

CATERINA NICCOLINI

NAGASAWA

tra cielo e terra

catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996

EDIZIONI DE LUCA

1972-1979 LA SCULTURA

Il ritorno alla scultura e la rinascita delle sensazioni plastiche si affermano, nel 1971, con *Oro di Ofir* [96]. A quest'opera segue una serie di sculture in bronzo e in marmo che trasformano in materia plasmata i temi cari alla poetica di Nagasawa. La relatività delle categorie spazio-temporali e l'esistenza di un mondo invisibile, l'interrogazione metafisica e la dimensione mitica vengono portate all'interno dell'opera.

Dopo le prime opere in marmo, *Top of Pyramid* del 1969 e *Ruota* del 1971 [51, 94], Nagasawa crea *Da interno a interno* [97], un'opera che, con la sua doppia spaccatura, riprende l'idea della frattura da *Pietra* [57] e anticipa tutte le opere marmoree del 1972.

Nel passaggio alla scultura, tra le lastre metalliche e *Oro di Ofir*, nel luogo fecondo del transito, si collocano anche *Linea e Rettangolo* [98-103]. L'idea della tensione e della sospensione, già espressa con la corda tirata di *Sassi e Corda* del 1969 [36], ritorna ora in una serie di opere dove l'immagine di una linea o di un rettangolo viene tracciata con l'inchiostro su di una tela preventivamente bagnata e tirata fino a diventare deforme. La traccia di china riprenderà le sembianze di una linea retta o di un rettangolo regolare soltanto riportando la tela in uno stato di tensione. Dietro la fissità dell'immagine bloccata sul piano, oltre lo stato di quiete apparente, si cela l'idea di uno spazio tridimensionale: lo spazio della scultura, il luogo in cui l'opera rimane sospesa. «Volevo fare un discorso tridimensionale su una cosa a due dimensioni. Pensavo alla scultura. Sulla tela ho tracciato una linea retta, la tela è tirata e fissata al telaio con dei chiodi, ma se togli anche uno di essi la linea si flette. Così come si presenta nell'opera, la linea è dritta, immobile, tutto sembra fermo, calmo, ma dietro quest'apparenza c'è una tensione fortissima. Togliendo i chiodi la linea si altera, rimane sul piano ma si muove nelle due dimensioni, dipende dai chiodi, è come sospesa nell'aria. Aria vuol dire spazio, spazio vuol dire tre dimensioni»¹.

Le impronte

Il 1972 è un anno prolifico: il sodalizio con il gallerista Ardemagni - socio di Schubert alla Galleria Arte Borgogna di Milano - offre a Nagasawa la possibilità di usare materiali "ricchi" come il bronzo e il marmo. In un solo anno crea sei sculture di bronzo e cinque di marmo².

L'anno precedente, con *Da interno a interno* [97] Nagasawa aveva scolpito le due facce di un masso di marmo, simulando le due sezioni complementari di una pietra spaccata. «Una forma naturale, che da A ritorna ad A, il calco è la materia da cui si è staccata. Un oggetto che ritorna a sé quindi, che non può essere semplificato avvicinando mentalmente le due parti per ottenere un "tutto" che già esiste in un solo pezzo. Per quanto mi è possibile cerco di fare una scultura fenomenica, esiste però qualcosa che non appartiene alla logica, io posso solo creare questa tensione nello spazio-struttura non intervenendo direttamente sul sasso ed evitando così un processo di identificazione»³. Con *Pietra*, l'artista aveva avviato la sua ricerca sulla integrità-identità attraverso la spaccatura di un sasso. Ora, nel 1972, l'artista simula la natura: trova un sasso di marmo in un fiume nei pressi di Carrara e lo raccoglie, una metà di quel *Sasso* [114], scolpito dalla natura e levigato dall'acqua nel tempo, verrà riscalpita dalla mano dell'uomo in dimensioni ridotte. Le due metà inseparabili si confrontano in una stessa

realtà, contrapponendo il naturale all'artificiale all'interno di una identità-integrità sdoppiata su scale diverse. Ma l'indagine sulla «identità di forma e materia»⁴ procede oltre: nel corso del 1972 la frattura "artificiale", nascosta nella dissimulazione di *Da interno a interno*, diverrà "naturale" con *Un'altra metà* [115-124], un'opera replicata in dieci versioni, con cui l'artista ricrea in bronzo la porzione mancante di una pietra spaccata. «Ho fatto fondere la parte in bronzo, la spaccatura è perfetta, potrebbe quindi essere "il pezzo mancante". Queste due forme invece esistono autonomamente, l'unico punto in comune è la linea di cesura»⁵. Restituendo ad un sasso la sua integrità originaria Nagasawa coglie un "tra" naturale, ricalca la sezione spaccata dell'oggetto trovato, intrecciando il positivo e il negativo di una stessa realtà. Così, due entità apparentemente reciproche ma di sostanze diverse - per materiale, origine e storia - sono connesse dallo spazio del "Ma".

Il nesso positivo-negativo, maschile-femminile consentirà all'artista di sviluppare il tema della "connessione o successione", costruendo sull'idea della spaccatura due opere su scala dimensionale più ampia: *Colonna nera e Colonna*. La prima [108, tav. IV] è una colonna cilindrica distesa in terra, la cui superficie nera e levigata si interrompe con due fratture scabre, due spaccature corrispondenti. L'artista traduce così l'idea di *Da interno a interno* in una nuova scultura, insistendo su di una forma che si ripete e ritorna a se stessa, estendendosi nello spazio, prolungandosi oltre: se si potesse flettere il marmo in un cerchio le due estremità combacerebbero perfettamente. «Le spaccature che caratterizzano le estremità della "Colonna" sono indipendenti, i termini - positivo e negativo - servono da cifrario, ma un coinvolgimento sensoriale permette di capire la relatività di questo discorso in quanto la mia colonna non ha una funzione precisa, ma è una colonna. La levigatezza della superficie dà la sensazione della copia, del manufatto, mentre le spaccature rappresentano la sostanza e lo stimolo per una ricerca di continuità in due parti inesistenti»⁶.

L'idea della "connessione" e delle "equivalenze ambigue" si trasforma in una successione perpetua nella seconda *Colonna* [112, tav. VII], un'opera straordinaria con cui Nagasawa approda alla Biennale di Venezia del 1972. Undici sezioni di marmi diversi si succedono come fossero vertebre di una spina dorsale, formando un fluido corpo strisciante. Marmo statuario, bianco Carrara chiaro, bianco Carrara scuro, rosa Portogallo chiaro, rosa Portogallo scuro, giallo di Siena, gialletto di Verona, chiampo rosso, breccia viola, verde cipollino, statuario... undici frammenti di marmo, ognuno di un colore diverso, provenienti da luoghi e paesi lontani si ricompongono in una unità fluttuante attraverso la ripetizione positivo-negativo delle fratture, legandosi l'uno all'altro in una connessione che potrebbe rigigantesco vertebrato levigati dal sole e dal vento, o rimanda al percorso percorso l'acqua scorre senza mai mantenere le stesse relazioni con un altro punto, creando un flusso che si rigenera continuamente⁷. Ogni sezione ricomponne in una nuova unità. I blocchi non hanno nulla in comune, hanno storie e origini diverse, ma, con la loro relazione, con la corrispondenza delle loro reciproche spaccature, dotano l'opera di una capacità di risonanza: Nagasawa ha chiuso tra i loro intervalli il potere del "Ma".

Quest'opera consente all'artista di incorporare nella scultura il concetto di tempo. La circolarità, l'estensione infinita della dimensione temporale sono riassunti in sette metri di marmo dove l'ubiquità delle cose si avvera, dove singole realtà geografiche e storiche si concentrano in un solo luogo e in un solo tempo, connettendosi reciprocamente in un continuum⁸. La successione-connezione tra i marmi potrebbe ripetersi ancora, potrebbe estendersi oltre la colonna visibile, spingendo lo sguardo in un meccanismo di coazione a ripetere.

Il fascino e il mistero di un tempo infinito, di un tempo "fuori dal tempo", suggestionano l'artista da anni, e la sua riflessione sulle dimensioni spazio-temporali ritorna con prepotenza nelle opere del 1972 e del 1973 con cui giungerà, come vedremo, alla solidificazione del tempo.

La ricerca di un luogo invisibile si ritrova in alcune opere che si fondano sulla logica del doppio, della coppia o della comparazione. Attraverso il confronto e la giustapposizione di due elementi l'artista vuole condurre lo sguardo e il pensiero altrove, vuole cercare quella entità nascosta che sfugge alla percezione sensibile di cui tuttavia si avverte l'esistenza. Il doppio o la coppia vengono adottati come espedienti per accogliere nell'opera una realtà metafisica. In *Due sassi* [113, tav. V], in *Due cerchi* [110] o in *In medio virtus* [164], l'opera si avvale della compresenza di due poli, apparentemente gemelli, per portare la riflessione nell'ambito dell'invisibile, nel vuoto che si interpone tra le cose. Un sasso di fiume raccolto a Pietrasanta viene duplicato in due copie marmoree di dimensioni diverse e l'originale viene restituito alle acque del fiume che l'hanno plasmato. Nell'opera il sasso c'è ma non si vede, o meglio non c'è ma resta idealmente tra i due "figli". «I *Due sassi* hanno forma uguale ma grandezze diverse. Io non posso discutere solo della forma. Quando per esempio, si dice che la forma di una montagna è bella, io mi chiedo perché proprio questa e non l'altra: non esiste una spiegazione. La distanza tra noi e i due sassi è presa come misura, ma in realtà non si può dire quale sia il più grande perché sarebbe una valutazione sincronica e non diacronica. Un sasso da solo è insufficiente, due creano il processo di falsa identità di cui parlavo prima. Il sasso resta comunque solo un esempio: sembra naturale mentre invece è fatto fare»⁹.

Il discorso sull'identità dissimile si ripete in *Due cerchi* [110], un'opera formata da due cerchi di bronzo apparentemente identici ma diversi, perché l'uno fuso sul modello dell'altro. Così come negli "oggetti manipolati", l'opera custodisce un segreto, tradisce l'apparenza, inganna l'occhio. «Quasi sempre uso un solo materiale, nel caso dei *Due Cerchi* è il bronzo. All'inizio avevo un tubo che ho fatto martellare per ottenere un cerchio; dal calco di questo è nato il secondo; apparentemente i due cerchi sono uguali, in realtà uno è fatto e l'altro è riprodotto. Solo l'alterazione manuale presente sulla superficie dell'originale rende possibile la non identificazione. A me interessa l'essenza degli oggetti al di sopra di qualsiasi identità di colore, forma, odore in cui si ritrova soggettivamente l'oggetto»¹⁰.

Dopo *Colonna* l'attenzione dell'artista si orienta verso le impronte, si rivolge non solo allo spazio che si interpone "tra" le cose, ma alla superficie di contatto tra le parti del corpo e tra il corpo e la materia. Il corpo, le membra, il gesto cedono parte di sé alla materia, le donano vita, le danno una forma.

Da *Oro di Ofir* [96] a *Gomito* [105], da *Nudo* [107] a *Mani* [109], da *Isola* [104], a *Cornice* [106], l'artista raccoglie le tracce e i segnali di una corporeità scomparsa: un pugno di materia, la tangenza tra un ginocchio e un gomito, il profilo di una donna, l'impronta della mano, una manciata di cera. Alle operazioni invisibili, impercettibili del decennio precedente subentra un desiderio di memoria fisica, la rivalutazione delle sensibilità tattili, il piacere di tradurre i pensieri in materia plasmata.

Lo spazio invisibile del "Ma" si solidifica e la mano, compiendo un semplice gesto, estrae dal vuoto delle forme nascoste, dando loro una fisica presenza, creando una «antropometria del pensiero»¹¹.

La plasticità si traduce in impronte e i luoghi segreti del corpo vengono sve-

lati in una nuova geografia antropometrica: le mani congiunte o le mani strette in un pugno imprime la loro traccia (*Oro di Ofir* e *Mani*), il corpo femminile crea una linea sinuosa di bronzo oppure un agglomerato di materia che ne trattiene l'impronta del seno (*Nudo* e *Cornice*), il contatto delle articolazioni del ginocchio e del gomito genera una forma (*Gomito*). Sculture di bronzo che nella loro scabra materialità ricordano le opere di Fontana (*Concetto spaziale-Natura*) per il quale imprimere nella materia l'energia delle mani era stato il concetto ispiratore delle sue *Nature*, simili a manciate di terra rappresa. Ma alla terracotta di Fontana Nagasawa sostituisce il bronzo, conservando un modellato morbido e irregolare. La forma emerge faticosamente dal groviglio di ditate che, seppure fuse in un metallo, sembrano richiamare il momento della modellazione della creta: è nello stesso tempo l'apportare della forma e dell'idea.

L'azione generatrice del gesto e l'adesione alla fisicità della materia si spiano con la rappresentazione del vuoto in un'indagine esplorativa della materia non priva di sensualità. Il tatto, il gesto del toccare, il "creare" attraverso la mano, si propongono come una possibilità riscoperta, che consente all'artista, quale "artefice-creatore", di ripercorrere il mito di Prometeo, di colui che, rubando il fuoco agli dei, creò il primo uomo con l'argilla. Si rinnova la condizione antropologica della primordiale capacità dell'uomo di creare oggetti, di "raddoppiarsi", soddisfacendo l'impulso di produrre, di "fare", per poi riconoscersi nella realtà creata, che gli è esterna, ma su cui ha proiettato le proprie determinazioni "a sua immagine e somiglianza". A distanza di pochi anni con *Nicchia* [160] Nagasawa tornerà sul tema dell'impronta fondendolo con quello della metafora dello sguardo. Una statua girata di spalle si "specchia" in una nicchia di bronzo che riproduce su scala gigante un particolare del suo stesso corpo. La Venere guarda all'interno del suo ventre, poiché il negativo del calco del suo pube è stato ingrandito e capovolto. All'altezza del ginocchio della statua una sporgenza del bronzo ricalca il vuoto dell'ombelico.

Sulla linea di confine tra materiale e immateriale, tra il vuoto e il pieno, tra ciò che è visibile e ciò che è invisibile, passano silenziose e nascoste escursioni plastiche. *Nudo* [107] è una linea tortuosa. «Il bronzo mi dà la possibilità di affermare che questa linea esiste e nello stesso tempo non esiste, demarcazione fluida fra il corpo e lo spazio. Ho fatto il calco di tutto il corpo ma ho riportato solo le forme che sentivo più forti. La presenza del bronzo non lavorato è un'apertura sul non-visibile. La mia è una sensazione privata che vivo, filtro e ripeto sollecitato dalla tensione che le forme della donna mi hanno dato, un'esperienza diretta sensoriale, non intellettuale né psicologica»¹².

Isola [104] è un'opera emblematica: traduce in bronzo il gesto della mano che estrae la materia da una vasca di cera bollente, la forma non è altro che la sintesi di quel gesto solidificato dal raffreddamento della cera. «La materia toccata e conosciuta in un istante eterno, bloccato»¹³. Nagasawa battezza l'opera con il titolo *Isola* alludendo all'atto della creazione del mito cosmogonico orientale. L'artista replica il gesto degli dei dello Shintoismo, di coloro che, nell'estrarre la terra dalle acque primordiali, crearono le isole del Giappone lasciando cadere delle gocce di terra nel mare¹⁴. Con l'"atto teologico della creazione" ricompare così, dopo *Oro di Ofir*, la dimensione mitica.

La scoperta del senso tattile e corposo della scultura, la pratica col materiale, la verifica tattile ed epidermica delle sue qualità, la facoltà di affidare la riflessione alla ricerca plastica riconducono ad una gestualità originaria. Assieme a Luciano Fabro, Antonio Trota e Fernando Tonello, Nagasawa procede nella propria ricerca all'interno di un gruppo di artisti che, all'inizio degli anni Settanta, lavora con l'idea di dotare la scultura di una nuova specifica fisionomia. È un processo d'elaborazione che si contrappone, da una parte alla tradizione che, dal Rinascimento a Baudelaire, ha voluto collocare la scultura su un gradino gerarchicamente inferiore alla pittura; dall'altra alla pericolosa utopia tecnologica della produzione di

semplici oggetti predeterminati da un puro progetto, per un pensiero astratto e asettico. Si tratta di un lavoro lungo che ha tempi di maturazione completamente asincroni rispetto al dibattito artistico di quegli anni e alle mode culturali del momento. Fabro, Trotta e Nagasawa si ritrovano insieme nelle mostre collettive: a Roma nel 1971 e a Messina con Tonello nel 1975¹². Tra i quattro artisti si crea un sodalizio che non nasce da presunte affinità espressive, ma si fonda sull'individuazione di punti comuni all'interno di una poetica. Nelle pagine di «Data», nella primavera del 1975, gli artisti dichiarano le proprie intenzioni confrontandosi sull'avanguardia, sul passato, sulla storia. Il sentimento della tradizione, unito a una polemica contro i dogmatismi delle avanguardie, trova espressione in questa originale intervista a quattro voci raccolta da Tommaso Trini.

Fabro, Nagasawa, Tonello e Trotta, quasi senza distinguere le posizioni individuali, teorizzano un nuovo rapporto con il passato artistico e nello stesso tempo propongono un ritorno alla pratica dei materiali, alla realizzazione dell'opera, opponendosi agli esiti più iconoclasti del concettualismo e alle strategie del sistema dell'arte. Accanto all'utopistica autogestione mercantile, troviamo una critica della concezione angusta della modernità, l'ironia sui malintesi delle avanguardie, la rivalutazione dell'opera, il recupero di un tempo circolare, il superamento, attraverso le potenzialità della scultura, delle dimensioni più radicali e ataviche non solo del concettualismo, ma dell'arte contemporanea in generale. I quattro artisti dichiarano: «Per noi la cultura ha tremila anni, abbiamo un concetto circolare di tempo. Un'opera del Trecento, ad esempio, riletta in chiave attuale, può darci dei concetti nuovi, come le cose fatte oggi»¹³.

Si tratta di un vero e proprio manifesto, denso di stimoli e di idee, che rivela oggi la sua precocità rispetto alle problematiche estetiche che sarebbero divenute poi di argomento comune.

All'intervista collettiva segue, nel 1976, la mostra *Apico. Il senso della scultura*, curata da Jole De Sanna. Il catalogo della mostra raccoglie un dibattito sulle possibilità e sulla natura della scultura dove si riafferma la realtà fisica e mentale di ogni opera, si sottolinea il rapporto che nell'arte «lega la realtà al lavoro, il lavoro alla fantasia, la fantasia alla natura, la natura ai sensi»¹⁴. E allora: «Riportarsi alla materia è anti-avanguardistico e suona antitetico all'indirizzo sublimato immateriale dell'arte "concettuale" come pensiero d'arte. La scultura recente e la scultura di scuola "povera" si esercitano sulla materia come nozione elementare e biologica; essa è presente in cubi, quantità, standard etc., e informa sulle sue caratteristiche strutturali, in condizioni che precedono eventuali modificazioni»¹⁵.

Bernini, Canova, Gemito, Medardo Rosso, Brancusi, Fontana, Melotti sono i maestri citati nel testo; una linea, come si vede, che privilegia gli esiti del "fare" scultura, al di fuori degli schemi dell'accademismo, lontano da un'idea evolutivista e "progressista" dell'arte.

Nella prima pagina del libro-catalogo si legge: «Una scultura è l'immagine che un artefice suscita nella materia secondo fini e modi ispirati dalla sua idea e senso. La scultura tiene chi la vede per l'intelletto e la carne: questa unione forma un senso ulteriore, il senso apico (apto= toccare, aderire, unire, legare insieme), il senso della scultura»¹⁶.

Si tratta di un vero e proprio programma, una dichiarazione di poetica, che ufficializza il sodalizio tra Nagasawa, Fabro e Trotta e trova nella teorizzazione di Jole De Sanna la volontà di riscattare la scultura dal ruolo di un'arte secondaria e "complementare". Ripercorrendo la storia della scultura, gli artisti cercano la propria legittimazione e i propri padri nell'ambito della tradizione, e la scelta, ovviamente, ricade sull'"antisultura". All'interno della mostra le opere dei giovani artisti si accompagnano alle cere e alle crete in dissoluzione di Medardo Rosso - che sembra negare la natura stessa della scultura - all'antistaturaria di Gemito, ai *Concetti spaziali* di Fontana, alle terracotte di Melotti.

Il gruppo dichiara di voler mostrare i motivi di una scelta estranea «tanto al revival quanto al continuo richiamo all'ordine delle avanguardie, perché "in

tutte le grandi epoche la scultura è complemento, in principio e alla fine è un'arte isolata" (Baudelaire) [...] Ciò che ci ha condotti a riscattare significati declassati, quali il rapporto che lega la realtà al lavoro, il lavoro alla fantasia, la fantasia alla natura, la natura ai sensi, richiamando quell'occupazione che meno danno ha fatto all'umanità: l'arte»¹⁷.

Jole De Sanna intende avallare la tesi che la scultura è il contrario di un'arte complementare, «che la sua realtà sta indissolubilmente legata non al fenomeno ma al fatto, non "all'io dico" ma "al questo è"»¹⁸.

Tutte le scelte del gruppo vanno nella direzione di un recupero delle basi stesse della scultura: dall'uso dei materiali tradizionali - marmo, bronzo, oro - al tipo di lavoro; dallo scolpire nel marmo «i temi che hanno fatto sempre gli artisti», alla negazione del recupero stilistico e del citazionismo. L'esperienza di Fontana era ancora ritenuta esemplare. Lo spazio, la luce, la gestualità formavano una trinità degna di incessanti riflessioni; quella concezione dello spazio esprimeva ancora il suo fascino, quelle ricerche sulla materia e sulla purezza spaziale assoluta avevano aperto territori inediti straordinariamente fecondi: «dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità»¹⁹.

Questa nuova epifania della scultura, proposta e teorizzata con *Apico*, si poneva in quegli anni come una scelta fuori contesto e per comprenderne il significato e il valore bisogna ritornare al clima degli anni Settanta.

Con l'arte concettuale e Minimal, con la dilatazione monumentale delle sculture primarie, con l'azzeramento e la rarefazione dell'oggetto, i concetti di pittura e di scultura erano passati in secondo piano. Come ricorda Nagasawa: «pittura e scultura venivano considerate come esperienze inadeguate, si aveva quasi timore nel nominarle» e la riappropriazione del linguaggio scultoreo si poneva in quello scenario come qualcosa di anomalo. Quel momento del "ritorno all'opera", della riaffermazione della specificità della tecnica e della manualità verrà documentato da Flaminio Gualdoni in una mostra milanese del 1982 dal titolo *La sovrana inattualità* in cui il lavoro di artisti quali Icaro, Mainolfi, Nagasawa, Spagnolo, Trotta, Zorio si rivela come un precoce rifiuto delle formule più in voga e degli schieramenti estetici di massa. La scultura spesso negletta viene qui considerata come «unica ipotesi ancora possibile e fertile di modernità» rinne- gando «le ragioni della moda e dell'hic et nunc culturale in nome di una fondazione espressiva di maggior spessore e di più lunga gittata»²⁰. La scultura prende forza dalla propria «sovrana inattualità».

