

continuo della sua arte. Una precisa funzione didascalica fondamentale governa il suo sistema avvicinando il suo procedere a quello tipico in architettura.

↳ Tornando a Malevic, gli oggetti sono spariti dalla sua visione, il suo mondo è un « deserto », ma l'artista vi ha trovato infine tutta la libertà espressiva di cui aveva bisogno. In questo « deserto », spazio mistico come il fondo dorato delle icone, gli oggetti hanno lasciato tracce geometriche — il ricordo della loro presenza, la sensazione della loro assenza — che il pittore evoca, componendo, fuori da ogni dato corporeo, rapite visioni di « calma dinamica ». Una luce intensamente spirituale ma non metafisica, anzi tutta radiante e graduata come chi ha appreso e volto ai suoi fini le esperienze luministiche del post-impressionismo, concorre, insieme alla composizione delle forme, a determinare « il peso, la rapidità e la direzione del movimento », cioè quegli elementi attivi di spiritualità che Malevic cercava come ragione della sua pittura. La perfezione della geometria prende vita a contatto delle vibrazioni lattee, opalescenti, dove le forme si attraggono e si respingono sospese come aquiloni.

Nè l'urtante teosofia di Mondrian, nè le proposizioni mistiche di Malevic, devono far dimenticare che al di là di tutto ciò le loro opere restano valide per le verità formali da essi scoperte e oggi patrimonio comune dell'uomo moderno, per la ricerca di un metodo nuovo che nella crisi della pittura salvi la pittura stessa o almeno una sua funzione fra gli uomini, per la ricerca di libertà espressiva e di padronanza formale, di sperimentazione dell'estrema possibilità, per il coraggio del « deserto ». Questo vogliono dire il celebre « Quadrato bianco su fondo bianco » e le meno celebri « Belle linee bianche su fondo bianco » di Casimir Malevic.

“Arte Nuova” e arte giapponese

Durante l'anno 1958-1959, una serie di iniziative sono state prese in Italia allo scopo di far conoscere l'arte giapponese nella sua storia e nei

suoi recenti sviluppi. Nella sua storia, con a mostra, organizzata sotto gli auspici delle maggiori autorità giapponesi e italiane, « Tesori dell'arte giapponese », un centinaio di capolavori provenienti dal Museo Nazionale, dalla Casa Imperiale e da Santuari e Monasteri del Giappone e comprendente disegni, acquarelli, statue, maschere, tessuti, ecc. (di ritorno da Parigi, Londra e l'Aja). Per sommi capi veniva presentato lo sviluppo dell'arte giapponese dalla preistoria al secolo xx. Mentre « Il kimono giapponese anima di un popolo », mostra organizzata a cura dell'Ist. M.E.O. a Torino, Roma e Genova, introduceva al costume e al folclore di quel popolo.

In Italia, contrariamente a quanto avviene in America, l'arte giapponese è assai scarsamente conosciuta e l'interesse maggiore che essa riveste è di carattere antiquariale o filologico, quest'ultimo nell'ambito dell'influenza da essa esercitata — soprattutto attraverso acquarelli e xilografie — sulla pittura francese della seconda metà dell'800. Eppure sono note le sue influenze sulla pittura contemporanea particolarmente americana, per non ricordare il legame profondo con il rinnovamento architettonico dal neo-plasticismo a Wright. La ragione di ciò probabilmente è da ricercare nella mancanza di un linguaggio comune, fino ad oggi, nei problemi dell'arte contemporanea, cosicché — quasi si trattasse di una civiltà spenta, quale l'etrusca o l'egizia — l'arte giapponese ha assunto per lo più carattere retrospettivo.

Una esposizione internazionale di pittura e scultura come quella dell'« Arte Nuova », organizzata dal Circolo degli Artisti e dall'Associazione Arti Figurative, a Torino, ha il merito di aver presentato, accanto ad alcuni artisti europei più interessanti della corrente « informale », anche un certo numero di giapponesi appartenenti a tale tendenza. In essi la distinzione fra pittura tradizionale e pittura aggiornata su moduli europei cessa in qualche modo di esistere per il prevalente accento posto su una situazione culturale di rottura con ogni forma preconcepita di immagine legata a canoni e tecniche fisse, a valori logorati, in vista di una nuova comunicazione figurativa basata sulle capacità e responsabilità individuali di

partecipare al mondo moderno, laico e privo di norme comuni in Giappone non meno che in Occidente.

Da un romanzo come *Il sole si spegne* (1947) di Osamu Dazai, morto nel 1948, è facile rendersi conto di quanta affinità sostanziale esista tra la nostra situazione storica e culturale e quella giapponese, in termini reciprocamente illuminanti. Dazai definisce l'«ansia» dell'epoca in modo tutt'altro che estraneo: «l'uomo che ha paura dell'uomo, tutti i principi calpestati, la buona volontà derisa, la felicità negata, la bellezza corrotta, l'onore atterrato».

Questa nuova fase di elaborazione pittorica reca i frutti di un lungo e laborioso periodo di contatto con l'Occidente dalla II^a metà dell' '800, assunto prima in alcune sue forme esteriori con strane contaminazioni di mondi e di stili e poi compreso come chiarimento alla loro stessa crisi di civiltà (nel volume di Dazai, indicativo di un interesse assai diffuso tra gli intellettuali giapponesi, si trovano frequenti accenni all'Impressionismo francese, e un'acuta diagnosi sulla produzione dell'ultimo periodo di Utrillo, siamo nel 1947). Nel giugno del 1958 era stata allestita una «Mostra della pittura giapponese contemporanea» a Torino, Roma e Livorno, sotto gli auspici del Ministero degli Esteri del Giappone, del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Tokyo e del giornale *Mainichi* (insieme al giornale *Asahi*, assiduo organizzatore di mostre internazionali d'arte): vi erano esposte oltre un centinaio di opere appartenenti alla corrente «Nihon-ga» (stile giapponese) e «Yô-ga» (stile occidentale). Tale mostra permetteva di rendersi conto di come si presentava la situazione dell'arte giapponese prima che essa cercasse una sua voce né di tradizionalismo nazionalista né di moda superficialmente occidentalizzante e illustrativa. Del primo dice Atsuo Imazumi, Vice-direttore del Museo Nazionale d'Arte Moderna di Tokyo: «È comunemente riconosciuto che ciò che esprimono i pittori contemporanei del "Nihon-ga" non è sufficiente: esso non fa risaltare lo spirito combattivo, le angosce, le irrequietezze inseparabili dal modo di vivere contemporaneo». Ma ciò

è anche troppo evidente per noi, insieme al fatto che surrealismo ed espressionismo hanno avuto sulla pittura giapponese un valore prevalentemente preparatorio piuttosto che veri e propri risultati.

Pollock e Wols sembrano aver particolarmente influito sulle giovani generazioni informali giapponesi, come del resto anche in Occidente: esplicitamente l'Associazione Artistica «Gutai» (Azione), fondata nel 1954 da Jiro Yoshihara, vi si richiama, rappresentando la corrente più avanzata del momento. A New York, nel 1958, alla Galleria di Martha Jackson il gruppo tenne una sua mostra; nello stesso anno, ad Osaka, Michel Tapié organizzò un festival internazionale: «International Art of New Era Show», che ne faceva il nucleo della partecipazione giapponese. Una mostra del gruppo «Gutai» è stata tenuta nella sede dell'Associazione Arti Figurative di Torino contemporaneamente a quella «Arte Nuova», che presentava una sola opera per ciascun autore.

Nomi come Hisao Domoto e Toshimitsu Imai (entrambi nati a Kyoto nel 1928) sono noti per aver esposto anche in Italia dall'anno scorso, e comunque riconosciuti e apprezzati a Parigi e New York; da tenere a mente nomi nuovi come Hideko Fukushima, Akira Kanayama (1924), Masatoshi Masanobu (1911), Sadamasa Motonaga (1922), Saburo Murakami (1925), Onishi (1928), Syozo Shimamoto (1928), Katzuo Shiraga (1924), Atsuko Tanaka, Jorimasa Yanagi (1902) e Jiro Yoshihara (1904), maestro di molti giovani pittori. Restii ad esprimere violentemente i loro drammi, almeno nelle arti tradizionali quali le figurative, la letteratura e il teatro poichè nel cinema (e penso oltre ai più noti Kurosawa e Ichikawa al grande, ora scomparso, Mizoguchi), per ragioni facilmente intuibili, la rappresentazione della realtà è più diretta, più ex novo, i nuovi artisti giapponesi trasmettono caratteri di intensa concentrazione, di introspezione analitica, di lirismi improvvisi e delicatissimi — in tal senso A. Imazumi può parlare di «serenità» costante dell'arte giapponese — che costituiscono un contributo particolare nel panorama della avanguardia attuale. L'occidentale può restar sorpreso dal brillante e smaltato coloriage o dal

soffio appena consistente del colore e della materia o dall'insistenza calligrafica quasi inestricabile del segno, quando non si intuiscono ancora fantasie di draghi e gentilezza quasi rituale, ma tutto ciò ha finito di essere vocabolo tradizionale, sigla oleografica e artigianale: è un ricordo geloso del passato, finirà per trasparire come in Wols traspaiono Dürer e Altdorfer e in Pollock gli indiani che dipingono sulla sabbia e i totem dei pellirosse.

Un legame tra antiche tradizioni e moderna sensibilità era rappresentato ad «Arte Nuova» dalle sculture di Sôfû Teshigahara (1900), una delle figure più singolari dell'arte giapponese e tra i maggiori Maestri di «Ikebana», ossia l'arte di sistemare e comporre i fiori, a cui era dedicata una sezione della mostra (nel 1958 una esposizione di «Ikebana» era stata allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma). Le due attività sono strettamente legate in S. Teshigahara: Tapié a proposito del suo lavoro parla di «strutture formali e spaziali di una grande efficacia magico-panteista: contrappunto tra il mondo spaziale e il suo substratum tellurico, continuità quasi organica» in cui si realizza una «grande arte di vivere».

Questi i primi contatti e le prime impressioni sulla situazione dell'arte d'avanguardia giapponese: per l'anno prossimo la Galleria d'Arte «La Salita» di Roma presenterà un gruppo di artisti giapponesi ricambiando l'ospitalità concessa a Tokyo ad una rassegna di pittura attuale italiana.

Questa dei giapponesi rappresentava la maggior novità della mostra «Arte Nuova», che per il resto faceva centro su un gruppo di riconosciuti artisti di estrazione informale, da Wols, Pollock,

Fautrier e Mathieu, De Kooning, Tobey, Kline, Francis, Hultberg, la Mitchell, Riopelle, Tapiés, ecc. ai nostri Burri, Spazzapan, Fontana, Moreni, Morlotti, Vedova, Chighine, ecc.; per la scultura la Falkenstein, Garelli, Cherchi. Degli assenti venivano in mente Dubuffet e Gorky. Tra i nomi più o meno nuovi dei giovani, lo scultore francese Jacques Delahaye (1928) ci è sembrato la personalità più promettente insieme al pittore spagnolo Antonio Saura (1930), al boemo Jan Kotik (1916) e allo scultore comasco Francesco Somaini (1926). Non mancava neppure tra gli italiani, selezionati giustamente dai «plagiari» e dalle personalità smodatamente velleitarie, che da qualche tempo abbondano nelle mostre ufficiali d'avanguardia, l'artista fino ad oggi quasi sconosciuto eppure non più giovanissimo, con un passato di attività in contatto con avanzate manifestazioni artistiche europee e un presente maturo e meditato: il torinese Piero Rambaudi (1906).

Comunque il livello della mostra, pur con qualche caduta, era notevole mentre l'impressione che molti dei pittori meno noti, venuti dai quattro punti cardinali, ad ingrossare le fila del movimento, continuassero il proprio lavoro con certi risultati tecnici, ma all'interno delle scoperte condotte dai primi maestri dell'informale segnando così una battuta d'arresto, viene convalidata dalle presentazioni di Luciano Pistoletti e soprattutto di Tapié, che accenna esplicitamente a un «interessantissimo e pericoloso punto di saturazione» all'interno della corrente sperimentale e «altre». Di questo parleremo nella prossima recensione alla grande mostra di arte contemporanea «Documenta», organizzata al Museum Fridericianum di Kassel.

CARLA LONZI