



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Storia delle arti e conservazione dei beni  
artistici

Tesi di Laurea

Dalla pittura dei monaci  
buddhisti *chan*  
all'espressionismo astratto: il  
gesto come momento di  
liberazione

**Relatore**

Prof. Sabrina Rastelli

**Correlatore**

Prof. Stefania Portinari

**Laureando**

Serena Cillo

Matricola 826584

**Anno Accademico**

**2013 / 2014**



## INDICE

Introduzione.....	6
1. Dall'Oriente all'Occidente: diffusione del buddhismo in Europa e negli Stati Uniti.....	15
2. Espressionismo astratto e buddhismo: controversie.....	29
3. Strumenti e materiali a confronto.....	34
4. Mostre e dimostrazioni di arte orientale nel panorama culturale americano.....	45
5. Estetica del vuoto e poetica del gesto: lezione <i>zen</i> sull'astrattismo.....	50
6. La calligrafia e la sua ricezione in Occidente.....	57
7. Espressionisti astratti e <i>zen</i> .....	68
7.1 Mark Tobey.....	76
7.2 Robert Motherwell.....	86
7.3 David Smith.....	91
7.4 Theodoros Stamos.....	95
7.5 Ad Reinhardt.....	98
7.6 Philip Guston.....	104
7.7 Jackson Pollock.....	109
8. Opere.....	114
Conclusioni.....	150
Riferimenti bibliografici.....	156
Sitografia.....	162



*Ad Anna, Flavio, Elisa, Lino, Vito,  
Valentina, Daniele e Matteo*

*A Remi e Angela, i miei due angeli*

## Introduzione

L'espressionismo astratto fu un movimento artistico che esplose a New York negli anni Quaranta, un vero e proprio spartiacque artistico, che si manifestò nel momento storico più favorevole per gli Stati Uniti d'America. La nazione stava emergendo nel panorama globale grazie alla sua uscita vittoriosa dalla Seconda Guerra Mondiale, a seguito della sconfitta schiacciante che aveva inflitto al Giappone, arreso agli USA il 2 ottobre del 1945, solo dopo lo scoppio delle due bombe atomiche, prima a Hiroshima e in seguito a Nagasaki rispettivamente il 6 e il 9 agosto dello stesso anno della resa.<sup>1</sup>

Alla guida della superpotenza vi era il presidente Harry Truman, succeduto a Franklyn Delano Roosevelt, colui che spinse la nazione fuori dalla crisi finanziaria del 1929, proponendo una serie di iniziative sotto l'espressione *New Deal* a partire dal 1933.<sup>2</sup> Tra le iniziative proposte e messe in atto da Truman vi fu un tentativo di incentivare l'occupazione dei giovani americani, proponendo delle opere pubbliche. Venne così creato il *Federal Art Project*<sup>3</sup> e la *Work Project Administration*: associazione che aveva dato lavoro a tanti artisti tra i quali anche Jackson Pollock.<sup>4</sup>

Le radici di quanto accadde in campo artistico negli anni Quaranta si trovano a partire dal decennio precedente. La nazione aveva subito una battuta d'arresto, data dalla sovrapproduzione industriale, che aveva fatto crollare i prezzi; la crisi non si percepì solo in ambito economico, ma anche dal punto di vista sociale. La crescita aveva fatto sì che la

---

1 Fernanda PIVANO, *L'America di Jackson Pollock*, in *Jackson Pollock a Venezia. Gli "irascibili" e la Scuola di New York*, a cura di Vincenzo Sanfo, Stefano Bortoli, Stefano Cecchetto, Milano, Skira, 2002, p. 194.

2 Fernanda PIVANO, *L'America di Jackson Pollock...*, op. cit., p. 194.

3 Edward LUCIE-SMITH, *Arte oggi: dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, Milano, Mondadori, 1976, p. 49.

4 Fernanda PIVANO, *L'America di Jackson Pollock...*, op. cit., p. 195.

potenza in campo politico fosse sempre maggiore, ma quello che si può dire mancasse ai cittadini americani era la definizione di una propria identità culturale. La crisi americana aveva comportato un'introversione anche nell'arte: c'era un forte interesse nella pittura del passato,<sup>5</sup> magari alla ricerca dell'identità collettiva del popolo americano. L'America del post *New Deal* a partire dal 1937 riuscì a lasciarsi tutto alle spalle: fu il paese della ricostruzione, delle prime organizzazioni sindacali, dell'industria dell'acciaio e delle automobili, settori trainanti della ricostruzione. La ricostruzione prevedeva anche una riorganizzazione sociale, fino ad arrivare al discorso pronunciato al Parlamento americano il 6 gennaio 1941 sulla dichiarazione delle Quattro Libertà ovvero la libertà di parola, di culto, dal bisogno e dalla paura.<sup>6</sup> La popolazione americana aveva la necessità di sentirsi protetta e avere la sicurezza che i propri diritti non sarebbero stati calpestati. Anche se perdurarono i conflitti razziali negli anni Quaranta (le prime rivolte furono organizzate a Dittroit e Harlem nel 1943)<sup>7</sup> dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, a seguito del bombardamento aereo di Pearl Harbor ad opera dell'aviazione giapponese. Aver stuzzicato la nazione americana non ebbe degli esiti positivi per il Giappone, infatti, con i piani di industrializzazione sviluppati dopo la crisi, non fu difficile per Roosevelt iniziare la controffensiva, organizzando anche gli sbarchi in Europa contro la minaccia nazista e sovietica.

Il popolo statunitense si trovò ad affrontare un conflitto che aveva i suoi fuochi in Europa e si trovava a dover lenire delle ferite che non possedeva nel proprio territorio, bensì affrontò sempre battaglie fuori dai propri confini, questo favorì l'ascesa dell'industria americana, specialmente l'industria bellica, che, una volta finito il conflitto, avrebbe potuto subire una conversione in industria tecnologica e soprattutto nel campo dei mezzi di trasporto. La guerra ebbe molti effetti positivi, tra i quali il consolidamento del potenziale industriale americano, con l'affermazione a livello mondiale in campo economico, non solo in quello politico.

Il clima in cui si sviluppò l'espressionismo astratto fu quindi di tipo bellico. La guerra di fatto non cessò con la caduta dell'impero giapponese ma si spostò sul fronte sovietico. L'America conobbe ben presto le intenzioni del nuovo presidente Truman: la sua dottrina fu rivolta a sventare i tentativi di conquista comunista verso la Grecia e la Turchia. Il Piano *Marshall* e il ponte aereo per contrastare il blocco sovietico su Berlino il 23 giugno del 1948,

5 Edward LUCIE-SMITH, *Arte oggi...*, op. cit., op. cit., p. 49.

6 Fernanda PIVANO, *L'America di Jackson Pollock...*, op. cit., p. 194.

7 Fernanda PIVANO, *L'America di Jackson Pollock...*, op. cit., p. 195.

la fondazione della Nato l'anno seguente e l'ascesa in guerra anche in Corea, quando i comunisti occuparono Seoul.<sup>8</sup> Oltretutto il presidente americano aveva autorizzato la produzione della bomba atomica lasciando in sospeso una minaccia che aveva già manifestato i suoi effetti collaterali in Estremo Oriente pochi anni prima e continuava a mietere vittime a seguito delle radiazioni emanate.<sup>9</sup>

L'espressionismo astratto nacque nel clima bellicoso degli anni Quaranta a seguito di importanti manifestazioni ed eventi culturali e artistici, non solo dalla reazione degli artisti ai fatti storici appena trascorsi. Oltre all'emanazione del *Federal Art Project* (impegno politico per contrastare l'occupazione dei giovani artisti americani), furono numerose le iniziative ad opera dei più importanti musei americani quali il MoMA, per cercare di tenere il passo con ciò che stava succedendo in Europa.<sup>10</sup>

Una conseguenza dell'ascesa nazista in Europa, fu il fenomeno dell'immigrazione verso gli Stati Uniti delle più innovatrici menti europee quali filosofi, scienziati, scrittori e artisti che erano stati minacciati dal Reich tedesco per il loro stile. Negli anni Trenta, quando la pressione dei militanti del partito hitleriano iniziò ad essere insostenibile, molte istituzioni finirono col chiudere i battenti: un caso particolare fu quello della famosa scuola di arti applicate, quell'esperimento che aveva racchiuso in uno stesso istituto alcune tra le più brillanti menti artistiche dei primi del XX secolo: il Bauhaus. La scuola era nata come istituto per formare una classe di professionisti in vari ambiti del mondo del design modernista per l'industria che stava sorgendo: la ceramica, la metallurgia, i tessuti e il legno. Walter Gropius (1883-1969), l'ideatore del Bauhaus aveva concepito un istituto che rivelò avere una potenziale risonanza per lo sviluppo delle arti nel periodo successivo. Proprio lui fu il primo a lasciarla nel 1928, partendo per l'America dove gli venne offerta la cattedra di architettura ad Harvard.<sup>11</sup> Quando la scuola fu costretta a chiudere per le pressioni del regime, alcuni dei professori che si occupavano dei laboratori cercarono rifugio e libertà di espressione negli Stati Uniti: evidentemente pensando di poter preservare la propria attività, dato che gli USA potevano offrire una protezione, ma soprattutto terreno fertile dove potevano attecchire e crescere le idee artistiche del Bauhaus.

Uno dei primi a sbarcare nel nuovo continente fu Lászlò Moholy-Nagy (1895-1946), il

---

8 Fernanda PIVANO, *L'America di Jackson Pollock...*, op. cit., p. 195.

9 Fernanda PIVANO, *L'America di Jackson Pollock...*, op. cit., p. 195.

10 Edward LUCIE-SMITH, *Arte oggi...*, op. cit., p. 49.

11 AA. VV., *Arte dal 1900 : modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2006, p. 343.

quale, prima di arrivare negli Stati Uniti, aveva continuato i suoi studi sulla fotografia e sulla luce a Berlino, in seguito ad Amsterdam e a Londra, a causa delle minacce in corso da parte del Reich e infine nel 1937 sbarcò a Chicago, fondando quella che avrebbe dovuto essere la nuova Bauhaus. Il New Bauhaus era nato dalla riunione di illustri mecenati e visionari uomini d'affari che, in un primo momento, avevano chiesto addirittura a Gropius di esserne il direttore. La scelta in seconda battuta cadde su Moholy-Nagy proprio perché Gropius aveva già accettato la cattedra di architettura a Boston.<sup>12</sup> Nel 1944, dopo una serie di chiusure e riaperture, la scuola divenne Istituto di Design, accogliendo insegnanti di origine europea come lo scultore costruttivista russo Aleksand Archipenko (1887-1964), il tedesco e già veterano del Bauhaus Herbert Bayer (1900-1985) e l'astrattista francese Jean Héliou (1904-1987) per citarne alcuni.<sup>13</sup>

A seguire anche Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) emigrò negli Stati Uniti, continuando la sua attività di architetto, progettando i suoi grattacieli, tra i quali il Seagram Building, completato nel 1958, a Manhattan. Josef Albers, il quale aveva sostituito Moholy Nagy nell'insegnamento del *Vorkus* al Bauhaus, contribuì a creare un *melting pot* di esperienze culturali che si rifacevano soprattutto alle poetiche di astrattismo e costruttivismo. Josef Albers venne esortato a prendere una cattedra al Black Mountain College in North Carolina, che tutt'ora viene ricordato come un possibile seguito dell'esperienza Bauhaus, questa volta negli Stati Uniti d'America.<sup>14</sup> Al Black Mountain College c'era una linea di pensiero che configurava al centro di tutti gli insegnamenti l'affrancamento delle arti liberali, ossia, le arti dovevano essere al centro della formazione dello studente.<sup>15</sup> Tra gli artisti del gruppo degli espressionisti astratti che presero parte alle lezioni della scuola si inserirono Willem de Kooning, Franz Kline e Robert Motherwell i quali, come suggerirà Clement Greenberg, si attennero ad una concezione artistica basata sull'oggettività estrema.<sup>16</sup>

Alla volta di descrivere le influenze artistiche alla quale vennero sottoposti gli artisti militanti sotto la definizione di espressionisti astratti, la quale gli fu imposta dai critici, e non fu mai a pieno accettata da loro stessi, si devono considerare chiaramente questi modelli stranieri dati dall'importazione del concetto di Bauhaus, dagli astrattisti, dai costruttivisti russi e dal De Stijl. Inoltre si può tenere conto di un altro grande movimento artistico, che arrivò

12 AA. VV., *Arte dal 1900 ...*, op. cit., p. 343.

13 AA. VV., *Arte dal 1900 ...*, op. cit., p. 343.

14 AA. VV., *Arte dal 1900 ...*, op. cit., p. 343.

15 AA. VV., *Arte dal 1900 ...*, op. cit., p. 344.

16 AA. VV., *Arte dal 1900 ...*, op. cit., p. 345.

dalla capitale delle arti europea e cioè dalla Francia: il surrealismo.

Infine arrivò anche l'avanguardia cubista portata in primo piano negli Stati Uniti dalla grandiosa mostra del MoMA del 1936 dove vennero messe in evidenza le avanguardie che in Europa stavano per essere ostracizzate in quella mostra che venne chiamata dell'arte degenerata.<sup>17</sup>

La seconda metà degli anni Quaranta vide quindi mutare la scena artistica nella direzione dell'informalità. Il palcoscenico delle operazioni era New York, dove avevano sede le gallerie più importanti nella scena artistica americana, ma soprattutto più all'avanguardia. Le gallerie che si dichiararono interessate alla nuova espressione artistica furono per esempio: Art of this Century, la Betty Parson, Julien Levy e Charles Egan.<sup>18</sup> New York fu anche il luogo in cui confluirono gli artisti europei emigrati dall'Europa: Gorky dall'Armenia, de Kooning dall'Olanda; si trasferirono a New York anche artisti americani provenienti dall'Ovest del paese: Pollock e Motherwell, per citarne due.<sup>19</sup> Nella grande città posta sull'Atlantico vi erano dei punti di ritrovo per i giovani artisti arrivati a seguito delle facilitazioni proposte con il *Federal Art Act*: lo Studio 35 e The Club (un loft dell'8<sup>th</sup> Street che divenne il luogo d'incontro dei più importanti artisti che operarono a New York).<sup>20</sup>

Sebbene il movimento dell'espressionismo astratto venga ricordato anche sotto la definizione di Scuola di New York, non è possibile affermare che gli unici artisti che adottarono quel tipo di linguaggio fossero quelli che trovarono dimora nella città e non si può nemmeno identificare il movimento come una “scuola” in senso artistico.<sup>21</sup> Le attività artistiche non erano confinate alla costa Est, piuttosto il movimento consistette nell'apporto di artisti radicati nella West Coast, tra i quali Sam Francis e Mark Tobey. Per la posizione geografica questi possono essere indicati come gli artisti che ebbero i maggiori contatti con il mondo giapponese e trovarono una chiave di lettura dell'arte nell'estetica orientale.<sup>22</sup>

Proprio il mondo orientale fu uno spunto eccezionale, in sintonia con il fenomeno della *beat generation* degli stessi anni dell'espressionismo astratto. L'estetica buddhista fu una delle influenze dell'arte americana del XX secolo, in modo particolare per quanto riguarda l'espressionismo astratto. Il buddhismo fu introdotto nel paese americano grazie al fenomeno

---

17 Edward LUCIE-SMITH, *Arte oggi...*, op. cit., p. 49.

18 Roberto PASINI, *L'Informale: Stati Uniti, Europa, Italia*, Bologna, CLUEB, 1996, p. 39.

19 Roberto PASINI, *L'informale...*, op. cit., p. 39.

20 Roberto PASINI, *L'informale...*, op. cit., p. 39.

21 Roberto PASINI, *L'informale...*, op. cit., p. 39.

22 Roberto PASINI, *L'informale...*, op. cit., p. 39.

di immigrazione, ma anche grazie alla fondazione della Società Teosofica nel 1870 a New York. La Società Teosofica si proponeva come una sorta di commistione tra filosofie d'Oriente e la religione Occidentale.<sup>23</sup>

L'arte orientale era penetrata già a partire dal XIX secolo, grazie alle prime collezioni di porcellana e bronzi, pitture e infine di rotoli di calligrafia.<sup>24</sup> Inoltre diverse mostre furono organizzate con interesse prima antropologico e poi artistico in tutti gli Stati Uniti, e divennero fonte di ispirazione per artisti ed architetti del XX secolo. Si pensi al lavoro di Frank Lloyd Wright e alle sue *prairie houses*. In effetti l'architetto concepì queste sue opere, così particolari all'interno del contesto culturale in cui progettava, a seguito della sua visita alla Fiera Colombiana di Chicago (1893). In questa vi era il padiglione giapponese chiamato *Ho-o-den*, un padiglione che si discostava dai canoni espositivi dell'intera fiera. L'*Ho-o-den* fu un punto di partenza dal quale Wright trasse alcune considerazioni: la pianta libera, lo spazio interno che poteva essere modificato grazie all'utilizzo di divisori mobili, finestre generose da cui irrompeva la luce, i tetti larghi, sporgenti e tendenzialmente piani, e la sensazione di leggerezza degli edifici.<sup>25</sup>

Il mondo americano ebbe molti contatti con le popolazioni al di là del Pacifico, ma fu soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale che i contatti aumentarono radicalmente. Se già le collezioni di arte asiatica dei musei americani erano aumentate considerevolmente, fu dopo il 1945 che iniziarono ad essere proposte dei cicli di conferenze sulla cultura giapponese e in special modo sullo *zen*. Con l'avvento negli anni Cinquanta della *beat generation* il fenomeno si intensificò, fino a determinare una svolta culturale in America: le lezioni del maestro D. T. Suzuki alla Columbia University<sup>26</sup>, il quale venne stimato come l'ambasciatore dello *zen* nella società americana, ne erano un esempio.

La tesi che viene qui proposta è che il buddhismo *zen* abbia avuto un ruolo anche nella formazione degli artisti dell'espressionismo astratto americano. Lo *zen* arrivò sulle tele degli espressionisti astratti americani secondo una loro personale interpretazione di tale filosofia: ci

---

23 Richard HUGHES SEAGER, *Buddhism in America*, New York, Columbia UO, 1999., p. 35.

24 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese Calligraphy*, New Haven, Yale UP, Beijing, Foreign Languages Press, 2008, p. 439.

25 William CRONON, *Unità Incoerente: la passione di Frank Lloyd Wright*, in Terence RILEY-Peter REED, *Frank Lloyd Wright 1867-1959*, Mondadori Electa, Milano, 2007, pp. 26-27.

26 Jane Naomi IWAMURA, *Virtual orientalism: asian religious and american popular culture*, Oxford University Press, 2010, p. 25.

fu addirittura chi, come Mark Tobey, andò proprio in Giappone a studiare l'arte della calligrafia e poi la rielaborò per creare qualcosa di personale. Ciò che più preme considerare in questa relazione non è solo la somiglianza tra alcune delle pitture dell'espressionismo astratto americano e le pitture e calligrafie giapponesi, ancora più importante è la relazione tra la filosofia *zen* e il modo in cui venne concepita dagli artisti americani l'arte gestuale. La meditazione doveva precedere l'atto creativo. L'atto con cui si creava era la vera arte e procedeva da una meditazione. L'atto del dipingere divenne quindi una maniera con cui si esprimeva la propria libertà e in questo si può trovare un'affinità tra l'espressionismo e la pittura *zen*.

Il percorso che viene proposto parte dall'affermazione in merito al buddhismo *zen* di una delle figure più importanti del panorama artistico mondiale del XX secolo e cioè Alfred H. Barr. Il direttore del MoMA fu un promotore della pittura americana degli anni Quaranta e Cinquanta e uno dei suoi più grandi critici. Egli notò l'influenza del mondo buddhista già a partire dalla fine degli anni Quaranta, ma ritenne che questa non avesse un'importanza pari a surrealismo e cubismo. La tesi proposta intende valutare la consistenza di tale affermazione, in quanto furono i veri e propri protagonisti dell'espressionismo americano che si premurarono di chiarire che il contatto tra mondo orientale e occidentale avvenne.

La relazione partirà dal fenomeno di diffusione in Europa e in America del buddhismo *zen*. Il buddhismo non seguì un unico canale, ma venne conosciuto in più maniere. A partire dai primi contatti tra est e ovest che si stabilirono attraverso il commercio e la colonizzazione. Si limiterà a livello temporale il fenomeno della diffusione del buddhismo, introducendo quest'ultimo a partire dai rapporti che vennero messi in atto tra mondo orientale e occidentale già dal XIX secolo, soprattutto mettendo in luce la relazione che venne creata dai filosofi europei, i quali posero nei loro sistemi alcuni esempi tratti dalla cultura buddhista indiana. In seguito verrà analizzato il modo in cui l'Europa e l'America si appropriarono dei concetti fondamentali della filosofia buddhista, anche attraverso la creazione della Società Teosofica, la quale verrà definita come una traduzione in termini occidentali del pensiero indiano e cinese.

Per quanto riguarda il riferimento agli Stati Uniti e alla città di New York, sede delle principali attività degli artisti dell'espressionismo astratto, verranno citati dei programmi socio-culturali che vennero esposti al pubblico americano. Le manifestazioni culturali alle quali si farà riferimento saranno mostre, esposizioni e articoli comparsi sulle riviste popolari

americane, *Life* e *Vogue*, le quali iniziarono ad interessarsi di stili di vita *zen*, filosofia buddhista e moda orientale. Si tenterà di dimostrare che il grande pubblico venne a contatto con il mondo cinese e soprattutto giapponese anche attraverso esposizioni di oggetti di arte orientale, messi in mostra dai principali musei americani. A questo scopo sono stati ricercati negli archivi pubblicati online, dei musei americani, eventi (seminari, esposizioni, lezioni di pittura). Inoltre si chiarirà che la diffusione del buddhismo fu dovuta anche alla forte presenza di membri della popolazione giapponese e cinese immigrati negli USA.

Una volta fatto riferimento al panorama culturale si entrerà in quello artistico. Il panorama artistico degli anni Quaranta del XX secolo verrà studiato in base alla presenza sul mercato di nuovi materiali pittorici, che cambiarono le abitudini dei pittori americani. La pittura di cavalletto venne abbandonata, per avere un rapporto più gestuale e vissuto della tela o della carta. Si confronteranno con questi materiali quelli della tradizione artistica cinese e giapponese, ma soprattutto le tecniche adottate, individuando similitudini e differenze. Lo stimolo per un confronto tra i due gruppi di materiali deriva dal rapporto rituale che sembrano possedere entrambi i movimenti pittorici.

Oltre ad un'esigenza di espressione, alla ricerca di libertà compositiva ed espressiva, si individuerà nell'arte calligrafica orientale il vero e proprio oggetto di studio che influenzò il mondo dell'astrattismo. La materia calligrafica verrà studiata sulla base dei rapporti che il mondo americano ebbe con le opere cinesi e giapponesi. Questa, nata come arte gemella della pittura in Cina, venne solo in tempi recenti collezionata da studiosi e appassionati americani. Si proporrà quindi una storia dei primi grandi collezionisti di arte calligrafica negli USA.

Infine si esamineranno le esperienze di alcuni artisti dell'espressionismo astratto americano e le opere che più si avvicinarono al pensiero buddhista *zen*. Il compito sarà svolto grazie alle ricerche sui disegni degli espressionisti astratti della collezione del Metropolitan Museum effettuate da Lisa Mintz Messinger. La collezione del Metropolitan che contiene le opere degli espressionisti astratti, verrà studiata alla luce del fatto che il disegno è stato una parte fondamentale dell'opera di tutti gli artisti americani degli anni Quaranta e che, in molti casi, questi siano riconducibili alle teorie estetiche cinesi e giapponesi.

Verranno esaminati in maniera più approfondita alcuni degli espressionisti astratti, i quali hanno avuto le maggiori relazioni con il mondo orientale, per il fatto che parteciparono a spedizioni conoscitive, viaggiando in Cina e Giappone, approfondendo a livello personale lo stile di vita e il mondo artistico buddhista. Le loro esperienze non possono essere infatti

assimilate a quelle di tutto il gruppo di New York, bensì necessitano di una disamina approfondita e individuale.

A conclusione saranno messe in evidenza le opere che in misura maggiore denunciano un debito con il mondo orientale. Non tanto per una stretta somiglianza nei contenuti, quanto per la messa in pratica di principi di provenienza non occidentale.

Il discorso si limiterà al mondo dell'informale americano, anche se è possibile trovare traccia di influenze anche nei confronti del panorama europeo. Il mondo americano fu infatti quello maggiormente soggetto, per vicinanza, ma anche per una capacità di trovare nuovi orientamenti, diversi dalla tradizione pittorica occidentale, ad una contaminazione da parte di un'arte totalmente diversa.

Si tenga conto che le informazioni sul buddhismo *zen* che sono state inserite all'interno della dissertazione sono frutto di un interesse e non di un percorso di studi incentrato sullo studio del mondo cinese e giapponese. Di fatto la trattazione dell'arte *zen* è stata limitata, proprio per delle mancate conoscenze pregresse, che si è tentato di appianare, considerando il percorso di studi affrontato finora.

## **1. Dall'Oriente all'Occidente: diffusione del buddhismo in Europa e negli Stati Uniti**

La diffusione in Occidente della filosofia buddhista avvenne per mezzo degli stessi processi che caratterizzarono la diffusione in Oriente, principalmente attraverso scambi culturali avvenuti grazie alla fitta rete di contatti tra commercianti europei e indiani o cinesi. Fu attraverso un processo di tipo economico e politico che si ottenne l'osmosi culturale e filosofica da un continente all'altro.

Il primo momento di interesse da parte del mondo occidentale fu la colonizzazione dell'India da parte dell'Inghilterra. Questo può essere considerato il primo passo nello studio antropologico delle popolazioni orientali. Si può affermare però che, se da un lato c'era stato un ampio interesse da parte del mondo occidentale, un ruolo fondamentale lo ebbe anche il fenomeno migratorio da est a ovest. Il primo aspetto si intende come la costruzione dell'immaginario occidentale affascinato dall'Oriente (questo per Edward Said).<sup>27</sup> A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, infatti, Lionel Obadia parlò di apologia del buddhismo tramite la promozione nell'ambito degli ambienti filosofici europei. Furono soprattutto i filosofi che tentarono di far proprio il messaggio del Buddha, pensando di coglierne l'essenza profonda, che, invece, i popoli asiatici avrebbero perso.<sup>28</sup> Il buddhismo si diffuse quindi negli ambienti colti europei e diventò una vera e propria moda che prese piede in Europa e America. Un primo testo di propaganda fu *Perfection du Buddha*, opera pubblicata nel 1859 da Jules Michelet, che aprì la strada alle opere di Henry S. Olcott (1881) e Friedrich Zimmerman (1888), le quali teorizzavano addirittura la superiorità del buddhismo sulle altre

---

<sup>27</sup> Lionel OBADIA, *Il buddhismo in Occidente*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 31.

<sup>28</sup> Lionel OBADIA, *Il buddhismo...*, op. cit., p. 31.

religioni.<sup>29</sup>

Uno degli approcci utilizzati per conoscere la materia buddhista fu quello linguistico. Nel 1783 furono condotti i primi studi sulle lingue utilizzate nei testi sacri buddhisti con il contributo di Sir William Jones, il quale fondò la Royal Asiatic Society a Londra.<sup>30</sup> L'associazione in questione fu importantissima per lo studio della cultura asiatica, grazie al materiale raccolto dalla Royal Asiatic Society furono pubblicati periodicamente dei saggi raccolti nell'omonima rivista. Nel frattempo cominciarono gli studi di Eugène Burnouf, il quale pose le basi per uno studio sistematico del buddhismo indiano.<sup>31</sup>

Piuttosto che parlare di una traduzione dal punto di vista letterario, sarebbe più consono parlare di una traduzione di duplice accezione. La traduzione letterale del testo venne accompagnata da una traduzione di tipo culturale. Ovvero il buddhismo fu accolto secondo la capacità della cultura occidentale di assimilare aspetti neppure ipotizzati da parte di quest'ultima. Il buddhismo in Occidente non è stato solo una scoperta quindi, ma anche la costruzione di una sua rappresentazione adattata all'immaginario Occidentale e ai suoi pregiudizi.<sup>32</sup>

Dopo l'India vennero prese in considerazione le altre popolazioni asiatiche come quella cinese che fu a lungo studiata dai filosofi ottocenteschi, tra i quali anche Kant e Hegel, i quali lessero i resoconti dei monaci di ritorno dai loro viaggi. I filosofi che più sentirono un legame con il loro pensiero furono Schopenhauer, che trovò dei punti in comune tra cristianesimo e buddhismo, e Nietzsche, il quale vide, come Schopenhauer, un legame con la

---

29 Lionel OBADIA, *Il buddhismo...*, op. cit., p. 31.

Henry S. Olcott (1832-1907) fondatore e primo presidente della Società teosofica a Londra nel 1875, pubblicherà il *Catechismo Buddhista* nel 1881; mentre Friedrich Zimmerman (1851-1917) divenne famoso sotto lo pseudonimo Subhadra Bhikhsu, firmando l'opera *Buddhistischer Katechismus zur Einführung in die Libre des Buddha Gotama*, nella quale si esprimeva tra l'altro la necessità di un testo che correggesse tutte quelle interpretazioni degli studiosi tedeschi, i quali non avevano appieno compreso il significato del buddhismo, ma riportavano le loro interpretazioni, esprimendo il loro personale pensiero (Georg GRIMM, *Gli insegnamenti del Buddha: la dottrina della ragione e della meditazione*, Roma, Mediterranee, 1994, p. 20).

30 Tra gli orientalisti britannici ricordiamo Sir William Jones (1746-1794), il quale era un noto traduttore dal persiano che venne nominato giudice dal regime imperiale britannico nel Bengala. Fondò lì la sua Asiatick Society of Bengal, la quale aveva come finalità studiare in modo sistematico e razionale il continente asiatico. Sotto l'egida della Società Charles Wilkins pubblicò il primo testo tradotto in inglese dal sanscrito: *Bhagavad Gita* (Stephen BATCHELOR, *Il risveglio dell'Occidente: l'incontro del Buddhismo con la cultura europea*, Roma, Ubaldini, 1995, p. 193).

31 Eugène Burnouf offrì all'Europa in maniera scientifica e dettagliata il primo esame della storia delle dottrine e dei testi del buddhismo indiano nel 1844 con il suo testo *Introduccion à l'histoire du buddhisme indien*. Tradusse il *Sutra del loto* (1844). Rese il buddhismo un oggetto di studio scientifico per gli europei. (Stephen BATCHELOR, *Il risveglio dell'Occidente...*, op.cit., pp. 199-200).

32 Lionel OBADIA, *Il buddhismo...*, op. cit., p. 31.

religione cristiana.<sup>33</sup> Colui il quale dette maggior lustro alla comparazione del pensiero d'Oriente e di quello d'Occidente fu Leibniz. Fino a quel momento si prediligeva la prospettiva teologica nel considerare entrambe le filosofie e si cercavano analogie con la teologia cristiana, che servì come termine di confronto con il buddhismo. Anche Leibniz non poté che essere critico con il pensiero indiano, anche se gli si attribuì un atteggiamento differente rispetto agli altri filosofi dell'Ottocento, tra questi Hegel, il quale liquidò il pensiero cinese perché non vi trovò nulla che potesse ricondurre a qualcosa che per lui avesse senso, poiché già da lui conosciuta.<sup>34</sup> Il maggiore ostacolo che si evidenziò in questa fase della diffusione del pensiero buddhista fu senza dubbio l'incapacità dimostrata dai filosofi europei di non riferirsi a categorie prestabilite, di discostarsi dalla propria storia. Leibniz, invece, dichiarò addirittura la vittoria della filosofia cinese su quella europea sul piano di politica ed etica, e cioè quello che più serviva alla vita pratica di tutti i giorni: la filosofia cinese aveva sistematizzato un pensiero molto più sviluppato rispetto all'europea.<sup>35</sup> Nel frattempo incalzava l'interesse per l'Oriente, che fosse criticato ostentatamente da Hegel, oppure ammirato da Voltaire per il grande esempio di civiltà. Iniziarono gli studi e le riprese artistiche, fino a diventare una moda che infonderà cruciali conseguenze nel mondo occidentale.

Per Schopenhauer il pensiero orientale occupò un posto di rilievo: egli fu il primo filosofo occidentale a tentare il passaggio di alcuni motivi dalla filosofia buddhista a quella occidentale. Da questi motivi ricavò immagini ed espressioni che sfoggiò nei suoi saggi filosofici. Schopenhauer fu anche il primo a riconoscere un valore filosofico alla filosofia buddhista, che fino alla fine dell'Ottocento non godette di tale riconoscimento, riscattandone la dignità.

La Royal Asiatic Society pose l'inizio delle ricerche che si ebbero a partire dalla fine del XVIII secolo, fu anche la via attraverso la quale Schopenhauer si interessò del pensiero soprattutto indiano. Le sue conoscenze del buddhismo si devono agli articoli che comparvero sulle *Asiatic Researches*; altri testi altrettanto importanti furono le traduzioni delle *Upanishad*<sup>36</sup>. Si trovano costanti riferimenti a queste ultime nelle sue opere. Si suppone quindi

---

33 Stephen BATCHELOR, *Il risveglio dell'Occidente...*, op.cit., p. 217).

34 Hegel fu tra i primi a prendere sul serio la teologia orientale. Pose il pensiero indiano come parte integrante del suo sistema, ma lo relegò in un posto inferiore rispetto a quello occupato dalla filosofia occidentale. (Gavin FLOOD, *L'induismo: temi, tradizioni, prospettive*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2006. p.371).

35 Gavin FLOOD, *L'induismo...*, op. cit., p.371.

36 Le *Upanishad* non furono un prodotto della cultura buddhista, furono piuttosto un corpus fondamentale per la religione induista, vengono considerate una prova della irruzione della filosofia orientale in Europa.

che ci fu un contatto diretto tra il filosofo e il mondo orientale proprio perché Schopenhauer tradusse autonomamente i testi che studiò. Questo comportò un enorme vantaggio per il filosofo tedesco, il quale non si fece influenzare da traduzioni di precedenti studiosi che avessero un ruolo da intermediari e che avanzassero commenti critici o interpretazioni poco fedeli.<sup>37</sup> Si possedevano già in Europa traduzioni di autori di differente provenienza: già all'inizio dell'Ottocento vennero pubblicate edizioni in Inghilterra e Germania.

Il legame tra le *Upanishad* e Schopenhauer venne espresso dal filosofo di Danzica nei *Parerga e Paralipomeni*, quando la indicò quale lettura edificante e consolazione della sua vita.<sup>38</sup> Iniziato al mondo dell'est da Frederick Meyer,<sup>39</sup> sostenne che la filosofia orientale non poteva essere contaminata dall'eredità culturale del cristianesimo e che non dovevano nascere considerazioni su questa partendo da un confronto con la cultura occidentale. Semmai, partendo da una prima distinzione tra religioni ottimistiche e pessimistiche, si poteva concludere che solo cristianesimo e buddhismo erano vere religioni perché appartenevano alla seconda categoria; inoltre il buddhismo venne posto ad un livello superiore rispetto al cristianesimo, avendo il primo ripudiato il concetto di un essere supremo e creatore.<sup>40</sup> Ne seguì un elogio per la modernità che si percepiva nel buddhismo e che Schopenhauer amò sottolineare.

In alcuni casi furono ricercate delle analogie tra le due religioni. Un esempio lo si trova nella relazione che Schopenhauer sostenne esserci tra le figure di Sakyamuni e San Francesco. Sia il santo cristiano che Siddharta decisero di rinunciare ai loro privilegi per abbracciare una vita di povertà.<sup>41</sup> E non fu solo questo il caso in cui fu possibile il confronto

---

37 I testi che leggerà Schopenhauer furono tradotti dal persiano al latino da Anquetil Duperron che aiutò il processo di diffusione del pensiero filosofico orientale, in Occidente. Non tradusse dal sanscrito tali scritti, sebbene avesse viaggiato in India più volte, ma si aiutò con le versioni in lingua persiana. Aveva infatti conseguito una conoscenza migliore di questa lingua per i contatti che aveva stabilito con la comunità del Parsi. Il latino venne scelto come lingua di traduzione perché secondo Duperron si adattava meglio alle esigenze grammaticali e sintattiche del persiano. Il fatto che Duperron si sia aiutato prima col persiano e poi con il latino rende difficile concepire queste sue traduzioni come fedeli all'originale in sanscrito. Questa è la tesi che sostiene Mario PIANTELLI, *La Maya nelle Upanishad di Schopenhauer*, in *Annale Filosofico*, Milano, Mursia, 1986, riportato da Andrea SOLARI, *La cultura orientale in Europa e gli influssi di Schopenhauer*, in *Associazione Eco-filosofica*, 2009, [http://www.filosofiatv.org/news\\_files2/90\\_solari%20oriente%20e%20schop.pdf](http://www.filosofiatv.org/news_files2/90_solari%20oriente%20e%20schop.pdf), 24-03-2014.

38 “È la lettura più profittevole ed edificante che sia possibile a questo mondo; essa è stata la consolazione della mia vita e lo rimarrà fino alla morte” (Arthur SCHOPENHAUER, *Parerga e Paralipomena*, Milano, Adelphi 2003, p. 526).

