

Contrappunti d'arte. La mia calligrafia è musica

ROSSELLA MENEGAZZO
Università degli Studi di Milano

Tra le diverse riflessioni e i ricordi che il Maestro Toshio Hosokawa affida ai suoi scritti alcuni riguardano la natura ed è evidente quanto questa abbia influenzato il suo carattere e il suo lavoro¹. Altrettanti si può dire siano i riferimenti all'arte e alla letteratura, che cita con esempi specifici ponendoli in relazione alla sua musica, fino ad affermare l'importanza che la poesia *haiku* e il gesto calligrafico hanno avuto nella sua attività compositiva. Nel complesso emerge un'esperienza i cui valori di riferimento spaziali e sonori sono evidentemente lontani dai modelli occidentali per cui vale la pena prenderne in considerazione alcuni che aiutino a comprendere cosa significhino le sue parole “la mia musica è calligrafia”² e come questa affermazione sia riconducibile a un contesto artistico giapponese più ampio.

Nel testo dedicato a *La musica per orchestra* il Maestro Hosokawa descrive accuratamente l'installazione artistica *Utsurohi* di Aiko Miyawaki realizzata in

¹ T. HOSOKAWA, “Dal profondo della terra – Musica e Natura”, in *Lotus: la musica di Toshio Hosokawa*, a cura di L. GALLIANO, pp. 219-234, Milano, Auditorium Edizioni, 2013, p. 222.

² Note al CD Toshio Hosokawa, *Koto-Uta / Voyage I / Konzert Für Saxophon und Orchester / Ferne-Landschaft II*, Kairos – 0012172KAI, 2001, citate in R. MEYER-KALKUS, *Auskomponierte Stimmen*, in: “Neue Zeitschrift für Musik”, 169/1, 2008, pp. 62-65: 65. Cfr. anche GALLIANO, *Lotus*, cit., p. 247 e il sito della Schott: <https://en.schott-music.com/shop/quintets-solos-no323747.html>, ultima consultazione 28 gennaio 2022.

uno spazio esterno del Nagi Museum of Contemporary Art di Arata Isozaki e da essa afferma aver preso spunto per realizzare la sua opera *Utsurohi-Nagi* del 1995:

Utsurohi illustra il tentativo di tracciare delle linee nell'aria per mezzo di sottili fili d'acciaio. Quando ho visitato questo museo sono stato molto impressionato da questa scultura, per lo spazio e per le montagne visibili sullo sfondo. Tracciando delle linee nello spazio vuoto, Miyawaki ha cercato di esprimere l'idea cinese dello spirito, il *ch'i*. [...] Con la mia musica per *shō* e per orchestra, ho cercato di rendere un po' lo spirito di libertà che anima quest'opera e questa messa in scena del *ch'i* in movimento³.

Un secondo esplicito riferimento riscontrabile nell'opera di Hosokawa è alla serie fotografica in bianco e nero di Hiroshi Sugimoto, *Seascape*, da cui Hosokawa sembra aver preso l'idea di tradurre il panorama del mare in musica, come dimostra il sottotitolo *Seascapes of Fukuyama* nel *Ferne-Landschaft III* del 1997⁴. La serie di fotografie di Sugimoto di grande formato cattura diversi mari in una composizione che pur rimanendo sempre identica, con la linea dell'orizzonte al centro, va cambiando nell'intensità di luce, di foschia, nel moto delle onde e del vento. Elementi che Hosokawa tramuta in moti e variazioni sonore intorno a una struttura armonica medesima⁵.

Seguendo le citazioni del Maestro, sono tante le immagini e i riferimenti artistici che affiorano alla mente e che trovano rispondenza nelle sue parole: alcune sono opere precise, iconiche, appartenenti alla pittura classica, altre meno note, di artisti e designer contemporanei, che utilizzano le forme della grafica, dell'installazione. Sono tutte opere molto diverse, ma accomunate da concetti chiave leggibili attraverso le parole espresse da Hosokawa.

Innanzitutto, è la sua lettura del concetto di Natura, in giapponese: *shizen* o *jinen*, come un qualcosa che è riconducibile a se stesso a necessitare di una riflessione:

La parola giapponese per natura, *shizen*, può essere letta anche *jinen*, con il significato di natura nel senso di spontaneità; in breve: qualcosa che è da "ricondurre" (*nen*) a "se stesso" (*ji*). Non c'è nessun Soggetto a cui riferirsi, piuttosto significa che qualcosa esiste di per sé, qualcosa è diventato così com'è, senza intenzione⁶.

