

ARTYPE

aperture sul contemporaneo



Lisa Basili

Le culture dell'Espressionismo Astratto



ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

volume sei

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge), Elisa Baldini (Università di Bologna), Renato Barilli (Università di Bologna), Guido Bartorelli (Università degli Studi di Padova), Lucia Corrain (Università di Bologna), Sandra Costa (Università di Bologna), Pasquale Fameli (Università di Bologna), Paolo Granata (University of Toronto), Silvia Grandi (Università di Bologna), Claudio Marra (Università di Bologna), Anna Rosellini (Università di Bologna), Gian Luca Tusini (Università di Bologna), Giuseppe Virelli (Università di Bologna)

Politiche editoriali

Referaggio double blind



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/2018>

ARTYPE | Aperture sul contemporaneo
collana AMS Acta Alma DL diretta da Silvia Grandi
volume sei
2018
ISBN 9788898010837
ISSN 2465-2369

Le culture dell'Espressionismo Astratto
Lisa Basili

Dipartimento delle Arti visive, performative, mediali
Via Barberia, 4, 40121 Bologna

Il presente volume è stato realizzato a scopo didattico. L'editore si dichiara disponibile ad assolvere eventuali obblighi nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo delle immagini riportate nel volume.

In copertina: Jackson Pollock, *The She Wolf*, 1943, MoMA, New York.

Indice

Prefazione , di Pasquale Fameli	5
L'America nella prima metà del XX secolo e la nascita dell'Espressionismo Astratto	9
La situazione artistica e politica americana tra le due Guerre	9
La nascita dell'Espressionismo Astratto	18
L'Espressionismo Astratto e la cultura nativo americana	35
Il Bureau of Indian Affairs e le prime mostre d'arte nativo americana	36
La psicologia analitica junghiana	44
Influenze ed esiti nel campo artistico	50
<i>Mimetismo passivo</i>	57
<i>Mimetismo attivo</i>	73
L'Espressionismo Astratto e il Buddhismo Zen	91
Il Buddhismo Zen in America	92
Caratteri delle arti Zen	100
Esiti del contatto culturale nell'Espressionismo Astratto	108
<i>L'arte calligrafica</i>	112
<i>L'arte del campo vuoto</i>	120
<i>Living art</i>	125
<i>Casi limite</i>	133
Considerazioni e sviluppi	157
Bibliografia	165

Prefazione

PASQUALE FAMELI

È ampiamente assodato che l'arte sia specchio del contesto culturale in cui nasce. In un noto saggio del 1936 Luciano Anceschi aveva teorizzato l'oscillare dell'arte tra "autonomia" ed "eteronomia", un dialogo aperto tra fattori interni, strettamente formativi, e fattori esterni, dettati da rapporti di affinità con correnti di pensiero, filosofie, schemi estetici, ma anche mode, tendenze e attitudini culturali. Fattori, questi, che possono letteralmente fare la differenza nel tentativo di comprendere e motivare le stimolanti irregolarità di una realtà estetica complessa e sfaccettata come quella contemporanea. Proprio in questo orizzonte di riflessione si inserisce lo studio di Lisa Basili, che ha deciso di riesaminare le poetiche dell'Espressionismo Astratto americano per comprenderne gli influssi "eteronomi", rintracciando, non senza dovizia filologica, i motivi alla base di scelte formative così peculiari.

Lo studio di Basili parte da una sintetica ma accurata ricostruzione del contesto politico dell'America tra le due Guerre utile a inquadrare storicamente il fenomeno dell'Espressionismo Astratto e le ragioni della sua emersione. La pittura della Scuola di New York nasce infatti in netta opposizione alle varie forme di realismo che nel corso del New Deal avevano verdeggiato, sostenute dal presidente Roosevelt perché fedeli a un linguaggio figurativo diretto e immediato, e quindi adatto a veicolare chiaramente messaggi di fiducia nel progresso e nella civilizzazione verso tutta la popolazione. In reazione allo scoraggiamento di ogni altra alternativa in pittura dettato dal "nuovo contratto sociale", gli artisti della Scuola di New York scelgono un linguaggio pittorico all'estremo opposto, aniconico e soggettivo, con evidenti derive di matrice surrealista. La figurazione viene così rimpiazzata dall'astrazione e la coscienza sociale dalle turbe dell'inconscio. La discendenza verso

l'antro più buio e profondo della psiche umana non si è però ridotta a uno psicologismo ingenuo, limitato alla raffigurazione di mostri ed entità oniriche, appoggiandosi piuttosto alle teorie psicoanalitiche di Carl Gustav Jung sugli archetipi collettivi e sui "simboli della trasformazione". È stato questo il fulcro per una fertile riscoperta delle origini della civiltà americana, nel tentativo di riattivare più sane e incontaminate energie psichiche. In risposta alla disillusione e allo sconforto nei riguardi del progresso emersi dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli Espressionisti Astratti hanno infatti compiuto un viaggio à *rebours* verso un passato mitico per recuperare forme e icone dei Nativi americani, come simboli originari di una identità collettiva che chiedeva ora di essere rivendicata. La ragione storica di questa scelta può essere infatti individuata nella rivalutazione delle culture primitive autoctone promossa negli anni Trenta dal sociologo John Collier in qualità di Commissario degli Affari Indiani in risposta alle politiche di assimilazione delle tribù americane attuate fino ad allora. Preoccupato per la perdita dei valori sociali e spirituali che garantivano la coesione dell'identità culturale americana, Collier ha creduto di trovare nella cultura degli Indiani Pueblo il modello ideale per una revisione della *forma mentis* statunitense e si è adoperato per farla rifiorire anche attraverso varie esposizioni di manufatti artistici e dell'artigianato. La più significativa di queste mostre è stata *Indian Arts of the United States* tenutasi presso il MoMA di New York nel 1941, che ha fornito con ogni probabilità utili spunti agli artisti dell'Espressionismo Astratto, e proprio in virtù di quell'interesse per le simbologie archetipiche instillato dalle letture junghiane. Analizzando gli sviluppi di questo fertile contatto con le forme e le dinamiche delle culture primitive americane, Basili ne individua le due modalità di rielaborazione artistica attuate dagli artisti newyorkesi, vissute in entrambi i casi come tentativi di un'identificazione estetica e di una immedesimazione culturale.

A quello che l'autrice definisce "mimetismo passivo", indicando con questo termine la ripresa delle peculiarità formali e degli stilemi dell'arte nativo-americana da parte di Adolf Gottlieb, Clifford Still o Richard Pousette-Dart, si contrappone

infatti un "mimetismo attivo", ravvisabile nell'*action painting* di Jackson Pollock e riconducibile ai rituali cerimoniali a carattere terapeutico praticati dagli sciamani.

Rispetto alla riscoperta delle proprie radici culturali, altri artisti legati all'Espressionismo Astratto hanno però preferito sondare i suggestivi territori di un'altra primitività – o meglio, di una primitività "altra" – assecondando gli influssi di una tendenza assai forte, l'interesse per il Buddhismo Zen che ha pervaso la vita culturale americana degli anni Cinquanta. Alla base di questa tendenza vi sono però, come rileva Basili, più storiche ragioni che risalgono addirittura al Primo Parlamento Mondiale delle Religioni, tenutosi sulle sponde del lago Michigan nel 1893, che diede una spinta decisiva per la nascita e lo sviluppo di comunità buddhiste in America. L'attività di divulgazione culturale avviata già alla fine dell'Ottocento dal maestro Soyen Shaku è proseguita e si è estesa con quella, più ampia e fortunata, del suo allievo Daisetz Teitaro Suzuki, considerato il primo vero divulgatore dello Zen in Occidente. Stabilitosi in America alla fine degli anni Quaranta, Suzuki ha tenuto lezioni, conferenze, corsi e seminari che hanno influenzato intellettuali, musicisti e scrittori dell'epoca come John Cage o Jack Kerouac e artisti come Franz Kline o Ad Reinhardt. Incubatore perfetto di questo interesse è stato, per i pittori newyorkesi, proprio il loro quartier generale, The Club, dove si disquisiva su questi temi lasciando che le suggestioni dello Zen incrociassero le teorie junghiane. Si trattava invero di correlazioni sensate e attuabili, motivate dalle forti affinità riconosciute dallo stesso Jung (proprio nell'introduzione a un libro di Suzuki) tra lo Zen e la pratica psicoterapeutica, nel segno condiviso di un risanamento dello spirito. Una conferma, questa, dell'estrema coerenza con cui la Scuola di New York ha saputo rielaborare e condensare nelle proprie poetiche influenze e teorie così eterogenee, proprio in virtù di quell'eteronomia che contribuisce a fare dell'arte una vera e propria forma di conoscenza.

L'America nella prima metà del XX secolo e la nascita dell'Espressionismo Astratto

La situazione artistica e politica americana tra le due Guerre

La dominazione della Francia sull'America nelle arti visive è stata quasi assoluta negli ultimi trent'anni e più. Se era necessario l'apprendistato presso un maestro, mi pare che l'abbiamo già svolto. Ogni altro rapporto di questo tipo può significare solo un'umiliazione per noi. Dopo tutto non siamo francesi, non lo saremo mai, e ogni tentativo di diventarlo vuol dire negare il nostro patrimonio culturale e cercare di imporci un carattere che può essere solo una verniciatura di superficie¹.

Scrivendo così Edward Hopper nel 1933, momento cardine per l'evoluzione dell'arte negli Stati Uniti d'America. Infatti proprio quell'anno si vide come vincitore alle elezioni presidenziali Franklin Delano Roosevelt, che rimase in carica per ben quattro mandati consecutivi, fino alla sua morte nel 1945. Roosevelt salì al potere nel momento più buio della storia americana, ovvero negli anni della Depressione, a seguito del crollo della Borsa di Wall Street. Al fine di risollevarne le sorti del paese, il Presidente attuò tra il 1933 e il 1937 una politica di riforme socio-economiche, il New Deal, che toccò i vari settori del sistema compreso quello artistico, agendo indirettamente insieme con altri fattori culturali sulla formazione di quella corrente che sarebbe sfociata poi nell'Espressionismo Astratto.

La citazione di Edward Hopper richiama una tematica largamente discussa nella prima metà del XX secolo, cioè la ricerca "dell'americanità", di una specificità che autonomizzasse l'arte americana da quella europea, nei confronti della quale aveva "a lungo sofferto di un complesso di inferiorità"², e ribal-

tasse le relazioni di influenza all'interno del mondo dell'arte. Questo percorso introspettivo prese piede con maggiore forza in seguito all'*International Exhibition of Modern Art*³. L'esposizione, meglio nota con il nome di *Armory Show*, fu organizzata nel 1913 da un gruppo di studenti newyorchesi (Walt Kuhn, Walter Pach e Arthur B. Davies insieme a una ventina di altri artisti) che si riunirono dietro l'acronimo di AAPS, Association of American Painters and Sculptors, per mettere in evidenza i lavori di alcuni artisti contemporanei americani, sfruttando come richiamo per il pubblico le opere di pittori europei di fama internazionale. La mostra collezionò infatti un altissimo numero di visitatori (tra i 250.000 e i 300.000) anche se i riflettori rimasero principalmente puntati sull'arte del vecchio continente. Come sostiene Pola⁴, comunque, l'obiettivo principale era quello di avviare un processo di sprovincializzazione dell'ambiente artistico americano verso una direzione internazionale, ponendo la questione della possibilità di realizzare un'arte moderna nazionale a partire dall'esperienza diretta con quella europea.

Di fatto, la risposta dei circoli artistici e critico-letterari non tardò ad arrivare e si manifestò attraverso esiti differenti a partire dagli anni Venti. Tra i primi a proporre una soluzione al problema dell'americanità e della reintroduzione di opere "native" all'interno del sistema artistico, fu Alfred Stieglitz, come dichiarano le sue parole in una lettera a Paul Rosenfeld del 1923:

Un'America senza quel dannato sapore francese! [...] Ecco perché ho continuato la mia battaglia solitaria, ecco perché sto davvero lottando per Georgia [O'Keeffe]. Lei è americana. Così Marin. Così io. [...] Ma L'America esiste - o non esiste. Siamo soltanto un degradato affare di giorno, residuo dell'Europa? Non abbiamo un nostro coraggio in materia "estetica"⁵?

Fotografo, direttore della rivista «Camera Work» e sostenitore (in anticipo anche rispetto all'Armory Show) della diffusione dell'arte europea fino al 1917, anno della chiusura della sua Galleria 291, Stieglitz si dedicò nella seconda parte della sua vita a promuovere un ristretto gruppo di artisti americani. Nel 1925 fu invitato alle Gallerie Anderson, in onore del ventesimo anniversario della nascita della Galleria 291, a curare una delle più grandi mostre di arte americana che contò centocinquantanove opere tra collage, quadri, acquerelli, *objet trouvé* e fotografie. In *Seven Americans* figuravano i lavori di Georgia O'Keeffe, Marsden Hartley, John Marin, Arthur Dove, Charles Demuth, Paul Strand e Stieglitz stesso. Sia l'esposizione del 1925 sia l'attività delle sue successive gallerie, The Intimate Gallery (1925-1929) poi chiamata An American Place (1929-1946), erano improntate alla definizione di una nuova via alla modernità. Questa, nonostante trovasse ancora il punto di partenza nell'avanguardia del vecchio continente, avrebbe dovuto proporre connotati prettamente americani legati alla rappresentazione delle città statunitensi, in particolare di New York che stava diventando sempre più l'icona del progresso tecnologico e urbano. Venivano così elevati a emblemi i suoi ponti, le sue luci, le sue strade e i suoi grattacieli, come in *Radiator Building - Night, New York* di Georgia O'Keeffe.

Parallelamente al circolo di Stieglitz, negli anni Venti e successivamente negli anni Trenta, nacquero altre correnti che presero le mosse dalla precedente Ashcan School⁶ e che si spinsero in una direzione realista: tra queste vi erano il Realismo Sociale e il Regionalismo, comunemente racchiusi sotto il nome di Scena Americana. Prima di procedere nella spiegazione di queste due correnti e della loro presa di posizione nei confronti della ricerca di una specificità artistica americana, è imprescindibile la necessità di recuperare i fatti storici che contribuirono al loro sviluppo.

Come già accennato all'inizio del capitolo, il 24 ottobre del 1929, il cosiddetto "martedì nero", la Borsa di New York subì un drastico crollo. La crisi che ne seguì, come riferisce Mattick⁷, giunse inattesa agli americani e fu in realtà la conseguenza irrisolta della crisi economica che aveva preceduto la Prima Guerra Mondiale, la quale aveva solo permesso di sviarla per il periodo della sua durata. L'esito della guerra decretò la sconfitta dei paesi dell'Europa centrale e la conseguente attribuzione all'America della "carica" di "paese guida del capitalismo nella riorganizzazione della struttura internazionale del potere. L'America da debitore qual era divenne creditore e l'affermazione del suo dominio economico mutò tutte le relazioni internazionali esistenti"⁸. La sua espansione ebbe però una battuta d'arresto nel 1929, quando anch'essa risentì delle condizioni postbelliche. La Grande Depressione fu la più lunga, profonda e diffusa depressione del XX secolo e negli Stati Uniti, nel 1932, si contavano ben 15 milioni di disoccupati. La popolazione non attribuì la colpa al sistema capitalistico ma alla sua cattiva amministrazione da parte del governo Hoover⁹ e indirizzò le sue speranze in un nuovo governo che potesse combattere la crisi con più energia. Fu così, che alle elezioni del 1932, Franklin Delano Roosevelt, esponente del partito democratico, promettendo "a new deal for the American people"¹⁰, fu nominato Presidente degli Stati Uniti d'America. Emblematico il suo discorso inaugurale per fare luce sullo stato di emergenza in cui versava il paese e sul suo atteggiamento ottimista teso a creare un consenso popolare:

Sono convinto che se c'è qualcosa da temere è la paura stessa, il terrore sconosciuto, immotivato e ingiustificato che paralizza. Dobbiamo sforzarci di trasformare una ritirata in una avanzata. [...] Chiederò al Congresso l'unico strumento per affrontare la crisi. Il potere di agire ad ampio raggio, per dichiara-

re guerra all'emergenza. Un potere grande come quello che mi verrebbe dato se venissimo invasi da un esercito straniero¹¹.

Il "grande potere" a cui si riferiva Roosevelt era un vasto potere esecutivo per poter attuare una serie di riforme socio-economiche, il New Deal, che si realizzarono in due fasi distinte da obiettivi diversi: la prima era tesa a far ripartire l'economia mentre la seconda, a partire dal 1936, a fornire tutela ai disoccupati, agli anziani e a chiunque si trovasse in stato di necessità.

In questo drammatico panorama, la fine della Grande Guerra e la Grande Depressione contribuirono ad accelerare l'allontanamento di un gruppo di artisti dalle astrazioni dell'arte moderna Europea, percorrendo quella strada già avviata da tempo nella definizione di un'arte propriamente americana. I pittori della cosiddetta Scena Americana non appartenevano ad un unico movimento organizzato ma condividevano la stessa tendenza, come suggerisce il nome, alla rappresentazione realista (in contrapposizione all'astrattismo europeo) dell'America di quel periodo, variando, a seconda della corrente specifica, nell'interpretazione e nel sentimento che volevano suscitare. Mentre il Realismo Sociale ritraeva le condizioni precarie delle classi impoverite dalla crisi, fornendo un'immagine critica e per niente trionfante degli Stati Uniti, il Regionalismo nelle sue rappresentazioni della campagna del Midwest "assumeva un carattere positivo, più rassicurante e speranzoso, proponendo ameni paesaggi rurali popolati da contadini operosi"¹². L'obiettivo fondamentale del Regionalismo, i cui esponenti principali erano Grant Wood, John Stuart Curry e Thomas Hart Benton, era dunque quello di ritornare alle radici agresti del Paese, come espresse con tali parole quest'ultimo:

Se il tema determinava la forma e il tema era tipicamente americano, allora credevamo che ne sarebbe derivata una forma americana. Lasciate che il vostro paesaggio americano sia la vostra fonte di ispirazione, il pensiero pubblico americano il vostro scopo, e l'arte che ne verrà rappresenterà l'America¹³.