Per Nagasawa, la scultura è prima di tutto plasticità, è un'esperienza sensoriale, è un modo di esercitare il proprio pensiero affondando le mani nella materia fino a penetrarla, articolandola e formandola. Si vuole chiarire il senso interiore e autentico del materiale attraverso l'investigazione della sua fenomenologia fisica, dei suoi caratteri storici e culturali, attraverso una esplorazione che è allo stesso tempo sensoriale e simbolico-intuitiva. Nagasawa Si ripropone il problema della definizione formale, della completezza, della finitezza e del continuo tentare quel punto limite, quel «punto di equilibrio», in cui il gesto non è conclusivo, ma genera nuove vie. Il valore inevitabile della scultura va posto nella sua necessità di esistenza e non di forma. L'opera, come vedremo, nasce sempre dall'idea, mai dalla forma. Forma, materia, colore, obbediscono all'idea, ne diventano la manifestazione visibile, ma nulla è più lontano da Nagasawa del vizio del formalismo. Lo studio della scultura lo condurrà all'analisi di connotati come la gravità, la staticità, la struttura e la stessa misurabilità dello spazio e del tempo. L'intimità della materia si costruisce attraverso una gestualità pensata, misurata, controllata. L'idea dell'impronta permane e trova espressione in due opere della fine degli anni Settanta: *Tegola* [189] del 1977, una tegola in marmo segnata dalle striature di una ipotetica mano graffiante, e *Mare* [197, tav. X] del 1978, una formella in bronzo tutta svolta su liquidi effetti di superfici, come l'acqua che scorre su di un corpo di spalle. Queste due opere possono essere considerate paradigmatiche per la loro

seduzione, per la loro carica suggestiva prodotta dalla fluidità e liquidità del bronzo, dalla duttilità e malleabilità del marmo. Con esse, Nagasawa raggiunge i confini del paradossale espressivo sviluppando al massimo grado le possibilità intime dei materiali. Maturando una tecnica tesa ai limiti del virtuosismo egli trasforma i materiali solidi e freddi in materiali duttili, docili, plasticamente sensibili: l'acqua di bronzo e il burro di marmo.

Nagasawa dichiara: «Ogni oggetto ha il suo nome, però questo nome non è l'oggetto, è un richiamo verso l'oggetto. Allora quando uno che fa la scultura prende un materiale, per esempio il marmo, marmo è un nome e non può servire. E quando uno scultore è capace di realizzare bene quello che vuole, e l'opera ha un senso molto alto, secondo me dovrebbe sparire questo senso. Cioè la scultura non deve avere posto, né concetto, né tempo, deve stare in aria»²⁴.

La tecnica e il "fare" scultoreo non sono intesi come un ragionamento ordinatore, come un supporto o uno strumento passivo, ma come l'atto assoluto della manipolazione: un fenomeno quasi biologico che genera una creazione completamente nuova e autonoma. Attraverso la manipolazione della materia la scultura diviene una creatura che esiste di per sé e che gode della sua stessa vita, al di là di qualsiasi referenza, al di là della forma, al di là di ogni "rappresentazione". Il senso della sua esistenza si apre e si chiude nella nostra percezione, e nei sensi, il suo senso, si protrae oltre i limiti spazio-temporali. «Si tratta di una scultura che non si può leggere unicamente sul piano visuale, si tratta di una scultura che pretende un senso preciso, tattile, fisico, prolungato nello spazio e nel tempo»²⁵.

L'artista, così, si oppone alla sublimazione concettuale - tutta mentale, letteraria e cerebrale - lavorando su una scultura concentrata, linguisticamente ben definita e coerente, capace di produrre il proprio statuto e il proprio senso in modo autonomo.

Malgrado la seduzione delle immagini, delle metafore e dei miti, che vedremo soprattutto negli anni Ottanta, egli oppone al formalismo, a un facile edonismo sovraccarico di stimoli emotivi, una fattura scandita, ponderata, mai enfatica, apparentemente fredda e perfetta, studiata per prolungare il rapporto sensoriale all'infinito, per trasferirlo al di là della percezione immediata, per spingerlo oltre il visibile.

La scultura: una «doppia natura»

«Esiste una persona che rimarrebbe sorpresa dalla freddezza metallica toccando il "Bambino malato" di Medardo Rosso? La scultura non significa imitazione della natura ma creazione di un altro tipo di "natura".

Un albero è sempre un albero anche quando si è seccato. Una pietra è sempre una pietra anche se si è spaccata. Una scultura è sempre una scultura anche quando cadendo giù da un dirupo si rompe. Però un vaso non è più un vaso quando cadendo per terra si rompe. La scultura significa dare un albero o una pietra di una melodia che esiste originariamente in questi materiali, dare una melodia significa dare vita alla scultura»²⁶.

Il rapporto di Nagasawa con la scultura non è mediato dalla cultura occidentale, che per tradizione si rapporta alla natura in forma di mimesi, ma deriva direttamente dalla cultura orientale. Quando scolpirà un *Albero* [229, tav. XIV] o un *Pozzo* [213, tav. IX] non prenderà a modello nessun albero o pozzo esistenti in natura, vorrà creare un albero e un pozzo "speciali" inventando due forme con l'idea di dar vita a una «natura parallela». Nelle arti orientali nulla nasce dall'idea della mimesi, della "rappresentazione", e il giardino Zen ne è una dimostrazione palese. Gli artisti Zen ne fecero un'esperienza simbolica del mondo, visto nella sua totalità, chiudendo e sintetizzando in uno spazio circoscritto e delimitato l'illusione di una visione infinita. Il giardino di pietra ("Kare-sansui") astrae e intensifica la realtà, riassume l'universo in un brevissimo spazio dai connotati essenziali per diventare una «palestra dello spirito»²⁷. Ispirandosi alla natura i giapponesi hanno creato "un'altra natura". E Nagasawa ribadisce spesso questo con-

celto, evidentemente avverte questo chiarimento come una necessità che nella metafora del bambù e della scala trova una sua lucida sintesi: «Una gradinata di pietra con delle foglie e polvere. A lato della gradinata ci sono dei bambù: l'ombra dei bambù, mossi dal vento, scivola sui gradini della scala. La scultura come copia della natura; il rapporto tra la natura e la scultura è come tra il bambù e la scala, l'ombra del bambù sembra passi su e giù per la scala come scopasse le foglie, ed attraverso questa associazione noi crediamo una relazione tra il bambù e la scala. Di fatto tra le due cose non c'è relazione perché né la scala viene pulita dai bambù, né i bambù servono a pulire la scala. L'immagine è solo letteraria e vive nello spazio della finzione, non può porsi dunque il problema tra natura e scultura se non come associazione a posteriori tra entità scultura e entità natura. Esse sono due nature»²⁸.

Lo spessore del tempo

In medio virtus [164] è un'opera del 1975. Due busti marmorei di una Afrodite si confrontano in una relazione dialettica. Sono calchi di gesso tradotti in due dimensioni diverse, ma la differenza che li distingue sta nel trattamento artificiale che conferisce loro l'apparenza di due momenti lontani nel tempo. L'una vive nel presente, l'altra è invecchiata, reca i segni del passaggio del tempo, come se si fosse consumata negli anni. Disposte a distanza di pochi metri, le due statue pongono il problema della natura dello spazio-tempo. «Sono come due tempi diversi, e allora cosa c'è in quello spazio tra le due statue? Esiste qualcosa che non si vede. Da una parte c'è il passato, dall'altra il presente, allora ci si chiede se è il tempo futuro. Invece no, è il contrario del tempo passato, ma non è il futuro. Allora vuol dire che c'è un'altro spazio e un altro tempo che non si può definire. [...] Non si tratta del tempo in senso orario, la sequenza passato-presente-futuro. In mezzo, tra le due statue, c'è uno spazio e un tempo che nessuno può spiegare».

Come è noto, la nozione di tempo costituisce uno dei problemi costanti della riflessione filosofica e scientifica: l'immagine della freccia del tempo e l'idea della direzionalità è stata percepita dalle civiltà umane come movimento ciclico, attraverso il mito dell'eterno ritorno, oppure come movimento lineare irreversibile. E l'idea della irreversibilità del tempo ha generato l'idea del progresso e dell'evoluzione nel pensiero occidentale.

Nagasawa esprime, sin dalle sue prime opere, la volontà di rovesciare e sovvertire l'ordine del tempo: in *Orologio* [21], lo ricordiamo, manipolava la sua unità di misura attraverso l'inganno, alterandone la durata e la scansione. La concezione lineare del tempo, radicata nella nostra cultura, era già stata contestata in quell'opera, ma qui, nei lavori dei primi anni Settanta, Nagasawa conduce la sua analisi ad un punto limite in cui le categorie astratte di spazio e di tempo vengono sottoposte ad un fenomeno di solidificazione. Se nel 1968 in *Neve e sassi* [33] l'artista presentava le due sezioni terminali di un lasso di tempo e in *Pulverize* [59-69] faceva coesistere nello stesso istante due realtà fisiche e temporali diverse del medesimo oggetto, dal 1973 con *Piroga*, *Bastone*, *Orsa Maggiore*, *Presentazione al tempo* ne approfondisce la tematica.

«Ogni scultura ha un suo spessore di tempo»²⁹. La progressione e la regressione temporale vengono combinate in un sistema di prospettive rovesciate. Mentre in *Viaggio* [87] l'artista ribaltava lo scorrimento lineare del tempo, ripercorrendolo per tappe in senso inverso, in *Bastone* o in *Piroga* l'artista fa coesistere nella medesima opera il passato e il presente coprendo una distanza di migliaia di anni.

Bastone [111] è un vero e proprio bastone, un'asta di marmo bianco in cui convivono un tempo presente e un antico passato. Le due estremità recano i segni di due età diverse poiché su una metà del bastone è stato operato un trattamento artificiale che conferisce al marmo un aspetto archeologico. «Le due estremità sono intercambiabili, impugnando ora ho la

sensazione di ripetere un gesto antico, la parte usata è sopra perché è antica: un tempo, un oggetto, una storia, tutto sparisce, io volevo sparire»³⁰. *Piroga* [129, tav. III] è una canoa di legno creata sul calco di un'imbarcazione preistorica riscoperta nei primi anni Settanta. Sul modello di quella piroga monoxila risalente al 1800-1200 a.C., conservata al Museo tridentino di Storia Naturale, l'artista ha creato una piroga identica, realizzandola con la stessa tecnica antica. Con il calore del fuoco e con strumenti in metallo ha scavato il tronco di legno ancora fresco, rinnovando le modalità proprie della cultura palafitticola. Non ha lasciato stagionare il legno, come di consueto si fa per evitare le conseguenti spaccature, ma l'ha lavorato immediatamente, trasformando il tronco di un albero in una barca in "tempo reale". Attraverso questa operazione Nagasawa mette in successione l'atto della creazione e il viaggio compiuto dall'umanità. Rimpiazzando la barca preistorica con una barca uguale a se stessa, scolpita nel legno, con le stesse identiche modalità, l'artista conferisce all'opera un valore simbolico potente. Porta la barca in una dimensione leggendaria, in una realtà mitica le cui suggestioni si rinnovano, immediate, sotto i nostri occhi. E lo straniamento acquisisce forza proprio in un "recupero" attuato senza coinvolgimenti emotivi, con una tecnica atavica e impeccabile. Nel tempo presente, nello spazio chiuso di una stanza, l'artista fa riapparire una forma antica, già nota, memore di una umanità scomparsa nella notte dei tempi; la depone lì, sotto gli occhi dell'uomo "moderno", che ne conserva un'inconscia memoria, generando una nuova e inconsueta visione della realtà. Così in Nagasawa, sia pure con il segno tanto più evidente della speculazione concettuale, il senso ultimo del lavoro sta nello spaesamento a cui l'immagine conduce. Riproponendo una forma mitica, vissuta e pensata da un nostro antenato, ripetendo i suoi stessi gesti, l'artista ci porta nei tempi millenari del vivere quotidiano.

Piroga è la prima abitazione, è la prima architettura scolpita. L'ambiguità della connessione tra pieno e vuoto, tra positivo e negativo, si ripropone qui tra passato e presente, tra ciò che è prima della storia e ciò che è senza storia. L'opera evoca la dimensione mitica di un oggetto senza tempo, è dotata di una bellezza permeata da un'arcana atmosfera.

La sua presenza nell'oggi suscita l'idea di un viaggio leggendario che lega l'uomo preistorico al presente, ma si tratta di un viaggio impossibile, di un viaggio negato: la piroga è in terra, ferma, immobile e la prova della sua incapacità di navigare si rende evidente al momento in cui, attratti dal suo mistero, ci si avvicina e si scopre che il remo e gli utensili in essa riposti sono bloccati, fissi, inafferrabili, perché ricavati, per sottrazione, dallo stesso tronco di legno, perché legati indissolubilmente a quella stessa materia.

Sull'inganno, sull'illusione disattesa, sull'inquietudine di questo oggetto misterioso si svolge un racconto che percorre e condensa uno spazio "altro", un tempo immortale, trasformando l'opera in una immagine sospesa.

Il mito di *Oro di Ofir* [96, tav. I] si ricongiunge qui al mito dell'età della pietra, alla preistoria come luogo ed epoca mentale, in un libero dialogo con il tempo, con il suo lento fluire, con la nostra storia.

Dopo il 1971, con *Oro di Ofir*, *Bastone*, *Piroga* si definisce nell'arte di Nagasawa un netto progresso verso una dimensione irrealistica. Il tema del viaggio, associato al continuo slittamento in uno spazio-tempo, si evolverà attraverso l'adozione della *Barca* come sua metafora. La barca diviene il luogo più consono, la forma più adatta, il "grembo" o il ricettacolo scelto per contenere il tempo. Decine di imbarcazioni navigheranno nell'immaginario dell'artista nel corso di vent'anni e la *Piroga* non è altro che la sua prima apparizione.

L'indagine sulla dimensione temporale si ripropone in due opere del 1974 dove Nagasawa utilizza il pannello morbido e plastico della stoffa. In *Orsa Maggiore* [138] l'artista riporta con dei chiodi i sette punti corrispondenti alla costellazione dell'Orsa Maggiore su due stoffe sovrapposte: in una, è stata trasferita la costellazione nella posizione assunta 25.000 anni fa; nell'altra, la posizione che le stesse stelle occuperanno tra 25.000

anni. Un tempo millenario si condensa tra un lenzuolo e l'altro e le stelle del Grande Carro, sovrapponendosi, lasciano cadere la stoffa, abbandonandola al suo peso. Nelle pieghe della seta, nel suo morbido pannello si addensa il tempo passato e futuro, si riafferma il moto della sfera celeste. Come per *In Medio Virtus*, ci sono due età, due epoche, due tempi distanti ma il segreto dell'opera sta in «ciò che non c'è», sta "nel mezzo", in uno spazio invisibile.

Con *Presentazione al tempio* [137] il lasso di tempo si riduce e l'artista mette a confronto i due quadri omonimi dipinti da Giovanni Bellini e da Andrea Mantegna a distanza di pochi anni. I quadri sono pressoché identici e la diatriba sorta sulla presunta priorità dell'uno sull'altro ha stimolato la fantasia dell'artista. Nagasawa rileva dai due dipinti centosettantatré punti di riferimento e li riporta su due grandi tele bianche, le corrispondenze e gli slittamenti emergenti dalla sovrapposizione delle tele creano un plastico gioco di pieghe, di bianchi, di ombre. Nel candore della stoffa appaiono le fantomatiche figure della Vergine, del Bambino fasciato e del vecchio Simeone, presenze appena percettibili, disegnate da costellazioni di punti, immagini come fantasmi³¹. L'eternità e l'espansione infinita del tempo trovano una paradossale espressione in punti e momenti concentrati.

La scultura di carta. Le strategie del foglio

Nel 1974, assieme al bianco candore della stoffa arriva il bianco candore della carta: sul foglio e nel foglio, nel luogo bianco e vuoto dell'assenza, prende forma la scultura.

Junichiro Tanizaki nel suo *Libro d'ombra* racconta: «La carta, dicono, è un'invenzione cinese. Io posso dire soltanto che la carta occidentale, altro non mi trasmette che l'impulso ad usarla; se, invece, mi chiono a osservare una carta cinese o giapponese, a poco a poco mi sento invaso dalla quiete e dal tepore. La bianchezza stessa è diversa. Se la carta occidentale respinge la luce, quella cinese, o giapponese, la beve lentamente, e la sua morbida superficie è simile al manto della prima neve. E' una carta cedevole al tatto, che si lascia piegare senza rumore. E' placida, delicata, leggermente umida. Somiglia alle foglie degli alberi»³².

Nella seconda metà degli anni Settanta Nagasawa si dedica prevalentemente al lavoro su carta. Così come nelle opere di tessuto - *Presentazione al tempio* e *Orsa Maggiore* a cui si aggiunge *E* [139] - Nagasawa lavora esclusivamente con il bianco, modulando, attraverso l'intervento delle proprie mani, il candore e la neutralità del materiale.

In *Linee di matita* [151-158] e *Macchia di cera* [144-150] la carta è ancora un supporto, ma l'artista operando sul recto e sul verso del foglio crea l'occasione per costruire un gioco di trasparenze. Nel primo caso, traccia dei grovigli di segni per metà su un lato del foglio e per metà sull'altro, dando l'apparenza di una linea di cesura inesistente. In *Macchia di cera* [144] la cera, stesa sul recto di un manifesto stampato, lascia emergere il volto della Venere boccicelliana il cui corpo viene ridisegnato sul verso all'incontrario. L'idea di *Macchia di cera*, viene replicata più volte, lasciando emergere immagini diverse. Il foglio di carta è sempre il luogo in cui la figura affiora, appare dal vuoto del bianco e si definisce gradualmente.

Sull'immagine, rivelata per trasparenza, l'artista interviene con un'operazione che ne cambia il verso cosicché soltanto una parte di essa è come riflessa in uno specchio. Ridisegnandone i contorni, restituendole integrità Nagasawa inverte il senso dell'immagine, sia pure impercettibilmente, stravolgendone l'ordine. Così come negli altri lavori, in *Linee di matita* e *Macchia di cera*, l'ambiguità dell'immagine nasce da un ribaltamento, da un capovolgimento in cui il nesso recto-verso, sinistra-destra, dritto e rovescio si sovrappongono e si invertono.

Dall'idea dell'immagine ambigua Nagasawa passa alla lavorazione della carta in senso plastico. Nel corso di sei anni l'artista produce una grande quantità di opere di carta indagando e sperimentando le potenzialità ini-

me del materiale, negandola come supporto, trasformandola in un "mezzo". Quattro mostre personali segnano le tappe di questa produzione cartacea³³ e la carta "Washi", la carta giapponese, ne è la vera protagonista. Si tratta di una carta speciale che viene preparata con le fibre di una pianta simile al gelso, chiamata "Kozo" (Broussonetia Kazinoki) secondo un sistema di origine cinese importato in Giappone nell'antichità attraverso la Corea. Due tipi di cortecce vengono bollite, battute con un martello di legno e poi ribollite, in modo da conservare una fibra molto lunga e morbida che acquista la resistenza di uno spago.

Nagasawa utilizza la carta, materiale per sua natura bidimensionale, come "mezzo", come materiale duttile e manipolabile, trasformandola in scultura. Ne esalta la purezza, l'assenza del colore, la natura povera ed elementare attraverso invenzioni plastiche dagli esiti imprevedibili.

Con Ali [169] appare l'idea della metamorfosi. L'immagine viene ricavata per sottrazione: due grandi ali si aprono sul nudo di una Venere, nascono da un unico foglio di carta strappato. Dall'idea dello strappo e dalla lavorazione del lembo nascono presenze concrete, immagini tridimensionali, di segni, di trame, di figure. Prima sagome, linee, forme ritagliate, poi intrecci, tessiture, frange, mosaici [170-188, 191-195, 198-203, 205-211, 215-219, 226-228].

Si estremizza plasticamente la pratica della carta e con grande virtuosismo si conduce la materia a un limite in cui diventa irricognoscibile, prende altre sembianze. «Mi è capitato anche con altri materiali di voler superare il materiale stesso [...] non voglio ucciderlo, voglio farlo vivere»³⁴.

Trame, drappi, trecce, maglie, reti, tessuti di carta, tessere e tasselli di un mosaico vengono lavorati con laboriosa minuzia, con precisione maniacale. Tutto, rigorosamente, bianco su bianco. Nella carta e con la carta l'artista pratica una sua ritualità delle iterazioni manuali e della continua trasformazione dell'immagine. Grandi ali d'angelo, fitti piumaggi, reti intrecciate, maglie, pizzi, drappi densi di fili, corde, fiocchi e nastri si mostrano come in un campionario di passamanerie, di tendaggi e di toppezzerie. La carta, materiale povero ed economico per eccellenza, si trasforma in un materiale "ricco", una materia attiva, morbida, leggera e resistente come un tessuto, che viene sottoposta a continue prove di resistenza. In alcuni casi l'artista bagna la carta con un filo d'acqua e tirandone i lembi con le due mani crea dei segni o dei solchi in cui la fibra si tende, si smaglia senza mai spezzarsi.

La volontà di cambiare e stravolgere lo stato fisico di un materiale si era già espressa da tempo (*Pulverize*), ora Nagasawa trasforma la carta in stoffa, e in quanto intimo conoscitore della cellulosa, della fibra e della pasta di legno fa in modo che il materiale diventi anche protagonista del processo creativo dell'opera. «Di diverso tra i lavori con la carta e gli altri c'è questo: con la carta scelgo il materiale, comincio a realizzare e mi muovo verso la scultura; con la carta posso farlo, posso andare dalla carta verso un'altra cosa. Invece nel "Pozzo" e nell'"Albero" di bronzo non ho scelto il materiale prima di iniziare, il materiale è venuto dopo [...] La carta per me non è un materiale come gli altri, scegliere la carta è già un'idea, mentre devo prepararmi a lungo su un altro materiale, prima di toccare il materiale vero e proprio nel caso del bronzo»³⁵.

In un'intervista rilasciata a Jole De Sanna nel 1976 Nagasawa dichiara di voler «cucinare» la carta, di voler portare questa sua indagine a un limite tecnico: scavando sotto la superficie, combattendo con il mezzo e portando le forme fin dove è possibile, forzandone il limite. L'operazione di Nagasawa appare sorretta da una costante attenzione alla materia e al processo artigianale inteso come un momento conoscitivo legato alla concretezza del fare. È contrario ad una concezione dell'arte fondata sull'idea del progresso e sull'incessante sperimentazione del nuovo, portato tipico delle avanguardie. «Adoperare la carta nel senso del cucinare un cibo. Dico cucinare perché non intendo trovare una maniera nuova nell'interpretazione di un materiale, ma prepararlo ad assumere tanti differenti sa-

pori restando se stesso. Ad esempio, tu che conosci bene il sapore del pesce, sai cucinarlo variandone e arricchendone ogni volta il gusto. Non assaggiare cibi nuovi, ma approfondire i sapori dello stesso. Prova ad immaginare la lettera T dell'alfabeto: io penso che l'avanguardia cerchi continuamente materiali e spazi nuovi, ma sempre all'altezza del tratto orizzontale; si estende, assume nuovi elementi ma senza mai approfondire, io vorrei essere sull'altra linea, quella che scende verso il basso, per cercare di approfondire»³⁶.

Strada di Cirenaica [228] del 1982 è un vero e proprio trionfo della carta, è la sintesi dei lavori precedenti ed è già un'installazione: dialoga con lo spazio, accoglie lo spettatore in un ambiente. Alcuni paraventi si snodano e si articolano formando un tragitto continuo, e su di essi si distendono le carte. Siamo di fronte ad una summa, ad un compendio di tutti i possibili modi di lavorare la carta washi, in un continuo piegare, strappare, intrecciare, sfilacciare, intessere, annodare, sovrapporre, gualcire, aggrinzare.