Un'affermazione che in parole semplici evidenzia l'approccio completamente diverso della cultura giapponese rispetto a quella europea e occidentale nei confronti della natura in generale, da cui deriva anche la grande differenza in termini di

³ G. MATTIETTI, "La musica per orchestra. I paesaggi sinfonici di Toshio Hosokawa", in *Lotus*, cit., p. 74.

⁴ Ivi, p. 78.

⁵ Ivi, pp. 79-80.

⁶ HOSOKAWA, op. cit., p. 230.

espressione e interpretazione artistica dei soggetti di natura. In essi la presenza umana è secondaria, spesso estranea se non assente, mentre le forme della natura e del paesaggio si fanno essenziali al punto da rasentare la decoratività in taluni casi, e da raggiungere forme che sembrano “congelate”, citando Hosokawa. L’espedito letterario della ‘parola chiave’ (*kigo*), utilizzato per codificare caratteri stagionali e luoghi in modo “convenzionale”, è una forma peculiare della produzione artistica giapponese che determina l’interpretazione del rapporto uomo-natura e di conseguenza l’espressione uomo-natura-arte: un suono, un rumore, come il gracciare delle rane rimanda a una campagna nel periodo delle piogge, il canto delle cicale permette un tuffo nell’umida calura estiva, colori come il bianco della luna piena o il rosso degli aceri sono immediatamente associabili all’autunno, il bianco dei ciliegi in piena fioritura evoca la piena primavera, mentre determinati luoghi come il monte Yoshino rimandano alla fioritura dei ciliegi più bella e vaporosa, e le acque del fiume Tatsuta arrossate dalle foglie d’acero alla luce dell’autunno.

Se in poesia queste parole chiave evocano elementi della natura universale creando connessioni istantanee nella mente del lettore con la propria esperienza della natura, in pittura e nelle arti applicate si tramutano in immagini concrete, identiche a se stesse e simboliche.

Un esempio è la coppia di paraventi a sei ante di Ogata Kōrin⁷ riconducibile al soggetto dell’*Ottuplice ponte* (*Yatsubashi*) come descritto nella raccolta poetica dei *Racconti di Ise* del X secolo. Tramite pochi elementi dipinti con pigmenti brillanti e campiture piatte su un fondo in foglia d’oro, il paesaggio viene definito con tre gruppi di iris che affiancano, in sequenze interrotte, il movimento di un ponticello di assi di legno che si snoda a zig-zag trasversalmente dal primo paravento destro in alto al secondo sinistro in basso; lo scorrere dell’acqua del rivolo sotto il ponte in questa composizione non viene neppure accennato, così come sono assenti le figure di nobiluomini che sarebbero descritti nel volume. La sola presenza degli iris e del ponte bastano a richiamare quel luogo tanto celebre, che diventa parte dei paesaggi cristallizzati e immediatamente riconoscibili dal fruitore autoctono definiti dal genere *meisho*. La tecnica è quella della sottrazione, gli elementi non essenziali vengono eliminati per lasciare spazio e silenzio, quel *ma* 間 a cui Hosokawa fa riferimento più volte nei suoi scritti, e qui leggibile non solo nella sequenza e nel ritmo degli elementi dipinti che si muovono sulla superficie pittorica come su uno spartito, ma anche nell’atto esercitato a priori dall’artista di sottrarre e rinunciare prima ancora di poggiare il pennello e aggiungere. Un tempo riscontrabile anche nei movimenti ampi del percussionista nel

⁷ O. KŌRIN, *Yatsubashi*, colore e foglia d’oro su carta, coppia di paraventi a sei ante, posteriore al 1709, The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39664>

teatro *nō*, nella gestualità del maestro del tè durante la cerimonia, o nell'approccio del calligrafo che si accinge a tracciare il segno nero sulla carta iniziandolo già nell'aria, come afferma il professor Kadowaki mostrando l'esercizio di calligrafia a Hosokawa: «La linea sulla carta che vediamo con i nostri occhi è solo una parte del movimento che non si vede»⁸.

Anche in pittura si può dire che il tema dell'«assenza», cioè l'evocare la presenza di qualcuno limitandosi a pochi elementi dipinti immediatamente riconducibili ad esso, equivalga a questo movimento invisibile dell'artista, che non si concretizza nel segno ma fa parte comunque dell'opera in forma di vuoto.

Lo sfondo piatto e squadrato realizzato con la foglia d'oro dei paraventi *Yatsubashi*, o, in maniera completamente diversa, le infinite gradazioni di grigio della pittura monocroma, che vanno dal bianco della carta lasciato intatto, a un velo sottile d'acqua appena sporcata d'inchiostro per evocare nebbie e vapori acquei, fino al nero denso dell'inchiostro secco, sono la rappresentazione del *ma*, in pittura definito come *yohaku*, ovvero quello spazio fra gli elementi che serve a esaltarli, un vuoto che in realtà è carico di significato e che permette l'interpretazione personale. Un concetto che si può leggere anche nella costruzione dei giardini secchi di sassi e ghiaia (*karesansui*), o in una ceramica *raku* la cui estetica si basa su forme irregolari e non finite date da un equilibrio tra manifattura e spontaneità naturale. C'è una definitezza, ma essa esiste grazie a ciò che non è stato riempito e a cui si è rinunciato. Trasportando il concetto in musica Hosokawa dice: «i suoni della tessitura di fondo o *ma* (la pausa) sono considerati importanti come i suoni della melodia»⁹, e «più profondo è il silenzio che compongo, più importanti diventano i suoni»¹⁰.

Lo stesso soggetto di *Yatsubashi* lo tratta il fratello di Kōrin, Ogata Kenzan, con inchiostro e colore su carta in un rotolo verticale, con uno stile più libero in cui la calligrafia si fa musica. Kenzan accenna con brevi ma spesse e morbide pennellate orizzontali sormontate a due a due in quattro ripetizioni sfalsate in inchiostro nero-marrone, le assi di legno del ponte che tagliano irregolarmente a metà il foglio; sotto e sopra queste sono dipinti velocemente, ben bilanciando la posizione di ciascuno, alcuni cespugli di iris che sembrano emergere dall'acqua; tuttavia anche in questo caso l'acqua del fiumiciattolo non è dipinta, ma evocata attraverso lo scorrere sottile e veloce dei segni calligrafici che trascrivono alcuni versi dell'*Yse monogatari*, distribuiti ad altezze diverse, più rarefatti nella parte alta, più densi e compatti nella parte bassa.

⁸ HOSOKAWA, op. cit., p. 241.

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ Ivi, p. 230.

Si potrebbe dire un frammento di spartito pittorico dove il ritmo tra pieni e vuoti, la fusione tra immagine e calligrafia trasmette la sensazione del paesaggio.

E qui di nuovo si deve far accenno alla bellissima domanda che Hosokawa pone: «Come ascolto i suoni della natura?»

Il Maestro fa più volte riferimento alla necessità di un codice, di una strategia per tramutare i suoni della natura in una composizione, proprio come seppa fare Matsuō Bashō nei suoi *haiku*, che Hosokawa cita ripetutamente come esempio.

In questo la scrittura ricopre un ruolo fondamentale nell'espressione artistica giapponese, ma anche cinese; la presenza di pittogrammi e ideogrammi che in Giappone si mescolano a due differenti sillabari, l'*hiragana*, elegante e fluido, e il *katakana*, squadrato e semplice, apre possibilità e visioni alternative rispetto all'alfabeto fonetico occidentale. Scrittura e pittura sono identificate con il termine *shoga* come un'unica arte, disgiunte solo in epoca moderna per rispondere ai parametri artistici importati dall'Europa. Dunque lo stile calligrafico e pittorico di un artista è omogeneo e identificabile.

Uno studio tipografico presentato al premio Type Directors Club nel 2008 di Masahiro Kakinokihara per il Mori Museum of Art di Tokyo¹¹ evidenzia in modo giocoso ma fortemente simbolico ed esplicativo questa peculiarità della scrittura pittografica, trasformando graficamente il carattere di "pino" 松 (*matsu*) attraverso la sostituzione dei due tratti superiori con la forma di una chioma di pino trilobata a campitura verde piatta e compatta che richiama quella tracciata a pennello in verde malachite nei dipinti classici della scuola Kanō, naturalistica ma già semplificata.

Dunque, la natura viene tradotta in scrittura attraverso i pittogrammi, che a loro volta però hanno la caratteristica di poter facilmente tornare a essere forme geometriche essenziali dell'elemento della natura che rappresentano.

Un'altra opera grafica che rappresenta al meglio questo aspetto è il poster stampato in serigrafia di Ryūichi Yamashiro del 1954, *Forest*¹². Un'opera d'avanguardia che esprime tutta la freschezza degli esordi del *graphic design* giapponese del dopoguerra, ricreando l'immagine di una distesa boschiva i cui margini sembrano scendere lungo le pendici di una collina solo attraverso la disposizione nello spazio bianco verticale del foglio di pittogrammi neri, di dimensioni diverse, che identificano l'albero 木, il bosco 林, la foresta 森. Tanti alberi ripetuti creano il bosco, sia in senso semantico come scrittura, sia in senso grafico quale segno. Se fosse uno spartito, ogni singolo carattere tipografico potrebbe essere associato

¹¹ The Tokyo Type Directors Club, *Tokyo TDC. Vol.19 - The Best International Typography & Design*, Dai Nippon Printing, Tokyo 2008, p.99, n.112.

¹² L'opera è visibile sul sito del MoMa: <https://www.moma.org/collection/works/8384> (ultima consultazione 20 dicembre 2021)

a una nota musicale che risale dal silenzio del foglio bianco, mentre l'insieme dei caratteri/note comporrrebbe la melodia. E qui di nuovo vengono a supporto le parole di Hosokawa: «[...] rispetto ai suoni, devo anche pensare al silenzio come grembo uterino da cui quei suoni vengono estratti. Mi sembra importante considerare il tempo in forma di musica come il luogo in cui appaiono entrambi, suono e silenzio»¹³.

Tornando alla trasposizione artistica calligrafico-pittorica del paesaggio nella cultura asiatico-orientale su cui Hosokawa porta a riflettere, simile come concetto al lavoro di Yamashiro è la serie *Landscape* di Xu Bing, artista cinese che ha saputo portare a livelli assoluti la sperimentazione sulle qualità e sul potenziale della scrittura pittografica dimostrando l'indissolubilità di pittura e calligrafia nella concezione artistica sino-giapponese. La sua lettura della natura in questa serie di pitture calligrafiche a inchiostro nero su carta nepalese, realizzate a partire dal 1999 e in continuo sviluppo, si esprime come la traduzione stessa del paesaggio, o meglio la scomposizione e la ricomposizione di esso, attraverso i pittogrammi dei singoli elementi naturali che lo compongono, riposizionati nel contesto originale. Segni che nei millenni l'uomo ha codificato e semplificato per trascrivere la natura, quali: montagna, cielo, uccello, albero, bosco, acqua, fiume, sasso, erba, sono tracciati a pennello in inchiostro nero in modo che la moltiplicazione, la densità, la dimensione e la sostituzione dei caratteri agli elementi reali diventino rappresentazione pittorica e calligrafica insieme che restituisce l'insieme del paesaggio come *landscape*¹⁴.

Una ricerca che Xu Bing porta ancora oltre nell'installazione *Reading Landscape*¹⁵ realizzata al North Carolina Museum of Art in Raleigh nel 2001, in cui, partendo da un dipinto di paesaggio cinese appeso alla parete, l'artista 'letteralmente' accompagna fuori dalla cornice gli elementi che compongono quel paesaggio, sviluppando lo spazio pittorico bidimensionale nello spazio tridimensionale della stanza; lo fa traducendo prima ciascun elemento della natura dipinta nella forma più essenziale che lo rappresenta, il suo corrispondente segno pittografico – di albero, pino, bosco, acqua, erba, terra, uccello - realizzandolo però tridimensionalmente come elemento a sé stante, plastico, per poi ridisporre e ridistribuire i singoli caratteri colorati moltiplicati nello spazio della stanza, lungo le pareti e il pavimento, fino a ricreare un paesaggio leggibile: tanti caratteri di albero diventano un bosco o un filare, tanti caratteri di acqua diventano un fiume, un ruscello,

¹³ HOSOKAWA, op. cit., p. 230.

¹⁴ S. VAINKER (a cura di), *Landscape/Landscape: Nature As Language in the Art of Xu Bing*, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford, 2013.

¹⁵ L'opera è visibile al sito ufficiale dell'artista: <http://www.xubing.com/en/work/details/233?year=2001&type=year#233> (ultima consultazione 20 dicembre 2021).

un lago, tanti caratteri di terra diventano una costa o un terreno, tanti caratteri di uccello uno stormo. Il ritmo della natura è trasformato in sinfonia. La parola vive.

Come dice anche il titolo *The Living Word*¹⁶ di un'altra installazione in cui Xu Bing fa alzare in volo uno stormo di quattrocento uccelli rappresentati però pittograficamente. È il processo inverso rispetto ai lavori già citati a essere applicato in questa opera: partendo dal testo di una poesia scritta in caratteri cinesi ritagliati a laser su acrilico a rilievo e poggiati stesi su una pedana, il pittogramma di uccello si stacca dal piano, moltiplicandosi e alzandosi in verticale e librandosi nell'aria appeso a fili invisibili, evolvendosi dalla sua forma più semplificata per tornare a quella pittografica più vicina alla forma naturale dell'animale da cui l'uomo ha derivato il segno. Anche qui significato e significante giocano nello spazio, con lo spazio, coinvolgendo il pubblico fisicamente, mentre pittura, calligrafia e natura rimandano all'unisono l'una all'altra.

Il grafico Ikkō Tanaka, nel suo poster per il *Recital di Teiichi Nakayama* del 1960¹⁷ aveva già in qualche modo sperimentato la musicalità potenziale del segno tipografico, tanto da giocare con una varietà di font, in questo caso dell'alfabeto latino, mischiando corsivo, tondo, stampatello minuscolo, maiuscolo, grassetto, maiuscoletto nella composizione del programma delle musiche del concerto che posiziona, alternando font neri e rossi, tra le righe e gli spazi regolari che ricordano un pentagramma.

Tuttavia se nel caso di Tanaka il risultato è visuale, il progetto *Musicalligraphy*¹⁸ sviluppato negli ultimi anni dal calligrafo Silvio Ferragina arriva a tramutare questa ricerca in una sperimentazione ancora più coinvolgente che porta a una visione sonora, traducendo gli otto singoli segni fondamentali che compongono ciascun carattere calligrafico cinese in note musicali e trasportandoli dalla carta calligrafica allo spartito.

“La mia musica è una calligrafia dello spazio e del tempo”, dice il Maestro Hosokawa. Nell'opera di questi artisti visionari è la calligrafia che diventa musica, nello spazio e nel tempo. Regole di scrittura diverse, ma segni essenziali che possono tramutare l'esperienza della natura dal personale all'universale, incrociandosi e alimentandosi a vicenda, come le note scritte e le note musicali di Hosokawa confermano.

¹⁶ L'opera fu realizzata nel 1989 ed esposta per la prima volta a The National Art Gallery di Pechino, in seguito nel 2001 all'Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution di Washington D.C., nel 2002 al Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York, e nel 2011 a The Morgan Library & Museum in New York City. L'opera è visibile al sito ufficiale dell'artista: <http://www.xubing.com/en/work/details/186?classID=1&type=class#186> (ultima consultazione 20 dicembre 2021).

¹⁷ *Exhibition of Graphic Design in Tokyo. Persona 1965*, DNP foundation for Cultural Promotion, Tokyo, 2014. Ristampa del catalogo della mostra del 1965 in occasione del cinquantenario. Pagine non numerate. Il poster in questione è pubblicato nella sezione dedicata a Tanaka Ikkō.

¹⁸ Si veda il progetto nello specifico a p. 68.

BIBLIOGRAFIA

ELLIOTT D., TOMII R., et AL.,

- 2011 *Xu Bing*, Londra, Albion.

Exhibition of Graphic Design in Tokyo. Persona 1965

- 2014 Tokyo, DNP foundation for Cultural Promotion.

GALLIANO L. (a cura di)

- 2012 *Lotus: la musica di Toshio Hosokawa*, Roma, Auditorium Edizioni.

HOSOKAWA T.

- 2011 *Landscapes*, Monaco, ECM Records.

Iris and Eight Bridges: Masterpieces by Kōrin from the Nezu Museum and the Metropolitan Museum of Art

- 2012 Tokyo, Nezu Museum.

KOIKE K.

- 2012 21_21 Sight Gallery (a cura di), *Ikko Tanaka and Future / Past / East / West of Design. Tanaka Ikkō to dezain no zengo sayū*, Kyoto, Foil.

MAURIZI A.

- 2018 *I racconti di Ise*, Venezia, Marsilio.

MENEGAZZO R., PIOTTI S.

- 2015 *WA. L'essenza del design giapponese*, Milano, Phaidon / L'ippocampo.

MIYAWAKI A. (catalogo a cura di)

- 2001 *Miyawaki Aiko ten: sumi ni yoru utsurohi dorōiingu*, Nagi, Nagichō gendai bijutsukan.

SUGIMOTO H.

- 2015 *Hiroshi Sugimoto: Seascapes*, Kyoto, Seigensha.

THE TOKYO TYPE DIRECTORS CLUB

- 2008 *Tokyo TDC. Vol.19 - The Best International Typography & Design*, Tokyo, Dai Nippon Printing.

THIEROLF C. (a cura di)

-2013 *John Cage: Ryoanji. Catalogue Raisonné of the Visual Artworks. Vol. I*, Monaco, Schirmer/Mosel,.

VAINKER S.(a cura di)

- 2013 *Landscape/Landscrip: Nature As Language in the Art of Xu Bing*, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology.

YAMASHIRO RYŪICHI

- 1997 Tokyo, Ginza Graphic Gallery.