In questi lavori si poteva quindi cogliere una sorta di mentalità nazionalista, attraverso le rappresentazioni di una storia, una mitologia¹⁴, una psicologia e una cultura, a tratti folkloristica, americane.

Il loro atteggiamento ottimista non passò inosservato agli occhi attenti dell'esordiente politica rooseveltiana dopo che il 9 maggio 1933 l'artista George Biddle inviò al presidente, suo compagno negli anni dell'università, una lettera in cui lo esortava a prendere in considerazione l'idea di un programma governativo a sostegno dell'arte figurativa.

Vi è un argomento attorno al quale ho riflettuto a lungo e che qualche giorno potrà interessare la tua amministrazione. Gli artisti messicani hanno prodotto la maggiore scuola nazionale di pittura murale dai tempi del Rinascimento italiano. Diego Rivera mi dice che ciò è stato reso possibile perché Obregon ha concesso agli artisti messicani di lavorare "con lo stipendio degli idraulici" al fine di esprimere sulle pareti dei palazzi governativi gli ideali sociali della rivoluzione messicana. I più giovani artisti d'America sono consapevoli [...] della rivoluzione sociale che il nostro paese e la nostra civiltà sta attraversando ed essi sarebbero davvero desiderosi di esprimere questi ideali in un'arte muraria permanente, se venisse loro data la cooperazione da parte del governo. Essi potrebbero contribuire ad esprimere in monumenti viventi gli ideali sociali per i quali tu stai lottando [...] e condurre [...] a un'espressione vitale nazionale¹⁵.

Come riportato da Mary M. Mathews¹⁶ nei *Records of the Columbia Historical Society*, due settimane dopo, Biddle annotò sul diario personale la sua eccitazione per la risposta entusiasta di Roosevelt. Nessuno dei due, però, poté immaginare che quest'idea avrebbe prodotto un così vasto programma teso a creare un'arte nazionale e l'impatto che questo avrebbe avuto sulla scena culturale americana. Nello stesso anno il Dipartimento del Tesoro degli Stati Uniti finanziò la creazione del Civil Work Administration (CWA) per la promozione dei lavori di pubblica utilità, che istituì il Public Work of Art Project (PWAP) con lo scopo di assumere artisti in stato di necessità per l'abbellimento di edifici pubblici. Gli artisti, ai quali era richiesto un impegno civile e sociale, erano invitati a rappresentare la già citata "scena americana", delineando il ritratto di un popolo che, attraverso il duro lavoro, si stava sforzando a tutti i costi di sopravvivere alla crisi. Nel 1934 questo piano fu sostituito dalla Section of Painting and Sculpture, in cui una giuria aveva il compito di selezionare gli artisti di merito sulla base dell'interesse presente nelle bozze dei progetti ricevuti, i cui soggetti dovevano essere esclusivamente scene locali o dovevano richiamare alla storia passata o presente americana. A partire da questa fase, un punto importante fu proprio il discrimine della qualità che promosse un'arte politica che obbligava l'artista a sottomettere le proprie esigenze espressive e il proprio percorso di ricerca stilistica alle richieste della comunità. Come suggerito da Biddle e rimarcato poi da Holger Cahill (futuro direttore del Federal Art Project) nel catalogo della mostra *New Horizons in American Art* tenutasi al MoMa di New York nel 1936, il formato prediletto fu la grande scala dell'arte murale che, per la sua caratteristica di mettere in rapporto lo spettatore/cittadino con l'ambiente circostante, riusciva nell'intento di veicolare un contenuto sociale con efficace immediatezza comunicativa. 1.400 pitture murali furono realiz-

zate in più di 1.300 città appartenenti al progetto e fra queste rimangono ancora oggi quelle di John Steuart Curry, Rockwell Kent e Willem de Kooning. Nel 1935 venne creata la Work Progress Administration (WPA) per la costruzione di edifici pubblici. Sotto l'amministrazione della WPA, fu finanziato il Federal Art Project che assunse più di 5.000 artisti, tra i quali Adolph Gottlieb e Jackson Pollock, e destinò il denaro, oltre che alla realizzazione di opere, alla formazione artistica del pubblico e degli artisti (tramite l'organizzazione di corsi) e all'allestimento di mostre e altri eventi per integrare l'arte nella vita sociale¹⁷. L'immaginario visivo – la tanto ricercata “americanità” – promosso dal FAP era ancora quello di un realismo allegorico che aveva come soggetto sociopolitico e nazionalista il racconto popolare alla Benton (l'“American epics”). Esso presentava una società scientificamente, nonché tecnicamente avanzata, ordinata secondo una subordinazione dell'individuo ad una cultura e schemi precisi. Ogni opera, infatti, era una dimostrazione del progresso tecnologico inserito in un continuum storico. Nelle aree rurali, queste tematiche si combinavano a scene di storia locale, mentre nella New York cosmopolita, specialmente negli edifici scolastici dove venivano ritenute educative, le pitture murali riportavano soggetti più universali, di uno sviluppo non solo americano, ma mondiale. In questa visione progressista il presente era solo una fase intermedia in direzione di un futuro ancora più avanzato che tutta la società, collaborando unitariamente, era chiamata a realizzare. Come afferma Polcari in *Abstract Expressionism and the modern experience*, in queste immagini, come *American Gothic* di Grant Wood, le persone e le loro attività erano descritte come entità socioculturali ed economiche. “They are pictured as workers, farmers, yeomen and mothers. People were defined by impersonal character, [...], marching in conformity with and contributing to the pattern of development”¹⁸.

I temi dello sviluppo, della civilizzazione e dell'evoluzione vennero meno con l'avanzare degli anni Trenta, in concomitanza con il declino dei progetti artistici governativi che si chiusero definitivamente nel 1943, e con l'incalzare del secondo conflitto mondiale che distolse molti pittori dalle loro produzioni.

Nel tardo autunno del 1941, la mia mente era così presa dalla situazione internazionale che mi riusciva difficile concentrarmi sulla pittura. La scena Americana, che aveva fornito il tema e la motivazione del mio lavoro per una ventina di anni, fu superata da quella mondiale. Siccome non avevo idee pittoriche applicabili a questa nuova scena, ero quasi completamente frustrato¹⁹.

Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, l'America dovette rinunciare nuovamente alla speranza di risollevarsi dal periodo traumatico che l'aveva investita a partire dalla Grande Depressione. Infatti, nonostante la ripresa economica dovuta all'iniziale astensione degli Stati Uniti dal conflitto e ai profitti ricavati dall'industria bellica, la situazione politica andò aggravandosi. Essa assunse misure più restrittive e a tratti non-democratiche per le quali il governo assicurava uno standard di vita più alto alle masse di lavoratori in cambio della loro docilità e della loro partecipazione all'industria militare all'interno di un'economia la cui salute, in questo modo, si identificava ideologicamente con l'interesse nazionale²⁰.

In ambito artistico, se negli anni Trenta i programmi culturali del New Deal avevano adottato un'arte "proletaria" tesa a promuovere il "mito americano" del progresso – che alla fine di quest'esperienza sarebbe parsa troppo affine alle produzioni nazionaliste naziste – con l'inizio degli anni Quaranta l'interesse virò verso un'arte di propaganda bellica, come dimostrato anche dalle due più importanti mostre in proposito, organizzate dal MoMa di New York: *Britain in war* del 1941 e

Road to victory del 1942. Anche in questo caso, come nel decennio precedente, la produzione artistica doveva fungere da tramite col popolo americano, invitandolo ad unirsi in nome di ideali condivisi e specificamente nazionali contro un nemico comune, precedentemente impersonato dalla crisi ed ora dalle potenze dell'Asse. Alcuni artisti realizzarono carri da parata, illustrazioni con scene di battaglia e soprattutto poster. Questi ultimi, essendo a basso costo – perciò riproducibili in grande quantità – e di forte impatto comunicativo derivato dal connubio di immagini e frasi semplici ed emblematiche, risultavano essere estremamente efficaci nell'intento di fare della guerra un fatto personale per mobilitare la popolazione alla produzione di armi, all'arruolamento per gli uomini e al contributo volontario alla Croce Rossa per le donne. Altri tipi di immagini invece rappresentavano la crudeltà e la bestialità della guerra demonizzando il nemico, in contrapposizione all'innocenza e all'eroismo dei soldati americani e degli altri Alleati.

Il protrarsi del conflitto, il numero di civili coinvolti e l'inaccettabile violazione dei diritti umani, in seguito ai fenomeni dell'Olocausto, dei Gulag Sovietici e della bomba atomica, crearono un progressivo senso di disillusione, non solo verso la politica in tutte le sue declinazioni ma anche nei confronti dell'intero genere umano. Alla fede nel progresso e nella tecnologia si sostituirono termini come "rinascita", "ricostruzione" e "rigenerazione", legati all'esigenza di una improrogabile rivoluzione spirituale²¹.

La nascita dell'Espressionismo Astratto

Come abbiamo potuto vedere scorrendo velocemente i fatti storici, la politica e il sistema capitalistico, attraverso il martellamento dei mass media e lo sfruttamento di risorse artistiche,

generarono un clima di consenso e di condivisione di valori comuni, "contribuendo all'alienazione delle coscienze"²² e a una spersonalizzazione dell'individuo, inteso esclusivamente come forza-lavoro indirizzata a sostenere l'economia nazionale. Come riporta Daniel Belgrad²³ in *The culture of spontaneity*, Marshall McLuhan²⁴ in un articolo della rivista «Neurotica» del 1949, per denunciare un'evidente riduzione delle facoltà intellettive, paragonò la società statunitense ad un formicaio in cui il pensiero indipendente era stato sostituito da un'industria del sapere tesa a misurare e a controllare il comportamento umano. La ripresa sociale, perciò, non poteva che prendere le mosse da un risveglio delle facoltà critiche.

Fu proprio in questo clima contro-culturale avviatosi tra la fine degli anni Trenta e Quaranta che fiorì l'Espressionismo Astratto. Per questo motivo procederemo nella trattazione dei suoi sviluppi soffermandoci necessariamente su alcune riflessioni critiche determinanti di quel periodo, in merito al ruolo dell'arte e dell'artista nella società. Infatti, con l'esperienza dei progetti governativi del New Deal e l'imposizione di un'unica espressione artistica contemplabile dall'élite al potere, la Scena Americana, si cominciò a temere l'emergere di uno spirito nazionalista simile a quello delle dittature d'oltreoceano, a rivendicare la libertà di creazione e, più avanti, a mettere in dubbio lo stesso impegno politico in arte.

Nel 1938 Dwight MacDonald²⁵ in un saggio intitolato *Fascism and the American Scene* condusse un'analisi del fascismo per trarre insegnamento dalle esperienze italiane e tedesche e fare luce sulla situazione americana. A suo parere gli Stati Uniti, infatti, stavano spingendo verso una forma più subdola e meno drammatica di dittatura, come preannunciato già dalla citazione iniziale di Tom Girdler della Republic Steel Corporation: "And I say that dictatorship may come upon us in ways that we do not expect". Nello stesso anno, MacDonald, che fu an-

che fondatore della League for Cultural Freedom and Socialism di stampo marcatamente trotskista, tradusse il manifesto *Per un'arte rivoluzionaria indipendente*²⁶, redatto da Leon Trotsky e André Breton ma firmato solo da quest'ultimo e Diego Rivera. Il documento aveva l'intenzione di coniugare "le aspirazioni a rafforzare l'impegno ideologico dell'artista nel suo lavoro, propuginate dal muralismo messicano, i principi rivoluzionari e innovativi esposti dal Surrealismo e il modello di indipendenza individuato da Trotsky"²⁷. I tre esponenti credevano che una rivoluzione artistica potesse cambiare le sorti della società oltre che della pittura stessa ma, perché ciò avvenisse, era necessario eliminare ogni restrizione imposta negli ultimi anni dai vertici politici, come in una sorta di anarchia intellettuale.

L'opposizione artistica costituisce oggi una delle forze che possono contribuire in modo utile allo spregio e alla rovina dei regimi sotto i quali si distrugge [...] ogni sentimento di grandezza e incluso di dignità umana. In materia di creazione artistica, importa essenzialmente che l'immaginazione sfugga a ogni coazione, che non permetta con nessun pretesto che le si impongano strade. A chi ci incita a consentire [...] che l'arte si sommetta a una disciplina che consideriamo radicalmente incompatibile con i suoi mezzi, gli opponiamo un diniego senza appello e la nostra volontà di mantenere la formula: tutta la libertà nell'arte²⁸.

In che modo, quindi, gli artisti della nascente avanguardia dovevano reagire? Dovevano mantenere un impegno politico e sociale? E quale stile avrebbero dovuto adottare per esprimerlo? Durante il periodo di gestazione dell'Espressionismo Astratto, la maggior parte dei suoi esponenti si stava tenendo ai margini della politica. Solo pochi partirono come estremisti: Reinhardt non abbandonò mai i principi socialisti, Newman e Rothko erano anarchici e Still antiautoritario²⁹. La situazione di

Pollock, invece, fu più complicata e non definita: partecipò a incontri comunisti ma, essendo allievo di Benton, praticò per un breve tempo il Regionalismo, in seguito fu influenzato da Orozco che, a differenza dei suoi colleghi Rivera e Siqueiros, dispregiò ogni relazione tra arte e politica. In definitiva, come disse Motherwell, l'arte di Jackson Pollock ebbe poco a che fare con la politica³⁰. Comunque, nonostante alcuni artisti avessero gravitato attorno alla WPA e in seguito dato il proprio contributo al meccanismo bellico del fronte interno, con l'aggravarsi della situazione internazionale e delle posizioni prese dallo stato americano, essi cominciarono ad allontanarsi dal produrre lavori politicamente impegnati. Ciò comportò un rifiuto totale di qualsiasi stile realista giustificato e promosso dal governo. Infatti, proprio come aveva anticipato MacDonald, ritennero i loro toni eccessivamente nazionalisti e il loro pregiudizio verso gli stili internazionali troppo simili a ciò che stava accadendo nelle dittature d'oltreoceano e quindi potenzialmente pericolosi. Ne scrisse per esempio, Barnett Newman³¹ in *What about isolationist Art?*, in cui incolpava gli artisti che seguivano i dettami della pittura ufficiale di soccombere all'isolazionismo che egli stesso paragonò all'Hitlerismo.

L'arte in America è un monopolio isolazionista. Gli editori e i critici, i commercianti d'arte e i direttori dei musei, volenti o nolenti sono totalmente dominati da un'estetica isolazionista che non permette deviazioni... La pittura isolazionista, che loro chiamano Rinascimento americano, è basata su una politica e un'estetica ancora peggiore. Usando il tradizionale, sciovinista e isolazionista marchio del patriottismo e giocando sul naturale desiderio degli artisti americani di avere la loro propria arte, essi riescono a spingerli verso una falsa estetica che sta inibendo la produzione di qualsiasi vera arte in questo Paese... L'isolazionismo, ormai l'abbiamo imparato, è Hitlerismo. Entrambi sono l'espressione dello stesso intenso e violento nazio-

nalismo... Entrambi sfruttano la "grande bugia", l'accentuato nazionalismo, il falso patriottismo, l'appello alla razza, la ri-enfasi sul sentimentalismo familiare. L'arte del mondo, declamano [gli isolazionisti], siccome è concentrata nella Scuola di Parigi, è arte degenerata, buona solo per i francesi, ma non per noi americani.

Essendo un anarchico, infatti Newman non credeva negli stati come istituzioni e ciò gli permetteva di sostenere: "there is no art of nations, only people"³². Della stessa posizione antinazionalista era Motherwell che più tardi, in una lettera del 1947 inviata al critico d'arte francese Christian Zervos, parlò delle difficoltà che stava riscontrando nel realizzare la rivista «Possibilities» di stampo internazionale, a causa del carattere sempre più patriottico che il mondo intero stava assumendo³³. La risposta artistica seguì lo stesso percorso di formazione descritto da Meyer Schapiro³⁴ nel 1937 in *Natura dell'arte astratta* e da Clement Greenberg – uno dei maggiori critici sostenitori dell'Espressionismo Astratto – due anni dopo, nell'articolo *Avanguardia e Kitsch*. Mentre Schapiro analizzò il succedersi degli stili interpretandoli come forme di reazione emerse in determinate condizioni storiche e sociali, Clement Greenberg condusse un breve studio dei due fenomeni culturali, il Kitsch e l'Avanguardia, antagonisti prodotti dalla medesima società. Il critico americano constatò come l'avanguardia non nascesse per sperimentare nuove forme ma per trovare un percorso lungo il quale fosse possibile "mantenere in movimento la cultura fra le nebbie della confusione ideologica e della violenza", che avevano reso la pittura di soggetto sterile e pressoché decorativa. Come anticipato dai percorsi delineati dai due critici gli artisti, col rifiuto totale del Realismo come forma d'arte ufficiale, non poterono che accostarsi alla soluzione modernista dell'Astrattismo. Comunque, nonostante l'abbandono

progressivo di ogni nucleo figurativo, non rinunciarono mai ad un intento comunicativo. Questo va precisato, poiché la questione del contenuto dell'arte astratta fu un argomento che divise profondamente la critica. Infatti, lo stesso Schapiro, nel saggio citato, tentò di smentire la concezione di Alfred Barr riguardo l'assenza di contenuto dell'Astrattismo, espressa nel suo libro *Cubism and Abstract Art* del 1936, utilizzato dal Museum of Modern Art come catalogo dell'omonima mostra dello stesso anno. Mentre Barr sembrava parlare di questa arte "quasi fosse indipendente dalle condizioni storiche, quasi realizzasse in sé una specie di ordine naturale, quasi fosse un'arte della pura forma affatto priva di contenuto"³⁵, Schapiro affermava l'esistenza in essa di forze ed energie intrinseche e di uno stretto legame con gli sviluppi culturali del tempo. A differenza dei due critici, però, gli artisti credevano nell'esistenza di entrambe le tipologie di astrattismo: una puramente formale e di derivazione geometrica da cui discostarsi, quella per esempio di Abstraction-Création, del Bauhaus e del Costruttivismo, e una, secondo la concezione schapiriana, di contenuto. Questa seconda via fu quella che l'avanguardia intraprese prendendo come riferimento di partenza un'altra tendenza modernista che si stava facendo strada in quel periodo e andava opponendosi alla fede nella tecnologia e nel progresso: il Surrealismo.