39 Arthur SCHOPENHAUER, *Parerga e Paralipomena*, Milano, Adelphi 2003, p. 526).

40 Piero MARTINETTI, *Schopenhauer*, op. cit., p.60.

41 “[...] la conversione di San Francesco dal benessere alla povertà sia del tutto analoga al passo, ancora più grande del Buddha Sakyamuni, che da principe si fece mendicante; è anche interessante vedere come, corrispondentemente, la vita di Francesco, nonché l'ordine da lui fondato non siano, per l'appunto, nient'altro,

tra i personaggi di due canoni derivanti da realtà così geograficamente e culturalmente lontane.

*Il mio Oriente*, pubblicato dopo la morte di Schopenhauer, fu la piena conferma che il filosofo trasse lo spunto principale alle sue opere dalla filosofia buddhista e fu la prova che, per costruire il suo sistema filosofico, ebbe bisogno di confrontarsi col mondo orientale. Le *Asiatic Researches* furono addirittura citate da Schopenhauer in *Il mondo come volontà e rappresentazione* come aiuto indispensabile. Fu citato anche il fondatore del periodico e della Asiatic Society, ovvero Sir William Jones.<sup>42</sup>

L'esempio più importante rispetto a quello che Schopenhauer trasse dai testi che lesse fu senza dubbio quello della metafora del velo di Maya. Nella sua reinterpretazione della leggenda del velo mise il buddhismo sotto una luce diversa da quella sotto la quale era da sempre stato posto: infatti, il *fenomeno* non venne più considerato l'unica verità accessibile alla mente umana, piuttosto un'illusione o pura parvenza. La verità poteva esistere solo dentro le coscienze, mentre la vita aveva la stessa valenza di un sogno. Rifacendosi alla distinzione kantiana tra *noumeno* e *fenomeno*, definì il primo non come concetto limite della conoscenza, ma come l'essenza delle cose che è celata dal carattere ingannevole del *fenomeno*. Anche quando Schopenhauer definì lo stato di *noluntas* trasse spunto dal nirvana orientale, scopo ultimo della meditazione e di una vita condotta sulla dottrina buddhista. Per lui l'essenza del mondo era volontà e si presentava sotto forma di desiderio. Il desiderio era la sensazione di mancanza rispetto a qualcosa che si vorrebbe possedere e ciò comportava sofferenza e dolore. La volontà si identificava quindi con il dolore, mentre la liberazione dallo stato di sofferenza che invadeva il mondo era la ricerca della *noluntas*: ovvero liberazione dalla volontà, analogamente alla leggenda delle quattro nobili verità comprese da Sakyamuni.<sup>43</sup>

Un altro punto in comune che Schopenhauer individuò tra il buddhismo e il suo sistema filosofico fu l'idea di suicidio: nel buddhismo questo viene definito come atto egoistico e pura affermazione dell'egoismo e della volontà. In quanto espressione della volontà, non poteva essere la soluzione al problema della sofferenza, ma estrema conseguenza.

---

se non una sorta di saniassitismo. [...] l'affinità di Francesco con lo spirito indiano risulta anche dal suo grande amore per gli animali, egli era solito stare in loro compagnia e li chiamava sempre sorelle e fratelli [...]" Arthur SCHOPENHAUER, Alda VIGLIANI (a cura di), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Arnoldo Mondadori Editore, 1989 Milano, p. 1541.

42 Piero MARTINETTI, *Schopenhauer*, op. cit., p.60.

43 Piero MARTINETTI, *Schopenhauer*, op. cit., p.60.

Il suicidio è il capolavoro della Maya: neghiamo l'apparenza e non vediamo che la cosa in sé sussiste immutata [...] Solo negare la volontà di vivere in generale può redimerci: la separazione da una qualsiasi delle sue apparenze la lascia sussistere imperturbabile, e così il negare quell'apparenza lascia immutato l'apparire della volontà in generale.<sup>44</sup>

Tuttavia esistevano tre modi per raggiungere la meta, o eliminazione del dolore, e anche questi erano assimilabili alle discipline meditative e alle vie orientali. L'arte, la morale e l'ascesi erano le attività che nobilitavano l'uomo e che portano alla verità nascosta dietro il velo di Maya. L'attività condotta dai monaci buddhisti, il loro praticare la pittura e l'esercizio calligrafico, erano esperienze, insieme alla meditazione, che potevano aiutare al raggiungimento dell'illuminazione.

La fortuna del buddhismo in Occidente divenne ancora più importante nel XX secolo. Una prova della fortuna della religione occidentale fu il successo che ottennero opere letterarie che facevano riferimento diretto al buddhismo, come il libro di Herman Hesse, pubblicato nel 1922, in cui veniva narrata la vita di Sakyamuni prima di raggiungere l'illuminazione.<sup>45</sup> *Siddharta*, ancor di più alla luce degli studi su buddhismo e psicoanalisi che vennero effettuati da Herich Fromm alla metà del XIX secolo, venne considerato un romanzo di formazione dal quale prendere ispirazione per i giovani statunitensi a partire dagli anni Quaranta in poi. I *teenager* americani trovarono un esempio da seguire nella vita del principe Siddharta: partire alla ricerca di sé stesso, abbandonare tutte le cose che si possedevano per capire il proprio ruolo nel mondo, e cioè capire qual è lo scopo della vita, andando alla ricerca dell'eliminazione del dolore. Il porre l'accento sulle problematiche identitarie adolescenziali ne fece il capolavoro che rappresentò intere generazioni della seconda metà del XX secolo.<sup>46</sup>

L'opera letteraria ebbe il potere di diffondere certe idee, in maniera efficace e democratica, a diversi livelli della popolazione. Il successo del romanzo fu immediato e reiterato negli anni Sessanta e Settanta, soprattutto a seguito della sua esportazione negli Stati Uniti, dove il momento era favorevole ad un'apertura nei confronti delle teorie asiatiche, non

---

44 Arthur SCHOPENHAUER, Giovanni Guisatti (a cura di), *Il mio Oriente*, Milano, Adelphi, 2007, p. 145.

45 *Siddharta* venne pubblicato per la prima volta nel 1922, la prima edizione italiana fu del 1945 ad opera della Frassinelli e tradotta da Massimo Mila.

46 Alain DISTER, *La beat generation. Rivoluzione "on the road"*, Trieste, Electa Gallimard, 1998, pp. 40-41.

solo filosofiche, ma anche estetiche.

Il processo di assimilazione del buddhismo fu aiutato dalla trasmissione di cultura e tradizioni in Europa e negli Stati Uniti da parte degli immigrati asiatici a partire dalla fine dell'Ottocento. La diffusione dei contenuti buddhisti in Occidente si attribuì a una volontà di trasmissione o evangelizzazione da parte dei popoli asiatici che si insediarono soprattutto negli Stati Uniti e in Francia e trapiantarono le loro tradizioni.<sup>47</sup> Il buddhismo per sua natura fu una religione dal carattere missionario, in quanto il raggiungimento dell'illuminazione poteva avvenire anche attraverso la trasmissione della fede in Buddha. Il punto di partenza furono gli insegnamenti di Buddha per quanto riguardava la trasmissione del *dharma*, questa era un'attività utile al raggiungimento dell'illuminazione.

Le prime ondate migratorie negli Stati Uniti si ebbero a partire dall'Ottocento, con la costruzione delle grandi opere ingegneristiche quali la ferrovia. I migranti si concentrarono inoltre nelle grandi piantagioni americane, in special modo alle Hawaii, dove veniva coltivata la canna da zucchero, oppure nelle zone in cui si cercava manodopera da impiegare nell'industria estrattiva.<sup>48</sup> I primi emigranti si organizzarono in comunità, portando avanti usi e costumi del proprio paese. I primi templi furono costruiti a partire dalla fine del XIX, come luoghi di riunione spirituale per gli immigrati asiatici.<sup>49</sup>

Nel 1893 il buddhismo fu presentato per la prima volta da esponenti orientali al World Parliament of Religions di Chicago e da quel momento considerato senza più alcun dubbio, un credo esercitato anche all'interno degli Stati Uniti.<sup>50</sup> Così il buddhismo, presente in un ambiente culturale profondamente diverso per tradizioni, usi e costumi, da quello orientale, venne adattato a stili di vita che non erano gli stessi del mondo in cui fu creato. L'impatto che ebbe il buddhismo all'interno dei confini americani fu sorprendente, poiché venne trapiantato in un luogo in cui probabilmente le radici culturali non erano così profonde come in Europa.

La compenetrazione tra religioni d'Oriente e d'Occidente si manifestò già dal 1875, quando venne fondata da Henry S. Olcott la Società Teosofica.<sup>51</sup> Questa nacque a New York, città che stava cambiando alla fine del XIX secolo, sia dal punto di vista architettonico che sociale. Venne accompagnata dalla pubblicazione del *Catechismo buddhista*, che ebbe

---

47 Lionel OBADIA, *Il buddhismo...*, op. cit., pp. 49-50.

48 Lionel OBADIA, *Il buddhismo...*, op. cit., p. 55.

49 Lionel OBADIA, *Il buddhismo...*, op. cit., p. 55.

50 Lionel OBADIA, *Il buddhismo...*, op. cit., p. 55.

51 Jolanda NIGRO COVRE, *Mondrian e De Stijl*, Art dossier, Milano, Giunti, 1990, p.20.

perfino l'approvazione del clero *theravanda* di Ceylon.<sup>52</sup> La teosofia era una dottrina mistico-filosofica, per la quale l'iniziato, attraverso progressivi stadi di conoscenza, giungeva alla visione della realtà divina. L'esperienza della teosofia era, secondo i professanti, più veritiera ed efficace rispetto alle altre religioni. Il simbolo utilizzato dalla Società Teosofica era la stella a sei punte, costituita dall'intersezione di due triangoli i quali avevano i vertici in contrapposizione: il simbolo rappresentava i due aspetti di spirito e materia, uniti nel mondo. La meditazione era alla base del movimento teosofico ed era un aspetto che si avvicinava al buddhismo *zen*, per cui la teosofia nasceva da un processo di sviluppo delle teorie orientali e non solo dalla filosofia neoplatonica.<sup>53</sup>

La teosofia in Europa ebbe un ruolo chiave all'interno delle manifestazioni artistiche d'avanguardia. Molti artisti europei del Novecento abbracciarono la dottrina teosofica, a partire da Mondrian e Van Doesburg. Anche Kandinsky, partecipando come professore all'esperienza unica del Bauhaus, entrò in contatto con questa. Ciò che più attrasse Kandinsky, in principio, fu la proprietà dei corpi e degli elementi di una composizione di manifestare un'aurea: questa era concepita come il momento di contatto tra il fedele e l'universo.<sup>54</sup> Ma al Bauhaus la materia teosofica venne introdotta da altri insegnanti, i quali tennero i loro corsi da molto tempo prima dell'entrata di Kandinsky nella scuola, avvenuta nel 1922.<sup>55</sup> Itten era il professore che teneva il corso preliminare all'interno della scuola del Bauhaus nelle sedi di Weimar e Dresda, convinto militante teosofico, riteneva che, per assolvere le funzioni di artista, gli allievi dovessero apprendere i principi della natura, mettendosi in comunione tra loro. La meditazione veniva messa in atto concretamente all'interno del Bauhaus durante il corso preparatorio, inoltre gli allievi dovevano rispettare il regime alimentare imposto da Itten e digiunare all'occorrenza per depurare il corpo, infine attenersi a rigide norme sull'abbigliamento.<sup>56</sup> Itten lasciò la scuola nel 1923 quando avvenne la rottura con Gropius e il suo razionalismo, che non lasciavano spazio alle teorie teosofiche del professore, il quale aveva forse qualche pretesa egemonica sull'intera scuola.<sup>57</sup>

Con la chiusura del Bauhaus e lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale la maggior parte dei professori emigrò negli Stati Uniti, lì venne loro offerto protezione in seguito agli

---

52 Jolanda NIGRO COVRE, *Mondrian e De Stijl*, op. cit., p.20.

53 Jolanda NIGRO COVRE, *Mondrian e De Stijl*, op. cit., p.20.

54 Jolanda NIGRO COVRE, *Mondrian e De Stijl*, op.cit., p. 20.

55 Jolanda NIGRO COVRE, *Mondrian e De Stijl*, op. cit., p.20.

56 Marco DE MICHELIS, Agnes KOHLMAYER, *Bauhaus*, Art dossier, Milano, Giunti, 1997, pp 18-20.

57 Marco DE MICHELIS, Agnes KOHLMAYER, *Bauhaus*, op. cit., pp 18-20.

eventi del conflitto armato; inoltre gli Stati Uniti, in quanto “nuovo mondo” promettevano terreno fertile a livello artistico e professionale, dove impiantare l'esperienza di Weimar o realizzare direttamente un cambiamento sulle arti americane. Uno tra tutti i professori fu Albers, il quale iniziò ad insegnare al Black Mountain Collage, situato ad Asherville nella Carolina del Nord e che fu aperto dal 1933 al 1957.<sup>58</sup> Il Black Mountain College fu un'esperienza fondamentale all'interno della formazione di John Cage, il quale, proprio in quella sede, fece le sue prime sperimentazioni sul concetto di performance. Cage non ebbe rapporti solo con Albers, ma anche con Moholy-Nagy, altro professore del Bauhaus che trovò impiego a Chicago dove fondò la New Bauhaus School, la quale venne chiamata in seguito Institute of Design. Moholy-Nagy invitò proprio Cage a tenere un corso di musica sperimentale.<sup>59</sup> A Chicago, quasi per caso, incontrò il pittore Max Ernst, allora compagno di Peggy Guggenheim, il quale lo convinse a suonare qualche pezzo per l'apertura della mostra di New York sull'espressionismo astratto della primavera del 1942. Anche se alla fine gli accordi non furono rispettati, Cage si trovò immerso nel mondo di Pollock e Mondrian.<sup>60</sup> Erano, in effetti, gli anni in cui gli artisti newyorchesi si radunavano tutti sotto la protezione della mecenate americana Peggy Guggenheim. Anni in cui già circolavano liberamente molte idee, quali quella di libertà della creazione, connesse alle filosofie e all'arte orientale in America.

La filosofia buddhista era dunque arrivata negli Stati Uniti con il contributo di filosofi che basavano le loro teorie nella teosofia e grazie all'immigrazione di persone delle popolazioni asiatiche, soprattutto di origine giapponese, all'interno del territorio americano. Negli Stati Uniti, infatti, la scuola buddhista che riuscì ad ottenere più proseliti fu quella *zen*. Non solo perché lo *zen* si avvicinava molto al modello americano, ma anche perché furono sempre più pregnanti i contatti con il mondo giapponese.<sup>61</sup>

Diventa utile a questo punto introdurre la scuola *zen*, la quale derivava dalla più antica scuola buddhista, proveniente dal mondo cinese. *Chan* è la traduzione cinese della parola sanscrita *dhyana* che significa meditazione. La scuola si sviluppò in un momento di prosperità

---

58 AA. VV., *Arte dal 1900 ...*, op. cit., p. 350.

59 Kyle GANN, *Il silenzio non esiste. 4'33" di John Cage. L'uomo e l'opera che hanno rivoluzionato la storia della musica*, Milano, Isbn edizioni, 2012, p. 49.

60 Kyle GANN, *Il silenzio non esiste...*, op. cit., p. 49.

61 Jane Naomi IWAMURA, *Virtual orientalism: asian religious and american popular culture*, Oxford University Press, 2010, p. 25.

ovvero durante la dinastia Tang (618-907), mentre durante la dinastia Song il *chan* divenne la più importante tradizione religiosa dell'epoca.

Il *chan* si distinse, fin dalla sua nascita, in due tradizioni le quali origini si attribuirono a due dei discepoli del fondatore. Esistevano quindi la scuola settentrionale, fondata da Shenxiu, e la scuola meridionale, ispirata da Huineng.<sup>62</sup> La differenza tra queste stava nel conseguimento dell'illuminazione: per la prima l'illuminazione avveniva gradualmente, immediatamente per la seconda.<sup>63</sup> La tradizione meridionale, fu quella che conseguì un successo maggiore rispetto alle altre. La meditazione non era concepita da quest'ultima come attività finalizzata a conquistare il potere mentale, piuttosto era l'espressione di un'attività mistica.

Il raggiungimento dell'illuminazione avveniva come conseguenza di un allenamento da svolgere in modo continuativo: progressivamente coloro i quali desideravano raggiungere la buddhità erano in grado di realizzare il loro obiettivo. Solo coloro i quali avrebbero manifestato piena devozione ed eseguito con sacrificio il loro percorso meditativo sarebbero stati in grado di ottenere lo stato di buddhità. La meditazione era un allenamento spirituale che insegnava a prendere coscienza di sé stessi come persone autentiche, in un contesto immanente di qui ed ora e che supera i limiti imposti implicitamente.<sup>64</sup> Forse fu proprio quest'ultimo concetto che attrasse i giovani americani, i quali, disorientati dalla loro stessa società e dal consumo di massa, pensarono di trovare una via per definire il proprio percorso di vita.

Il mondo americano era in sintonia con un altro aspetto della filosofia *zen*: la buddhità poteva essere conseguita poiché era uno stato mentale che già era presente nei recessi più intimi di tutti gli esseri senzienti. In questo modo si giungeva alla conoscenza della realtà, la quale si poneva come unità di tutte le cose del mondo, seppur queste fossero diverse.<sup>65</sup> Per cui l'illuminazione era un processo alla portata di tutti e questo carattere così democratico, nel senso che nessuno poteva essere escluso dal poter raggiungere la buddhità, questa fu una chiave del successo e della diffusione a livello globale dello *zen*.

Lo *zen*, inoltre, stabiliva che la realtà non poteva essere né espressa con parole, né percepita con il pensiero, poteva essere appresa soltanto con l'intuizione in modo diretto e

62 Nicoletta CELLI, *Il Buddhismo, I Dizionari delle Religioni*, Milano, Electa, 2006, p. 130.

63 Nicoletta CELLI, *Il Buddhismo...*, op. cit., p. 130.

64 Kenneth K. S. CH'EN, *Buddhism in China. An historical survey*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1972, p. 357.

65 Kenneth K. S. CH'EN, *Buddhism in China...*, op. cit., p. 357.

istantaneo. Di conseguenza non era attribuito alcun valore all'interpretazione delle scritture sacre, proprio perché l'analisi intellettuale poteva solo lambire la superficie, ma mai giungere alla conoscenza profonda della realtà: era inutile secondo lo *zen*.<sup>66</sup> La diffusione a livello popolare dello *zen* avvenne anche per questo carattere estremamente pratico della dottrina. L'illuminazione, oltre ad essere alla portata di tutti, poteva essere raggiunta con un approccio diretto rivolto all'intimo di ciascuno.<sup>67</sup>

Il buddhismo *zen* che si diffuse negli Stati Uniti poneva l'accento nel fatto che la scoperta di sé stessi fosse alla portata di tutti, e che la rivelazione si trovasse in ognuno e in tutte le cose, punto in comune questo con la filosofia taoista. Il Tao era infatti immanente e poteva essere trovato da tutti, essendone alla portata, ed essendo impregnate di questo tutte le cose del mondo.<sup>68</sup>

La dottrina *zen* non si poteva inoltre esprimere a parole, non era contemplata una sua spiegazione né con il linguaggio, né con il pensiero. Quello del linguaggio poteva essere interpretato come un vero e proprio problema in quanto la descrizione di un fenomeno non poteva essere risolta a parole. L'illuminazione era allora il risultato di più fenomeni mutevoli nel tempo e nello spazio e collegati tra loro, poteva essere quindi rappresentata da una rete infinita che non poteva essere pienamente colta, nel suo senso più profondo, da una relazione tra parole.<sup>69</sup>

In genere, nell'approccio degli occidentali, il buddhismo *zen* venne anche inteso come una religione impartita con enigmi e paradossi, utilizzando sì il linguaggio, ma suggerendo un di più che non trovava via di fuga per mezzo di parole, ma attraverso le immagini che lasciavano queste.<sup>70</sup> In effetti il buddhismo *zen* si distingueva dalle altre scuole per l'uso dei *koan*, per la meditazione e l'importanza enfatizzata dell'attività manuale e della pratica della meditazione seduta (*zazen*). I *koan* erano delle domande sintetiche e di carattere paradossale che il maestro poneva al discepolo e che dovevano essere risolti tramite la meditazione o con pratiche lavorative, per evitare i tranelli del pensiero discorsivo.<sup>71</sup> Presupponevano una risposta intuitiva a prova del livello di comprensione raggiunta dal discepolo. La meditazione non consisteva nel solo stare seduti in silenzio, ma nell'ottenere uno stato di concentrazione

---

66 Kenneth K. S. CH'EN, *Buddhism in China...*, op. cit., p. 357.

67 Kenneth K. S. CH'EN, *Buddhism in China...*, op. cit., p. 357.

68 Kenneth K. S. CH'EN, *Buddhism in China...*, op. cit., p. 357.

69 Giangiorgio Pasqualotto, *Dieci lezioni sul buddhismo, I nodi*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 158.

70 Kenneth K. S. CH'EN, *Buddhism in China...*, op. cit., p. 362.

71 Nicoletta CELLI, *Il Buddismo...*, op. cit. pp. 132-133.

senza pensiero, che coincideva con l'illuminazione.<sup>72</sup>

Grazie all'opera del 1927 *Essays in Zen Buddhism* di Daisen T. Suzuki, il buddhismo *mahayana* della scuola *zen* ebbe la possibilità di entrare nella vita di tutto il mondo americano.<sup>73</sup> Se in un primo momento, con la moda dell'orientalismo, i temi della cultura asiatica avevano avuto modo di diffondersi solo tra gli ambienti dell'élite culturale nordamericana, fu con l'arrivo degli immigrati giapponesi che il germe del buddhismo attecchì a livello popolare.

Fu con gli anni Quaranta che il buddhismo *zen* iniziò a diffondersi negli Stati Uniti in maniera radicale: tutto ciò fu dovuto alla presenza di una figura leader, il missionario del buddhismo in Occidente: Daisetz Teitaro Suzuki.<sup>74</sup> Egli strinse rapporti con le figure più importanti nel panorama intellettuale americano, fece proseliti e servì come figura leader per il movimento buddhista in America. Fu riconosciuto come figura importante per la sua influenza su alcuni aspetti della cultura americana come il movimento *beat*.

Negli anni Cinquanta il maestro Suzuki intraprese il suo terzo viaggio negli USA e diventò il pensatore più importante dello *zen* nel mondo occidentale. Riuscì nel suo intento grazie all'influenza che ebbe tramite i suoi scritti. Il corpus di Suzuki era infatti molto vasto: scrisse traduzioni dei testi buddhisti a partire dal *mahayana*, per finire con la descrizioni dei precetti della scuola *zen*. Con sua moglie Beatrice Lane Suzuki, inoltre, fondò una rivista accademica indipendente con il nome di *Eastern Buddhism*.<sup>75</sup> Queste sue pubblicazioni furono la base che contribuì alla diffusione dello *zen* negli ambienti universitari. Proprio l'ambiente universitario fu lo scenario per gli interventi del maestro, il quale organizzò una serie di incontri alla Columbia University di New York.<sup>76</sup> L'influenza di Suzuki non si limitò allo stato newyorchese, bensì creò una vera e propria ondata culturale, infatti, venne pubblicato un articolo che lo vedeva protagonista persino nella rivista americana *Vogue*, in proposito all'inserito sui trend culturali:

People are talking about [...] the Columbia University classes of the great *zen* buddhist teacher Dr. Daisetz Suzuki, who sits in the centre of a mound of books, waving spectacles with ceremonial

---

72 Nicoletta CELLI, *Il Buddismo...*, op. cit. pp. 132-133.

73 Jane Naomi IWAMURA, *Virtual orientalism...*, op. cit., p. 25.

74 Jane Naomi IWAMURA, *Virtual orientalism...*, op. cit., p. 25.

75 Jane Naomi IWAMURA, *Virtual orientalism...*, op. cit., p. 25.

76 Jane Naomi IWAMURA, *Virtual orientalism...*, op. cit., p. 25.

elegance while mingling the philosophical abstract with the familiar concrete: “To discover one is a great achievement, to discover zero, a great leap”; or another time: “Have no ulterior purpose in work, then you are free”.<sup>77</sup>

Lo *zen* era attraente in Occidente perché offriva, a coloro i quali desideravano aderirvi, l'opportunità di andare oltre il pensiero logico e proponeva una via per convivere con le contraddizioni della vita, non come le religioni occidentali che avevano delle stringenti costrizioni morali.

Suzuki insistette anche sulla via del *sartori*: cioè il momento del risveglio spirituale, in cui non c'è più differenza tra soggetto e oggetto.<sup>78</sup> Quindi sull'irrazionale e sull'intuitivo come armi essenziali per raggiungere l'illuminazione.

Gli scritti di Suzuki ebbero anche la funzione di ponte culturale tra Oriente e Occidente, avvicinando la cultura americana a quella giapponese. Quello che nell'immaginario americano del secondo dopoguerra veniva considerato il nemico, venne invece presentato come paradigma della cultura *zen*: avvicinando la cultura giapponese e rendendo comprensibile le sue tradizioni agli statunitensi. Il tutto servì a spostare la mentalità americana verso l'Oriente e a porre una tregua tra le due popolazioni.

Suzuki impersonava in sé l'idea di *zen*.<sup>79</sup> Non era solo un ambasciatore, ma di più: un leader. L'icona attraverso la quale il buddhismo *zen* diventò uno stile di vita, in particolar modo per le figure che stavano emergendo sullo scenario americano.

Il buddhismo *zen*, allo stesso modo del *chan* in Cina, produsse dei profondi effetti sulla cultura giapponese. Il fatto di dare grande valore alla semplicità e ai significati, unito all'importanza della percezione della bellezza nel mondo naturale si rifletteva nella poesia, nella calligrafia, nella pittura ad inchiostro e nell'arte dei giardini.<sup>80</sup> Quando anche il mondo americano entrò in contatto con il buddhismo *zen*, si ebbero delle conseguenze nel modo di concepire l'arte, la quale poteva essere un mezzo di liberazione dalle costrizioni del mondo.

Il buddhismo *zen* era già presente in California prima del 1958 e dell'arrivo del maestro Suzuki, il quale entrò in contatto con William James e Eric Fromm. Successivamente

---

77 Jane Naomi IWAMURA, *Virtual orientalism..*, op. cit., p. 26.

78 Jane Naomi IWAMURA, *Virtual orientalism..*, op. cit., p. 26.

79 Jane Naomi IWAMURA, *Virtual orientalism..*, op. cit., pp. 27-28.

80 Penelope MASON, *History of Japanese Art*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2005, p. 174.

lo *zen* influenzò la *beat generation* tra i quali Kerouac, Ginsberg e Cage. I maestri giapponesi trovarono infatti terreno fertile nella cultura della *beat generation*: i militanti di questa pensarono di trovare nello *zen* una via che conducesse alla liberazione. In particolar modo piaceva il modello della liberazione fai da te, con sottofondo anarchico, senza la pretesa di dover ottemperare a rigide regole ufficiali.<sup>81</sup>

Gary Snyder per esempio conduceva una vita monacale, praticando la meditazione e studiando i testi sacri e i poeti della tradizione cinese e giapponese.<sup>82</sup> Kerouac, con il suo libro *On the road*, ispirò un'intera generazione. Poteva essere interpretato, il suo testo, in chiave buddhista: la descrizione di un viaggio che conduceva alla scoperta di sé, ovvero un percorso di meditazione. Gli esponenti della *beat generation*, nelle loro opere, fecero trasparire la loro profonda attrazione e il loro debito nei confronti della filosofia buddhista, disseminando qua e là idee e riferimenti religiosi talvolta espliciti.

Gary Snyder trascorse in Giappone una parte della sua vita e pure Ginsberg aveva affrontato un viaggio in India alla ricerca della liberazione dal dolore.<sup>83</sup> Questo per capire quanto fosse tenuta in considerazione la filosofia buddhista tra i giovani scrittori e artisti americani.

---

81 Maria Angela FALÀ, *La diffusione del buddhismo in Occidente*, in *Buddhismo in Occidente: Religioni e Sette nel mondo*: trimestrale di cultura religiosa, Anno 5 numero 2, Bologna, Gruppo di Ricerca e Informazione Socio-religiosa (GRIS), 1999, pp. 46-47.

82 Alain DISTER, *La beat generation...*, op. cit., pp. 40-41.

83 Alain DISTER, *La beat generation...*, op. cit., pp. 40-41.

## 2. Espressionismo astratto e buddhismo controversie

Di recente la filosofia *zen* giapponese, con il suo umorismo trascendentale e la sua esplorazione dell'autocritica attraverso l'intuizione, ha attratto alcuni degli artisti qui rappresentati; ma pur fornendo una certa misura d'incoraggiamento e di giustificazione, sia lo *zen* che l'esistenzialismo hanno esercitato soltanto un influsso sporadico sulla loro arte.<sup>84</sup>

Così Alfred H. Barr Jr., direttore delle collezioni del Museum of Modern Art di New York, sancì il rapporto tra la pittura espressionista della scuola di New York e il buddhismo *zen* di derivazione giapponese. Il problema venne affrontato in maniera marginale nel testo *The new american painting*, catalogo della mostra omonima, la quale fu il primo evento di portata mondiale sull'espressionismo astratto, dato che divenne una mostra itinerante e fu portata persino in Europa tra il 1958 e il 1959.<sup>85</sup>

A rileggere l'affermazione del grande critico americano parrebbe che le influenze sull'arte americana da parte dell'arte giapponese *zen* fossero di scarsa rilevanza, mentre qui si vuole dimostrare che per alcuni espressionisti astratti ebbe grandissima importanza almeno il confronto o la visione diretta delle opere di origine asiatiche e la presa di coscienza dei principi fondamentali che reggevano il buddhismo *zen*.

Gli artisti americani conoscevano in modo diretto le opere buddhiste: già prima del secondo conflitto armato i musei americani avevano messo in piedi delle collezioni di opere

---

84 AA. VV., *The new american painting: la nuova pittura americana* Galleria civica d'arte moderna, Milano, Silvana Ed., 1958, p. 12.

85 AA. VV., *The new american painting...*, op. cit., p. 15.

giapponesi e cinesi. Inoltre alcune tra le famiglie americane più facoltose possedevano collezioni di manufatti provenienti dall'Indocina. Queste collezioni aumentarono all'alba del secondo dopoguerra. Molti artisti rimanevano affascinati dalle opere di inchiostro su seta o su carta, soprattutto per il fatto che la composizione, così tendente all'astrattismo, risultava essere differente e originale rispetto all'abitudine della prospettiva occidentale.

La grande novità e il potenziale che ne derivavano era la possibilità di passare oltre alla tradizione che il Novecento si stava portando dietro dal secolo precedente. Con la crisi economica del 1929 in America, dove già si stava mettendo in atto la politica del protezionismo, non solo ci fu una recessione dal punto di vista finanziario, ma anche per quanto riguardava le arti. L'interesse si rivolse verso il passato americano, portando anziché ad una evoluzione il concetto di arte, ad una involuzione verso temi e stili che in Europa erano in fase di abbandono.<sup>86</sup> Mentre in Francia e in Italia si stavano raccogliendo i frutti del movimento cubista, futurista, surrealista. Una volta usciti dalla crisi e dalla guerra gli artisti americani cercarono nuovi modi per comunicare un messaggio moderno, la ricerca di questi passò attraverso la visione dei dipinti buddhisti che mettevano in risalto un grado di libertà nel tratto così gestuale e l'intimità dell'artista. Gli artisti statunitensi avevano un'urgenza di comunicare sé stessi al mondo, insieme alla loro interiorità.<sup>87</sup>

In America l'interesse per il buddhismo *zen*, come è stato messo in luce nelle pagine precedenti, era stato innescato soprattutto dall'opera quasi missionaria del maestro Suzuki. L'interesse per l'arte orientale ne divenne una conseguenza, anche per il fatto che non si poteva parlare di buddhismo *zen*, senza enumerare le attività oltre alla meditazione, che nobilitavano lo spirito e lo elevavano allo stato di buddhità. Con questo spirito vennero messi in mostra i capolavori buddhisti portati da Cina e Giappone, soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale. Esposizioni monografiche vennero pubblicizzate dai più importanti musei del paese, per cavalcare il successo conseguito dal maestro Suzuki con le conferenze tenute alla Columbia University e con i suoi saggi. Non mancarono poi seminari e incontri con pittori asiatici in carne ed ossa. Il Metropolitan Museum di New York registrò nei suoi archivi anche una serie di seminari sul tema della realizzazione di un dipinto ad inchiostro su carta, in riferimento alle tecniche cinesi e alle sue forme compositive.<sup>88</sup>

Ritornando, però, all'affermazione di Barr, si potrebbe osservare che il critico avesse

---

86 Edward LUCIE-SMITH, *Arte oggi...*, op. cit., p. 46.

87 Edward LUCIE-SMITH, *Arte oggi...*, op. cit., p. 46.

88 Edward LUCIE-SMITH, *Arte oggi...*, op. cit., p. 46.

intervistato e riportato solo le affermazioni dell'artista Franz Kline, il quale non giustificava le sue pitture in bianco e nero con una sperimentazione sulle opere cinesi e giapponesi della calligrafia.<sup>89</sup> Non tutti gli artisti furono pronti ad ammettere una certa influenza, chi più chi meno, della pittura ad inchiostro cinese. Kline, seppure le sue pitture avessero delle somiglianze con le opere di calligrafia cinese e giapponese, confutò la loro presunta e piuttosto ovvia relazione, dicendo più volte che:

[...] i bianchi [...] non sono spazi negativi o positivi, ma hanno lo stesso significato dei neri. Vi è un'equivalenza di forze nel giuoco dei valori, non dissimile dalle equivalenze rettilinee di Mondrian, che rende i suoi quadri appassionatamente unitari e intensifica l'effetto di simultaneità nell'immagine. [...] la sua pittura non ha niente a che vedere con la calligrafia orientale, cui spesso è stata paragonata.<sup>90</sup>

In realtà Franz Kline non volle eliminare del tutto la correlazione che stava inevitabilmente tra le sue opere e quelle della calligrafia orientale, ma volle chiarire che il suo modello più importante fu Mondrian. Di fatto Kline non ebbe mai l'intenzione di inventare un alfabeto di segni, i suoi non erano ideogrammi sulla tela e non dovevano essere ricondotti ad una scrittura. I suoi tratti erano piuttosto dei simboli che egli prese dalla tradizione artistica europea, per esempio le due linee che si incrociano a novanta gradi rappresenterebbero una croce da riferirsi alla tradizione cristiana e quindi alla pittura sacra,<sup>91</sup> come si avrà modo di osservare più avanti. Inoltre Kline nei suoi quadri metteva il simbolo della modernità, ovvero il paesaggio urbano: una rappresentazione sensibile e oggettiva di uno stato d'animo impulsivo annotato con larghe pennellate, vibranti di colore.<sup>92</sup> Forse era in questo che la sua pittura assomigliava di più alla pittura *zen*. La possibilità che riscontrava Kline era quella di ricreare il suo mondo interiore, il suo stato d'animo attraverso una rappresentazione sensibile, il quadro, mettendo in atto un meccanismo di liberazione.

Il termine “espressionismo astratto” era stato coniato da Alfred Barr già nel 1929 ad indicare le opere di Kandinsky, nel senso che era partito dallo stile espressionista di Gauguin,

89 AA. VV., *The new american painting...*, op. cit., p. 15.

90 AA. VV., *The new american painting...*, op. cit., p. 15.

91 Edward LUCIE-SMITH, *Arte oggi...*, op. cit., p. 46.

92 Edward LUCIE-SMITH, *Arte oggi...*, op. cit., p. 61.

eliminandone gli aspetti figurativi.<sup>93</sup> Ma fu solo nel 1951 che a New York venne inaugurata una mostra che avrebbe consacrato l'arte astratta negli Stati Uniti e successivamente in tutto il mondo. In questa vi erano rappresentate tutte le novità apportate all'arte negli ultimi dieci anni dall'astrattismo geometrico a quello biomorfo tra i quali autori risulteranno i maggiori espressionisti astratti degli anni successivi.<sup>94</sup>

Per l'espressionismo astratto ebbe importanza capitale il surrealismo, pittori quali Philip Guston e Jackson Pollock non persero l'affinità che dimostrarono all'inizio della loro carriera con l'opera dei surrealisti europei. Senz'altro questa si poteva definire un ottimo punto di partenza, ma rimaneva in realtà da considerare anche che questi artisti furono attirati da forme di pensiero più trascendentali, come d'altronde lo era il buddhismo *zen*.<sup>95</sup>

Molti artisti ebbero un incontro di estrema importanza con lo stile *zen* – David Smith, Theodoros Stamos, Robert Motherwell, Mark Tobey per esempio – e questa fu una tra le influenze da prendere in maggior considerazione, in quanto anche punto in comune tra i suddetti artisti e stimolo per il dialogo tra di loro durante il periodo che corre per tutti gli anni Quaranta e Cinquanta.<sup>96</sup>

Va considerato poi che alcuni artisti ebbero una conoscenza del buddhismo per via indiretta o quantomeno mediata dalla sua traduzione europea: la teosofia. Come già detto, questa corrente filosofica intendeva spiegare in maniera più accessibile il buddhismo e la filosofia orientale al mondo occidentale. Ci voleva un collante o una traduzione che facesse da medium tra le due sfere culturali e si trovò nell'associazione teosofica, la quale iniziò l'attività nel XIX secolo e raggiunse un numero notevole di adepti in tutto il mondo. Fu questo il caso particolare di Pollock, il quale sarebbe stato iniziato al buddhismo attraverso gli insegnamenti teosofici di uno dei suoi maestri.

Che fosse quindi avvenuto in un senso o in un altro, direttamente o in forma mediata, il mondo buddhista raggiunse il mondo occidentale influenzandone modi di vita, l'arte, e cambiando profondamente il mondo sociale americano.

Nella pittura ci fu una forte contaminazione, anche se è possibile affermare che questa si sia manifestata al massimo nel disegno o comunque nei lavori su carta di piccole

---

93 Georges ROQUE, *Che cos'è l'arte astratta: una storia dell'astrazione in pittura* (1860-1960), Roma, Donzelli editore, 2004, p.159.

94 Georges ROQUE, *Che cos'è l'arte ...*, op. cit., p.159.

95 AA. VV., *Ad Reinhardt : Galeries nationales du Grand Palais*, 1973, p.42.

96 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism: works on paper*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1992, p. 70.

dimensioni, rispetto ai lavori su tela di carattere monumentale.<sup>97</sup> Per questo verranno analizzati una serie di artisti che nel corso della loro vita presero parte al gruppo denominato in seguito scuola di New York e che ebbero molto a cuore il riferimento allo *zen* e all'Oriente, in modo da capire qual è il rapporto che legò queste due arti.

---

97 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op.cit., p. 70.

### 3. Strumenti e materiali a confronto

Come spesso si assiste nel mondo della storia dell'arte, l'impiego di nuovi mezzi di espressione viene condizionato dall'utilizzo di nuove tecniche e dall'introduzione materiali che ancora non sono stati sfruttati in tutte le loro potenzialità. L'invenzione di un determinato linguaggio da parte degli artisti è quindi influenzato da prodotti nuovi che iniziano a circolare sul mercato, i quali permettono una stesura con tecniche diverse sulla tela, ma anche dall'impiego di prodotti che già erano in uso e ai quali si fa ricorso in maniera non ortodossa. Per quanto riguarda anche l'espressionismo astratto, la circolazione di materiali di recente invenzione e l'applicazione innovativa di prodotti esistenti è una componente fondamentale e che merita uno studio anche in rapporto all'arte *zen*.

Il rifiuto dell'utilizzo del cavalletto, nella pittura americana degli anni Quaranta, si doveva forse imputare all'ostentazione dell'arte monumentale che venne messa in atto dai pittori di origine messicana quali: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Fermin Revueltas. Rifiutando la pittura di cavalletto, essi intendevano rifiutare anche il valore commerciale dell'opera d'arte: qui la pittura era infatti concepita come negazione della cultura borghese e strumento per la diffusione di ideali politici.<sup>98</sup> La pittura più adatta a questi scopi non era nient'altro che quella degli affreschi e murali, in particolar modo l'affresco doveva essere posto su edifici pubblici.<sup>99</sup>

L'attività di questo gruppo di artisti messicani fu importante per i giovani della scuola di New York, non solo per Pollock, il quale entrò in contatto con Siqueiros. Siqueiros non portò solamente avanti la tecnica tradizionale dell'affresco, per esempio per mezzo

---

98 Marina PUGLIESE, *Tecnica Mista*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 33.

99 Marina PUGLIESE, *Tecnica Mista*, op. cit., p. 33.

dell'encausto, al contrario cercò delle tecniche che potessero essere alternative, ma efficaci allo stesso tempo. A metà degli anni Trenta scoprì che la pittura derivata da siliconi (di etile) possedeva i requisiti che si stavano cercando e iniziò a sperimentarla nelle sue opere. Un grande contributo venne dalla chimica: gli smalti alla pirossina furono un altro ritrovato di quel periodo, in realtà erano degli smalti che erano stati inventati per dipingere la carrozzeria delle automobili. In arte venne fatto un uso degli smalti alla pirossina molto simile a quello della pittura a base di etile.<sup>100</sup>

Il contatto tra Siqueiros e New York avvenne quando il pittore decise di stabilirsi proprio in questa, aprendovi un laboratorio. I nuovi materiali e i nuovi strumenti che vennero impiegati nel suo laboratorio erano alla portata dello sguardo dei futuri artisti dell'*action painting*. Tra i nuovi strumenti che propose il pittore messicano vi erano il proiettore, la pistola a spruzzo e l'aerografo.<sup>101</sup>

Gli smalti avevano un vantaggio rispetto alla pittura ad olio: i tempi di asciugatura erano relativamente limitati, quindi la loro essiccazione era anche più veloce. La convenienza stava nella comodità di insistere sulla stessa tela o qualsiasi altra superficie pittorica, a più riprese e in tempi ristretti. Inoltre, una volta asciutti, i dipinti si presentavano lucidi e brillanti allo sguardo. Gli smalti erano poco viscosi e potevano anche essere diluiti facilmente, queste ultime caratteristiche erano forse le più interessanti per il loro utilizzo artistico, in quanto erano il punto di partenza nella tecnica del *dripping* di Jackson Pollock. Una volta capite le potenzialità del medium, Jackson Pollock fu facilitato nelle sue imprese gestuali. Il giovane Pollock era molto vicino a Siqueiros, dato che lui stesso faceva parte del gruppo di artisti con i quali lavorava il messicano.

Il *dripping* era una tecnica che già era stata sperimentata e consisteva nell'azione di sgocciolamento del colore per mezzo di un pennello o meglio con dei bastoncini di legno o siringhe, sulla tela posta in orizzontale, stesa quindi sul pavimento, la forza di gravità e il movimento o danza del pittore dovevano fare il resto.<sup>102</sup>

Pollock utilizzava anche i colori acrilici derivati dai polimeri plastici recentemente inventati, venivano diluiti con la trementina, di solito impiegata per diluire i colori ad olio.<sup>103</sup> Pollock non disdegnava nemmeno l'uso di colori di varia derivazione mescolati tra loro.

---

100 Marina PUGLIESE, *Tecnica Mista*, op. cit., p. 33.

101 Marina PUGLIESE, *Tecnica Mista*, op. cit., p. 33.

102 Marina PUGLIESE, *Tecnica Mista*, op. cit., p. 33.

103 Alberto BUSIGNANI, *Jackson Pollock*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 34.

L'importante per la buona riuscita del quadro era creare un effetto testurizzato, avere la garanzia che il colore fosse asciutto in tempi rapidi, per permettere una seconda stesura di colore, ma soprattutto che quest'ultimo fosse liquido quanto basta per essere sgocciolato sul supporto.

La pittura di Pollock non era una pittura di cavalletto, il supporto era generalmente una grande tela che veniva adagiata per terra e quindi su una superficie rigida. Questo voleva dire che il telaio doveva essere posto in un secondo momento sul retro della tela. L'intelaiatura svolta in un momento successivo era un espediente ottimale anche per un altro motivo: una volta dipinta la grande superficie Pollock ricavava dei pezzi più piccoli tagliando la tela nelle zone che credeva fossero quelle più riuscite. La tela era fatta srotolando dei giganteschi rotoli di cotone che veniva impiegato per i rivestimenti delle navi, il prodotto era commerciale e non trattato. Affinché il supporto non si arricciasse, Pollock stendeva due mani di colla che rendevano più rigido il tutto.<sup>104</sup>

All'interno delle opere di Pollock inoltre era possibile distinguere l'uso di colori mischiati a sabbia, espediente certamente mutuato dalle pitture degli indiani Navaho sulla sabbia,<sup>105</sup> vetri rotti e altri diversi tipi di materiali che non avevano nulla a che vedere con l'arte tradizionale, piuttosto con l'invenzione del *collage* e dell'assemblaggio da parte di Picasso già a partire dal 1912.<sup>106</sup>

Effetti inediti potevano essere ottenuti grazie all'introduzione di nuovi colori commerciali, i quali potevano alleggerire il lavoro dell'artista. I tubetti Magna, prodotti negli anni Cinquanta negli Stati Uniti divennero tra i prodotti maggiormente impiegati. L'utilizzo dei colori sintetici divenne sempre più massiccio, i media più usati furono smalti e acrilici.

Rothko iniziò ad utilizzare gli acrilici della Magna per ottenere delle campiture brillanti e lisce. Prima della stesura del colore, reso così vibrante e vellutato, era solito trattare la tela con della colla di coniglio piuttosto liquida, miscelandola a del pigmento. Il colore era quindi dato con l'acrilico e con pigmenti ad acqua, successivamente coperto con colori ad olio diluiti nella trementina, infine per creare un effetto lucido passava oli mischiati all'uovo

---

104Alberto BUSIGNANI, *Jackson Pollock*, op. cit., p. 34.

105Alberto BUSIGNANI, *Jackson Pollock*, op. cit., p. 34.

106 L'invenzione del collage da parte di Picasso è considerata una rivoluzione in quanto mette in discussione per la prima volta all'interno della storia dell'arte cosa si debba e cosa invece non considerarsi un'opera. Per quanto riguarda i futuri artisti si apre il mondo delle possibilità sui materiali utilizzabili. (Marina PUGLIESE, *Tecnica mista*, op. cit., p. 13).

intero.<sup>107</sup>

Altro punto focale nella disamina degli strumenti impiegati dagli espressionisti astratti sono le dimensioni del supporto. La caratteristica comune di quasi tutte le opere espressioniste degli anni Quaranta e Cinquanta era la grandezza, l'ordine gigante: si avvertiva la necessità di attribuire un carattere monumentale dell'opera. Il cambiamento dell'ottica si concentrava nella fruizione del quadro. L'opera doveva essere letta da vicino, in modo da instaurare un rapporto intimo tra la raffigurazione e il fruitore. In effetti, per il motivo appena citato, è possibile trovare una somiglianza con i rotoli orientali. Il dipinto era fatto per essere un pezzo della collezione di un privato e il destinatario, per poter fruire l'opera, doveva contemplare da una posizione ravvicinata ogni particolare trascritto. I rotoli orizzontali erano fatti per essere srotolati man mano, per soffermare l'attenzione non sull'intera opera, quanto sui particolari disseminati per tutta la lunghezza del supporto, quasi in maniera da percepire la narrazione all'interno dell'opera; così alla base del principio che animava i quadri di grande formato della pittura espressionista c'era la necessità di creare un legame di tipo intimo tra il prodotto e il fruitore.

Mentre nella preparazione dei colori è possibile trovare una certa affinità tra la pittura cinese e la pittura americana, solo nel disegno. Nei disegni degli artisti facenti capo alla scuola di New York si è riscontrato l'uso dell'inchiostro di china.<sup>108</sup> L'inchiostro poteva essere dato con l'utilizzo di pennini o con il pennello, tramite l'impiego della tecnica del *dripping* (il colore non necessitava di essere diluito e quindi era il medium perfetto e già pronto all'uso) o steso con tratti di pennello che lasciavano l'impronta delle setole sul supporto che in questo caso era nella maggior parte dei casi la carta.

Artisti quali Motherwell si buttarono nella produzione di un gran quantitativo di disegni utilizzando l'inchiostro nero o colorato e la carta: mezzi economici che permettevano di creare delle serie composte da numerosi pezzi. Motherwell creava le sue *Lyrical Suites* ispirandosi alla musica di Alban Berg, il sottofondo nelle ore in cui si metteva alla scrivania.<sup>109</sup> Era questo il modo in cui raggiungeva uno stato mentale di pace interiore e al tempo stesso di predisposizione creativa. Si sedeva ad un tavolo con la pila dei fogli immacolati di fronte. Dipingeva una quarantina di fogli per sessione, senza mai ritoccarne il

---

107 L'utilizzo dell'uovo fu una delle cause per cui i suoi quadri vennero aggrediti da muffe. Il materiale organico era inevitabilmente destinato ad un degrado da parte di microorganismi fin dalla nascita.

108 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op.cit., p. 70.

109 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op.cit., p. 70.

contenuto.<sup>110</sup>

Altro artista che amava il disegno, soprattutto per organizzare il suo lavoro da scultore era Smith. Il quale utilizzava l'inchiostro cinese misto a tuorlo d'uovo per ottenere effetti più materici e rendere sulla tela delle texture che lasciavano percepire le imperfezioni delle setole dei pennelli usati. Le differenti texture, poi, lasciavano anche percepire dal risultato: la stesura di strati sovrapposti in diversi momenti conferivano al dipinto uno stato di tridimensionalità.<sup>111</sup>

Rispetto ai materiali e ai supporti impiegati si trovano delle somiglianze non indifferenti tra espressionismo astratto e arte pittorica orientale di matrice *zen*. L'inchiostro di china e la sua stesura a pennello o a pennino fu una delle tecniche maggiormente impiegate dai pittori americani per la velocità che promettevano tali prodotti dalla stesura all'asciugatura. L'uso dell'inchiostro di china è riscontrabile nelle opere di Motherwell, il quale amava dipingere tratti dal carattere essenziale con solo l'impiego di carta, pennello ed inchiostro nero. Ancora più importante della tecnica era lo stato mentale al quale doveva giungere l'artista per catturare nella carta il risultato del gesto fisico.

Nella pittura tradizionale cinese si utilizzavano non più di tre oggetti: il pennello, il foglio di carta e l'inchiostro. Questi oggetti riuscivano con la loro semplicità e delicatezza a rispondere all'esigenza particolare della pittura *chan*: la semplicità e l'economia dei mezzi nella rappresentazione. Particolari erano le tipologie di pennello e i formati della carta, e non assimilabili alle nostre esperienze di pennelli o tele per la composizione di quadri in Occidente. I materiali della pittura tradizionale cinese venivano quindi utilizzati anche dai pittori americani.

Nella pittura cinese le dimensioni dei pennelli variavano in base ai materiali che venivano utilizzati per fabbricare l'utensile e diverse dimensioni implicavano una maneggevolezza differente. Il manico poteva essere di legno o di bambù, il primo era la versione più raffinata, le setole erano costituite da pelo di coniglio per quanto riguardava l'esterno e di daino per l'interno. Potevano anche essere adoperati peli di altre specie animali quali zibellino, volpe, lepre, lupo e maiale. Questi venivano lavati in acqua di calce, per eliminare le impurità e per avere un effetto sgrassante, fatti asciugare e infine legati insieme tra loro, tenendo conto della lunghezza, in modo da ottenere dei pennelli appuntiti e flessibili.<sup>112</sup> Il pennello con il manico di bambù era la versione popolare, più leggero per la

110 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op.cit., p. 70.

111 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op.cit., p. 70.

112 William WILLETS, *L'arte cinese*, Piccole storie illustrate, vol. 2, Sansoni Firenze 1963, p.676.

conformazione cava del tronco di bambù, le sue setole provenivano dal pelo di coniglio e quindi risultava molto economico.

A partire dallo strumento utilizzato per distribuire l'inchiostro sulla carta, si trovano dei significati impliciti, riconducibili a manifestazioni concrete dei principi che animano il mondo. La compresenza di due materiali di caratteristiche diverse, durezza e consistenza, era la manifestazione in oggetto dei due principi che governano l'universo lo yin e lo yang.

[...] il pennello incorpora uno degli infiniti modi in cui si dà l'unità strutturale tra i due principi yin e yang: il manico, con la sua rigidità, rappresenta il principio dello yang che presiede tutti i fenomeni dotati di solidità, mentre il pelo rappresenta il principio dello yin che presiede a tutti i fenomeni dotati di elasticità.<sup>113</sup>

Le grandezze dei pannelli variavano da pochi centimetri fino a superare il metro di altezza, generalmente se ne facevano fino alle dieci misure, ma difficilmente in un'opera si trova traccia dell'uso di più di cinque dimensioni del tratto diverse.<sup>114</sup>

C'erano regole specifiche anche per la posizione che le mani dell'artista dovevano avere per accogliere il pennello: era un gesto leggero ed elegante che richiedeva una certa maestria ottenuta con l'esercizio. L'impugnatura non era troppo distante dalle setole, a soli quattro centimetri da queste. Il pennello si teneva tra l'indice e il pollice opponendo una tensione a mezza strada tra debole e forte, le altre dita avevano solo funzione di sostegno per l'indice.<sup>115</sup> Il braccio doveva essere rilassato, il polso e il gomito, al contrario, erano liberi di muoversi secondo ciò che stava progettando nella sua mente l'artista. La mano non doveva incontrare ostacoli al compimento del gesto, che era la conseguenza pura del pensiero e delle intenzioni dell'artista. Esisteva un legame tra mente (sede della creazione – intenzione), braccio (parte dove si manifesta il gesto – azione) e pennello (mezzo attraverso cui tutto si realizza materialmente – materia).<sup>116</sup>

Un buon pennello rispondeva a determinate caratteristiche quali la durezza delle setole, il tipo di queste, ovvero la provenienza animale e la sua resistenza nel tempo all'uso. I

---

113 Marcello GHILARDI (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, Milano, Mimesis, 2008, pp.11-12.

114 William WILLETS, *L'arte cinese.*, op.cit., p. 675.

115 Alison STILWELL CAMERON, *Chinese painting techniques*, Mineola New York, Dover publications inc 1968 (1999), p.30.

116 Marcello GHILARDI (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, op.cit., p.12.

pennelli più consunti erano caratterizzati dalle setole sfrangiate.<sup>117</sup> L'utilizzo di questi strumenti è riconoscibile all'interno dei dipinti per via della traccia che lasciavano conferendo una testura particolare e che diventava una parte importante all'interno dell'opera. Esaminando i manufatti pittorici ci si rende pure conto del fatto che non solo venivano utilizzati come strumenti per la stesura del colore i pennelli, bensì potevano essere sfruttate anche le dita o stracci appallottolati e questi avevano un effetto preciso e riconoscibile nel momento in cui si analizza il dipinto.<sup>118</sup> Il colore veniva dato al supporto in maniera piuttosto libera, lasciando che il tratto nascesse senza costrizioni di tipo strumentale.

Per quanto riguarda la pittura buddhista *chan* e *zen*, l'inchiostro nero diventava l'unico materiale: si privilegiava rispetto all'utilizzo dei colori perché veniva considerato abbastanza ricco da esprimere infinite sfumature della natura e risolveva volumi e colori in modo sintetico, in combinazione con il tratto che poteva essere di diversa fattura.<sup>119</sup> L'inchiostro nero veniva ottenuto da polvere di carbone, prodotto dalla combustione del pino e addensato con colla di pesce. Poteva inoltre essere prodotto con polveri minerali sospese nella lacca, la quale agiva da medium.<sup>120</sup>

La forma in cui veniva prodotto l'inchiostro non aveva nulla a che vedere con quella industriale della china quale siamo abituati ad avere a che fare al giorno d'oggi. Non si trovava infatti in soluzione acquosa fin dall'inizio. L'inchiostro veniva prodotto in forma solida, doveva essere trattato con cura e riposto in particolari contenitori che non trattenessero umidità e lo proteggessero al tempo stesso dal sole che lo avrebbe seccato.<sup>121</sup>

Il processo di produzione dell'inchiostro nel suo stato liquido è da considerarsi come un rituale che teneva uniti in sé la sacralità dell'atto e la maestria dell'artista che sa fabbricarsi l'inchiostro perfetto, per colore e densità. Il calamaio, ovvero lo strumento con il quale si produceva l'inchiostro, era dotato di una superficie concava ed una liscia. Il materiale che si usava per fabbricare tavole di questo genere era la pietra o il legno, materiali che dovevano offrire una certa resistenza e durevolezza.<sup>122</sup>

Rispetto a quanto detto finora sulla barretta di inchiostro, è stato osservato che anche

---

117Alison STILWELL CAMERON, *Chinese painting techniques*, Mineola New York, Dover publications inc 1968 (1999), p.30.

118Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, Tandem Verlag GmbH, 2006, p. 146.

119Francois CHENG, *Il vuoto e il pieno*, Napoli, Guida, 1989., p. 57.

120Francois CHENG, *Il vuoto e il pieno*, op cit., p. 57.

121Francois CHENG, *Il vuoto e il pieno*, op cit., p. 57.

122Alison STILWELL CAMERON, *Chinese painting techniques*, Mineola New York, Dover publications inc 1968 (1999), p.30.

in questa si trova una manifestazione di yin e yang, come riscontrato esaminando il pennello. La polvere minerale, o pigmento, rappresenta solidità e quindi lo yang, mentre la colla animale è l'elemento elastico e rappresenta lo yin.<sup>123</sup>

Si distinguevano sei diverse specie ciascuna rappresentante un colore indipendente: secca-bagnata, diluita-concentrata, bianca-nera.<sup>124</sup> Ciascuna tonalità era in grado di rappresentare un colore, secondo una gamma di sfumature. Mentre esistevano tre maniere di servirsi dell'inchiostro con il pennello ed erano: l'inchiostro sbriciolato, l'inchiostro infangato e l'acquerello. Il primo era adatto a rappresentare il soggetto mediante tratti modellati; il secondo era caratterizzato da tratti che somigliano a schizzi di intensità variabile, ma privi di contorno; il terzo veniva utilizzato per suggerire l'atmosfera.<sup>125</sup>

I pittori migliori si distinguevano dagli altri in base alla loro capacità di modulare la scala tonale dal nero al bianco, in maniera da rappresentare tutti i colori visibili. Nella letteratura artistica cinese vennero fatti grandi elogi al maestro Wu Zen (1280-1354), il quale possedeva l'abilità di raggiungere gli stessi effetti della colorazione con i pigmenti con il solo inchiostro nero.<sup>126</sup> Esce di riflesso da queste affermazioni l'importanza di possedere le adeguate conoscenze tecniche e degli strumenti a disposizione del pittore

Per quanto riguarda i supporti, due erano i materiali utilizzati: carta e seta. La carta cinese non aveva quasi nulla a che vedere con la carta odierna. I materiali e il metodo di produzione la rendevano fragile alla trazione, ma resistente all'azione del tempo. Inventata proprio in Cina in epoca Han<sup>127</sup>, si narra che, nel 105 d. C. un ufficiale della Guardia imperiale ne fece offerta all'imperatore, come materiale di buona qualità e che avesse sostituito la seta, più dispendiosa in termini produttivi ed economici.<sup>128</sup> L'invenzione della carta fu accolta ed ampiamente diffusa. Vennero in seguito sostituiti i supporti utilizzati fino a quel momento, tra i quali tavolette di argilla o di legno, con un materiale leggero ed economico perché costruito

123Marcello GHILARDI (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, op.cit., p.12.

124Francois CHENG, *Il vuoto e il pieno.*, op.cit. , pp. 58-59.

125Francois CHENG, *Il vuoto e il pieno.*, op.cit. , pp. 58-59.

126Il pittore settecentesco Wu Li nel suo *Quattro grandi Maestri* esprime il suo apprezzamento nei confronti di Wu Chén affermando: “il suo inchiostro possedeva tutti e cinque i colori” (Mario BUSSAGLI, *La pittura cinese*, 1966, p. 29).

127Il periodo Han è uno dei più fertili dal punto di vista dello sviluppo di nuove tecniche e tecnologie. Sono tutte innovazioni apportatrici di innovazioni sociali. Ai progressi nel campo dell'agricoltura si alternano le importazioni dai paesi occidentali di animali e piante esotiche, attraverso la via della seta. Si ha l'introduzione anche di manifatture per la lavorazione delle lacche e della seta. Viene migliorato anche l'aspetto del pennello, reso più maneggevole, permette lo sviluppo di un nuovo stile nell'arte della calligrafia. Il pennello permette di incrementare la velocità nella scrittura, quindi viene introdotta la scrittura corsiva (*xingshu*), almeno nell'uso privato. (Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 115).

128William WILLETS, *L'arte cinese*, op.cit., p. 680.

con scarti e stracci.

È noto che perfino Pollock possedesse un blocco da schizzi di provenienza nipponica. Blocchi di quel genere venivano usati dai calligrafi giapponesi per esercitarsi. Lo utilizzava per annotazioni brevi appunti o numeri di telefono, alcune pagine erano state strappate. Le ultime quattordici pagine del suo quaderno rappresentavano un vero e proprio blocco di disegni.<sup>129</sup>

I formati del supporto vennero adoperati dagli artisti cinesi e giapponesi in base alle esigenze pittoriche. Si trovavano fogli d'album rilegati in maniere differenti, generalmente montati a fisarmonica o rilegati “a farfalla”, oppure i rotoli, che potevano avere orientamento verticale (*lizhou*) e rotoli orizzontali (*shouruan*) fatti per essere srotolati. Le parti costituenti il rotolo avevano valore simbolico: i due cilindri di legno. Infatti, rappresentavano uno il cielo, che si chiamava con la relativa traduzione cinese (*tian*), mentre l'altro rappresentava la terra (*di*).<sup>130</sup> *Hua* era il nome del dipinto vero e proprio e veniva conservato in un broccato di seta che ne diventava la custodia (*yangru*) una volta arrotolato e lo proteggeva.<sup>131</sup> Inoltre la pittura, essendo praticata anche su seta, poteva assumere carattere decorativo. Altri formati erano i ventagli, nei quali si accentuava proprio quest'ultimo aspetto e potevano anche essere di forma rotonda. Inoltre esistevano casi di paraventi o tessuti dipinti, posti ad adornare la mobilia. La scelta del formato condizionava l'impatto che lo spettatore avrebbe avuto con la raffigurazione che sarebbe stata effettuata.

Il X secolo vide l'invenzione di un nuovo tipo di formato importante per la pittura di paesaggio che si sarebbe sviluppata a partire dai dipinti dei pittori Song: il rotolo verticale. Il formato verticale era già in uso negli ambienti buddhisti negli oggetti come standardi e pitture parietali all'interno dei monasteri.<sup>132</sup> L'utilizzo di questo formato per quanto riguardava la pittura e soprattutto quella di paesaggio comportò l'introduzione di nuovi sistemi per guardare il dipinto, la modificazione della teoria estetica cinese e l'introduzione di nuove leggi di prospettiva.<sup>133</sup>

I rotoli avevano la particolarità di dover essere maneggiati e srotolati per essere visti, non si presentavano già svolti. Al contrario della cultura occidentale, per vedere un rotolo

---

129Lo sketchbook di Pollock alla Morgan Library, William S. Lieberman Jackson Pollock a Venezia: Gli “irascibili” e la scuola di New York

130Marcello GHILARDI (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, op.cit., p.14.

131Marcello GHILARDI (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, op.cit., p.14.

132Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 147.

133Marcello GHILARDI (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, op.cit., p.14.

dipinto bisognava entrare in contatto con l'oggetto. Il dipinto era in effetti un oggetto prima che una rappresentazione. Per osservare l'immagine che vi era contenuta si eseguivano dei movimenti delicati con le mani al fine di svolgere il rotolo, questo implicava un'osservazione più intima rispetto all'osservazione di un dipinto in una galleria. L'intimità faceva sì che il ritmo della contemplazione fosse personale, regolamentato dall'osservatore stesso, che era così in grado di osservare i particolari soffermandosi dove lui avesse desiderato. Si introdusse, in questa maniera, nel processo visivo del rotolo, la quarta dimensione: il tempo.<sup>134</sup>

La seta era utilizzata come supporto da ben prima dell'introduzione della carta e, come questa, veniva preparata all'uso dall'artista stesso. In epoca Tang (618-907) si utilizzava una soluzione di glucosio, dopo aver reso la superficie brillante e liscia con dell'amido o del gesso; secondo un altro metodo la superficie doveva essere levigata su delle pietre in modo che venisse lisciata fino a riflettere la luce. Più tardi si ricorse alle stesse tecniche della preparazione della carta, avvalendosi di un'apprettatura con colla e allume.<sup>135</sup>

Il fatto che i pittori stessi preparassero i supporti rende ancora più interessante un parallelo tra l'azione pittorica e l'azione rituale. La successione dei procedimenti e la puntualità con cui dovevano essere riprodotti i passaggi fanno pensare alla rigidità con cui veniva condotta una cerimonia religiosa.

I materiali esaminati rendevano piuttosto ampio il ventaglio di possibilità espressive per l'artista. La dissoluzione dell'inchiostro in acqua, in quantità più o meno cospicue, offriva una scelta all'artista, nel momento in cui avrebbe pensato a quale tonalità stendere per dare profondità alla composizione. Anzi, l'inchiostro di china a partire dalla dinastia Tang venne considerato al pari dei colori, tecnica impiegabile tanto nella calligrafia quanto nella pittura. All'inchiostro venne attribuita la proprietà di contenere i cinque colori fondamentali ovvero giallo, blu, rosso, bianco e nero.<sup>136</sup> Dalle setole utilizzate per fabbricare i pennelli alla grandezza degli stessi già si ottenevano delle varianti del tratto ottenibile. La pressione esercitata era altrettanto importante: un tratto più grosso si otteneva premendo con maggior forza il pennello sul supporto, ed esercitando pressioni differenti su uno stesso tratto si ottenevano spessori differenti capaci di infondere una sensazione di movimento. E proprio il dinamismo fu uno dei canoni estetici delle pitture e delle calligrafie cinesi.

---

134Robert L. THORP-Richard Ellis VINOGRAD, *Chinese art and culture*, New York, Harry Abrams, 2001. p. 263.

135William WILLETS, *L'arte cinese...*, op.cit. p.686.

136Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 115.

Il rapporto tra l'artista e i materiali diventava molto stretto. Per ottenere i risultati migliori i pittori calligrafi non esitavano nel produrre artigianalmente e di proprio pugno i loro strumenti, partire dalla carta fabbricata utilizzando fibre vegetali e stracci. Già si attribuiva grande peso alla qualità della carta. Tanto più ruvida risultava la superficie della carta, tanto più chiaro risultava essere l'inchiostro. La carta ruvida non lasciava infatti penetrare l'inchiostro all'interno delle porosità in superficie.<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup>Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., pp. 145-146.

## **4. Mostre e dimostrazioni di arte orientale nel panorama culturale americano**

A partire dagli anni Trenta, negli Stati Uniti, si accese l'interesse per il mondo orientale. La filosofia buddhista era già alla portata di tutti gli americani, grazie alle pubblicazioni del maestro Suzuki, ma anche con la pubblicazione di traduzioni di testi filosofici cinesi e giapponesi. Nel panorama culturale americano si susseguirono degli avvenimenti che fecero da eco al mondo artistico asiatico. Soprattutto si accese l'interesse per la pittura orientale da parte degli enti museali statunitensi, anche per le tecniche e per le modalità di composizione delle opere a inchiostro. Tra le numerose manifestazioni alle quali si poteva assistere in quegli anni ci furono delle dimostrazioni di pittura o a esposizioni monografiche di arte cinese o giapponese. Spesso vennero chiamati pittori professionisti di origine orientale per illustrare al pubblico americano le tecniche della pittura tradizionale ad inchiostro durante una serie di incontri proprio all'interno delle stesse strutture museali, che stavano proponendo monografie sulla pittura tradizionale del mondo asiatico.<sup>138</sup>

Nella città di New York, nel 1938, presso il Brooklyn Museum si svolse l'importante mostra *Exhibition of Techniques in Chinese art*:

April 9, 1938: The Brooklyn Museum opened four exhibitions today (Saturday, April 9), an Exhibition of Techniques in Chinese art arranged by Laurance P. Roberts, Curator of Oriental Art and occupying the large special exhibition galleries [...].

---

138 [http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/831/Techniques\\_of\\_Chinese\\_Arts\\_and\\_Crafts](http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/831/Techniques_of_Chinese_Arts_and_Crafts)

The Exhibition of Techniques in Chinese Art includes selected masterpieces and typical examples of work in painting, sculpture, woodblock prints, rubbings, jade, ceramics, cloissone, bronzes, costumes, weavings, and embroidery, from the Brooklyn Museum Collection and from the collections of [...] The Chicago Art Institute, The Metropolitan Museum, Columbia University Library, the American Museum of Natural History, and the William Rockhill Nelson Gallery of Art in Kansas City.

Tools, materials, Chinese paintings showing artists and craftsmen at work, and photographs illustrating work in the various arts add materially to the interest of the exhibition. Enlargements of photographs lent by several collectors were made for exhibition purposes by Herman de Wetter, staff photographer of the Museum.

[...] Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Public Information. Press releases, 1937 - 1939. 03-04\_1938, 059-61.<sup>139</sup>

La mostra, come si legge nella descrizione riportata negli annali del museo, era stata aperta contemporaneamente ad altre tre, ed era totalmente incentrata nell'arte orientale, sia cinese che giapponese. I capolavori che erano esposti all'interno del Brooklyn Museum non erano solo pitture, bensì sculture di giada e bronzo, ceramiche e stampe. Il tutto proveniva dalla già ricca collezione del museo stesso, ma anche da collezioni esterne a questo. Vengono citate, infatti, le collezioni del Chicago Art Institute, del Metropolitan Museum, della Columbia University Library, dal American Museum of Natural History e del William Rockhill Nelson Gallery of Art di Kansas City. L'enumerazione di questi enti statali e privati è la prova del fatto che le opere d'arte orientale circolassero all'interno dei confini degli Stati Uniti, non solo con interesse di tipo antropologico (viene citato il museo di storia naturale di New York), ma anche un interesse di tipo artistico. Inoltre le opere non provenivano tutte dal distretto di New York, in quanto si registrarono i contributi delle collezioni di Chicago e del Kansas.

All'esposizione dei pezzi migliori dell'arte cinese e giapponese era stata aggiunta l'esposizione degli strumenti degli artisti cinesi e fotografie che illustravano i passaggi dell'artista al lavoro. Le riprese fotografiche erano state curate da Hermann de Wetter.

---

<sup>139</sup> [http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/831/Techniques\\_of\\_Chinese\\_Arts\\_and\\_Crafts](http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/831/Techniques_of_Chinese_Arts_and_Crafts)

L'ultima parte del programma della mostra era dedicata ad una serie di incontri a scopo didattico e divulgativo, in cui venivano spiegate al pubblico le opere e il *modus operandi* degli artisti cinesi e giapponesi. Così, giovedì 2 giugno 1938 il Brooklyn Museum di New York proponeva delle sessioni di pittura in cui l'artista giapponese Miss Yee, del Chinese Art Club di New York, illustrava ad appassionati e professionisti la pittura ad inchiostro insieme a Mr. C. Yao. Partendo dalla preparazione dei materiali occorrenti, fino all'ultima pennellata sulla carta. Ovviamente alle sedute esplicative dell'artista faceva da cornice una mostra d'arte pittorica orientale *Techniques in Chinese Art*, sullo stampo di quelle che altri musei e gallerie stavano proponendo nello stesso arco temporale.

April 8, 1938: On Thursday, June 2nd, at 2:00 P.M. the Brooklyn Museum will present Miss Yee of the Chinese Art Club of New York and Mr. C. Yao in a demonstration of Chinese painting. Miss Yee is one of the few Chinese painters who still paint in the traditional manner. This demonstration is presented in connection with the exhibition of "Techniques in Chinese Art" which closes June 5th. It is the last offering in a series of special events correlated with this exhibition.

Brooklyn Museum Archives. Records of the Department of Public Information. Press releases, 1937 - 1939. 05-06\_1938, 093.<sup>140</sup>

Nell'articolo del Brooklyn Museum venne subito chiarito che la dimostrazione era fatta per proporre al pubblico l'artista mentre dipingeva nella maniera tradizionale e venne presentata come l'ultima offerta di una serie di eventi correlati con la suddetta esposizione.

Determinante, soprattutto per il lavoro dell'artista Ad Reinhardt fu, invece, la mostra intitolata Chinese Landscape painting al Cleveland Museum. Nei suoi scritti, infatti, si trova un paragrafo intitolato *Cycles through the chinese landscape*, pubblicato in occasione della mostra di Cleveland del 1954.<sup>141</sup> In questo breve saggio erano affrontati i temi della pittura di paesaggio cinese, del suo rapporto con il buddhismo e la natura e una descrizione della figura del pittore così dissimile da quella occidentale.

---

140 [http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/831/Techniques\\_of\\_Chinese\\_Arts\\_and\\_Crafts](http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/831/Techniques_of_Chinese_Arts_and_Crafts)  
141 Ad REINHARDT, *Art as art, the selected writings of Ad Reinhardt*, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 212.

The occasion of the Western world's first major exhibition of one of the greatest achievements in art and human history, Chinese landscape painting, at the Cleveland Museum of Art, currently presents us with a proper opportunity to rush into the “question” and the “cycle” of Chinese painting, where so many in the past have feared, and many still fear, to tread.<sup>142</sup>

La mostra era stata organizzata da Sherman E. Lee, il quale aveva scritto anche il catalogo della stessa. I pezzi che erano stati radunati a Cleveland erano centodiciassette capolavori che dovevano rappresentare la storia dell'arte cinese di duemila anni. Tutto era accompagnato da riprese fotografiche del paesaggio cinese e un numero limitato di disegni degli antichi maestri occidentali. Tra i pezzi vi erano:

The “first pure” landscape in Chinese history (a seventeenth-century copy of the eighth-century T'ang “lost” original) by the father of landscape painting, Wang Wei, who was the founder of the Southern school and the inventor of monochrome painting.

A few examples of the first great style of Chinese landscape of the “classic” Northern and Southern Sung in the tenth and eleventh centuries, which belong to the “most pure, most beautiful and most noble schools that ever existed.

And a large selection from the various schools and styles of Ming (fourteenth to seventeenth century) and Ch'ing (seventeenth to nineteenth century) which represent later tendencies toward mannerism, naturalism, individualism, and even surrealism. There are expressionist performances here that would warm the cockles of the heart of the coolest contemporary abstract-expressionist enthusiast.<sup>143</sup>

Della mostra se ne parlerà più avanti, perché proprio Ad Reinhardt ne commentò la riuscita e la presa che ebbe su di lui e sugli altri pittori americani. Il Cleveland Museum era inoltre famoso per possedere all'interno della propria collezione di arte asiatica opere attribuite a Mu Qi e Liang Kai.<sup>144</sup>

---

142 Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 212.

143 Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 212-213.

144 James CAHILL, *An index of early chinese painters and paintings: Tang, Sung and Yuan*, Floating world, 2003, p.129.

Tornando alla New York degli anni Quaranta non si può non parlare delle collezioni che già facevano parte di musei quali il Metropolitan Museum of art, il quale era stato fondato nel 1872.<sup>145</sup> Questo manteneva la collezione di arte asiatica in cui sono contenute delle opere di Liang Kai, Ma Lin e Ma Yuan tra tutti.<sup>146</sup> La collezione comprendeva sia opere di pittura e calligrafia, sia opere scultore e di arte decorativa, anche riferita alla filosofia *chan* e *zen*.

Aperta al pubblico nel 1923 anche la Freer & Sackler Gallery di New York possedeva una collezione di arte asiatica particolarmente importante, che comprendeva rotoli di pittori vissuti durante la dinastia Song e Yuan.

Per quanto riguardava le opere *chan*, si trovano i lavori di autori quali Liang Kai esposte nelle collezioni dei musei quali il Fogg Art museum, il Boston Museum of Fine Arts, la Freer Gallery di New York, il Metropolitan Museum, il Cleveland Museum of art, la Honolulu Academy of Arts e la John Crawford Collection di appartenenza del Metropolitan Museum.<sup>147</sup> Sono tutti nomi di gallerie private e musei statali importanti all'interno del panorama americano, soprattutto per gli anni Quaranta e Cinquanta e per i pittori che frequentano le stanze dei maggiori musei americani.

Opere di Mu Qi erano esposte alla Freer Gallery e al Cleveland Museum, al Indianapolis Museum of Art, contenute nella Ching Yuan Chai Collection di Berkley e nella collezione George Schlenker a Piedmont in California.<sup>148</sup>

Mentre per quanto riguarda la pittura di paesaggio cinese le maggiori collezioni si riferiscono a: Boston Museum of Fine Arts, Freer Gallery, Seattle Museum, Metropolitan Museum, Fogg museum e Cleveland Museum of fine art.<sup>149</sup>

---

145 [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org).

146 James CAHILL, *An index of early chinese painters and paintings: Tang, Sung and Yuan*, Floating world, 2003, p.129.

147 James CAHILL, *An index of early chinese painters and paintings: Tang, Sung and Yuan*, Floating world, 2003, p.129.

148 James CAHILL, *An index of early...*, op. cit., p. 150.

149 James CAHILL, *An index of early...*, op. cit., p. 150.

## 5. Estetica del vuoto e poetica del gesto: lezione *zen* sull'astrattismo

La lezione orientale venne assimilata dai pittori dell'espressionismo astratto attraverso le letture di testi in cui era spiegata la filosofia *zen*, con la visione delle opere di pittori buddhisti nei musei americani, con i viaggi intrapresi dagli artisti stessi in Giappone e Cina (un esempio fu Mark Tobey, il quale trascorse addirittura qualche mese in un tempio buddhista giapponese). Per alcuni degli espressionisti americani l'influenza del mondo *zen* si può riscontrare istantaneamente, molti si sono ispirati alla calligrafia<sup>150</sup>, altri hanno riconosciuto l'importanza del gesto quale mezzo liberatorio,<sup>151</sup> altri hanno assimilato l'esperienza del vuoto nella pittura tradizionale cinese.<sup>152</sup>

La pittura tradizionale cinese non poteva prescindere da sei punti che divennero il canone per capire il significato delle pitture *zen*, e che sintetizzarono tutti gli spunti che vennero tratti da questo tipo di pittura dagli artisti americani. I sei punti furono trascritti dal cinese Xie He, vissuto alla fine del V secolo, questo era il contenuto:<sup>153</sup> la pittura non era mero aspetto decorativo, infatti, dalla rappresentazione della natura si doveva trarre il senso del movimento ritmico della vita in tutte le cose. Un pittore non poteva prescindere dalla conoscenza delle possibilità del pennello. Era importante poter cogliere una somiglianza nella raffigurazione con il soggetto rappresentato, anche se la rappresentazione non doveva avere la caratteristica di essere copia identica del soggetto. Era importante la scelta dei colori esatti e la scienza della composizione e della collocazione delle cose. Inoltre si avvertiva la necessità

---

150 AA. VV., *Mark Tobey: a retrospective exhibition from Northwest collections*, catalogo della mostra tenuta a Seattle nel 1959, p. 34.

151 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., pp. 65-66.

152 Ad REINHARDT, *Art as art: selected writings of Ad Reinhardt*, Los Angeles, University California Press, 1991, p. 211.

153 Mario BUSSAGLI, *La pittura cinese*, op. cit., pp. 45-46.

di rifarsi ai modelli antichi per captarne il ritmo interiore e contribuire così anche alla conservazione nel tempo, tramite copie, delle opere ritenute importanti.<sup>154</sup>

Dai punti citati si evince che i pittori cinesi non avessero la pretesa di ritrarre l'esteriorità, piuttosto riportare sulla carta delle esperienze. Si parte quindi dal presupposto che l'arte cinese non ebbe mai l'esigenza di rappresentare il mondo in modo realistico, anzi la rappresentazione era in contrasto con la percezione del reale, approdando alla descrizione d'invenzione. L'attività di ritrarre soggetti in modo assoluto era in armonia con il concetto di astrazione.

Nella pittura tradizionale cinese il paesaggio non venne trattato in maniera naturalistica, ma in chiave oggettivata nel senso che, sebbene in un dipinto siano riconoscibili gli elementi caratterizzanti come la montagna e l'acqua, non è possibile distinguere una determinata montagna o uno specifico specchio d'acqua.<sup>155</sup> Non è possibile dare un nome proprio agli elementi del paesaggio. La finalità che se ne dà è quindi quella di esprimere e trasmettere delle sensazioni e degli stati d'animo, attraverso l'interpretazione del maestro. Questa via, percorsa in Cina più di mille anni fa, condusse ad una prima forma di astrattismo degli elementi costitutivi della composizione che, pur essendo riconoscibili, non si rifacevano mai ad un paesaggio realmente esistente.

Il lavoro che doveva essere eseguito non era quello di riproduzione fedele, ma di composizione armonica di tutti gli elementi inseriti nell'opera. Fondamentale in questo era l'osservazione del ritmo che regolava la vita di tutti gli esseri. L'osservazione diventava un modo per meditare sull'esistenza e sulla bellezza che risiedeva nell'unione di parti diverse di un tutto.<sup>156</sup> Ovvero di elementi che, come scrisse Kandinsky nel suo *Lo spirituale nell'arte*, avevano un'esistenza indipendente fuori dalla composizione, ma acquistavano un'interdipendenza nel momento in cui venivano messi all'interno della una composizione. In questo percorso di accostamenti ad ogni elemento geometrico corrispondeva un suono, l'unione di più suoni era definita armonia e come nella musica poteva produrre sensazioni differenti. A seconda degli accostamenti previsti dal pittore o dal musicista, si creavano delle assonanze o dissonanze tra i suoni.<sup>157</sup> Kandinsky aveva teorizzato il rapporto sinestetico tra l'arte e la musica e anche tra le caratteristiche degli elementi formali: ovvero associava alle

---

154Mario BUSSAGLI, *La pittura cinese*, op. cit., pp. 45-46.

155Marcello GHILARDI (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, op.cit., p.14.

156Marcello GHILARDI (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, op.cit., p.14.

157Wassily KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, Bari, Donato editore,1968, p.61.

forme quali quadrato, triangolo e cerchio un colore e anche questo suggeriva un rapporto di sintonia o contrasto nella rappresentazione. Inoltre scrisse sul fatto che si potevano accentuare e amplificare tali suoni tramite l'armonizzazione delle forme e dei colori.<sup>158</sup> La composizione venne riconosciuta come aspetto preponderante all'interno delle caratteristiche di un'opera astratta.

Così il senso del movimento ritmico diventava, nel quadro, il risultato di una ricerca concreta che aveva come scopo il cogliere lo spirito e le caratteristiche intrinseche dell'oggetto, non tanto esteriori quanto interiori. Il pittore Jing Hao, vissuto durante il periodo di regno della dinastia dei Liang Posteriori (907-924), riportò le sue osservazioni in merito nel suo trattato *Bifa ji*, affermando che la mera speculazione fisica delle cose non fosse esaustiva nell'esprimere le possibilità della pittura.<sup>159</sup> Si attribuì un'importanza maggiore allo spirito, il quale doveva essere incluso nell'opera stessa. Non aveva senso parlare di spirito e sostanza come due fenomeni sconnessi, semmai la duplice essenza di un oggetto.

La vitalità ritmica era dunque la fusione tra sostanza e spirito e la spiegazione del fatto che secondo la pittura cinese, non aveva senso dipingere una scena o un paesaggio che non esprimesse vitalità. La rappresentazione dell'acqua come elemento che scorreva e quindi il riferimento al movimento, traeva origine da questa volontà estetica. La bruma che si dipanava alle pendici della montagna aveva lo stesso effetto.<sup>160</sup>

Caratteristica ulteriore delle pitture tradizionali cinesi era che la composizione dovesse essere armonica: le parti di cui era composta l'opera dovevano essere messe in relazione tra loro dando grande importanza al fondo vuoto del supporto. Il vuoto era uno degli aspetti caratteristici della pittura tradizionale cinese e delle pitture buddhiste. Alla materializzazione del vuoto in chiave artistica era dato uno spazio che quantitativamente era superiore allo spazio dipinto ad inchiostro. Kandinsky aveva trovato una spiegazione dello spazio vuoto: si poteva infatti dare una ragione puramente estetica al fatto che esistesse una disparità di tipo quantitativo tra la scena dipinta e a quella non dipinta. Secondo Kandinsky, nella pittura in generale, le composizioni per esistere in modo armonico dovevano possedere equilibrio. L'equilibrio non era solo inteso come l'insieme delle tensioni tra gli elementi, ma anche l'equilibrio della parte con il tutto, delle proporzioni, dei pieni e dei vuoti.<sup>161</sup>

<sup>158</sup>Wassily KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, op. cit., p.61.

<sup>159</sup>Li ZEHOU, *La via della bellezza. Per una storia della cultura estetica cinese*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2004, pp. 209-210.

<sup>160</sup>Marcello GHILARDI (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, op.cit., p.22.

<sup>161</sup> Wassily KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, Bari, Donato editore,1968, p.64.

Il vuoto era assimilabile al silenzio in musica, a pause che dovevano essere pensate come parte integrante del linguaggio musicale e consentivano di mantenere il ritmo all'interno della battuta. Una composizione musicale non poteva prescindere dal silenzio. Allo stesso modo una composizione pittorica si sviluppava dal vuoto e manteneva parzialmente la sua natura una volta terminata.<sup>162</sup>

Seguendo il filo logico dell'interpretazione che, per primo nella cultura occidentale, mise per iscritto Kandinsky, l'inchiostro nero, in quanto manifestazione unitaria dei colori visibili, assumeva una forza o tensione che non poteva essere equilibrata da uno spazio bianco di uguali dimensioni. Lo spazio bianco doveva essere sempre presente e in misura maggiore, per poter bilanciare la composizione.<sup>163</sup>

Il vuoto nella cultura cinese non era stato concepito come elemento formale. Aveva un significato più profondo che richiederebbe un'analisi a sé. Non era qualcosa di indefinito o inesistente, semmai era un elemento dinamico e agente.<sup>164</sup> L'armonia doveva essere costruita su una sensazione di serenità e di quiete che erano suggerite dall'impressione di spazio infinito data da tutto ciò che non veniva descritto dalla punta del pennello dell'autore, ma solo suggerito dall'immagine non riprodotta. Lo scopo del vuoto era quindi quello di rappresentare la vastità del paesaggio e dell'universo, conferendo al dipinto un significato poetico.<sup>165</sup> La finalità di evocare nella mente dell'osservatore e fruitore dell'opera dipinta era raggiunta non dal pieno, ma dal vuoto. Non si denunciava la realtà perfettamente visibile, al contrario, il pittore si esercitava nell'interpretazione del mondo fisico.

Il concetto di vuoto, seppur fatto derivare alla filosofia buddhista, era già presente in Cina, grazie al taoismo. Possedeva carattere sia noumenico che fenomenico, in quanto il vuoto era l'elemento che stava all'origine dell'universo ed era anche ciò al quale era stato dato il compito di mantenere l'ordine e l'armonia delle cose. Il vuoto era il termine che permetteva a yin e yang di alternarsi.<sup>166</sup>

L'esperienza del vuoto fu un importante fatto che influenzò l'espressionismo astratto. Il

---

162Wassily KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, op. cit., p.64.

163Noto è il passo in cui in *Punto, linea, superficie*, Kandinsky consegna le chiavi della rappresentazione armonica ai suoi allievi. Kandinsky dà delle informazioni sulla forza che acquisiscono gli elementi all'interno di un supporto, in base alla loro collocazione. Inoltre il suono a cui fa riferimento nel suo saggio acquisisce ulteriore valore sinestetico poiché è inteso anche come informazione tattile, o meglio senso di calore o il suo contrario.

164François CHENG, *Il vuoto e il pieno...*, op. cit., p. 21.

165François CHENG, *Il vuoto e il pieno...*, op. cit., p. 21.

166François CHENG, *Il vuoto e il pieno...*, op.cit., p.28.

vuoto era per pittori quali Rothko e Reinhardt non la mancanza di colore, piuttosto l'eliminazione del soggetto, a favore della campitura monocromatica che suggeriva un'orizzonte paesaggistico. Più che una speculazione artistica, il pittore compiva una speculazione di matrice filosofica e psicologica, sbarcando infine nella poesia. Filosofica perché stava ragionando su temi quali l'esistenza e sul mondo in maniera metafisica; psicologica poiché cerca in sé stesso l'introspezione sentimentale e facendo del soggetto l'espressione di uno stato d'animo. La poesia raggiunta mediante la raffigurazione era la concretizzazione di tutto il processo, piuttosto che la dimensione linguistica.

La poesia, considerata un'arte pari a quella della calligrafia e della pittura, venne anche utilizzata a partire dalla dinastia Tang come fonte alla quale attingere per impartire dei temi dai quali trarre la traduzione artistica dei sentimenti espressi in essa. In epoca Song, addirittura, venivano imposti dei temi poetici come titolo durante gli esami dei giovani allievi dell'Accademia.<sup>167</sup> Il pittore doveva essere in grado di spaziare vari temi all'interno del suo repertorio. Probabilmente fu anche questo il motivo per cui la pittura di paesaggio di questo periodo proponeva una rottura con il passato a proposito della composizione degli elementi del paesaggio. La poesia spesso rifletteva una certa complessità e incertezza, quasi una poesia del vago. I pittori che vennero chiamati a riprodurre in immagini i versi poetici intesero queste sensazioni con il vago dato dalla vacuità, dal vuoto e indefinito.<sup>168</sup>

La libertà della composizione dell'arte cinese si riflette nella gestualità dell'arte della scuola di New York. La gestualità nell'arte astratta della scuola di New York era una componente fondamentale. Il primo e più famoso esempio di arte gestuale nell'ambito della pittura americana è quello di Jackson Pollock, il quale danzava con tutto il corpo per creare sopra la tela i suoi *dripping*. La gestualità venne intesa come la possibilità che aveva l'artista di andare contro le regole ed esprimere l'arte dopo il momento catartico di immedesimazione del corpo con il pennello. Il pennello diventava la naturale appendice del braccio.

Pollock chiariva il punto della libertà della creazione in questo modo:

Quando sono nel mio quadro, non sono cosciente di quello che faccio. Solo dopo una specie di presa di coscienza, vedo ciò che fatto. [...] un quadro ha una vita propria. Tento di lasciarla emergere.

---

<sup>167</sup>Li ZEHOU, *La via della...*, op. cit., pp. 209-210.

<sup>168</sup>Li ZEHOU, *La via della...*, op. cit., pp. 209-210.

Solo quando perdo il contatto con il quadro il risultato è caotico. Altrimenti c'è armonia totale, un rapporto naturale di dare e avere in quanto e il quadro riesce.<sup>169</sup>

Anche Rothko si esprimeva in termini simili:

Penso ai miei quadri come a drammi; le forme ne sono gli attori. [...] né l'azione né gli attori possono essere previsti o descritti in anticipo. [...] è nel momento del compimento che, in un flash di riconoscimento, li si coglie come dotati di una quantità e un funzione volute.<sup>170</sup>

Rosemberg nel suo saggio *Introduzione a sei artisti americani*, inizialmente prefazione al catalogo di una mostra della primavera del 1947 alla quale avevano partecipato Gottlieb, Bazot e Motherwell, e pubblicato nella rivista *Possibilities* nello stesso anno, rifletté sulla dimensione di libera creazione dell'artista.<sup>171</sup> Il testo, ebbe una risonanza tale che diventò, con le sue teorie, uno dei pilastri fondamentali della pittura espressionista astratta.

Questi artisti hanno nostalgia di un senso, di un linguaggio, che formuli il più esattamente possibile ciò che è reale per loro dal punto di vista emozionale come persone diverse [...] L'arte per loro è [...] il punto di vista di una rivolta privata contro la tradizione materialistica che li circonda. [...] non attaccati né dalla comunità né ad altro, questi pittori fanno esperienza di una solitudine unica, unica, Reale dal punto di vista emozionale per loro come persone diverse<sup>172</sup>

Il compito dell'artista per Rosemberg era la sua unicità. Il suo compito era quello di lasciarci entrare in un luogo privato, dove si manifestavano i suoi sentimenti. Rosemberg sostenne però che, seppur le rappresentazioni delle proprie emozioni fossero originali nei metodi espressivi, si registravano delle emozioni universalmente umane e universalmente

---

169AA. VV., *Arte dal 1900*, op. cit., p. 350

170 AA. VV., *Arte dal 1900*, op. cit., p. 350.

171AA. VV., *Arte dal 1900*, op. cit., p. 350.

172 AA. VV., *Arte dal 1900*, op. cit., p. 350.

accessibili. Il quadro espressionista era l'affermazione dell'io.<sup>173</sup>

Meyer Schapiro, nel suo testo del 1957 intitolato *Il volere liberatorio dell'avanguardia*, sosteneva, in linea con l'idea di Rosenberg, che ci fosse una rivolta contro la tradizione materialista del mondo borghese di vivere basato sull'accumulo di beni.<sup>174</sup> Secondo Schapiro il mito della spontaneità era il luogo di una conversione dall'ignoto e dall'indicibile inconscio a un concetto di libero arbitrio soggettivo che si addiceva particolarmente bene all'ethos della democrazia americana.<sup>175</sup>

La pittura diventa il simbolo dell'individuo che si realizza profondamente e liberamente nel proprio lavoro. La rivendicazione di questo carattere personale e spontaneo stimola inoltre pittori e scultori a inventare nuove tecniche realizzative, sia per quanto riguarda la manualità che il trattamento dell'opera, atte a esaltarne la dimensione di libera creazione. Da qui la grande importanza attribuita al segno, alla pennellata, a tratto, alla goccia di colore, alla matericità, alla superficie della tela come texture e campo operativo, anche in quanto tracce e impronte.<sup>176</sup>

---

173 AA. VV., *Arte dal 1900*, op. cit., p. 350.

174AA. VV., *Arte dal 1900*, op. cit., p. 350-

175AA. VV., *Arte dal 1900*, op. cit., p. 350.

176AA. VV., *Arte dal 1900*, op. cit., p. 350.

## 6. La calligrafia e la sua ricezione in Occidente

A questo punto, dopo aver parlato della pittura, è opportuno fare una precisazione su una pratica artistica cinese e giapponese particolare, poiché non esiste un corrispettivo occidentale a questa. La calligrafia è infatti una pratica pittorica consolidata in Cina e Giappone, stimata alla pari degli altri generi pittorici quali la pittura shan-shui o la pittura di fiori e uccelli.

Il simbolismo è una componente vitale della calligrafia cinese, ha marcato in modo indelebile il pensiero e i gusti di questo popolo. I cinesi, si potrebbe dire, conoscono l'arte astratta da oltre duemila anni. La scrittura nacque dal disegno, che rivelava la forma semplificata dell'oggetto; successivamente i disegni si convertirono in ideogrammi e iniziarono a rappresentare dei simboli, idee astratte, e diventarono convenzionali. Col tempo prese grande importanza l'elemento fonetico e l'ideogramma ottenne un valore sonoro, rappresentando più un suono che un'idea.

La scrittura cinese si avvale di caratteri che derivano da ideogrammi, cioè una forma di scrittura che fa corrispondere ad un disegno, il quale può essere composto da pochi o molti tratti, un concetto che può riferirsi a qualcosa di reale come a un oggetto, o astratto come a uno stato d'animo. L'idea base di questo procedimento è che l'ideogramma rende immediata la trasmissione di un concetto. Non c'è bisogno di trascrivere, grazie all'unione di lettere o sillabe, un pensiero che deve essere ritradotto dal lettore. La traduzione avviene tramite simboli, non un alfabeto. L'ideogramma è quanto di più vicino alla trasmissione di un pensiero tramite il disegno, una forma di espressione elementare.

Il simbolismo è la connessione che permette di tracciare un legame tra la pittura e il mondo della poesia. Inoltre la pittura e la calligrafia sono entrambe espressioni dirette

secondo il gusto e le intenzioni del pittore o calligrafo.<sup>177</sup>

L'ideogramma in Cina veniva considerato una forma d'arte tanto quanto il disegno e la pittura. I due processi artistici erano addirittura collegati tra loro, quasi instaurando una relazione osmotica tra i due ambiti. Di tanto in tanto alcuni calligrafi tentarono di rendere visibile il processo di astrazione dall'immagine all'ideogramma, reintroducendo il significato del segno nella sua esecuzione formale. Di fatto le forme di scrittura che si svilupparono alla metà del primo millennio erano derivate dalla scrittura per ideogrammi.<sup>178</sup> Il modo di utilizzare il pennello per la scrittura, appreso durante l'infanzia, era identico alla maniera di usufruirne per tracciare elegantemente dei tratti nella pittura monocroma. La pittura anzi, a partire dalle prime tipologie di paesaggio, aveva preso in prestito dall'arte dello scrivere la natura, la tecnica e i principi della composizione.<sup>179</sup>

La formazione dei pittori non avveniva a compartimenti stagni, d'altronde l'esercizio calligrafico era sostenuto da quello letterario. Saper maneggiare il pennello veniva considerato di pari importanza rispetto al saper dominare il linguaggio. Le differenti tecniche erano tenute insieme dall'esigenza di esprimere un messaggio o dallo svolgere delle pratiche catalizzanti il passaggio verso l'illuminazione, per quanto riguarda il periodo in cui attecchì il buddhismo nel mondo cinese.

Nella vita del pittore l'apprendimento della calligrafia rappresentava una fase imprescindibile per svolgere al meglio la sua opera dal punto di vista tecnico e artistico. L'apprendimento dell'ideogramma era un'operazione alquanto complessa, anche per il carattere rituale di cui si componeva la calligrafia stessa: i tratti dovevano essere tracciati con un particolare ordine, quindi seguendo una sequenza prestabilita, facendo attenzione allo spessore che delle varie parti del simbolo. La conoscenza di un numero sufficiente di ideogrammi e la relativa trascrizione secondo gli stili era direttamente proporzionale al prestigio del calligrafo. Per la calligrafia cinese si distinguevano infatti quattro scritture di base: la scrittura ufficiale utilizzata dai burocrati; la scrittura regolare, squadrata in cui i caratteri sono semplificati; la scrittura da minuta, creata per gli ufficiali di basso rango e quindi semplificata anche questa; e la scrittura corsiva in cui il calligrafo scrivendo velocemente raggiunge un suo modo particolare di trascrivere gli ideogrammi.<sup>180</sup> L'invenzione

177 Robert L. THORP-Richard E. VINOGRAD, *Chinese art and culture*, New York, Harry N. Abrams, 2001, op. cit., p. 267.

178 Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 115.

179 Christine KONTLER, *L'arte cinese*, *L'arte del mondo*, Milano, Editoriale Jaca Books, 2007, p. 56.

180 Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 260.

di uno stile personale era un ulteriore segno della qualità che raggiungeva l'artista esperto. Rimaneva, però, il fatto che la libertà dell'artista era limitata dall'ordine delle pennellate e dalla comprensione del testo.

Le origini di pittori e calligrafi si trovano nella loro formazione confuciana e nell'attività sotto la protezione del governo. Venivano infatti impiegati su commissione pittori professionisti e scrivani per le iscrizioni di epitaffi e stele commemorative.<sup>181</sup> La presenza di una cerchia di artisti-artigiani all'interno della corte si rendeva necessaria. Già dai primi momenti, quindi, non fu possibile individuare una netta linea di demarcazione tra le due professioni. Piuttosto una continuità soprattutto dopo l'introduzione della carta e dell'inchiostro.

Durante la dinastia Song, in maniera ancora più marcata, le personalità più importanti della corte avevano la volontà si rispecchiavano nella tipologia del gentiluomo artista che dipingeva per professione, o del funzionario di stato che si occupava dell'amministrazione, anche se non disdegnavano l'impegno in quelle attività che i filosofi antichi greci e romani avrebbero accomunato sotto il termine "otium". Filosofi e poeti si dedicavano ad una vita appartata dalle pretese della città, mentre l'artista ne era parte integrante. Addirittura la concezione dell'artista era totalmente rovesciata, se pur erano addirittura acclamate e viste quasi come esempi della manifestazione divina certe opere d'arte. In effetti l'artista fino alla fine del medioevo non fu una figura in grado di emanciparsi a livello sociale, piuttosto la sua professione era intesa come artigianato in Occidente.<sup>182</sup>

La formazione dei pittori cinesi avveniva nell'accademia ed erano pure legati intimamente all'ambiente della corte. Erano considerati professionisti, al pari degli artisti che già decoravano le pareti dei templi con le loro pitture. Si creò con l'accademia anche un particolare linguaggio che rese affini i lavori dei suoi militanti. Anche se l'istituzione prometteva uno stipendio e uno status sociale, richiedeva rigore, limitando la libertà artistica, e implicava la censura di temi. La calligrafia, anche all'interno dell'accademia, conservava la sua dignità di arte al pari della pittura e continuava ad essere esercitata dai suoi allievi.<sup>183</sup>

Alcuni calligrafi-pittori della dinastia Song erano Su Shi (1036-1101) e Mi Fu (1051-1107), i quali ebbero notevole successo in tutte le "Tre perfezioni" ovvero la calligrafia, la

---

181 Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 115.

182 Rudolf, Margot WITTKOWER, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dell'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 10-11.

183 Gabriele FAHR-BECKER (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 150.

poesia e la pittura. Alla pittura e alla calligrafia si aggiungeva la poesia, queste tre attività furono, dal momento dell'istituzione dell'accademia, considerate le belle arti cinesi, o arti maggiori.<sup>184</sup>

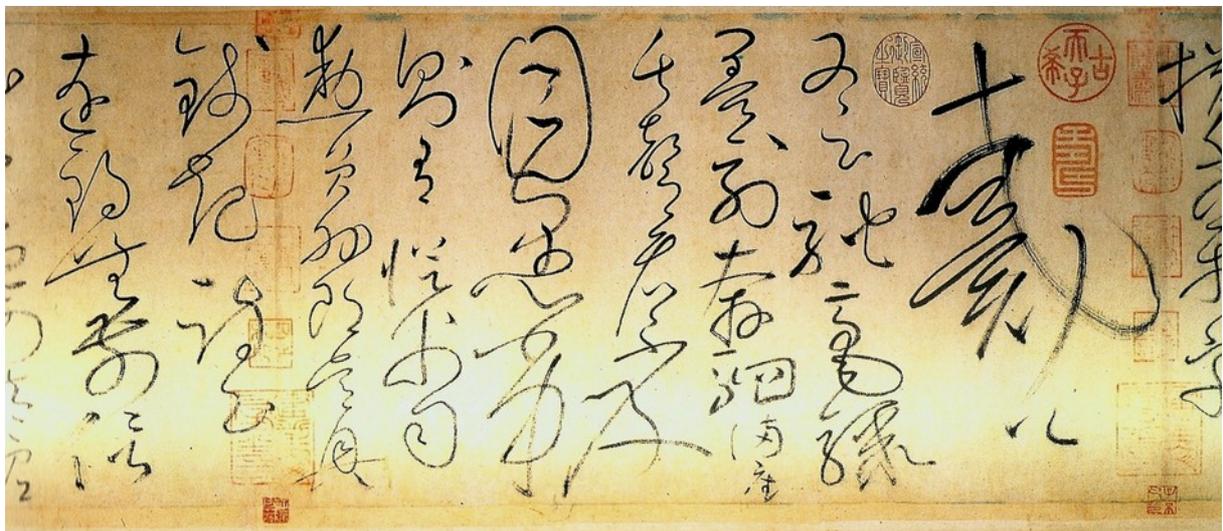


**Letter about a coral tree**, Mi Fu (1052-1107)  
 inchiostro su carta  
 Palace Museum, Cina  
 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit.

Il pittore-calligrafo Mi Fu nelle sue calligrafie enfatizzava il lato metaforico e simbolico dell'ideogramma. Egli integrò testo scritto e immagine pittorica. In *Letter about a coral tree* (1101), conservato al Palace Museum di Pechino, Mi Fu rappresentò il soggetto – un corallo – come se fosse una continuazione del testo scritto riportato sul lato sinistro della composizione. Il corallo si ancorava nella sabbia rappresentata da linee ondulate ed era raffigurato seguendo la forma di un tridente. Il segno ad inchiostro, particolarmente lavorato, descriveva con minuzia dei particolari la superficie ruvida dell'elemento marino: il segno era sfumato o inciso nella carta con il colore nero. L'inserzione di un elemento orizzontale che

<sup>184</sup> Christine KONTLER, *L'arte Cinese...*, op.cit., p. 55.

teneva saldi i tre rami in cui era suddivisa la parte superiore del corallo intendeva trasmettere la continuità con il testo che quasi si concludeva con il disegno del soggetto. Il disegno non era per nulla schematico o realistico, ma suggeriva tutte quelle caratteristiche di naturalezza che incarnava il corallo. L'astrazione del soggetto era colta e rappresentata con la scrittura in ideogrammi.<sup>185</sup>



**Scritto autobiografico Zixu Tie** (particolare), Huaisu (attivo fra il 737 e il 740)  
inchiostro su carta, rotolo orizzontale 28.2 x 755 cm  
Museo del Palazzo Nazionale di Taipei  
Gabriele FAHR-BECKER, *L'arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 137.

Nel momento in cui la scrittura assunse valore artistico di per sé, allora la calligrafia raggiunse addirittura un valore maggiore, andando oltre la semplice pittura. Una poesia scritta

<sup>185</sup> Robert E. THORPE-Richard E. VINOGRAD, *Chinese art...*, op. cit., p. 267.

seguendo uno stile calligrafico predefinito, nel mondo orientale, poteva completamente sostituire il dipinto, e in questo si può ravvisare anche una primitiva forma di astrazione.

Il buddhismo *chan* ebbe un'importanza notevole all'interno dello sviluppo della calligrafia in Cina e poi anche in Giappone. Sebbene per la setta *chan* il linguaggio e la ragione non avessero costituito il metodo per raggiungere l'illuminazione, piuttosto un ostacolo per diffondere la dottrina, i grandi maestri furono costretti a sistematizzare il loro pensiero in forma scritta. La grande importanza che fin dall'epoca Tang (618-907) assunse la setta buddhista *chan* portò ad una burocratizzazione e regolamentazione dei templi, inoltre, a seguito del successo che la setta ottenne nei confronti della corte, i sacerdoti furono nominati al suo interno.

Per il loro valore religioso molti testi o iscrizioni furono portate in Giappone dai monaci *zen* nel periodo Kamamura, dopo i loro viaggi spirituali in Cina. I testi vennero quindi esposti come ammonimenti, perché rappresentavano la testimonianza dei maestri e il loro insegnamento, che era necessario seguire per ottenere l'illuminazione. La calligrafia *zen* si caratterizzava per il suo stile vigoroso, a voler sottolineare il significato religioso del testo filosofico. Fu però con il periodo Edo (1603-1868) che la calligrafia visse un rinascimento e venne spesso associata alla pittura per renderne ancora più efficace il messaggio.<sup>186</sup>

Nel mondo occidentale si ebbe una ricezione delle teorie estetiche cinesi e della calligrafia, che a partire dagli anni Quaranta divennero spunto per l'arte astratta americana. Questo fatto si doveva in parte anche all'opera di numerosi collezionisti che iniziarono a far propri capolavori di calligrafia dall'Estremo Oriente.

La calligrafia, tra tutte le arti orientali, diventò parte delle collezioni europee ed americane per ultima: prime tra tutte vennero collezionate le porcellane e le opere in bronzo, anche la pittura su seta venne collezionata relativamente presto rispetto alle calligrafie, che vennero acquistate solo a partire dagli inizi del XX secolo.<sup>187</sup> Sebbene la calligrafia fosse esistita anche nella cultura occidentale, da sempre era vista semplicemente come tecnica, non arte, come era vista in Cina.

Recenti studi sostengono che solo negli anni Settanta anche la calligrafia ottenne in Occidente il riconoscimento di arte, come già avveniva in Oriente.<sup>188</sup> Ma le collezioni di

186 Robert E. THORPE-Richard E. VINOGRAD, *Chinese art.*, op. cit., p. 267.

187 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy meet the West*, in *Chinese calligraphy*, AA. VV., Yale UP, Pechino, Foreign Languages Press, 2008, p. 439.

188 Nel suo saggio, , spiega che solo nel 1971 venne proposta una mostra al Philadelphia Museum of Art dedicata solo alla calligrafia cinese. Fu questo il primo momento in cui le collezioni di studiosi ed

esperti e studiosi iniziarono a formarsi ben prima: John Crawford (1913-1988), mentre era ancora studente alla Brown University, iniziò a collezionare stampe di William Morris e opere di arte orientale:

The climax of extensive travel in my youth was a long trip around the world during the late months of 1937 and early 1938. April found me in Japan where Chinese and Japanese art had a profound impact on me. Later, my interest in and knowledge of this area was increased by reading and by my visits to the Far Eastern sections of many American museums. As the Second World War was ending, I began collecting Chinese art, concentrating for the first few years on Chinese porcelains of the seventeenth and eighteenth centuries. [...] August 1955 marked a turning point for my collection: I acquired several Northern Song landscape paintings, followed shortly by Song calligraphies.<sup>189</sup>

John Crawford iniziò a viaggiare al di là del Pacifico alla fine del 1937, trovandosi nell'aprile dell'anno seguente in Giappone. Solo negli anni successivi il suo interesse fu accresciuto dalla sua partecipazione alle attività museali dei più importanti musei americani che avevano inaugurato da poco le loro sezioni riguardanti i popoli asiatici. Fu solo alla fine della Seconda Guerra mondiale che iniziò a collezionare prima le porcellane e nel 1955 i primi pezzi di pittura e di calligrafia. Continuava poi dando prova di essere un esperto della cultura orientale:

[...] It was perfectly natural to collect the twin arts of Chinese painting and calligraphy, for both arts use the same materials (ink, ink stones, paper or silk, and brushes) and both are essentially based on the individual brushstroke. They are the heart and soul of Chinese civilization – the oldest and most continuous our world knows – because they express the essence of Chinese culture.<sup>190</sup>

Infatti calligrafia e pittura erano le arti che più rappresentavano la cultura cinese ed

---

appassionati collezionisti vennero esposte al nutrito pubblico americano. Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 440.

189 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 439.

190 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 439.

erano parimenti importanti, due arti gemelle. Crawford si assicurò che dopo la sua morte la collezione potesse essere acquisita interamente dal Metropolitan Museum di New York. Oggi la sua collezione rappresenta, infatti, il cuore della numerosissima collezione di calligrafie del Metropolitan.<sup>191</sup>

Altri collezionisti americani si avvicinarono al mondo orientale proprio perché il clima culturale a partire dagli anni Trenta era tutto orientato al mondo asiatico: John Elliot, per esempio, diventò collezionista di calligrafie dopo che alcuni articoli delle riviste americane, quali *Life*, lo avevano incuriosito. Elliot scrisse che, nella rivista che era stata pubblicata nell'inverno del 1944-1945, c'era un articolo di ben otto pagine che illustrava la pittura cinese al popolo americano. L'articolo era stato messo a punto grazie al contributo del Museum of Fine Arts di Boston e descriveva un'arte interessante per semplicità e disegno, che la rendevano così elegante.<sup>192</sup>

Elliot non fu solo un collezionista, ma anche un grande studioso delle opere d'arte cinesi. Seguì le lezioni di pittura cinese del professor George Rowley di Princeton. Quest'ultimo fu anche una delle personalità più vicine a Wen Fong, professore di Princeton anch'egli, e forse la persona con le maggiori competenze nell'ambito della storia della calligrafia cinese negli Stati Uniti. Elliot divenne amico di Wen Fong e di altri collezionisti di arte cinese, quali Mathis Kormer.<sup>193</sup>

La calligrafia cinese venne apprezzata soprattutto dai membri più giovani della popolazione americana, perché, secondo critici d'arte e collezionisti, c'era un'affinità tra la pittura moderna astratta e le calligrafie. John Crawford aveva scritto in proposito:

Young people often appreciate the calligraphy more than the painting because they were brought up with abstraction in art. They're used to it and can follow it's rythms and pulse.<sup>194</sup>

Anche il critico Laurence Sickman nel 1962 scrisse un saggio in cui poneva come termine di paragone, per comprendere meglio le calligrafie cinesi, le opere astratte dell'arte

---

191 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 439.

192 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 439.

193 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 439.

194 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 440.

contemporanea:

Viewed as it must be by most of us, without the critical knowledge of and divorced from the wealth of cultural overtones available to a Chinese connoisseur, none the less this calligraphy is not a deep and impenetrable mystery. The pure artistry of symmetrical or unsymmetrical balance within one character and a group of characters, the flow and abrupt stops, the austerity, elegance or almost furious assertion of personality are all qualities that we can probably appreciate better in the mid-twentieth century than would have been possible a generation ago. <sup>195</sup>

Così Sickman metteva in chiaro che proprio il mondo dell'arte astratta era stato la chiave per apprezzare meglio la pittura cinese, ma soprattutto la calligrafia. Seguendo le considerazioni dell'articolo di Sickman, altri critici appoggiarono questa tesi. È il caso di James Cahill, il quale diceva riguardo alla calligrafia:<sup>196</sup>

Connoisseurship of calligraphy is beyond the competence of all but a very few Western scholars; we admire it from the outside, but if we are wise, decline to make either fine distinctions in quality or positive judgements of authenticity [...] this will be the second chance to apply ourselves to understanding the values of this difficult art, and to puzzling out the truth about its relationship to painting. <sup>197</sup>

---

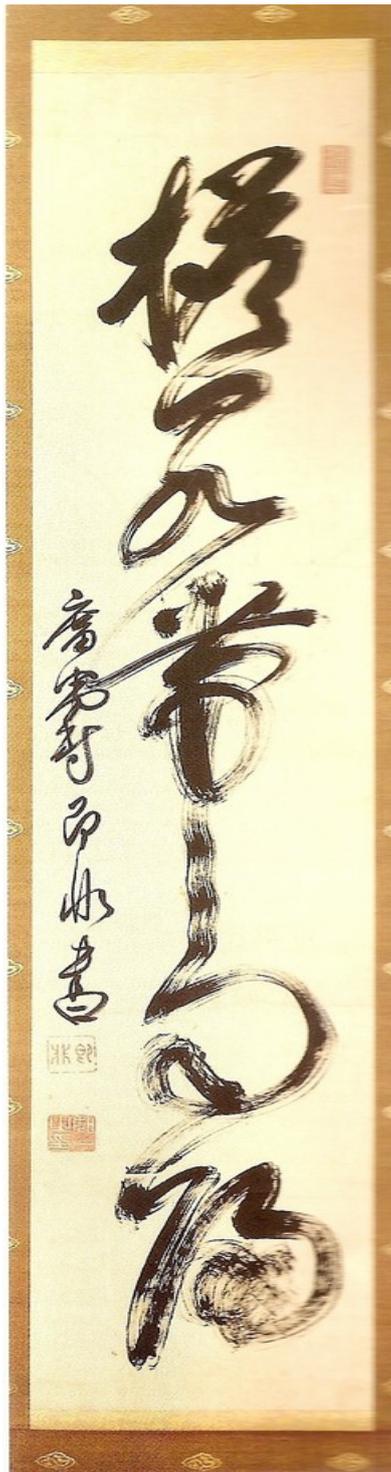
195 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 454.

196 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 454.

197 Ouyang ZHONGSHI, *Chinese calligraphy...*, op. cit., p. 454.



**Rotolo con caratteri Kanji**, monaco zen XVI-XVII sec.  
Rotolo verticale 104 x 26 cm, inchiostro su carta  
Collezione Joefrey-Montgomery, Lugano  
Gabriele FAHR-BECKER, *L'Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 264.



**Massima buddhista**, Obaku Sokuhi (1616-1671)  
rotolo verticale 130.2 x 26.7, inchiostro su carta  
Collezione J.E.V.M., Kingado, USA  
Gabriele FAHR-BECKER, *L'Arte dell'Estremo Oriente*, op. cit., p. 264.

## 7. Espressionisti astratti e *zen*

E' opportuno a questo punto della dissertazione esaminare il rapporto che correva tra il mondo americano dei pittori della *new generation*, ovvero gli espressionisti astratti della scuola di New York, e la filosofia *zen*. Non è facile formulare un discorso unitario e piuttosto generico su questo gruppo di artisti, eterogenei nelle tecniche utilizzate per creare le loro opere e per la volontà, sempre esplicitata, di affermare la propria individualità, indipendenza e autonomia.<sup>198</sup> Il compito della critica di quegli anni fu infatti arduo, proprio perché gli stessi espressionisti astratti non vollero mai essere identificati sotto la definizione di gruppo, piuttosto, l'aver ricercato una definizione che avesse accomunato tutti i nuovi artisti, avrebbe certamente limitato la loro libertà d'azione.<sup>199</sup>

Forse per l'incapacità di trovare un denominatore comune nelle intenzioni artistiche dei pittori del panorama americano, venne individuato dai critici americani il termine espressionismo astratto: piuttosto generico, ma pur sempre l'unica definizione che potesse comprendere le caratteristiche dei neofiti artisti statunitensi. La genericità del termine permetteva di mettere insieme le due principali linee estetiche di quell'astrattismo non più geometrico, bensì biomorfo, raggiunto con la ricerca del cromatismo puro, impresso nelle campiture di colore di Rothko, Still e Newman, oppure con l'esperienza gestuale di Pollock, De Kooning e Kline.<sup>200</sup>

---

198 Francesco POLI (a cura di) *L'arte del Novecento, le nuove tendenze: ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Torino, Rosenberg and Sellier, 1995, p. 48.

199 Francesco POLI (a cura di) *L'arte del Novecento...*, op. cit., p. 48.

200 Francesco POLI (a cura di) *L'arte del Novecento...*, op. cit., p. 48.

Nella prima fase della Scuola di New York si assistette ad una presa di coscienza dell'arte americana del surrealismo europeo. Le opere degli anni Quaranta contenevano un universo mitologico, con forme create a partire dall'esperienza sensibile della natura. L'obiettivo per i pittori espressionisti divenne realizzare delle opere che fossero capaci di rassicurare gli uomini ostentando il senso di tragedia, principio essenziale della vita, creando dei simboli metafisici. Insomma l'arte doveva essere un mezzo per indagare il vero significato della vita, un po' come l'arte dei popoli primitivi.<sup>201</sup>

Questa volontà di ricerca dei miti originari, secondo Francesco Poli, si doveva attribuire non solo all'incombenza dell'arte surrealista nel nuovo continente, ma anche agli studi antropologici di nuova importanza sui nativi americani alla Columbia University, alla filosofia di Nietzsche e alle teorie psicoanalitiche di Freud e dalla lezione junghiana di inconscio collettivo e di archetipo, in cui si enunciava la relazione tra figure simboliche e valori metafisici.<sup>202</sup> Negli stessi anni e negli stessi luoghi si iniziava a percepire l'influenza anche della filosofia buddhista. La Columbia University di New York avrebbe ospitato le lezioni del maestro Suzuki pochi anni dopo.

Il clima culturale era stato influenzato dagli avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale, la quale con lo scoppio delle due bombe atomiche di Hiroshima e Nagasaki, era terminata sconvolgendo il mondo intero per la capacità distruttiva delle stesse. La tragedia venne identificata come il fattore principale dell'esistenza umana. Questa visione del mondo tragica e drammatica si poteva riscontrare nel lavoro degli espressionisti astratti. Per questo vennero indagati problemi di natura esistenziale.

Per artisti quali Barnett Newman l'arte americana doveva rappresentare una rivincita sull'arte europea che era stata fortemente influenzata, a partire dal Rinascimento, dall'idea di bellezza. La nuova arte americana, secondo Newmann doveva invece riguardare altri contenuti, essere portatrice di un messaggio trascendentale, esprimendo la sua relazione con l'infinito. L'artista moderno era l'unico in grado di emanciparsi dall'ideale di bellezza assoluto, per raggiungere un'arte del sublime. E il raggiungimento del sublime realizzava nella coscienza un sentimento di unità fra l'uomo e la natura, che non era possibile raggiungere nella razionalità. Attraverso il sublime si realizzava la libertà dell'uomo, il quale poteva confrontarsi con le forze trascendentali che governavano la natura.<sup>203</sup> Lo stesso si riscontrava

---

201 Francesco POLI (a cura di) *L'arte del Novecento...*, op. cit., p. 51.

202 Francesco POLI (a cura di) *L'arte del Novecento...*, op. cit., p. 51.

203 Francesco POLI (a cura di) *L'arte del Novecento...*, op. cit., p. 51.

nelle tele di Rothko, Newman e Clifford Still tra la fine degli anni Quaranta e i Cinquanta. La loro idea di sublime rientrava in una linea poetica della pittura *zen*: ovvero l'esperienza di vuoto. Davanti alle loro gigantesche tele, lo spettatore non era condizionato da nessuno schema di interpretazione predeterminato, piuttosto si delineava per l'individuo un raggio di libertà. Il carattere intimo delle tele di Rothko, per esempio, risiedeva nel fatto che il pittore utilizzava tele di grandi dimensioni, che però dovevano essere osservate a breve distanza.

Per quanto riguardava l'opera di Clifford Still, continuavano a sussistere tutti gli aspetti di sublime e libertà visti fin qui, ma ponendosi in un rapporto conflittuale con la natura. Still affermò di avere voluto dipingere sempre e solo sé stesso nelle sue tele e mai la natura.<sup>204</sup> Nelle sue opere non doveva essere possibile ritrovare delle figure riconoscibili, piuttosto pensava che il valore della pittura risiedesse nel fatto che era la manifestazione sensibile di:

[...] un atto intrinseco e assoluto attraverso il quale si rivela direttamente lo stato della coscienza, quel sentire liberamente se stessi prima di e fuori da ogni relazione con qualcosa di individuabile come esterno.<sup>205</sup>

Quello che i pittori americani vollero fare con le loro opere, era esaltare la coscienza individuale e la libertà umana, due componenti che dopo la Seconda Guerra Mondiale vennero a mancare nel panorama sociale americano, avvelenato dal clima della Guerra Fredda. Era per questo che nei quadri di Rothko, Still e Newmann dominava il senso di vuoto e le loro pitture vennero caricate di contenuti assolutizzanti: ciò che veniva sintetizzato era la condizione umana e la tragedia che caratterizzava l'esistenza di tutti gli uomini. L'esigenza che si stava delineando tra i pittori americani era puramente comunicativa, lo stesso Rothko affermava di volere eliminare tutti gli ostacoli che si frapponevano tra il pittore e l'idea, e fra l'idea e lo spettatore, con il fine di costruire una via comunicativa diretta tra pittore e spettatore, che non fosse mediata da simboli.<sup>206</sup>

Tra i pittori affascinati dal mondo orientale vi fu Adolph Gottlieb, il quale insieme a

---

204 Francesco POLI (a cura di) *L'arte del Novecento...*, op. cit., p. 57.

205 Francesco POLI (a cura di) *L'arte del Novecento...*, op. cit., p. 57.

206 Francesco POLI (a cura di) *L'arte del Novecento...*, op. cit., p. 57.

Mark Rothko fu il creatore del manifesto dell'espressionismo astratto, pubblicato nel 1943 sul New York Times.<sup>207</sup> Gottlieb fu un grande viaggiatore, a partire dagli anni Venti si trovò in Europa e le sue mete principali furono Parigi, Monaco e Berlino. Una volta tornato negli Stati Uniti iniziò ad esporre le sue tele con successo. A partire dal 1935, quando instaurò una salda amicizia con Mark Rothko, cominciò ad esibire delle opere con elementi di espressionismo e al tempo stesso impiegando la poetica dell'astrazione.<sup>208</sup> Infatti Gottlieb stava uscendo dalla poetica metafisica e surrealista per avvicinarsi man mano all'astrattismo, rivolgendosi alle culture primitive, condividendo con Barnett Newman l'interesse per le pitture tribali. Di questo se ne ebbe un riscontro nella serie dei *Pictograph*, in cui veniva ripresa l'arte dello scrivere con simboli.<sup>209</sup>

A partire dagli anni Cinquanta, si concentrò su tecniche che lo portarono a riconsiderare gli spazi all'interno della composizione: nella serie *Burst* adagiava sul pavimento il supporto, ovvero la tela, per poi tracciare dei segni, quasi fossero un'esplosione, per mezzo di uno strumento insolito per la pittura: un tergicristallo. Fu questa una mossa che ottenne successo da parte della critica, anche se ritenuta infelice dalla studiosa Martica Sawin, la quale ritenne che l'utilizzo di strumenti meccanici sottolineavano la sua distanza con una pittura di azione ed espressionistica.<sup>210</sup> Più importante di questa considerazione facilmente confutabile, fu il fatto che nella serie *Burst* si potevano dare diverse interpretazioni. La simbologia che esisteva nelle composizioni di Gottlieb infatti si adattava a varie idee: una corrente di pensiero tra i critici sosteneva che Gottlieb aveva rappresentato l'impatto della bomba atomica sul mondo americano, proprio nel momento in cui gli armamentari si stavano riproponendo durante la Guerra Fredda, e il dipinto diventava un ricordo di questa calamità sul genere umano. Mentre altri personaggi influenti, quali il critico Hubert Crehan, sostenevano altre idee: in un articolo del 1960 di *Art News*, Crehan scriveva che:

Le forme di Gottlieb sembrano coefficienti personali dei simboli dello Yin e dello Yang – del contenitore ovoidale e dei flagellati spermatozoici – sospesi nel vuoto.<sup>211</sup>

---

207 Flavio CAROLI, *Arte d'Oriente Arte d'Occidente*, Milano, Mondadori electa, 2012, p. 153.

208 Flavio CAROLI, *Arte d'Oriente Arte d'Occidente*, op. cit., p. 153.

209 AA. VV., *Adolph Gottlieb una retrospettiva*, Giunti, Milano, 2010, p. 42.

210 AA. VV., *Adolph Gottlieb...*, op. cit., p. 42.

211 AA. VV., *Adolph Gottlieb...*, op. cit., p. 42.

Secondo il critico c'era una corrispondenza tra yin e yang e le forme rappresentate da Gottlieb e soprattutto una corrispondenza tra le proprietà formali e proporzionali della pittura orientale. Vi era, infatti, un senso di meraviglia nei confronti della vastità e maestosità dell'universo.<sup>212</sup>

Nel secondo dopoguerra Mark Rothko diventò uno dei pionieri della globalità nell'arte. Il suo era un percorso totalizzante e molto complesso, che attraversa anche l'arte orientale. Il pittore aveva origini lettoni, e fu educato alla cultura russa. Questo fatto fu importante nella sua opera perché l'iconoclastia russa gli rimase come un tratto distintivo per tutto il corso della sua vita d'artista.<sup>213</sup>

Quando emigrò negli Stati Uniti entrò in contatto prima con la tradizione espressiva del mondo americano, in seguito con il pensiero *zen*, il quale gli trasmise l'impulso a concepire la pittura come illuminazione. Capolavori quali i suoi erano il risultato delle esperienze che lui mise insieme nel corso della sua permanenza prima nel vecchio continente e poi nel nuovo. Per questo la sua opera poteva considerarsi globalizzante.<sup>214</sup>

I viaggi divennero nei suoi quadri una sintesi di emozioni, di manifestazioni di una luce che si poteva vedere soltanto ad occhi chiusi, come avrebbe detto lo stesso pittore. Rothko fu il primo esponente, insieme a Newman e Still, di quella particolare linea di pensiero della scuola di pittura newyorchese che faceva capo al mondo contemplativo. Questa triade fu anche vista come il gruppo espressionista che non mise in atto l'elemento gestuale nella sua arte.<sup>215</sup>

Le letture che fece Rothko erano quelle dell'esistenzialismo, da Nietzsche a Jung, studiò la filosofia *zen* e le culture primitive, queste furono la base della sua formazione filosofica.<sup>216</sup> La sua speculazione del mondo derivava da tutte queste influenze che si intravedevano nei sentimenti mistici che venivano evocati dai suoi quadri: l'essenzialità e la sintesi, il silenzio e la solitudine. Nella sua opera c'era un senso di spazio e luminosità che avevano molto a che vedere con il mondo religioso. Le sensazioni che gli interessava mettere nel dipinto erano, per lui, le emozioni fondamentali, e cioè: la tragedia, l'estasi e il destino.

Un altro artista che si direbbe molto simile nelle opere a Rothko, per l'impiego di spazi

---

212 AA. VV., *Adolph Gottlieb...*, op. cit., p. 42.

213 AA. VV., *Adolph Gottlieb...*, op. cit., p. 42.

214 Flavio CAROLI, *Arte d'Oriente Arte d'Occidente*, Milano, Mondadori electa, 2012, p. 153.

215 Flavio CAROLI, *Arte d'Oriente Arte d'Occidente*, op. cit., p. 153.

216 Flavio CAROLI, *Arte d'Oriente Arte d'Occidente*, op. cit., p. 153.

liberi, privi di costrizioni, fu Barnett Newman. Newman impiegava la tela come una grande griglia in cui posizionava elementi geometrici verticali, i quali si ponevano in contrasto con il fondo neutro.

Durante la seconda metà degli anni Quaranta diventò sempre più pratico con la tecnica dell'inchiostro su carta. Tanto che tra il 1945 e il 1949 fece circa ventiquattro disegni che sarebbero diventati opere importanti alla luce delle sue opere future, perché da questi avrebbe tratto un linguaggio nuovo. Erano opere distanti dalle precedenti, le quali erano di matrice surrealista, anche se costruite con la stessa tecnica. Quelle erano opere spontanee e indipendenti, ognuna delle quali era concepita come a sé stante e finita; mentre i disegni erano pensati come un lungo dialogo tra l'uno e l'altro.<sup>217</sup> Come se il pittore concepisse delle forme e subito dopo le ricombinasse per giungere a delle soluzioni compositive diverse, sempre nuove e sempre più perfette dal punto di vista dell'equilibrio tra i pieni e i vuoti.

Tra i pittori che utilizzarono la componente gestuale come parte fondante della loro poetica vi fu Kline, il quale venne ricordato per essere il pittore del bianco e nero, soprattutto dopo l'esposizione dell'ottobre del 1950. In effetti i colori che più venivano usati dall'artista erano il nero e il bianco. Kline, però, non partiva dal supporto bianco, per dipingere dei segni, ma utilizzava entrambi i colori per realizzare un vero e proprio dipinto, eliminando la definizione di disegno.

Anche se le sue pitture vennero accostate numerose volte all'arte calligrafica cinese e giapponese, Kline preferì chiarire che le sue opere non avevano nulla da condividere con questa:

People sometimes think I take a white canvas and paint a black sign on it, but this is not true. I paint the white as well as the black, and the white is just as important.<sup>218</sup>

Addirittura si potrebbe affermare che le parti bianche fossero decisamente più importanti di quelle nere, anche perché Kline utilizzava diversi toni di pittura bianca in modo da creare delle nuance e delle texture differenti sulla tela, miscelando a volte la pittura

---

217 AA: VV., *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art in association with Tate Publishing, Philadelphia, 2002, p.132.

218 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 50.

commerciale con pittura direttamente creata dall'artista.<sup>219</sup>

Ma a giudicare dalla scelta dei colori e dall'impostazione dei tratti del pennello sulla tela era difficile pensare che non ci fosse stata nessuna influenza da parte dell'arte orientale della calligrafia. Tutto il sistema che si era creato a New York e nella costa orientale degli Stati Uniti ebbe una risonanza negli artisti contemporanei così importante che difficilmente non ne trovò giovamento anche la pittura di Kline.

Tutto l'apparato culturale degli anni Quaranta e soprattutto Cinquanta verteva sulla conoscenza del mondo orientale e soprattutto sulla filosofia *zen*. Kline era anche un assiduo frequentatore dei musei newyorchesi e del Metropolitan Museum of Art, come d'altro canto anche gli altri espressionisti astratti. Aveva, quindi, la possibilità di vedere i dipinti di antichi maestri e le pitture cinese della collezione del Metropolitan.

Certo lui stesso non concepì una relazione così stretta con l'arte orientale. Per lui era più importante il legame che c'era tra i suoi simboli e quelli della grande tradizione pittorica europea e le tecniche dei pittori del modernismo. Così una figura nera fatta di tratti che si incrociavano l'un l'altro non erano dei segni di un alfabeto, delle lettere, bensì l'interpretazione in chiave astratta e geometrica di una figura umana o più specificatamente una crocifissione.<sup>220</sup>

There are forms that are figurative to me, and if they develop a figurative image [...] it's all right if they do. I don't have the feeling that something has to be completely non-associative as far as figure form is concerned.<sup>221</sup>

Kline era il pittore della metropoli, capofila dell'*action painting*, in un primo momento ne diventò il poeta: usando neri intensi, sulla scia di quello che aveva raccolto dal pittore americano Whistler, che esprimevano gli spazi, le tensioni e le contraddizioni dalla città di New York che si stava ingrandendo a vista d'occhio.<sup>222</sup>

---

219 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 50.

220 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 59.

221 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 59.

222 Flavio CAROLI, *Arte d'Oriente...*, op. cit., p. 153.

Alcuni artisti ebbero però un rapporto particolare con il buddhismo *zen*, tanto che la loro produzione non si potrebbe considerare se non alla luce delle loro considerazioni filosofiche, o addirittura in qualche caso, dalle loro esperienze dirette in Giappone o in Cina.

Gli artisti che si esamineranno svilupparono un interesse, ma anche un senso critico nei confronti del mondo *zen*, per cui meritano una dissertazione a parte, poiché ciascun caso risulta essere particolare.

## 7.1 Mark Tobey (1890-1976)

July 1957

I want an all black and white show. Dan's intuition as to something new on the horizon, when I sent the small ones, materialized and I think I now have the cumulation of the Eastern influences brought to focus and quite exciting. If not I shall stop showing. Takizaki here says no one in Japan has done what I can and have done.

I know Kline exists and Pollock, but I have another note.<sup>223</sup>

Uno degli artisti che si interessò maggiormente alla cultura orientale dello *zen* fu Mark Tobey. Egli viaggiò a lungo durante la sua vita, anche in Giappone, dove si avvicinò non solo alla cultura e alla religione, ma anche all'arte *zen*. Egli era convinto che negli Stati Uniti esistesse uno iato per quanto riguardava l'arte. La costa americana che era rivolta ad est riceveva influenze dal mondo occidentale, mentre, secondo lui, la costa rivolta ad ovest riceveva le influenze del mondo orientale.<sup>224</sup> Questo era quello che Tobey aveva percepito prima della conclusione del secondo conflitto mondiale.

Al termine della guerra l'estetica giapponese era già stata studiata e assimilata dal mondo americano, basti pensare all'architettura in particolare nell'ovest del paese, e alle arti decorative, ceramica e tessitura, ed infine nella scultura e pittura astratte.<sup>225</sup> Tobey affermava che molti artisti americani avevano espresso un interesse nel buddhismo *zen* con tutte le implicazioni che questo ebbe nel loro lavoro.<sup>226</sup> Quindi già questa affermazione basterebbe per fare da contraltare a quella già citata del critico Barr.

---

223 AA. VV., *Mark Tobey*..., op. cit., p.34.

224AA. VV., *Mark Tobey*..., op. cit., p. 34.

225AA. VV., *Mark Tobey*..., op. cit., p. 34.

226AA. VV., *Mark Tobey*..., op. cit., p. 34.

L'arte di Tobey fu caratterizzata da una vera e propria contaminazione con l'arte orientale. Non solo si trovò ad avere un pensiero ed una concezione estetica modellata sulla cultura giapponese, ma sentì anche il bisogno di intraprendere un viaggio di formazione alla scoperta del Giappone.<sup>227</sup> La sua opera ebbe quindi molte corrispondenze con l'arte *zen*.

Il primo approccio all'arte orientale di Mark Tobey risaliva addirittura agli anni Venti, quando iniziò a sperimentare le tecniche del pennello cinese. Si confrontò con l'estetica *zen* già a partire dal 1923. Mentre il viaggio in Giappone ebbe una datazione posteriore: a più di una decina di anni dopo, precisamente al 1934.<sup>228</sup> Per Tobey fu importante il contatto diretto con la cultura asiatica, per capire cosa si intendesse veramente con le parole meditazione e illuminazione. Così decise di stabilirsi per tre mesi e mezzo in Giappone, dove fu ospitato in un tempio *zen*, nel quale venne iniziato allo studio della pittura e della calligrafia giapponese.<sup>229</sup>

Tobey non fu il solo artista americano che intraprese il viaggio in Giappone per capire meglio la cultura *zen* e tutti i concetti, aveva intuito che era necessario immergersi nel mondo orientale per poter pensare di intendere la cultura *zen*; non era sufficiente, infatti, la semplice lettura delle traduzioni che circolavano negli Stati Uniti nel XX secolo.<sup>230</sup> Tobey in un certo senso non si accontentò mai dello studio dei principi dello *zen*, per utilizzarli nella sua arte doveva comprenderli fino in fondo e sperimentarli sulla propria pelle.

Egli considerava sé stesso uno dei più informati sullo *zen* tra i suoi contemporanei, in virtù del suo viaggio in Giappone e della conoscenza delle vie di meditazione, pur non avendo mai sperimentato l'illuminazione. Si era soprattutto informato sull'arte giapponese, grazie alla letteratura artistica prodotta in quegli anni dai pittori giapponesi.<sup>231</sup> E proprio in questi testi emergeva il termine “astratto” come parola strettamente collegata all'esperienza della pittura buddhista *zen*. Tutto si doveva ricondurre alle idee di *zen* come la semplicità, la profondità e l'immediatezza. In effetti nello *zen* questo non era rappresentato solo dalla pittura e dall'arte: le tre caratteristiche nascevano dal comune modo di intendere la vita quotidiana.<sup>232</sup>

---

227AA. VV., *Mark Tobey...*, op. cit., p. 34.

228AA. VV., *Mark Tobey...*, op. cit., p. 34.

229 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p.152

230 Tobey afferma che in nome del suo interesse chiedeva di poter leggere dei testi che parlassero dello *zen*, ma la scarsità delle traduzioni non lo aiutava nel compito. Fu anche questa una delle ragioni che lo portarono a decidere di intraprendere il viaggio in Giappone, durante il quale si affidò ad un monaco buddhista *zen* che lo aiutò a comprendere meglio la via spirituale dello *zen*. (AA. VV., *Mark Tobey...*, op. cit., p. 34).

231 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p.152.

232 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p.152.

Uno dei testi che Tobey lesse era un saggio Sabro Haasegawa, che era contenuto in un articolo in *The world of abstract art*. Il pittore giapponese suggeriva una chiave di interpretazione dell'arte moderna secondo l'idea di moda: gli sembrava infatti che in generale gli antichi pittori giapponesi fossero più moderni degli occidentali e dei giapponesi stessi. Il paragone venne fatto sulla comune tendenza di entrambe all'astrattismo. In effetti, spiegava Haasegawa, gli antichi giapponesi, con gli insegnamenti delle filosofie *zen* e con il taoismo, trovarono la via per l'astrattismo. Questo concetto era spiegato nel saggio con una metafora molto interessante che esprimeva anche la potenza dell'estetica del vuoto: ciò che sta nel bicchiere semipieno è molto più appetibile di ciò che riempie il bicchiere per intero.<sup>233</sup> Questo era il gancio che teneva collegato il mondo reale e l'arte astratta, ovvero il pittore e lo spettatore. Il senso di vuoto e di spazio indefinito si configurava come caratteristica del pensiero astratto. I sensi non potevano cogliere in maniera efficace il reale, ci si doveva affidare quindi alla meditazione per cogliere la verità.

Tobey vide già a partire dagli anni Trenta, delle caratteristiche forti nell'arte giapponese: la forte presenza di un atteggiamento di concentrazione e allo stesso momento di consacrazione. Per esempio la natura non doveva essere ostentata in un uccello impagliato e ricopiato, al contrario doveva essere ripresa con l'immaginazione. Gli artisti cinesi non dipingevano nature morte, infatti, ma solo l'afflato vitale che sgorgava dalle cose nel loro dinamismo.<sup>234</sup> Emergeva qui la considerazione sul dinamismo: le raffigurazioni dovevano sembrare vive, non c'era interesse nella maniacale riproduzione dei tratti somatici di un animale, piuttosto rappresentarne l'afflato vitale. In pratica l'unico modo per raggiungere questo livello di raffigurazione era creare una situazione di movimento nel rapporto tra i soggetti della scena nel dipinto.

Un'altra considerazione tra le due arti, quella orientale e quella occidentale, venne fatta da Tobey quando guardò all'elemento di partenza delle due scuole di pittura. Secondo l'americano gli artisti europei guardavano alla massa, mentre gli orientali non concentrarono la loro attenzione sui volumi, la linea era, piuttosto, l'origine di tutto il lavoro pittorico. Il Rinascimento aveva portato i pittori europei alla raffigurazione per masse e alla descrizione della materia sotto forma di illusione. Dopo aver formulato questa congettura, Tobey si chiese

---

233 AA. VV., *Mark Tobey: a retrospective.*, op. cit., p. 34.

234 Tobey ricorda l'episodio accaduto in un ristorante di New York, guardando un acquario con i pesci all'interno, con un suo amico cinese anche lui pittore, il quale gli chiede in maniera del tutto ironica perché gli artisti occidentali se dipingono pesci, li ritraggono solo una volta morti (AA. VV., *Mark Tobey: a retrospective.*, op. cit., p. 35).

quale evoluzione avrebbe potuto subire la pittura, sapendo che Picasso era già stato considerato come il distruttore dell'epoca classica in Occidente e dell'illusione prospettica. La soluzione era per lui la manifestazione esasperata della superiorità della linea a scapito della massa. Le sue ricerche sulla linea lo portarono alla creazione di un universo di simboli calligrafici con cui espresse la sua poetica.

La pittura orientale era leggera ed elegante, basti pensare al ritratto del poeta Li Bo, del pittore Liang Kai.<sup>235</sup> Liang Kai dipinse sperimentando tratti diversi, in modo da ottenere rappresentazioni sempre più evanescenti. Le sue figure appaiono smaterializzate, come per quanto riguarda il suo *Li Bo in stroll*, il ritratto a figura intera del poeta era solo suggerito tramite le linee tonde del contorno della sua veste. Li Bo è riconoscibile dai dettagli del viso, perfettamente rifiniti tramite un pennello dalla punta finissima, mentre sullo sfondo il vuoto. La figura è sola nello spazio, non c'è alcun segno che identifichi un paesaggio, sembra essere sospesa nel nulla. Il vero protagonista è il poeta, ma non è una figura incorporea sebbene la sua fisicità sia descritta dal bianco del supporto e niente più; piuttosto il vuoto aumenta l'importanza della figura del poeta ed è altrettanto la rappresentazione della leggerezza della sua poesia. La materia che si riflette nella non-materia. Il tratto è raffinato e sebbene venga utilizzato solo l'inchiostro nero, Liang Kai riuscì a mettere nel dipinto tutte le sfumature che suggeriscono la rotondità e la profondità del corpo del poeta. Il corpo è ridotto ad una forma astratta, niente è particolare, piuttosto viene oggettivato in un corpo d'uomo, omettendo la particolarità del corpo di Li Bo.

*Li Bo in stroll* è sicuramente una delle opere più importanti dell'arte *chan* in Cina, come un altro dipinto significativo di Liang Kai e cioè il rotolo verticale realizzato con l'inchiostro nero su carta che rappresenta un monaco *chan*. In questo dipinto, che originariamente era stato concepito come un rotolo, ma che successivamente venne montato in un doppio foglio di album, Liang Kai utilizzò una pennellata del tutto libera. L'inchiostro, qui, è particolarmente diluito quasi fosse un acquerello. La figura emerge per macchie: sono distinguibili il piede destro, il busto, gli indumenti, i capelli e la barba. Pochi tratti del viso sono dati per mezzo di una punta fine: gli occhi, le orecchie, le narici e la bocca. Il colore è più carico sulla spalla destra, mentre il resto della veste sbiadisce verso il fondo. L'incarnato è dato dal solo colore del supporto.

---

235Gabriele BIGLIANI, *La pittura zen*, Roma, Stampa alternativa, 1982, p. 192.



**Li Bo in stroll**, Liang Kai (1140-1210)  
rotolo verticale 81,1 x 30,5 cm, inchiostro su carta  
Tokio National Museum  
[www.tnm.jp](http://www.tnm.jp)



**Monaco Chan**, Liang Kai (1140-1210)  
rotolo verticale 48,7 x 27,6, inchiostro su carta  
Museo Nazionale di Taipei  
Gabriele FAHR-BECKER, *Arte dell'Estremo Oriente*, op cit., p. 160

Quello che volle suggerire, in questo ultimo caso, Liang Kai con il suo monaco *chan* era il movimento, cioè la vita che scorre nella camminata del suo personaggio, il quale non rimane incollato alla carta, ma fa parte del mondo reale, quasi respira. Il risultato era l'insieme di un espressionismo delle macchie unito ad un astrattismo dei tratti della figura del monaco. L'opera conservata nel National Palace Museum di Taipei rappresenta l'apice al quale Liang Kai arrivò, utilizzando una tecnica di pennellata abbreviata<sup>236</sup>, rivelava una capacità di sintesi che in Europa si raggiungerà solo nel Novecento. Lo stile era essenziale: volume, movimento e colore sono prodotti mediante la pennellata ora liquida, ora grumosa, lineare o densa.<sup>237</sup> Con il semplice pennello e l'inchiostro monocromo ottenne risultati di semplicità, ma al tempo stesso di raffinatezza. La persona, proprio perché descritta fugacemente con linee e macchie, rappresentava tutti gli aspetti descritti dal buddhismo *chan* di soffio vitale e realizzazione spirituale.

Un ultimo dipinto, forse il più importante per quanto riguardava l'interpretazione del buddhismo della scuola *chan* e riprodotta dal maestro Liang Kai è *Sixth chan patriarch chopping bamboo*, un rotolo verticale conservato al National Museum di Tokyo. È rappresentato il momento in cui il patriarca raggiunge la buddhità, attraverso l'attività manuale del taglio del bambù. Il suono del taglio della pianta e l'esercizio fisico conciliavano la meditazione fino alla raggiungimento dell'illuminazione.<sup>238</sup> Infatti, l'esecuzione di qualsiasi attività poteva essere utile al raggiungimento dello scopo, potendo potenzialmente essere un atto spirituale. Nulla scalfisce il peso della personalità del patriarca Huineng, che gli costri addosso Liang Kai con i suoi tratti a pennello. Gli affari mondani non vanno ad essere di ostacolo all'illuminazione: Huineng ha un aspetto trasandato, i suoi indumenti non dichiarano uno status sociale elevato, bensì l'umiltà e la dedizione al lavoro sono le qualità che traspaiono dal rotolo.<sup>239</sup> L'uomo è accovacciato, brandisce un coltello con il quale infierisce un colpo secco ad un unico tralcio di bambù. L'essenzialità è la parola chiave, raccordo tra le intenzioni descrittive e la quinta dimensione del dipinto e cioè il vuoto. Il paesaggio non c'è ma è suggerito con una linea di inchiostro particolarmente annacquato che dà un'idea di orizzonte. Globalmente si percepisce un contrasto tra i nervosismi delle pennellate corte degli abiti del patriarca, e i colpi di pennellate fluide e sfumate del bambù che si lascia tagliare. Il dipinto si

---

236Gabriele BIGLIANI, *La pittura zen*, op. cit., p. 192.

237Gabriele BIGLIANI, *La pittura zen*, op. cit., p. 192.

238Fred KLEINER, *Garden's art through the ages: non-western perspective*, Cengage, 2010, Wadsworth, p. 66.

239Fred KLEINER, *Garden's art...*, op. cit., p. 66.

componeva di un'altra parte, oggi facente parte di una collezione privata in Giappone, che mostra lo stesso Huineng mentre strappa un sutra, tema che mostra in maniera letterale ciò che si intendeva nella scuola *chan*: non era essenziale lo studio dei testi, quanto la pratica meditativa.<sup>240</sup>



**The sixth patriarch cutting bamboo**, Liang Kai (1140-1210)  
rotolo verticale 72.7 x 31.5, inchiostro su carta  
Tokio National Museum  
ww.tnp.j

---

<sup>240</sup>Denise PATRY LEIDY, *The art of buddhism: an introduction to its history and meaning*, Shambhala publications, 2008, p. 200.

Grande importanza venne attribuita da Tobey stesso alla sua permanenza nel monastero giapponese: soprattutto la capacità di vedere con nuovi occhi ciò che sembrava di poca importanza ad occhi comuni, mentre traeva la sua essenza in parole, e considerazioni non basate sulla visione formale.<sup>241</sup> Fu così che vedendo le pitture di dragoni a pennello sul soffitto di un tempio a Kyoto, Tobey pensò alle pitture di Michelangelo e alla potenza di spirito che entrambe emanavano in modo uguale, pur nella differenza dello stile e delle pennellate. Aveva trovato il modo di porre una correlazione tra il mondo artistico orientale e quello occidentale. Bisognava far uscire la natura dalle pitture e il modo migliore per farlo non era quello di dipingere con un atto istintivo, ma ricercare uno stato della mente specifico, dopodiché si poteva procedere all'atto gestuale. E lo stato ideale era lo stato di pace della mente, questo era quello che deve essere ricercato dal pittore come stato ideale e preparatorio per l'atto artistico. Tobey era convinto che l'immediatezza dello spirito sarebbe diventata un nuovo punto cardine tanto per l'arte occidentale quanto orientale insieme.<sup>242</sup>

Le sue *white writing*, nel 1954, venivano descritte da lui come delle performance perché dovevano essere realizzate tutte in una volta o niente. Ciò non escludeva il fatto che, prima di realizzare l'opera, l'artista avrebbe dovuto raggiungere uno stato mentale ottimale, anche se nella realizzazione dell'opera d'arte non erano necessari che pochi istanti. Nel 1961 riprese il concetto dicendo che il desiderio di fare delle pitture *sumi* era come una specie di febbre, come la terra in primavera o un uragano.<sup>243</sup> L'accento sull'atto spontaneo era proprio uno dei tratti in comune tra l'arte di Mark Tobey e la pittura gestuale dell'espressionismo astratto.

La sua pittura si sviluppò anche rispetto alle dimensioni che aumentarono sensibilmente, in rapporto alla scala monumentale delle opere prodotte negli anni Cinquanta dagli altri astrattisti newyorchesi. Tobey, però non perse mai le pennellate corte e sottili che ne caratterizzarono le opere più piccole, le quali rimanevano le sue preferite, perché più chiara avveniva la manifestazione del respiro cosmico. Non era d'accordo con gli altri espressionisti astratti che puntarono la loro opera al descrivere l'umanità eroica, piuttosto la sua era una vista

---

241 Tobey racconta che durante la sua permanenza in un tempio *zen*, come esercizio per lo spirito, gli venne consegnata una pittura ad inchiostro *sumi* che rappresentava un cerchio eseguito a pennello. Egli intese l'esercizio non solo come processo di meditazione, ma anche come modo per allenare l'occhio alla visione del mondo orientale (AA. VV., *Mark Tobey: a retrospective...*, op. cit., p.36 ).

242AA. VV., *Mark Tobey: a retrospective...*, op. cit., p. 36.

243AA. VV., *Mark Tobey: a retrospective...*, op. cit., p. 37

globale e più oggettivante del mondo: reazione diversa, ma parallela agli stessi stimoli dei giovani della scuola di New York.<sup>244</sup>

Tobey lungo la sua vita cercò sempre il modo per dichiararsi distante sia dalla pittura di Franz Kline che da quella di Jackson Pollock, dicendo che c'era altro nei suoi dipinti che negli altri espressionisti astratti non c'era e forse fu proprio nel suo riferimento così costante alla cultura buddhista che lo rese un pittore non solo influenzato dal mondo orientale, se non immerso in questo.

---

<sup>244</sup> Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p.155.

## 7.2 Robert Motherwell (1915-1991)

Le pitture di Motherwell si possono definire, fin dalle prime opere, astratte. Aveva studiato storia dell'arte sia negli Stati Uniti che in Francia. Insieme all'amico Meyer Schapiro, il quale studiò con lui alla Columbia University di New York nel 1940. Fu così che Motherwell iniziò a frequentare i surrealisti emigrati dalla Francia per via del conflitto mondiale. Se le prime opere possono essere considerate afferenti all'astrattismo geometrico, già i primi contatti con gli artisti francesi lo portarono ad acquistare uno stile fatto di tratti semplificati e via via più biomorfici.<sup>245</sup>

Durante tutto il periodo in cui dipinse, il disegno ebbe un ruolo fondamentale: sia che fosse implicato alla nascita di immagini da adoperare nei suoi quadri, sia che fosse usato come mera sperimentazione di forme nuove che emergessero dalle tele. Iniziò quindi a lavorare con la carta quale supporto preferito, mentre il mezzo era inchiostro o pittura applicata direttamente a pennello.<sup>246</sup>

L'episodio che lo portò ad avvicinarsi in modo ancora più marcato al mondo *zen* fu la morte di un suo amico molto stretto, anch'esso artista: David Smith, deceduto il 23 maggio del 1965 dopo un incidente automobilistico.<sup>247</sup> Motherwell aveva intenzione di dipingere una serie composta da mille pezzi, dei quali ne produsse solo cinquecentosessantacinque. La serie

---

<sup>245</sup> Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., pp. 65-66.

<sup>246</sup> Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., pp. 65-66.

<sup>247</sup> Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., pp. 65-66.

era *Lyrical Suites* ed era ispirata al quartetto d'archi composto da Alban Berg e che Motherwell era solito ascoltare mentre dipingeva. Motherwell aveva tratto l'esempio dalla filosofia *zen*, come spiegò lui stesso presentando i termini in cui concepì *Lyrical Suites*.<sup>248</sup>

[...] unadulterated automatism. I took a thousand identical sheets of Japanese rice paper, an English watercolour brush, and common American inks, and worked perhaps forty a session, without conscious preconceptions, and with no revision – that was the rule of the game.<sup>249</sup>

Motherwell lavorava alle sue *Lyrical Suites* dispiegando una quarantina di fogli sul pavimento, in modo da ottenere una superficie ampia su cui tracciare spesse linee di pittura ad inchiostro. Imprimeva così traccia dei movimenti che conduceva ritmicamente sui fogli tramite il medium nero o talvolta colorato con tinte accese. La pittura acquistava un carattere gestuale e quasi performativo. Alcuni tratti venivano dati con gesti decisi e veloci, mentre altri con pennellate più lente e grosse.<sup>250</sup> Sulla tela rimaneva come prova l'intensità e la frequenza dei gesti, pensati sulla base del ritmo che aveva scelto Motherwell per esprimere la forza presente nella musica di Berg.

Motherwell descrisse il gesto di dipingere come un “unadulterated automatism” e cioè come uno stato mentale che si potrebbe definire *trans artistica*.<sup>251</sup> Come nell'arte meditativa *zen*: il braccio seguiva il pensiero in modo autonomo. Solo nel momento in cui l'animo era pronto a cogliere i frutti della meditazione, il braccio era libero di eseguire i movimenti e non incontrava ostacoli nell'operare. Sfruttava il momento in cui raggiungeva la massima concentrazione, per esplodere in modo prolifico con i suoi disegni su carta. Il suo lavoro non era frutto di una casualità intrinseca al modo di adoperare il pennello, così fugace e repentino, al contrario era il suo spirito, inconsciamente, e la musica a guidare il braccio che lavorava senza preconcetti, il che voleva dire anche senza forme arbitrarie o predefinite.

Altra posizione in comune con la pittura cinese era il fatto di utilizzare pochissimi strumenti per dipingere: semplicemente carta, pennello e inchiostro, senza il sussidio del

---

248 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 64.

249 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 68.

250 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p.66.

251 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 66.

cavalletto, il quale non era molto amato dai pittori americani, anche perché il suo utilizzo implicava un ritorno al passato e lo stare al giogo di costrizioni imposte dall'arte europea. Anche quando Motherwell usò il nero alternato al blu o al verde piuttosto che al giallo, il nero si configurava comunque come il colore più importante. Sebbene nelle sue opere Motherwell usasse anche più colori, egli stesso pensava che i veri “protagonisti” – così li avrebbe chiamati – fossero il bianco e il nero: i due colori sui quali amava ritornare anche quando il colore era già stato assorbito dalla carta.<sup>252</sup> E ciò si percepisce alla vista dei suoi lavori su carta, che si possono riassumere come architetture composte da linee geometriche o simboli dati con pennellate nere e gestuali sul foglio bianco.

Il supporto che usò introdusse nuovi effetti sulla pittura, Motherwell amava adoperare una carta sottile che traeva le sue origini dal mondo orientale: la carta di riso.<sup>253</sup> Quest'ultima era molto leggera e aveva una capacità di assorbimento molto maggiore della comune carta. Così i bordi delle macchie pittoriche si potevano espandere in modo poco o per nulla controllabile, modificando i contorni dei tratti di pennello fino a renderli indefiniti e particolarmente liberi.

Paint the thousand sheets without interruption, without a priori traditional or moral prejudices or a posteriori ones, without iconography, and above all without revisions or additions upon critical reflection and judgement and see what lies within, whatever it is. Venture. Don't look back. Do not tire. Everything is open. Brushes and blank white paper.<sup>254</sup>

Per la pittura *zen* il gesto non doveva essere mediato da alcun fattore, bensì diretto, non era dato spazio a ripensamenti o correzioni e l'opera non poteva subire modifiche. L'artista era legato alla sua opera tramite il gesto, vero collegamento metafisico tra l'intenzione e l'azione, così come era per i pittori *zen*. La libertà di creazione presupponeva una libertà di tipo mentale, la liberazione della mente appunto. L'immagine appariva automaticamente, attraverso la danza in cui si cimentava l'artista sopra la tela o in questo caso la carta di riso, ma non erano gesti casuali, bensì arrivavano direttamente dall'esperienza

---

252 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., pp. 65-66.

253 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 70.

254 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 68.

maturata dal pittore che teneva un certo controllo nel processo di esecuzione e dall'intuizione raggiunta con lo stato mentale. Questo era quello che avveniva con molti interpreti dell'espressionismo astratto: il tema era la trascrizione in formato bidimensionale (la tela) di un movimento che inizialmente si manifestava in un certo arco temporale, ma di cui rimaneva traccia sul supporto grazie alla sua conversione in spazio: lunghezza delle linee, spessore e larghezza dei segni. Motherwell stesso avrebbe detto in seguito che la sua mano agiva da sola, in stretto legame con il pensiero, quasi in un dialogo muto, suggerendo che molto era dato dall'inconscio, piuttosto che da quello che veniva progettato a priori.<sup>255</sup>

L'ultimo passo citato era anche espressione di uno stato d'animo che accomunava le personalità dell'espressionismo astratto americano: la ricerca della libertà, ma una libertà non di natura tecnica. L'impulso dei giovani militanti della scuola di New York era quello di allontanarsi dai contenuti della pittura tradizionale. Si cercava una via di liberazione. Una via per la quale l'artista non doveva seguire delle regole, ma lui stesso era libero di darcele e infrangerle a suo piacimento. Non guardarsi indietro e andare oltre a quello che si era già fatto erano espressioni che è possibile oggi ritrovare negli altri espressionisti.

Il disegno per Motherwell era molto importante, la base della creazione artistica, solo con questo il pittore poteva esprimersi in tutta libertà dando vita a delle opere che si inscrivevano in quell'arte che tutt'oggi viene definita dai critici gestuale ed era diretta espressione di un gesto. Gesto che per Motherwell era pensato e compiuto interpretando i movimenti del quartetto d'archi di Alban Berg, piuttosto che dalla sua spontanea volontà. D'altronde per Motherwell il disegno era l'unico mezzo tanto veloce quanto la mente. Nelle *Lyrical Suites* viveva liberamente il suo inconscio.<sup>256</sup> Era questo un atto di liberazione, nel momento in cui si scaricavano sulla tela gli strumenti del lavoro, quindi il pennello perdeva tutto il colore e doveva essere ricaricato, anche la mente si scaricava, producendo quasi una catarsi. Questo processo potrebbe essere chiarito con un gioco di parole: come una liberazione data dalla libertà di espressione. Durante l'esecuzione del brano venivano provate delle emozioni che potevano essere tradotte in immagine, inoltre tali emozioni potevano rivivere, poiché la pittura poteva far suscitare l'intimo pensiero dell'artista. Non solo era un atto catartico, quello di dipingere, ma era anche una possibilità di mettere a nudo la propria intimità e anima.

---

<sup>255</sup> Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 70.

<sup>256</sup> Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 70.

Nel 1982 Motherwell meditò sul senso del vuoto nella sua arte. In età matura infatti, lo avrebbe messo in relazione con l'idea di esistenza, come aveva d'altronde compreso durante il suo studio della filosofia orientale.<sup>257</sup> L'animazione del vuoto, lo stato particolare in cui si trovava il mezzo pittorico (la sua viscosità) e lo stato di incoscienza in cui le mani del pittore agiscono senza che ci fosse un vero ragionamento, ma seguendo un impulso di tipo mistico: tutto concorreva alla realizzazione di opere in stretta unione con le filosofie buddhiste.<sup>258</sup>

Riguardo al vuoto Motherwell appuntò:

[...] is perhaps the stronger in the Opens,<sup>259</sup> built on a conception analogous to the Oriental conception of the absolute void: that you start with empty space, and that the subject is that which animates the great space [...] you learn of Japanese calligraphy to let the hand take over; then you begin to watch the hand as though it is not yours [...] When the viscosity is right, it is close to (as the Orientals are always trying to express) mindlessness, or to pure essences, with nothing between your beingness and the external world. As though your beingness were transmitted without intervention.<sup>260</sup>

Qui viene riportato proprio il passo in cui Motherwell affermò che la creazione nelle sue opere astratte arrivava con la dovuta predisposizione, ma doveva essere pure un atto gestuale in cui era la mano dell'artista che comandava e questa doveva essere lasciata libera di operare in piena autonomia. La mente entrava in uno stato di incoscienza, era questo lo stato d'animo del pittore che cadeva in una trans artistica e al tempo stesso creativa.

---

257 Mary Ann COWS-Robert MOTHERWELL, *Robert Motherwell*, Columbia University Press, 1996, p.92.

258 Mary Ann COWS-Robert MOTHERWELL, *Robert Motherwell...*, op. cit., p.92.

259 *Opens* è la serie che fa a partire dal 1967. Nella serie Motherwell giocava con le dimensioni delle tele, da grandi a piccole. I quadri sono fatti con stesure piatte di colore puro. In questa serie gioca con i concetti minimalisti. (Mary Ann COWS-Robert MOTHERWELL, *Robert Motherwell...*, op. cit, p.92).

260 Mary Ann COWS-Robert MOTHERWELL, *Robert Motherwell...*, op. cit, p.92.

### 7.3 David Smith (1906-1965)

Le forme astratte e tendenti all'antropomorfismo sono comuni nei dipinti di David Smith, nelle sculture, ma anche nei disegni, traducendo i movimenti delle sue figure con pennellate gestuali di inchiostro nero. Tra gli anni 1957 e 1958, Smith produsse oltre quattrocento disegni, molti dei quali erano grandi carte con calligrafie di inchiostro nero, che mostravano pennellate dagli spessori dinamici che, d'altronde, caratterizzavano anche molti dei lavori gestuali dei pittori contemporanei a Smith stesso.<sup>261</sup>

Lo scultore David Smith partiva sempre dall'esecuzione del progetto, bozzetti che per la loro eleganza hanno pieno diritto ad essere considerati opere d'arte tanto quanto le sculture. Smith per i suoi disegni usava un medium particolare, fatto di inchiostro cinese mescolato a tuorlo, procedura che si inventò nel 1953.<sup>262</sup> Il risultato della mistura era un liquido viscoso che una volta steso diventava opaco. Il liquido risultava piuttosto denso, per questo motivo, utilizzando il pennello per stenderlo sulla carta, rimanevano chiari i segni delle singole pennellate o setole, in quanto ciascuna pennellata aveva una testura differente dall'altra. Ogni pennellata risultava quindi sempre diversa dall'altra e sempre perfettamente distinguibile anche quando queste fossero state sovrapposte. Questo implicava un'altra caratteristica e cioè: la forte predisposizione delle sue opere alla tridimensionalità, data della sovrapposizione dei piani all'interno di una singola composizione, che faceva assomigliare la tela ad una scultura per mezzo dell'effetto grafico.<sup>263</sup> D'altro canto le sue opere grafiche erano spesso i progetti per le sue sculture e non poteva che essere un vantaggio possedere un inchiostro che per la sua

261 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 135.

262 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 135.

263 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 135.

densità creava effetti ottici di tridimensionalità.

Smith rimase incollato al suo mondo di scultore anche quando si cimentava nella pittura. Lo stratagemma di insistere su uno stesso pezzo di carta dando una pennellata e, subito dopo che il colore venisse assorbito, darne una seconda e così via, permetteva di vedere una tridimensionalità nella sovrapposizione dei piani, che si ritroverà anche nelle sue sculture. Le sue opere di acciaio, infatti, erano costituite da elementi lineari che non rimanevano isolati, ma racchiusi in un contesto di elementi omogenei tra loro che tenevano conto della profondità dell'opera che per definizione aveva tre dimensioni.

I disegni di Smith spesso furono paragonati alle calligrafie e dipinti cinesi e giapponesi, a favore di questo si potevano riscontrare delle analogie nei processi e nel contenuto espresso tramite segni grafici, i quali divennero veri e propri simboli di un linguaggio. Quello che fece Smith fu proprio inventarsi una serie di ideogrammi costituiti da segmenti verticali sovrapposti a segmenti che viaggiavano su altre direzioni, interpolando le linee e costituendo un linguaggio e un testo visivo.

Per Smith c'era un'altra considerazione, ancora più importante, che era la similitudine che esisteva tra l'idea orientale di identificazione dell'artista tra la natura, l'esistenza e l'arte:

I never intend a day to pass without asserting my identity; my work records my existence.<sup>264</sup>

Quasi un “io creo quindi esisto”. Un assioma cartesiano frutto della necessità di creare da parte dell'artista, il quale si sentiva realizzato solo nel momento della creazione artistica. Ma non solo: l'opera poteva far sentire realizzato l'artista, ma era anche l'artista. Poiché la creazione procedeva dall'animo di quest'ultimo ed era come se fosse un'appendice dello stesso: un'eredità che l'artista lasciava ai posteri, anche quando non sarebbe più esistito.

La relazione tra l'opera e l'artista che pose Smith, ma che era anche già fondamento dell'arte asiatica, venne sviluppata da molti degli artisti della scuola di New York. Il disegno era sempre l'espressione dell'identità dell'artista stesso, una celebrazione della libertà dell'artista e un lavoro di rappresentazione del significato universale nel particolare.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup>Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 135.

<sup>265</sup> Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 136.

Smith si cimentò nel disegno, perché poteva servirgli al momento della creazione di molte altre opere che lui stesso portò avanti tramite diverse tecniche. Il rapporto certe volte veniva anche ribaltato, poiché era nella scultura che egli voleva riprodurre la libertà di esecuzione che otteneva con il disegno.<sup>266</sup> Infatti Smith arrivò a New York in qualità di pittore, solo dagli anni Trenta si orientò nuovamente verso la scultura, anche se continuò ad essere vicino agli espressionisti astratti: Gorky, Gottlieb, de Kooning, Motherwell e Pollock. La sua idea di pittura espressionista astratta fu declamata da lui stesso nel 1953.<sup>267</sup>

[...] the indication of form by bulk mass does not possess its old validity. Mass is energy. Space is energy. Nothing is without energy. Nothing is without mass. The indication of area or pattern is a statement of energy and as sculptural as sculpture can be.<sup>268</sup>

Come gli altri espressionisti astratti, Smith ribadì la necessità dell'artista di essere libero di far nascere forme attraverso il processo creativo, lavorando con l'energia del proprio corpo, la quale a volte era scatenata, intensa o addirittura aggressiva.<sup>269</sup> Per Smith era fondamentale l'arte del disegno perché serviva a liberare la creatività dell'artista. Disegnare era centrale all'interno del suo processo creativo, la forza vivente e concreta dell'artista.

A volte i disegni gli servivano da bozzetti per le sue sculture, altre volte erano solo studi per capire come non doveva essere portato a termine un lavoro scultoreo. Per lui infatti, fare scultura era come disegnare nell'aria e proprio al proposito di chiarire ciò utilizzò l'espressione "drawing in the air".<sup>270</sup> Le sue sculture erano leggere e sembravano quasi uscire dalla cornice di un quadro. Egli puntò molto di più sulla linea e sulla forma che non sulla massa e sulla profondità e questo rese le sue opere scultoree tridimensionali così vicine alla pittura come mai lo erano state quelle di altri scultori nella storia dell'arte.<sup>271</sup>

Così Smith commentò la nascita delle sue sculture:

---

266 Nella celebre frase: "to make sculpture as free as drawing". (Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p.133).

267 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 132.

268 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 132.

269 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 132.

270 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 135.

271 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 134.

I follow no set procedure in starting a sculpture. Some works start out as chalk drawings on the cement floor with cut steel forms working into the drawings. When it reaches the stage when the structure can become united, it is welded into position upright. Then the added dimension requires different considerations over the more or less profile form of the floor drawing assembly. Sometimes I make a lot of drawings using possibly one relationship in each drawing which will add up in the final work. Sometimes sculptures just start with no drawing at all.<sup>272</sup>

Non c'era una procedura specifica per la messa in opera delle sue creazioni: l'indeterminatezza seguiva la volontà artistica, l'istinto e le sensazioni dell'artista, quasi come se l'artista aspettasse l'ispirazione. Smith non intese affermare che si trattasse di casualità, bensì di una predisposizione mentale che poteva arrivare da un momento all'altro, come una sorta di illuminazione. Rimaneva il fatto che all'artista era data un'opportunità su tutte: la possibilità di essere libero, non sottostare ad alcun ritmo impostogli poiché era l'artista stesso che si poneva degli stimoli da solo. Qualche volta occorreano numerosi disegni, mentre altre volte l'approccio all'opera iniziava immediatamente e un'idea bastava a far sbocciare un'opera d'arte compiuta ed originale.

---

272 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 134.

## 7.4 Theodoros Stamos (1922-1997)

Artista della cerchia degli espressionisti astratti newyorchesi era Theodoros Stamos, pittore dalla formazione autodidatta, iniziò lavorando a casa nel 1937 ed i suoi primi dipinti si riferivano ai paesaggi della Grecia: immagini del paese d'origine dei genitori, raccolte tramite i racconti della madre. Stamos, infatti, nacque a New York nel 1922 da una famiglia di immigrati greci.<sup>273</sup> Fu grazie all'incontro con Newman e Gottlieb, alla mostra *The ideographic Picture* alla Betty Parsons Gallery, che Stamos si avvicinò alla pittura astratta. L'amicizia tra Newman e Stamos fu particolarmente importante perché fu proprio il primo ad aiutare Stamos nell'organizzazione della sua prima personale proprio alla Betty Parsons Gallery e scrivendo l'introduzione al catalogo della stessa mostra del 1947.<sup>274</sup>

The work of Theodoros Stamos, subtle and sensuous as it is, reveals an attitude toward nature that is closer to true communion. [...] He redefines the pastoral experience as one of participation with the inner life of the natural phenomenon.<sup>275</sup>

Stamos strinse amicizia anche con Rothko, un legame che durò fino alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1970.<sup>276</sup> Era affascinato dalla figura di Charles Darwin, dalle

<sup>273</sup>Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 138.

<sup>274</sup>Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 138.

<sup>275</sup>Barnett NEWMANN, *Barnett Newman selected writings and interview*, University of California Press, 1992, p. 109.

<sup>276</sup>Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 138

numerose forme di vita che esistevano e dai fenomeni naturali. Era interessato anche alla cultura orientale, fin dagli anni Quaranta in cui iniziò a studiare traduzioni di testi *zen* e iniziò a frequentare il poeta Robert Prince, stringendo con lui una forte amicizia. Al momento della loro conoscenza entrambi stavano lavorando alla rivista *Tiger 's Eye*, importante compendio di poesia e arte soprattutto per la prima fase della pittura espressionista astratta.<sup>277</sup> Nel 1954 scrisse un articolo intitolato *Why nature in art* in cui affermava di sentirsi attratto dalla pittura cinese e giapponese e che questa ebbe una gran rilevanza tra i pittori suoi contemporanei.<sup>278</sup>

Fin dagli anni Quaranta, Stamos collezionò numerosi testi afferenti l'arte asiatica, letteratura e filosofia orientale. Il suo interesse, infatti, non si limitò solo alla pittura orientale, ma sconfinò nello studio del buddhismo e soprattutto dei concetti dello *zen*. In virtù di questo visitò la Freer Gallery di Washington D. C., uno dei musei di arte orientale più importante degli Stati Uniti, e la mostra di opere di ispirazione giapponese dell'artista americano James McNeill Whistler.<sup>279</sup>

In *Why nature is art* Stamos elogiò gli artisti americani che ebbero la capacità di trasmettere emozioni e spiritualità attraverso l'esperienza diretta con la natura. In particolare fece le lodi di Arthur Dove, pittore di origini americane che lavorò molto spesso utilizzando la carta come supporto. Creò quindi un collegamento tra l'opera degli artisti del XX secolo suoi connazionali e le immagini orientali. Il nesso era costituito dal fatto che la pittura orientale era incentrata a tradurre il mondo reale sotto forma di immagini evocative di una natura poetica.<sup>280</sup>

Anche lui infatti chiamò in causa la pittura cinese per la bellezza della composizione dei dipinti ad inchiostro e per l'eleganza degli stili con cui veniva condotta l'arte calligrafica. Con gli idiomi calligrafici infatti si poteva rimanere collegati alle forme del mondo fisico, perché nate sulla base di semplificazioni ed astrazioni di forme fisiche reali:

[...] more organic, with colour patterns related o flames and amorphous growths of the woods  
[...] beautiful compositions that at times resemble the expressive glory of Chinese calligraphic characters while never deviating from their base in a physical world.<sup>281</sup>

---

277 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 142.

278 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 142.

279 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 142.

280 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 143.

281 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 142.

Stamos non si limitò però a tessere le lodi di artisti defunti, infatti si esprime anche riguardo ai suoi contemporanei, i quali definiva come visionari, che possedevano un legame spirituale con la natura. Era attratto soprattutto dai lavori di artisti quali Pollock, Rothko, Graves e Tobey. Pure i soggetti di Stamos, per quanto lontani possano sembrare dalla realtà fisica, erano in realtà delle rielaborazione dell'artista su immagini che lo stesso assorbì dallo studio rigoroso del mondo reale, in luoghi particolari. La natura era sempre il punto di partenza per le sue opere, che con gli anni si fecero sempre più astratte.

## 7.5 Ad Reinhardt (1913-1967)

Ad Reinhardt fu uno dei primi della generazione degli espressionisti astratti a essere affascinato dall'Oriente. Egli venne spesso definito come l'artista con le conoscenze maggiori sulla storia dell'arte a livello mondiale, tra i suoi coetanei. Lui stesso non nascose mai il fatto di essersi creato un bagaglio culturale sul mondo orientale, che nessun altro artista aveva mai avuto. Un bagaglio culturale che venne arricchito dai suoi viaggi e dalle letture che gli permisero di formare addirittura un panorama complessivo della storia dell'arte mondiale.<sup>282</sup> Il mondo orientale lo affascinò per la ricchezza delle forme decorative che presentavano le architetture mediorientali, in seguito studiò l'arte cinese e giapponese, soprattutto *zen*. Tra le sue conoscenze vi era, infatti, Thomas Merton, uno studioso che aveva scritto numerosi testi sul buddhismo *zen* in lingua inglese e che aveva scritto pagine pure sul significato del gesto pittorico come atto di meditazione.<sup>283</sup> Fin dai primi momenti l'artista si circondò di personalità che lo potessero aiutare a comprendere meglio il mondo orientale, sia per quanto riguardasse l'arte, che la filosofia.

Reinhardt, una volta ritornato all'università, nel 1944, si interessò in modo particolare alla pittura cinese e giapponese e alle decorazioni delle architetture islamiche. Alla Hunter and Brooklyn College intraprese infatti corsi di arte islamica e asiatica; viaggiò in Europa, nel

---

<sup>282</sup> Ad REINHARDT, *Art as art*, op. cit., p. 211.

<sup>283</sup> Thomas Merton (1915-1968) scrisse saggi sul tema del dialogo tra le religioni come: *No man is an island* (1955), *Mistycs and zen masters* (1968), *Zen and the birds of appetite* (1968).

Medio ed Estremo Oriente, collezionando un migliaio di diapositive, che classificò secondo le analogie morfologiche che presentavano pezzi artistici di differenti origini.<sup>284</sup> Le diapositive ebbero anche uno scopo didattico: infatti nel corso della sua carriera accademica, che condusse successivamente, amò usare queste diapositive per impartire nozioni di storia dell'arte ai suoi studenti.<sup>285</sup>

Gli anni Cinquanta videro in America le conferenze del maestro D. T. Suzuki, il quale tenne un ciclo di seminari anche alla Columbia University di New York. Reinhardt partecipò con interesse alle lezioni, le quali avevano ottenuto una grande partecipazione degli intellettuali newyorchesi. Un esempio tra tutte le menti che parteciparono ai seminari fu John Cage che, a seguito di queste, scrisse una delle sue opere più importanti, che sottolineava l'importanza del silenzio come momento di riflessione e meditazione.<sup>286</sup>

Lo stesso Ad Reinhardt intraprese a partire dal 1952 una campagna informativa sull'arte orientale. L'artista tenne un ciclo di seminari sullo stampo di quelli del maestro Suzuki, ma con un altro tema centrale: il buddhismo non era più spiegato solamente in quanto stile di vita. Con la collaborazione dello *Studio Club* di New York organizzò e diresse delle conferenze in cui metteva in relazione, comparandole, l'arte orientale e quella occidentale.<sup>287</sup> Il tutto era illustrato dalle sue diapositive. La ricchezza di informazioni a cui poteva avere accesso Reinhardt era da considerarsi il frutto delle acquisizioni e delle mostre che in quel periodo erano state fatte dai musei americani e soprattutto di New York, ma non solo. Nel 1954 ci fu la grande esposizione di paesaggi cinesi al museo di Cleveland, la prima importante mostra sulla pittura di paesaggio orientale negli Stati Uniti. Reinhardt dopo aver visitato la mostra sentì che quella pittura era una delle più grandi realizzazioni della storia dell'arte e dell'umanità.<sup>288</sup>

Reinhardt durante le sue conferenze sull'arte orientale espresse grande ammirazione per le convenzioni formali asiatiche e per le forme della scultura indiana, ciò in opposizione alle forme animali della scultura greca. Preferiva la pittura di paesaggio cinese ai paesaggi olandesi e fiamminghi.<sup>289</sup>

---

284 Ad REINHARDT, *Art as art.*, op. cit, p. 211.

285 Ad REINHARDT, *Art as art.*, op. cit, p. 211.

286 Un esempio su tutte le composizioni di John Cage è *4' 33''* opera in cui lo spettatore era invitato ad ascoltare il silenzio.

287 Ad REINHARDT, *Art as art.*, op. cit, p. 211.

288 AA. VV., *Ad Reinhardt.*, op. cit., p. 41.

289 AA. VV., *Ad Reinhardt.*, op. cit., p. 41.

Nei suoi saggi si trova un paragrafo intitolato *Cycles through the chinese landscape*, scritto in occasione della mostra di Cleveland del 1954.<sup>290</sup> In questo breve testo erano affrontati i temi della pittura di paesaggio cinese, del suo rapporto con il buddhismo e veniva anche illustrata la natura e la figura del pittore orientale così differente da quella occidentale:

The occasion of the Western world's first major exhibition of one of the greatest achievements in art and human history, Chinese landscape painting, at the Cleveland Museum of Art, currently presents us with a proper opportunity to rush into the “question” and the “cycle” of Chinese painting, where so many in the past have feared, and many still fear, to tread.<sup>291</sup>

La mostra era stata organizzata da Sherman E. Lee, il quale aveva scritto anche il catalogo della stessa. I pezzi radunati a Cleveland erano centodiciassette capolavori che dovevano rappresentare la storia dell'arte cinese di duemila anni. Tutto era accompagnato da riprese fotografiche del paesaggio cinese e un numero limitato di disegni degli antichi maestri occidentali.<sup>292</sup>

La mostra consisteva, stando alle parole di Reinhardt, in una veloce storia della pittura di paesaggio della Cina, svolta per capolavori, dagli inizi della pittura di paesaggio fino alla pittura contemporanea. Emerse dalla revisione dell'artista la sua competenza nel parlare di arte orientale e il suo piacere nel raccontare di una mostra d'arte orientale così ben allestita negli Stati Uniti. Espresse nel breve saggio anche la sua passione per la pittura Song che definì pura, nobile e bellissima. Segnò poi un parallelo con i pittori contemporanei.

Reinhardt si soffermò anche sulla figura del pittore in Oriente, mentre negli Stati Uniti si stava ripensando alla definizione dell'artista come “eroe”.

Painters in cycles, too: early pioneers and honorable ancestors, classic scholars and hermits, the late spontaneity experts and professional irrationalists. [...] The early Chinese painters are legendary “heroes”, often anonymous often with several names, often with no existing or even ever

---

290Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 211.

291 Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 212.

292Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 212.

known works of art. [...] The classic painters are “sage-scholar-hermit-gentlement” aloof contemplatives who live reserved lives among small circles of congenial friends, decline to accept official positions, refuse to take payment for their pictures and are kind to everyone. They feel superior to the “professional” who are “renegades and hateful collaborationists, whose status forced them to paint whether they felt like it or not.”<sup>293</sup>

I veri eroi erano per Reinhardt i pittori cinesi dell'epoca classica. L'eroicità consisteva nel fatto che il pittore, non si considerasse un artista, tanto era umile. L'umiltà risiedeva, per Reinhardt, nel fatto che i pittori cinesi non firmassero le proprie opere o ponessero degli pseudonimi, non ricevessero denaro, declinassero le offerte per cariche ufficiali, sentendosi superiori ai pittori di professione, i quali dovevano dipingere in qualsiasi stato d'animo. Il pittore era perciò un “sage-scholar-hermit-gentlement” secondo Reinhardt.<sup>294</sup>

Per suffragare la sua teoria, Reinhardt citò nel saggio gli scritti di Kuo Hsi. In questi il pittore cinese descriveva il momento in cui si metteva a dipingere: ritirandosi nella stanzetta di una casa silenziosa, seduto vicino ad una finestra aperta, con l'incenso che bruciava.<sup>295</sup> Veniva esaltato il fatto che il pittore avesse bisogno di meditare per poi eseguire il dipinto. Esistevano un momento e un luogo specifici in cui il genio creativo del pittore era libero di esprimersi in pace e tranquillità.

Se lo stato d'animo dei pittori classici era di tranquillità e compostezza dell'esecuzione, secondo Reinhardt era possibile tracciare un parallelo nei pittori che sarebbero esistiti successivamente e gli espressionisti astratti:

The Late painters win great fame as “brush men”. They are variously labeled experimentalists, traditionalists, eclectics, and eccentrics – “flung-ink” specialists, “running-brush” masters, and “sudden-inspiration” virtuosos.<sup>296</sup>

Nel suo saggio, Reinhardt espresse anche un'altra idea fondamentale della pittura

---

293 Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 213-214.

294 Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 214.

295 Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 214.

296 Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 214.

cinese, tratta dal testo del pittore Wang Wei:

In painting landscapes [...] the idea should exist before before the brush is taken up.<sup>297</sup>

Conosceva bene la pittura cinese, come veniva costruito il dipinto, e cioè con una consapevolezza dei gesti, raggiunta tramite la meditazione. Arrivava a definire in che grado diventava astratta la pittura di paesaggio; poiché la natura era vasta, alta, profonda, infinita ed eterna, la pittura di paesaggio si doveva conformare a questi aspetti tramite l'astrazione dei soggetti e delle forme che da reali si traducevano in simboliche:

The “mountain-water-scene” elements, originally decorative, descriptive, and symbolic, become standard abstract pre-fixed forms and are piled on top of one another into towering systems that grow boundless and infinite, and seem to “correspond” to the vastness and majesty of nature and the universe [...]

Nella pittura shan-shui gli elementi del paesaggio iniziavano ad essere elementi astratti quando perdevano le loro connotazioni geografiche, ma questa perdita era una conquista per la pittura cinese, la quale non aveva bisogno di essere descrittiva per raggiungere le caratteristiche di essere specchio del cosmo e dell'infinito, oltre che di una realtà sovrasensibile.

Inoltre, in un passo successivo, Reinhardt spiegava anche tutte le caratteristiche che il paesaggio cinese doveva avere e le sensazioni che doveva trasmettere:

Classic Chinese painting range from rich complexes of brushstrokes to formless washes and dissolved spaces. They can look organized and organic, atmospheric and airless, immanent and transcendent, ideal, unreal, and most real. They are complete, self-contained, absolute, rational, perfect, serene, silent, monumental and universal. They are “of the mind”, pure, free, true. Some are formless,

<sup>297</sup> Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 214.

lightless, spaceless, timeless, a “wightless nothingness” with no explanations, no meanings, nothing to point out or pin down, nothing to know or feel. The least in the most; more is less.<sup>298</sup>

I paesaggi erano il pretesto per la messa in pratica di differenti tecniche del pennello. Si partiva da paesaggi definiti e ricchi di inchiostro, resi nei minimi particolari, per finire con paesaggi in dissolvenza, realizzati con pochi tocchi rapidi e slavati. Secondo Reinhardt i paesaggi cinesi dovevano essere caratterizzati da alcune qualità indispensabili: essere frutto della meditazione, puri, liberi e veri. Tutti gli altri aggettivi confluivano in queste. Di assoluta importanza era il vuoto, il *nothingness*, in cui non esistevano significati, niente da sapere, nessun sentimento e nessuna emozione da provare.

Il vuoto, quindi, era la caratteristica fondamentale dei paesaggi cinesi, era il mezzo con cui si arrivava a percepire l'infinito. Rappresentava in giusta misura la libertà, ma anche i limiti compositivi dell'artista.

---

298 Ad REINHARDT, *Art as art...*, op. cit., p. 215.

## 7.6 Philip Guston (1913-1980)

Philip Goldstein (Guston era lo pseudonimo che egli stesso si diede) nacque a Montreal nel 1913, figlio di una famiglia di emigranti ebrei di Odessa. Fin dall'infanzia si stabilì a Los Angeles. A soli dieci anni perse il padre, il quale si suicidò per i troppi debiti economici e per i tormenti subiti dalle persecuzioni del Ku klux klan. Trovò conforto nel disegno e si iscrisse alla Los Angeles Manual Arts High School dove non solo studiò storia dell'arte europea, ma anche filosofia orientale.<sup>299</sup> Fu questo uno dei primi approcci di Guston alla disciplina buddhista e in particolare *zen*.

Philip Guston partecipò inoltre ad alcune delle lezioni che il maestro Suzuki fece alla Columbia University di New York. Vi prese parte insieme all'amico John Cage. I due spesso si confrontarono sulla filosofia *zen* e sulla sua importanza per il mondo artistico a loro contemporaneo.<sup>300</sup>

Il disegno era il suo mezzo artistico preferito, anche se nel suo lavoro si focalizzò soprattutto sulla pittura. L'inchiostro su carta era, però, la tecnica che usava di più perché gli dava delle possibilità che la pittura non riusciva a dare. Rispetto al disegno elogiò sempre il fatto che l'inchiostro nero si presentava con un'apparente nudità,<sup>301</sup> era sufficiente per esprimere quello che egli voleva, non possedeva né massa, né una gamma cromatica, caratteristiche che secondo lo stesso Guston erano poco utili allo scopo della creazione artistica, anzi distraevano dalla rappresentazione.

It is the bareness of drawing that I like. The act of drawing is what locates, suggests, discovers. At times it seems enough to draw, without the distractions of colour and mass.<sup>302</sup>

---

299Dore ASHTON, *A critical study of Phillip Guston*, Los Angeles, University of California Press, 1976, p. 186.

300Dore ASHTON, *A critical study ...*, op. cit., p. 186.

301 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 41.

302 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 41.

Proprio nei disegni si notano meglio le influenze che ebbe nel suo lavoro l'arte della calligrafia cinese, ma anche il buddhismo *zen*. Tra il 1950 e il 1954 creò delle serie di disegni in bianco e nero, quasi delle calligrafie, tracce che lasciava il pennello sulla carta bianca, marchi biomorfici, macchie organiche. Ridusse le forme al loro aspetto più elementare, provando combinazioni sempre diverse:

He constrained them, turned them, made them rush like torments on the white of the page, or form arabesques flowing into nowhere at the edges.<sup>303</sup>

Il suo strumento preferito per stendere l'inchiostro nero era il pennino, con il quale poteva dare diversi spessori e sfumature sulla carta bianca.<sup>304</sup> Nelle sue opere erano rilevabili i segni più definiti e sottili della punta del pennino e i segni molto più spessi delle pennellate veloci e corte. Le linee erano specchio dei movimenti che faceva Guston per realizzare l'opera d'arte in maniera gestuale, anche nel suo caso una danza sul foglio, come lo era per Jackson Pollock.<sup>305</sup> I segni erano più spessi o più sottili, il tratto variava in base alla pressione che veniva utilizzata, erano la traduzione del suo atteggiamento nei confronti del foglio.

Rispetto ad altri pittori della sua compagine, Kline ne era un esempio su tutti, Guston rese noto che l'arte *zen* lo influenzò per tutta la sua vita. Infatti nel 1978, durante una lezione pubblica all'università del Minnesota, ammise che il suo metodo di lavoro era strettamente connesso con la pittura cinese.<sup>306</sup>

I think in my studies and broodings about the art of the past my greatest ideal is Chinese painting, especially Sung painting dating from about the 10th or 11th century. Sung period training involves doing something thousands of times [...] until someone else does it, not you, and the rithm moves through you. I think that is what the *zen* Buddhist called “sartori” and I have had it happened to

---

303 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 42.

304 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 41.

305 Pollock era stato suo compagno alla Los Angeles Manual Arts High School. I due si conoscevano bene e avevano un rapporto di amicizia.

306 Dore ASHTON, *A crytical study...*, op. cit., p. 186.

me. It is a double activity, when you know and you don't know, and it shouldn't really be talked about. So I move toward the movement.<sup>307</sup>

Sebbene Guston avesse ammesso solo nel 1978, e per la prima volta davanti ad un pubblico, lo stretto legame che c'era tra le sue opere e quelle del mondo buddhista cinese, già il pittore aveva espresso tutta la sua ammirazione verso i principi dell'arte orientale.<sup>308</sup> L'ideale di libertà che volle mettere all'interno delle sue composizioni, e che effettivamente emerse dai suoi disegni, era un esempio della ricerca estetica che condusse per tutta la sua vita ed era in accordo con le teorie asiatiche che regolavano l'uso del pennello sulla carta. Willem de Kooning, uno dei pittori con cui ebbe un rapporto sincero gli chiese, secondo lui, qual era il soggetto vero che un artista dovesse mettere nei suoi dipinti. Guston gli rispose:<sup>309</sup>

Freedom! That's the only possession the artist has, freedom to do whatever you imagine.<sup>310</sup>

Guston manipolava l'inchiostro nero con lo scopo di realizzare delle sfumature con toni degradanti e per mezzo di differenti texture: dal nero opaco ad uno più leggero e brillante, fino a tracciare delle linee grigie che quasi sembravano scomparire. Se Guston si accostava all'espressionismo astratto a partire da disegni ad inchiostro che sviluppava sulla carta già dal 1948, fu a partire dagli anni Cinquanta che centrò nel foglio le sue figure nere, senza raccoglierle in uno spazio definito dalla pittura, piuttosto lasciandole alla deriva sullo sfondo bianco.<sup>311</sup> Lasciò solo un'idea racchiusa da pochi tratti geometrici su cosa rappresentassero realmente le sue forme, in modo da essere riconoscibili agli occhi dello spettatore: queste forme che iniziava a sperimentare negli anni Cinquanta sarebbero state le stesse per cui si caratterizzarono i suoi ultimi lavori.

Una serie di dipinti su tutti quelli dell'opera completa di Guston, suggerisce l'importanza delle pitture cinesi dei monaci buddhisti *chan*: *Cherries*. Le grandi tele che

---

307 Dore ASHTON, *A crytical study...*, op.cit., p. 186.

308 Dore ASHTON, *A crytical study...*, op. cit., p. 186.

309 Dore ASHTON, *A crytical study...*, op. cit., p. 186.

310 Dore ASHTON, *A crytical study...*, op. cit., p. 186.

311 Dore ASHTON, *A crytical study...*, op. cit., p. 186.

realizzò rappresentavano delle ciliege e furono viste dalla critica come dei chiari segnali dell'influenza buddhista nelle sue opere. In particolare al meraviglioso rotolo *Six parsimmons* di Mu Qi.<sup>312</sup>

La pittura del cinese Mu Qi, il monaco buddhista *chan* vissuto alla fine dell'epoca Song, era ricca di personalità. Il suo stile era non-convenzionale: riusciva ad indagare la natura intima del personaggio o dell'oggetto che voleva rappresentare e riusciva anche a catturare nel tratto del pennello immagini di semplicità, ma, al tempo stesso, di straordinario equilibrio e bellezza. Le sue nature morte ne sono forse l'esempio migliore: colme di virtuosismo tecnico e straordinaria capacità nel creare una composizione equilibrata, se pur semplice.<sup>313</sup> I suoi *sei cachi* risultavano insuperabili per armonia e rappresentazione dei volumi, inoltre, intensificando e diluendo progressivamente il colore Mu Qi riuscì a dare un senso di ritmo tonale che sarebbe diventato un punto importante e materia di studio per l'astrattismo.

Le forme naturalistiche non ricercavano la perfezione nella natura, ma la rappresentavano come appariva nella quotidianità, con le sue scorrettezze, le quali la rendevano più interessante dal punto di vista artistico. Anche in quest'opera era dato notevole spazio al vuoto, tanto che i frutti sembravano fluttuare in uno spazio infinito. Il vuoto era concepito per essere il giusto contrappeso ai volumi rappresentati.

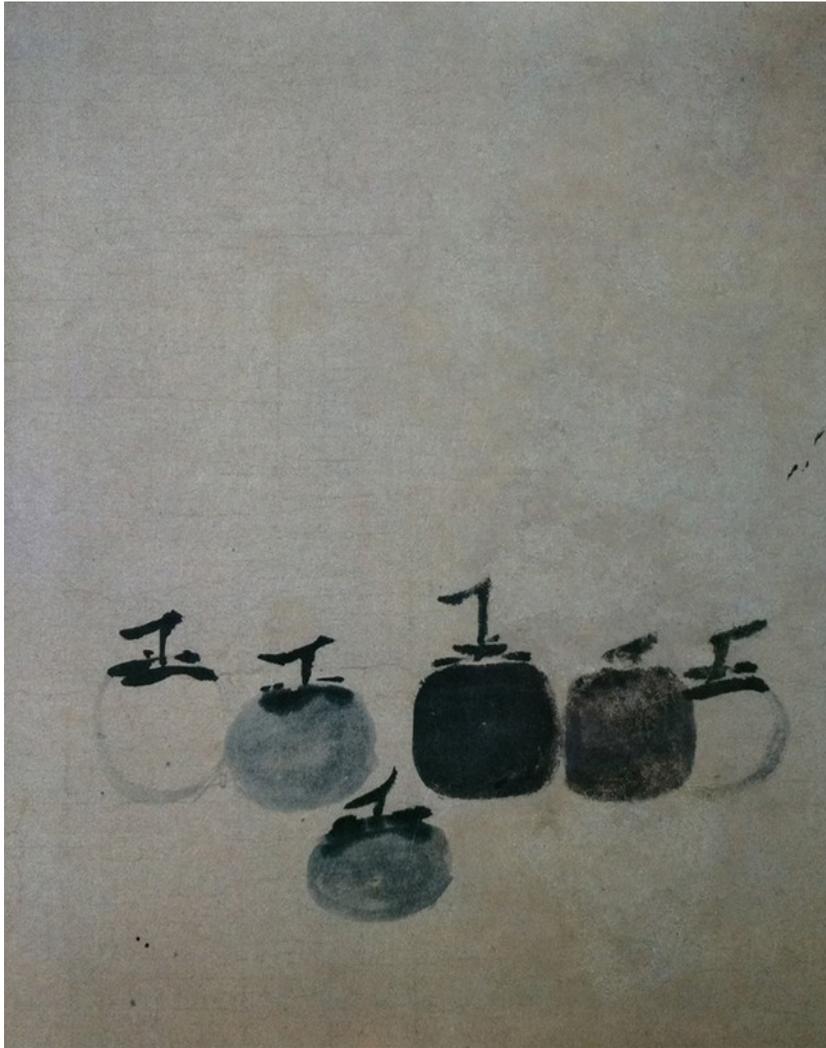
Allo stesso modo, su un terreno infinito, Guston pose la versione del ventesimo secolo ad un dipinto del XIII secolo. Il suo *Cherries*, olio su tela conservato al MoMA di New York è probabilmente concepito in chiave umoristica nei confronti della pittura cinese.<sup>314</sup> Le ciliege hanno l'aspetto dei cachi di Mu Qi: allineate su un piano, ai tre quarti dell'altezza della tela, riprese in posizioni differenti e con diverse sfumature di rosso. L'ombra le fa sembrare ancora più materiche.

---

312 Dore ASHTON, *A crytical study...*, op. cit., p. 187.

313 Gabriele BIGLIANI, *La pittura zen*, op. cit., p. 192.

314 Dore ASHTON, *A crytical study...*, op. cit., p. 187.



**Six persimmons**, Mu Qi (XIII sec.)  
rotolo verticale 36.2 x 38.1, inchiostro su carta  
Daitoku-ji, Kyoto, Japan  
Gabriele BIGLIANI, *La pittura zen*, Roma, Stampa alternativa, 1982, p. 54.

## 6.7 Jackson Pollock (1912-1956)

L'approccio alle filosofie orientali a volte avvenne anche per via indiretta, grazie all'arrivo di correnti spirituali dall'Europa che ne adottarono i principi, come la teosofia. Quando Pollock aveva soli sedici anni avvenne il suo primo approccio all'arte astratta, con il suo maestro Shwankovsky<sup>315</sup>, il quale insegnò al giovane artista le basi della pittura e della scultura astratta. Inoltre, lo stesso introdusse Pollock alla prima consapevolezza degli insegnamenti buddhisti e alla teosofia, nota per essere l'approccio occidentale delle filosofie d'Oriente. Pollock ancora adolescente ne fu impressionato e si appassionò soprattutto alla figura di Rudolf Steiner. Tale influenze sarebbero ritornate in superficie nel suo lavoro futuro, soprattutto sotto forma del misticismo con il quale operava sulle sue tele e nel suo modo di intendere il lavoro dell'artista.

In modo particolare gli sarebbero tornati utili, tre aspetti della teosofia: il primo sosteneva che c'era l'esistenza di un principio onnipresente, illimitato e immutabile che trascendeva la comprensione umana.<sup>316</sup> Rispetto a questo primo assioma si veda come Pollock neghi la componente della casualità nelle sue opere. Per lui infatti non c'era caso, semmai un disegno preconfigurato nella mente dell'artista, che emergeva man mano che lavorava al quadro. Il secondo principio enunciava l'esistenza delle leggi universali di periodicità che governavano la natura. Di questo assioma si trovava traccia nella celebre frase di Pollock "I am nature".<sup>317</sup> Mentre il terzo principio esprimeva un legame tra l'anima di qualsiasi individuo, riconducibile e identificabile con l'anima universale, e l'esistenza di un pellegrinaggio delle anime, una sorta di processo di reincarnazione. Pollock, in effetti, si

---

315 Schwankovsky fu maestro di Pollock alla Manual arts high school di Los Angeles.

316 Donald WIGAL, *Jackson Pollock: veiling the image*, New York, Parckstone press, 2012, p. 71

317 Donald WIGAL, *Jackson Pollock...*, op.cit., p. 71

sentiva parte dei suoi lavori, come se un pezzettino della sua anima persistesse nei suoi quadri, lo dimostrava l'espressione che lui stesso usò "I am 'in' my work".<sup>318</sup>

Come è stato osservato più volte, esistevano molte affinità tra l'arte americana che stava maturando a partire dagli anni Quaranta del XX secolo e la filosofia *zen*, soprattutto per quanto riguardava la cultura della spontaneità che prese piede negli Stati Uniti.<sup>319</sup> La cultura della spontaneità era rappresentata dall'intenzione di non usare un linguaggio scritto, piuttosto un linguaggio emozionale con la caratteristica di essere pure universalmente comprensibile. Come l'espressionismo astratto aveva la caratteristica di essere un linguaggio plastico, lo *zen* affermava che la comunicazione verbale non era il tipo di linguaggio che permetteva al professante di raggiungere l'illuminazione. Non si ricorreva alla parola per spiegare il concetto di illuminazione, perché non era possibile esprimere concetti tanto astratti attraverso il linguaggio parlato. L'illuminazione *zen*, quindi, poteva essere raggiunta solo tramite azioni o al massimo frasi concepite come paradossi.<sup>320</sup> Le parole costituivano un ostacolo perché si traducevano per mezzo di suoni, dei pensieri, che quindi non corrispondevano più alla realtà: in questo consisteva la concettualizzazione che stava alla base del linguaggio. Lo *zen* combatteva contro la concettualizzazione.<sup>321</sup>

La non intenzionalità, la rapidità di esecuzione, la non-perfezione, erano considerate caratteristiche imprescindibili nell'espressionismo astratto. Queste dimostravano che l'artista, mentre operava, giaceva in uno stato di trance e di auto-consapevolezza.<sup>322</sup> La pittura di Pollock era data dalla spontaneità, ma non era originata dalla casualità. Le due parole non erano sinonimi, il pittore americano in un'intervista spiegò il perché di questo:<sup>323</sup>

With experience it seems to be possible to control the flow of the paint to a greater extent, and [...] I don't use the accident – 'cause I deny the accident.<sup>324</sup>

---

318 Donald WIGAL, *Jackson Pollock...*, op. cit., p. 71.

319 Daniel BELGRAD, *The culture of spontaneity: improvisation and the arts in Postwar America*, University of Chicago Press, 1998, p. 167.

320celli

321 Daniel BELGRAD, *The culture of spontaneity...*, op. cit., p. 167.

322 Daniel BELGRAD, *The culture of spontaneity...*, op. cit., p. 167.

323 Daniel BELGRAD, *The culture of spontaneity...*, op. cit., p. 167.

324 Daniel BELGRAD, *The culture of spontaneity...*, op. cit., p. 168.

Negli anni Cinquanta perfino il maestro Suzuki aveva intravisto nell'opera di Pollock qualche caratteristica simpatizzante con lo *zen*: infatti in un capitolo di un suo saggio del 1949 (*Living by zen*), Suzuki illustrò come il *dripping* poteva essere compreso come un'arte meditativa.<sup>325</sup> Il *dripping* infatti permetteva di costruire una fusione interiore tra i diversi sensi e l'oggetto, in questo modo il soggetto (il pittore) e l'oggetto (l'opera), diventavano parte di una cosa sola e si realizzava il *satori*.<sup>326</sup> Mentre realizzava le sue opere con questa tecnica, Pollock non partiva da un'idea preconcepita, piuttosto cercava di far emergere dalla tela un *quid* e fissare i suoi gesti e le sue azioni nelle due dimensioni del supporto.

Nella tecnica il suo *dripping* era molto vicino alla pittura cinese: l'artista preparava i suoi smalti come il monaco preparava l'inchiostro e i suoi strumenti di lavoro quali i pennelli. Il supporto, la tela, veniva steso sul suolo e il lavoro si sviluppava in modo orizzontale, tenendo i pennelli (o i legnetti con cui Pollock faceva sgocciolare gli smalti che adoperava) perpendicolari al terreno. Inoltre l'atto di dipingere diventava danza, se nella pittura buddhista era solo il braccio che descriveva dei movimenti, quasi immerso in una trance che seguiva la meditazione, per Pollock non c'erano limiti spaziali, tant'è che non si rispettavano nemmeno i confini della tela molto spesso. Tutto il perimetro dei suoi lavori, che avevano delle dimensioni notevoli, poteva essere percorso.

Il pittore espressionista cadeva nella stessa trance creativa del monaco *zen*, per il quale regnava incontrastato l'inconscio, per realizzare il suo balletto e imprimere l'idea vitale del movimento sulla tela. Tutto dava l'idea di svolgersi secondo un processo rituale, con gli strumenti, che dalla manipolazione dell'artista diventavano oggetti con valore trascendentale e che rasentava la magia. Mentre i gesti iniziavano a susseguirsi, la mente si svuotava come se l'azione comportasse una catarsi, ma anche una creazione. L'artista si identificava in questo senso come una divinità creatrice.

Certo non è possibile affermare che sia stata veramente la pittura *zen* a dare lo stimolo a Pollock di sperimentare una data tecnica pittorica quale quella appena descritta. Nelle sue biografie infatti era specificato che la tecnica che utilizza venne scoperta da lui durante i suoi viaggi alla scoperta dei nativi americani, gli indiani Navaho che producevano delle pitture sulla sabbia.<sup>327</sup> Quindi il gesto di dipingere su un supporto orizzontale deriverebbe da quel

---

325 Douglas KAHN, *Noise, Water, Meat: a history of sound in arts*, Massachussets Institute of Technologies, 1999, p. 281.

326 Douglas KAHN, *Noise, Water, Meat...*, op. cit., p. 281.

327 Alberto BUSIGNANI, *Jackson Pollock*, op, cit., p. 20.

mondo, dalle origini americane e non orientali.

Alcuni dei suoi lavori su carta, invece mutuavano molto dalla calligrafia cinese. I lavori su supporto cartaceo erano essenzialmente disegni ad inchiostro, condotti su piccolo formato. Qui Pollock era in grado di gestire lunghezze dei tratti minori, in maniera elegante e con una sintesi eccezionale. Ogni singolo gesto era perfettamente riconoscibile, la velocità del tratto era registrata sulla tela grazie allo spessore delle linee, come per la pressione esercitata, la quale era più forte nei tratti più grossi e testurali.



## **7. Opere**



**Jackson Pollock**

*Untitled*, ca. 1950,  
inchiostro sgocciolato su carta, 47,9 x 62,9 cm,  
Metropolitan Museum, New York,  
Dono di Lee Krasner Pollock, 1982

Lisa Mintz MESSINGER, *Abstract expressionism...*, op. cit., p. 9.

## 6.1 *Untitled*

Jackson Pollock

(ca 1950)

Metropolitan Museum, New York

Pollock usò la tecnica del *dripping* già a partire dal 1946, ma fu solo dal 1948 che impiegò la medesima tecnica nei suoi lavori su carta. Il lavoro che viene presentato qui fa parte di una serie composta da dieci pezzi: tutti inchiostri su carta. La sequenza venne scoperta dopo la morte dell'artista, avvenuta nel 1956 a causa di un incidente stradale, all'interno del suo studio. L'opera è parte integrante della collezione di opere su carta dell'espressionismo astratto al Metropolitan Museum di New York.<sup>328</sup>

La composizione è realizzata con la tecnica del *dripping*: il colore viene sgocciolato sulla carta in diverse posizioni e direzioni che si possono definire spontanee e dirette. L'opera dimostra la componente gestuale dell'arte di Pollock che danzava attorno al foglio. Il movimento infatti si riflette nella dimensione e lunghezza delle macchie di colore, che dimostrano un certo controllo da parte dello stesso Pollock nel calibrare la quantità e la posizione della materia nera sullo sfondo bianco. Infatti non c'è casualità nel suo lavoro, ogni singolo schizzo di inchiostro è meditato accuratamente. In questo caso le dimensioni del supporto sono ridotte.

Le macchie si distinguono in più categorie: alcune sono state date per semplice sgocciolamento, i loro contorni sono piuttosto regolari e non si vede la scia; altri tratti sono dati con movimenti repentini del braccio, in questo caso il contorno non è definito, gli schizzi sono sottili e la scia è composta da piccoli tratti; infine si trovano pochi tratti sottili ma decisi e dai bordi definiti, dati con un gesto dal ritmo più lento.

Grande importanza ottiene in questa pittura lo spazio bianco. Pollock prende un foglio vergine e lo feconda con il colore, ottiene così una creazione figlia di quella danza. La vernice che usa in questo momento non è quella viscosa dei dipinti fatti con i meandri del periodo, in questo caso l'inchiostro è più sottile e molto più adatto alla ad essere steso con schizzi e macchie, rispetto a pure colate.

---

328 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 92.

Il pittore si riferirà ai prossimi suoi quadri: quelli del triennio che va dal 1950 al 1953 come disegni, proprio perché queste pitture in bianco e nero su tela erano prodotte con lo stesso schema delle pitture su carta.



**Jackson Pollock**

*Echo: number 25 1951*, 1951  
smalto su tela, 233,4 x 218,4

Museum of Modern Art, New York

AA. VV., *Jackson Pollock*, Galleria d'arte vol.19, DeAgostini, Novara, 2001, p. 35.

## ***Echo: number 25, 1951***

Jackson Pollock

233,4 cm x 218,4 cm (1951)

Museum of Modern Art, New York

Pollock stendeva rotoli di tela non trattata sul pavimento dello studio ed iniziava una danza ipnotica. Versava il colore da pennelli, bastoncini o direttamente dal barattolo. Per avere un controllo maggiore su quello che si accingeva a dipingere utilizzava anche una sorta di grande penna stilografica che poteva caricare con gli smalti. L'opera fa parte della serie dei "quadri neri" o "quadri in bianco e nero", infatti per realizzarla Pollock utilizzò la tecnica del *dripping*, facendo sgocciolare solo colore nero sulla tela vergine.

Nella serie di riprese fotografiche di Hans Namuth, il quale filmò anche l'artista al lavoro, ci si rende conto di come i gesti di Pollock assomiglino a una danza e che nulla venga lasciato al caso. Pollock stendeva il colore per tutta la superficie della tela e solo una volta che il colore fosse stato asciutto, tagliava i pezzi che più lo soddisfacevano. Lavorava per tutta l'area tenendo sempre in mano il barattolo metallico dello smalto. Camminava, si piegava, incrociava le gambe. Alternava movimenti veloci ad altri più lenti.

Tutto rimaneva impresso sulla superficie della tela, come il resoconto di quello che accadeva. Tracce di colore più morbide sgorgano, infatti, da concentrazioni maggiori di colore e procedono diventando via via più sottili e decise nel tratto. Qui non si parla di pressione del pennello sulla tela, ma della velocità di esecuzione del gesto. A grumi più densi vanno associati momenti di pausa, man mano che le linee si assottigliano il ritmo diventa sempre più incalzante, fino all'esaurirsi del colore.

Il quadro possiede musica e ritmo. Lo spazio bianco era la pausa del pentagramma che veniva eseguito sulla tela. In quest'opera si vede lo spazio bianco del supporto, non come in molti altri *drip paintings* in cui il colore gronda e viene accumulato in grandi quantità che si incrostano, si accavallano. In quest'opera più che su ogni altra non si può nemmeno pensare che il quadro esca in modo casuale, bensì è frutto di una meditazione profonda che guida non solo il braccio, ma anche il corpo dell'artista. Non esiste il caso. Il risultato è un'opera lirica e luminosa, che sprigiona sentimenti di gioia e armonia.



**Robert Motherwell,**

*Lyrical Suite n.1*, 1965

inchiostro su carta, 27,9 x 22,9 cm

Metropolitan Museum of Art, New York

Dono anonimo, 1966

Lisa MINTZ MESSINGER, *Abstract expressionism...*, op. cit., p. 67.

### 6.3 *Lyric Suite Number 1*

Robert Motherwell

1965

Metropolitan Museum, New York

Dopo la morte del suo amico più caro David Smith, avvenuta nel maggio del 1965 come Pollock a seguito di un incidente stradale, Robert Motherwell si buttò a capofitto nel ciclo delle *Lyrical Suite*. Questo ciclo di inchiostri era stato pensato per essere composto da mille disegni, dei quali ne realizzò solamente cinquecentosessantacinque. Il nome derivava dal fatto che Motherwell, mentre lavorava alla serie, era solito ascoltare il quartetto d'archi composto da Alban Berg tra il 1925 e il 1926, impiegando la teoria di Arnold Schoenberg sulla dodecafonìa.

Il formato e lo stile con cui erano stati condotti i pezzi della serie *Lyrical Suite* erano molto simili a quelli della serie già eseguita nel 1962 *Beside the sea*.<sup>329</sup> Le tele che facevano riferimento a quest'ultimo ciclo erano state eseguite con la tecnica della pittura ad olio su carta di stracci laminata e presentavano delle caratteristiche molto simili alle opere su carta successive. Il peso della linea orizzontale ne è un esempio concreto. L'orizzonte che è visibile sul fondo del dipinto è un espediente, un peso con il quale il pittore fece in modo che il quadro rimanesse ancorato alla materia terrena, mentre uno schizzo dalla forma di fulmine, incide lo spazio aereo che si apre al di sopra della linea del fondo. La composizione risulta equilibrata in maniera magistrale. La pesantezza del tratto di colore lanciato sulla tela con un gesto potente, viene attenuata dalla calma e dal senso di pacatezza che infonde la linea orizzontale perfettamente marcata e dipinta con tratto regolare e definito nel fondo dell'opera.

L'inchiostro, particolarmente liquido, era dato con estrema morbidezza sul foglio di carta di riso che, invece, risulta essere assorbente. Il colore, per i contrasti creati dall'effetto dell'inchiostro nero sulla carta giapponese, rimane vibrante e acceso. Sebbene Motherwell considerasse protagonisti dei suoi quadri il bianco e il nero, le sfumature che si colgono sono

---

<sup>329</sup> Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 68.

tendenti al rosso, all'arancione o al viola. In questo caso anche il tratto orizzontale dato ad inchiostro nero vira e ottiene sfumature bluastre, per il fatto che la carta di riso ha una lucentezza che la caratterizza e che può dare sfumature diverse al colore.



**Robert Motherwell**

*Elegy to the Spanish Republic n. 34* (1953-1954)

olio su tela, 203,2 x 254 cm

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

AA. VV., *Arte dal 1900...*, op. cit., p. 451.



**David Smith**

*ΔΣ 32-12-57*, 1957

inchiostro emulsionato ad uovo su carta, 43,2 x 55,9 cm

Metropolitan Museum of Art, New York

Dono anonimo, 1978

Lisa MINTZ MESSINGER, *Abstract expressionism...*, op. cit., p. 133.

## 6.4 ΔΣ 32-12-57

David Smith

1957

Metropolitan Museum, New York

Come già è stato detto, l'influenza che ebbe lo *zen* su Smith si può notare soprattutto nei disegni, ai quali si occupò già a partire dagli anni Trenta e che spesso erano propedeutici per la fabbricazione delle sue sculture. Per questo motivo grande importanza venne data alla possibilità di esprimere la tridimensionalità delle sue sculture sul supporto a due dimensioni. Questo poteva essere reso dando delle stesure successive di colore e variando la testura dell'inchiostro, in modo da creare delle discromie e delle sfumature sul tono nero e grigio-scuro.

In quest'opera Smith pensò di creare delle forme che comprendessero molte sfaccettature. Se la bidimensionalità del supporto limitava la visione per intero di questi prototipi scultorei, Smith trovò la soluzione per la perfetta rappresentazione grazie all'idea della composizione di sculture formate da tanti e corti elementi. Piccoli tocchi si alternano a tratti più spessi. Nel fare il disegno adoperò un espediente che impiegava anche nella trattazione delle sue sculture: creò un oggetto unitario, mettendo insieme più pezzi presi singolarmente. Nell'unione di entità separate ruolo fondamentale ha lo spazio lasciato libero, ovvero il vuoto, il resto del disegno che viene lasciato bianco.

La scultura che risultò dal disegno in questione fu installata per la prima volta da Smith nella sua proprietà a Bolton Landing a New York. Il risultato fu soddisfacente perché egli orchestrò in modo sapiente le giustapposizioni di elementi al fine di creare cumuli che potessero essere visti come unità. Inoltre il vuoto tra gli elementi era necessario per dare una leggerezza alle figure e suggerire un certo dinamismo.<sup>330</sup>

Nei suoi disegni erano spesso presenti figure che ricordavano il corpo umano. Nel caso di ΔΣ 32-12-57 le tre figure sembrano possedere dei tratti umani ed essere animate. Viene rappresentato quasi il movimento, suggerito tramite le pennellate gestuali. I disegni di Smith

330 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 135.

possono essere collegati alle pitture giapponesi e cinesi nella misura in cui si pensa al processo creativo ed emotivo che viene suggerito dagli stessi segni grafici.



**David Smith**

*Untitled*, 1959

inchiostro emulsionato ad uovo su carta, 43,2 x 55,9 cm

collezione privata

[www.newyorkartwork.com](http://www.newyorkartwork.com)



**Mark Tobey**

*Untitled*, 1957

inchiostro su carta, 33,7 x 24,5

Metropolitan Museum of Art, New York

Dono di Dr. e Mrs. Hyman G. Weitzen, 1981

Lisa METZ MESSINGER, *Abstract expressionism...*, op. cit., p. 157.

## 6.5 Untitled

Mark Tobey

1957

Metropolitan Museum of Art

Quest'opera di Mark Tobey fa parte di una serie di circa cinquanta disegni che il pittore fece tra il marzo e l'aprile del 1957. Le dimensioni sono notevolmente ridotte rispetto ad altre sue opere, la tecnica utilizzata è quella dell'inchiostro nero su carta bianca. Il pittore si era ispirato alle opere degli artisti giapponesi che in quel momento stavano producendo le loro opere nella città di Seattle. Il fatto che utilizzi l'inchiostro *sumi* è importante perché, come è stato osservato, il pittore doveva essere in grado di ricavare il medium dimostrando di possedere una certa esperienza. Infatti il pittore stesso aveva il compito di modulare le quantità di acqua e inchiostro da diluire, proprio perché, anziché la china, utilizzava la barretta di inchiostro secco. Al termine di una prima lavorazione dei materiali combinati insieme risultava una crema ad alta viscosità che con l'aggiunta di acqua poteva essere diluita ulteriormente.

Dal punto di vista stilistico l'opera si presenta come il risultato di un atto puramente gestuale. Tobey utilizzava l'inchiostro con aggressività sulla carta, anche se l'opera è di piccolo formato. Con il suo pennello Tobey lasciava dei tratti indefiniti e di vari spessori; le setole infierivano sul supporto lasciando quasi delle impronte digitali, segni del tempo del pennello.

Nell'opera totale di Tobey, questi disegni potrebbero rappresentare un'anomalia, nel senso che raramente ci si trova di fronte a sue opere che siano così emotive. Generalmente Tobey possedeva un controllo maggiore nei tratti. Mentre in questo caso sembra che il disegno sia stato eseguito in modo repentino e la mano sia stata lasciata operare liberamente.

Queste opere lo avvicinano al mondo di Kline, dal quale il pittore tenta di allontanarsi,

in nome della ricerca di una propria originalità artistica. Anche se in questo caso il disegno risulta molto più calcolato a livello compositivo, nella scelta degli spazi, infatti, il centro dell'opera è occupato da un ideogramma o simbolo che emerge dal contesto di segni in cui è rinchiuso per tutto il perimetro della carta.



**Mark Tobey**

*Transit*, 1948

tempera, inchiostro e gesso su carta, 62,2 x 48,3

George A. Hearn Found, 1949

Lisa METZ MESSINGER, *Abstract expressionism...*, op. cit., p. 151.

## 6.6 Transit

Mark Tobey

1948

Metropolitan Museum of Art, New York

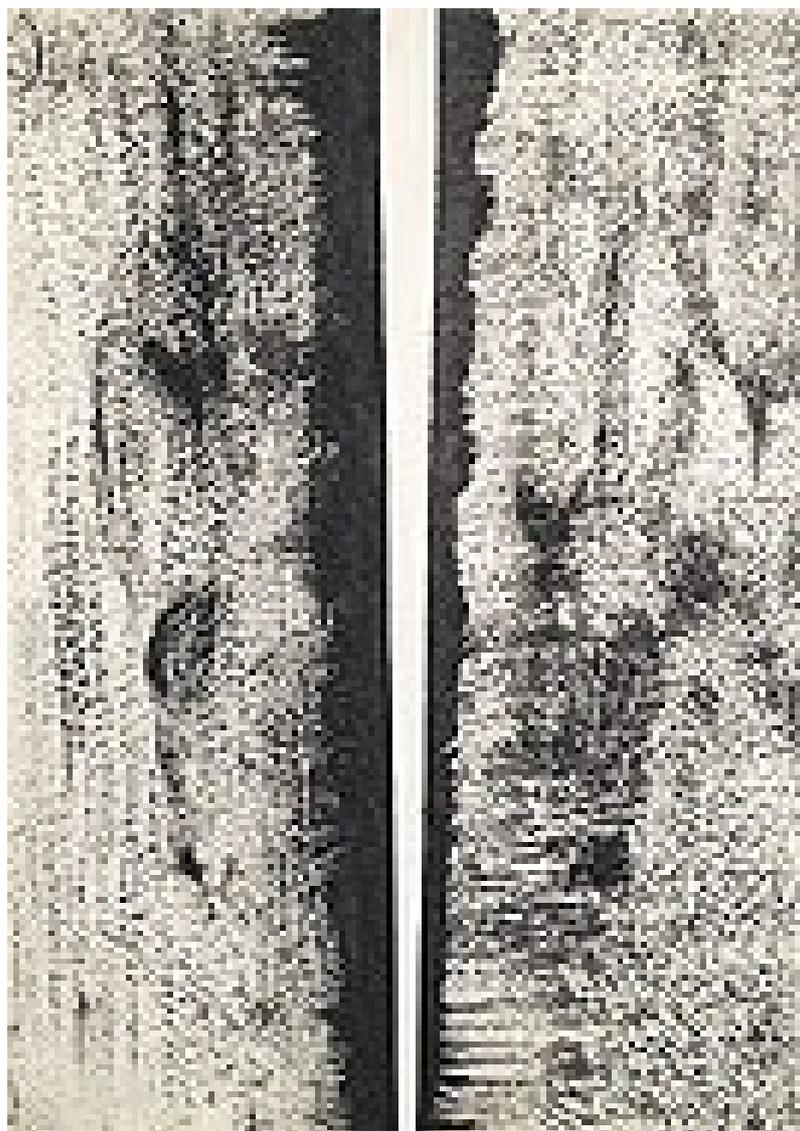
Mark Tobey all'interno della serie delle *White Writing* concepì un suo preciso alfabeto, fatto di ideogrammi immaginari, che lui inventò dopo essere stato ospitato all'interno di un tempio buddhista a Kyoto. A partire dagli anni Sessanta immaginò una serie di segni e simboli che potevano essere riferiti al mondo orientale.

In questa serie ci si muove improvvisamente dentro un mondo fatto di astrazione. L'effetto è quello di una serie di marchi legati tra loro da linee diagonali con sequenza ritmica e che conferiscono equilibrio tra i pesi dell'opera. In questo caso i materiali che vennero utilizzati sono ancora una volta la carta e l'inchiostro dato al pennello. I tratti di luce bianca sono dati invece da un lavoro a gessetto e le dimensioni rimangono quelle delle opere di Tobey ovvero ridotte rispetto ai grandi quadri di Rothko e di Pollock.

Nel 1957 Tobey descrisse le sue calligrafie bianche, affermando che erano delle performance: nel senso che la pittura doveva essere fatta tutta in una volta. Quindi il quadro come era iniziato doveva anche essere finito, in modo repentino, senza possibilità di correzione. In effetti, il suo modo di lavorare, lo descriverà come uno stato di creazione febbrile, colta l'ispirazione non c'è modo di fermare il genio creativo che deve sentirsi sazio solo una volta venuta alla luce l'opera d'arte.<sup>331</sup>

---

<sup>331</sup> Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 154.



**Barnett Newman**

*Untitled (The Break)*, 1946

inchiostro su carta, 91,4 x 61

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

AA. VV., *Barnett Newman*, op. cit., p. 132.

## 6.8 Untitled (The Break)

Barnett Newman

1946

Musée National d'Art Moderne, Centre George de Pompidou, Paris

L'opera *The Break* è una della serie di opere ad inchiostro su carta che eseguì Newman nell'arco temporale 1946-1949. L'opera è addirittura una delle prime dei ventiquattro disegni che fece in quegli anni, in quanto datata 1946. In queste Newman sperimentò la tecnica del l'inchiostro nero dato a pennello su supporto cartaceo.

Lo attiravano le forme geometriche, le quali venivano impresse sulla carta in positivo o in negativo. In queste ultime venivano delineati i contorni con un segno nero più marcato, che veniva via via ammortizzato da toni grigiastri e tendenti sempre più al bianco, come se il pittore avesse posto una mascherina delle stesse dimensioni della forma e ci avesse poi lavorato sopra con il pennello. Quest'ultimo con la tecnica ad inchiostro marca sulla carta una testura in cui le setole sono perfettamente riconoscibili. Quasi il pennello avesse un carattere proprio e che traspare sul bianco.

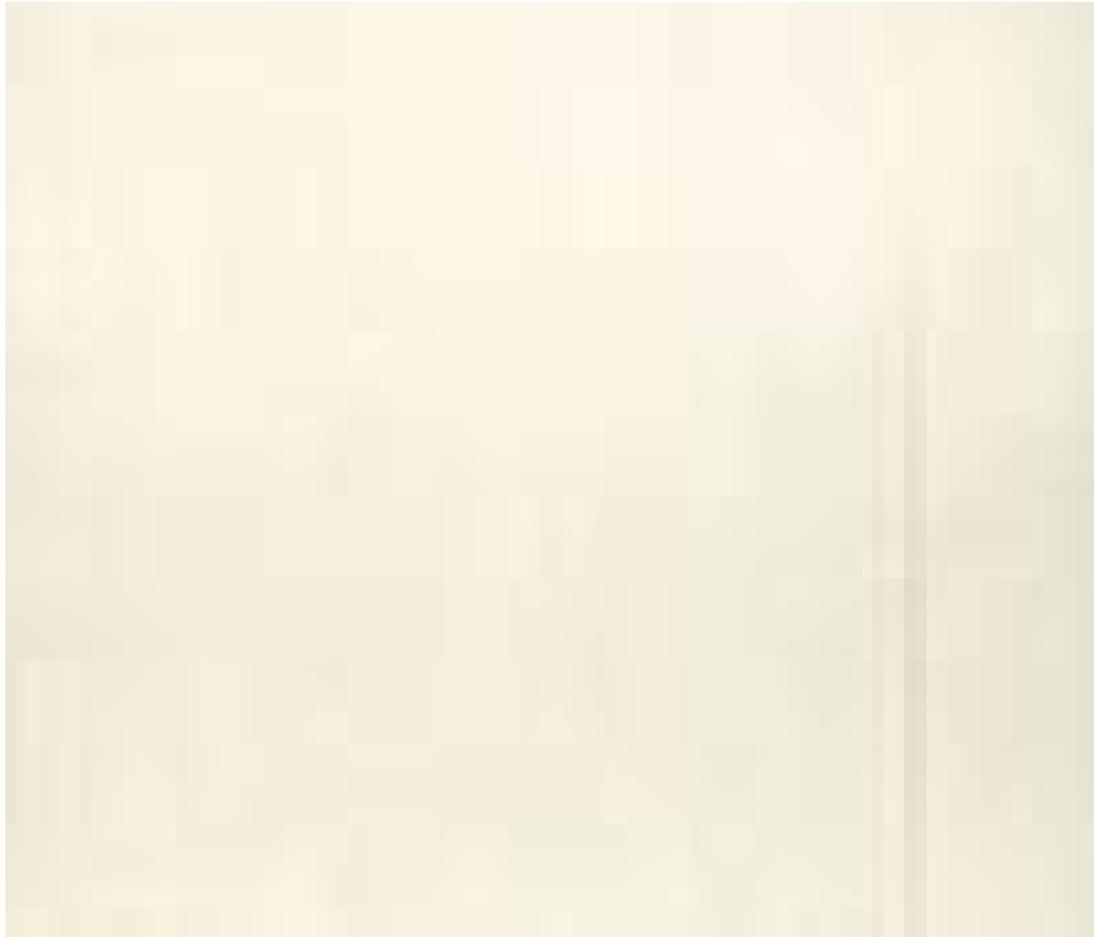
Nell'opera *The Break* è molto importante la relazione che si instaura tra i colori opposti del nero china dato non diluito e il bianco candido della linea che taglia la carta dividendo il quadro in due pezzi non simmetrici, ma profondamente equilibrati tra loro. Il contrasto non potrebbe essere più marcato. In questo modo viene data importanza notevole al vuoto che si apre tra le due superfici grigie.

Senza l'utilizzo di una prospettiva geometrica, si è portati a guardare una linea di fuga che in realtà non esiste in quanto tale, ma è un effetto ottico determinato dall'immaginazione. L'equilibrio è raggiunto non grazie alla simmetria tra le parti, proprio perché secondo le leggi dell'astrattismo la superficie pittorica presenta diversi pesi a seconda della posizione e della potenza tonale del colore.

L'inchiostro è diluito in quantità diverse per rendere meno bidimensionale il disegno. Spesso più sfumature vengono utilizzati per un singolo disegno per creare dei toni che vanno dal più denso nero al grigio e talvolta al marrone. Saranno questi esperimenti che risulteranno importanti per i suoi lavori futuri quali le strisce verticali, di carattere minimalista.<sup>332</sup>

---

332 AA. VV., *Barnett Newman*, op. cit., p. 132.



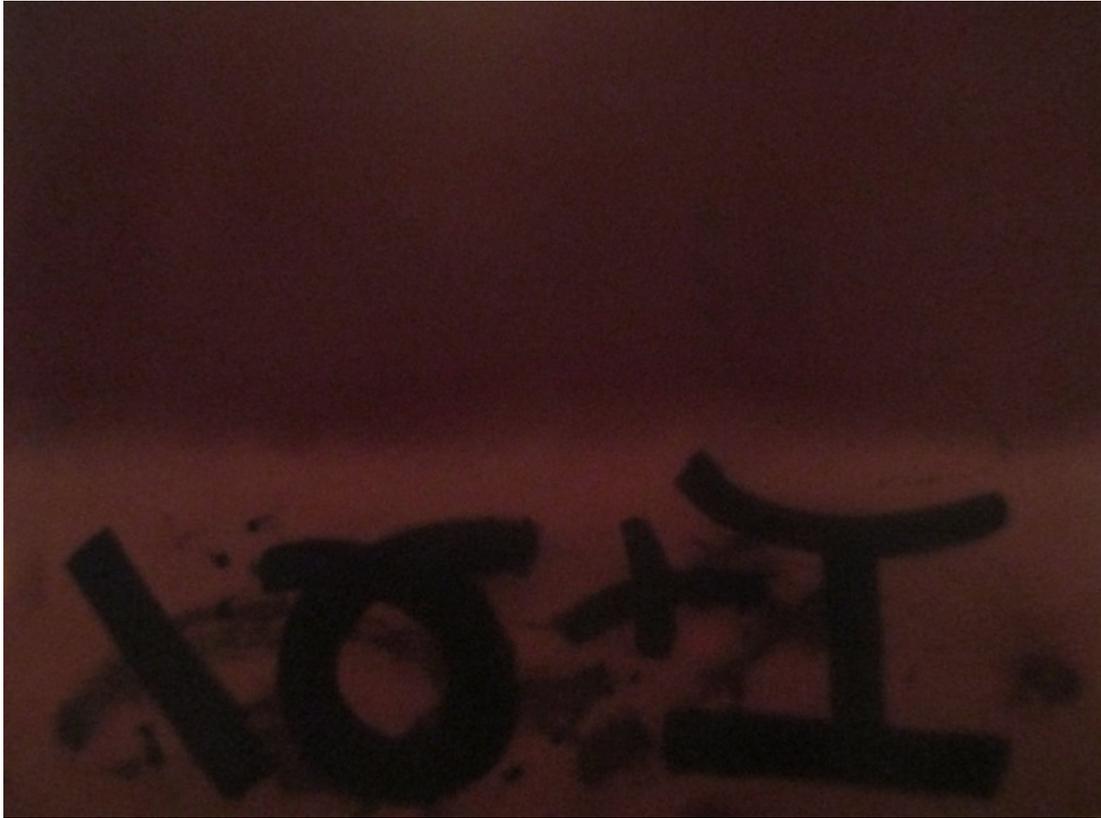
Barnett Newman

*The voice* (1950)

tempera e smaltosu tela 244,1 x 268 cm,

The Sdney and Harriet Janis Collection, MoMA, New York

AA. VV., *Barnett Newman*, op. cit., p. 133.



**Adolph Gottlieb**

*Signs*, 1965

olio su lino, 91,4 x 122 cm

Collezione Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York,

courtesy Galeria Elvira Gonzàles, Madrid

AA. VV., *Adolph Gottlieb una retrospettiva*, op. cit., p. 113.

## 6.9 Signs

Adolph Gottlieb

1965

Collezione Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York

Si tratta in questo caso della tecnica dell'olio su lino. In quest'opera, dei segni, che si potrebbero definire ideogrammi magici di un alfabeto immaginario, vengono marcati con il nero sulla parte inferiore del dipinto, per lasciare poi uno spazio aperto a campiture di colore ocra e terra piuttosto luminose e compatte.

I simboli rimangono incollati alla parte bassa e sembrano essere mossi da una brezza, quasi danzassero come dei corpi in balia di una corrente. Viene suggerito un movimento dalle forme di questi.

I pesi all'interno del quadro sono compensati in modo da creare un equilibrio tra parte superiore e inferiore. Il quadro si può riassumere parlando di due registri che si alternano. Il registro superiore è costituito da una campitura di colore ocra piuttosto scuro, è più larga e da sola potrebbe squilibrare l'insieme. Se non fosse per il registro inferiore che è quello che contiene i quattro simboli magici su uno sfondo di un tono molto più chiaro. L'equilibrio è meditato sulla suddivisione non equa, ma sproporzionata degli spazi e dai toni stesi. Il tono chiaro acquista peso se sopra vengono disegnati dei simboli con un colore più forte, in questo caso il nero.

Altre opere di Gottlieb prevedono sempre l'impiego di ideogrammi di ispirazione surrealista e al tempo stesso orientale fin dalla fine degli anni Cinquanta. L'artista insistette sui giochi di equilibrio tra le figure e i colori della composizione come in *Mist*, olio su tela del 1961 o *Exclamation* del 1958 che può essere considerato parte della serie *Burst* in quanto viene utilizzata la stessa tecnica della pittura stesa tramite tergicristallo.



**Adolph Gottlieb**

*The frozen sounds n. 1* (1951)

olio su tela, 91,4 x 121,9 cm,

Whitney Museum of American Art, New York

Lisa Mintz MESSINGER, *Abstract expressionism*, op. cit., p. 35.



**Philip Guston**

*Drawing 1960*, 1960

penna e inchiostro su carta, 45.4 x 61 cm,

Rogers found 1973

Lisa Mintz MESSINGER, *Abstract expressionism*, op. cit., p. 45.

## 6.10 Drawing 1960

Philip Guston

1960

Metropolitan Museum of Arts, New York

Drawing 1960 è un buon esempio dei disegni che Guston produsse tra il 1960 e il 1965. Questa serie, in particolar modo, riprendeva i disegni che il pittore fece a partire dagli anni Quaranta, in maniera più specifica tra il 1947 e il 1948. Questi erano intitolati *Tormentos* ed erano stati prodotti prima degli schizzi che fece successivamente con la tecnica della penna a inchiostro e nei quali già era considerabile il passaggio tra la pittura di rappresentazione e la pittura astratta. In questi disegni Guston eliminò tutti i riferimenti narrativi.

In *Drawing 1960* recuperò la tendenza all'astrazione tramite l'utilizzo della linea, che questa volta si fa contorta e nervosa, definendo forme che suscitano l'idea di corpi e oggetti reali, senza però entrare mai nella piena descrizione. Lo stesso pittore era contrario ad un'arte rappresentativa perché:

The trouble with recognizable art is that it excluded too much. I want my work to include more... I am therefore driven to scrape out the recognition, to efface it, to erase it. I am nowhere until I have reduced it to semirecognition.<sup>333</sup>

Per Guston era quindi troppo limitante l'arte figurativa, per questo cercò di sottrarsi alla descrizione e approdò all'astrattismo.

Nell'opera forme irregolari fluttuano in uno spazio infinito, perché non c'è nessuna connotazione. Nelle sue ultime opere riferite a questa serie Guston tenderà ad isolare al centro del foglio delle forme nere, lavorando con i vari toni dell'inchiostro più o meno annacquato. Queste forme diventeranno le solite alle quali ricorre il pittore nel corso della sua attività artistica.<sup>334</sup>

---

333 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 46.

334 Lisa MINTS MESSINGER, *Abstract Expressionism...*, op. cit., p. 47.



**Philip Guston**

*Untitled*, 1950-1951

inchiostro su carta 47.7-58.7 cm

Metropolitan Museum, New York

Lisa Mintz MESSINGER, *Abstract expressionism*, op. cit., p. 42.



**Philip Guston**

*Cherries* (1976)

olio su tela 174,3x 296,2 cm,

MoMA, New York

[www.moma.org/collection](http://www.moma.org/collection)



**Clifford Still**

*Jamais* (1944)

olio su tela, 165,2 x 82 cm,

Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

Francesco POLI (a cura di) , *Arte contemporanea : le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2003, p. 80.



**Ad Reinhardt**

*N. 107- 1950 (1950)*

olio su tela 203,2 x 91,4 cm

The MoMA, New York

Francesco POLI (a cura di) , *Arte contemporanea...*, op. cit., p. 85.



**Franz Kline**

*Figure eight* (1952)

olio su tela 206,2 x 288,4 cm,

William S. Rubin Collection, New York

Francesco POLI (a cura di) , *Arte contemporanea...*, op. cit., p. 83.



**Franz Kline**

*Untitled*, 1950

inchiostro su carta 45.7 x 101.6

Metropolitan Museum, New York

Lisa Mintz MESSINGER, *Abstract expressionism*, op. cit., p. 57.



## Conclusioni

La tesi sostenuta in questa dissertazione è che il buddhismo *zen* abbia avuto un ruolo all'interno del movimento dell'espressionismo astratto che si sviluppò nel secondo dopoguerra negli Stati Uniti soprattutto attorno alla città di New York. Sebbene ci siano delle opinioni contrastanti, in particolar modo quella del critico Alfred H. Barr, il quale non concepì un'influenza che fosse di grande portata per il nuovo movimento americano, possono essere espresse delle motivazioni a favore di un'ipotesi di contaminazione di valore tra le due realtà, a partire dal cambiamento dell'orizzonte culturale americano.<sup>335</sup> In effetti dagli USA non si guardava più in dietro all'Europa, ma si cercava di guardare nell'altra direzione, fulcro dei più importanti fatti storici che avevano segnato i primi decenni del Novecento.

Nello svolgimento della tematica presa in considerazione si è avuto il modo di indagare quale fosse il panorama culturale americano tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, rispetto al mondo sociale e culturale, contaminato da componenti provenienti dal mondo asiatico. Infatti, si può affermare che, se è avvenuto lo scambio anche artistico tra le due realtà, americana e cinese-giapponese, è soprattutto grazie alla presenza dei manufatti di provenienza orientale nei musei all'avanguardia americani. Ma non solo, si deve considerare anche il fenomeno sociale che investì gli Stati Uniti dopo la Seconda Guerra mondiale. Si è ritenuto, quindi, di grande importanza l'apporto dei principali musei americani, quali il Metropolitan Museum di New York che mise in atto delle strategie per dare un maggiore rilievo all'esposizione sull'arte cinese che avvenne negli anni Trenta, proponendo dei seminari e delle vere e proprie dimostrazioni di calligrafia e arte pittorica cinese nella città che sarebbe diventata di lì a poco la capitale delle arti.

Ulteriore componente rispetto allo scambio culturale che avvenne tra mondo orientale e occidentale fu dato dagli scritti e dalla personalità del maestro D. T. Suzuki, il quale, spense

---

<sup>335</sup> AA. VV., *The new american painting...*, op. cit., p. 12.

la sua vita in un programma di comunicazione e promozione del pensiero buddhista *zen* in America.

Si è parlato delle collezioni di arte asiatica che erano già presenti all'interno dei musei americani e che avevano creato un patrimonio culturale su una realtà diversa quale quella asiatica. Le iniziative non mancavano da parte degli enti museali, ci furono anche privati che, avendo raccolto durante la loro vita una quantità consistente di manufatti orientali, donarono le loro collezioni. Soprattutto per quanto riguarda la calligrafia. Se in un primo momento, si è visto, ciò che interessava di più ai musei erano le collezioni di porcellana, fu a partire dall'interesse dimostrato da parte di collezionisti e studiosi americani, che si iniziarono a collezionare le opere calligrafiche orientali.

Lo *zen* poteva infatti offrire molto agli americani, i quali vi si avvicinarono per riuscire a colmare quel vuoto che aveva suscitato nei loro animi il secondo conflitto mondiale. Erano gli anni dell'esistenzialismo, ma una cosa non esclude l'altra. Il mondo sociale aveva subito uno scossone e doveva trovare una spinta per andare avanti. Si è riflettuto sulla nascita del fenomeno della *beat generation*, proprio per questi motivi. I giovani del movimento *beat* avevano trovato un riferimento sostanziale in quello che veniva espresso nello *zen*. Del fatto che la vita fosse un viaggio, alla ricerca di sé stessi e al tempo stesso una via per espiare tutto il dolore che vi è connesso. Partiva dal movimento *beat* questa voglia radicale di liberare il proprio essere grazie ad un viaggio di introspezione nei propri confronti, per poi esprimere talvolta per mezzo dell'arte, ciò che stava all'interno di sé stessi, senza limiti implicitamente imposti, senza freni.

L'espressionismo astratto si riallacciava alla scena *beat*. Personaggi come Pollock, colui il quale sancì l'importanza del gesto in pittura come una via di liberazione dal dolore, con la sua *action painting*, e di Kerouac, la sua vita è un percorso, un viaggio "on the road", ne sono l'esempio. Non si può intendere l'espressionismo astratto senza la *beat generation*, la quale fece diventare anche lo *zen* una moda. Se negli anni Trenta infatti il buddhismo *zen* era un fenomeno che si poteva espandere solo all'interno di élite intellettuali, fu dopo la metà degli anni Quaranta che il fenomeno si tramutò in moda e si diffuse a livello popolare.

Nel complesso il contesto storico in cui si sviluppò l'espressionismo astratto è stato esaminato insieme al processo di diffusione del buddhismo *zen*, riscontrando una grande partecipazione da parte del pubblico americano. Le occasioni di scambio culturale che sono state evidenziate all'interno della dissertazione, tuttavia, sono solo alcuni esempi (quelli che

sono stati ritenuti più importanti e influenti) rispetto a tutte le azioni messe in atto per una importazione dei contenuti filosofici buddhisti sia a livello popolare, che a livello artistico.

Si è messo in luce che il buddhismo arrivò a influenzare a diversi livelli il mondo artistico americano, infatti non tutti gli artisti ebbero la stessa ricezione del messaggio buddhista, alcuni cercarono di approfondire aspetti legati alla natura, mentre altri vedevano nella possibilità di libertà una via per la propria poetica. Gli esempi più eclatanti di artisti che cercarono un contatto diretto con il mondo buddhista furono Mark Tobey e Ad Reinhardt. Il primo visse un periodo all'interno di un tempio *zen* nei pressi di Kyoto e fu direttamente istruito alla meditazione attraverso i *koan* e alla pratica del pennello con l'arte calligrafica. Reinhardt ebbe un approccio da viaggiatore, intraprendeva i suoi viaggi soprattutto per vedere i manufatti del mondo orientale e documentarli attraverso delle diapositive. Se le due esperienze possono sembrare in qualche modo distanti, si potrebbe trovare un comune denominatore nella contemplazione dello *zen* da parte dei due pittori nel vuoto e della calligrafia e pittura. Per entrambi, infatti, il viaggio fu un importante momento di scambio dal punto di vista artistico: avevano trovato, ciascuno in un diverso aspetto del mondo artistico orientale, qualcosa da poter sviluppare e importare nella propria arte.

In realtà per ogni esponente dell'espressionismo astratto ci si trova di fronte ad un intendere la contaminazione dalla filosofia orientale in maniere diverse, riscontrando poi nelle opere delle differenze notevoli. Si passa da opere formalmente simili alla pittura giapponese, ad opere che emanano un'energia, un senso di infinito, ma anche una tendenza al minimalismo, che però prevedono delle tecniche e delle composizioni che nulla hanno a che fare col mondo orientale. È l'intenzione dell'artista, piuttosto, il punto focalizzante, che va ricercato in quelle esperienze mistiche e rituali del mondo orientale. Nel caso di Rothko, per esempio, sebbene l'influenza della pittura ad inchiostro sia evidente, ma non esplicitata, un po' per la tecnica e un po' per i materiali impiegati, la sensazione di vuoto viene ripresa direttamente dalla filosofia *zen*. Il vuoto si traduce con l'indefinito che suggerisce l'infinito nelle sue campiture di colore.

Tobey rappresenta quasi l'anello mancante che congiunge le esperienze artistiche orientali con quelle occidentali, con le sue pitture che prendono la loro originalità da una rielaborazione dei caratteri ideografici orientali. Per lui ebbe una grande importanza il contatto in un primo momento indiretto con il mondo buddhista, attraverso la lettura di testi *zen*, e in un secondo momento l'esperienza del viaggio. Il viaggio per Tobey non significò

solamente la presa d'atto dei manufatti giapponesi, in quanto fu soprattutto un viaggio alla scoperta di sé stesso, come il protagonista di un romanzo di formazione, che, anziché raggiungere la maturità psicologica, scopre una mentalità e un modo di lavorare che vanno al di là dell'immaginario al quale era stato abituato a rappresentare il mondo orientale negli Stati Uniti.

Per Tobey avvenne un tipo di contaminazione che influenzò direttamente la sua sfera estetica. Lo stesso si può dire di David Smith. Sebbene l'artista sia ricordato per essere il più grande scultore nel numero degli espressionisti americani, è nei suoi schizzi e disegni a china che precedono come bozzetti le sue sculture, che si trova il passaggio dal mondo asiatico del tratto a inchiostro, alle sue visionarie opere. David Smith indagò le potenzialità della china sul supporto bianco come mezzo per ottenere sul supporto bidimensionale degli effetti di tridimensionalità, ma senza l'utilizzo della tecnica della prospettiva, solo stendendo tratti di inchiostro in maniera progressiva sul foglio. È per lui un modo per dare un'impressione scultorea agli schizzi che gli serviranno per creare le sue opere.

Ma gli approcci dei pittori non andarono solo in direzione della pittura *zen* o della calligrafia, abbracciarono piuttosto degli interessi più ampi come l'identificazione con la natura oppure il fatto di immedesimarsi nell'opera tanto da considerarsi un tutt'uno con questa e considerare l'opera stessa una parte di sé stessi. Questo è quello che accade nelle opere di Guston per esempio. Mentre i procedimenti vengono compresi e meglio messi in pratica da Pollock, nel senso che l'artista nella sua opera era portato a infierire sul supporto in maniera gestuale, come se con il suo atto, danza rituale, si immergesse in uno stato d'animo che lo portasse ad esprimere la sua vita nell'opera.

Questo stato mentale era anche alla base dell'opera di Motherwell. Robert Motherwell interpretò con la sua *Lyrical Suite* lo stato mentale che procedeva da una meditazione nell'ascoltare il quartetto d'archi di Alban Berg. Tutto procedeva da una liberazione della mente, solo allora il braccio si identificava con questa poteva diventare lo strumento con il quale si manifestava uno stato interiore. Il dipinto diventava espressione di sé stessi in questo unico modo. Motherwell richiamava con i suoi quadri quel senso di vuoto che pervadeva la pittura cinese e giapponese e allo stesso tempo prendeva spunto dalle opere della calligrafia orientale, costituendo delle composizioni che hanno nel centro quasi un ideogramma. Motherwell lavorava sullo stesso tema in modo ossessivo, per riuscire a raggiungere una forma perfetta. Trovò un modo per essere originale ed identificarsi all'interno del movimento

astratto.

Quello che più si cercava di ricreare con le opere dell'espressionismo astratto era il senso di libertà dalle restrizioni, una libertà che poteva essere espressa come la ribellione nei confronti della raffigurazione naturalistica, che aveva lasciato una scia troppo pesante nel mondo della storia dell'arte, per non essere più percorsa. Si cercava una libertà che ponesse dei limiti all'uso delle convenzioni tecniche, le quali si era portati a replicare. La libertà venne trovata in un mondo che era privo della secolarizzazione delle regole artistiche occidentali. Il "primitivismo" dell'arte orientale si doveva alla non presenza della prospettiva, all'uso dell'inchiostro come materiale prediletto, ai metodi della composizione e all'importanza e al significato del vuoto all'interno del dipinto, per la distribuzione delle forze e dei pesi. Si invidiava, quindi, al modo di rappresentare all'orientale la libertà di sganciarsi dai vincoli secolari della storia dell'arte occidentale.

L'espressionismo astratto non fu però un risultato di sole influenze *zen*. Anzi a ben vedere l'affermazione di Alfred H. Barr nella sua critica sulla nuova pittura americana, l'influenza dello *zen* come l'esistenzialismo, è stata marginale. Dalle affermazioni riportate nel testo dei pittori dell'espressionismo astratto, l'influenza sulla pittura americana da parte della pittura *zen* fu importante o quantomeno ha avuto un ruolo assieme al surrealismo, all'esistenzialismo e alla scoperta delle civiltà primitive.

Se per Kline si potrebbe in tutta tranquillità dare per scontato il fatto che la sua arte sia stata orientata dalla calligrafia orientale, in realtà fu lo stesso pittore che negò la derivazione da quest'ultima. Ovviamente come in tutte le correnti artistiche del Novecento non si può dare la paternità di un movimento ad una sola tipologia di influenze. Ma si è voluto ridimensionare l'affermazione del critico americano, in quanto è indubbio, per le considerazioni che vennero fatte dagli stessi pittori americani, che una componente importante venne portata dalla filosofia buddhista, la quale stava venendo assimilata come un fenomeno di portata nazionale negli Stati Uniti.

Alla luce degli studi che sono stati svolti sul tema, si è riscontrato che fu consistente l'influenza del buddhismo *zen* nel mondo americano, anche se non è stato possibile iscrivere tutti i membri del movimento dell'espressionismo astratto all'interno delle categorie prese in considerazione. Lo studio si è limitato al gruppo di artisti che misero effettivamente in campo le loro conoscenze sull'arte giapponese e sugli artisti che ebbero un approccio a questa stessa. Si è anche riscontrato che tuttora gli studiosi tengano in considerazione le influenze dell'arte

*zen* solamente per quanto riguarda i pochi espressionisti dell'East Coast americana, quali Mark Tobey, mentre si preferisca solo citare e non approfondire una visione di tali influenze anche per quanto riguarda l'esperienza newyorchese. Si è riscontrata, quindi, una difficoltà nel recuperare le informazioni necessarie, per l'assenza di studi specifici sul tema.

Purtroppo non è stato possibile indagare la pittura cinese adeguatamente, a causa delle scarse conoscenze pregresse sul tema dell'arte *zen*. Si è provato a superare questo ostacolo attraverso lo studio individuale, ma indirizzato, di alcuni tratti della filosofia *zen*, ritenuti i più significativi per tentare una ricerca di affinità tra le due situazioni geografiche.

Avendo le conoscenze opportune sull'arte *zen* si potrebbe addirittura tentare di seguire un percorso di riconoscimenti tra opere *zen* e opere astratte americane, definendo quali sono i particolari che ricorrono in tutte e due i mondi artistici.

Sarebbe utile sviluppare la ricerca anche nel senso opposto, invertendo i termini di paragone, anche tenendo conto della piega che prese l'arte giapponese verso la metà degli anni Cinquanta con la formazione del Gruppo Gutai. I membri del gruppo giapponese presero in prestito il gusto della performance, la gestualità e la ribellione nei confronti degli schemi della pittura dagli stessi espressionisti astratti. Il significato di questa dissertazione si deve ricercare, quindi, nel fatto che proprio a partire dal XX secolo non si può più parlare di arte nazionale, bensì di arte della globalizzazione. Continui rimandi possono essere effettuati alle esperienze artistiche di questo ultimo periodo storico tra mondi totalmente differenti, ma con gli stessi stimoli artistici.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA. VV., *Ad Reinhardt : Galeries nationales du Grand Palais*, 1973.

AA. VV., *Adolph Gottlieb una retrospettiva*, Giunti, Milano, 2010.

AA. VV., *Arte dal 1900 : modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2006

AA: VV., *Barnett Newman*, Philadelphia Museum of Art in association with Tate Publishing, Philadelphia, 2002, p.132.

AA. VV., *Mark Tobey: a retrospective exhibition from Northwest collections*, catalogo della mostra tenuta a Seattle nel 1959.

AA. VV., *The new american painting: la nuova pittura americana Galleria civica d'arte moderna*, Milano, Silvana Ed., 1958.

ASHTON Dore, *A crytical study of Phillip Guston*, Los Angeles, University of California Press, 1976.

BATCHELOR Stephen, *Il risveglio dell'Occidente: l'incontro del Buddhismo con la cultura europea*, Roma, Ubaldini, 1995.

- BELGRAD Daniel, *The culture of spontaneity: improvisation and the arts in Postwar America*, University of Chicago Press, 1998.
- BIGLIANI Gabriele, *La pittura zen*, Roma, Stampa alternativa, 1982.
- BUSIGNANI Alberto, *Jackson Pollock, I maestri del Novecento*, Sansoni editore, 1970.
- BUSSAGLI Mario, *La pittura cinese*, 1966.
- CAHILL James, *An index of early chinese painters and paintings: Tang, Sung and Yuan*, Floating world, 2003.
- CAROLI Flavio, *Arte d'Oriente Arte d'Occidente*, Milano, Mondadori electa, 2012.
- CELLI Nicoletta, *Il Buddhismo, I Dizionari delle Religioni*, Milano, Electa, 2006.
- CH'EN Kenneth K. S., *Buddhism in China. An historical survey*, Princeton New Jearsy, Princeton University Press, 1972.
- CHENG Francois, *Il vuoto e il pieno*, Napoli, Guida, 1989.
- COHEN-SOLAL Annie, *Mark Rothko*, Arles, Actes sud, 2013.
- COWS Mary Ann - MOTHERWELL Robert, *Robert Motherwell*, Columbia University Press, 1996.
- CRONON William, *Unità Incoerente: la passione di Franck Lloyd Wright*, in RILEY Terence- REED Peter, *Frank Lloyd Wright 1867-1959*, Mondadori Electa, Milano, 2007.
- DE MICHELIS Marco- KOHLMAYER Agnes, *Bauhaus*, Art dossier, Milano, Giunti, 1997.

DISTER Alain, *La beat generation. Rivoluzione "on the road"*, Trieste, Electa Gallimard, 1998.

FAHR-BECKER Gabriele (a cura di), *Arte dell'Estremo Oriente*, Tandem Verlag GmbH, 2006.

FALÀ Maria Angela, *La diffusione del buddhismo in Occidente*, in *Buddhismo in Occidente: Religioni e Sette nel mondo: trimestrale di cultura religiosa*, Anno 5 numero 2, Bologna, Gruppo di Ricerca e Informazione Socio-religiosa (GRIS), 1999.

FLOOD Gavin, *L'induismo: temi, tradizioni, prospettive*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2006.

GANN Kyle, *Il silenzio non esiste. 4'33" di John Cage. L'uomo e l'opera che hanno rivoluzionato la storia della musica*, Milano, Isbn edizioni, 2012

GHILARDI Marcello (a cura di), *Shitao. Sulla pittura*, Milano, Mimesis, 2008.

GOLDING John, *Paths to the absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Londra, Thames & Hudson, 2000.

GRIMM Georg, *Gli insegnamenti del Buddha: la dottrina della ragione e della meditazione*, Roma, Mediterranee, 1994.

HUGHES SEAGER Richard, *Buddhism in America*, New York, Columbia UO, 1999.

IWAMURA Jane Naomi, *Virtual orientalism: asian religious and american popular culture*, Oxford UP, 2010.

KAHN Douglas, *Noise, Water, Meat: a history of sound in arts*, Massachussets Institute of Technologies, 1999.

KLEINER Fred, *Garden's art through the ages: non-western perspective*, Cengage, 2010, Wadsworth.

KONTLER Christine, *L'arte cinese*, L'arte del mondo, Milano, Editoriale Jaca Books, 2007.

LUCIE-SMITH Edward, *Arte oggi: dall'espressionismo astratto all'iperrealismo*, Milano, Mondadori, 1976.

MASON Penelope, *History of Japanese Art*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2005.

MINTS MESSINGER Lisa, *Abstract Expressionism: works on paper*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1992.

NIGRO COVRE Jolanda, *Mondrian e De Stijl*, Art dossier, Milano, Giunti, 1990.

NEWMAN Barnett, *Barnett Newman selected writings and interview*, University of California Press, 1992.

OBADIA Lionel, *Il buddhismo in Occidente*, Bologna, Il Mulino, 2009.

PASINI Roberto, *L'Informale: Stati Uniti, Europa, Italia*, Bologna, CLUEB, 1996.

PASQUALOTTO Gianorgio, *Dieci lezioni sul buddhismo, I nodi*, Venezia, Marsilio, 2008.

PATRY LEIDY Denise, *The art of buddhism: an introduction to its history and meaning*, Shambhala publications, 2008.

PIANTELLI Mario, *La Maya nelle Upanishad di Schopenhauer*, in *Annale Filosofico*, Milano, Mursia, 1986.

PIVANO Fernanda, *L'America di Jackson Pollock*, in *Jackson Pollock a Venezia. Gli "irascibili" e la Scuola di New York*, a cura di Vincenzo Sanfo, Stefano Bortoli, Stefano

Cecchetto, Milano, Skira, 2002.

POLI Francesco (a cura di), *Arte contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2003.

POLI Francesco (a cura di), *Arte moderna: dal postimpressionismo all'informale*, Milano, Electa, 2007.

POLI Francesco (a cura di), *L'arte del Novecento: le nuove tendenze: ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995.

PUGLIESE Marina, *Tecnica Mista*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

REINHARDT Ad, *Art as art: selected writings of Ad Reinhardt*, Los Angeles, University California Press, 1991, p. 211.

ROQUE Georges, *Che cos'è l'arte astratta: una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Roma, Donzelli editore, 2004.

SANDLER Irving, *The triumph of American Painting: a history of Abstract Expressionism*, New York, Icon Edition, 1970.

SCHOPENHAUER Arthur, Giovanni Guisatti (a cura di), *Il mio Oriente*, Milano, Adelphi, 2007.

SCHOPENHAUER Arthur, Alda VIGLIANI (a cura di), *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Arnoldo Mondadori Editore, 1989 Milano

SCHOPENHAUER Arthur, *Parerga e Paralipomena*, Milano, Adelphi 2003.

STILWELL CAMERON Alison, *Chinese painting techniques*, Mineola New York, Dover publications inc 1968.

THORP Robert L.- VINOGRAD Richard Ellis, New York, Harry Abrams, 2001.

VENTURI Riccardo, *Rothko*, Firenze, Giunti, 2007.

WIGAL Donald, *Jackson Pollock: veiling the image*, New York, Parckstone press, 2012.

WILLETS William, *L'arte cinese*, Piccole storie illustrate, vol. 2 , Sansoni Firenze 1963.

WITTKOWER Rudolf-Margot, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dell'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968.

ZEHOU Li, *La via della bellezza. Per una storia della cultura estetica cinese*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2004.

ZHONGSHI Ouyang, *Chinese Calligraphy*, New Haven, Yale UP, Beijing, Foreign Languages Press, 2008

## SITOGRAFIA

“ Brooklyn Museum: Exhibitions:Techniques of Chinese Arts and Crafts ”,  
[www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/831/Techniques\\_of\\_Chinese\\_Arts\\_and\\_Crafts](http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/831/Techniques_of_Chinese_Arts_and_Crafts)

“The Metropolitan Museum of Art”, 200-2015, [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org).

“Tokyo National Museum”, 2004-2015, [www.tnm.jp](http://www.tnm.jp).

“Collection of Museum of Modern Art”, 2015, [www.moma.org/collection](http://www.moma.org/collection).

“Dedalus foundation – Robert Motherwell”, [www.dedalusfoundation.org/foundation](http://www.dedalusfoundation.org/foundation).

"The Pollock-Krasner Foundation”, 2015, [www.pkf.org](http://www.pkf.org)