Se con *Mare* e *Tegola* Nagasawa mostrava la capacità di far emergere dalla materia qualità e proprietà imprevedibili quali la duttilità e la malleabilità dei materiali solidi, usando la carta egli mostra la resistenza e la forza di un materiale delicato, fragile e degradabile.

A questa assidua, intensa e feconda frequentazione della carta vanno riconosciuti due grandi meriti: l'aver messo in pratica, con successo, la trasformazione di una materia in qualcosa d'altro, scoprendo le potenzialità della "metamorfosi", e l'aver risvegliato nell'artista il piacere e il gusto della manualità, del "corteggiamento" fisico della materia attraverso il coinvolgimento diretto dell'artista nella fattura dell'opera.

La Metamorfosi

«Hidari Gingorò quando era giovane e povero viaggiava da un paese all'altro. Una notte si fermò in un piccolo paese dove tutti erano in grande apprensione perché di lì a poco sarebbe passato l'imperatore. Essi dovevano accoglierlo adeguatamente ma erano poveri; almeno la via era tradizione che fosse addobbata tutta di fiori, ma era inverno, né si poteva far venire dal sud i mercanti di fiori. Hidari Gingorò disse: io non posso esservi di aiuto in altre cose perché non ho denaro, però posso pensare io ai fiori. La gente, visto il suo stato anche esteriore non ci credette, ma d'altronde non c'erano alternative, per cui dissero di sì. Passavano i giorni e tutti si aspettavano che andasse in un posto noto solo a lui a prendere i fiori promessi, ma Gingorò non si muoveva dal paese e continuava a lavorare intorno a delle canne di bambù. Venne il giorno in cui l'imperatore doveva passare ed i paesani andarono da Gingorò a chiedergli conto della sua promessa. Lui disse: prendete queste canne e mettetele in vasi pieni d'acqua lungo i lati della via. I paesani videro le canne tutte malamente incise e pensarono ad un cattivo scherzo, ma Gingorò riuscì a convincerli almeno a provare, dato che non c'era tempo per nient'altro. I paesani fecero quanto aveva detto Gingorò e rimasero sbalorditi quando, poco prima che apparisse l'imperatore, le canne si aprirono in bellissimi fiori. Lo scultore non lavora su ciò che si vede, ma su ciò che deve accadere»³⁷.

La leggenda giapponese viene adottata da Nagasawa come una metafora del proprio lavoro, non solo e non tanto per l'atorisma con cui si conclude, quanto per l'idea di trarre fiori da fucelli di legno. Trasformare la materia in altro, far emergere da essa una figura è un'espressione che trattiene il mistero e la fermezza di un comandamento. Nagasawa pensa e parla del proprio lavoro come di un "fare" che ha per soggetto un artefice e per fine l'esito concreto del lavoro. Non importa quanto siano perfetti o imperfetti i segni incisi sul bambù poiché il segreto della fioritura sta nel fatto che una mano li ha lavorati. L'arte è una ricerca di verità e la scultura rivela il suo senso nella capacità di creare qualcosa che non c'è, nella capacità di attendere qualche cosa che deve ancora accadere, nell'esplorare il respiro della materia.

Con la carta, Nagasawa dà inizio alla profonda trasformazione genetica che investe la pratica dei materiali. L'idea della metamorfosi lo affascina. Da un singolo foglio di carta traeva come per incanto una molteplicità di figure e di forme. Lo stesso processo formativo si ripete con altri materiali. Dal 1974 egli produce una serie di opere in ferro, in legno e in cera che prendono forma dallo scambio di materia: *Pastorale* [136], *Musa* [161], *Ganjin* [162], *Mano* [167] ne sono dei mirabili esempi.

Con la trilogia lignea (*Piroga*, *Pastorale* e *Porta*) la forma si genera da un unico blocco di legno e l'artista prende atto del valore della omogeneità rintracciando in essa la singolarità e la specificità dell'atto scultoreo: trasformare un materiale unico e omogeneo in una forma e in una immagine eterogenea. Si materializza, attraverso la scultura, il potere dell'artefice, il solo paragonabile al supremo atto teologico. Il pensiero neoplatonico ha teorizzato questo potere ipotizzando l'esistenza di un'idea che vive dentro la materia e a cui si dà forma liberandola da essa. La materia sottratta e asportata diviene altro ma rimane parte del tutto.

L'elegante, fredda, levigata serpentina del bastone in *Pastorale* [136] sembra essere appesa ad un grosso chiodo fissato su una tavola lignea. Uno sguardo attento rivela l'inganno: il bastone e la tavola fanno parte della stessa entità, della stessa realtà indivisibile, della stessa inscindibile unità. Così come gli utensili della *Piroga*, il bastone è ricavato dallo stesso blocco di legno.

In *Porta* [159, tav. VI], del 1975, due alberi scolpiti a tutto tondo nel legno formano i battenti di una porta e i loro rami intrecciati sembrano impedirne l'apertura. I battenti traforati lasciano comunicare i due spazi, ma la porta diviene metafora della incomunicabilità: ogni tentativo di aprirla risulterà vano perché si tratta, ancora una volta, di un'unica tavola lignea. La *Porta* è un esempio tipico della combinazione tra la unicità della materia e la proliferazione della forma e, come in *Piroga* e *Pastorale* si avverte immediatamente il mistero dell'unità attraverso la tensione di una illusione frustrata.

Ripartire il legno all'albero, ricondurre la tavola lignea alla sua forma originaria, si presentano allora come una metamorfosi nella metamorfosi (o una metamorfosi rovesciata) che allude al ciclo eterno della distruzione e della rinascita.

Dalla carta, al legno, al ferro. Dopo l'iconoclastia giovanile, dopo le imponenti e le geometrie antropometriche, così come nelle opere di carta, ricompare ora la figura umana. Immagini sacre e mitologiche si sovrappongono offrendo allo scultore, come sempre, la possibilità di provare i suoi assiomi sull'ambiguità.

L'idea di trasformare un materiale unico e omogeneo in una forma eterogenea si ripete in *Ganjin* [162] e *Musa* [161] in cui le figure sono estratte da un'unica lastra di ferro compiendo il miracolo di convertire un blocco di materia pesante nell'immagine vibratile del fuoco e nella leggerezza del volo. La figura del bonzo in meditazione e il profilo di una musa michelangiolesca vengono ritagliate nella lastra e il ferro ricavato per sottrazione viene battuto a caldo per trasformarsi in una lingua di fuoco o in due grandi ali d'angelo.

Il processo della metamorfosi si realizza in modo inquietante in *Mano* [167] del 1976: una grande scultura di gesso e di cera. Dal morbido panneggio di una manica sbucca una mano che scava nel blocco di cera di cui essa stessa fa parte. L'immagine dell'artefice ritorna nel gesto della mano e nella metafora della materia che genera se stessa, dove l'artista coincide con l'opera e l'opera con il suo graduale, misterioso compiersi.

L'operazione di Nagasawa si delinea come una ripetuta metafora, tesa a porre in luce una specie di preminenza concettuale della scultura. Ogni scultura è tutta nella sua forma, nella trasformazione che opera sulla materia. Invece di essere una sua rappresentazione, la scultura induce a guardare il mondo come fosse il frutto maturato da una trasformazione plastica. Le immagini nascono così, dentro la materia, dal suo interno, affiorando da

essa. Ciò che lega l'artista al "fare", alla scultura, è proprio la potenza formatrice dell'operare plastico. Panneggi barocchi di carta, mani di cera, ali e fiamme di ferro appaiono come risultato di una incondizionata disponibilità metamorfica della materia: una specie di prospettiva, concettualmente rovesciata, della scultura. L'artista si esprime con un rovesciamento che conduce, attraverso esiti formali controllatissimi e sofisticati, a una specie di scultura che ha per oggetto lo stesso fare scultura.

La scoperta della manualità. I materiali

Con la produzione delle opere di stoffa e di carta l'artista, dalla seconda metà degli anni Settanta, ha riscoperto il valore della manualità e si è lasciato coinvolgere direttamente nella fattura dell'opera. Se fino ad allora la realizzazione delle opere era stata sempre affidata ad artigiani specializzati, quotidianamente seguiti dall'artista, dopo le sculture di carta egli si dichiarerà volentieri alla realizzazione di alcune opere: « per me la carta è uguale a qualsiasi altro materiale: conosco il mio limite e sto attento a non forzarlo. Se progetto una grande donna nuda, so di non poter arrivare a scolpirla nel marmo perché mi fa difetto la capacità tecnica, quindi quello che vedi è solo la misura della distanza cui sono riuscito a portare il mio limite tecnico. Non è vero che della carta ho un'esperienza maggiore del marmo o del legno. La scelta di uno o dell'altro può dipendere anche dalla disponibilità. Mi capita anche di voler affrontare materiali che non conosco affatto: è una lotta in cui posso perdere o vincere; se vinco vuol dire che l'opera è riuscita. Con ogni materiale che non conosco ho paura, voglio affrontarlo, voglio vincere, però ci vuole tempo, perché prima di tutto bisogna studiarlo»³⁸.

Nagasawa non ha un'idea superficiale della manualità, anzi «l'elogio del la mano» pervade tutte le sue opere³⁹. La stessa *Piroga* del 1973 lavorata con le antiche tecniche sembra esprimere una rivalutazione del mestiere. Per il rilievo dell'ala in *Paravento* [220, tav. XVIII] del 1981 ha preso lui stesso lo scalpello: era la prima opera eseguita in prima persona e ad essa seguirono *Casa di Li-Pai* [224], *Strada di Cirenaica* [228], *Barca* [237, 238], *Luogo dei Fiori* [244], *Vecchio Pino* [243], *Uno* [248].

Fino alla fine degli anni Settanta Nagasawa usa un materiale alla volta, sceglie una sola materia per ciascuna opera: il ferro, il bronzo, l'oro, il marmo... ma a partire dai primi anni del decennio successivo si avventura nella commistione di più materiali.

Le opere di marmo e di bronzo verranno eseguite dai marmisti di Pietrasanta e nelle fonderie ma, laddove l'intervento della bottega specializzata non è necessario, l'artista realizzerà i lavori con le proprie mani, con il gusto e il piacere di riscoprire una manualità scomparsa e di dare corpo all'idea attraverso la pratica del "fare".

Il legno, la carta, l'ottone, il sughero e la stoffa convivono in *Vecchio Pino* [243] o in *Luogo dei Fiori* [244] e l'innesto e l'assemblaggio di essi diviene l'occasione di un libero gioco di intrecci, di continue invenzioni formali. In queste opere, come nella carta, il "fare" e l'"inventare" camminano di pari passo, demandare ad altri questo processo, sarebbe impossibile.

Con il bronzo o con il marmo l'artista pensa e progetta l'opera, si astiene dalla realizzazione pratica e reinterviene nella fase del montaggio: «[...] prima di fare un modello, faccio moltissimi schizzi, poi seguo il progetto che viene realizzato dagli artigiani, ma quello che mi diverte è montare il lavoro, e questo dipende dal luogo, e anche se tutto va bene, fino all'ultimo devi inventare»⁴⁰.

Nagasawa non usa mai materiali senza prima lavorarli; li plasma e li doma prima di integrarli al suo universo. Un sottile lirismo lo porta a cercare sempre l'elemento ricco della materia; la esplora, si misura con essa, cercando sempre di estrarne un "patrimonio genetico". Il materiale è sempre autonomamente dotato di una propria vita, di un senso e anche di un proprio coagulo storico. Anche i materiali poveri si caricano di sedimentazio-

ni culturali e, attraverso la manipolazione dell'uomo, diventano "nobili". Le materie mettono in moto forze creative dell'immaginazione e la rivalutazione dell'esperienza manuale si giustifica nel problema del fare, connettendosi ai procedimenti della trasformazione della materia.

Si tratta di un tipo di lavoro che implica un coinvolgimento totale dell'artista: dal livello della percezione sensoriale immediata alla partecipazione mentale e immaginaria. Sulla forza interna alla materia e sulla sua capacità di attivare e propagare forme Nagasawa ha costruito la sua poetica. La materia non è mai semplicemente un supporto o uno strumento, non è mai schiava della mano dell'uomo ma diviene il "luogo d'elezione" in cui l'idea si sofferma. E l'idea, attraverso l'immaginazione, passa dall'indistinzione alla concretezza, articolandosi in una forma. Si tratta di un processo di individuazione e di affioramento che l'artista affida a una manualità intesa come lavoro concreto, e che trova, nel suo stesso compiersi, le proprie motivazioni e le proprie finalità.

Nel 1988 l'artista dichiara: «La scelta dei materiali dipende dal periodo, dalle occasioni. Una volta era il marmo, la carta, adesso uso molto i metalli: l'ottone, il rame, il ferro [...]. L'arte è trasformare il materiale in altro. [...] Toccando un materiale non bisogna ucciderlo: mantenendo intatte le sue caratteristiche, io posso trasformarlo. Questa è scultura»⁴.

La scultura come pratica dei materiali "alti" (marmo e bronzo) o "bassi" (legno, terra anche gesso), rinvia all'intrinseco potenziale espressivo delle tecniche; le varietà di senso implicite nei livelli iconografici sono sospinte fino all'estremo confine della teatralizzazione dell'idea, alla sua messa in scena.

Dai primi anni Ottanta si fa più forte in Nagasawa l'esigenza di operare nel presente, senza smarrire il senso delle origini. L'artista tiene vivo e rinsalda il legame con l'Oriente, con le proprie matrici culturali, in un continuo approfondimento dei propri nuclei tematici associati intimamente ai materiali usati.

Dopo la riappropriazione del linguaggio plastico e l'avvio di una ricerca tesa ad esaltare le qualità tattili e sensibili della scultura, Nagasawa giunge ad un punto del suo percorso in cui lo spazio diventa protagonista. Nel corso degli anni Ottanta la scultura diviene creazione di "luoghi", si accentuano i riferimenti alla cultura d'origine e la dimensione mitica ed evocativa si impone. Agli esordi di questo decennio le opere dell'artista nascono dal legame mitico tra la natura e gli dei. Forza e leggerezza si contendono lo spazio e l'opera ne prende possesso in un serrato dialogo con il vuoto. Le dimore, le stanze, le barche, i recinti, i muri, i paraventi: la materia si svuota, le immagini si delineano con sottili profili, diventano eteree, evanescenti. La scultura ora perde fisicità, acquisisce leggerezza, fino a rendersi trasparente. Ogni opera appare come un universo a sé, si raccoglie in sé, e le forme trovano il giusto equilibrio, intrecciandosi con materiali diversi, in stretto rapporto con l'ambiente in cui si collocano.

La natura e l'immaginario

Nagasawa è per gli europei un artista orientale, per gli orientali un giapponese trapiantato in Europa: un orientale che da trent'anni abita a Milano. Nagasawa è dunque sospeso tra due mondi senza appartenere in fondo né all'uno né all'altro: cammina su un ponte gettato tra i due continenti. Della sua origine orientale Nagasawa ha trattenuto molto, ha conservato soprattutto l'idea della natura.

La natura è una forza trasformatrice che genera, alimenta e distrugge. L'uomo non può opporsi al suo potere, perché ne è una piccola e vulnerabile parte. L'armonia con la natura ("Shizen") impronta di sé tutta la cultura orientale, che considera indispensabile, per raggiungere un equilibrio con il sé profondo, un corretto rapporto uomo-natura.

Nello Zen «quando scompare l'ego, tutti i fenomeni del cosmo diventano il nostro ego»¹. L'affiorare del sé cosmico, la sua comparsa, permettono di osservare le cose senza particolari punti di vista. Sono ancora una volta esemplari i giardini Zen, dove l'attenzione al particolare è sempre in funzione dell'universale e la presenza dell'uomo tende a farsi inavvertita per consentire la calma contemplazione dell'assoluto. In un giardino Zen il visitatore avverte "l'intrusione" dei propri sensi come una violazione. Cade l'antropocentrismo, sostituito da un biocentrismo o cosmocentrismo che si pone come misura di un giusto ed equilibrato rapporto tra l'uomo e la natura. L'uomo ne è parte inscindibile, ma è una delle sue tante creature, una sua piccola manifestazione. E la natura si mostra all'uomo come una grande forza materna degna di venerazione e di rispetto. Il rapporto osmolico tra uomo e natura è il fondamento di un'intera cultura.

Lo Shintoismo vede un dio in ogni elemento naturale: gli alberi sono dimore divine, vengono chiamati ciascuno con un nome proprio come fossero esseri umani; anche le pietre hanno una loro sacralità, sono un tramite di preghiera agli dei, acquistano valore per la loro forma, per il loro colore, per il loro essere mute, immobili e silenziose presenze di un tempo che scorre². «Per noi il pensiero della natura è una necessità, deve esserci per forza. In Giappone ogni anno viene il tifone per dieci, venti volte, i terremoti e gli allagamenti distruggono le città: abbiamo creato tanti dei in forma di alberi e di qualsiasi cosa per questo, perché ad un certo punto hanno paura e si arrabbiano. Per noi conoscere la natura è un compito, un obbligo

per vivere. Abbiamo una paura incredibile. In ogni foglia, in ogni goccia d'acqua c'è il mondo: non solo gli artisti, tutti, ognuno di noi deve scoprire le regole della realtà. Per esempio noi abbiamo ancora una diga di circa due secoli fa, poverissima, di mattoni e di pietra, però piena di buchi. Non è stata costruita come un muro; quando arriva la grande onda, entra nei buchi e diventa una piccola onda, non si blocca, si scioglie. La diga non si oppone all'onda, bisogna essere amici. La natura non si cancella, si accetta, noi sappiamo che il suo potere è troppo grande. Anche la casa giapponese è così: se viene il vento può anche portare via tutto, il terremoto la muove ma non la distrugge. Invece le nuove dighe, costruite con il cemento armato devono essere continuamente rifatte»³.

La natura e la memoria collettiva, costituiscono i principali punti di riferimento della poetica di Nagasawa, da esse egli attinge le forme come fossero fonti o sorgenti d'immagini. Quando taglia o scolpisce il legno o il marmo, quando fonde le sue opere in bronzo, quando inchioda o aggancia ogni elemento per costituire un complesso che imponga la sua coerenza, Nagasawa suscita reazioni o suggestioni che rimandano alla natura e all'immagine che di essa trattiene la memoria collettiva. Nondimeno, l'uso di ogni materiale, di ogni forma, come pure il principio che sorregge tutto il lavoro, danno adito al dubbio, allo stupore e all'ambiguità. Si tratta infatti di un lavoro di trasposizione, di rinvio da un contesto originario ad un immaginario.

Sagome increspate di onde, foglie sul tetto di un pozzo, ali d'angelo su pannelli di legno, alberi spogli ricolmi di vita, boschi di bambù e macchie di papiri, hanno l'evidenza di immagini conosciute ma, per quanto evidenti esse siano, una volta scolpite, entrano nel circuito chiuso di un'altra realtà, in una dimensione diversa. Il travestimento dei caratteri degli elementi naturali - un albero, un bambù, una foglia caduta - apre un processo analitico e lirico, rimanda sempre alla natura che è in noi, ad una immagine favolosa, mitica, quasi fiabesca. Quando gli occhi si aprono sulla natura cogliendone la semplicità e la perfezione, quando l'esperienza è filtrata dalla lente del mito e della poesia, la natura imprime l'uomo di sé, offrendo un'immagine angelica. Questo gioco di rinvii tra la natura e la sua immagine, tra il reale e l'immaginario, diviene un incentivo, uno stimolo creativo e al contempo il punto d'avvio per una riflessione sul rapporto tra naturale e artificiale.

Quando Nagasawa crea Pozzo [213, tav. IX] vuole creare un suo pozzo "speciale", senza cercare di accentuare o di cancellare la differenza fra il pozzo reale e quello immaginario. Anzi, ci sembra che si sforzi di non trascurare i caratteri propri di un pozzo. Ad una attenta osservazione, ci si avvede che sono proprio quei caratteri a farlo scivolare verso le categorie dell'artificiale. Nella sua prossimità l'opera tende a trascinarsi verso una dimensione rituale, e la configurazione del pozzo come piccola capanna primitiva si rivela essere del tutto immaginaria. Si tratta di un pozzo irreali ma più vero del vero. «Adesso sto facendo un pozzo. Sarà in marmo e avrà un tetto sorretto da quattro colonne in bronzo. E' diverso tempo che ce l'ho in testa. Pozzi ce ne sono in ogni parte del mondo. Manufatti utilissimi, cose concrete costruite dall'uomo. Anch'io voglio costruire il mio pozzo-scultura. Una cosa che non rimandi ad altro, che non voglia rappresentare altro. Una realtà concreta che stia nello spazio. Materia trasformata dalle mani, in cui materia e tecnica siano compatte, unite. Rispetto alla natura, un'al-

tra natura. Non metafora di qualcosa, ma una presenza nel mondo, per il solo fatto di esserci. Questo, per me, è "il senso della scultura"⁴. Pozzo è una piccola architettura, un tempietto, dove ogni dettaglio ha una sua funzione narrativa ed è curato, finemente scolpito, ai limiti del sofisticato. Un tetto a capanna di bronzo è sorretto da quattro colonnine, tutte diverse, che simulano il bambù. Al centro della base di marmo si apre un foro dai contorni sinuosi, perfetti. Sul tetto a capanna il bronzo s'increspa in un lungo fluire di onde, e foglie cadute da un albero, come trasportate dal vento, galleggiano sul quel mare di bronzo. Già nel 1975, con *Porta e Viti di Bagdad*, l'artista aveva osservato le "invenzioni" della natura, l'aveva emulata ripetendo l'avvinghiamento tortuoso del glicine per dei battenti di legno e combinando brevi sezioni di tronco di vite per le colonne bronzee di un baldacchino [159, 163, tav. VI, VII]. Nagasawa ha "egualgiato" la natura, ne ha indagato la crescita, con un'indagine attenta ne ha scrutato ogni aspetto prendendo anche un semplice arbusto come campione. L'ha analizzata, l'ha come guardata attraverso una lente d'ingrandimento, per poi "superarla" creando «una doppia natura».

Nel 1983 Nagasawa è stato invitato dall'architetto Arata Isozaki a realizzare una scultura per la città di Tsukuba. Si tratta una nuova città dedicata agli studi e alle ricerche scientifiche, progettata da Isozaki. Nel mezzo dell'abitato si apre una grande piazza e al suo centro l'architetto ha voluto una scultura. Nagasawa ha rifiutato l'idea di un monumento, ha ignorato la prospettiva di un arredo urbano, rispondendo all'appello con un'opera che è, al tempo stesso, il simbolo e la speranza di una conciliazione tra la natura, l'uomo e le sue tecniche. Trovandosi al centro della città delle scienze, nel cuore di una città avveniristica, l'artista ha risposto così alle attese di Isozaki, che nella sua stessa progettazione aveva voluto sottolineare lo stretto rapporto tra arte, scienza e natura. L'*Albero* [229, tav. XIV] di Nagasawa è un albero immaginario che non ricorda nessun albero in particolare, la sua forma è nata ancora una volta da un gesto, eppure viene scambiato per un albero vero. «Dopo quattro mesi sono riuscito a fare un pezzo che sembrava un albero ma non somigliava a nessuno. Però ho capito che era molto importante non eliminare il senso, la regola di natura. Se sbagliavo o l'eliminavo non diventavo un'albero»⁵.

Quest'albero davvero non esiste in natura, la sua forma è stata ottenuta torcendo sette fili di ferro raccolti in un fascio. È dotato di sette rami e sette radici, sul suo corpo spoglio di bronzo imbrunito, non c'è alcuna cortecchia, l'albero sembra nudo. Dai suoi rami spuntano piccole foglie e attorno al fusto è cresciuta una macchia di papiri di bronzo. Di nuovo, come in Pozzo, la scultura ci impone una riflessione sul rapporto artificiale-naturale, di nuovo troviamo una figura irrealista ma più vera del vero. L'artista ci offre, ancora una volta, una «doppia natura».

Per la cultura giapponese l'albero è un emblema della natura, un microcosmo sacro e completo, il simbolo del cuore delle cose: si erge verso la vetta dei cieli, unendo il cielo alla terra, colmando il vuoto del "Ma".

Sull'albero scuro di Tsukuba si staglia la luce di un velo. Un panno d'oro discende dai rami animando di vita quell'albero immobile, imbalsamato.

Ali e velo

Grandi ali d'angelo appaiono in bassorilievo sul *Paravento* [220, tav. XVIII] di legno scolpito nel 1981. Sei grandi ante di taglio chiarissimo si snodano nello spazio, creando un'apertura d'ali, e un morbido panno di seta si abbandona su di esse. Le ali e il velo sono gli attributi degli angeli, dei messaggeri divini. Nel lavoro di Nagasawa grandi sagome d'ali erano già apparse nelle opere di carta, fitte piume bianche si arricciavano disegnando l'ala di un angelo e figure femminili alate affioravano dalla carta e nel ferro [161, 169, 173, 181, 198, 199, 205].

Il simbolismo delle ali, delle piume e dunque del volo si manifesta, sotto forme diverse, in varie culture per alludere alla leggerezza spirituale, al moto

ascensionale, all'elevazione dalla terra al cielo e, viceversa, alla discesa del messaggero in terra. Le ali dunque, sono l'immagine dell'incontro tra il divino e l'umano.

La conquista della leggerezza, evocata nei testi indù così come in Chuang-tzu⁶, è la liberazione dal peso del corpo, dall'attaccamento alla manifestazione formale ed è perciò il frutto della contemplazione. Il volo buddhista permette di raggiungere il lago Anavatapta o il paradiso; la leggerezza e il potere di volare sono caratteristiche proprie degli Immortali taoisti, che possono così raggiungere le Isole loro destinate. Nella tradizione cristiana le ali alludono al movimento aereo, al "pneuma", allo spirito. Sono simbolo costante di spiritualità, conducono alla verità, al suo disvelamento. Le ali esprimono in generale l'elevazione mistica, indicano la trascendenza e la conoscenza. È l'angelo conduce a una conoscenza diversa da quella che si sviluppa in rapporto al visibile: «Quando Dio invia il suo angelo all'anima, essa inizia veramente a conoscere»⁷.

Le immagini della solita rappresentazione lo spogliarsi degli abiti dell'esistenza e le piume, le piume bianche di Nagasawa, diventano come le scaglie dell'anima in volo.

Dalle antiche religioni orientali la figura alata fu assorbita dalla mitologia greco-romana, identificandosi con il messaggero degli dei: Mercurio, Vittoria, Iride... Poi, dall'immagine della Vittoria alata nacque la figura cristiana dell'angelo⁸.

Tutti i miti che percorrono lo spazio «tra cielo e terra» affasciano inevitabilmente l'artista. A Iride messaggera degli dei e ad Aurora, che accompagna nel cielo il carro del Sole, Nagasawa ha dedicato più opere.

La leggerezza del volo e la sospensione nell'aria non sono altro che metafora della scultura: se la scultura, come sostiene l'artista, deve galleggiare nell'aria come le idee liberandosi del proprio peso corporeo, l'immagine delle ali e dell'essere alato si immedesimano con l'idea stessa della scultura. Ali, angeli, messaggeri volanti, ombre di angeli e cherubini si assiepano attorno all'artista, popolano la sua iconografia, e attraverso gli anni crescono, incessantemente.

L'angelo è un essere misterioso e rassicurante, né umano né divino, è una presenza incorporea e invisibile, ma è allo stesso tempo l'unica figura di un mondo spirituale che diviene percepibile all'uomo, è il messaggero inviato sulla terra. «L'Angelo testimonia il mistero in quanto mistero, trasmette l'invisibile in quanto invisibile, non lo "tradisce" per i sensi»⁹.

Per Nagasawa la presenza dell'angelo si rende visibile attraverso la sua ombra e infatti *Ombra di angelo* verrà replicata in una serie di opere realizzate dal 1986 in poi [253, 256, tav. XXII, 291, 451, tav. LIV].

Così come le ali, il velo evoca la dissimulazione delle cose segrete, è una rivelazione, una conoscenza, un'iniziazione che allude allo svelamento delle verità. Nel politeismo Shintoista il velo è un attributo degli dei. La leggenda giapponese dell'"Hagoromo" (veste celeste) racconta che gli esseri spirituali viaggiano nell'aria accompagnati da un velo e per riposare discendono in terra adagiandosi sulla chioma degli alberi. Talvolta, dopo il sonno, riprendono il volo dimenticandolo. Un velo, abbandonato sull'albero, è la traccia evidente del passaggio del dio ed è, per sua natura, un simbolo sacro.

Dall'*Albero* [229] di Tsukuba pende un velo d'oro ricamo di luce. Osservando la natura dall'alto, l'essere volante sceglie accuratamente il proprio giaciglio e non a caso la forma di *Albero* è stata pensata dall'artista privilegiando il punto di vista dall'alto: «Ho immaginato un Dio discendere dai cieli e cercare in giro l'albero migliore, ho deciso di creare la forma del mio albero in modo che apparisse invitante attraente e tale che se un Dio lo vedesse dal cielo vorrebbe discenderci sopra»¹⁰.

L'adozione di "un punto di vista privilegiato", lo ricordiamo, era già rintracciabile sin dai primi lavori, basti pensare agli "oggetti manipolati", al loro inganno svelato da un occhio più astuto. Così come allora, nei primi anni Ottanta Nagasawa ripone un segreto nell'opera, un'immagine nascosta che può essere colta soltanto da un punto di vista particolare.

Nel 1981, con *Bandiere* [222], cinque reti di ottone sgualcite erano appese come lenzuola e in una di esse l'artista aveva tracciato a carboncino la figura di una Afrodite, ma la trama stropicciata d'ottone occultava quei tratti sotto effetti cangianti, la si poteva vedere soltanto da un determinato punto di osservazione. Con *Albero*, così come aveva fatto nel 1969 con *Silver Point* [34], Nagasawa sposta l'orizzonte su una linea verticale, porta lo sguardo in alto nel cielo, come un «occhio celeste», negando all'uomo la possibilità di fruire di una visione privilegiata. Ancora una volta ciò che si vede è soltanto una porzione, un frammento, una parte di un "tutto"¹¹.

Per Gaston Bachelard all'aria si associa l'immagine di un viaggio verticale, che per l'essere umano è una tendenza irresistibile; l'immaginazione aerea è metafora della salita, dell'ascensione, della sublimazione. Sul sogno onirico del volo e sulla "psicologia ascensionale" Bachelard ha scritto un saggio in cui le immagini letterarie di angeli, ali, alberi, nuvole e costellazioni si rincorrono tra il pensiero di Nietzsche, la poesia di Shelley e quella di Rilke¹². Proprio Rilke ci ha lasciato i versi di una poesia che coincide curiosamente sia con la prospettiva dell'occhio celeste, sia con l'immagine rovesciata dell'albero, in cui le sette radici e i sette rami di Nagasawa si corrispondono capovolgendosi come in uno specchio: «Viste dagli angeli, forse, le cime degli alberi / sono radici, che bevono i cieli / e, nel suolo, le radici profonde di un faggio / sembrano loro tacite vette»¹³.

Le immagini capovolte, la prospettiva rovesciata, il mondo sotto-sopra fanno ormai parte del patrimonio dell'artista. L'interscambiabilità delle radici e dei rami non è altro che la metafora di un mondo diverso ma eguale a se stesso, di un occhio estraneo che ci osserva da fuori, di un occhio interno che si rovescia all'esterno o, forse, di un occhio segreto che anima le cose viventi, quello stesso occhio con cui le cose ci spiano, guardandoci in modo familiare e straniero. Il tema dello sguardo, come vedremo, acquisirà un ruolo centrale nella poetica dell'artista e *Nicchia*, del 1975, ne era stato il primo esplicito esempio¹⁴.

Se l'«occhio celeste» si lega al tema dello sguardo, alla poetica delle ali e del volo soggiace la dialettica della leggerezza e della pesantezza. Il progressivo alleggerimento della scultura di Nagasawa raggiunge in questi anni i limiti della sottrazione della fisicità. L'idea della leggerezza e la sfuggente mobilità si traducono nell'immagine del viaggio, della *Barca*, nell'architettura svuotata delle *Stanze*, nel nastro aereo di *Rotolo*, nelle pale d'elica della *Visione di Ezechiele*, dove l'artista ha creato un brivido immateriale attraverso il silenzioso fruscio del battito d'ali nell'aria.

La dimora del poeta. La poesia "Haiku"

Dagli anni Ottanta l'opera di Nagasawa si carica sempre più di connotati poetici, diventando uno stadio intermedio tra un messaggio in forma di scultura e un messaggio che prende forma nelle suggestioni e nell'immaginazione dello spettatore. La poesia orientale diviene la musa ispiratrice di alcuni lavori e l'immagine della dimora del poeta torna in tre occasioni: con *Casa di Li-Pai* e *Casa del poeta* nel 1982, con *Basyo* nel 1990 [224, 225, 335]. In quest'ultima opera, così come avverrà nelle *Stanze* e nella *Casa dell'Alba* [263, tav. XXI], le pareti svaniscono, l'abitazione si apre, diventa un rifugio dell'aria. Pochi, essenziali elementi danno asilo alla poesia. E in tutte le dimore la poesia si impone sulla scultura fino a consumarla, sottraendole fisicità, gonfiandola di leggerezza.

Nei primi due casi la dimora del poeta non è altro che una scala, un passaggio di marmo o di legno che conduce ad un balcone sospeso; ma la soglia a cui tende il percorso è inesistente, è soltanto l'ombra di una porta impraticabile. C'è dunque una scala che conduce al nulla, si arrampica nel vuoto aprendo la nostra immaginazione sul mistero della poesia.

Casa di Li-Pai [224, tav. XIII] è una lunga gradinata di legno bianco che si inerpica sul muro bianco della sala espositiva. La scala porta a un pia-

nerottolo sospeso, dove una piccola tettoia spiovente protegge una fantomatica soglia segnata soltanto da un foglio di carta che si libra nell'aria con intrecci e brandelli. La tettoia, il balcone sospeso e gli ultimi gradini della scala sono ricoperti di polvere d'oro. L'oro e il bianco si riflettono in un'immagine eterea, l'immaterialità e la levità conservano la suggestione lirica e suadente della poesia di Li-Pai. «C'è un poeta cinese, Li-Pai, ubriacone ma bravissimo che mi ha interessato fin da ragazzo. La secca liricità delle sue immagini, la stringatezza dei suoi accenti è diventata una specie di suggestione a cui dovevo dare corpo. E così è nata questa lunghissima scala con un tettino sopra: una minima cosa, per avvicinarmi al ritmo impalpabile della sua poesia»¹⁵.

Li-Pai, noto come Li-Po o T'ai Po, è una delle massime glorie della letteratura cinese; visse tra il 701 e il 762, nel periodo della più alta fioritura civile e culturale dell'Impero, sotto la dinastia T'ang. Di spirito libero ed eccentrico fu amico di insigni monaci taoisti, viaggiò quasi di continuo e scriveva in stato di ubriachezza, lasciandosi andare agli effetti del saké. Nei suoi versi ricorre spesso l'immagine del dialogo tra il poeta e la luna, e l'oro e il bianco della sua casa, costruita da Nagasawa, ne trattengono ancora l'incanto. Li-Pai scriveva rivolgendosi alla luna riflessa nell'acqua e la leggenda vuole che, ubriaco, sia morto annegato cercando di afferrare proprio quella luce riflessa¹⁶.

A distanza di pochi mesi dalla *Casa di Li-Pai* Nagasawa crea una seconda dimora nel cortile della galleria di Piero Cavellini a Brescia, dove lo spazio aperto ha guidato l'artista nella scelta di materiali resistenti all'acqua. La *Casa del Poeta* [225, tav. XV] è costituita da un pontile di marmo che conduce a una scala, i cui gradini sono scolpiti con nove marmi di colori diversi. La scala si arrampica su una parete ricoperta dall'edera e conduce, ancora una volta, ad una soglia inesistente segnata soltanto da una rete metallica, coperta da una tettoia di marmo. Ora, al candore immacolato della *Casa di Li-Pai* si sostituisce il colore: il rosa, il grigio, il giallo dei marmi e il verde dei rampicanti. La scultura è apparentemente perfetta, la sua bellezza è intatta, ma tutto è pensato all'insegna dell'irregolarità e della imperfezione. Così come nella *Casa di Li-Pai* la diagonale ascendente vacilla, la scala è come sconnessa, e qui, nella *Casa del poeta*, la materia sembra logorata dal tempo, consumata dal calpestio di chi, cercando la poesia, è andato chissà dove. A guardar bene, alcuni gradini sono andati perduti, corrosi fino a sparire, e questa consumazione conferisce all'opera una bellezza enigmatica. Si crea un'atmosfera di sospensione, si entra in una dimensione metafisica come se si trattasse di un frammento di un'esistenza totale. La porta cieca, il luogo vuoto a cui conduce il percorso in salita, crea un'attesa, mette in scena l'assenza.

Si respira la stessa aria dei quadri metafisici, e non è un caso che la pittura di De Chirico sia oggetto di amore e di riflessione per Nagasawa. Opere come *Odisseo* [289] o *Le Muse* [443] sono direttamente ispirate alla pittura di Chirichiana ma, come nota Minemura, lo spazio metafisico, per definizione, non esiste, è nascosto. Lo si può percepire attraverso un sentimento simile al languore, un sentimento che si avvicina a quella «noia verso uno spazio atmosferico, invisibile, incommensurabile»¹⁷.

L'irregolarità, l'assenza, l'imperfezione, l'opacità provocata dalla consumazione e l'indeterminatezza sono caratteristiche tipiche dell'estetica orientale: trascorrere del tempo, la bellezza delle cose patinate dall'età, la solitudine, la calma, la sensazione di povertà. Questi due concetti si accompagnano allo "Yugen", che designa ciò che è misterioso e profondo¹⁸.

Nelle dimore, il languore e la falsa immagine di perfezione esistenziale si legano alla poetica del frammento con lo stesso meccanismo che caratterizza la poesia "Haiku", dove una sola parola riesce a trattenere un'eccezionale potere evocativo. L'"Haiku" è la forma poetica più breve: è composta da diciassette sillabe costruite sull'alternanza di cinque-sette-cinque

ideogrammi. La brevità del verso non consente di sviluppare un'idea o un pensiero e la sua forza risiede nell'impressione di un istante in cui le sensazioni vengono afferrate e immediatamente abbandonate. Il potere e il fascino dell'"Haiku" hanno sedotto Nagasawa al punto di voler trasferire il raffinato senso estetico di questa "poesia senza parole" nella scultura.

A Basyo (o Basho)¹⁹, fondatore dell'"Haiku", Nagasawa ha dedicato un'opera del 1990 [335]: una nuova dimora dove la scala si trasforma in una casa "aperta", coperta da un tetto di lastre di ferro e circonscritta dal profilo di aerei paraventi chiusi in una stella. La sua poesia scritta con un linguaggio semplice e non letterario, il rapporto diretto con la natura, la figura di poeta-viaggiatore, fanno di Basyo un saldo punto di riferimento per Nagasawa. Il poeta, avvertendo il pellegrinaggio come una necessità, aveva viaggiato per gran parte della sua vita, percorrendo il Giappone da nord a sud, e aveva composto le sue opere più importanti lungo il cammino, rendendo così il viaggio inseparabile dalla sua poesia. Si recò di persona nei luoghi naturali che aveva cantato, rinnovandone gli umori e i sapori, ascoltandone i suoni che la tradizione aveva ormai congelato in immagini codificate. L'amore per il viaggio e la riscoperta della natura resero celebre la sua poesia. Pensando a Basyo, ascoltando Li-Pai, Nagasawa ha ripensato la propria arte avvicinando la figura del poeta-viaggiatore d'Oriente a quella di un antico "trovatore" d'Occidente. Ha scelto così il proprio percorso attraverso la poesia, la natura, il viaggio.

Il viaggio e la Barca

Nella vita e nell'opera di Nagasawa la barca ha una storia, una lunga storia legata al mito e al viaggio, un racconto che si intreccia con la sua biografia, la sua cultura e la sua esperienza di artista.

Due lunghi viaggi hanno segnato la sua vita: la tragica fuga dalla Manciuria verso il Giappone, a cui l'artista sopravvisse come unico bambino superstite²⁰, e il viaggio transasiatico dal Giappone all'Occidente con una canoa e una bicicletta. Quest'ultimo, considerato da molti la più impegnativa delle sue "azioni", si conclude idealmente con le ceneri degli indumenti che lo accompagnarono nell'impresa, racchiuse in un barattolo del ciclo *Pulverize*.

Il *Viaggio* ritorna in un'opera del 1971 [87]: sotto nove fogli di carta macchiata che ne lascia pian piano trasparire la scritta. È la prima opera di carta ed è anche la prima indicazione di un allontanamento dalla cruda e asettica produzione delle targhe metalliche con i giochi verbali. Nello stesso anno, con *Oro di Ofir* [96, tav. I] si apre la stagione della scultura e l'artista riesce a dotare le proprie opere di una dimensione irrealistica, evocativa ed epica. Il tema del viaggio assume le sembianze di un passaggio nel tempo, un tempo che accelera il ritmo, si rovescia e si proietta nel presente delle opere (come in *Bastone* o in *Orsa Maggiore*) portando con sé la storia, il mito, la leggenda. Le due piccole forme d'oro, modellate dal pugno chiuso dell'artista, prendono il nome di Ofir, il porto nei mari d'Arabia dove Salomone mandava la sua flotta per prendere l'oro e l'argento. *Oro di Ofir* è la prima opera d'ispirazione biblica; trattiene nel titolo il mistero di un viaggio sospeso e, nel gesto, il desiderio di possesso dell'oro di Salomone.

Come racconta Nagasawa, la sua arte si lega strettamente all'amore per i viaggi. Titoli, motivi, idee nascono dai viaggi reali o immaginari²¹. In gioventù ha girato a piedi il Giappone, ha poi attraversato l'Asia fino in Europa in un lento passaggio dall'Estremo al Medio Oriente. Il continuo peregrinare di luogo in luogo è tuttora l'esperienza più stimolante per il suo lavoro; i frequenti soggiorni all'estero, legati alle mostre, si accompagnano al vagabondaggio nella sperduta provincia italiana, dove la cultura, la storia, la memoria popolare lo affascina²². Il suo modello, sono i poeti-viaggiatori d'Oriente e gli antichi "trovatori" d'Occidente che creavano poemi errando di paese in paese. Lui stesso si definisce un "trovatore moderno".

poiché il suo lavoro, dalle azioni degli anni Sessanta alle opere degli anni Ottanta, nasce di volta in volta dai suoi sopralluoghi intellettuali²³.

Già nel 1972, in una intervista rilasciata ad una rivista giapponese dal titolo *Tra viaggio e viaggio*, alludendo ancora una volta al "Ma", Nagasawa dichiarava: «Lavoro tra un viaggio e l'altro. Amo viaggiare, è ciò che mi piace di più, vorrei muovermi sempre, e quando sto fermo viaggio con la mente»²⁴.

Il tema del viaggio prende forma nell'idea della barca che compare, svanisce e riappare nel corso del tempo. Per vent'anni, dal 1973 al 1993, l'atelier dell'artista si trasforma in un cantiere navale. Da questo arsenale escono diciassette barche che si trasformano e si spostano nello spazio, seguendo l'evoluzione della concezione della scultura e la trasformazione del senso della materia. La barca diventa una metafora del viaggio attuale e vissuto, mitico e sognato; assume le connotazioni di un viaggio nello spazio e nel tempo, in una dimensione reale e irrealistica, tra Oriente e Occidente. La prima imbarcazione è una scultura monoxile, compare nel 1973 nelle sale di un museo parigino²⁵. *Piroga* [129, tav. III] è una vera canoa, o meglio il duplicato di un'antica piroga, ma è ferma, immobile, non è mai partita, attende da millenni e porta con sé il suo mistero. Il suo motore è la nostra immaginazione che la spinge in un viaggio nei luoghi e nel tempo. La *Barca* riappare, nel 1981, in una mostra alla Galleria Sperone di Torino [214, tav. XII]²⁶. L'imbarcazione è cambiata: è di marmo bianco, ha una strana forma, quasi organica; è monolitica e contiene della terra in cui cresce un salice. L'albero della barca, che sostiene la vela e si lascia trasportare dal vento, diventa un albero vero così da trasformare la barca in un vaso ricolmo di vita. Si rinnova l'antico motivo iconografico della navicella in cui fiorisce l'albero, un'immagine densa di valenze simboliche, già presente in Leonardo e in Bosch, e prima ancora, nella pittura vascolare greca. Se la barca, per sua funzione, trasporta un carico (e *Piroga* custodiva nel suo vano millenni di storia), la nuova *Barca* raghetta la natura, la vita vegetale. Qualcuno ha voluto scorgervi un simbolo della fertilità, la memoria di un grembo materno²⁷. Anche le sue strane sembianze ci riportano al mare, all'acqua, alla nascita, all'elemento "fertile" per eccellenza, poiché il gesto di attingere l'acqua ne ha ispirato la forma. Di nuovo un'impronta, di nuovo un gesto che si solidifica nella materia. L'impronta delle mani nel marmo nasce da una manciata d'acqua stretta nei pugni da cui la materia deborda sotto la pressione delle dita. «Questa forma simile a quella di una barca, l'ho presa da un gesto molto semplice che facevo sulla spiaggia, attingendo l'acqua con le mani. Ho così sorpreso la forma istantanea dell'acqua e della sabbia che sfuggiva o restava tra le mani. Non è dunque con intenzione, ma per caso che la forma ha l'immagine di una barca»²⁸.

La stessa forma era già apparsa qualche anno prima in *Prua* [190], un'opera del 1977, dove una prua di bronzo recante la traccia dell'impugnatura era addossata alla parete come un trofeo²⁹.

Dai primi anni Ottanta l'immagine della barca ricorre in maniera ossessiva, e all'interno di questa "barcologia" si possono scandire le tappe di un intero percorso, di un itinerario all'interno della scultura.

Nel 1983 a Monaco la *Barca* [230] riappare completamente rinnovata. Sono passati soltanto due anni dal veliero di marmo, dieci dalla *Piroga* di legno ed ora il battello massiccio, solido e pieno è scomparso. La scultura ha perduto corporeità e un sottile tubo di ottone rivestito di carta giapponese disegna il profilo dell'imbarcazione, con una linea bianca, continua, sottile. La struttura è immateriale, aperta, naviga con leggerezza nello spazio come fosse il fantasma di se stessa. «Vorrei che le cose fossero sempre leggerissime, se non si vedono quasi è meglio, non devono pesare sul luogo»³⁰. Dal 1983 ad oggi la barca ricompare sempre così, con la sua esile e diafana presenza, sfruttando nuove dimensioni spaziali: sale sui muri, sui soffitti, in ambienti interni e in spazi all'aperto, si presenta da sola o in gruppo. In queste opere vince la leggerezza e la trasparenza; in esse non si

può individuare il preciso confine tra la materia di cui sono fatte e l'aria che vi transita. Il vuoto e l'aria diventano parte integrante della scultura. A Monaco, la barca è collocata in terra, al centro della sala, mentre una lunga onda di carta intrecciata ne disegna il percorso sulle pareti, ne rintraccia la rotta su un mare di muro. La stessa *Barca* [231] ricompare a distanza di un anno alla Galleria Arte Borgogna di Milano, ma questa volta si è arrampicata sulle pareti, vi naviga lasciando dietro sé due grandi scie³¹.

Dall'anno seguente Nagasawa muove ancora la barca, la sposta dalle pareti al soffitto, copovolgendola. La fa navigare sotto-sopra ripristinando un'antica consuetudine giapponese, rianimando un costume popolare: «In Giappone, nelle case, c'era sempre una barca appesa al soffitto, da usare in caso di alluvioni. Era pronta a partire, ma nessuno voleva che partisse per paura che le alluvioni arrivassero. La barca aspettava»³².

Nel 1984 a Tokyo, la *Barca* [237], capovolta e attaccata al soffitto, ritorna con la sua forma svuotata, ma il profilo, questa volta, è tracciato da fili ondulati di legno avvolti nella carta, e dal suo vano discendono tralci di vite fusi in ottone³³. La forma si articola e i materiali si moltiplicano: legno, bambù, ottone e carta. L'anno dopo, a Milano, l'imbarcazione [238] è di nuovo rovesciata contro un soffitto, spinta e bloccata lassù da un bambù su quale si dispiega un tessuto³⁴. Nel corso dell'anno il battello, giunto a Madrid [232], è di nuovo in terra, ancorato al pavimento, chiuso nel recinto di *Luogo dei Fiori II*, un giardino virtuale ritagliato nel legno [244]³⁵.

Dagli anni Ottanta la scultura si estende su una scala ambientale, la singola opera non è mai pensata da sola, nasce da un contesto, dalla luce e dal respiro del luogo. La *Barca* esce dalla sala espositiva, perde la sua scia di carta, si avventura all'esterno ma continua ad aspettare, a non navigare o a navigare su percorsi impossibili, rovesciando le coordinate spaziali, arenandosi in luoghi improbabili.

Nell'estate del 1986 una grande barca [252] è appesa alla parete esterna di un palazzo di Gand, e i suoi nudi profili macchiati di verdame si percepiscono appena. Sta lì, ferma, sul piano perpendicolare del muro, con la prua rivolta al cielo come fosse una barca "volante" giunta fin lì da chissà quali acque in tempesta e bloccata da un'improvvisa bonaccia.

Nella stessa estate, in Olanda, un gruppo di *Dodici barche* [250, tav. XVII] staziona su un prato di Arnhem. I tondini di ferro sono stati rivestiti di carta, i profili bianchi dei battelli si stagliano sul verde e in ciascuno di essi cresce un giovane albero³⁶. Una flotta sembra muoversi lentamente sulle onde dell'erba rimanendo tuttavia ferma, ancorata agli alberi come a delle boe.

Sempre nel 1986 la stessa barca di Monaco, Milano e Madrid approda a Parma, torna in una stanza, si riappropria delle scie di carta per navigare sulle pareti della Galleria Niccoli [233]³⁷. Poi, una pausa. Per due anni la barca scompare, riposa. Nel 1988 riappare in due spazi milanesi: sulle pareti del Padiglione d'Arte Contemporanea [234]³⁸ e contro il soffitto di una agenzia del Credito Milanese [280]. Qui, la grande sagoma di un battello levita nell'aria, sta, rovesciata e sospesa, contro una cupola di vetro come fosse appesa ad un filo che discende dal cielo.

In Sicilia, nell'estate dell'anno seguente, la barca diviene una dorata ed enigmatica presenza che si lascia afferrare a fatica nel buio della *Stanza di Barca d'oro* [309, tav. XXX]. La barca è rovesciata, il suo profilo è rivestito di foglia d'oro e al posto dell'albero appare una colonna di marmo rosso³⁹. È nascosta, immersa nel buio, chiusa in un ipogeo segreto, in una stanza sotterranea, tra una montagna e un fiume. Nel corso della stessa stagione la barca riemerge alla luce del sole, in un parco di Anversa [310, tav. XXXIII] e il suo grande profilo d'ottone cinge il fusto di un albero secolare⁴⁰. Di nuovo all'aperto e di nuovo un'albero vero. A distanza di un anno, la *Barca* [334, tav. XI] riappare in un lago vicino Varese⁴¹. Questa volta si tratta di un vero e proprio battello di legno, a bordo è stato portato un gigantesco albero che si mantiene miracolosamente in equilibrio a largo del lago. Per la prima volta la barca naviga nell'acqua, torna nel suo

habitat naturale, ma l'artista la rende di nuovo enigmatica sfidando le leggi fisiche, facendo galleggiare anche l'albero con tutto il suo peso, come fosse un miraggio, un'allucinazione.

Nel 1993, con l'ultima tappa del viaggio, la barca ritorna in Giappone per la mostra antologica di Nagasawa al Museo di Mito [454]⁴². Si tratta di una doppia apparizione: due barche di ottone gemelle sono sospese rispettivamente all'esterno e all'interno del Museo progettato da Arata Isozaki, ma si tratta soltanto di due profili brillanti appena percepibili. Dentro e fuori, le due barche si corrispondono stando nello stesso luogo, addossate alla stessa copertura, al suo interno e all'esterno, identiche ma diverse.

La ricorsività dell'immagine della barca ricorda le infinite versioni delle *Italie* di Fabro, lascia emergere temi ed aspetti del suo lavoro: lo spessore del tempo, le impronte come memoria del corpo che genera forme, la smaterializzazione della scultura, l'idea della leggerezza, la dialettica tra la concretezza e la levità della materia, la commistione dei materiali, l'abbandono dello spazio euclideo, l'inversione delle coordinate spaziali, i precari equilibri, la corrispondenza tra interno-esterno.

Se per i giapponesi la barca rovesciata sul soffitto è l'immagine di un'attesa, anche la barca di Nagasawa attende, sembra voglia rimettersi in moto ma è ferma, è l'immagine di un viaggio impossibile, di un desiderio negato; ma come insegna l'artista, si può viaggiare comunque, anche stazionando in un luogo.

Luogo dei Fiori: il giardino segreto. Lo sdoppiamento dello sguardo

«Quando ho fatto "Luogo dei Fiori" niente importava, stavo soltanto facendo qualcosa che mi ricorda una immagine nella mia casa in Giappone quando nevicava molto e il giorno dopo il sole usciva splendidamente con la neve ancora ammassata in cima al cancello del giardino. Così mi ricordo di aver guardato fuori dalla finestra con quella luce favolosa. Se voi in quella casa e chiedi di quel giorno mia madre, ad esempio, potrebbe dirti che non c'è mai stato. Un "Luogo dei Fiori" probabilmente non esiste nemmeno. Non è il paradiso né un paesaggio di campagna è solo... non lo so»⁴³.

Con il recinto di *Luogo dei Fiori* [244, tav. XIX], Nagasawa invade lo spazio, crea un luogo, circo-scrive una zona, include ed esclude lo spettatore, dando vita a un giardino segreto.

Con Pozzo, Nagasawa aveva creato una microarchitettura, con *Strada di Cirenaica*, aveva costruito un percorso creando un "ambiente", con *Viti di Bagdad* aveva realizzato una struttura capace di mettere in relazione l'interno e l'esterno fino alla loro identificazione. Ora, con il passare degli anni, il dialogo tra ambiente e scultura, tra natura e opera, tra opera e spazio si fa più serrato. Affacciandosi al tema delle Stanze la scultura si misura direttamente con lo spazio architettonico, con lo spazio in cui si vive. Nel 1984, in un ambiente degli ex Stalloni di Reggio Emilia, Nagasawa ha rivestito di carta lo spazio di una *Stanza* ridisegnandone l'architettura [236]. Membrature, bugnati, modanature, cornicioni, cassettoni sul soffitto: tutto è stato foderato di bianco, tutto è stato rigorosamente costruito con la carta. L'intelaiatura architettonica è perfetta, vero e verosimile si scambiano i ruoli: una selva di cannucce buca la superficie immacolata delle pareti di carta. Si tratta di un'architettura immaginaria dove mattoni, travi e intonaco si traducono in un gioco di finzioni. Elementi desunti dal vocabolario architettonico si mescolano ad elementi e forme della natura. Artificiale nevoli sembianze di una grande finzione che si presenta nelle ingannevoli architetture inventate e reinventate si affollano negli anni Ottanta, caratterizzate dalla costante presenza della struttura trilitica di colonne e architravi, come se si tornasse alle origini, ad una architettura preistorica. Si pensi soltanto a *Eu* [281], a *Portico* [364, tav. XLIII] alle varie versioni di *Dove*

tende aurora [305, tav. XXXIV, 306, tav. XXXI, 311, tav. XXXVI]. *Viti di Bagdad* [163, tav. VIII], del 1975, è stato il primo esperimento spaziale immaginario in cui quattro esili tronchi di vite, fusi nel bronzo, sorreggono un quadrato di seta. Due metà di un grande blocco di marmo, simile a un sasso di fiume, si collocano rispettivamente all'interno e all'esterno di questa struttura. Così come nei lavori futuri, dentro e fuori, interno ed esterno si immedesimano legandosi in una relazione segreta: all'ombra del baldacchino a mezzogiorno giace una metà di un sasso, mentre l'altra metà è disposta all'esterno nel luogo in cui, alle tre del pomeriggio, il sole proietta l'ombra del baldacchino. Ma il rapporto tra spazio interno e spazio esterno sembra stimolare ulteriormente l'artista e ne sarà un segno evidente *Alatri* [317], del 1989, dove lo spazio aperto di una piazza verrà rovesciato all'interno, nell'ambiente chiuso di una sala.

Nel 1985, l'esperienza simultanea di interno ed esterno si offre allo spettatore con il grande recinto di *Luogo dei Fiori* [244, tav. XIX], un'opera che si presenta come il paradigma di quella commistione di materiali che caratterizza proprio la scultura di questi anni. Legno, ottone, carta, bambù, rame, sughero, fiori e cartone si intrecciano, si annodano e si alternano in una grande parata che invade per intero lo spazio espositivo. La pratica del «cucinare»⁴² i materiali si combina qui con il desiderio di conquista della dimensione spaziale. *Luogo dei fiori* è una separazione, una siepe o un recinto che circonda e limita lo spazio del vissuto con una ringhiera tessuta in una varietà sorprendente di idee, di invenzioni formali, pazientemente realizzate dalle mani dell'artista. I materiali sono intagliati e finemente intrecciati come se si combinassero assieme naturalmente, seguendo quelle leggi che regolano la crescita dei fiori, delle foglie, dei bambù. Attraverso l'opera l'artista vuole far rivivere la "regola della natura", quella misteriosa corrispondenza che nel "creato" genera e regola l'armonia della vita e delle forme, quella legge interna alla crescita organica che si manifesta nei ritmi della natura. Le forme allora si assiepano, si accordano, ricolme di quel vibrare interiore tipico della ricchezza e della varietà della cosa vivente. È una legge invisibile, che nel suo lento procedere, si rende visibile nella realtà naturale. È, forse, quella «vita al di là della forma che pervade le forme»⁴³ a cui tende lo Zen. Se lo scultore riesce a plasmare i materiali ritardandone l'intimo accordo, la scultura si anima assorbendo l'aria e lo spazio che la circonda. La grande parata di *Luogo dei Fiori* diviene come il riflesso della pazienza e della bontà della natura, ne racchiude la forza, lasciando emergere le forme dall'invisibile, nel suo lento cammino verso la profusione.

Ricca di variazioni tematiche, quest'opera rappresenta tutto quanto si può immaginare degli elementi architettonici racchiusi in un paesaggio giapponese: la tettoia, la finestra, le imposte, la siepe, la griglia, la carta opaca. I materiali sono tutti tratti dalla realtà di queste costruzioni e ne conservano la stessa precarietà e la stessa leggerezza⁴⁴.

Le palizzate, di norma, chiudono i giardini, circoscrivono una casa, ma qui non c'è nulla. *Luogo dei fiori* è il tipico giardino giapponese segnato da un'assenza: quella della casa e dell'uomo che vi abita. L'opera dapprima era stata montata contro le pareti di una sala espositiva, quasi si sostituisce ad esse. Il giardino virtuale accoglieva lo spettatore all'interno, spingendolo a guardare oltre il confine dei muri o inducendolo a chiedersi quale invisibile prato stesse calpestando. Poi, nelle successive esposizioni, l'opera si è chiusa in un rettangolo, escludendo chiunque. La si poteva guardare dall'esterno, o gettare un'occhiata all'interno, per rendersi conto che dentro e fuori, ovunque, c'era nient'altro che il vuoto. Allora l'occhio, di fronte all'opera, si immerge nel luogo del confine, nel "tra" di questa recinzione metafisica, perdendosi nella varietà degli intrecci del legno, stando sulla soglia che separa due spazi bianchi, identici ma diversi, entrambi invisibili. Per Nagasawa, questa distinzione-identificazione di interno e di esterno è una metafora dello sguardo, un'immagine che allude al nostro sdoppiamento

in due realtà diverse. A proposito di *Eu* [281] l'artista dichiara: «Quello che mi ha sempre interessato è la misura umana nel problema della scultura. È un po' complicato. È come sdoppiarsi tra due punti di vista. Essere qui a guardare un altro punto immaginando di essere là. Come in uno specchio»⁴⁵. L'artista concepisce il nostro essere nella realtà come uno sdoppiamento della coscienza in due mondi distinti. Il mondo materiale è il mondo in cui quotidianamente si vive, ma una dimensione "altra" accompagna il nostro essere in un luogo invisibile, in una dimensione che diviene visibile solo a chi vuole davvero "vedere". E la scultura induce lo sguardo a compiere un volo mentale in questa duplice dimensione riaffermando la centralità del problema della coscienza. Questo quadrato di legno delinea lo spazio dell'"essere" e diviene l'occasione di un esercizio mentale. Il giardino è allo stesso tempo interno ed esterno: standone fuori si deve cercare se stessi all'interno; da dentro si deve cercare se stessi al di fuori. «È simile al discorso dello sguardo interno e dello sguardo esterno al mondo. Tu sei nel mondo e guardi le cose che ti sono intorno guardando solo in parte te stesso, ma c'è un altro occhio che ti consente di guardare te stesso da fuori. [...] *Luogo dei fiori* è un recinto che chiude uno spazio, tu puoi stare dentro e fuori contemporaneamente. Se stai dentro non puoi stare anche fuori, non puoi neppure guardare fuori, rimani chiuso in quel mondo. Se invece stai fuori puoi guardare anche te stesso all'interno, ma allora qual'è il tuo mondo? [...] sono due punti di vista, forse non sono soltanto due, sono molti di più, ma così semplifichiamo il discorso. In tutti e due i punti ci sei tu»⁴⁶.

Il problema dell'autosorveglianza, del risveglio dello sguardo, come quello del guardare se stessi da fuori, sarà un tema ricorrente nelle opere di Nagasawa e troverà una limpida sintesi in una mostra milanese del 1988⁴⁷.

Da anni l'artista riflette sul tema. Nel 1975 con *Nicchia* [160] aveva costruito un'opera proprio sulla metafora dello sguardo: una Venere girata di spalle era obbligata a guardare se stessa, dal suo interno. Volgendo lo sguardo verso un'incava di bronzo, la statua si specchiava all'interno di un particolare del suo corpo, poiché il negativo rovesciato del calco del suo pube era stato fuso in bronzo su scala gigante e avvolgeva la Venere come in una nicchia. All'altezza degli occhi della statua l'artista aveva lucidato il bronzo imbrunito ripetendo il gesto di chi pulisce un vetro appannato per vedere meglio, per guardare oltre.

Si può guardare la realtà e percepire le cose nel modo più ovvio, senza porsi ulteriori obiettivi, ma con "gli occhi della mente" se si vuole, si può "guardare attraverso", esercitando il pensiero, come quando di fronte ad un muro - racconta l'artista - «riesci a guardare con la mente al tuo interno». La compresenza dei due mondi e il fenomeno dello sdoppiamento dello sguardo viene dunque tradotto in una metafora che nasce dalla volontà di "vedere" dentro e oltre le cose visibili. Come nella *Venere degli stracci* di Pistoletto, l'artista ha fatto voltare le spalle a una statua, ma obbligandola a esercitare lo sguardo l'ha posta di fronte a se stessa, lasciandola entrare nel suo stesso corpo, anticipando così la tematica del "risveglio" e rapportandosi, ancora una volta, a un'impronta. Come con *Gomita*, *Cornice*, *Nudo e Oro di Ofir*, Nagasawa ha creato una forma facendola emergere da un vuoto trattenuto dal corpo, dando corpo a un luogo segreto.

Nel 1975, con dieci anni di anticipo su *Luogo dei Fiori*, l'artista portava nell'opera le due "verità" del vedere, mettendo in evidenza quei due punti di vista che nel medesimo luogo coesistono, si nutrono dialetticamente, trapassando l'uno nell'altro. Basta uno spostamento per far emergere un valore che credevamo dissolto e per far scomparire l'altro che credevamo confermato.

L'idea di screditare le certezze acquisite illusoriamente dall'uomo era alla base dei primi lavori, ora, nel linguaggio maturo degli ultimi decenni Nagasawa trasformerà i suoi "inganni visivi" in opere che, con la loro presenza, impangono all'osservatore una domanda esistenziale. L'ambiguità e l'enigmaticità delle opere tendono a mettere in crisi le conoscenze di cui

l'uomo comunemente si serve, spiazzando lo sguardo e problematizzando la percezione.

«Con "Luogo dei Fiori" volevo creare un giardino che nasce dall'idea di chi guarda un giardino. Supponi di entrare in una stanza e dall'interno si aprono porte e finestre, attraverso di esse puoi vedere il tuo giardino, la tua visione della natura. La galleria è circondata da recinti e lo spettatore non deve far altro che immaginare un giardino oltre questa linea di confine. Ogni cosa può essere il centro che è come dire che sei incluso nello scenario, stai guardando te stesso che guarda, sei il mondo non solo una parte qui e la natura là»⁵⁰.

Ombra di angelo e Ipomea: l'«occhio celeste»

«Un'ombra è il riflesso di un corpo sulla superficie piana. Così come questo è vero nella nostra dimensione, non può essere la stessa realtà che noi vediamo il riflesso che le dimensioni trascendenti proiettano sul mondo? Gli angeli sono esseri molto dolci, che noi non vediamo, però alcuni li hanno visti. Non potremmo noi, allora, se non un angelo, avere visto almeno la sua ombra?»⁵¹.

L'angelo disegnò la sua ombra misteriosa sulle pareti di una casa di Gand nel 1986 [253] e nella stessa estate crebbe fino a diventare una struttura tridimensionale su un prato di Sedan [256, tav. XXII]. Da tempo l'artista osservava con curiosità le rappresentazioni dell'angelo nella pittura: giovani presenze alate con le sembianze di un uomo scendevano in terra per portare il messaggio divino. L'angelo è un intermediario, è il custode del verbo divino, intercede presso dio per conto dell'uomo, ma non è né umano né divino. Dunque, al di là di ogni sua possibile rappresentazione, la natura ambigua dell'angelo non trova soluzione. Nella iconografia tradizionale dell'Annunciazione una veste bianca, le ali e una piccola nuvola alludono alla sua provenienza celeste ma la sua figura rimane, per tradizione, quella di un fanciullo. Guardando a Recanati l'Annunciazione di Lorenzo Lotto, Nagasawa si fermò ad osservare l'ombra dell'angelo in terra e da lì, da quell'ombra, nacque l'idea di una forma geometrica.

Il perimetro di *Ombra di angelo* segue un curioso percorso segmentato, generato da una segreta logica interna. L'opera si presenta allo spettatore come un recinto e, se vista dal basso, dal punto di vista di un occhio posto ad altezza d'uomo, non è che una forma misteriosa e al contempo familiare di cui non se ne comprende l'origine. L'ambiguità della natura dell'angelo trova corrispondenza nell'ambiguità della forma.

Una geometria segreta si cela dietro l'apparenza di un'ombra, ne segna la genesi. L'assemblaggio di cinque poligoni ha dato vita a una struttura che diviene percepibile soltanto se vista dall'alto, da un'occhio di un dio, di un uccello o di un angelo. Partendo da un triangolo, dalla figura geometrica composta dal minor numero di lati, l'artista ha costruito una progressione matematica di figure che presentano gradualmente un lato in più. Tre, quattro, cinque, sei, sette lati e quindi un triangolo, un quadrato, un pentagono, un esagono, un eptagono che si accostano l'uno all'altro condividendo un lato ciascuno. L'idea della successione e della connessione, che aveva dato vita alla *Colonna* del 1972, si risolve ora in una combinazione di figure trasformandosi in un gioco caleidoscopico.

Ma la genesi della forma, per Nagasawa, deve rimanere nascosta, soltanto l'artista può svelarne il segreto. Il continuo dialogo tra visibile e invisibile, trova in *Ombra di angelo* una sintesi geometrica che nasconde man mano se stessa. Descrivendo il meccanismo dell'opera l'artista racconta: «[...] la figura che segue il triangolo è il quadrato ma nel momento in cui questa transazione iniziale è avvenuta la prima figura è già praticamente invisibile e questo è successo anche con la figura seguente, il pentagono infatti elimina il quadrato ecc. La figura finale mantiene la forma eptagonale semplicemente perché non ho proseguito la sequenza con un ottagono»⁵².

Se l'*Albero di Tsukuba* del 1983 era stato pensato in funzione di uno sguar-

do dal cielo e *Ombra di angelo* svela il suo segreto all'occhio di un dio, anche la stella di *Ipomea* [264], del 1987, diviene leggibile soltanto se vista dall'alto. Da terra, dal cortile della Stadtgalerie di Saarbrücken, *Ipomea* non è che un groviglio di fili di ottone annodati intorno al fusto di una colonna, nulla si percepisce della sua forma stellare, delle sue sette punte. Quella del 1987 è soltanto la prima di una lunga serie, l'immagine di *Ipomea* ritornerà a distanza di anni (nel 1991, nel 1995 e nel 1996), evolvendosi lentamente, crescendo nello spazio fino a levitare nell'aria, inglobando lo spettatore nell'opera, abbracciandolo nella sua stessa stella [371, 376, 475, tav. LVIII, 497, tav. LXVIII].

Nel 1991, con la seconda versione dell'opera [371], la medesima forma si presenterà nelle vesti di una grande struttura di bronzo che si erge leggermente da terra fissando le sue sette punte su altezze diverse. Al primo sguardo, l'occhio, non riesce a capirne la forma, ne segue instancabilmente il percorso senza trovare una pausa, poiché in questo tragitto incrociato non c'è soluzione di continuità. Come in *Ombra di angelo* alla forma soggiace una logica interna, una geometria nascosta, il cui segreto è accessibile soltanto ad un «occhio celeste». E tornando a ritroso nel tempo ci accorgiamo che la prospettiva dall'alto era già presente in *Silver point* [34] del 1969 e in *Pozzo* [213] del 1980, dove l'immagine dell'acqua e delle foglie cadute sul tetto si mostrava all'occhio del cielo prim'ancora che all'occhio dell'uomo.

L'angelo, quell'essere che proietta la sua ombra sulla terra, sembra essere l'unico legittimo fruitore di queste opere. «E' il discorso di un "occhio dal cielo", uno sguardo esterno. Ho pensato molte opere usando un punto di vista dall'alto. [...] Ma il visitatore non lo sa. La forma "Ombra di Angelo" o di "Ipomea" è leggibile solo da un punto posto in verticale al di sopra dello spettatore. Ma l'opera deve essere vista ad altezza d'uomo e dal basso non si capisce nulla. E' come un segreto da scoprire. [...] A Sedan *Ombra di angelo* [256, tav. XXII] era sul prato, sotto la fortezza, i visitatori da laggiù non riuscivano a capirne la forma, ma chi si è affacciato dalle finestre del castello è riuscito a vederla, e in loro, la sorpresa ha dato un'emozione fortissima. Poi l'opera è stata fotografata da lì, ma lo spettatore era pre visto sul prato, perché ognuno deve provare l'emozione della scoperta». Dopo la mostra di Sedan *Ombra di angelo* riapparirà nel 1988 a Nola [291] e nel 1993 nella mostra personale di Mito [451, tav. LIV]. La forma dell'ombra rimane invariata: ferro, rame e acciaio ne disegnano l'elegante perimetro estendendosi su dimensioni sempre più ampie. A Mito l'opera raggiunge l'altezza di due metri e la linea del suo perimetro si sottrae definitivamente alla vista, mostrando di sé soltanto un muro nero, piegato come un paravento gigante.

La centralità di *Ombra di angelo* nel lavoro dell'artista è dimostrata non solo dalle numerose riedizioni dell'opera, ma dal fatto che il fascino della sua forma ha dato origine a *Dove tende aurora* [311, tav. XXXVI]⁵³. Nella mitologia greca, Aurora, sorella del Sole, accompagnava ogni giorno il carro del sole nel cielo, scansando le ultime tenebre della notte. Nella galleria dei miti riproposti da Nagasawa è l'ennesima creatura volante che viaggia tra cielo e terra. *Dove tende aurora* [305, 306, tavv. XXXIV, XXXI] ha una struttura aperta in cui una fila di colonne, ordinate in modo apparentemente casuale, disegna nello spazio un sentiero a zig-zag. Nella sua prima versione [305] sette colonne di marmi di colori diversi sostengono delle sottili lastre di rame, tendono verso l'aurora, tracciando la rotta che porta alla sorgente della luce del giorno⁵⁴.

La regola della natura, la geometria, l'asimmetria e i numeri dispari. Le categorie estetiche orientali

La propensione verso il tema geometrico che abbiamo riscontrato in *Ombra di angelo* e in *Ipomea*, diventerà costante: la ritroveremo in *Era* [251], *Sei Ali* [265], *Colonna che scende* [374], *Iride* [448], *Sette Fontane* [479]. E

il tema geometrico si lega alla regola della natura, a quella legge che misteriosamente governa le cose e ordina il mondo. In *Luogo dei fiori* avevamo notato come l'intreccio e la tessitura del recinto simulasse la crescita naturale degli arbusti e dei fiori. La connessione di forme insita nel poligono di *Ombra di angelo* e il suo progredire in figure generate l'una dall'altra, ricorda le modalità della crescita organica, i così detti patterns naturali: le strutture modulari degli alveari, l'aggregazione delle cellule, la geometria degli agglomerati in cui la natura si prodiga.

La nostra tendenza a considerare l'ordine come il segno di una mente ordinatrice ci induce a guardare con stupore la regolarità che vive in queste "architetture", poiché essa è considerata come il segno di una intenzionalità. Ernst H. Gombrich nel suo *Senso dell'ordine*, in un capitolo dedicato all'ordine della natura, spiega che «l'ordine compare quando le leggi della fisica possono operare in sistemi isolati senza mutuo disturbo» ma la nostra sorpresa e la meraviglia si rinnova sempre di fronte alla geometria che la natura ci propone. «Talvolta i funghi si dispongono formando cerchi perfetti, il folklore li chiama anelli delle fate, perché sembra impossibile immaginare che una tale regolarità si sia verificata per caso»³⁵. La natura dà vita alla forma seguendo la sua regola interna e le costellazioni, le orbite dei pianeti, le onde del mare, i cristalli, le ragnatele, i fiori, le conchiglie, come la struttura di un fiocco di neve e i cerchi nell'acqua formati dalla caduta di un sasso, non sono che delle sue chiare manifestazioni. Nella continua profusione di forme la natura impone la sua legge nelle micro e nelle macrostrutture, inventa geometrie ovunque, procedendo nel suo lento cammino. Così, di fronte all'inattesa presenza di un ordine naturale, è giusta chiedersi se esista davvero quella «regola del mondo» di cui parla Nagasawa.

A proposito di *Iride*, un'opera del 1993, l'artista dichiara: «Io volevo trovare una regola naturale, una regola del mondo e l'ho cercata nel mondo geometrico». La fisica e la filosofia si interrogano sull'ordine della natura e sui processi mentali per scoprire, esplorare e descrivere la «struttura che connette» mente e natura³⁶. Le leggi naturali hanno una forma matematica e l'irriducibile intreccio tra pensiero ed evoluzione si manifesta in una struttura capace di connettere la natura e il pensiero, «l'orchidea e la mente»³⁷. La concatenazione degli elementi naturali in una struttura coerente si riflette nei meccanismi del pensiero e la loro misteriosa corrispondenza anima e nutre il tema della *Mimetizzazione* [511] e la metafora dello sguardo³⁸. L'idea della crescita organica, che trae origine da un singolo elemento espandendosi in una progressione di forme, era in parte presente nell'idea stessa della metamorfosi che abbiamo rintracciato nelle opere degli anni Settanta. Nel nuovo decennio la capacità di generare una struttura attraverso la connessione delle forme è alla base di opere come *Uno* e *Sei Ali*, dove un gioco di sostituzioni si produce da un singolo pezzo di legno.

Uno [248], del 1985, è un pannello quadrato di legno che accoglie, al suo interno, sette intarsi lignei, connessi l'uno all'altro da una logica interna, da una geometria segreta. L'idea nasce da un meccanismo di combinazioni e sostituzioni che trae origine da una prima stecca di legno che, presa a modello, viene incastonata e sostituita nella stessa tavola per sette volte. Lo stesso principio si ripete in *Sei Ali* [265, tav. XXIV], del 1987, e in esso ritroviamo anche la doppia presenza di una pietra che ricorda *Viti di Bagdad*. Un recinto esagonale è stato costruito con tavole di legno grezzo, due pietre si dispongono rispettivamente all'interno e all'esterno della costruzione. I sei pannelli sono connessi l'uno all'altro da una trasposizione di materia che rimanda la memoria ad una azione del 1969, dove l'artista trasportava la terra da una buca all'altra sostituendola [45]. Ora con *Sei Ali* l'artista costruisce una specie di capanna primitiva, un rifugio di fortuna con dei pannelli accostati, legati da un'intima parentela. Ha asportato una sagoma di legno da una delle tavole per poi inserirla in un incavo preparato nella tavola successiva. L'operazione di asportazione e sostituzione si ripete progressivamente in tutti i pannelli e l'ultima sagoma di legno avanzata è stata appoggiata sul recinto simulando una tettoia. Il nes-

so positivo/negativo, maschile/femminile, interno/esterno, tipico delle opere dei primi anni Settanta, si traduce in questi anni in nuove creature dove permane la stessa idea di «connessione e successione», in cui nuove "impronte" si ripetono diventando generatrici di forme.

In *Ombra di angelo*, lo ricordiamo, le figure si moltiplicano, nascono l'una dall'altra, in un graduale passaggio da un poligono all'altro. Lo stesso meccanismo che conduce da un triangolo all'epitagono si ripete in opere recenti dell'artista come nelle *Sette Fontane* [479, tav. LXI] del nuovo Palazzo delle Esposizioni di Tokyo. Qui, le sette vasche di marmo, tutte diverse, sono connesse l'una all'altra, sia dalla progressione geometrica sia dallo zampillo dell'acqua che sgorga ad intermittenza, passando da una fontana all'altra come in una staffetta.

Attraverso la «successione-connessione» e l'asimmetria, l'artista vuole mantenere aperto il «senso» delle sue opere rifiutandosi di chiudere ogni singola immagine in un rigido sistema di riferimenti. La polisemia è un bene primario e per garantirne la sopravvivenza l'artista opera attraverso la dimensione mitica e attraverso l'ausilio del titolo in un continuo slittamento di significati, lasciando libertà ad ogni passaggio interpretativo.

Il senso «aperto» sembra trovare corrispondenza nella costante propensione verso la «forma aperta». Da *Colonna* [112] a *Paravento* [220], da *Strada di Cirenaica* [228] a *Muro verde* [258, tav. XX], da *Dove tende aurora* [305, 306, 311, 494] a *Sistrum* [292, tav. XXXII] troviamo una galleria di opere che esprimono nell'andamento a serpentina il loro libero svolgersi nello spazio, la loro forma aperta.

Questa tipologia a zig-zag suggerisce un senso di moto, indica una direzione e, come nell'ormai lontana *Colonna* del 1972 [112], lascia immaginare una possibile prosecuzione dell'opera nello spazio come se si trattasse di una frazione di una realtà più vasta e invisibile.

Dalle culture primitive alle teorie estetiche di William Hogarth la «linea della bellezza» era identificata con la linea ondeggiante. Un segno in movimento ha un potere comunicativo più ampio di un segno o di una figura chiusa, compiuta e statica. La linea di Nagasawa si rivela congeniale alla realizzazione della forma aperta. Così, anche nell'adozione delle sue «geometrie» l'artista predilige l'uso delle figure dispari e quando utilizza i solidi geometrici ci pone di fronte all'asimmetria. L'occhio occidentale, viziato dalla simmetria bilaterale, avverte quasi con fastidio l'irregolarità dei parallelepipedi sbilanciati di *Gala* [424, tav. XLIX], di *Erefo* [427], di *Pleiadi* [462, tav. LIX], di *San Giovanni* [368] o di *Sette Fontane* [479, tav. LXI]. Per quanto riguarda la ricorrenza dei numeri dispari, un rapido calcolo ci dice che diciassette sono i lati del poligono di *Ombra di angelo*; cinque le piramidi rovesciate di *Centauri* che osserva i pesci [288], tre gli elementi di *Lampo* [308, 315], di *Jave* [450] e di *Pozzo nel cielo* [476], quindici i blocchi di legno e di ferro di *Le Muse* [443]. Ma il sette è il numero più frequente: compare nel numero dei rami e delle radici dell'*Albero* [229], nelle punte della stella di *Ipomea* [371, 475, 497] nelle colonne di *Dove tende aurora*, nella sequenza di parallelepipedi in *Voluta* [453], nei blocchi di marmo di *Pleiadi* [462] nel numero delle *Sette Fontane* [479], in *Ettagono obliquo* [486]. Nagasawa stesso confessa di aver aggiunto un vetro, ai quindici blocchi di *Le Muse* [443] per far riemergere in un gioco di numerologia il numero sette³⁹.

Se la «regola della natura» è scritta in un linguaggio geometrico, se la vita delle forme si esprime in una progressione matematica, il numero diventa la spia di una «verità» o l'immagine di una certezza: governa scandisce e regola l'ordine cosmico. L'interpretazione dei numeri è una delle più antiche scienze simboliche. In Cina se ne trovano tracce nella *Yi ching*. Li Tzu racconta la storia di un Maestro dei numeri («Shan-shu shih»). Per il pensiero cinese essa è la chiave dell'armonia fra macrocosmo e microcosmo, la chiave della conformità dell'impero alle leggi celesti. Anche la cultura occidentale ha legato la scienza dei numeri ai ritmi cosmici: basti pensare a Pitagora, Platone e Boezio.

Il numero è l'esca del mistero e il numero sette è universalmente il simbolo della totalità, ma di una totalità in movimento o di un dinamismo totale⁶⁰. La ricorrenza nel lavoro di Nagasawa dell'asimmetria, dei numeri dispari e della forma aperta, trova una ragione nella cultura estetica orientale permeata dal pensiero Zen. Secondo questa cultura le arti, le creazioni di bellezza sono dei tramiti attraverso i quali i maestri trasmettono intuizioni altrimenti inesprimibili: le arti si misero al servizio dei concetti spirituali cosicché l'arte divenne effettivamente una espressione religiosa.

La cultura orientale e lo Zen, come s'è detto, propongono una concezione della realtà che capovolge il punto di vista occidentale affermando che ciò che è reale è in realtà illusorio. Lo Zen inverte l'abitudine di vedere il mondo fisico come realtà e il mondo invisibile, non fisico, come astrazione. Uno dei più celebri "Koon" racconta: «Due monaci stavano bisticciando a proposito di una bandiera. Uno disse: 'La bandiera si muove'. L'altro disse: 'È il vento a muoversi'. Per caso passava di lì il sesto patriarca. Disse ai due: 'Non è il vento, e nemmeno la bandiera; è la mente che si muove'»⁶¹.

In questo «muovere la mente» trovano spiegazione il principio dell'asimmetria ("Hitaisho") e della forma aperta o incompiuta. La simmetria conduce inevitabilmente ad una forma chiusa, equilibrata, in sé perfetta, cristallizzata nella sua compiutezza. Viceversa la figura asimmetrica, così come la figura dispari, produce una forma irrisolta, aperta, in fieri, invita l'osservatore a penetrarvi, a dar libero corso alla propria immaginazione e a divenire parte del processo creativo. La forma irregolare e asimmetrica stimola la mente e la mette all'opera poiché, nei meccanismi della percezione, l'assenza di simmetria bilaterale costringe l'osservatore ad approdare alla forma al di là della superficie. Tutte le arti Zen sono permeate da questa concezione. Una figura regolare e simmetrica è statica, l'occhio la comprende in un istante, ne registra l'immagine con facilità. Ma la mente deve fluire liberamente e l'irregolarità o l'asimmetria di una forma trattiene il pensiero in un movimento continuo.

«Sì, so che per voi è strano ma a noi orientali non piacciono le figure chiuse, ferme, simmetriche, con i numeri pari. Se tu vai a comprare dei piatti o delle tazze in Giappone non troverai mai un servizio da sei o da dodici, come qui. Tutto è fatto con i numeri dispari. Anche nel mio lavoro è così, l'asimmetria è più bella perché non è statica, c'è un continuo movimento, l'occhio non si ferma ma continua a muoversi e anche la testa rimane in movimento, devi continuare a pensare. Poi nelle figure pari non puoi costruire una stella come quella di *Ipomea* dove l'occhio segue i segmenti e non si ferma mai, si può fare solo con l'eptagono».

Ipomea [264, 371, 475, tav. LVIII, 497, tav. LXXVIII], come abbiamo visto, è una stella a sette punte la cui forma è ottenuta dalla sovrapposizione di un quadrato e di un triangolo: i segmenti si incrociano congiungendo i sette punti in modo tale che la continuità non venga interrotta. Così, l'occhio si muove in un circuito continuo. L'asimmetria Zen distoglie da ogni eventuale connessione mentale tra forma finita, nozione di finitezza ed eternità delle cose materiali⁶².

Altra caratteristica tipica dell'arte Zen è la semplicità e l'essenzialità, si pensi soltanto alla forma concisa della poesia e all'espressione epigrammatica degli "Haiku". Nello spazio giapponese opera un principio definibile come "Yohaku" secondo cui gli elementi inutili vengono progressivamente eliminati sino all'estremo, lasciando solo la parte essenziale, condensata al minimo. Nel caso degli "Haiku" non si tratta solo di una concisione espressiva, ma di un vero e proprio principio estetico per cui pieni e vuoti si alternano. Le espressioni condensate ed essenziali stimolano l'immaginazione a riempire i vuoti, che vengono così occupati da significati di natura diversa. Nel recente lavoro di Nagasawa questo meccanismo diviene chiaramente visibile, l'opera si organizza attorno a un centro vuoto ma già negli anni Settanta l'occhio dello spettatore veniva condotta nella vacuità di uno spazio che la mente tentava di riempire.

Il principio estetico che nelle arti orientali fa lasciare senza esitazione una parte inespresa, per raggiungere una dimensione profonda ed ermetica, è il risultato di una "estetica della negazione" profondamente radicata nella sensibilità giapponese e legata alla religione buddhista. La capacità di raggiungere la profondità grazie ai suggerimenti "aperti" è espresso dal termine "Yugen", che nel vocabolario estetico riveste un ruolo di grande importanza. L'arte Zen, fondandosi sulla suggestione, ha attribuito grande responsabilità allo spettatore dando luogo alla interiorizzazione delle qualità estetiche. Con "Yugen" si designa appunto la suggestione creata mediante la riduzione del linguaggio a pochi e semplici elementi capaci di toccare lo spirito, l'evocazione di un'emozione che trascende l'espressione attraverso l'incompletezza mette in moto emozioni poetiche nell'anima. Lo "Yugen" estende la contemplazione di un oggetto transitorio nell'ambito delle verità eterne.

Tutto ciò spiega tanti degli aspetti dell'arte di Nagasawa che trae la forza delle sue idee dal patrimonio della propria cultura d'origine. La bellezza e il fascino della semplicità e del carattere transuente delle cose si è consolidato nelle due categorie estetiche "Wabi" e "Sabi" che abbiamo già citato a proposito della *Casa del poeta*. L'apprezzamento estetico della povertà, della sobrietà e della purezza, accanto al fascino della consunzione delle cose ha trovato in questi due termini la più ampia espressione. Il "Sabi" è l'essenza stessa della bellezza, trasmette il fascino della solitudine e della calma, la desolazione del tempo che scorre: è il segno dell'effimero, indica la transitorietà di tutte le cose. Inseguendo il "Sabi" gli oggetti visibili gradualmente si dissolvono nelle ombre di se stessi. "Wabi" designa una sensazione di povertà e naturalezza, indica uno stato in cui si è soddisfatti di pochi possessi, senza legami con gli affari del mondo: è la glorificazione della semplicità, il rifiuto dell'ostentazione e dell'artificio.

L'indeterminatezza dello "Yugen" e le qualità del "Wabi" e del "Sabi" sono concetti che permeano la cultura e l'arte giapponesi al punto da non poterli ritenere estranei alla poetica di Nagasawa⁶³.

1987-1996 LA SCULTURA ANTIGRAVITAZIONALE

È possibile raggiungere levità e leggerezza mediante l'uso di materiali pesanti e compatti? L'ossimoro concettuale si realizza nell'opera di Nagasawa con gigantesche sculture che sembrano «galleggiare nell'aria». Un meccanismo di azione-reazione si realizza nella scultura degli anni Novanta: le forze si oppongono in perenne antagonismo, si combinano in un rapporto di spinte e contraspinte, intrattenendo la massa e il peso della materia nella tensione di un precario equilibrio¹. E l'assetto di questo equilibrio si traduce in un vero prodigio che, pienamente conoscibile soltanto al contatto diretto con l'opera, viene trasmesso in forma sublimata all'occhio dell'osservatore, portando la contraddizione palese di un'antinomia nello spazio della nostra realtà quotidiana.

La teofania. La *Visione di Ezechiele*

La teofania, in quanto apparizione della divinità e manifestazione dell'invisibile, ha esercitato ed esercita tuttora un grande potere sull'immaginario di Nagasawa. Se *Ombra di angelo* seduceva l'artista in quanto manifestazione tangibile di una entità immateriale e spirituale, le visioni apocalittiche, raccontate dai profeti dell'Antico Testamento, si affacciano al mondo dell'uomo con l'irruenza e la forza del potere divino.

La prima opera intitolata *Visione di Ezechiele* compare in Belgio nel 1986 nell'ambito della mostra *Chambres d'Amis*, organizzata da Jan Hoet all'interno di alcune case private di Gand, che per l'occasione si sono trasformate in abitazioni-museo². *Chambres d'Amis* rappresenta una tappa cruciale nel percorso di Nagasawa poiché l'artista vi espone cinque opere, tutte gravide di importanti promesse. *Visione di Ezechiele* [255] e *Ombra di angelo* [253] fanno qui la loro prima apparizione e assieme ad esse troviamo *Rotolo* [257], *Mandorla* [254] e *Barca* [252]. Possiamo considerare queste opere come una sintesi del lavoro di Nagasawa degli anni Ottanta e ad eccezione della *Barca*, l'unica collocata all'esterno della casa, le opere ruotano, tutte, attorno al tema della teofania.

Assiduo lettore della Bibbia, l'artista ha meditato sul potere visionario dei profeti, ne ha subito il fascino, ne ha colto la forza e il mistero. Rileggendo i passi del Libro di Ezechiele si è soffermato sulle immagini, sul fulgore, sulla terribilità e la grandezza di un'apparizione inquietante. Luci, colori, figure e suoni che provengono dall'invisibile si traducono in immagini accenti che atterriscono l'uomo, folgorandone gli occhi, bruciandone le palpebre. L'artista vuole tradurre in scultura la suggestione di quel fuoco, di quell'immensa forza soprannaturale, di quella immagine dell'invisibile raccontata da chi, visionario e profeta, è riuscito veramente a "vedere". E se l'apparizione del divino si rende visibile, inaspettatamente, nei luoghi del vivere quotidiano, tra la gente comune, quale luogo migliore di un'abitazione privata, lontano dalla regalità e dall'ufficialità di un museo o di uno spazio pubblico?

A Gand, *Visione di Ezechiele* è una scultura di bronzo e di ottone, una grande struttura a pale d'elica addossata alla parete. Lo stesso titolo ricompare in una piccola opera del 1989, dove una piuma angelica di bronzo ossidato è circondata da una complessa cornice di ottone piegata su se stessa a spirale [296]. Nella primavera del 1990, in una mostra a Verona³, la *Visione di Ezechiele* [332, tav. XXXIX] invade lo spazio, si fonde con il tema delle *Stanze* [236, 329, 333]. L'artista ha rivestito d'otto-

ne alcuni elementi architettonici della sala espositiva. Le tre colonne centrali e la trave sovrastante compaiono ora come presenze dorate e lucenti, alle cui estremità due grandi meccanismi a pale, simili a quelle di Gand, sono state costruite in ferro e in ottone parzialmente ossidato.

In questi stessi anni la *Visione di Ezechiele* diventa un tema costante e si veste di un abito nuovo, trasformandosi in un piccolo pannello. Non più un'installazione, ma una finestra rettangolare, che si apre sul muro, nel bagliore dei metalli. Dal 1989 a oggi, per circa cinquanta volte [340, 343-362, 398-418, 431-440, 456, 507, 320-323, tav. XLIV], l'opera ricompare, sempre uguale e sempre diversa, mantenendo lo stesso piccolo formato e gli stessi materiali, come se si trattasse di una serie infinita di "variazioni sul tema".

I materiali usati sono il rame, l'ottone, il vetro smerigliato, la cera vergine e gli acidi. La lucentezza e il nitore dei metalli viene spesso violata dall'intervento dell'artista che graffia con gesti ripetuti e rotatori la lastra di ottone, o accartocchia e aggrinza i metalli modulandone la luce in mille pieghe. Attraverso l'alterazione, creata dalle reazioni chimiche degli acidi, Nagasawa crea delle macchie di colore, "dipingendo" il rame e l'ottone lasciando emergere dalla materia una vita, una colorazione segreta. L'acido nitrico produce sul rame e sull'ottone un verde-azzurro intenso, mentre il polisolfuro di potassio (fegato di zolfo) ne imbrunisce il colore, trasformando il caldo colore dei metalli in una patina nera. Agli effetti degli acidi spesso si somma la trasparenza del vetro o quella prodotta da un sottile strato di cera. Giochi di ossidazioni, di reazioni chimiche e di patine danno adito a una infinità di varianti e l'artista, così come nelle opere di carta degli anni Settanta, si esprime virtuosisticamente in un libero esercizio [343-362, 411-417]. Guardando questa galleria di finestre, attraverso questi rettangoli di luce, non si può non pensare alla serie infinita delle sculture di carta, dove il foglio veniva stropicciato, piegato, strappato, lavorato nei modi più disparati. A distanza di anni, ricorrono addirittura gli stessi gesti, le stesse forme, si pensi soltanto a *Strada di Cirenaica* [228] come compendio e summa di quella scultura cartacea. Talvolta, nelle *Visioni di Ezechiele*, la lastra di vetro, chiusa tra due fogli di rame, produce effetti di trasparenze come in *Macchia di cera* o *Linee di matita* [144-158]. Dopo la carta, Nagasawa ora lavora i metalli, ritagliandoli, arrotolandoli, piegandoli, arricciandoli, spalmandoli di cera, costruendo su di essi sottili geometrie con bacchette, tubi d'ottone e nastri di rame.

Sui fogli rossi del rame e su quelli gialli dell'ottone si stampa per corrosione il gesto della mano, lunghe pennellate azzurre e verdi si alternano a macchie, nuvole, ombre, reticoli e spirali. Messa a confronto con le sculture e con le installazioni ad essa coeve, la *Visione di Ezechiele* diventa come un "capriccio", un tema libero sul quale l'artista si esercita, mantenendo sempre lo stesso formato come se avesse di fronte i fogli di un taccuino di schizzi. E questa libertà trova spunto proprio dalle suggestioni create dalle parole di un profeta, dalla sua straordinaria visione.

«Io volevo avere due modi di lavorare. Quello del lavoro principale non mi bastava. Gli altri artisti fanno dei disegni, dei progetti sulla carta, degli scarabocchi. Io non uso questo sistema, però mi mancava questo spazio più libero, allora pensando alla *Visione di Ezechiele* sono nate queste opere, tutte con le stesse misure perché è la misura delle lastre di ottone o di vetro (120x60 o 120x80) e su questi pannelli ho voluto liberare il mio pun-

to di vista. Sicuramente Ezechiele ha scritto quello che ha visto, ed è talmente ricca questa visione che mi fa impazzire, è incredibile!»⁴.

Il profeta Ezechiele fu un visionario estatico e un messaggero rigoroso. Presso il fiume Chebar, tra gli ebrei deportati in Babilonia nel 597 a.C., ebbe visioni apocalittiche. La sua vocazione profetica si manifestò attraverso una folgorante visione in cui appariva Dio tra fuochi e luci, circondato da quattro creature tetramorfe, ciascuna dal quadruplice aspetto d'uomo, di leone, di aquila, di toro e ciascuna dotata di quattro ali. Ognuna di esse aveva al proprio fianco una ruota che «scintillava come topazio», i cui cerchi «eran pieni d'occhi d'ogni intorno», animati dallo «spirito dell'essere vivente». La teofania raccontata da Ezechiele ha affascinato con il suo mistero generazioni e generazioni di lettori. Ezechiele racconta che, quando «i cieli s'aprirono», apparve un «globo di fuoco» che emanava splendore e al centro di esso «si vedeva come del rame sfavillante in mezzo al fuoco». Le quattro creature «sfavillavano come il rame terso» e le loro ruote avevano «l'aspetto del crisolito», sopra di essi, oltre «una distesa di cielo, di colore simile a cristallo», apparve «come una pietra di zaffiro, che pareva un trono»⁵. Non a caso, nelle opere di Nagasawa il bagliore intenso del rame e dell'ottone si accende e vibra nelle luci azzurre e verdi prodotte dagli acidi, le abrasioni e le fenditure smuovono la superficie metallica arriciandola, raprendendola come fosse stata sottoposta al calore di un fuoco. Ogni *Visione* è un'opera a sé, in ognuna di esse Nagasawa ha voluto mostrare un «punto di vista diverso» come fosse il punto di vista del veggente, che si moltiplica, frazionandosi, sovrapposto da un'immagine troppo grande e troppo ricca per essere colta d'un solo colpo da un occhio umano. Il linguaggio immaginoso, tipico dei testi profetici, si traduce in scultura, e tutto ricade sotto il titolo di *Visione di Ezechiele*, poiché «in essa "tutto" è compreso».

Da anni l'artista meditava sul tema; si trovano tracce evidenti nei lavori passati. Le quattro creature tetramorfe di Ezechiele, che vennero adottate dalla Chiesa medievale come simbolo dei quattro Evangelisti, trovano spazio, nel lavoro di Nagasawa, fin dai primi anni Ottanta⁶. *Toro* [240], del 1984, è una placca di bronzo su cui piccoli nastri inchiodati lasciano spuntare un paio di corna. *Leone di Ezechiele* [269], del 1987, è una lastra di vetro smerigliato su cui un garbuglio di ritagli di ottone crea gli effetti di una criera arruffata. *Aquila* [318], del 1989, è una scultura di ferro che si libra nell'aria ricordando i *mobiles* di Calder. *Angelo* [319], del 1989, è come un triplo groviglio di legno e d'ottone sospeso nell'aria sul quale riposa una foglia di bronzo. Ad esso seguirà un'altro *Angelo* [366, tav. XIII] che nel 1991 ricomparirà nelle vesti di una colonna creata da un fascio di aste di bronzo che accoglie dei pani di cera come in un manto.

Nelle sue prime versioni, a Gand e a Verona, la *Visione di Ezechiele* coinvolgeva anche l'udito, le quattro ali delle creature tetramorfe si trasformavano in quattro pale d'elica e il loro moto emetteva un fruscio simile, forse, a quel «rumore delle loro ali, come il rumore delle grandi acque, come la voce dell'Onnipotente»⁷.

Infine *Rotolo* [257], un lungo cartiglio di tela, poi di rame o d'ottone [259, 493], che si svolge nell'aria, schiacciandosi sulla parete in modo da mostrare entrambe le facce. Non è altro che il rotolo «scritto di dentro e di fuori» recante il messaggio divino, quello stesso rotolo dal sapore del miele che l'Eterno fa ingerire al profeta⁸.

Non c'è modo di rintracciare un'interpretazione religiosa nell'opera di Nagasawa. Malgrado i frequenti riferimenti alla Bibbia (da *Oro di Ofir* [96] del 1971 a *Visione di Giovanni* [509] del 1996), egli non è né cristiano né ebreo, ma semplicemente un orientale non credente che legge le antiche scritture per assorbire nel proprio immaginario le eredità spirituali di ogni cultura. Gli episodi di teofania, gli oracoli e i prodigi celesti lo affascinano da sempre per la loro potenza, al di là delle religioni, delle fedi, delle culture da cui essi provengono. Così, per via di suggestioni e metafore l'artista cattura una realtà inafferrabile, lasciandola poi trasparire come se gettasse lo sguardo in un luogo lontano. In quanto luoghi dell'ap-

parizione, le *Visioni di Ezechiele* raccolgono "tutto", i rettangoli ritagliati nel muro sono come finestre aperte su un "oltre", sono gli occhi increduli di un veggente colpito dalla potenza divina. Sono, ancora una volta, dei varchi: delle «porte regali»⁹.

La natura e l'arte. Dalla tradizione iconografica ai prodigi in scultura

La natura è il grande giardino da cui Nagasawa attinge le forme, le raccoglie come fossero fiori per trasfigurarle nel suo immaginario, traducendole nella sua natura scolpita, nella sua «doppia natura». Dalle viti di *Viti di Bagdad* al glicine della *Porta*, dal bambù di *Bosco di Bambù* al fiore di *Ipomea*, dal tarassaco di *Dente di leone* al sambuco di *Zenobia* [159, 163, 294, 475, 372, 461]. Da sempre Nagasawa ingloba le forme della natura nel suo patrimonio genetico, dapprima le simulava ora le sedimenta, per farle riaffiorare a distanza di anni, ormai trasmutate, convertite in qualcosa che a volte ne trattiene soltanto l'idea.

Il lavoro di Nagasawa si colloca tra la natura immaginata e la natura visuta, e quando opera da "trovatore" si rapporta al territorio, alla natura come scenario della storia dell'uomo. Ma accanto alla natura, c'è un'altra sorgente d'immagini: l'arte, la pittura e la sua storia.

Nagasawa va nei musei come se andasse in campagna, scruta i quadri con la stessa lente d'ingrandimento con cui guarda la natura e i suoi ritmi di crescita. Trattenua dalla curiosità, la sua attenzione spesso si sofferma sui dettagli, si interroga sulla nostra tradizione iconografica. L'idea di *Ombra di Angelo* [256] e la sua geometria, lo ricordiamo, erano rimbalsati nella sua mente guardando un'Annunciazione di Lorenzo Lotto. Affascinato dalla teofania e da ogni manifestazione dell'invisibile, l'artista osserva con particolare interesse la pittura di soggetto sacro.

Dalle icone del XII secolo e dal profilo dorato del Manto della Madonna in esse dipinto, ha fatto nascere *Velo* [283], un nastro continuo di ottone che si piega in un nastro dorato a zig-zag. Incuriosito dal *Politico dell'Agnello* di Jan van Eyck, l'artista ha battezzato un'opera con il titolo di *Agnello mistico* [316, tav. XXXVIII]¹⁰. All'artista piace giocare con i titoli, a volte li intreccia, li riprende da opere dipinte nel passato, li sceglie per delle strane analogie come nel caso delle opere di Böcklin e De Chirico. Ma il più delle volte l'artista cerca nei quadri qualcosa che ha già in mente da tempo, allora la storia dell'arte agisce su di lui come uno stimolo in più, come qualcosa che rinforza l'idea, in un serrato dialogo tra le immagini. Guardando la *Visione di Ezechiele* di Raffaello, deluso da quella rappresentazione canonica del Dio-Giove sorretto dai quattro Evangelisti, l'artista ha pensato di offrire la sua versione di quella visione profetica¹¹.

Con *Mandorla* l'artista ha trovato nella pittura un'immagine identica al suo "varco", alla sua fessura nello spazio e nel tempo. Osservando la pittura e simile a una mandorla, in cui il Cristo o la Madonna compaiono in cielo. Nella iconografia cristiana quella forma si chiama "Vesica piscis" ed è stata adottata come un espediente figurativo per rappresentare un prodigio: l'apparizione divina. Nell'iconografia dell'Ascensione, della Trasfigurazione e del Giudizio Universale la figura del Cristo o di Dio appare sempre dentro quest'enigmatica forma ogivale ricolma di luce. E' come uno squarcio sembianze, aprendo le porte all'invisibile¹². Quella stessa forma riemerge nel lavoro di Nagasawa traducendosi in *Mandorla* [254, 365] e in *Varco nel tempo* ed è al tempo stesso l'immagine di quella soglia o passaggio che mette in comunicazioni due mondi. Con *Mandorla*, del 1986, (replisata sul soffitto, e dal fitto intreccio di tondini d'ottone emerge la sagoma di un monaco. Materiale e immateriale, visibile e invisibile sono di nuovo a confronto tramite l'adozione di un semplice espediente figurativo adottato

dai pittori per secoli. Ma ora quella forma cristiana si fonde imprevedibilmente con la figura di un bonzo in meditazione, una sagoma appena percipibile che si perde nell'aurea luce del metallo. Con *Varco nel tempo* [445, tav. LV], siamo nel 1993 e Nagasawa è già approdata alla scultura antigravitazionale, ma la "Vesica piscis" ritorna sotto le vesti di una grande ogiva di ferro che si eleva da terra grazie al peso di una lunga sbarra di legno rivestita di acciaio. Nel 1995 *Varco nel tempo* [473] raddoppia l'ogiva, l'acciaio si staglia contro il tetto del cielo, si slancia nel vuoto in oggetto, aggrappato allo spigolo di un edificio.

Nel 1986 a Gand, assieme a *Mandarla*, l'artista espone *Rotolo*. Già nel 1979, Nagasawa aveva iniziato la sua serie di rotoli. Dapprima, come sculture di carta, li lasciava srotolare nel foglio, poi, li ha trasferiti nei metalli [211, 217-219, 239, 249, 257, 259, 493]. *Rotolo*, lo ricordiamo, si lega alla *Visione di Ezechiele*, è il cartiglio con il messaggio divino ingenerato dal profeta. Ed è ancor prima, come antenato del codex e del libro, l'immagine tangibile del Sapere e della Scrittura. Ovunque, nella nostra tradizione iconografica, il rotolo appare come attributo dei Profeti, delle Sibille, dei Padri della Chiesa e dei Santi. Dai sarcofagi romani si è riversato nella tradizione figurativa cristiana come immagine della Salvezza, della Verità, come simbolo del messaggio divino. Nella pittura, nel corso del tempo è diventato quasi un capriccio, un'invenzione formale, un cartiglio sinuoso su cui il pennello dei pittori si è esercitato per secoli. Ma, di norma, il rotolo reca una scritta. Il rotolo di Nagasawa non reca alcun segno, è immacolato, viaggia nell'aria, portando "tutto" con sé.

Le immagini sacre sono piene di rotoli, ma in un quadro dipinto da Pisonello il rotolo assume un ruolo inusuale. Al pari delle altre creature animali, un cartiglio bianco e immacolato, grande e fin troppo visibile, si dispiega sospeso, in basso sul prato. Non si tratta di un attributo, non ci sono profeti, ma il rotolo è inglobato pur sempre nell'immagine di un'apparizione divina, di una visione che ha sorpreso un soldato romano in un bosco, durante una battuta di caccia: la *Visione di Sant'Eustachio*.

Rotolo, come *Mandarla* e come *Ombra di angelo*, è l'immagine "viva" di una dimensione invisibile, si offre oggi ai nostri occhi come se è offerta nel tempo alla vista dei nostri antenati. Figure, metafore, simboli e allegorie ricompaiono e riemergono dal nostro passato, dalla pittura, dal nostro patrimonio d'immagini. Portando con sé il mistero di un messaggio non-scritto, il *Rotolo* appare come un oracolo, con una forza capace di "risvegliare lo sguardo".

Il ciclo "trovatorico" o il "trovatore" moderno

Il lavoro di Nagasawa compie il suo ciclo inseguendo alcune linee e alcuni temi dominanti che si trasformano negli anni. Il tema della *Barca* ne è un tipico esempio. La riduzione della massa a una presenza esile e filiforme è avvenuta contemporaneamente alla conquista di una dimensione spaziale in cui l'opera acquisisce valore proprio nel suo dialogo con lo spazio. La stessa opera si rianima in occasioni diverse, si lega al luogo, viene reinventata in contesti diversi. Allestimenti, installazioni e sculture installate. Modi diversi, impropri forse, per dire una stessa realtà: la realtà di un'opera che nasce e che vive in un ambiente e che ad esso indissolubilmente si lega.

Nagasawa sembra voler insegnare che l'idea si rigenera sempre in un luogo. L'artista deve saper vivere in comunione con esso, deve avere la capacità di coglierne la natura, di ascoltarne il respiro. «A me interessa sempre lavorare in sintonia con il luogo, con lo spazio, non importa se esterno o interno. Ci sono due possibilità: o decidi di lavorare sul posto, o porti una cosa che hai già, ma comunque devi studiare come e dove metterla. Voglio restare legato allo spazio in cui l'opera si manifesta, questa relazione tra opera e luogo per me funziona ancora»¹³.

L'artista è colui che sa diventare egli stesso il luogo, sa immedesimarsi con esso. Il confronto con uno spazio già definito, carico di storia, stimola la

sua creatività poiché ogni ambiente si configura con una sua precisa identità e mantiene le tracce del proprio passato¹⁴.

Dal 1987 Nagasawa assume questo pensiero come una prassi; inventare direttamente sul luogo diviene un esercizio a cui vuole e deve sottoporsi: «Io vorrei vivere come un antico "trovatore", anche perché mi piace molto viaggiare. In ogni posto cerco di trovare un rapporto, di scoprire un legame»¹⁵.

La definizione di "trovatore"¹⁶ risale al 1969 all'epoca in cui l'artista, con le sue azioni nella natura, affermava già questa sua intima esigenza per poi praticarla, nel tempo, come fosse una professione di fede. Nella campagna lombarda compiva i suoi interventi, li faceva nascere dalla natura per poi lasciarli consumare con essa. I poeti-musici che componevano le loro opere presso le corti feudali e i poeti-viaggiatori d'Oriente, come Basyo, vengono assunti come un riferimento costante, come un modello di vita. Nel 1987 ha inizio il "ciclo trovatorico" e il cammino del "trovatore moderno" si ferma nei luoghi più sperduti della provincia italiana: a Lancenigo, a Novalesa, a Monteciccardo, a Nola, a Fiumara, a Tuoro, a Chiaravalle, a Cagliari, ad Alatri, a Cagliari, sul lago di Monate, a Peccioli, a Casarano, a Casacalenda, a Cortona¹⁷. L'artista si reca sul posto, lo indaga, lo osserva. L'opera nascerà dal sopralluogo intellettuale e verrà realizzata, nella maggior parte dei casi, con materiali occasionali trovati sul posto.

Nell'antica abbazia di Monteciccardo l'artista deve ambientare la scultura in un chiostro: lo spazio a disposizione è lungo e stretto. Con delle travi di un'antica copertura abbandonate e dei sassi raccolti nei dintorni costruisce *Voluta* [293]: un'onda che si estende per venti metri ripetendo la sequenza e l'alternanza delle travi e dei sassi. In una villa a Lancenigo, dopo diversi sopralluoghi, Nagasawa decide di realizzare due opere pensate come un singolo intervento, rispettivamente all'interno e all'esterno della casa. Nel giardino trova un bosco di bambù e vi nasconde una bacchetta di ottone come fosse un'altro *Bambù* [267a, tav. XXIII]. Ma la bacchetta è stata tagliata, e la parte sottratta è stata portata all'interno della villa per essere fissata su *Ponte di pietra* [267b]: un ponte di legno costruito sul vano della scala con il legno riciclato da un vecchio binario ferroviario.

Dalla presenza di due paulonia nasce *Sistrum* [292, tav. XXXII], un pontile in ferro ed ottone che collega i due alberi nel chiostro dell'Abbazia di Novalesa. Alcuni sassi rotondi bloccano i fogli di ottone, così come nel paese, battuto dal vento, gli stessi sassi vengono usati per assicurare le tegole al tetto. A Cagliari, nella Fortezza di Francesco di Giorgio Martini, l'artista trova un muro circolare all'interno della torre e lo segna con una sottile striscia continua di ottone che rientra e riesce dallo spazio, senza mai interrompersi, attraversando porte e finestre [316, tav. XXXVIII]. A Cagliari, chiamato da una associazione per una mostra collettiva in una ex-veterina, l'artista decide di operare all'esterno e, poiché il fabbricato rischiava la demolizione, Nagasawa chiude la torre in un *Anello* di ferro proteggendola così dalle mani dell'uomo [312]. Nel 1989 Nagasawa ha pensato di portare in un interno lo spazio aperto di una piazza di Alatri [317]. Le finestre che si affacciano sulla piazza si trasformano in tante piccole persiane giapponesi, dove gli scuri si aprono dal basso verso l'alto, bloccandosi con dei ganci. Nel 1991, in un vicolo di Peccioli, l'artista inventa *Colonna che scende* [374, tav. XLVI], una grande colonna bronzea a sezione stellare che scende dall'alto accostandosi alle mura in un angolo. Sospesa a mezz'aria, la colonna è tenuta da un laccio di ferro che la stringe agganciandosi a un cavo di acciaio, rifuggendo ogni effetto di centralità, la colonna s'acquatta nel vicolo come una sorda presenza.

«A me piacciono molto queste cose, sento che dietro i luoghi c'è una conversazione, una cultura. Ogni persona, ma anche ogni filo d'erba ha una sua cultura, quando entra in contatto con la mia nasce qualcosa. Questo è sempre il mio modo di procedere. Poi [...] progetto anche nello studio, ma generalmente succede quando la mostra è in galleria. La galleria ha un carattere uniforme: muri bianchi, spazi quadrati e allora mi va bene rea-

lizzare l'opera in studio, altrimenti sono attratto dalla storia, dai segni dei luoghi che incontro, dal dialogo che riesco a stabilire con loro»¹⁸.

L'attività del "trovatore" moderno nasce da una consapevole scelta che sembra assumere i toni di una lezione morale. Dal 1987 Nagasawa, convocato per le mostre, decide di accettare ogni invito. Le mostre collettive organizzate fuori dei circuiti usuali, nella provincia, con artisti qualsiasi e con pochi mezzi, hanno la stessa importanza delle grandi esposizioni nazionali e internazionali realizzate nei musei e nelle gallerie prestigiose. L'artista guarda il mondo dell'arte con fermezza e distacco: vuole uscire dal meccanismo dei reciproci veti e delle reciproche esclusioni operate dai curatori, dai critici, dagli artisti stessi. Per Nagasawa non si può dare adesione a una mostra in base alle altre presenze, si deve, piuttosto, scegliere il luogo e saper rispondere a qualsiasi domanda: «è come se la società ti stesse chiedendo qualcosa, sarebbe troppo facile sottrarsi»¹⁹.

Dunque, la partecipazione ad una iniziativa dipende più dalle potenzialità offerte dal sopralluogo fisico e intellettuale che dalla presenza di personalità di prestigio; errando per i paesi della campagna italiana l'artista riesce a instaurare con il paesaggio un dialogo speciale, privato. Di frequente, in queste occasioni, i limiti imposti dai piccoli budget non consentono l'uso di materiali costosi, e il tipo di spazio, per lo più all'aperto, impone spesso delle scelte obbligate. Con spirito Zen l'artista si sottopone ai vincoli come se si mettesse ogni volta alla prova. Il sopralluogo, il contatto fisico e spirituale con il sito, i limiti imposti sollecitano il processo creativo: le invenzioni nascono da sole in quei luoghi, e la pratica del viandante si rivela come un'esperienza tanto stimolante da alimentare e arricchire tutto il lavoro dell'artista.

Quando lavora in studio per realizzare opere destinate allo spazio bianco e omogeneo delle sale espositive il procedimento è diverso ma, spesso, in queste occasioni Nagasawa rielabora e ripensa con altri materiali un'opera già realizzata nella sua attività di "trovatore". Nel caso di *Voluta*, ad esempio, Nagasawa ha riproposto il meccanismo inventato per il chiostro di Monteciccardo in una nuova versione destinata alla mostra personale di Mito [293, 453, tav. LVII]. L'onda lunga di legni e sassi si ripete con una doppia sequenza di parallelepipedi e cilindri di marmo. Così *Ombra di angelo* [tav. LVII], costruita a Sedan con i battenti dismessi delle finestre, viene riproposta a Nola e a Mito con una struttura di ferro e di rame [256, tav. XXII, 291, 451, tav. LIV]. Dai materiali occasionali e "poveri", Nagasawa passa dunque ai materiali "nobili", traducendo le stesse idee in opere imponenti, trasformando il lavoro del "trovatore" in un incentivo per nuove ricerche. Così, le opere diventano figlie l'una dell'altra.

Il risveglio dello sguardo. Il Tempo Zero

«Lo Zen non è una nuova dottrina, ma una nuova maniera di guardare le cose. È una nuova visione con i nostri occhi di sempre. La nostra facoltà di visione diretta ne è risvegliata, per quanto in ritardo, e la nostra coscienza abituale comincia a funzionare su un piano superiore, immune dalla dialettica degli opposti»²⁰. Nel tentativo di superare il mondo dell'intelletto, i buddhisti Zen hanno sempre posto l'attenzione sull'importanza dell'istantaneità. La riflessione e la speculazione intellettuale non dovrebbero mai frenare la rapidità delle risposte, perché la realtà delle cose si può percepire soltanto nel tempo di un istante. Nell'intuizione immediata l'uomo deve saper condensare un'esperienza infinita. Così in un solo momento, in cui il tempo è senza tempo, l'uomo può vedere con i propri occhi e guardare con la propria mente senza tradire la reale natura delle cose»²¹.

Da anni Nagasawa lavora sulla metafora dello sguardo. L'equivoco visivo degli anni Sessanta doveva far "aprire gli occhi" sulla illusorietà delle percezioni, con *Nicchia* [160], del 1975, l'artista cercava di riassumere in un'opera le due accezioni del "vedere". In anni più recenti con *Luogo dei fiori* [244, tav. XIX] alludeva a due mondi e alla possibilità di "vedere" e

"vedersi" in entrambi. In una mostra milanese del 1988 Nagasawa raccoglie in un solo luogo alcune opere che alludono al risveglio dello sguardo²². All'ingresso della galleria, sospesi a poca distanza dal soffitto, cinque pezzi di legno d'acero accostati l'uno all'altro si autosostengono per spinta colmando il vuoto "tra" le pareti. L'opera di legno porta il curioso titolo di *Ponte di pietra* [238, tav. XXVIII], un nome che nasce da un'antica storia d'Oriente. Nagasawa racconta di un monaco Zen che parlava ai suoi allievi di un bellissimo ponte di pietra capace di sopportare sia il peso straordinario di un elefante che quello di una formica. I discepoli si misero in viaggio per vedere quel ponte, ma non trovarono altro che un semplice ponte di legno e tornarono indietro delusi. Alle loro obiezioni il maestro rispose: "Non avete visto".

Mimetico [286] è una piccola opera che racchiude un segreto: è un esagono di ferro attraversato dalle diagonali su cui si avvolge un nastro di ottone ossidato. È un'immagine ambigua, che può essere letta in più modi. Se l'occhio la schiaccia sul piano, si vede un esagono; se tenta di darle un volume, appare un cubo in assonometria isometrica. La figura si trasforma sotto i nostri occhi, cambia le proprie sembianze rimanendo se stessa. Creando *Mimetico* l'artista ha pensato al fenomeno del mimetismo e *Mimetizzazione* sarà il titolo di una mostra e di un'opera [511] del 1996²³. Per sfuggire alla preda gli animali hanno il potere di rendersi invisibili, si tramutano in altro; l'artista si chiede: «chi è che dice loro come e quando mimetizzarsi? Non hanno un occhio sulla schiena, allora ci deve essere un occhio esterno, da qualche parte. Mi interessa molto questo occhio che sta fuori dal nostro mondo, come un dio. Non c'è spiegazione. È simile al discorso dello sguardo interno e dello sguardo esterno al mondo. Tu sei nel mondo e guardi le cose che ti sono intorno ma puoi guardare solo in parte te stesso, poi c'è un altro occhio che guarda te stesso da fuori».

Nella stessa mostra, chiuse nell'angolo compreso tra due muri, si dispongono cinque piramidi rovesciate, sospese l'una sull'altra. In ognuna di esse guizzano dei pesci rossi nell'acqua. L'opera si chiama *Centauri che osserva i pesci* [288, tav. XXV] e nasce dall'omonima opera di Arnold Böcklin, in cui un grande centauro è dipinto nell'atto di guardare dei pesci nel mare. Così affacciandoci all'opera e guardandovi dentro diventiamo noi stessi il centauro. Metà uomo, metà animale il centauro di Böcklin è sdraiato sul ciglio dell'acqua, incuriosito da una vita diversa o imprevista osserva il pesce come un giocattolo, guarda con stupore, ingenuità, si meraviglia.

L'intera mostra sembra essere stata pensata come fosse un incitamento a risvegliare lo sguardo per condurlo oltre la vista, dentro e fuori la nostra realtà.

Due anni dopo, nel 1990, Nagasawa crea *Lao-Tze* [342] un'opera che, nella sua enigmatica forma, mantiene intatta la forza e il mistero degni del suo nome. Lao-Tze è il grande filosofo cinese padre del Taoismo, è l'autore del *Tao-Tê-Ching*, ma di lui, della sua vita e del suo passaggio, nessuno sa nulla. Una strana tavola è stata ricavata da un unico blocco di marmo nero, due piani sono sovrapposti e separati da quattro gambe deformate al punto da sembrare aberranti come fossero state liquefatte, disciolte dal calore di un fuoco o riflesse nell'acqua. Attraverso la sua anomalia l'opera crea una sensazione di disturbo, l'occhio si incuriosisce e continua ad osservarla, le gira attorno, ma la percezione prolungata provoca un «fièvre giramento di testa»²⁴. A Casacalenda, nella sua attività di "trovatore", Nagasawa crea *Efesto* [427], un'opera che sbucca dalla finestra centrale di un vecchio forno, lungo la via. Due sbarre di ferro convergenti, come in *Mimetico*, il solido si tramuta, cambia le proprie sembianze e la sua curiosa anomalia si svela al passante gradualmente, passo dopo passo. Guardandolo di sotto in sù, avvicinandosi ad esso, procedendo lungo la strada, il parallelepipedo si schiaccia, si dilata, si deforma, crea negli occhi una piccola vertigine. Dapprima appare come un solido regolare, perfetto, poi l'immagine si muove, diventa una figura impossibile, piatta, di

segnata, e infine di nuovo solida ma irregolare. Con *Efesto* siamo nel 1992 e, ancora una volta, come gli oggetti del 1968, l'opera tradisce i sensi. Basta distogliere lo sguardo per un attimo e la "verità" è sempre diversa, inafferrabile.

Con *Mimetico*, *Lao-Tze ed Efesto*, Nagasawa provoca il risveglio. L'ambiguità stimola lo sguardato, l'anomalia lo solletica, la vertigine e la meraviglia lo svegliano. L'anormalità di *Efesto* si presenta così come uno stimolo, come l'avvio ad un esercizio mentale. Dal lavoro di Nagasawa si evince che l'unica regola al mondo è quella della natura. Nella sua profusione di forme si nasconde un ordine interno ma non esistono repliche, la natura non conosce l'identità, non genera mai due creature identiche.

La nostra coscienza e la nostra mente dormono nel torpore dell'abitudine. Tra le cose conosciute, nel vivere quotidiano, il nostro corpo si muove con una familiarità tale da non sentire il bisogno di guardare davvero. Viziato dalla consuetudine e dall'idea del proprio dominio l'uomo chiude gli occhi e assopisce i sensi. Per Nagasawa si tratta di una forma di sonnambulismo che ci porta nei luoghi e tra le cose che ci sembrano ovvie. Ma le cose esigono ancora una spiegazione, l'attendono, aspettano di essere viste. In una realtà in cui tutto sembra programmato a distanza, l'anomalia di un oggetto, un'improvvisa coincidenza o il manifestarsi di un evento imprevisto possono "risvegliare lo sguardo". E nel momento in cui si compie il risveglio si comincia ad «entrare in qualche parte del mondo». Per Nagasawa esiste un interstizio segreto. In un luogo nascosto, o forse fin troppo evidente, si apre una fessura, un passaggio che mette in comunicazione due mondi, e l'immagine di questa fessura sta in *Mandorla* e in *Varco nel tempo*. Il pensiero Zen concepisce il risveglio come una liberazione dal tempo.

Attraverso il "risveglio all'istante" si può intuire che la nostra concezione del tempo è illusoria, il passato e il futuro si annullano lasciando spazio soltanto al presente²⁵. Nagasawa aveva cominciato, fin dagli esordi, ad abbozzare una visione del mondo e con le opere dei primi anni Settanta aveva rovesciato le dimensioni spazio-temporali. Negli anni Novanta, con la teoria del "Tempo zero"²⁶, l'artista giunge alla combinazione di più temi. *Tempo zero* [422, tav. LI] è il titolo di un'opera del 1992 dove il rovesciamento dello spazio si rende visibile in una prospettiva invertita dall'uso della cera. In un cunicolo, stretto tra due muri, visibile solo dall'esterno, l'artista interviene rivestendo lo spazio di cera, e la profondità del colore, l'intensità della cera (vergine e paraffina) varia gradualmente seguendo l'ordine inverso a quello di una prospettiva normale. Quattro sassi si dispongono in questo spazio come se digradassero verso il fondo. Si tratta di una pietra sezionata, ripetutamente tagliata a metà. Si tratta, ancora una volta, di "porzioni" intese come parti di un "tutto": frazioni di frazioni di una sola, unica, originaria entità²⁷.

Con *Tempo Zero* Nagasawa allude al luogo, o meglio al non-luogo in cui il momento e l'eternità coincidono. Non si tratta di una contrazione dello spazio e del tempo ma di una concentrazione: in un singolo punto coesiste una espansione infinita.

Invitato nel 1993 alla Biennale di Venezia l'artista costruisce *Iride* [448, tav. LII]: un'installazione in cui tre pesanti aste di ferro, trattenute dal peso di tre blocchi di marmo, si elevano da terra per sostenere a mezz'aria un groviglio di fili d'ottone. Quell'intreccio confuso di tubi non è altro che la teoria del "Tempo zero" tradotta in immagine. «Sono come due quadrature uguali e schiacciate che passando entrambe in uno stesso punto dividono il punto zero.[...] Se prendi quattro fili di ottone, tenendoli uniti in un fascio, e li stringi al centro girando le due mani in senso opposto, le due estremità si aprono a raggera, mentre al centro il fascio si torce, si chiude. Questo, secondo me, corrisponde al fenomeno del tempo. Se prendi un mazzo di tempo e lo giri al centro, riprendendo quel gesto, le due parti si aprono in due direzioni opposte mentre in mezzo il tempo si stringe, chiudendosi in un punto. Allora in quel punto io posso vedere il tempo zero. La proscoltura rende visibile ciò che è invisibile. Io non posso fare altro che pro-

porre una mia interpretazione e nel mio lavoro ho voluto portare una riflessione sul tempo. L'ho detto tante volte, per me è molto importante ciò che non si vede, la nostra attenzione deve dirigersi nel luogo dell'invisibile. Con *Iride* puoi vedere soltanto tre marmi e tre ferri, ma questo non mi interessa, bisogna guardare nel mezzo, dove c'è il vuoto. Mettendo una, due o tre cose nello spazio io penso a qualcosa che non si vede. Da anni sto pensando al tempo zero però non c'è una spiegazione, è impossibile trovarla. Forse è il punto in cui la materia non esiste, là dove avviene l'annullamento della materia. Ma non finisce lì, quello è solo un punto di passaggio, come una fessura o un buco. Quando lo attraversi materialmente è tutto finito, ma lì, in quel punto nasce un altro mondo che da questa parte non puoi vedere».

Nuovi campi d'indagine, in tempi recenti, hanno tentato di dare una risposta al problema del tempo. La teoria della relatività, la meccanica quantistica e la cosmologia evolutiva si sono impegnate in questi studi e la fisica, dopo la scoperta della dilatazione gravitazionale del tempo, ha scoperto l'esistenza dei buchi neri e dei cunicoli che si aprono nello spazio-tempo. Nagasawa si interessa a questi argomenti in modo dilettantistico, ma quel suo voler esprimere l'eternità e l'espansione infinita in punti e momenti concentrati, quel suo annullare le leggi che governano lo spazio conosciuto, quell'ubiquità delle cose nel tempo e nello spazio, trovano una qualche corrispondenza nelle nuove tesi scientifiche.

Le idee attualmente accettate dalla fisica e dalla cosmologia moderne, seppur controverse, lasciano intravedere l'esistenza di universi paralleli. Oltre Einstein, che aveva già rivoluzionato e deformato la limpida e ordinata concezione dell'universo di Newton, oggi emergono concetti fuori dall'ordinario, come quello di "singolarità" e di "singolarità nuda" (ovvero non mascherata, non ricoperta da un buco nero): un non-luogo in cui tutte le leggi note sono sospese. In queste regioni dell'universo la forza gravitazionale è così forte da mettere in pericolo tutte le leggi e le strutture conosciute (dallo spazio al tempo, al rapporto causa-effetto), in esse una massa di materia può crearsi o annullarsi. Lo studio di queste regioni conduce sull'orlo estremo dell'infinito e la nostra duttile immaginazione può viaggiare oltre i confini del mondo conosciuto²⁸. Nell'aprile del 1992 l'astrofisico George Smoot ha individuato in fondo al cosmo le "pieghe del tempo" da cui sono emerse le stelle, i pianeti e le galassie. Tutto questo non può che stimolare la ricerca di un artista che si interroga sul senso dello spazio e del tempo e dunque sulla natura, sulla nascita, e sull'estensione del cosmo²⁹.

Stanza di Barca d'oro: un modello dell'universo

Nella primavera del 1989 l'itinerario del "trovatore" conduce Nagasawa in Sicilia. L'artista giunge a Fiumara di Tusa, in provincia di Messina, chiamato da Antonio Presti, l'imprenditore-mecenate reso noto da "Fiumara d'Arte", un museo a cielo aperto. Dopo la costruzione delle imponenti opere di Pietro Consagra e Tano Festa, Presti estende l'invito ad altri artisti per disseminare altre opere nella vallata³⁰. Nagasawa viene chiamato ad operare in una gola tra le montagne nella località di Mistretta. Sul greto di un fiume un muro di contenimento sorregge il pendio della montagna, e al suo interno è stata scavata una stanza a cui si accede attraverso un lungo corridoio. In quel luogo Nagasawa crea la *Stanza di barca d'oro* [309, tav. XXX].

La stanza è un ipogeo chiuso nella terra. All'interno l'ambiente è stato rivestito con delle lastre di acciaio scuro, e al centro della stanza, nel buio assoluto, brilla il profilo dorato di una barca rovesciata, appesa al soffitto. Una colonna di marmo rosso discende dalla barca coprendo la distanza dal soffitto al pavimento senza sorreggere nulla. Nell'oscurità, percorrendo il lungo corridoio, l'occhio si abitua lentamente all'assenza di luce e quando si giunge nella stanza si percepisce appena quella presenza dorata, la vista fallicosamente riesce a metterla a fuoco. Secondo il progetto dell'arti-

sta la stanza doveva essere sigillata subito dopo la sua inaugurazione. Il muro di contenimento e la porta dovevano essere ricoperte dalla terra. L'ambiente naturale doveva essere ripristinato e nessuna traccia avrebbe rivelato l'esistenza di quello spazio nascosto. L'opera sarebbe stata così riconsegnata alla natura, con un atto di donazione totale alla terra. Sottraendo definitivamente l'opera alla vista Nagasawa avrebbe messo in opera, letteralmente, la sua massima sull'esistenza invisibile, riproponendo il problema della percezione dei sensi. L'opera non si vede ma esiste, non solo perché l'abbiamo vista o ne conosciamo l'esistenza. «Non è soltanto un problema di conoscenza, di sapere; certo è vero che se non si ha la nozione della presenza è difficile sentire, ma sento qualcosa'altro che non so spiegare»³¹. Nel buio della stanza si ha la sensazione di essere chiusi in una scatola in cui le coordinate spaziali si invertono e il tempo rimane come sospeso. Le direzioni alto-basso, destra-sinistra, vengono percepite in un modo diverso e «la barca galleggerà nel tempo come se si trovasse nello spazio»³².

Qualche anno prima l'artista dichiarava «Il mio lavoro diventa sempre più leggero, forse un giorno sparirà pur continuando ad esistere».

Spiegando il suo intervento l'artista aveva dichiarato: «Il mio interesse per l'architettura, lo spazio e la loro integrazione ha origine da una domanda: perché siamo qui adesso? Ci troviamo in un posto io sono qui, tu sei qui; perché l'universo è costruito in questa maniera? Sembra una domanda stupida, ma è la domanda sulla quale mi interrogo. La risposta potrebbe essere rivolta cominciando dalla confusione. Se l'universo non fosse così non saremmo in questo posto. La "Stanza di Barca" rappresenta un altro modo di essere; è l'immagine di una ipotesi diversa. [...] Anche se questo spazio è finito, il finito non esiste nell'infinito. Comunque c'è il senso di un limite, ciò che è importante è che non ci sia inizio. Cerca di immaginarti in una foresta vedi un vecchio tronco di albero cadere e fare un gran rumore. Se non sei testimone di questo fenomeno forse non c'è nessun rumore, l'albero è caduto ma non sai se c'è stato rumore veramente. La "Stanza" esprime qualcosa di questo senso della verità incerta»³³.

Stanza di Barca d'oro costituisce allora una tappa cruciale, estrema, lungo un percorso teso all'indagine su quel limite tra il finito e l'infinito, tra visibile e non-visibile. Un limite che è allo stesso tempo il confine tra il nostro spazio e l'universo, l'interno e l'esterno, l'alto e il basso, il pieno e il vuoto. L'artista si interroga sul mistero dell'universo, si compiace delle ultime teorie che negano l'esistenza del Big Bang, perché quell'idea dell'esplosione originaria, a suo parere, liberava l'uomo dalla responsabilità di dare una spiegazione a ciò che la precedeva³⁴.

Prima del Big Bang esisteva «qualcosa che non può essere calcolato matematicamente o provato. Se assumiamo la possibilità di realizzare questo calcolo matematico siamo costretti a eliminarci mentre non siamo in grado di affermare che forse potremmo esistere. L'unica teoria possibile deve cominciare dalla data della nostra esistenza e per questo è necessario che non ci sia inizio e se non c'è inizio allora non c'è fine; ma un limite c'è, esiste»³⁵. Se l'uomo nasconde alla propria coscienza ciò che non è in grado di spiegare commette un errore, bisogna avere il coraggio di spingere il pensiero anche in quei luoghi estranei ai nostri limiti conoscitivi, perché ciò che non trova risposta, ciò che sta oltre le capacità della mente, non può essere spiegato, ma pur sempre esiste.

Stanza di barca d'oro si presenta allora come «un piccolo e semplice modello dell'universo, non preciso ma fedele alla sua concezione. L'universo non ha inizio e non ha fine ma ha un limite. Niente ci rimane da dire se non che esiste»³⁶.

Il compasso negli occhi. Da *Ponte* a *Sessyu*: la scultura anti-gravitazionale

«Un'aquila si librava alta nel cielo conscia dell'eleganza del suo volo, ma vide sorgere una nube dalla valle, confrontò il suo volo con quello della nu-

vola, se ne vergognò e tornò sul nido. La nuvola non vola, è una nuvola per cui sta nell'aria; l'aquila invece conquista l'aria, la sua eleganza sarà sempre relativa in confronto alla naturalezza della nuvola. La scultura sta alla materia come la nuvola nell'aria, se fa l'aquila stia attenta a non confrontarsi con le nuvole»³⁷.

Che la scultura debba galleggiare nell'aria come l'idea è una convinzione che Nagasawa ha maturato da tempo. Tuttavia a partire dal 1987 egli s'ingegna nel realizzare opere che levitano letteralmente nel vuoto, come se vivessero in uno stato di imponderabilità³⁸.

La scultura è schiava del proprio corpo, è succube del proprio peso, ma lo scultore deve essere capace di tradurre il peso della materia in leggerezza, deve liberare la scultura dalle leggi fisiche che la trattengono in terra per lasciarla decollare nell'aria.

Nel 1989 Nagasawa crea *Aquila* [318], una struttura di tubi e placche di ferro appesa in aria che si automantiene in equilibrio grazie ad una sapiente distribuzione di pesi, in proposito l'artista dichiara «stavo cercando di raggiungere la sensazione di un pezzo stabile nell'aria».

Dalla fine degli anni Ottanta Nagasawa affronta con il proprio lavoro le leggi fisiche che governano la realtà, crea dei paradossi, realizza dei miracoli di statica, portando dei corpi in equilibrio nel vuoto, lasciando agire forze diverse, contrarie. La volontà di ribaltare un principio, di invertire le direzioni spaziali, di capovolgere un ordine, nutre il suo lavoro fin dai primi suoi esordi. Ascoltando la sua indole di "sovversivo" l'artista giunge, ora, negli anni della maturità, a provocare la forza di gravità sfidandola attraverso il peso della scultura. Le nuove opere invadono lo spazio autosostenendosi. L'artista sembra voler dimostrare, paradossalmente, che un corpo nello spazio può acquisire leggerezza sfruttando il proprio peso. E più il peso è ingente più l'artista si prodiga in coraggiose invenzioni creati eventi prodigiosi, in cui giganteschi pezzi di legno o di ferro si librano nel vuoto, si muovono nello spazio, inventando una nuova forza: una forza antigravitazionale³⁹.

Ponte [260], del 1987, segna l'inizio della scultura antigravitazionale. Quattro tavolette di legno si distaccano dalla parete connettendosi l'una all'altra con degli anelli di ottone, il ponte parte dal muro per dirigersi nel vuoto, rimane in equilibrio grazie ad un sistema di incastri e di leve. Lo stesso meccanismo si ripete su scala macroscopica nello spazio milanese della Rotonda della Besana [266], dove tre grandi tronchi di legno si proiettano nel vuoto seguendo una linea retta. Nello stesso anno, a Lancenigo, Nagasawa inventa il suo primo *Ponte di Pietra* [267b], e ad esso seguiranno, nel 1988, due versioni con delle piccoli varianti, proposte rispettivamente alla Galleria Belvedere di Milano [284, tav. XXVIII] e in una mostra nei sassi di Matera [287]. Con *Ponte di Pietra* scompaiono gli anelli di nell'aria sostenendosi l'un l'altro per spinta. Il ponte sta lassù in precario equilibrio e si respingono. Le cinque sezioni di un tronco di legno galleggiano librio: nulla lo trattiene nel vuoto se non un incastro di forze che si attraggono e si respingono. Le cinque sezioni di legno sono state tagliate come se una linea retta, si accomodano l'una accanto all'altra con un lieve slittamento e sulle superfici di sezione è stato disteso un velo di polvere d'oro. La struttura del *Ponte*, chiusa tra due muri, si trasforma in *Lampo* [308] nel 1989, dove il congegno d'incastri si libera dai punti di scarico dei muri, traducendosi in un meccanismo di leve che fa levitare la struttura nell'aria. Appese a due tiranti, tre palanche di legno si dispongono nel vuoto con tre ta. Due anelli di ferro stringono le estremità delle travi due a due e consentono di mettere in pratica un gioco di incastri e di leve che da solo mantiene la scultura in equilibrio, in posizione ortogonale. L'invenzione statica è brillante e non a caso si traduce a distanza di soli due mesi nel secondo *Lampo* ambientato nell'Abbazia di Chiaravalle. Il nuovo *Lampo* [315a, tav. XXXV] è sorprendente, tre giganteschi tronchi, parzialmente rivestiti di