Nonostante questa corrente fosse già conosciuta negli Stati Uniti, con l'esodo degli artisti dal Nazismo e il loro arrivo a New York, l'arte americana si aprì ad un rinnovato impulso. I surrealisti infatti sembrarono gli unici a comprendere le cause della guerra e della crisi dell'umanità, facendo derivare il comportamento umano dalle dinamiche dell'inconscio e presentando la storia come un complesso intreccio di conquiste e fallimenti umani³⁶. Il successo del Surrealismo incrementò grazie alle numerose mostre che si svolsero negli anni Quaranta, tra le quali

la più importante e completa fu sicuramente *Dada, Surrealism, and Fantastic Art*, tenutasi al MoMa nel 1936-37, e alla conseguente crescita del collezionismo d'arte contemporanea. Nonostante le esibizioni potessero fungere da fonte d'ispirazione per l'immaginario visivo degli Espressionisti Astratti, questi erano già a conoscenza di molti principi modernisti e surrealisti anche prima del loro arrivo. La loro presenza fisica, infatti, non fu determinante al loro sviluppo. Solo Matta Echaurren e Wolfgang Paalen si relazionarono direttamente con gli Espressionisti Astratti³⁷, mentre gli altri si tennero distanti³⁸ e i loro riferimenti principali, Mirò e il cubista Picasso, non raggiunsero mai le sponde americane.

Il principio artistico su cui si basava questa corrente era quello dell'automatismo psichico, derivato dalla psicanalisi freudiana³⁹, secondo cui l'arte doveva rappresentare plasticamente l'attività dell'inconscio. Il processo si svolgeva in due fasi: inizialmente l'artista doveva svuotare la mente da idee preconette e lasciare libera la mano di produrre linee e ghirigori, poi, una volta comprese le proprie intenzioni, avrebbe potuto iniziare a produrre volutamente delle forme che sarebbero state il risultato dell'azione delle sue forze psichiche profonde. Attraverso questa trascrizione immediata e spontanea, si credeva possibile fare emergere l'Io, liberandolo dai vincoli e dalle sovrastrutture imposte dalla società borghese e, perciò, avviare una trasformazione dell'individuo e della futura specie umana. Ciò che all'avanguardia interessò dei surrealisti furono l'inconscio come risorsa creativa, il concetto di cambiamento come risultato di trasformazioni interne e l'idea del procedimento come parte integrante dell'opera. La loro fede in un nuovo inizio per l'umanità, però, li fece accostare più alla linea "astratta" di Mirò e Masson che alla figuratività onirica di Dalì. Infatti, se questo rappresentava la neurosi e la psicosi nascoste di quell'era tormentata negando pessimisticamente l'ipotesi di

un'avviata rigenerazione spirituale, Mirò e Masson, attraverso le loro forme biomorfiche, emanavano un senso di vitalità e di speranza in una rinascita tanto sociale, quanto artistica. Inoltre, il biomorfismo da loro promosso aveva l'obiettivo di rompere il rapporto di supremazia dell'uomo sulla natura, derivato dalla fede nel progresso e nella tecnologia, e di reintegrarlo come parte di essa. Per questo motivo, e ne fa luce Polcari⁴⁰, anni dopo ciò permise a Pollock di affermare "I am nature".

Nonostante i numerosi punti d'incontro tra Surrealismo ed Espressionismo Astratto, agli inizi degli anni Quaranta, cominciarono ad emergere delle differenze radicali che segnarono il passaggio fondamentale per la costituzione di un'identità solida del gruppo. La causa principale fu la progressiva inadeguatezza che la corrente europea mostrò con l'avanzare della guerra. La sua fama l'aveva resa sterile e accademizzata⁴¹ e, se inizialmente era servita per comprendere i meccanismi e le ragioni del conflitto, ora risultava incapace di fornire delle soluzioni, artistiche quanto culturali, conformi alla necessità degli espressionisti astratti "di trovare una forma espressiva in grado di infrangere i confini individuali e di creare un'arte umana universale"⁴². Questi artisti, infatti, pur riconoscendosi debitori delle teorie psicanalitiche dell'inconscio, si allontanarono dalle inclinazioni individualiste freudiane, condividendo al contrario le teorie del suo allievo, Carl Gustav Jung. Lo psicanalista svizzero si discostò dal suo maestro sotto diversi aspetti che furono d'interesse per i pittori in questione. Innanzi tutto ciò che li affascinò fu la sua teoria secondo cui il processo primario si esprime in immagini visive prima che verbali. Ritendendo che le loro visioni non potessero essere espresse in parole, si discostarono così dall'enfasi verbale dell'automatismo bretoniano. Jung differì da Freud anche in merito al ruolo sociale dell'arte. Per l'austriaco l'energia psichica (la libido) sarebbe esclusivamente di natura sessuale e tutte le altre attività uma-

ne sarebbero di conseguenza una sublimazione di quell'impulso. Perciò secondo la sua visione, l'arte assumerebbe una funzione compensatoria in quanto ri-orientamento di energie scaturite da una situazione frustrante⁴³ in una direzione produttiva e socialmente accettabile. Di conseguenza ogni opera d'arte e ogni artista sarebbero divenuti un caso clinico. Al contrario, Jung sosteneva che la libido fosse di matrice prevalentemente psichica, non solo sessuale, e soprattutto che il prodotto creativo non fosse solo frutto dell'opera di un subconscio personale dell'autore ma che la sua origine andasse ricercata in quella sfera della mitologia inconscia, "le cui immagini primordiali sono proprietà comune dell'umanità"⁴⁴. Da quest'ultima riflessione derivarono i concetti che più di tutti influenzarono l'Espressionismo Astratto: quelli dell'inconscio collettivo e degli archetipi⁴⁵. Queste teorie prevedono che una parte dell'inconscio sia costituita da un livello universale e impersonale che comprende le esperienze di tutte le generazioni passate, a partire dai primordi dell'umanità. L'inconscio collettivo si esprimerebbe di conseguenza con il linguaggio del mito e della psicologia arcaica attraverso gli istinti (i modi dell'agire umano) e gli archetipi. Questi ultimi sono rappresentazioni mentali primarie presenti in tutte le culture e in ogni epoca storica che possono emergere sotto forma di immagini simboliche nei sogni, nei sintomi nevrotici, nelle visioni, nell'arte, nella fantasia, oltre che nei miti, nelle fiabe e nella religione. Usando le parole di Polcari⁴⁶, mentre i Surrealisti ricercarono le espressioni dell'universale nel particolare enfatizzando un cambiamento individuale e auto-generato, gli Espressionisti Astratti trovarono il particolare nell'universale e credettero nell'evoluzione e nella metamorfosi prodotte dalle forze storiche. Perciò essi riadattarono e storicizzarono le teorie junghiane dell'inconscio, riscoprendo le esperienze preistoriche, primitive e ancestrali e rein-

terpretandole come verità permanenti e comuni, a cui fare riferimento per il presente e il futuro.

Questi concetti universalistici si adattarono perfettamente al restante clima culturale dal quale l'Espressionismo Astratto attinge fondamento intellettuale. La ricerca di verità morali e spirituali e di teorie dell'esistenza al fine di trovare le cause e le soluzioni alla crisi mondiale, comportò un'indagine ad ampio raggio, non solo in ambito artistico e psicologico, ma anche antropologico e filosofico.

Nella prima fase di gestazione della corrente, l'antropologia, in quanto scienza che studia l'uomo e le sue culture, fornì diversi spunti di riflessione. Gli artisti recepirono indirettamente le teorie di Sir James Frazer e di Lucien Lévy-Bruhl attraverso la loro mediazione e il loro riadattamento nella lezione di Jung⁴⁷. Inoltre, a New York, negli anni del fermento avanguardistico, entrarono in contatto con il circolo intellettuale più attivo di quegli anni, quello di Franz Boas alla Columbia University. Alcuni scritti⁴⁸ di Boas e dei suoi studenti a riguardo delle culture primitive e, in particolare, dei Nativi Americani, furono determinanti per la rivalutazione dell'arte di queste tribù e per lo sviluppo stilistico degli Espressionisti Astratti.

Insieme con l'antropologia, anche l'ambito filosofico agì da rifornimento intellettuale, soprattutto a partire dalla fine degli anni Quaranta, in corrispondenza con la seconda fase di formazione, determinante per l'affermazione degli stili individuali. Nonostante l'Esistenzialismo fosse stato meno popolare in America rispetto all'Europa, alcune delle sue riflessioni giunsero agli artisti attraverso le serate e le conferenze che si tenevano ogni venerdì al The Eight Street Club, meglio noto semplicemente come The Club, aperto nel 1949. Come disse lo stesso de Kooning "We weren't influenced directly by Existentialism, but it was in the air, and we felt it without knowing too much about it. We were in touch with the mood"⁴⁹. Le teorie più discusse fu-

rono quelle di Martin Heidegger, rispetto a quelle più comuni e nichiliste di Jean Paul Sartre e Albert Camus. Il filosofo tedesco, con le sue riflessioni sull'essere-nel-mondo, offrì agli artisti un nuovo modo di concepire la relazione tra l'individuo e la collettività, allontanandoli dalla comprensione isolante del Sé della teorie psicanalitiche. Durante gli anni di The Club, a tenere le conferenze di psicanalisi e psicologia furono Paul Goodman e Fritz Perl, i due fondatori della terapia della Gestalt. Le loro teorie privilegiavano gli aspetti relazionali e comunitari dell'esistenza umana rispetto alle nevrosi personali, in quanto credevano che l'individuo come entità psicologica potesse essere compreso solo in virtù delle sue interazioni con gli altri individui, l'ambiente e le sovrastrutture storiche e culturali. Nell'elaborazione delle sue teorie, Goodman fece spesso riferimento al Buddhismo Zen, che divenne uno degli argomenti più discussi dell'ambiente, tanto che si poté quasi parlare dello scoppio di una "moda".

In conclusione, l'Espressionismo Astratto, come abbiamo visto, non fu semplicemente una corrente artistica nata in risposta ai realismi degli anni Trenta, ma fu un vero e proprio fenomeno culturale che integrò le maggiori riflessioni intellettuali del tempo per dare vita ad un'arte americana senza precedenti e in grado di reagire con speranza e ottimismo agli orrori delle guerre e della crisi morale mondiale. Un'arte priva di "parole"⁵⁰, ma che sarebbe stata in grado di comunicare all'intera umanità attraverso la sola interazione spontanea di forme, materia e colore. In questa tensione alla collettività e conseguentemente al rifiuto della società capitalista e delle sue imposizioni, gli artisti si avvicinarono progressivamente a forme di cultura alternative. Nei prossimi capitoli si indagherà come l'arte e la spiritualità dei Nativi Americani e del Buddhismo Zen influenzarono lo sviluppo artistico degli Espressionisti Astratti in corrispondenza alle due macro-fasi della loro attività.

Note

¹ E. HOPPER, *Notes on Painting*, in *Edward Hopper*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 1933. Trad. it. ripresa da F. POLA, G. SCIMÉ, F. TEDESCHI, *Artisti americani tra le due guerre. Una raccolta di documenti*, V&P Università, Milano, 2004, p. 81.

² F. TEDESCHI, *La Scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, V&P università, Milano, 2010, p.3.

³ Alcuni esperimenti di avanguardia erano stati proposti già dall'inizio del Novecento dalla "Scuola degli Otto" (The Eight), trasformatasi in seguito in un gruppo più esteso, l'Ashcan School che aveva l'obiettivo di contrastare l'accademismo americano secondo loro sottomesso ai modelli europei, proponendo scene urbane dei sobborghi più poveri. L'avvento dell'arte moderna d'oltreoceano, però, segnò definitivamente le sorti di questi gruppi che ormai negli anni Venti parevano alla critica proporre uno stile ormai sorpassato.

⁴ F. POLA, cit., p. 15.

⁵ A. STIEGLITZ, lettera a Paul Rosenfeld del 5 settembre 1923, in S. GREENOUGH, J. HAMILTON, *Alfred Stieglitz. Photographs and Writings*, catalogo della mostra, National Gallery of Art, Washington D.C, 1983. Trad. it. ripresa da F. POLA, G. SCIMÉ, F. TEDESCHI, cit., pp. 54-55.

⁶ Il maggiore esponente dell'Ashcan School era Robert Henri. Il loro motto era "art for life's sake", "l'arte per la vita", piuttosto che il più convenzionale "art for art's sake", cioè "l'arte per l'arte". Per questo la loro attenzione si concentrò sulle scene urbane delle zone più povere e degradate di New York.

⁷ P. MATICK, *La Grande Crisi e il New Deal*, in E. DRINNON et al., *Due secoli di capitalismo USA*, Dedalo Libri, Bari, ed. 1980, pp. 217-260

⁸ *Ibidem*, p. 220.

⁹ Herbert C. Hoover fu il trentunesimo presidente degli Stati Uniti D'America, in carica tra il 1929 e il 1933.

¹⁰ F. D. Roosevelt dal discorso di accettazione del 2 luglio 1932.

¹¹ F. D. Roosevelt dal discorso di inaugurazione del 4 marzo 1933.

¹² S. HODGE, *50 grandi idee: arte*, Dedalo Libri, Bari, ed. 2012, p. 159.

¹³ "If subject matter determined form and the subject matter was distinctively American, then we believed an American form [...] would eventually ensue [...] Let your American environment [...] be your source of inspiration, American public meaning your purpose, and an art will come which will represent America". T. H. BENTON, in S. POLCARI, *Abstract Expression in the modern experience*, Cambridge University Press, Cambridge, ed. 1991, p. 11, (Trad. it. mia).

¹⁴ Lo stesso Benton parlerà di "American epics".

¹⁵ Lettera di G. Biddle a F. D. Roosevelt del 9 maggio 1933, trad. it. in F. POLA, G. SCIMÉ, F. TEDESCHI, cit., pp. 123-122.

¹⁶ M. M. MATHEWS *Records of the Columbia Historical Society, Washington D.C.* Vol. 49, Historical Society of Washington D.C., 1973, p. 493.

¹⁷ Il FAP era la sezione dedicata all'arte del Federal Project Number One. Le altre sezioni erano: per la letteratura il Federal Writers' Project, per il teatro il Federal Theatre Project e per la musica il Federal Music Project. Cfr F. POLA, G. SCIMÉ, F. TEDESCHI, cit., pp. 21-22.

¹⁸ "Essi sono raffigurati come lavoratori, contadini, piccoli proprietari terrieri e madri. La gente era definita da un carattere impersonale [...] mentre marciava conformemente allo sviluppo e contribuendo ad esso". S. POLCARI, *Abstract Expressionism and the modern experience*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 9 (trad. it. mia).

¹⁹ "By the late autumn of 1941 my mind was so much on the international situation that I found it difficult to concentrate on painting. The American scene, which had furnished the content and motivation of my work for some twenty years, was outweighed by the world one. As I had no pictorial ideas applicable to this new scene, I was almost completely frustrated". T. H. BENTON citato in *ibidem*, p. 16, (trad. it. mia).

²⁰ Cfr. D. BELGRAD, *The culture of spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998, p. 26.

²¹ S. POLCARI, cit., p. 17.

²² P. MATTICK, cit., p. 21.

²³ D. BELGRAD, cit. p.4

²⁴ M. MCLUHAN, *The Psicopathology of Time and Life*, «Neurotica» V, autunno 1949. Lo scritto di McLuhan nasce come risposta critica all'articolo *The American Century*, pubblicato nel 1941 da Henry Luce, fondatore e direttore dei periodici americani più distribuiti «Time» (1923) e «Life» (1936). Luce nel suo scritto intese comunicare che la cultura americana avrebbe dovuto giocare un ruolo centrale, assumendosi le responsabilità di stabilire un "nuovo ordine mondiale". H. LUCE, *The American Century*, «Life», 17 febbraio 1941. Cfr. F. POLA, G. SCIMÉ, F. TEDESCHI, cit. pp. 143-159.

²⁵ D. MACDONALD, *Fascism and the American Scene*, Pioneer Publishers, New York City, 1938. Per approfondimenti sul tema, cfr. W. SCHIVELBUSH, *Tre New Deal. Parallelismi fra gli Stati Uniti di Roosevelt, l'Italia di Mussolini e la Germania di Hitler. 1933-1939*, trad. it., Tropea, Milano, ed. 2008.

²⁶ Leon Trotsky, esiliato dall'Unione Sovietica, giunse in Messico e fu ospite di Diego Rivera che ne richiese l'asilo al presidente messicano.

²⁷ F. TEDESCHI, *La scuola di New York*, pp. 39-40.

²⁸ A. BRETON, D. RIVERA, L.TROTZKY, *Per un'arte rivoluzionaria indipendente*, 25 luglio 1938; tr. it. in F. TEDESCHI, *La scuola di New York*, p. 40.

²⁹ Cfr. D. CRAVEN, *Abstract expressionism as a cultural critique: dissent during the McCarthy period*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 46.

³⁰ S. POLCARI, cit., p. 32. "Pollock may have been a leftist in 1942 according to Motherwell, but, as Motherwell said also, politics had little to do with his art".

³¹ "Art in America is an isolationist monopoly. Publishers and critics, art dealers and museum directors, willingly or unwillingly are completely dominated by an isolationist esthetic that permits no deviation [...] Isolationist painting, which

[they] named the American Renaissance, is founded on politics and on an even worse esthetic. Using the traditional chauvinistic, isolationist brand of patriotism, and playing on the natural desire of American artists to have their own art, they succeeded in pushing across a false esthetic that is inhibiting the production of any true art in this country [...] Isolationism, we have learned by now, is Hitlerism. Both are expressions of the same, intense, vicious nationalism [...] [Both use] the "great lie", the intensified nationalism, false patriotism, the appeal to race, the re-emphasis of the home and homey sentiment. The art of the world, ranted [the isolationists], as focused in the École of Paris, is degenerate art, fine for Frenchmen, but not for us Americans". (trad. mia) Il testo è degli inizi del 1942 ma a quel tempo non fu pubblicato. Cfr J. P. O'NEILL, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Knopf, New York, 1990, pp. 22-23.

³² "Non esiste un'arte delle nazioni, solo delle persone". B. NEWMAN in D. CRAVEN, cit. p. 47.

³³ "We are trying as hard as possible to make a magazine which is international in character, and in a moment in which the entire world is becoming chauvinistic, the task is not easy". In *ibidem*, p. 47.

³⁴ Cfr M. SCHAPIRO, *The Nature of Abstract Art*, «Marxist Quarterly», n. 1, gennaio-marzo 1937, pp. 78-79, trad. it in M. SCHAPIRO, *L'arte moderna*, Einaudi, Torino, ed. 1986, pp. 200-225.

³⁵ *Ibidem* p. 202

³⁶ Fu talmente diffusa la ricerca di risposte agli eventi, che lo stesso Benton, regionalista per definizione, si accostò alle soluzioni surrealiste di Salvador Dalì combinandole con una mitologia di derivazione cristiana, come in *Year of Peril*, del 1941. Cfr S. POLCARI, cit., p. 21.

³⁷ Per approfondimenti cfr cap. 2

³⁸ André Breton, per esempio, non imparò mai l'inglese, tanto che nella redazione del Manifesto Meyer Schapiro fece da intermediario con Trotsky.

³⁹ Nel Primo Manifesto del 1924 Breton definì il Surrealismo come «Automatismo psichico puro con il quale ci si propo-

ne di esprimere, sia verbalmente che in ogni altro modo, il funzionamento reale del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale».

⁴⁰ Cfr. S. POLCARI, cit. pp. 20-27.

⁴¹ Newman mosse diverse critiche al Surrealismo, tra cui il fatto che il suo stile rimase invariato nonostante gli orrori della guerra. Cfr *ibidem*, p. 28.

⁴² A. CAROTENUTO, *Jung e la cultura del XX secolo*, Astrolabio, Roma, ed. 1977, p. 110.

⁴³ Dovuta al fatto di non poter appagare il desiderio in modo immediato e incondizionato.

⁴⁴ C. G. JUNG, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Einaudi, Torino, ed. 1942, p. 121.

⁴⁵ Per approfondimenti cfr. cap 2.

⁴⁶ S. POLCARI, cit., p. 29.

⁴⁷ L'opera *The Golden Bough* di Sir James Frazer influenzò Jung nell'elaborazione della sua teoria dell'inconscio collettivo. Allo stesso tempo alcuni concetti di Levy-Bruhl in merito al pensiero "primitivo" furono determinanti per le sue considerazioni sulla partecipazione mistica.

⁴⁸ Tra questi vanno ricordati come i più influenti: *Primitive Art* di Franz Boas e *Patterns of Culture* di Ruth Benedict. Cfr. S. POLCARI, cit. pp. 34-36.

⁴⁹ "Non fummo influenzati direttamente dall'Esistenzialismo, ma era nell'aria e lo perceivamo senza saperne molto. Eravamo in contatto con quel sentire". W. De Kooning cit. in V. HELLSTEIN, *Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of The Club*, Stony Brook University, New York, 2010, p. 85 (trad. mia).

⁵⁰ Poiché priva di elementi figurativi e quindi nominabili secondo le facoltà linguistiche.

L'Espressionismo Astratto e la cultura nativo americana

Questo profondo interesse per l'arte primitiva non era naturalmente solo estetico; un complesso insieme di stimoli, di valori morali e di concezioni esistenziali entrava direttamente in gioco. Il colonialismo aveva reso materialmente disponibili questi oggetti primitivi, ma essi non rivestirono che scarso interesse estetico finché non sorsero nuove concezioni formali [...] che poterono nutrire interesse per l'arte primitiva, solo quando si accompagnarono a un nuovo apprezzamento dell'elemento istintivo, naturale, mitico, inteso come appartenente all'essenza dell'umanità [...]. La svalutazione della storia, della società e della natura stava alla base della nuova passione per l'arte primitiva. [...] Il nuovo apprezzamento dell'arte primitiva aveva certo una connotazione progressista perché le culture dei selvaggi e dei popoli arretrati venivano finalmente considerate come culture umane, e si riconosceva a tutti i popoli quella creatività che, sino ad allora, era stata ritenuta una prerogativa delle società avanzate dell'Occidente. Questo apprezzamento, però, non si accompagnò soltanto a un atteggiamento di fuga dalla società progredita, ma anche a una certa indifferenza nei confronti di quelle condizioni di vita che stavano brutalmente distruggendo i popoli primitivi, o trasformandoli in schiavi sottomessi e culturalmente depauperati. Inoltre la salvaguardia di certe forme di cultura primitiva dettata da precisi interessi politici [...] poteva essere giustificata proprio col ricorso a questo apprezzamento dell'arte primitiva propugnato da artisti che si ritenevano del tutto estranei al gioco di interessi politici.

Come viene illustrato magistralmente nel saggio di Schapiro¹, lo sguardo dell'avanguardia agli inizi degli anni Quaranta si rivolse alla pittura primitivista con un approccio rinnovato e più profondo che non si limitò ad un semplice apprezzamento estetico ma trasse fondamento da un insieme di riflessioni psi-

cologiche, filosofiche e spirituali oltre che, naturalmente, artistiche. A differenza delle esperienze primitiviste europee con cui entrò in contatto, l'Espressionismo Astratto, perseguendo la via della ricerca di una specificità americana, trasse ispirazione dalle culture indigene più vicine a sé e prettamente locali, quelle dei Nativi Americani. L'interesse si manifestò in concomitanza con gli sviluppi nei confronti delle tribù amerinde della politica del New Deal, che condusse ad una rivalutazione della loro cultura e della loro arte e con la diffusione della psicologia junghiana che diede modo all'avanguardia di scoprire nuove connessioni tra le associazioni automatiche dell'inconscio e la situazione sociale, mediante le teorie dell'inconscio collettivo, delle figure archetipiche e della partecipazione mistica.

Dopo un breve excursus su questi due fenomeni, indagheremo in che modo gli artisti si avvicinarono a queste culture e analizzeremo gli esiti pittorici che ne derivarono.

Il Bureau of Indian Affairs e le prime mostre d'arte nativo americana

Sono ormai universalmente riconosciuti i tremendi atti di violazione dei diritti umani che i Nativi Americani hanno subito per mano del governo degli Stati Uniti d'America attraverso le diverse politiche e legislazioni adottate. Già a partire dall'arrivo dei colonizzatori europei nel XV secolo ha avuto luogo il genocidio Indiano dovuto ad uno sterminio sistematico e al conseguente calo demografico aggravato dalle malattie importate, dall'inedia e dal drastico cambiamento di abitudini. Al volgere della fine dell'Ottocento, però, era ormai chiaro che il "problema indiano"² non potesse essere ancora risolto per mezzo dello sterminio, per cui l'alternativa più consona alla logica del

sentimento americano fu l'adozione di una politica di assimilazione forzata, come anticipò chiaramente Alexander H. H. Stuart³ nel 1851: "the only alternatives left are to civilize or exterminate them". Un ruolo fondamentale di questa azione politica fu assunto dai collegi a gestione semi-militare che avevano l'obiettivo di imporre una formazione ai bambini fin dalla tenera età. Il primo collegio chiamato Carlisle, che funse da modello per i successivi fondati dal Bureau of Indian Affairs (BIA), fu istituito nel 1879 dall'ufficiale dell'esercito statunitense Richard Henry Pratt che in un discorso del 1892 affermò: "A great general has said that the only good Indian is a dead one. In a sense, I agree with the sentiment, but only in this: that all the Indian there is in the race should be dead. Kill the Indian in him and save the man"⁴. Egli credeva in un'efficacia metodologica derivata da una totale immersione nella cultura di riferimento. Ai bambini, allontanati dalle loro riserve e dalle loro famiglie, venivano tagliati i capelli (per diverse culture native questo era motivo di vergogna), veniva imposto loro un nome inglese e veniva proibito di parlare la lingua madre e vestirsi in abiti tradizionali. Proprio perché improntati su un modello semi-militare, i convitti prevedevano una disciplina molto rigida che contemplava anche l'impiego di severe punizioni corporali. Questi furono una delle cause aggravanti del genocidio, poiché le condizioni sanitarie precarie, la malnutrizione e il sovraffollamento comportarono la diffusione di malattie e la morte di molti degli studenti.

Un'altra mossa della politica di assimilazione fu il Dawes Act, un atto emanato dal Presidente degli Stati Uniti d'America nel 1887. Esso prevedeva la suddivisione delle terre Indiane in lotti di massimo 160 acri che venivano poi trasferiti ai capofamiglia idonei e registrati delle tribù. Dopo l'assegnazione dei lotti ai membri, la cui distribuzione veniva garantita dal governo per venticinque anni, le terre che non fossero state assegnate se-

condo le disposizioni, sarebbero state vendute ai coloni bianchi. Inoltre a seguito di un emendamento del 1906, il Burke Act, agli assegnatari nativi erano concessi la vendita o l'affitto dei lotti ai bianchi. La conseguenza inevitabile (e sicuramente prevista dal legislatore) fu la perdita di molte terre (più del 65%) da parte delle tribù e il loro conseguente smembramento⁵.

Una breve parentesi che interrompe la politica governativa di assimilazione si ebbe durante il periodo del New Deal, che vide come protagonista il sociologo, insegnante e attivista John Collier. Negli anni Venti, in un viaggio al Pueblo di Taos, a nord del New Mexico, egli entrò in contatto con gli indiani Pueblo e credette di avere trovato il modello per una revisione a larga scala della moderna psiche americana. Come riferisce Bill Anthes⁶, Collier, come altri intellettuali connazionali del suo periodo, lamentava la perdita di quei legami sociali e spirituali che un tempo avevano riunito sotto una cultura condivisa le diverse società, ora frammentate e distrutte dall'incalzare della modernità, dello sviluppo tecnologico e dell'individualismo competitivo. Collier perciò sosteneva che la ricreazione di quel meccanismo fosse un compito mondiale e che gli Indiani Pueblo offrirono un modello sociale attuabile e superiore per il mondo moderno.

Ciò che più di tutto lo colpì fu però l'identità culturale mantenuta integra e sopravvissuta ai ripetuti traumi storici:

La scoperta in cui mi imbattei in quel minuscolo gruppo di poche centinaia di Indiani, furono [...] le istituzioni, neanche ad oggi indebolite, che erano sopravvissute a ripetuti ed immensi shock storici [...]. Ciò che osservai e di cui feci esperienza fu il potere dell'arte – della vita che si fa arte – più grandiosa di qualsiasi altra cosa che conoscessi al mondo⁷.

Nel 1933, sotto la Presidenza di Roosevelt, il sociologo fu nominato commissario degli Affari Indiani e per la prima volta nella storia del BIA fu abbandonato l'obiettivo di estinguere le lingue e le culture native americane tramite la politica di assimilazione e di distribuzione delle terre derivante dal Dawes Act. L'iniziativa più significativa e in linea con i programmi di riforma del New Deal si ebbe nel 1934, con l'Indian Reorganization Act (IRA), chiamato anche Indian New Deal, che ebbe l'intento di rinforzare e incoraggiare le tribù e le loro tradizioni. Come riportò René d'Harnoncourt⁸:

Solo in anni recenti si è realizzato che una tale politica non era semplicemente e solo una violazione dei diritti umani intrinseci ma stava di fatto distruggendo valori che non si sarebbero più potuti rimpiazzare [...]. Per questi motivi, la presente amministrazione sta cooperando con le varie tribù nei loro tentativi di preservare e sviluppare quei valori artistici e spirituali della tradizione indiana che le tribù stesse considerano essenziali. Allo stesso tempo, l'amministrazione si impegna ad aiutarle a realizzare il loro desiderio di adottare dall'uomo bianco quelle conquiste che renderanno loro possibile vivere con successo nell'età moderna. Questo atteggiamento ha condotto alla promulgazione dell'Indian Reorganization Act del 1934, che ha creato le basi legali per la riabilitazione della vita economica e culturale indiana.

Grazie a questo atto, le comunità native iniziarono ad esercitare un certo grado di autogoverno e l'ineluttabile perdita di terre fu arrestata fino ad invertirne la rotta. Inoltre, il governo prestò alle tribù dodici milioni di dollari per incentivare una produzione economica che li rendesse autosufficienti a tal punto da poter perpetuare le loro culture tradizionali. Molti collegi furono chiusi e furono aperte diverse scuole autogestite nelle riserve,

in cui gli studenti non erano più obbligati a rinnegare le proprie origini. Usando le parole di Wilson⁹,

quasi da solo, infatti, Collier sfidò alcune delle ortodossie più profondamente radicate nella sua società, cercando di far de-raggiare il corso della storia così apparentemente "inevitabile". [...] Difficile immaginare come si potesse fare di più, data la realtà politica, economica e culturale del tempo: è già straordinario che Collier abbia fatto quel che fece.

Addentrandoci in ambito artistico, il piano di Collier di far rifiorire la cultura Nativa, portò alla costituzione dell'Indian Arts and Craft Board (Comitato per le Arti e l'Artigianato Indiani), sotto la direzione generale di René d'Harnoncourt, l'architetto Henry Klumb e Frederic H. Douglas, curatore delle collezioni native americane presso il Denver Art Museum. Il Comitato aveva il fine di proteggere la produzione nativo americana, operando per accrescere la qualità e il valore di mercato dell'artigianato originale e prevenire che venissero vendute dal settore turistico imitazioni di peggiore fattura¹⁰. La rivitalizzazione artistica aveva un doppia rilevanza per l'IACB: come manifestazione dell'identità Nativa, non più demonizzata come pagana o primitiva, ma anche come fattore centrale per la riaffermazione del pluralismo e di una rinnovata spiritualità americana.

Inizialmente furono organizzate piccole mostre sparse su tutto il territorio degli Stati Uniti che poi divennero progressivamente più consistenti, destinate ad un pubblico maggiore e accentrate nelle città artistiche e politiche di punta, come nel distretto di Washington e a New York, lontano dalle riserve. L'esposizione più grande e influente fu *Indian Art of the United States* che si tenne al Museum of Modern Art di New York nel 1941. L'idea per la mostra ebbe radice nella Golden Gate International Exposition a San Francisco. Qui le cooperative di

artigianato, sponsorizzate dal Comitato per le Arti e l'Artigianato Indiani, intesero ribadire l'esistenza del popolo Nativo come realtà culturale presente nel panorama americano. L'esito fu così positivo che sei dei più grandi musei nella costa Est si incaricarono di sponsorizzare una simile mostra itinerante a partire proprio dal Museum of Modern Art¹¹. Uno degli obiettivi dell'esposizione del 1941, curata da d'Harnoncourt, Klumb e Douglas, fu quello di regalare al visitatore un'esperienza totalizzante, non una semplice visione passiva di opere esposte. In questo giocarono un ruolo fondamentale le abilità architettoniche di Klumb, la tridimensionalità e l'imponenza dei totem indiani e l'estensione significativa delle riproduzioni di pittografie antiche, rinvenute nelle caverne di diversi stati. Bill Anthes¹² offre una descrizione dettagliata delle varie sezioni tematiche della mostra. All'entrata, in antitesi alla facciata modernista del MoMa, furono installati due totem contemporanei di circa dieci metri scolpiti nel 1939. All'interno, la mostra consisteva di tre sezioni, dislocate nei tre piani dell'edificio: "Arte Preistorica", "Tradizione viva" e "Arte indiana per la vita moderna". Il binomio antico-moderno sintetizzava il pensiero che Collier voleva trasmettere, cioè che lo stereotipo del nativo americano selvaggio e in via d'estinzione dovesse essere sostituito con quello dell'indiano che stava cambiando e poteva aggiornarsi di pari passo con il progresso moderno, divenendo un individuo indipendente e degno cittadino americano. Al terzo piano si trovava la parte dedicata all'arte preistorica ma l'interno non fu organizzato rispettando la metodologia didattica che il già citato antropologo Franz Boas aveva ideato anni prima per il museo di storia naturale di New York: il criterio didattico secondo il quale si faceva uso di mappe, testi didascalici e altri supporti esplicativi, fu sostituito da un criterio puramente estetico. Infatti, molti dei manufatti furono disposti in spazi geometrici e furono decontestualizzati dai loro valori sociali ed

etnografici. Il motivo principale, ci ricorda Anthes, fu l'intenzione di d'Harnoncourt di invitare il pubblico, che includeva molti artisti e pittori della nascente Scuola di New York, ad osservare le arti native americane con gli stessi criteri formali con cui si guardavano le opere moderniste. Il risultato fu che

le esposizioni del MoMa sembrarono più somiglianti alle gallerie commerciali della Quinta Strada che alle affollate installazioni didattiche viste all'AMNH – Museo di Storia Naturale di New York – e all'Heye Foundation Museum degli Indiani d'America. Perciò, in termini di ricezione pubblica e artistica, le arti native americane ebbero un impatto maggiore in quanto "arte" piuttosto che come curiosità etnica o prototipo scientifico¹³.

Sempre al terzo piano si imponevano allo sguardo due grandi pitture murali, realizzate da artisti nativi e non. Uno di questi riproduceva l'estesa parete con le pittografie del periodo *basketmaker*¹⁴, rinvenute nel Barrier Canyon in Utah, mentre l'altro un murale del popolo Anasazi legato al sito archeologico di Awatovi, in Arizona.

Al secondo piano aveva luogo il settore "Living traditions" in cui erano presentati gli usi e i costumi delle tribù. Come D'Harnoncourt¹⁵ riportò nell'introduzione alla sezione nel catalogo della mostra, la diversità dei popoli, allora circa duecento tribù esistenti, li obbligò ad adottare un criterio differenziale basato, non su fattori fisici né sulle specifiche lingue dei gruppi, ma sulla produzione artistica e sui loro usi e costumi. L'ambiente perciò fu suddiviso in otto aree, ognuna delle quali conteneva gruppi di Nativi Americani aventi simili stili di vita: tra queste per esempio gli Apache delle montagne, i cacciatori delle Grandi Pianure, i pescatori della Costa Nordovest. Nell'esibizione degli oggetti tribali si voleva dimostrare un'unità tale di valori estetici, culturali e spirituali che neanche i prodotti

della civiltà urbana erano riusciti a raggiungere. In questo e in altri aspetti della mostra, gli organizzatori vollero implicitamente presentare le culture native, se non come vera e propria alternativa, come aveva anticipato Collier vent'anni prima, almeno come un esempio di stili di vita e pensiero da integrare alla modernità. A questo proposito è indicativa la prefazione al catalogo stilata da Eleanor Roosevelt¹⁶ in cui riconosceva che il patrimonio dei popoli nativi costituiva parte della ricchezza artistica e spirituale degli Stati Uniti e che gli individui contemporanei potessero apportare un grande contributo all'America del futuro. Più diretto e provocatorio fu D'Harnoncourt¹⁷ che con le sue parole riportò il termine "primitivo" ai primi stadi del loro sviluppo culturale e respinse il mito del progresso occidentale¹⁸ di marca prettamente americana, accusandolo di aver portato l'uomo bianco a "disprezzare le conquiste culturali di tutti i popoli che sembravano incapaci o restii a seguire i nostri rapidi passi in direzione di ciò che crediamo essere l'unica forma utile di progresso".

Il primo piano ospitava la sezione "Indian Art for Modern Living" che, esponendo quadri e versioni contemporanee di alta qualità di prodotti artistici tradizionali, aveva come intento quello di promuovere il mercato Nativo Americano all'interno del sistema. Tuttavia, questo obiettivo palesava un atteggiamento ambiguo¹⁹ verso questi popoli: da un lato si tentava di rivitalizzare la loro cultura in un certo senso "cristallizzandola" in un passato romantico e glorioso, dall'altro di creare dei soggetti competitivi al passo con la modernità americana ed integrati alle regole del mercato occidentale. Non solo, ad aggravare questa ambiguità fu l'opinione che d'Harnoncourt²⁰ diede dei prodotti artistici Indiani e che espresse nel capitolo dedicato all'esposizione del primo piano: "Ma la solidità e il vigore alla base dell'arte Indiana permettono loro di produrre costantemente articoli che riflettono la forza delle loro tradizioni e si

adattano perfettamente alla scena contemporanea". Ciò che intese dire il curatore, come spiegò nelle righe seguenti, fu che gli articoli esposti (tra cui tappeti, vasellame, cinture, borse, mocassini) così decontestualizzati, potevano uscire dalla mostra ed entrare direttamente nelle "case e negli armadi"²¹ degli americani grazie al loro aspetto decorativo e alla loro utilità. La stesura del catalogo ripercorreva per iscritto il destino a cui la cultura nativo americana stava andando incontro in quegli anni. Da una rivalutazione artistica e una ricerca malinconica di saldi valori e di una spiritualità che la modernità e la guerra avevano offuscato, si tornò ad un clima di assimilazione con la reificazione di queste culture e il loro assorbimento nell'economia consumista. L'ultimo passo in questa direzione, infatti, fu il ripristino della politica d'assimilazione auspicato dal Congresso conservatore del 1942.

Nonostante le subdole implicazioni economiche, questa esposizione raccolse molti consensi e fu largamente visitata anche dagli artisti dell'avanguardia in fermento. Il loro sguardo critico non si basò solo sugli aspetti formali che li avrebbero limitati a soffermarsi esclusivamente su fattori decorativi ed estetici (come avrebbe indicato presumibilmente d'Harnoncourt). Le loro fondamenta intellettuali e la necessità di trovare un'alternativa alla società moderna e consumista, che con la guerra stava velocemente conducendo alla deriva dei valori umani, li portò ad avvicinarsi alla cultura Nativa in modo più totalizzante, da un punto di vista visivo e formale, certamente, ma anche e soprattutto spirituale.

La psicologia analitica junghiana

In questo percorso non si può prescindere dalla trattazione delle teorie junghiane che fornirono all'Espressionismo Astratto

una solida base psicologica a supplemento di quella freudiana ereditata dal Surrealismo. Come ci ricorda Polcari²², alla fine degli anni Trenta furono pubblicati i maggiori scritti di Jung ma molti professionisti del settore già praticavano la sua terapia analitica. Nel 1936 fu inaugurato a New York un locale, la futura Jung Foundation, destinato alla diffusione della psicologia junghiana e l'anno dopo Jung stesso fu invitato a tenere una conferenza a Yale, evento indice della sua ormai acquisita rilevanza nel settore. Comunque, nonostante il crescente numero di professionisti e analisti, ciò che realmente interessò il mondo dell'arte e gli intellettuali a cavallo fra anni Trenta e Quaranta fu il particolare pensiero dello psicologo. Infatti egli, come gli Espressionisti Astratti, aveva intrapreso un'indagine psicologica della società, cercando le risposte ai problemi che nell'era moderna affliggevano l'umanità attraverso lo studio delle dinamiche dell'inconscio e di ciò che egli considerava essere la natura spirituale dell'uomo. Come lui stesso espose nel 1912 in *La libido: simboli e trasformazioni*, che fu la prima dichiarazione di distacco dalle teorie del maestro, il suo orientamento di ricerca si estese dalla natura dell'individuo alla storia della collettività umana, in virtù della relazione imprescindibile tra le due. Come affermò anni dopo:

Oggi si vuol sentire parlare di grandi programmi politici ed economici ossia proprio di quelle cose che hanno condotto i popoli ad impantanarsi nella situazione attuale, ed ecco che uno viene a parlare di sogni e di mondo interiore...tutto ciò è ridicolo [...]. Se le cose grandi vanno male, è solo perché i singoli individui vanno male, perché io stesso vado male, perciò, per essere ragionevole, l'uomo dovrà cominciare con l'esaminare se stesso, e poiché l'autorità non riesce a dirmi più nulla, io ho bisogno di una conoscenza delle intime radici del mio essere soggettivo. E' fin troppo chiaro che se il singolo non è realmen-

te rinnovato nello spirito neppure la società può rinnovarsi poiché essa consiste nella somma degli individui.²³

In un'epoca che aveva fatto luce sui limiti dell'uomo e del progresso tecnologico, le teorie freudiane sembravano non fornire più le risposte giuste. Freud era troppo scettico nei confronti della trasformazione dell'uomo tanto più in senso spirituale e artistico, argomenti che considerava "prodotti mentali infantili" e riteneva che, laddove fosse possibile, essa potesse avvenire solo mediante il perseguimento di ciò che Jung e gli Espressionisti Astratti stavano combattendo: i dettami della ragione, della scienza, della moralità e della cultura moderna²⁴. In corrispondenza alla relazione tra il singolo e la società, la differenza tra i due psicologi, come abbiamo brevemente visto nel capitolo precedente, trovò la sua più grande manifestazione nella definizione dell'inconscio. Mentre l'austriaco riteneva che esistesse solo l'inconscio individuale, inizialmente allo stato di *tabula rasa* e poi progressivamente riempito di contenuti rimossi, Jung ipotizzava l'esistenza di un secondo inconscio sovraperonale, che chiamò "collettivo" poiché comune a tutti gli uomini. Secondo lui, l'inconscio individuale "poggiava" quindi su questo strato più profondo, collocato nella struttura biologica del cervello e dotato di un certo grado di autonomia e di contenuti reperiti al di fuori dell'esperienza personale. Se i contenuti psichici dell'inconscio individuale erano di tipo affettivo, quelli dell'inconscio collettivo si esprimevano attraverso quelli che Jung definì "archetipi", cioè "immagini primordiali e autoctone, capaci [...] di generarsi per forza autonoma, percepibili nella coscienza, ma provenienti da una matrice inconscia comune a tutti i popoli, senza distinzioni di tempo né di luogo"²⁵. Gli archetipi esprimerebbero bisogni comuni attraverso simboli e immagini ricorrenti nei miti, nei rituali e nelle religioni e che nessun individuo con precisione avrebbe potuto

inventare²⁶. In quello che Jung definì “processo di individuazione”²⁷, gli archetipi giocherebbero un ruolo cardine. Con questa terminologia lo psicologo intese il ciclo di regressione e rinascita dell'identità del soggetto nel suo percorso costitutivo di un Io stabile e integrato col Sè. A differenza di Freud, per Jung i contenuti inconsci possono riemergere secondo un certo grado di consapevolezza. Questo avverrebbe per esempio durante l'individuazione, ogni qualvolta le risorse psichiche del soggetto si rivelino inadeguate ad affrontare le circostanze della vita. Proprio in questa situazione, l'inconscio collettivo manifesterebbe la sua presenza, generando immagini archetipiche. I simboli archetipici, come credeva Jung, emergerebbero in modo spontaneo per correggere la rotta dell'individuo e, più in generale, della società, poiché provenienti da una psiche più completa e definita dello stato di coscienza (l'inconscio collettivo)²⁸.

Quando la vita cosciente è caratterizzata da unilateralità [nevrotica] e da atteggiamenti malsani, essi sono attivati –uno direbbe, “istintivamente” – e vengono alla luce nei sogni degli individui e nelle visioni degli artisti e dei veggenti, ristabilendo automaticamente l'equilibrio psichico dell'epoca²⁹.

Il rinnovamento spirituale e psicologico dell'umanità doveva avvenire di conseguenza attraverso la riscoperta da parte della cultura dell'inconscio collettivo, accomunante tutti gli individui che la modernità aveva allontanato, e dei suoi archetipi sotto forma di simboli, intuizioni o visioni. Dal momento che esso era preesistente all'esperienza individuale, legava trasversalmente nel tempo e nello spazio tutti gli uomini e la sua natura primordiale lo rendeva già sviluppato nella psiche dell'uomo primitivo. L'uomo “arcaico”, così come lo chiamava Jung, era oggetto di suo grande interesse e studio, poiché vi-

veva quasi totalmente secondo le espressioni dell'inconscio collettivo, in quella che Lucién Lévy-Bruhl chiamò "partecipazione mistica". Secondo l'antropologo francese, non essendo dominati dai principi di individualità che contraddistinguevano l'uomo moderno, i primitivi erano caratterizzati a livello mentale da un'estrema intensità emozionale che li conduceva ad una partecipazione mistica con l'universo. Jung³⁰ stesso riportò che

all'uomo primitivo non importa quasi affatto conoscere la spiegazione oggettiva dei fenomeni evidenti, egli invece sente la perentoria necessità, anzi, meglio, la sua anima inconscia è invincibilmente portata a far risalire qualunque esperienza sensibile a un accadere psichico. All'uomo primitivo non basta veder sorgere e tramontare il sole: quell'osservazione esteriore deve costituire anche un "avvenimento psichico", cioè il sole nel suo peregrinare deve raffigurare il destino di un dio o di un eroe il quale, in fin dei conti, non vive che nell'anima dell'uomo. Il dramma dell'anima diventa accessibile alla conoscenza come proiezione nei fenomeni naturali.

L'uomo arcaico, dunque, esperirebbe il mondo esterno in uno stato di unione totalizzante, in cui egli stesso si fa natura e in cui i confini tra entità terrene e forze soprannaturali, veglia e sonno si fanno labili o pressoché inesistenti. Perciò la psiche primitiva, più che rappresentare l'oggetto, lo vivrebbe attraverso il filtro degli archetipi, venendone così posseduta; per questo motivo le arti primitive sarebbero costellate di un immaginario archetipico.

Jung non trattò approfonditamente l'ambito artistico ma, quando ne scrisse, espresse un'opinione positiva e ottimista circa la capacità dell'arte di giocare un ruolo fondamentale nella trasformazione della società. Egli individuò due tipologie di processo creativo: l'arte psicologica, nata dall'intenzione e

dalla decisione dell'autore di provocare un determinato effetto tramite un contenuto tratto dalla coscienza, e l'arte visionaria –fondamentale nel caso dell'Espressionismo Astratto – in cui erano le opere ad imporsi all'autore che assumeva così una posizione passiva. Nel secondo esempio il contenuto del prodotto artistico aveva origine nell'inconscio collettivo e dava vita all'immaginario archetipico, patrimonio comune dell'umanità.

L'opera porta con sé la propria forma; ciò che egli vorrebbe aggiungere gli viene respinto, ciò che vorrebbe respingere gli viene imposto. Mentre la sua coscienza trovasi come annientata e vuota di fronte al fenomeno, egli viene sommerso da un fiume di idee e di immagini che non sono, in alcun modo, il prodotto della sua intenzione. Può essere che l'artista preso dal suo impulso creativo, abbia solo la sensazione di creare liberamente, poiché nel pieno del furore, egli può non ricordarsi in realtà quali fossero le sue iniziali intenzioni³¹.

Così, l'artista visionario si sarebbe ritrovato a ritrarre la sfera psichica collettiva della specie umana, incarnando le vesti dello sciamano. Ma per realizzare ciò, egli doveva ritornare ad una condizione di partecipazione mistica col mondo, in quanto "essere umano" e non come "individuo". Jung auspicava infatti ad una sintesi tra la visione del mondo "moderna", di tipo oggettivo, e la visione "arcaica", in comunione non solo fisica ma anche emotiva con la natura. Da questa comunione sarebbe dipesa la salute psicologica della futura razza umana. Anche quest'ultimo è un concetto assonante con le intenzioni degli Espressionisti Astratti, che ricorrendo alla mitologia e all'arte primitiva, cercarono di esplorare l'universo simbolico e prendere contatto con la realtà psichica più profonda per creare "un'arte umana universale"³².

Influenze ed esiti nel campo artistico

Le teorie di Jung furono assorbite e integrate dalla Scuola di New York anche attraverso la mediazione di tre personaggi influenti sulla scena artistica, in quanto curatori, teorici e artisti, che furono fra i primi sostenitori di una rigenerazione della coscienza dell'uomo moderno a partire dalle qualità spirituali dell'arte nativo americana: John Graham, Barnett Newman e Wolfgang Paalen.

John Graham, che come Paalen apparteneva alla cerchia dei Surrealisti emigrati in America nel periodo compreso tra le due Guerre, era stato una figura eminente nel panorama artistico newyorkese degli anni Venti e Trenta ed era rinomato sia per le sue doti artistiche che per le sue personali considerazioni estetiche³³. Egli fu forse uno dei primi e più influenti sostenitori delle teorie junghiane del recupero del mito e del primitivismo come via per accedere ad un passato primordiale e alle profondità dell'inconscio. Per questo scrisse diversi trattati in merito ed essendo in contatto coi più grandi mercanti d'Europa, si dotò di una collezione molto fornita che diede ad artisti come Gottlieb, Pollock e Pousette-Dart l'occasione per familiarizzare con opere primitive di qualità, acquisendo anche qualche nozione essenziale sulla loro funzione e sul contesto di appartenenza. Come ricorda Rushing³⁴, in *System and dialectics of art* del 1937, Graham espresse diversi pensieri ripresi dallo psicanalista svizzero. Usando un linguaggio del tutto simile al suo, sintetizzò i concetti della psicologia junghiana e del Surrealismo in una propria teoria sull'arte astratta. Il suo obiettivo era quello di realizzare un'arte che integrasse la coscienza e l'inconscio, l'individuo e la collettività, l'universale e il particolare.

Lo scopo dell'arte [...] è di ristabilire il contatto perduto con l'inconscio [...] col passato primordiale della razza [umana] e

di mantenere e sviluppare questo contatto al fine di portare alla coscienza [...] le associazioni connaturate [che erano] perdute³⁵.

La sua teoria derivava direttamente dalla convinzione di Jung secondo la quale l'affioramento dei contenuti dell'inconscio collettivo (e delle prime tappe della civiltà), potesse portare l'uomo moderno a porsi di fronte alla sua necessità di una trasformazione spirituale. In *Primitive art and Picasso*, un saggio pubblicato nel 1937 sulla rivista «Magazine of Art», Graham chiarì questo concetto e dopo avere indagato la relazione tra l'arte primitiva, l'evoluzione, la psicologia e le forme plastiche, concluse:

L'arte delle popolazioni primitive ha una qualità altamente evocativa che ci permette di portare alla coscienza la chiarezza dell'inconscio, conservata con la saggezza individuale e collettiva delle passate generazioni [...]. L'arte evocativa è lo strumento e il risultato del mettersi in contatto con i poteri del nostro inconscio³⁶.

Questo passaggio, a seguito dell'analisi delle maschere eschimesi e degli intagli delle popolazioni della costa Nordovest, enfatizzò il ruolo centrale dell'arte primitiva in generale e nativo americana in particolare, nell'operare una trasformazione spirituale nell'esperienza moderna attraverso la fusione tra inconscio e coscienza. Come suggerisce Rushing³⁷, probabilmente queste parole furono d'incoraggiamento ad artisti come Pollock, Gottlieb e Pousette-Dart, che conoscevano bene Graham, a produrre in pittura riferimenti all'inconscio e a rafforzare il loro interesse per l'arte nativo americana.

Il secondo personaggio a giocare un ruolo fondamentale fu Barnett Newman. Il critico e artista ebreo americano credette, infatti, di avere trovato nella cultura nativo americana la solu-

zione alla crisi della modernità: egli vedeva nelle arti delle Americhe un modello e una risorsa per lo sviluppo di un'arte universale del presente. Il primitivismo diede a Newman la speranza di accedere ad un vocabolario di immagini collettive, secondo l'accezione junghiana del termine, che avrebbe dato origine ad un'arte in grado di creare un legame tra gli individui di ogni nazionalità, etnia, tempo storico e al di là di ogni fede politica³⁸. L'arte di queste tribù avrebbe sanato le divisioni e le crepe dell'era moderna. Newman, come gli altri artisti e critici qui trattati, si interessò agli Indiani della costa Nordovest e probabilmente l'opera *Onement I* del 1948 nacque in seguito ad alcune considerazioni sulla loro arte, al suo impegno nei confronti dell'arte astratta e alle sue ambizioni metafisiche³⁹. L'impianto formale, infatti, ricalcava la tipica divisione simmetrica dello spazio, qui data dalla sua classica "zip", che Newman aveva individuato nelle produzioni degli Indiani d'America e che aveva descritto nei saggi sui quadri di Adolph Gottlieb⁴⁰. Più che come artista, Newman fu però determinante in quanto critico e curatore di arte primitiva negli anni tra il 1944 e il 1947. Nel 1944 organizzò la mostra *Pre-Columbian stone sculpture* alla Wakefield Gallery di New York. Questa includeva molti oggetti provenienti dal Museo Americano di Storia Naturale e dalle collezioni di Graham e dell'editore Frank Crowninshield. Nell'introduzione al catalogo Newman parlò dell'importanza di considerare queste produzioni, non più solo dal punto di vista storico ed etnologico, ma anche e più propriamente estetico ed artistico, così da poter cogliere il loro vero significato. L'approccio all'arte precolombiana avrebbe permesso di "trascendere il tempo e lo spazio per partecipare alla vita spirituale di un popolo dimenticato"⁴¹ e contribuire a dare significato agli sforzi degli artisti del presente⁴². Nel 1946 Newman curò la mostra *Northwest Coast Indian Painting* per la Betty Parsons Gallery. Anche in questa occasio-

ne i manufatti esposti provennero dal Museo di Storia Naturale, da Graham e dalla collezione di Max Ernst. Fritz Bultman, uno degli amici più intimi di Pollock a New York, come ci riporta Rushing⁴³, in seguito ricordò che la mostra ebbe molto successo e che l'artista stesso la attese a lungo per l'interesse che il tema gli suscitava. Nel catalogo, Newman, analizzando il modo in cui gli Indiani Americani dipingevano i loro mostri totemici attraverso simboli astratti e forme organiche⁴⁴, colse l'occasione per difendere l'arte astratta:

In queste opere [della costa Nordovest] c'è la risposta a tutti coloro che dicono che la moderna arte astratta sia un esercizio esoterico di una élite snob. Fra queste persone l'arte astratta era la normale, ben nota e dominante tradizione⁴⁵.

E grazie al recupero dell'arte astratta, i moderni artisti americani, "are infusing it with intellectual and emotional content, and [...] are creating a living myth for us in our own time"⁴⁶.

L'anno seguente, nel 1947, Newman curò un'altra mostra alla Betty Parsons Gallery, intitolata *The Ideographic picture*. Questa volta l'esposizione mostrò la controparte moderna, la risposta attuale degli artisti americani agli "impulsi primitivi". Furono esposte le opere del curatore stesso, di Mark Rothko, Hans Hofmann, Ad Reinhardt, Theodoros Stamos e Clyfford Still. Nel catalogo Newman riportò la definizione di "ideografico", tratta dal *Century Dictionary*⁴⁷:

Ideografico – che rappresenta idee direttamente e non attraverso il medium dei loro nomi; si riferisce in modo specifico a quelle scritture che, attraverso l'uso di simboli, figure o geroglifici suggeriscono l'idea di un oggetto senza esprimerne il nome.

Da questa citazione si deduce che l'obiettivo della pittura ideografica era quello di esprimere delle verità comunicabili

attraverso il linguaggio comune: le immagini ideografiche, sotto forma di linguaggio plastico, servivano a veicolare pensieri astratti complessi. Quest'idea è suggerita anche nell'introduzione al catalogo dall'immagine che evocava un pittore Kwakiutl, le cui forme astratte prodotte erano "dirette dalla volontà rituale ad una conoscenza metafisica"⁴⁸. Questa mostra, relativamente tarda rispetto alle sperimentazioni della Scuola di New York circa il vocabolario mitologico dei Nativi Americani, segnò il passaggio fondamentale di questi artisti verso esiti più spontanei e calligrafici, direzionando l'interesse, non più sul piano mitologico-figurativo ma sul piano del linguaggio, per recuperare l'orientamento spirituale della "partecipazione mistica" senza fare chiari riferimenti al "primitivo"⁴⁹. Prima di procedere all'analisi delle opere degli artisti, occorre soffermarci sull'ultimo dei tre personaggi elencati che fu colui che più di tutti diffuse l'interesse per l'arte della costa Nordovest: Wolfgang Paalen. Surrealista di origine austriaca, Paalen lasciò Parigi nel 1939 per il Messico. Prima di prendervi residenza, però, nel maggio dello stesso anno visitò le riserve indiane della Columbia Britannica sulla costa Nordovest, dove visse per cinque mesi. Lì fu profondamente colpito dagli imponenti totem degli Haida⁵⁰, tanto da considerarli tra i più grandi risultati scultorei di tutti i tempi⁵¹ e da inaugurare un'ampia collezione di produzioni artistiche native americane. La sua fama però non derivò tanto dalla sua collezione, comunque più fornita di quelle degli altri surrealisti Graham ed Ernst, quanto dai suoi scritti e dalle sue conoscenze sulla loro arte che impressionarono positivamente gli stessi antropologi. Seguendo le stesse riflessioni di Jung, Paalen auspicava un'arte moderna che avrebbe creato una coscienza mondiale, abbracciando le diverse sensibilità dell'Asia, dell'Africa, dell'Oceania e dell'America precolombiana. A partire dalla primavera del 1942, Paalen pubblicò a Coyoacan la rivista «DYN» che fu di-

stribuita soprattutto a New York, presso il Gotham Book Mart, punto di ritrovo di molti intellettuali e artisti del tempo. Gli argomenti del periodico erano legati alle teorie surrealiste sull'arte amerinda degli Stati Uniti e del Messico. Infatti, Paalen credeva che i suoi colleghi francesi nelle loro discussioni sull'arte primitiva non avessero dato sufficiente attenzione e valore all'arte dei Nativi Americani, privilegiando al contrario gli esempi africani ed oceanici. In *Le paysage totémique*, pubblicato in tre numeri quello stesso anno, Paalen ripercorrendo i suoi viaggi descrisse la complessità e le fondamenta mitologiche dell'arte della costa nordoccidentale. Ma la pubblicazione di «Dyn» che più incise sugli artisti, fu il doppio numero speciale del dicembre del 1943, *The Amerindian Number*, che conteneva il tanto atteso saggio sull'arte totemica. Oltre all'arte della costa Nord del Pacifico, la pubblicazione conteneva articoli e illustrazioni su diversi argomenti riguardanti le popolazioni native. Similmente a Graham, Paalen scrisse che quelle opere d'arte potevano ricollegare l'uomo ad un passato preistorico e alle memorie di un'età misteriosa⁵². Paalen considerava allo stesso modo di Jung i totem degli Haida come un modo di vedere e pensare il mondo totalmente diverso dagli ideali razionali della scienza occidentale. Entrambi credevano che l'arte precolombiana in generale avesse come obiettivo la fruizione collettiva e non fosse realizzata per il possesso individuale e che fosse un prodotto del principio di partecipazione mistica, applicabile anche all'arte moderna:

Quindi tutte le mentalità pre-individualistiche di qualsiasi razza, non distinguendo chiaramente tra soggettivo e oggettivo, identificano se stesse emozionalmente con il mondo a loro circostante.⁵³

Paalen era convinto che la partecipazione mistica fosse la risposta all'alienazione degli individui indotta dal capitalismo industriale⁵⁴ e che l'artista moderno, prendendo ispirazione dall'arte dei nativi americani, dovesse aprire la strada ad una nuova coscienza mondiale che avrebbe guarito l'essere umano. Così infatti scriveva:

Questo è il momento di integrare gli enormi tesori delle forme amerinde con la coscienza dell'arte moderna [...]. Un tale sforzo di integrazione prefigura niente meno che una visione che oggi solo i più audaci osano prendere in considerazione: l'abolizione delle barriere che separano l'uomo dalle sue facoltà mentali migliori, l'abolizione delle frontiere interne senza le quali nessuna frontiera esterna può essere definitivamente abolita⁵⁵.

Anche in questo caso, Paalen si allineò al pensiero di Jung, considerando l'artista come un eroe mitico. Entrambi guardavano all'arte come a un atto sociale, non come un mero esercizio di riproduzione della natura: integrando gli archetipi dell'inconscio collettivo con la coscienza del presente, l'artista avrebbe creato i simboli più significativi e adatti al momento storico. In *Totem Art* Paalen, descrivendo i rituali totemici dei popoli nativi della Columbia Britannica, individuò due momenti costitutivi:

Una parte attiva: l'assimilazione attraverso una sorta di mimetismo somatico (movimenti di danza simili ai movimenti degli animali [...]), con una parte passiva: mimetismo del mascheramento (maschere, travestimenti). Questi due tipi di mimetismo, attivo e passivo, sono i due poli che rilasciano la grande corrente del ritmo che, spingendosi fino alla trance, attraversando l'individuo, rimuove la sua memoria personale per colle-

garlo emozionalmente alla grande fonte di memoria generale⁵⁶.

Questa differenza sarà il punto di partenza per affrontare l'analisi delle opere di quegli Espressionisti Astratti che si accostarono maggiormente all'arte degli Indiani d'America. Abbandonando la memoria personale e quindi l'inconscio individuale che aveva contraddistinto il Surrealismo, gli artisti della Scuola di New York si ricollegarono ad una memoria più estesa, universale e primordiale, quella derivante dall'inconscio collettivo e teorizzata da Jung, facendo appello ad un'arte primitiva peculiare del terreno americano e ancora poco indagata dai colleghi europei. Attraverso la rivalutazione della loro arte avrebbero potuto incontrare quegli archetipi necessari alla trasformazione spirituale tanto auspicata per l'era moderna. Come nei rituali descritti da Paalen, anche gli Espressionisti Astratti si approcciarono in una modalità ambivalente. Sotto la categoria del "mimetismo passivo" intendo ricollegare la quasi totalità delle opere ispirate dalla tradizione e dalle arti native da un punto di vista formale e che produssero una varietà di esiti molto differenti fra loro. Con "mimetismo attivo" chiamerò invece l'atteggiamento sciamanico assunto nell'azione pittorica da Jackson Pollock e contraddistinto da danze e movimenti evocativi intorno alla tela. Come già ha sottolineato Belgrad⁵⁷ e come vedremo, in ambito artistico Pollock si mosse progressivamente da un mimetismo passivo ad un mimetismo attivo.

Mimetismo passivo

Con "mimetismo passivo", Paalen si riferì alla pratica tipica dei Nativi Americani di travestirsi e mascherarsi durante le cerimo-

nie per trascendere sé stessi in quanto individui e giungere in seguito, tramite i movimenti del corpo e la danza, ad un altro stato di coscienza. Qui intendo ricollegare il termine alle esperienze artistiche che si "mascherarono", cioè si dotarono formalmente di caratteristiche tipiche della cultura di queste popolazioni per trascendere il proprio tempo storico e giungere alla creazione di un'arte universalmente valida nel tempo e nello spazio.

L'influenza dell'arte primitiva americana non si codificò mai in uno stile preciso e condiviso da tutti gli Espressionisti Astratti: gli esiti artistici perciò mantennero il binomio di un contenuto universale espresso in forme elaborate individualmente. Si possono individuare diversi fattori da cui gli artisti trassero ispirazione: innanzitutto il formato a grande scala delle pitture rupestri (formato che aveva già un'ascendenza nella pittura messicana) che erano visitabili in settori dislocati nel territorio americano e che gli artisti avevano potuto ritrovare riprodotte anche nella mostra del 1941, *Indian Art of the United States*. A seguito della lezione junghiana, gli artisti si interessarono anche alle leggende e alle storie tradizionali da cui attinsero un immaginario visivo che trasposero nei loro quadri sotto forma di nuclei figurativi: è così che ritroviamo personaggi, animali o mostri in scene dai titoli mitologici e maschere tradizionali probabilmente appartenenti alla collezione di qualche personaggio influente come Graham, Ernst o ritrovabili sulle pubblicazioni di Paalen. Infine, come ultima tappa del viaggio degli artisti nello scandagliare le possibilità artistiche del panorama dell'arte primitiva, troviamo la serie dei pittogrammi di Gottlieb, il quale rielaborò le teorie del linguaggio pre-moderno e trasse ispirazione, da un punto di vista visivo, dalle scansioni delle coperte Chilkat dell'Alaska.

Clyfford Still fu forse l'espressionista astratto che più di tutti fece esperienza diretta della cultura dei Nativi Americani della Co-

lumbia Britannica, a nord dello stato di Washington. Still tra il 1933 e il 1941 insegnò al Washington State College che si trovava vicino alle riserve dei Nespelenis, dei Chelos e Colades⁵⁸ e insegnò nella scuola estiva di cui fu il co-fondatore con Worth Griffith nella riserva di Nespelem tra il 1937 e il 1939. L'obiettivo della Nespelem Art Colony fu per l'artista anche quello di insegnare disegno e pittura e contemporaneamente studiare e registrare la cultura morente degli aborigeni della costa nordoccidentale. Dunque, Still studiò queste popolazioni con un atteggiamento da artista-etnografo⁵⁹. Le prime opere in cui traspare un interesse per l'arte primitiva, vanno dal 1934 al 1937, quando vediamo emergere immagini di ossa e personaggi magrissimi con queste in evidenza e contrapposti a donne incinte, per suggerire il riferimento a credenze e miti antichi ricollegabili al ciclo della morte e della rinascita, così come immagini di simboli e strumenti legati a rituali di potere magico. Mentre le ossa, le forme organiche elementari e i paesaggi primordiali erano già rintracciabili nelle esperienze artistiche di Picasso, O'Keeffe e Moore, le figure ossute di Still avevano un riferimento specifico: esse richiamavano le ossa ancestrali della tradizione nativa che venivano usate nei cerimoniali per ricostruire i mondi perduti e fare tornare in vita i morti e, perciò, si riferivano simbolicamente al processo mitico della morte e risurrezione della tribù. Le figure così riportate riflettono i poteri dello sciamano di rivelare le forze spirituali nascoste nel corpo e suggeriscono il debito con le sculture delle tribù del fiume Columbia, vicino a Pullman e Spokane, nello stato di Washington, dove risiedeva Still. Sia le figure, come le definisce Polcari⁶⁰ "a raggi X", sia le vecchie ossa che si alzano da terra, nelle tradizioni dei rituali sciamanici si riferiscono alla rinascita e alla trasformazione. Infatti, nei loro miti esse contengono gli spiriti degli animali uccisi e quando si elevano da terra, hanno la facoltà di ricoprirsi nuovamente di carne. Still ag-

giunse nei suoi quadri anche dei riferimenti diretti alle cerimonie sacre, come in *1943-J*, dove l'introduzione di forme dalle sembianze simili a piume è ricollegabile alla presenza dello spirito dell'animale e all'abilità dello sciamano di comunicare col mondo ultraterreno. Così anche in *1945-K* è presente una forma riconducibile alle bacchette per il tamburo cerimoniale (fig. 1, terza riga dall'altro, secondo elemento da sinistra) posseduto dallo sciamano⁶¹, a cui probabilmente rinvia la figura scura in posizione verticale.

In *PH-298* del 1942, Still presenta un'altra immagine ricollegabile ad una figura mitologica di cui parlò Joseph Campbell⁶². L'opera consiste in una testa di bisonte e una linea che ricorda un serpente che con il suo movimento delinea il profilo di una maschera cerimoniale. Campbell riconobbe l'importanza del bisonte come uno dei più potenti spiriti animali nelle culture primitive quando, in una discussione circa un'immagine simile a quella di Still, scrisse che in una leggenda antica, un eroe con un corpo di serpente e una testa di bisonte portò con sé dalla nascita il potere della creazione del mondo. Un'altra opera senza titolo della metà degli anni Quaranta, che assomiglia formalmente a *1938-N-#1*, mantiene un impianto simile e presenta una figura stante al centro, con le costole bene in vista e circondata da una serie di linee ondulate che ricordano delle fiamme ascendenti. Anche sulla base delle numerose leggende riportate da James Frazer in *The Golden Bough*, è possibile affermare che tale immagine si riferisse alle primitive cerimonie del fuoco che rappresentava la crescita del raccolto e il benessere degli uomini e degli animali. Questo elemento veniva usato dai primi nativi nei riti di rinascita, per stimolare la ricrescita della vegetazione⁶³.

Come abbiamo visto, Still impiegò nei suoi lavori degli anni Trenta e Quaranta una vasta simbologia che suggeriva temi come l'evoluzione, la rinascita e la rigenerazione. Ad accor-

gersene fu anche Mark Rothko che, in merito all'esibizione di Still presso la galleria Art of this Century di Peggy Guggenheim nel 1946, disse che i suoi quadri parlavano "of the Earth, the Damned, and the Recreated".⁶⁴ Con ciò intendeva dire che l'artista aveva fatto propri i simboli del processo ciclico di trasformazione, dalla morte alla rinascita, tanto cari alla tradizione sciamanica dei Nativi Americani, quanto alla psicologia junghiana (morte e rinascita metaforiche della psiche umana). Questi temi si allineavano perfettamente con la tensione alla rigenerazione e a una nuova nascita culturale e psichica dell'intera umanità, di cui gli artisti della Scuola di New York si fecero i portavoce. Still se ne fece interprete attraverso l'utilizzo di un vocabolario figurativo che diventò progressivamente più astratto, dirigendosi verso la costruzione formale di emblematici campi di colore.

Secondo un'interpretazione di Polcari⁶⁵ in questa seconda fase, Still si ispirò ad un pensiero equivalente a quello della partecipazione mistica di Levy-Bruhl: nel modo di pensare primitivo, ogni fenomeno naturale è percepito come il risultato dell'azione di forze spirituali e il mondo è esperito come un continuum, "an unstable ensemble of mystic actions and reactions, of which persons, things, phenomena, are but the vehicles and manifestations"⁶⁶. L'idea di una fusione e partecipazione dell'uomo alla natura si ritrova così nelle sue pitture *color field*, tanto che egli stesso affermò: "I never wanted color to be color, I never wanted texture to be texture, or images to become shapes. I wanted them all to fuse into a living spirit"⁶⁷. Polcari, di conseguenza, ha ipotizzato una progressiva "dilatazione" della figura umana che, via via, amalgamandosi al terreno e fondendosi con il territorio circostante, crea e svanisce in una tessitura a macchie informi che talvolta riprende la gamma di colori delle stoffe dei Navajo.

L'intenzione di Still di creare un'immagine con "un'unità psichica" e uno "spirito vivente" della lotta contro la natura e fusione con essa, è realizzata con l'unione della figura col terreno, la figura con lo spazio, la materia con lo spirito e le forze interne con quelle esterne. I campi di Still, di forme totemiche continuamente fluenti possono essere considerati spiriti-poteri del mondo psichico-naturalistico dell'uomo primitivo. Rappresentano le forze che Still sta creando e contro le quali sta lottando. La figura che si va generando nei suoi primi lavori si è trasformata in una forza che si espande verticalmente e lateralmente in un campo o nel campo stesso, che in modo astratto realizza una crescita, uno spirito e un potere totemici⁶⁸.

Possiamo vedere questo passaggio scorrendo le sue opere. In 1937-8-A troviamo una figura schematizzata e riconoscibile dall'occhio realizzato da una veloce pennellata bianca e da una mano che ricorda una roccia, in basso a destra. In 1946-L la dispersione della figura umana e delle forme naturali è già avvenuta. Il dipinto consiste in macchie dai bordi irregolari che si compenetrano vicendevolmente su tutta la superficie. Ancora però troviamo una forma scura e dentellata che ricorda i precedenti esempi delle bacchette del tamburo. Nel secondo caso la figura è diventata il campo e il campo stesso ne ha ereditato le forze psichiche⁶⁹. Le forze a cui Still si riferisce sono quelle creative e distruttive della coscienza, della razionalità, simili a quelle dell'inconscio di cui parlava Jung. Secondo l'artista, lo spettatore per cogliere il significato dell'opera – avendo eliminato i titoli per non influenzarne la percezione⁷⁰ – doveva lasciarsi trasformare da queste forze creative e taumaturgiche come egli aveva fatto in precedenza, percependosi congiunto col mondo e in armonia col suo ritmo.

Questi non sono quadri nel senso comune, essi sono la vita e la morte che emergono in un'unione spaventosa. Per me accen-

dono un fuoco; attraverso essi io respiro di nuovo, [...] trovo la mia stessa rivelazione⁷¹.

Per Still e per Jung, infatti, il segreto della creazione artistica e dell'arte stessa andava ritrovato nel concetto di partecipazione mistica. Simboleggiando la lotta per la creazione di una nuova identità, Still cercò di ricreare il legame originario tra uomo e natura, tra l'individuo e la società, giungendo alla finale liberazione dello spirito, di cui le forze rappresentate dalle macchie estese sulla superficie del quadro, sono la dimostrazione⁷².

Un altro artista che operò in una maniera simile a Clyfford Still fu Jackson Pollock. Negli anni del New Deal egli fu allievo di Benton ma, nonostante nel corso delle lezioni il maestro parlò frequentemente dell'arte africana come fonte primitiva di ispirazione, diresse maggiormente il proprio orientamento verso l'arte e il pensiero dei Nativi Americani, tanto da dichiarare nel 1944:

Sono sempre stato molto impressionato dalle qualità plastiche dell'arte degli Indiani d'America. Dalla loro inclinazione a trovare l'immagine appropriata, e dalla loro comprensione di ciò che costituisce il vero soggetto della pittura, gli Indiani si mostrano dei veri pittori. Il loro colore è essenzialmente quello dell'Ovest, la loro visione ha il carattere fondamentalmente universale di tutta l'arte autentica⁷³.

Pollock nacque nel 1912 a Cody, nello stato del Wyoming, ma le misere condizioni della famiglia lo costrinsero a spingersi in Arizona e poi in California. In questi spostamenti entrò più volte in contatto diretto con i Nativi Americani, come suo fratello Sanford riportò: "In all our experiences in the West, there was always an Indian around somewhere".⁷⁴ Nel 1923, all'età di undici anni, esplorò con il fratello delle rovine indiane a nord

della loro abitazione vicino a Phoenix⁷⁵ e all'inizio degli anni Trenta comprarono una collezione di libri sui Nativi: le pubblicazioni dell'American Bureau of Ethnology. L'artista lesse anche i numeri della rivista «Dyn» (che pubblicò il suo quadro *Moon woman cuts the circle*), *The hero with a thousand faces* di Campbell, *Pattern of Culture* di Frazer e Benedict e sappiamo che si interessò ad un articolo di Graham del 1937, il già citato *Primitive Art and Picasso*. Infatti, come ha sottolineato Irving Sandler⁷⁶, l'importanza di questo incontro si tradusse visivamente nell'introduzione di una maschera eschimese riprodotta nello scritto di Graham, nel quadro *Birth* del 1941. Questo è forse uno dei pochi esempi, come ha sottolineato Varne-doe⁷⁷, di inserimento più o meno diretto di una forma specifica dell'arte tribale, nonostante l'originalità di accostare un'immagine simile ad una scena di procreazione. Inoltre Pollock partecipò a diverse mostre come *Native American and prehistoric art* e la famosa *Indian art of the United States* nel 1941 e, come molti suoi colleghi, visitò la collezione di Franz Boas sull'arte della costa nordoccidentale, presso il Museo di Storia Naturale e il Museo degli Indiani d'America. Da tutte queste esperienze, Pollock trasse la base delle sue conoscenze sull'arte, la cultura e la mitologia delle diverse popolazioni dei Nativi Americani, dalle tribù della Columbia Britannica ai Navajo dell'Arizona. Il suo interesse per i miti di questi popoli crebbe soprattutto dalla fine degli anni Trenta, quando nel 1939 intraprese una terapia psicoanalitica di tipo junghiano per tentare di risolvere i suoi problemi di depressione e alcolismo. Anche se abbiamo la testimonianza concreta che tra le letture di Pollock fosse presente lo stesso Jung⁷⁸, sappiamo da Fritz Bultman⁷⁹ che

Jung era accessibile nell'aria, i testi completi non erano necessari, c'era un discuterne generale tra i pittori [...] Anche Tony

Smith conobbe in prima persona il materiale junghiano quando divenne amico di Pollock. Smith era un'enciclopedia vivente di Jung, dello sciamanesimo, della magia in generale, dei rituali e dell'inconscio. La gente era a conoscenza di questa materia [Jung, i sogni, lo sciamanesimo Indiano] e sperava che essa sarebbe diventata conosciuta e utilizzata universalmente.

Inoltre la conoscenza diretta con Graham, che era molto vicino alle teorie junghiane, deve avere influito sul suo avvicinamento. La scoperta dell'inconscio collettivo e degli archetipi uniti alla terapia fecero avvicinare Pollock all'arte in maniera introspettiva, in modo strettamente autobiografico, per cercare la fonte di una nuova vita e una rinascita personale che, come per Still, si estendeva di conseguenza all'intera società, riflettendo i bisogni di quel periodo storico. I suoi problemi e le sue agonie finivano per rappresentare quelle universali.⁸⁰

Uno dei suoi primi esempi pittorici influenzati dall'arte Nativa, risale al 1938-1941 e si intitola [*Circle*]. Quest'opera in cui figurano un serpente e degli esseri marini in un continuo e dinamico vortice, probabilmente riporta l'immaginario Indiano della vita acquatica come simbolo di fertilità, presente soprattutto nelle pitture di sabbia delle tribù del sudovest. L'acqua è anche un importante simbolo junghiano dell'inconscio e della vita psichica. Alle pitture di sabbia richiama anche la forma circolare che simboleggia il ciclo della vita e della terra e, inoltre, sono presenti anche diversi riferimenti a decorazioni del volto, all'abbigliamento e alle forze della natura, del sole e del cosmo.

Un elemento fondamentale della vita culturale e spirituale dei Nativi Americani era la maschera. Come avevamo già accennato precedentemente con le parole di Paalen, le maschere servivano per entrare in contatto col mondo degli spiriti, con il proprio animale totem e con ogni entità che esse simbo-

leggiavano. Gli Indiani mascherati, durante le danze e le cerimonie, si trasformavano negli esseri soprannaturali che rappresentavano e che gli indiani Pueblo definivano col termine *kachina*.⁸¹ Esse erano realizzate esagerando i tratti umani o animali e talvolta potevano rappresentare nelle tribù della costa nordoccidentale spiriti o esseri mitici che credevano essere antenati delle famiglie. Possiamo rintracciare diversi esempi di maschere Native anche nei primi quadri di Pollock. Oltre all'esempio di *Birth* in cui esse richiamano il movimento fluente e costante dei motivi delle maschere nordoccidentali, le possiamo ritrovare anche in *Masqued Image* del 1938-41 e in *[Composition with masked form]* del 1941 che presenta un teschio di toro in basso a destra, una testa simile a quella di un serpente al centro e altri motivi tipici dell'arte dei nativi della Columbia Britannica.

In accordo con una interpretazione di Polcari⁸², le maschere rappresentate da Jackson Pollock non sono solo una mera rappresentazione di evocazioni formali ma, tramite i loro movimenti vorticosi e colori intensi, esprimono tutta la forza e il potere spirituale racchiuso in esse. Così riportate sulla superficie pittorica esse richiamano quegli stessi spiriti sacri con cui Pollock cercava di fare entrare in contatto se stesso e la sua intera cultura.

Dalla fine degli anni Trenta, quando entrò in terapia, si fecero più consistenti i temi junghiani dei riti di iniziazione, dei miti, del modo di pensare primitivo e del simbolismo naturale. Per esempio, in *The magic mirror* del 1941, che realizzò con una tecnica mista di colori ad olio e sabbia (in corrispondenza alle pitture di sabbia dei Navajo) e che ricorda le repliche delle pittografie del Barrier Canyon esposte lo stesso anno al Museum of Modern Art⁸³, è suggerito un tema tipicamente psicologico, quello di porsi di fronte allo specchio per prendere coscienza di sé e della propria vita interiore. L'opera perciò tratta

dell'interiorità dell'artista accostandola al pensiero dei Nativi Americani ai quali si rifà, in alto al centro, un copricapo piumato. Esempi di temi mitologici che riflettono un'ascendenza junghiana e sono espressi con un immaginario visivo primitivo, sono i due quadri dedicati alla donna della luna, *Moon Woman* del 1942 e *Moon Woman cuts the circle* del 1943. In quest'ultimo è evidente la presenza di una donna indiana dotata di copricapo sulla destra, mentre sulla sinistra si staglia una luna e tra le due figure vi è la presenza di un coltello retto, forse, da un uccello in volo. Non è semplice distinguere le forme che compongono il quadro poiché ogni figura emerge e si integra con le altre e con lo sfondo che non è neutrale ma partecipa alla creazione di movimento. Probabilmente lo sfondo rappresenta il caos dinamico dell'inconscio da cui emergono e in cui si nascondono, mescolandosi, i diversi contenuti psichici. Un altro quadro del 1943 richiama l'attenzione sul tema mitologico e mostra come le fonti di riferimento visivo dell'artista, non solo derivassero da diverse tribù native, ma anche da diversi settori della loro vita culturale e artistica. Infatti, in *The She Wolf* l'immagine dell'animale richiama le ceramiche Zuni, come quella a cui probabilmente Pollock si ispirò (fig. 2) e che figurava nel catalogo della mostra *Indian Art of the United States*.⁸⁴ L'animale, sebbene il titolo lo definisca in senso univoco, è la sovrapposizione di una lupa, che richiama la leggenda di Romolo e Remo, e di un bisonte. Come sottolinea Peter Busa⁸⁵, Pollock nelle rappresentazioni dei Nativi Americani "was fascinated by the way two animals, sometimes more, would be combined in the same image" e nei suoi quaderni sono spesso evidenti studi di tali composizioni. Nell'iconografia delle ceramiche Zuni, invece, è più spesso rappresentato un cervo attraversato, a partire dalla bocca, da una freccia con la punta rivolta verso il centro del corpo. Secondo queste popolazioni tale immagine era un simbolo di vita e rappresentava

l'ingresso nello spirito dell'animale. Ricorrendo invece alla sovrapposizione della lupa con il bisonte, si potrebbe fare riferimento ad un altro tema tanto ricorrente in Pollock quanto in Jung, quello cioè della dualità maschile-femminile che ritroviamo anche in *Male and female* (1942). Anche in *Mural* del 1943, opera commissionatagli da Peggy Guggenheim, si può ritrovare il riferimento visivo ad un altro prodotto di artigianato esposto alla mostra del MoMa di due anni prima. L'oggetto in questione è una scodella di ceramica realizzata dalla cultura preistorica degli Hohokam dei deserti nel sud dell'Arizona e rappresenta il noto spirito (*kachina*) Kokopelli, il gobbo suonatore di flauto, simbolo errante della fertilità, rigenerazione, musica e danza, ritrovabile in numerose incisioni rupestri nel vasto territorio americano. Secondo le leggende dei Pueblo, Kokopelli trasporta i bambini non nati sulla sua schiena e li distribuisce alle giovani donne, talvolta raffigurate mentre tentano di scalare la sua schiena. Nelle incisioni rupestri talvolta è ripetuto più volte, esattamente come nel quadro di Pollock si ripetono una serie di linee nere, associabili alle figure ingobbite di Kokopelli danzanti con le donne sulle loro schiene⁸⁶. Come riporta Rushing⁸⁷, la Guggenheim stessa specificò che *Mural*

era più astratto dei precedenti lavori di Pollock, era costituito da una banda continua di astratte figure in una danza ritmica dipinte in blu, bianco e giallo, e sopra ciò la pittura nera era schizzata in una colata.

Con *Mural* prende avvio una fase più astratta ispirata maggiormente alle pittografie e alle pitture di sabbia, che sarà il preludio ai famosi *dripping* consacrati nel 1947. Tra questi quadri, tutti del 1944, ricordiamo *Night Mist*, *Totem Lesson 1* e *Totem Lesson 2*. Ciascuno di essi è composto da uno sfondo più piatto e diversi strati di simboli e forme astratte, la cui sovrappo-

posizione ricorda quelle delle incisioni rupestri. Come le pittografie Indiane, ogni varietà di traccia è la testimonianza di diverse età e tipologie di produzione di immagine:

Le pittografie mostrano una gamma molto vasta di stili di disegno. Alcune sono interamente astratte, altre hanno forme naturali estremamente convenzionali e altre sono notevolmente realistiche. Talvolta si possono trovare combinazioni di tutti e tre gli stili⁸⁸.

Come Jackson Pollock, un altro artista che si ispirò alle pittografie dei Nativi Americani tanto da farne il titolo della proprie serie di dipinti, fu Adolph Gottlieb. I *Pictographs*, realizzati tra il 1942 e il 1951, si ispirarono alle riflessioni del pittore in merito alle teorie junghiane dell'inconscio collettivo che aveva appreso, come Pollock, da Graham. Da quest'ultimo l'artista aveva ricevuto una copia del suo *System and Dialectics of Art*, di cui una parte offriva le istruzioni per creare delle pittografie. Da qui Gottlieb iniziò ad interessarsi al primitivismo e, su consiglio di Graham, dal 1935 cominciò a realizzare una propria collezione. Con Newman visitò i musei di New York e rimase molto colpito dalla collezione di arte Indiana del Brooklyn Museum, dove poté vedere anche l'esposizione di pitture e sculture dell'Arizona e del New Mexico nel 1940. L'anno successivo, invece, attese con grandi aspettative *Indian Art of the United States* in cui fu molto colpito dalla replica dei pittogrammi rinvenuti al Barrier Canyon in Utah. Come suggerisce Rushing⁸⁹, l'influenza di questa mostra sull'artista si riscontra in primo luogo dall'inaugurazione della serie *Pictographs* dell'anno seguente e, visivamente, dalla corrispondenza tra *Pictograph symbol* (1942) e l'illustrazione del foglio di risguardo del catalogo. Entrambe, infatti, mostrano maschere totemiche dai denti

aguzzi ben in vista e forme astratte sia geometriche che organiche suddivise in una griglia di compartimenti rettangolari.

A seguito della lezione di Jung e unendosi al sentimento comune che legava gli artisti di quel tempo, Gottlieb riteneva che l'arte primitiva e i miti di tutte le popolazioni antiche dovessero essere il modello centrale per la creazione di una nuova arte contemporanea, tanto che in difesa di questi temi e del tema dell'inconscio in pittura, dichiarò che

Certe persone dicono sempre che dovremmo tornare alla natura. Noto che non dicono mai che dovremmo avanzare oltre la natura. Mi sembra che si preoccupino più per il fatto che dovremmo andare indietro, che per la natura stessa. Se i modelli che usiamo noi sono le apparizioni viste nei sogni o la capacità di ricordare il nostro passato preistorico, è forse questo meno parte della natura di una mucca in un campo? Non credo⁹⁰.

Infatti l'artista non credeva che i pittogrammi fossero solo pure semplici forme, ma che esprimessero attraverso la loro immediatezza concetti elaborati e complessi e che questa, perciò, fosse la strada da perseguire per una nuova pittura. L'artista insieme con Mark Rothko espresse meglio questo concetto in un'intervista radiofonica⁹¹ anni prima, nel 1943:

MR. GOTTLIEB: [...] La ragione di ciò è semplicemente che tutte le forme d'arte autentica utilizzano immagini che possono essere facilmente comprese da chiunque sia a conoscenza del linguaggio globale dell'arte. Per questo usiamo immagini che sono direttamente comunicabili a tutti quelli che accettano l'arte come linguaggio dello spirito, ma che appaiono simboli privati [incomprensibili] a coloro che vorrebbero che gli fossero forniti informazioni e commenti.

[...]

MR. ROTHKO: [...] Se i nostri titoli richiamano i noti miti dell'antichità è perché sono i simboli eterni sui quali dobbiamo ripiegare per esprimere idee psicologiche fondamentali. Sono simboli delle paure e delle motivazioni dell'uomo primitivo, non importa in che luogo o tempo [poiché] cambiano solo nel dettaglio ma mai nella sostanza. [...] La nostra presentazione di questi miti, comunque, deve essere nei nostri stessi termini che sono contemporaneamente più primitivi e più moderni dei miti stessi. Più primitivi perché noi ricerchiamo le radici primordiali e atavistiche delle idee piuttosto che una versione classica e raffinata; più moderni dei miti stessi perché dobbiamo descrivere di nuovo le loro implicazioni attraverso la nostra esperienza [...] il mito ci coinvolge, inoltre, non attraverso il suo gusto romantico, né attraverso la memoria della bellezza di un'età passata [...] ma perché esprime qualcosa di reale ed esistente in noi stessi, come era per coloro che per primi scoprirono per caso i simboli per dare loro vita.

Da queste affermazioni traspare anche la loro visione sulla funzione dell'artista, cioè quella di creatore di immagini. Secondo Gottlieb, infatti, ogni momento storico aveva bisogno delle proprie immagini e il periodo contemporaneo, in particolare, necessitava di nuovi pittogrammi, espressione delle proprie neurosi e dirette a superare il terrore generato dalla tragedia delle Guerre⁹². Per creare le proprie immagini, a differenza di Rothko che si concentrò maggiormente sulla mitologia classica e di Pollock che diresse la sua attenzione quasi esclusivamente sulle esperienze native americane, Gottlieb si ispirò a diverse fonti ("no matter in which land or what time"), quali l'arte africana, oceanica, degli Indiani d'America e delle civiltà precolombiane del Sud America, europea e persino, per certi aspetti compositivi, del Rinascimento italiano. L'artista si fece ispirare maggiormente dalle tribù del Sudovest per le forme astratte rintracciabili nei loro pittogrammi e nelle loro ceramiche e per la gamma di colori tendenzialmente terrosi. Per

esempio, in *Evil Omen* del 1946 si stagliano un motivo concentrico ricorrente nei diversi pittogrammi del Sudovest e una forma allungata che ricorda un bastone di potere retto da una figura probabilmente sciamanica su una roccia nel sito archeologico del Largo Canyon in New Mexico. Nonostante queste influenze del Sudovest, diversi critici⁹³ hanno evidenziato che i *Pictographs* di Gottlieb prendevano il loro impianto formale dalle coperte dei Chilkat, una tribù della costa nordoccidentale, che l'artista aveva visto esposte nella mostra del 1941 e che lo colpirono tanto da acquistarne nel 1942 una per la sua collezione. Dopo la mostra del 1946 curata da Newman sull'arte delle tribù nordoccidentali, Gottlieb introdusse nei suoi dipinti dei riferimenti totemici, come dimostrano le figure allungate di *Vigil* (1948) e *Ancestral Image*⁹⁴ (1949), ai quali richiama anche il titolo che ricorderebbe le rappresentazioni dei mitici progenitori dei clan.

Still, Pollock e Gottlieb furono gli artisti che maggiormente si accostarono all'arte dei Nativi Americani ma vi sono altri esempi di Espressionisti Astratti che inizialmente si lasciarono ispirare dalla loro cultura. Tra questi vanno sicuramente riportate alcune opere di Richard Pousette-Dart che cominciò ad interessarsi alla cultura Nativa in giovane età, grazie al padre che possedeva diversi libri in materia e oggetti di artigianato tradizionali. Come Pollock e Gottlieb, anche Pousette-Dart lesse *System and Dialectics of Art* e conobbe Graham, dalla cui collezione talvolta prendeva in prestito alcuni pezzi che usava come oggetto di studio. I suoi primi lavori, come disse lo stesso artista, "had an inner vibration comparable to American Indian Art. [...] I felt close to the spirit of Indian art. My work came from some spirit or force in America, not Europe".⁹⁵ Inizialmente l'artista si ispirò ai totem della costa nordoccidentale che poté osservare e studiare al Museo di Storia Naturale di New York. Alle espressioni grottesche dei colorati esseri inta-

gliati, alla loro configurazione verticale e agli spessi tratti neri del disegno si rifà *Bird-Woman* del 1939-40 che, tuttavia, manifesta anche un'ascendenza picassiana. *Desert* del 1940, invece, ricorda più le pitture del Sudovest e precisamente la pittura murale degli Anazasi del sito archeologico di Awatovi in Arizona⁹⁶.

Un omaggio alla cultura degli indigeni americani si può riscontrare anche in Mark Tobey, in *Drums, Indians and the word of God* (1944) ed *Eskimo Idiom* (1946). Nel primo dipinto Tobey si ispira agli oggetti della sua collezione personale, provenienti dalla costa nordoccidentale, mentre nel secondo si lascia influenzare dalle maschere eschimesi, in cui si combinano volti e corpi di uomini e animali.⁹⁷ Ciò che Tobey apprezzava della cultura nativo americana era la sua spiritualità, tema che tuttavia lo spinse in pittura e nella vita privata ad accostarsi maggiormente, come vedremo nel prossimo capitolo, all'oriente e al Buddhismo Zen.

Mimetismo attivo

Wolfgang Paalen con il termine "mimetismo attivo" (o somatico) definì il secondo momento delle cerimonie dei Nativi Americani, quello caratterizzato dalla danza, in cui il soggetto entrava in contatto con il *kachina* richiamato dalla maschera che aveva indossato. Quella della danza che si accompagnava al canto, a movenze ripetute e al ritmo incalzante del tamburo, era solo una delle possibili tecniche con cui lo sciamano o il soggetto della guarigione potevano raggiungere stati di coscienza alterati⁹⁸. In realtà, con un coinvolgimento meno travolgente, anche attraverso altre attività si potevano raggiungere stati di alta recettività. Poiché per i Nativi Americani ogni espressione era intrisa di spiritualità e diretta ad uno

scopo curativo, anche l'arte e, in particolare per i Navajo le pitture di sabbia, assumevano un effetto terapeutico. Infatti esse venivano realizzate in grandi dimensioni secondo una lunga e accurata selezione e preparazione dei materiali così da coinvolgere anche fisicamente "l'artista". Una volta terminata, il paziente si doveva sedere al centro dell'opera per assorbire le energie curative mentre lo sciamano intonava, girandovi intorno, dei canti. Per stabilire la conclusione della cerimonia e l'avvenuta guarigione, la pittura, che aveva durata simbolica dall'alba al tramonto, veniva distrutta. Queste tipologie terapeutiche non miravano solo a guarire da malesseri fisici ma anche e soprattutto psicologici come la depressione, definita dalla tribù come "perdita dell'anima".⁹⁹ Al di là della valenza spirituale che esse assumevano, è riconosciuto che queste modalità di espressione artistica rivelassero un evidente effetto rilassante e meditativo e che, unite alla motivazione positiva che il paziente tendeva a dimostrare in partenza, risultassero efficaci e apportassero un beneficio immediato. Le parole di Thomason¹⁰⁰ spiegano meglio come questo potesse avvenire:

I rituali e le cerimonie possono avere un enorme potere curativo perché possono ridurre l'ansia e il dolore emotivo, rilassare il corpo, riconnettere la persona alla sua comunità e in qualche modo mobilitare meccanismi interni di cura come il rilascio di endorfine, gli antidolorifici naturali del corpo.

Le pitture di sabbia lavoravano sull'immaginario mitologico e le credenze spirituali della tribù mediante un procedimento simile a quello perseguito dai terapisti tradizionali che, invece, utilizzano la parola. Entrambi, infatti, agirebbero sulla manipolazione dei simboli e degli archetipi, come abbiamo visto precedentemente in Jung. In questo senso si può convenire con

Hultkrantz¹⁰¹ nell'affermazione "the medecine man is basically a psychoterapist".

Jackson Pollock a partire dal 1947, anno di consacrazione della tecnica che l'ha reso famoso, il *dripping*, abbandona ogni grado di figuratività e si dedica completamente all'astrattismo. Questa tecnica presupponeva l'abbandono del cavalletto e la disposizione orizzontale della tela sulla quale l'artista, senza il contatto diretto del pennello sulla superficie, faceva colare il colore che si configurava secondo svariati andamenti ritmici. L'aspetto più rilevante di questi quadri non era tanto il prodotto finale quanto il procedimento stesso, ragione per cui questa pittura fu definita in seguito con il termine *Action Painting*.¹⁰² Le fotografie che Hans Namuth scattò nel 1950 rivelano l'approccio di Pollock alla tela che si esprimeva in una sorta di danza attorno ad essa. I due aspetti della cultura nativa andavano così qui ad integrarsi: la danza cerimoniale, inizialmente attorno al fuoco ed ora attorno alla tela, e l'arte del *sand painting* con l'impostazione orizzontale della superficie e lo spargimento di colore a distanza. Jackson Pollock aveva potuto osservare la realizzazione delle pitture di sabbia a New York durante la famosa mostra *Indian art of the United States* del 1941. La psicoterapeuta junghiana di Pollock che sostituì Joseph Henderson dal 1940 dopo la sua partenza da New York, la dottoressa Violet Staub de Laszlo, riferì che la dimostrazione del MoMa affascinò molto il suo paziente e che ne discussero spesso durante le sedute. Pollock rivelò in un commento che ciò che lo colpì fu "a kind of shamanistic, primitive attitude toward [their] images"¹⁰³. Un altro punto in comune con le pitture di sabbia era la concentrazione che doveva essere molto intensa per poter diventare tutt'uno con l'opera, come fosse lo spirito guaritore stesso a direzionarne i movimenti. Le affermazioni di Pollock ci confermano questa somiglianza:

Quando sono nel mio dipinto non sono consapevole di cosa stia facendo. È solo dopo un breve periodo di familiarizzazione [con esso] che mi rendo conto di cosa ho fatto fino ad allora. Non ho paura di apportare dei cambiamenti o distruggere l'immagine, ecc., perché il quadro ha una propria vita. Cerco di lasciare che emerga. È solo quando perdo contatto con il dipinto che il risultato è un caos. Altrimenti c'è un'armonia pura, un semplice dare e ricevere, e il dipinto esce bene¹⁰⁴.

Solo quando l'artista perdeva contatto con l'opera questa risultava completamente caotica, senza armonia. Come per il "paziente" nativo: se egli avesse perso concentrazione nella danza o nella pittura, non ne avrebbe ottenuto beneficio. E ancora:

Per terra sono più a mio agio. Mi sento più vicino, più parte del dipinto, perché in questo modo ci posso girare attorno, posso lavorare sui quattro lati e letteralmente sentirmi dentro il dipinto. È simile al metodo dei pittori di sabbia Indiani dell'Ovest¹⁰⁵.

In questo caso Pollock dichiarò una diretta derivazione dalle pratiche native americane. Come il soggetto che a fine opera vi si sedeva al centro, così l'artista si sentiva "letteralmente nel dipinto". Anche il procedimento con cui creò *Mural*, sebbene precedente al *dripping* ma suo "progenitore", mette in luce una sorta di preparazione per un rito: dopo settimane di meditazione e contemplazione di fronte alla tela bianca, iniziò a colare con ampi gesti il colore e non perse concentrazione finché non finì tutto, tre ore dopo¹⁰⁶.

Anche il coinvolgimento fisico della danza sciamanica attorno al fuoco dell'eccitazione della materia pittorica, contribuiva a raggiungere quello che Achille Bonito Oliva¹⁰⁷ definì come un "assorbimento psicosensoriale dell'intero apparato somatico".

In questa sorta di trance estatica, Pollock entrava così in connessione con il proprio *kachina*, o per meglio spiegarlo con una visione occidentale, col proprio Io, diventando allo stesso tempo sciamano e paziente.

Sono stato a lungo junghiano. Dipingere è uno stato dell'essere. Dipingere è la scoperta del Sé. Ogni buon artista dipinge ciò che è¹⁰⁸.

Note

¹ M. SCHAPIRO, cit., pp. 213-214.

² Il termine "*Indian problem*" fu impiegato da Cato Sells, commissario del Bureau of Indian Affairs dal 1913 al 1921, in *An address before the Congress of Indian progress held at San Francisco* nell'agosto del 1915 e in *Letter of January 10, 1916*, entrambe comprese nell'*Annual Report of the Commissioner of Indian Affairs, 1916*, Washington DC: Government Printing Office, Print. Cfr. M. VLNAR, *Native American Forced Assimilation and Resistance. Ethnic Studies* 53, 2010, p. 2.

³ *Annual Report of the Commissioner of Indian Affairs for 1851*, Washington DC: Government Printing Office. In *Ibidem*, p. 2.

⁴ "Un grande generale ha detto che il solo indiano buono è quello morto. In un certo senso sono d'accordo con questa opinione, ma solo in ciò: che vada ucciso tutto ciò che di Indiano c'è nella razza. Uccidete l'Indiano in lui e salvate l'uomo". R. H. Pratt citato in *ibidem*, p. 4. (trad. it. mia) Per il testo integrale originale cfr. B. J. CHILD, *Boarding School Season*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2000.

⁵ Cfr. B. ANTHES, *Native Moderns. American Indian painting, 1940-1960*, Duke University Press, Durham and London, 2006, pp. 12-13.

⁶ "The recreation of such mechanism is our world's task" J. COLLIER citato in *ibidem*, p. 9. Citazione originale in J. COLLIER, *From every zenith: a memoir and some essays on life and thought*, Sage Books, Denver, 1962, p. 94.

⁷ "The discovery that came upon me there, in that tiny group of a few hundred Indians, was of [...] institutions, even now unweakened, which had survived repeated and immense historical shocks [...]. What I had observed and experienced was a power of art – of the life-making art – greater in kind than anything I had known in the world before". J. COLLIER citato in B. ANTHES, cit. p. 10, (trad. it. mia).

⁸ “Only in recent years has it been realized that such a policy was not merely a violation of intrinsic human rights but was actually destroying values which could never be replaced [...]. In recognition of these facts, the present administration is now cooperating with the various tribes in their efforts to preserve and develop those spiritual and artistic values in Indian tradition that the tribes consider essential. At the same time, the administration makes every effort to help them realize their desire to adopt from the white man such achievements as will make it possible for them to live successfully in a modern age. This attitude led to the promulgation of the Indian Reorganization Act of 1934, which created a legal basis for the rehabilitation of Indian economic and cultural life”. (trad. mia) F. H. DOUGLAS, R. D'HARNONCOURT, *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York, 1941, pp. 9-10.

⁹ Cfr. J. WILSON, *La terra piangerà. Le tribù native americane dalla preistoria ai giorni nostri*, