

---

# *Banzai Gutai.*

## Intorno al giapponismo di Franco Garelli\*

---

STEFANO TURINA

Affrontare la questione delle arti extraeuropee nell'Italia del secondo dopoguerra è assai complesso, come la varietà di contributi in questo volume mette in evidenza. Questo saggio vuole prendere in esame uno specifico contesto “extraeuropeo” e “orientale”, orientale dal punto di vista geografico rispetto all'Italia: il Giappone visto, percepito, vissuto (ma anche idealizzato) dallo scultore italiano Franco Garelli. Non un generico “oriente”, quindi, ma luoghi dotati di precise coordinate geografiche, caratterizzati da esperienze e rapporti interpersonali sviluppati negli anni che indubbiamente segnarono l'opera dell'artista torinese.

Il periodo informale dello scultore è già stato preso in esame in un'altra pubblicazione focalizzata anche sul dispiegarsi degli eventi che tra fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta videro per l'artista un concentrarsi di contatti nipponici.<sup>1</sup> In questo contesto si vogliono in primo luogo prendere in considerazione alcuni significativi esempi della sua produzione che permettano di giustificare l'adozione del termine di “giapponismo” per il suo operare. In secondo luogo, verrà nuovamente richiamato il ruolo svolto dall'artista nella promozione di una certa arte giapponese contemporanea nel contesto torinese su spinta del critico parigino Michel Tapié. Il caso di Garelli è significativo perché non si tratta di un percorso unidirezionale di interesse verso il Giappone da parte di un artista italiano, del suo “giapponismo”: non sono “*parallel views*”, due rette che mai si incontrano, due osservatori che mai si confrontano, ma il risultato di incroci e scambi fecondi.<sup>2</sup>

Il caso dello scultore torinese ben si presta a questa indagine: parte della sua produzione può essere iscritta in quello è stato definito all'epo-

ca un “secondo *japonisme*” e più recentemente “*néo-japonisme*”, trovando anche in Italia eco alla fine degli anni Cinquanta. Il termine *japonisme* fu coniato da Philippe Burty nel 1872 per indicare l’interesse nei confronti dell’arte e della cultura giapponese e come questo si riverberasse nella produzione artistica coeva francese (ed europea). Nel secondo dopoguerra, e con maggiore insistenza dagli anni Settanta, in ambito storico-artistico il termine fu utilizzato per designare il fenomeno occorso da metà Ottocento fino allo scoppio della prima Guerra Mondiale in diversi contesti, anche in ambiti extra-artistici.<sup>3</sup> Il neologismo “*néo-japonisme*” recentemente utilizzato in occasione di un confronto con il contesto francese mette invece immediatamente in evidenza il ripetersi del fenomeno nel secondo dopoguerra percepito anche dai contemporanei.<sup>4</sup> Di fatto si tratta di un fenomeno plurale che interessa artisti di diverse nazioni e in diversi momenti della storia, e l’adozione della declinazione locale e plurale — “giapponismi” in italiano — meglio evidenzia le peculiarità del caso della nostra penisola.<sup>5</sup>

Se il primo giapponismo del secondo Ottocento per quanto riguarda la pittura era alimentato dalle stampe *ukiyo-e*, nel giapponismo del secondo dopoguerra vi sono nuovi elementi che attirarono le attenzioni di artisti e critici: i dipinti a inchiostro monocromi, la velocità di esecuzione che non ammetteva pentimenti, la concentrazione del gesto, l’utilizzo del vuoto del supporto pittorico come parte attiva.<sup>6</sup> Una pratica che riuniva tutti questi elementi enunciati dal critico Michel Ragon era la calligrafia sino-giapponese. Non si trattava tuttavia solo di un confronto con il passato, ma anche di uno scambio attivo con artisti giapponesi del presente. Esempari in tal senso furono i calligrafi d’avanguardia del gruppo *Bokujinkai* di Kyoto che proponevano calligrafie astratte in dialogo con la pittura coeva internazionale: non solo erano stati ospitati al MoMA di New York nel 1954, ma nel 1956 erano riusciti a organizzare grazie al sostegno di artisti e critici europei come il belga Pierre Alechinsky e il direttore dello Stedelijk Museum Wilhelm Sandberg una mostra itinerante per l’Europa che proponeva opere del gruppo insieme a esempi secolari di calligrafie sino-giapponesi (in riproduzione). Proposta anche a Roma, l’esposizione era segnalata da Apollonio su *Quadrum* come uno degli avvenimenti più interessanti della stagione artistica.<sup>7</sup>

Anche in Italia i contatti non erano mancati: a Milano attraverso Asger Jorn, Édouard Jaguer ed Enrico Baj, culminati nella mostra organizzata da il *Gesto* nel giugno 1955 che li vedeva partecipi;<sup>8</sup> già nel gennaio dello stesso anno *I 4 Soli* aveva proposto un estratto dell’articolo di Michel Seuphor pubblicato poco prima su *Art d’Aujourd’hui*.<sup>9</sup> Successivamente, sempre grazie a mostre itineranti e a pubblicazioni — nonché a un certo interesse statunitense come non mancò di sottolineare in Italia anche Umberto Eco — la pittura Zen e lo Zen in continuità con la calligrafia divennero importanti riferimenti anche nella nostra penisola.<sup>10</sup>

In Italia e in particolare a Torino, nell’ambito di questa attenzione nei confronti del Giappone — sia dal punto filosofico che artistico, anche contemporaneo — un ruolo fondamentale fu rivestito dal critico parigino

Michel Tapié, nipote del celebre *japoniste* Henri de Toulouse-Lautrec e riferimento per lo scultore torinese Garelli, incontrato alla Biennale del 1954. Tapié era familiare con il contesto italiano — frequentava assiduamente circoli e gallerie di Venezia, Roma e Milano già dai primi anni Cinquanta — e grazie a Garelli e all'amico Franco Assetto decise di eleggere Torino a sua base italiana, mentre a Parigi era stato nominato direttore artistico della Galerie Stadler. Il critico-mercante promotore dell'*art autre* non era estraneo ai confronti di artisti di diverse nazioni: dopo aver impiegato una metodologia comparativa per presentare l'opera di statunitensi ed europei fin dai primi anni Cinquanta, aveva successivamente allargato il suo interesse al Giappone e nella galleria parigina aveva introdotto l'opera di Imai Toshimitsu e Dōmoto Hisao, fondamentali ponti che permisero l'avvicinamento del critico al gruppo Gutai di Osaka.<sup>11</sup>

Mentre a Parigi il critico parigino presentava la prima personale di Imai da Stadler, a Milano alla Galleria del Naviglio introduceva la scultura di Garelli: in questa mostra Tapié evidenziava come lo scultore piemontese, al pari della californiana Claire Falkenstein, facesse «giocare a questo vuoto il ruolo di primo posto» e lo stesso Garelli dichiarava l'importanza della «contemporanea partecipazione di vuoti e di pieni», dell'incontro «vuoto-pieno» e di come fosse necessario «vedere tutta la scultura, con i suoi vuoti attivi».<sup>12</sup> Un interesse, quello del valore costruttivo del vuoto, concepito come dinamico e agente, mediato anche dal coevo interesse del critico francese per l'arte e la cultura giapponese. Basti citare ad esempio, nella calligrafia così come nella pittura sino-giapponese, la fondamentale pregnanza nella composizione anche dello spazio non dipinto, lo *yohaku*.<sup>13</sup>

Grazie alla collaborazione con il gruppo Gutai, durante le sue prime visite in Giappone Tapié non mancò di introdurre l'opera di Garelli in un consesso di artisti provenienti da diverse latitudini (Giappone, Europa e Stati Uniti): in particolare, sull'ottavo e nono numero della omonima rivista del gruppo e durante l'importante esposizione *International Art of a New Era – Informel and Gutai* organizzata a Osaka nella primavera 1958 che, con un grande sforzo, coinvolse gallerie d'Europa e Stati Uniti. A questa manifestazione fu presentato anche un contributo di Garelli, incluso tra le opere dei membri del gruppo Gutai, di artisti statunitensi come Claire Falkenstein, Franz Kline o Jackson Pollock, e di artisti italiani come Carla Accardi, Giuseppe Capogrossi e Lucio Fontana. Si trattava non di una scultura, ma di un "*relief*", come era definito in un pieghevole, più facilmente trasportabile di una scultura, affine anche all'opera proveniente dallo studio dell'artista pubblicata su *Gutai* e costituito da colature di colore dal sapore per certi aspetti calligrafico, una scelta probabilmente meditata sia da Garelli che da Tapié. Non era forse un caso che l'opera fosse riprodotta nel pieghevole pubblicato in occasione della tappa a Nagasaki della mostra mentre per la versione di Osaka era stata scelta l'opera di Franz Kline *Hoboken* (1950) che già aveva affascinato il mondo dei calligrafi d'avanguardia giapponesi, selezionata per la copertina del primo numero della loro rivista *Bokubi*.<sup>14</sup>

L'esperienza del "festival" fu riproposta anche a Torino grazie alla presenza sempre più intensa del critico francese nel capoluogo piemontese: in occasione dell'esposizione *Arte Nuova* che ospitava artisti da Stati Uniti, Europa e Giappone, era possibile vedere nomi cari a Tapié, già proposti in Giappone; in tale circostanza Garelli fu un fondamentale riferimento organizzativo. A Notizie era contemporaneamente inaugurata una mostra su Gutai e la rivista dell'associazione torinese dedicava un numero monografico del periodico della galleria al gruppo.<sup>15</sup>

Anche ad *Arte nuova* non mancarono le calligrafie e gli inchiostri: dal dipinto significativamente intitolato *Sole e inchiostro* di Mark Tobey del 1957 alle calligrafie del maestro di ikebana, la composizione floreale, Teshigahara Sōfū. A Sōfū era stato richiesto non solo di realizzare all'interno del cortile di Palazzo Graneri, sede del Circolo degli Artisti, degli ikebana monumentali costituiti da tronchi e rami recuperati localmente, ma anche due enormi calligrafie, come veniva documentato anche su *Domus*. Un'opera di Sōfū, una calligrafia, esposta ad *Arte Nuova* era successivamente entrata a far parte delle collezioni della neonata Galleria d'Arte Moderna di Torino e porta ancora oggi un titolo ambiguo attribuito in Italia ma che è utile a misurare gli interessi dell'epoca, ovvero *Pittura Zen*, eliminando ogni riferimento ai caratteri chiaramente leggibili.<sup>16</sup>

Ed è proprio con una fotografia di Garelli e di una sua scultura, con alle spalle una calligrafia assegnabile a Sōfū, pubblicata in un pieghevole realizzato in Giappone, che veniva annunciata una serie di esposizioni organizzate tra Tokyo, Kyoto e Osaka grazie ai contatti giapponesi e a Tapié [fig. 1]. Essa è assai significativa in quanto propone ancora una volta — come spesso capita nelle fotografie che documentano le sculture di Garelli —, una posizione privilegiata frontale, una frontalità evidente anche nel disegno a flo-master riprodotto in apertura del medesimo pieghevole che recava il nome dell'artista in *katakana*.<sup>17</sup>

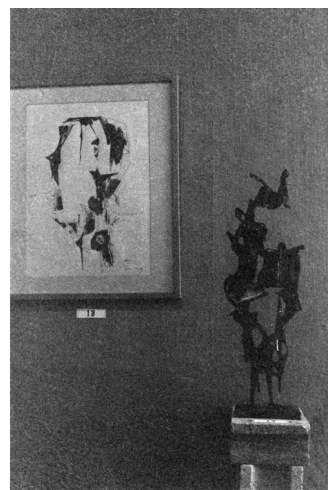


1.  
Franco Garelli nel 1959 dal  
pieghevole *Garelli One Man Show*  
(Tokyo 1959), Courtesy Archivio  
Franco Garelli.

A Osaka, ospite del gruppo Gutai come lo erano stati prima di lui Sam Francis e Georges Mathieu, Garelli aveva invece avuto modo di costruire la monumentale *Hommage à Osaka* da presentare alla mostra organizzata presso il Takashimaya Department Store che vide partecipare anche Assetto, un'opera finita in collezione del leader del gruppo, Yoshihara Jirō [fig. 2]. Alla personale alla Gendai Gallery di Tokyo, organizzata da Tapié, Garelli proponeva ancora un gruppo di sculture di diverse dimensioni, oltre a ceramiche e disegni, tra cui una di modeste dimensioni offerta all'osservatore frontalmente sulla parete della galleria, cui fa da controcanto un largo disegno a flo-master [fig. 3]. Nel catalogo ragionato dell'artista compilato da Enrico Crispolti questa è indicata come *Samurai*.<sup>18</sup>



2. Franco Garelli, *Hommage à Osaka poi Banzai Gutai*, 1959 alla mostra di Franco Garelli e Franco Assetto presso il Takashimaya Department Store (Osaka, 15-20 settembre 1959), Courtesy Archivio Franco Garelli.



3. Opere di Franco Garelli alla personale presso la Gendai Gallery (Tokyo, 11 settembre-20 settembre 1959), Courtesy Archivio Franco Garelli.

Proprio riguardo a questa fascinazione dal sapore orientalista — un Giappone d'altri tempi (o senza tempo) rievocato in produzioni cinematografiche dell'epoca, come i celebri film di Kurosawa Akira, ma anche visto nella tela *Bushido*, la via del guerriero, di Jean Degottex proposta ad *Arte Nuova* oltre che in diverse tele coeve di Imai<sup>19</sup> — è interessante qui riportare un disegno inedito realizzato durante il suo primo soggiorno a Tokyo che sembra riproporre un altro *topos*, quello della *bijinga*, ovvero delle “beltà” che popolavano le stampe ukiyoe tanto care al primo *japonisme* — basti pensare alla collezione di Vincent Van Gogh o a un più vicino Vittore Grubicy de Dragon —.<sup>20</sup> Il disegno di Garelli in flo-master, che presenta una struttura memore delle sue sculture e dimostra un sa-

piante utilizzo dell'inchiostro nero nello spazio bianco, è accompagnato dal sigillo rosso che reca il nome dell'artista in sinogrammi leggibile appunto GA-RE-RI (雅禮利) oltre alla firma in caratteri latini e al luogo di esecuzione. Nella disposizione dei volumi e nello stesso sigillo non solo potrebbe evocare certe calligrafie astratte, ma anche l'incisione *Beltà con fiori e uccelli* (*Bijinkāchōgo*) del Diciannovesimo secolo di Utagawa Kunisada I raffigurante una figura femminile cui il disegno di Garelli era associato, in una traslazione di un tema caro al *japonisme* ottocentesco: alla figura della beltà lontana cronologicamente e geograficamente corrisponde il disporsi delle linee sulla carta ora più grosse, ora più sottili [fig. 4].<sup>21</sup> Ed era proprio durante la seconda visita di Garelli in Giappone nella primavera del 1960 che la critica del *Japan Times* intercettava una mostra di disegni dell'artista organizzata al neo-inaugurato Istituto Italiano di Cultura di Tokyo e, attenta al confronto tra "East & West", Elise Grilli, metteva in evidenza l'affinità della produzione dei disegni del torinese con la calligrafia giapponese contemporanea in particolare nel sapiente gioco di pieni e di vuoti.<sup>22</sup>



4.  
Utagawa Kunisada I, *Beltà con fiori e uccelli* (XIX secolo) e Franco Garelli, *Senza titolo*, 1959, Courtesy Archivio Franco Garelli.

Nella stessa occasione della mostra all'Istituto Italiano di Cultura Garelli salutava in giapponese gli "amici", critici e artisti, amici che non erano esemplificativi di un nostalgico sguardo rivolto al passato ma che guardavano al presente e al futuro:<sup>23</sup> dal già citato Sōfū, agli artisti del gruppo Gutai, a Dōmoto Inshō, pittore *nihonga* che realizzava le sue opere secondo tecniche tradizionali giapponesi. Se la maggior parte dei pittori *nihonga* erano ancorati a soggetti classici (beltà, paesaggi, soggetti

religiosi), la svolta astratta e “informale” di Inshō promossa anche a Torino da Tapié e da Garelli incarnava questo cambiamento.<sup>24</sup>

Di Inshō il critico aveva scelto un’opera intitolata *Bokuseki*, ovvero “tracce d’inchiostro”, scoperta insieme a Garelli e Assetto durante il loro viaggio del 1959 come logo dell’Internazionale Center of Aesthetic Research. Il dipinto, proposto nel formato tradizionale del rotolo verticale — il kakemono — è stato recentemente associato al sinogramma *mu* (無), “vuoto”, alle tracce d’inchiostro del pennello del monaco-pittore Zen e al buddhismo Zen: assunto a logo dell’istituto torinese che vedeva come presidente Ada Minola e tra i membri anche Motonaga Sadamasa, era un’opera emblematica per formato e soggetto di un artista che secondo Tapié incarnava una “continuità” esemplare tra “tradizione” e “avanguardia” e che evidentemente poteva rappresentare le idee del critico francese, nutrite anche dagli scritti del più celebre promotore dello Zen in Europa e negli Stati Uniti, Suzuki Daisetsu Teitarō.<sup>25</sup>

Proprio di Inshō nel 1961 Garelli aiutava a realizzare una personale sempre al Circolo degli Artisti in occasione dell’Esposizione Internazionale di *Italia ’61*, la prima in Europa — e ad oggi la più importante retrospettiva dell’artista che si è mai avuta nel nostro continente — dove erano presenti anche molte sue creazioni astratte recenti. Secondo Tapié Inshō era un artista in cui la “tradizione” conviveva con l’“avanguardia” e Garelli ricordava nella sua introduzione le indagini “spaziali” *autre* del pittore utilizzando una metafora anatomica: «Una lunga vita di pittore continuata a fluire in quella dimensione, in quello spazio che tanti di noi, occidentali, amiamo scoprire e sondare come trovassimo in dono un “terzo polmone”».<sup>26</sup>

Nella produzione garelliana di questo periodo sembrano perciò convivere due spinte quasi opposte: da un lato il richiamo nei titoli ad un territorio distante culturalmente e geograficamente (ad esempio *Figura a Ginza*, *Figura a Kyoto*, *Figura a Nara*, luoghi importanti del Giappone anche dal punto di vista storico), ma anche cronologicamente, le *Geisha* ma soprattutto i *Samurai*, che rievocavano figure di un passato trascorso divenute celebri riferimenti nell’immaginario non solo italiano, adottando un travestimento alla moda criticato anche dai contemporanei dell’artista.<sup>27</sup> Basti citare il meno figurativo travestimento di Mathieu à *la japonaise* per realizzare i suoi dipinti a Osaka di fronte a un numeroso pubblico in occasione della visita dell’autunno 1957 insieme a Tapié.<sup>28</sup>

Dall’altro, tuttavia, vi è una riflessione più profonda, che emerge in assonanze più o meno evidenti. A Roma in occasione della personale di Garelli organizzata presso la Galleria Pogliani nel 1960 Lorenza Trucchi vedeva una svolta plastica e architettonica di un «riuscito connubio tra forma e fantasia»<sup>29</sup> in parte suggerita dal viaggio in Giappone, mentre l’amico Renzo Guasco evidenziava l’importanza del soggiorno giapponese nel nuovo utilizzo del legno e ricordava l’interesse di Garelli per il film di Kurosawa *Rashomon*, e in particolare proponeva un’analogia nelle sculture del torinese con le assi del grande portale distrutto e i frammenti di legno utilizzati per accendere il fuoco, scena di cui Garelli aveva parlato a lungo

al critico.<sup>30</sup> Ma è chiaro che l'artista stesse guardando agli insegnamenti di Sōfū e a quanto gli amici del gruppo Gutai realizzano a Osaka e di cui certo a Garelli non solo non mancava documentazione fotografica in città grazie a Tapié, ma anche esperienza diretta grazie alle opere viste a Tokyo e Osaka e importate a Torino, di cui lui stesso si era fatto promotore. Oltre alla già citata *Arte Nuova* e alla mostra personale di Inshō al Circolo degli Artisti, va ricordata, sempre nel 1961 in occasione della manifestazione internazionale di *Italia '61*, l'organizzazione in qualità di vicepresidente della *Mostra della Moda Stile Costume* al cui interno vi era un'esposizione dedicata all'arte contemporanea, *Da Boldini a Pollock*, e che includeva anche artisti giapponesi contemporanei in dialogo con gli altri artisti presenti, grazie a Tapié: a titolo d'esempio Inshō era inserito tra Pollock e Willem De Kooning.<sup>31</sup>

Il manifesto della *Mostra della Moda Stile Costume* è un mascheramento ben riuscito: una colatura di rosso, verde e nero ora più denso, ora più liquido che proposto sul bianco dello sfondo richiama i colori della bandiera italiana e sembra essere al contempo l'opera di un artista giapponese, come vorrebbe far pensare il sigillo in basso a destra, vicina ad una tela dell'artista Gutai Motonaga Sadamasa. Ma in realtà si tratta di Garelli, come dichiara — in katakana — lo stesso autore al fianco del sigillo (ガレーリ) [fig. 5]. Un cortocircuito ancora più significativo se si pensa che Tapié chiedeva agli artisti del gruppo Gutai di firmare le opere licenziate in sinogrammi,<sup>32</sup> che in tal modo rivelavano la loro provenienza all'interno di un contesto internazionale in cui un linguaggio informale diffuso a diverse latitudini veniva tacciato di stanca emulazione.



5.  
Franco Garelli, *Manifesto per la Mostra della Moda Stile Costume*, 1961,  
Courtesy Archivio Franco Garelli.

Anche il gioco di veli concepiti da Garelli che animava il soffitto dell'esposizione riprendeva una seconda opera di Motonaga, l'installazione fatta tra i pini costituita da strisce di plastica cariche d'acqua e realizzata in occasione della seconda mostra Gutai all'aperto nel parco di Ashiya, piccola città alle porte di Osaka, nel luglio 1956: un'opera documentata fotograficamente in diverse occasioni anche a Torino.<sup>33</sup> Un tributo a certe scelte del gruppo che furono riconosciute in Europa dal punto di vista espositivo con la loro riproposizione alla mostra *Nul* del 1965 ad Amsterdam.<sup>34</sup>

Infine all'esposizione figurava una monumentale installazione temporanea realizzata dallo scultore torinese interamente in ferro intitolata *Pionierismo*, che nel suo svilupparsi organico e vegetale in altezza sembrava richiamare gli enormi ikebana di Sōfū visti in Italia non solo riprodotti in fotografia, come *Maten* del 1958, ma anche dal vivo nel cortile di Palazzo Grassi a Venezia in occasione della mostra *Dalla Natura all'Arte*.<sup>35</sup> un contributo e uno stimolo visivo, quello dell'ikebana d'avanguardia di Sōfū, che aspetta ancora di essere adeguatamente riconosciuto.

Il *giapponismo* di Garelli si riflette dunque in diverse sue ricerche, attraverso stimoli non scontati o immediatamente evidenti come nello sperimentalismo dell'ikebana d'avanguardia e nelle installazioni all'aperto del gruppo Gutai. Ma è soprattutto nel "vuoto attivo" che l'artista accoglie questi stimoli: nel "vuoto attivo" delle sue sculture, un vuoto carico di rilevanza e che concorre alla creazione di un volume significativo che ricorda lo *yohaku* dell'arte giapponese e della calligrafia e che ha un controcanto nella pratica disegnativa dell'artista che in questi anni è assai feconda. In essa l'utilizzo del solo colore nero per creare delle figure astratte — come le calligrafie astratte — in un equilibrio di segno e non-segno finiscono anche con l'apposizione del timbro rosso da parte dell'artista. Un vuoto che è collegato anche al mu (無), il vuoto dello Zen e del buddismo, su cui riflettono i calligrafi e che è logo dell'ICAR.

Un riconoscimento grafico all'importanza di tali esperienze che ancora oscilla tra queste due spinte contrapposte è incarnato nella serie di dieci litografie intitolate *Giornate in Giappone* pubblicate dalla Galleria Blu nel 1962. La *suite* presenta motivi elaborati con l'uso del solo colore nero a cui era aggiunto il timbro giapponese dell'artista: *Kobe*, città portuale non troppo distante da Osaka, ricorda un celebre paesaggio a inchiostro spezzato (*Haboku sansui*) di Sesshū del 1495, pubblicato anche su *Continuité et avangarde au Japon*, ed esempio di magistrale uso dell'inchiostro,<sup>36</sup> mentre *Samurai* richiama ancora una volta una figura popolare nel cinema — come nei film storici di Kurosawa, e titolo delle sue sculture. *Kyoto cerimonia del tè* è collegato all'esperienza vissuta con Inshō, evocata dallo stesso artista nell'introduzione alla serie. Infine *Gutai* non solo evoca il gruppo nel titolo assegnato all'immagine e richiamato nell'introduzione, ma anche una tela di Yoshihara, entrata in possesso di Tapié e quindi a Torino.<sup>37</sup>

Lo stesso anno proprio Yoshihara, nell'agosto 1962, inaugurò la celebre Gutai Pinacotheca: al suo interno, nella lobby, erano presenti una scultura di Garelli e una tela di Assetto già viste a Tokyo mentre all'esterno, nel cortile, la monumentale *Hommage a Osaka* poi diventata *Banzai Gutai* nel catalogo di Crispolti, una scultura destinata ad accogliere i visitatori anche internazionali, testimonianza di questi legami, il cui titolo riflette l'affettuosa vicinanza dell'artista, ma che fu presto dimenticata a causa della chiusura della Gutai Pinacotheca e della scarsa fama di Garelli all'estero.<sup>38</sup>

In una Torino che con la mostra *Strutture e Stile* del 1962 aveva visto concretizzarsi espositivamente il "manifesto" di Tapié e che vedeva gli uni a fianco agli altri artisti di diversa provenienza ma non divisi alfabeticamente o per collocazione geografica, Garelli rendeva omaggio a questa costellazione di relazioni attraverso una serie di ceramiche realizzate nel 1963 su richiesta del collezionista Giorgio Piacenza, in arte Dassu, intraprendente imprenditore torinese e pittore. Le ceramiche dovevano rappresentare gli artisti della sua collezione, creata grazie alla mediazione di Tapié e dell'ICAR, e di fatto divennero una serie dedicata agli artisti dell'ICAR, ancora una volta introdotta da Tapié. Le ceramiche dedicate a Inshō, Sōfū, Yoshihara, Mukai Shūji, Shiraga Kazuo, Ōnishi Shigeru testimoniavano queste connessioni e rimangono un prezioso monumento intimo di quegli anni e di quei rapporti costruiti intorno alla figura del critico, un monumento all'amicizia.<sup>39</sup>

Si è trattato dunque di un fecondo incrociarsi di istanze e di relazioni supportato e alimentato da entrambe le parti, declinato secondo chiavi di lettura più familiari agli attori coinvolti — con tutti i loro limiti — e che voleva mettere sullo stesso livello di pregnanza — e di dignità artistica — creatori di diversa provenienza, anche giapponesi, senza negare una possibile ascendenza, ma anzi riscoprendo nel dialogo un vicendevole arricchimento. L'altro, divenuto *autre*, era circondato da altri *autre*, e tutti in fondo erano *autre*: in questa alterità *autre* tutte le proposte erano, in fin dei conti, arte, degne di dialogare tra loro in un confronto internazionale in cui tutti i creatori si riconoscevano come tali e nel sistema dell'arte, in un comune terreno di sperimentazione, in quello che è oggi l'articolato, polifonico e policentrico mondo dell'arte contemporanea.

## NOTE

- \* Questa ricerca è debitrice della disponibilità dell'Archivio Franco Garelli e in particolare di Marco Franzone, che ringrazio sentitamente per il supporto. Essa è inoltre frutto delle ricerche condotte nell'ambito della tesi di dottorato *Oltre lo Zen. Rapporti artistici tra Italia e Giappone (1952-1968)* discussa presso l'Università di Torino che è stata arricchita da un soggiorno in Giappone supportato dalla Japan Foundation (2022-2023) e dalla partecipazione al progetto *Ishibashi Foundation Digital Futures Scholars: Archives of Postwar Japanese Art in Europe* del Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures che ringrazio. Secondo l'uso giapponese, i nomi giapponesi sono presentati sempre nell'ordine cognome nome, ad esempio Yoshihara Jirō e non Jirō Yoshihara. Nel caso di Teshigahara Sōfū e Dōmoto Inshō verrà utilizzato il loro nome proprio, secondo la convenzione giapponese di chiamare un artista secondo il suo "nome d'arte" (*gagō*) utilizzata anche da Tapié per i due artisti.
1. Su Garelli si veda in ultimo Marco Franzone (a cura di), *Garelli. Umanesimo tecnologico*, SAGEP, Genova, 2023 e in particolare anche sul contesto giapponese Stefano Turina, "Tra figure e segno (1957-1963): scolpire il vuoto", in *ivi*, pp. 63-97. È in questa sede opportuno segnalare come Andrea Busto nel lungo saggio pubblicato in occasione di una mostra monografica dedicata all'artista al Museo Ettore Fico di Torino (2023) si sia indebitamente appropriato dei contenuti di diversi autori, compresi quelli relativi alle esperienze di Garelli in Giappone, riassumendo i saggi da lui ricevuti senza riconoscere alcuna paternità agli studiosi in questione. Si è scelto pertanto di omettere di citare questo contributo.
  2. Cfr. l'intervento di Ming Tiampo in Allan Schwartzman (a cura di), *Parallel Views: Italian and Japanese Art from the 1950s, 60s, and 70s*, catalogo della mostra (Dallas, The Warehouse, 17 febbraio 2013-2 febbraio 2014), Damiani Editore, Bologna, 2014, p. 374.
  3. Il fenomeno del *japonisme* è stato dapprima associato alla Francia e in particolare al contesto parigino della seconda metà dell'Ottocento, e si riflette nell'adozione, ad esempio, di strategie compositive o dell'utilizzo del colore nelle opere di artisti quali Édouard Manet,

Claude Monet o Vincent Van Gogh per non citare che gli esempi più celebri. Sul giapponismo la letteratura è ormai molto ricca. Oltre alla recente pubblicazione Sophie Basch, *Le Japonisme, un art français*, Les Presses du Réel, Dijon, 2022 si rimanda ai contributi del *Journal of Japonisme* e della rivista giapponese *Studies in Japonisme* che ha affrontato anche aspetti del secondo dopoguerra. Per il caso italiano nell'Ottocento e nel primo Novecento si veda in ultimo Flemming Friborg, Paola Zatti (a cura di), *Impressioni d'Oriente. Arte e collezionismo tra Europa e Giappone* (catalogo della mostra, Milano, MUDEC – Museo delle Culture, 1 ottobre 2019-2 febbraio 2020), 24Ore Cultura-MUDEC, Milano, 2019 e Francesco Parisi (a cura di), *Giapponismo. Venti d'Oriente nell'arte europea 1860-1915* (catalogo della mostra, Rovigo, Palazzo Roverella, 28 settembre 2019 - 26 gennaio 2020), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2019. Fondamentale contributo per analizzare la "politica della bellezza" durante il periodo Meiji (1868-1912) è Dōshin Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Getty Publications, Los Angeles, 2011 (1999). Dal punto di vista storico-artistico è principalmente a partire dagli anni Settanta del Novecento che si sono sviluppati gli studi intorno a questo tema, che si sono poi allargati sia geograficamente – coinvolgendo paesi come il Regno Unito, l'Italia, la Spagna, l'Ungheria – ma anche cronologicamente, arrivando a includere anche esempi nel secondo dopoguerra e il periodo contemporaneo. Oltre a Helen Westgeest, *Zen in the Fifties. Interaction between East and West*, Zwolle, Amstelveen, 1996, si veda Pilar Cabañas Moren e Matilde Rosa Arias Estévez, *Zen, Tao Y Ukiyo-e. Horizontes de Inspiración Artística Contemporánea*, Satori, Gijón, 2020 per la Spagna, Sophie Basch e Michael Lucken (a cura di), *Le Néo-japonisme*, Hermann, Paris, 2025 per la Francia e Alexandra Munroe (a cura di), *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia 1860-1989* (catalogo della mostra, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 30 gennaio-19 aprile 2009), Guggenheim Museum, New York, 2009 per gli U.S.A. Per il contesto italiano si rimanda a Vanessa Martini e Vincenzo Farinella

- (a cura di), *Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, Pacini Editore, Pisa, 2015. Cfr. inoltre Beatrice Quette (a cura di), *Japon Japonismes* (catalogo della mostra, Parigi, MAD – Musée des Arts Décoratifs, 15 novembre 2018-3 marzo 2019), MAD, Paris, 2018 per le arti decorative e il design.
4. Sophie Basch e Michael Lucken (a cura di), *Le Néo-japonisme*, cit. Cfr. Michel Ragon, *La Peinture actuelle*, Arthème Fayard, Paris, 1959, pp. 110-121 (*La seconde mode du Japon*).
  5. Cfr. Vanessa Martini e Vincenzo Farinella (a cura di), *Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, cit.
  6. Michel Ragon, *La Peinture actuelle*, cit., pp. 110-113, 115, 118-119.
  7. Cfr. *L'inchostro di Cina nella calligrafia e nell'arte giapponese* (catalogo della mostra, Roma, Palazzo Brancaccio, dicembre 1956), IsMEO, Roma, 1956; U.A. [Umbro Apollonio], "Italia", *Quadrum*, n. 3, 1957, pp. 180-181. Sul movimento cfr. in ultimo Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai. Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Brill, Leiden, 2020.
  8. Cfr. in ultimo Giuseppe Di Natale, *Édouard Jaguer, "Phases" e l'Italia*, L'Erma di Bretschneider, Roma-Bristol, 2023.
  9. Michel Seuphor, "La calligraphie japonaise", *Art d'aujourd'hui*, n. 8, dicembre 1954, pp. 13-14. Cfr. *id.*, "La calligraphie japonaise", *I 4 Soli*, a. II, n. 1, gennaio-febbraio 1955, pp. 18-20.
  10. Cfr. Umberto Eco, "Lo Zen e l'Occidente" in Alan Watts, *Lo zen* (1958<sup>3</sup>), Bompiani, Milano, 1959, pp. 147-172. Si veda anche la voce "zenismo" in Cesare Vivaldi, "Dizionario di nuovi simboli e di nuovi termini usati nella critica d'arte moderna", in *Almanacco letterario Bompiani*, Bompiani, Milano, 1960, p. 143. Sullo Zen nel periodo qui preso in considerazione con particolare attenzione al contesto statunitense cfr. Gregory P. A. Levine, *Long Strange Journey. On Modern Zen, Zen Art and Other Predicaments*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2017.
  11. Su Tapié cfr. in ultimo Juliette Evezard, *"Un Art Autre": Le rêve de Michel Tapié*, Les Presses du Réel, Dijon, 2023 e Stefano Turina, "Una Torino autre. Torino, Michel Tapié e l'arte internazionale tra Europa, Stati Uniti e Giappone (1954-1965)", in Francesco Poli (a cura di), *Torino anni '50. La grande stagione dell'Informale* (catalogo della mostra, Torino, Museo di Arti decorative Accorsi-Ometto, 27 marzo-1 settembre 2024), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2024, pp. 47-69 con bibliografia precedente. Importanti riferimenti per il contesto torinese, Luca Massimo Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Allemandi, Torino, 2010 e Mirella Bandini (a cura di), *Tapié. Un art autre. Torino, Parigi, New York, Osaka* (catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna 13 marzo-1 giugno 1997; Toulouse, Espace d'Art Moderne et Contemporain de Toulouse et Midi Pyrénées, 22 settembre-23 novembre 1997), Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, Moncalieri, 1997. Sul gruppo Gutai cfr. in ultimo *Subete michi no sekai e: Gutai: bunka to tōgō / Into the Unknown World: Gutai: Differentiation and Integration* (catalogo della mostra, Osaka, Nakanoshima Bijutsukan e Kokuritsu Kokusai Bijutsukan, 22 ottobre 2022-9 gennaio 2023), Nakanoshima Bijutsukan, Kokuritsu Kokusai Bijutsukan, Osaka, 2022 e bibliografia precedente, oltre a Ming Tiampo, *Gutai. Decentering Modernism*, Chicago University Press, Chicago, 2011; Marco Francioli et al. (a cura di), *Gutai. Dipingere con il tempo e lo spazio*, (catalogo della mostra, Lugano, Museo d'Arte di Lugano, 23 ottobre 2010-22 febbraio 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010 e Ming Tiampo e Alexandra Munroe (a cura di), *Gutai. Splendid Playground* (catalogo della mostra, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 15 febbraio-8 maggio 2013), Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2013.
  12. Michel Tapié, "[Senza titolo]", in *Franco Garelli* (catalogo della mostra, Milano, Galleria del Naviglio, 24 marzo-2 aprile 1957), Galleria del Naviglio, Milano, 1957, s.p. e Franco Garelli, "[Senza titolo]", in *ivi*, s.p.
  13. Cfr. Yuko Nakama, "Invisible air: How it is made visible in Japanese art", *Art Research Special Issue*, n. 1, autunno 2020, pp. 53-60 e Silvia Vesco, "L'estetica del vuoto: l'universo in un cerchio", in Silvia Rivadossi et al. (a cura di), *L'estetica del vuoto. Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze*, Cà Foscari, Venezia, 2023, pp. 59-81. Per un

- confronto con la calligrafia contemporanea giapponese cfr. Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai. Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, cit., pp. 68-74. Si veda inoltre a titolo d'esempio Georges Duthuit, *Chinese Mysticism and Modern Painting*, Chroniques du jour-A. Zwemmer, Paris-London, 1936, p. 36.
14. Cfr. *Gutai*, n. 8, 1957 e *Gutai*, n. 9, 1958; Cfr. inoltre Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., pp. 68-69 e fig. 2, p. 69; *id.*, "Una Torino autre", cit., pp. 50-52; Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai. Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, cit., pp. 60-61 e fig. 28 per il primo numero di *Bokubi*.
  15. Per alcune testimonianze dirette di Garelli cfr. Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., pp. 70-72. Si veda inoltre *id.*, "Una Torino autre", cit., pp. 52-56.
  16. Cfr. *Arte Nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura, ikebana di Sofu Teshigahara* (catalogo della mostra, Torino, Circolo degli Artisti, 5 maggio-15 giugno 1959), Tip. Impronta, Torino, 1959, p. 37 (Jean Degottex), p. 86 (Tobey), p. 90 (Yanagi Yorimasa); Gillo Dorfles, "Arte Nuova' e gruppo 'Gutai' a Torino", *Domus*, n. 358, settembre 1959, pp. 20-22; Luigi Mallé, *I dipinti della Galleria d'arte moderna*, Impronta, Torino, 1968, p. 300 e Stefano Turina, "Una Torino autre", cit., p. 54, fig. 3.
  17. Per una riproduzione del pieghevole e della fotografia ivi contenuta cfr. *id.*, "Tra figure e segno", cit., pp. 75, 78 e figg. 6a-b e 9.
  18. Enrico Crispolti, *Garelli*, Minerva Artistica, Saluzzo, 1966, cat. 130.
  19. Cfr. *Arte Nuova*, cit., p. 37 e Gian Carlo Calza (a cura di), *Imai*, Electa, Milano, 1998, pp. 65, 86, 120. Su Degottex si veda in ultimo Michael Lucken, "Par le Japon, contre la technique, une reprise sur l'histoire. Jean Degottex et la peinture abstraite des années 1950", in *Le Néo-japonisme*, cit., pp.127-144.
  20. Chris Uhlenbeck et al., *Japanese Prints. The Collection of Vincent Van Gogh*, Thames & Hudson, London, 2018 e Sergio Reborà, Aurora Scotti (a cura di), *Vittore Grubicy de Dragon: un intellettuale-artista e la sua eredità: aperture internazionali tra divisionismo e simbolismo* (catalogo della mostra, Livorno, Museo della Città, 8 aprile-luglio 2022), Fondazione Livorno-Pacini, Livorno-Pisa, 2022, in part. pp. 179, 184-189.
  21. La coppia di opere – il disegno di Garelli e l'incisione di Kunisada – è stata venduta come unico lotto dapprima presso la casa d'aste Bolaffi di Torino (23 aprile 2015, lotto 494) e quindi presso la Studio d'Arte Martini di Brescia (16 ottobre 2018, lotto 22). Ringrazio le rispettive case d'asta per le informazioni riguardanti il lotto.
  22. *Garelli. Mostra di disegni* (pieghevole della mostra, Istituto Italiano di Cultura, Tokyo, 18 maggio-27 maggio 1960), s.e., s.l., 1960 ed Elise Grilli, "Two Italians Exhibits", *Japan Times*, 27 maggio 1960. Elise Grilli era autrice di una rubrica d'arte intitolata "East & West" sulle pagine del quotidiano in lingua inglese *Japan Times*.
  23. Per una traduzione del testo di Garelli dal giapponese e per una riproduzione dell'invito alla mostra si rimanda a Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., p. 80 e fig. 10.
  24. Sulla pittura *nihonga* in italiano Masaaki Ozaki e Ryūichi Matsubara (a cura di), *Arte in Giappone 1868-1945* (catalogo della mostra, Roma, GNAM – Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 26 febbraio-5 maggio 2013), Electa, Milano, 2013. Su Inshō e l'Informale cfr. in ultimo Yasuko Tsuchikane, "Content behind Form: Reconsidering Abstract Art by Dōmoto Inshō (1891-1975) through the Lens of Informel's Japonisme of Zen", *Studies in Japonisme*, n. 42, 2022, pp. 35-47.
  25. *Ibidem*. Su Suzuki e lo Zen, e in particolare sul libro *Zen and Japanese Culture* (1959) cfr. Gregory. P. A. Levine, *Long Strange Journey*, cit., pp. 50-53, pp. 85-86.
  26. Cfr. Michel Tapié, Tōru Haga, *Continuité et avant-garde au Japon*, Fratelli Pozzo, Torino, 1961 e Franco Garelli, "[Senza titolo]", in *Insho Domoto*, (catalogo della mostra, Torino, Circolo degli Artisti, 7 maggio-26 maggio 1961), s.e., s.l., 1961, s.p. Sulla mostra cfr. anche Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., pp. 81-82.
  27. *Ivi*, pp. 86-66.
  28. Cfr. Michel Ragon, *La Peinture actuelle*, cit., p. 114 e Kōichi Kawasaki, *Il soggiorno di Mathieu in Giappone*, in *Georges Mathieu* (catalogo della mostra, Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 17 giugno-6 ottobre 2022; Liegi, Salle Saint-Georges, 23 gennaio-2 marzo 2003;

- Milano, Refettorio delle Stelline, 12 settembre-15 novembre 2003), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 83-88 ed Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai. Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, cit., pp. 135-138.
29. Lorenza Trucchi, "Mostre d'arte a Roma. Vespignani, Attardi, Scalco", *La Fiera Letteraria*, a. XV, n. 23, 5 giugno 1960, p. 6: «Garelli sembra voler uscire del tutto dal suo mondo un po' surreale popolato di complesse figure totemiche, optando per una nuova statuaria dove i valori simbolici cedono il passo a quelli plastici e architettonici. La svolta, in parte suggerita da un recente viaggio in Giappone, è irta sia di pericoli che di promesse».
30. Renzo Guasco, "[Senza titolo]", in *Garelli* (pieghevole della mostra, Roma, Galleria Pogliani 29 aprile-21 maggio 1960), s.e., s.l., 1960, s.p.
31. *Mostra Moda, Stile, Costume. Figure di un'epoca 1900-1961*, Fratelli Pozzo, Torino, 1961 e *Da Boldini a Pollock. Pittura e scultura nel XX secolo* (catalogo della mostra, Torino, Palazzo della Moda Stile Costume, 9 giugno-24 settembre 1961; Milano, Civico Padiglione d'Arte Contemporanea, 12 ottobre-5 novembre 1961), Industrie Grafiche Nicola Moneta, Milano, 1961. Cfr. inoltre per il ruolo di Garelli Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., pp. 82-83 e su Tapié *id.*, "Una Torino *autre*", cit., pp. 58-59. Sull'allestimento cfr. Leone Carlo Ghodducci, "Un'architettura *autre*: l'allestimento per la Mostra Moda Stile Costume a Italia '61", *Opus Incertum*, n. 10, dicembre 2024, pp. 48-55.
32. Shin'ichirō Osaki e Tokutarō Yamamura, "Interview with Shiraga Kazuo" [realizzata il 10 luglio 1985], in Gabriel Ritter (a cura di), *Between Action and the Unknown. The Art of Kazuo Shiraga and Sadamasa Motonaga* (catalogo della mostra, Dallas, Dallas Museum of Art, 8 febbraio-19 luglio 2015), Dallas Museum of Art-Yale University Press, New Haven, 2015, p. 130.
33. Cfr. *Notizie*, n. 8, 1959 e *Continuité et avant-garde*, cit. Sugli interventi di Garelli cfr. Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., pp. 82-83 e fig. 11 e Leone Carlo Ghodducci, "Un'architettura *autre*", cit., p. 53.
34. Sulla mostra ad Amsterdam cfr. Ming Tiampo, *Gutai. De-centering Modernism*, cit., pp. 128-132, sul passaggio di Yoshihara a Torino per l'occasione nel 1965 cfr. Stefano Turina, "Una Torino *autre*", cit., p. 61.
35. Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., p. 83 e fig. 13.
36. Cfr. *Continuité et avangarde*, cit., s.p. e Yuko Nakama, "Invisible air", cit., p. 54.
37. Per una riproduzione delle dieci litografie cfr. Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., pp. 86-87. Per una riproduzione dell'opera di Yoshihara e la sua storia espositiva cfr. *Yamamura korekushon ten: Atsumeta! Nihon no zen'ei. Yamamura Tokutarō no me / The Yamamura Collection. Gutai and the Japanese Avant-Garde 1950s-1980s* (catalogo della mostra, Hyōgo, 3 agosto-29 settembre 2019), Hyōgo Prefectural Museum of Art, Kōbe, 2019, p. 60, figg. 2-4 e p. 140.
38. Cfr. Enrico Crispolti, *Garelli*, cit., cat. 117. Per una fotografia della scultura di Garelli all'esterno della Gutai Pinacoteca cfr. Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., p. 77, fig. 8 e per un contributo recente sull'istituzione in giapponese cfr. Mizuho Katō, "Gutai Pinakoteka: Yoshihara Jirō no 'kessaku' to shite no Gutai bijutsukan sono igi to kadai" ["Gutai Pinacoteca: il 'capolavoro' di Yoshihara Jirō come museo d'arte Gutai. La sua rilevanza e il suo ruolo"], in Setsuya Hashizume e Mizuho Katō (a cura di), *Sengo Ōsaka no avangyarudo geijutsu: Yakeato kara banpaku zenyā made [L'arte d'avanguardia a Osaka nel dopoguerra. Dalle macerie alla vigilia dell'Expo '70]*, Osaka Daigaku Shuppankai, Osaka, 2013, pp. 70-87.
39. *Strutture e stile. Pitture e sculture di 42 artisti d'Europa America e Giappone* (catalogo della mostra, Torino, Galleria d'Arte Moderna, 18 giugno-5 agosto 1962), Fratelli Pozzo, Torino, 1962. Cfr. anche Mirella Bandini (a cura di), *Tapié. Un art autre*, cit. Sulla *Bacheca* di Garelli cfr. in ultimo Stefano Turina, "Tra figure e segno", cit., pp. 89-90 e *id.*, "Una Torino *autre*", cit., p. 60.