice e li avvicina in maniera inconsapevole ad imparare a gestire il proprio Qi in pittura, concetto fondamentale nel pensiero cinese, difficilmente definibile e traducibile considerando i suoi molteplici sensi: potremmo immaginarlo come un flusso di energia vitale. È la forma che penetra in tutte le cose, ed è l'indole e il vigore del singolo individuo. Il Qi è il fondamento cardine della pittura, della calligrafia e della sigillografia. In campo artistico bisogna comprendere che è l'espressione del temperamento dell'artista che lo gestisce durante la creazione dell'opera. La percezione del disagio, dell'inquietudine che si prova davanti alle opere di questo periodo nasce dalla capacità spontanea, da parte degli artisti, di concentrare e gestire il Qi. Non sono molti gli artisti occidentali del '900 che maturano una conoscenza filosofica di questo principio, anche perché bisogna ricordare quanto all'epoca fosse difficile comunicare con paesi così lontani come la Cina e il Giappone. Tuttavia quelli che non hanno avuto la possibilità di studiare direttamente questi complessi pensieri filosofici, li comprendono inconsciamente grazie al clima artistico che li circonda. Come i letterati cinesi e giapponesi, gli artisti occidentali del '900, usando pennelli in setola di animale, stendono la tela per terra e ci lavorano sopra; in occidente la tradizione pittorica è sempre stata quella del cavalletto, ora gli artisti si gettano sulla tela, ci camminano sopra, lavorano su uno spazio che conquistano e che padroneggiano dall'alto, è una dimensione personale, privata, la tela non è più un corpo esterno ma parte fisica

dell'individuo, un prolungamento e una superficie sulla quale si vive per interpretare la vita.

In Cina e Giappone i calligrafi quando devono lavorare su un supporto grande ci camminano sopra, ci entrano in contatto e la capacità di muoversi nello spazio e di non aver paura della superficie bianca diventano conoscenze indispensabili. I calligrafi quando scrivono con pennelli di grandi dimensioni devono sapersi muovere nel modo giusto e saper gestire al meglio l'inchiostro e ogni movimento del corpo deve avere la propria consapevolezza.

Artisti come, Georges Mathieu, Franz Kline, Mark Tobey, raggiungono questa consapevolezza dei movimenti grazie allo studio della cultura estremo orientale, mentre altri, primo fra tutti Jackson Pollock, vi giunge per dare risposta ad una esigenza interiore. Questa nuova esigenza occidentale di entrare in rapporto così stretto con la superficie pittorica è la ricerca anche di uno spazio sicuro che non può esistere al di fuori di quella dimensione, è l'unico posto dove si possa prevedere la successione degli avvenimenti, è un mondo incontaminato che li protegge dalla realtà esterna. È la dimensione della salvezza psicologica e fisica.

La necessità di ricercare questa dimensione è condivisa anche dal contemporaneo gruppo giapponese Gutai. Alcuni grandi esponenti del gruppo come ad esempio Shiraga danza sulla superficie pittorica e per dipingere usa il suo corpo come strumento; le setole dei pennelli diventano i piedi sporchi carichi di colore denso e l'abbandono degli strumenti tradizionali è la dimostrazione del rapporto più intimo che un artista può avere con l'opera d'arte. La concezione di questo nuovo rapporto guida Pollock verso l'automatismo puro ma controllato, e Alberto Burri verso l'utilizzo della densità materica come fonte per indagare l'elemento primordiale della materia stessa. Prima del '900 durante tutta la storia della pittura occidentale, gli artisti hanno sempre lavorato su commissione; da Michelangelo a Tiepolo, ad esclusione di pochi maestri come ad esempio Poussin che dipingeva per la sua ricerca artistica non considerando i giudizi altrui, gli artisti sono sempre stati incaricati e pagati per poter realizzare quelle che tradizionalmente classifichiamo come Arti maggiori: pittura, scultura, architettura. Nessun artista aveva mai fatto arte esclusivamente per dare risposta ad una esigenza interiore indipendente e necessaria come invece accade in Cina dove le arti maggiori nascono dalle libere ricerche estetiche dei letterati. Ora, per la prima volta, in occidente si fa arte esclusivamente per il piacere di fare arte. Fare arte diventa un'esigenza

assoluta che non ha necessariamente bisogno di essere riconosciuta ne finanziata. L'esigenza di fare arte per l'arte, dall'America all'Europa è improvvisa e sentita da tutti gli artisti che vivono la drammatica e incombente situazione storica. Una fondamentale componente della pittura di questi anni, che si lega direttamente al gesto e al movimento è la danza. Nella nostra tradizione artistica e culturale la pratica della danza ha un ruolo fondamentale nelle relazioni sociali. Per noi, europei, danzare è un'esigenza, una spontaneità primitiva che ci accomuna alle culture americana e africana. Noi percepiamo l'atto di danzare come la massima manifestazione della seduzione e solo per i popoli occidentali la danza è immediatamente associata al corteggiamento. Questo principio è il motore dell'arte occidentale, l'attrazione ci porta a dipingere e scolpire, sia se si tratta di una attrazione fisica o spirituale. La pittura astratta che richiede la presenza fisica del movimento esprime questo complesso rapporto fra uomo danza e seduzione. Gli artisti dell'Informale e dell'espressionismo astratto sono consapevoli di questa esigenza fisica che nasce anche da una ricerca intellettuale. Nella cultura Estremo Orientale la danza non ha questa connotazione e non ha assolutamente correlazione con quello che noi intendiamo per corteggiamento. Gli artisti estremo orientali non compresero ne comprenderanno mai questo complesso rapporto perché esso non appartiene alla loro cultura sia a causa del contesto sociale in cui vivono sia per la loro natura che li ha portati ad indagare altri canali per manifestare sentimenti e passioni. L'arte astratta occidentale è carica di questa tensione che gli artisti cinesi e giapponesi percepiscono quando si trovano di fronte ad essa ma che non riescono poi a fare propria e a trasferire nelle loro opere. Al contrario una rilevante affinità fra la pittura informale e astratta con l'arte estremo orientale è il concetto di premeditazione, ovvero la consapevolezza che nessun gesto è casuale e che quello che si sta per realizzare è il frutto di una lunga ricerca dove i movimenti sull'opera nascono da un profondo processo di riflessione. Questo approccio all'opera d'arte, che in Cina e Giappone ha una tradizione plurisecolare, e dove, secondo i suoi principi, nulla deve essere casuale e superfluo nella forma di ogni singolo tratto e di ogni singola pennellata, lo ritroviamo nei tagli di Fontana, nei dripping di Pollock, nelle pennellate di Vedova, che nascono da una ricerca artistica perfettamente conscia e da una matura e inarrestabile riflessione estetica.

Quando Fontana taglia la tela squarcia la realtà ed entra in un'altra dimensione, una dimensione privata ed intima che ha la stessa profondità complessa di quella di Shanren

che intravediamo negli occhi inquieti degli animali da lui dipinti.

Quando Vedova dicendo “tentare di spiegare un quadro è un po' come spiegare tutta la tua vita, ad un certo momento ti diventa impossibile, è una registrazione, nel cuore del mondo, nel cuore del mio mondo”, crea un mondo interiore dove convive astrattismo e realtà materica; questo lo porta a crea opere che orbitano tra pittura e scultura annullandone il confine e il limite, infrange le regole esattamente come Teshigahara con le sue sculture ikebana.

Quando Pollock dipinge, e sembra prigioniero di un flusso continuo che segue un'inarrestabile fiducia al caso del movimento, in quel momento è perfettamente lucido e agisce con la stessa spontaneità dei grandi calligrafi consapevoli del mondo che stanno creando.

La vera innovazione dell'arte astratta è proprio il perfetto bilanciamento e accordo fra improvvisazione del gesto e consapevolezza, è il trionfo della spontaneità controllata, che mai prima di quel momento era stata Esigenza per qualsiasi artista.

La spontaneità controllata nasce dallo studio costante, dalla voglia di andare oltre, è una fede come la musica, fare calligrafia e arte astratta sono le cose che più si avvicinano al fare musica, e, esattamente come la musica, sono un prodotto dell'intelletto che si sfoga nella creazione solo quando ha raggiunto una consapevolezza interiore. Come sosteneva Ennio Morricone “La musica esige che prima si guardi dentro se stessi, poi che si esprima quanto elaborato nella partitura e nell'esecuzione. Il risultato di questo lavoro raggiunge chi lo ascolta”. Esattamente con questo atteggiamento la calligrafia e l'arte astratta arrivano a chi le osserva e diventano un'arte consapevole e complessa dal punto di vista tecnico e sentimentale.

Inoltre in artisti come Gorky, Pollock, Capogrossi, la potenza primitiva del segno e della struttura sintetizzata diventa una ricerca costante.

Picasso aveva rivoluzionato l'arte individuando nelle grotte dipinte e nelle sculture africane l'arte dell'uomo per salvare l'uomo; grazie a lui gli artisti occidentali scoprono il grande valore di questo mondo primitivo e quanto possa dare nuova vita all'arte.

Anche in Cina la scoperta delle scritture arcaiche jiaguwen non soltanto aveva aiutato a risolvere grandissimi dubbi storici e culturali ma anche aveva indicato nuovi sentieri artistici capaci di far rivivere, con una interpretazione moderna, queste antiche scritture.

Nel '900 in occidente e in estremo oriente passato e presente si legano e indicano nuove strade per l'Arte. A Parigi, Osaka, New York e Torino, artisti collegati a movimenti

come l'Action Painting, il Tachisme, l'Astrazione Lirica e l'Informale assorbono dalla cultura e della calligrafia orientale ciò che è a loro più congeniale per trasmettere attraverso l'arte astratta il più nitido riassunto storico di come l'uomo viva la guerra.

Bibliografia

Accattino, Alfredo, *Outsiders 2*, Giunti, 2019, Firenze

Anfam, David, *Abstract Expressionism*, Royal Academy of Arts, 2016, London.

Argan, Giulio Carlo, *L'arte Moderna dall'Illuminismo ai movimenti contemporanea*, Sansoni, Firenze, 1998, (*L'arte Moderna dall'Illuminismo ai movimenti contemporanea*, 1975).

Bandini, Mirella, *Torino Parigi New York Osaka. Tapié. un art autre*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1997.

Barrass, Gordon S., *the art of calligraphy in modern china*, italia, 2002.

Bricker Balken, Debra, *Mark Tobey threading light*, Rizzoli Electa, New York 2017.

Brichs, Izquierdo, Victoria, *Mark Rothko*, Fundació Joan Miró, Barcellona, 2000.

Chinese and japanese calligraphy, Masterpieces from two thousand years. The heinz Gotze collection
Heidelberg. prestel, monaco, 1989.

Cheng, François, *Shitao 1642-1707 - Il sapore del mondo* (trad. di G. Cillario)

Cimorelli, Dario, *Mathieu retrospettiva*, SilvanaEditoriale, Milano, 2003.

F. S. Couvreur S. J., *Dictionnaire Classique de la Langue Chinoise*, Kuangchi Press 1993.

Dipinti di Mathieu, Notizie Associazione Arti Figurative, Torino, 1960

Dominique Stella - Roberto Agnellini, *Georges Mathieu 1948-1969*, Platek Brescia, 2011

Escande, Yolaine *Traité Chinois de peinture et de calligraphie*, tome I, *Le textes fondateurs (des Han aux Sui)*, l'esprit et les formes, Klincksieck, 2003,

Murase, Miyeko, *l'Arte del Giappone*, TEA, Torino, 1996.

Money, Jan Fontein, L. Hickman, *Zen Painting et Calligraphy*, New York, 1970.

Schleif, Nina, Museum Brandhorst selected works, Prestel verlag, Monaco, 2012.

Murase, Miyeko, *l'Arte del Giappone*, TEA, Torino, 1996.

Pirazzoli-T'serstevens, Michèle, *La Cina, Storia Universale dell'Arte, seconda sezione Le civiltà dell'oriente*, diretta da Oscar Botto, volume primo, UTET, Torino, 1996.

Pirazzoli-T'serstevens, Michèle, *La Cina, Storia Universale dell'Arte, seconda sezione Le civiltà dell'oriente*, diretta da Oscar Botto, volume secondo, UTET, Torino, 1996.

Rosenberg, Arold, *Arshile Gorky*, Rizzoli, Milano, 1962

Rylands, Philip, *Collezione Hannelore B. e Rudolph B Schulhof*, 2017, Guggenheim Museum Publications, New York.

Ouyang Zhongshi, *Chinese Calligraphy*, Wen C. Fong, Yale University Press, 2008.

Waldman, Diane, *Mark Rothko, 1903-1970 a retrospective*, New York, 1978.

Xizhi, Huoyun, *Calligrafia cinese la sua natura la sua storia*, printed in Germany by Amazon Distribution GmbH, Leipzig, 2020

Piccioli, Nicola, *Introduzione alle arti cinesi della scrittura e dei sigilli con glossari ragionato*, Campuscuem lingue e letteratura straniera, 2000, Milano.

Tommasini Fausto, *Chuang-tzu*, TEA, 1977 UTET, Torino.

Terenzio, Stephanie, Robert Motherwell & Black, 1980, Petersburg Press London & New York

Trede Melanie e Bichler Lorenz, *Hiroshige, Cento famose vedute di Edo*, Taschen, China, 2010,

Seitz William C. , Mark Tobey, MoMa, New York, 1962,

Pan Tianshou shuhua ji, (Raccolta di calligrafie e pitture di Pan Tianshou, Hangzhou 2003

Awakawa Yasuichi, *Zen Painting*, Giappone, Kodansha International LTD 1970.

Inshô no sakuhin = The works of Insho Domoto, Meiji Shobo Publishers Limited, Tokyo, 1963.

Dômôto Inshô, *Kyôto Bunkazai tan*, Kyoto, 1992.

Zaidan, Nihon Bunka, Dômoto Inshô ten, Bi no junrei, The retrospective exhibition of Insho
Dômoto, Tokyo.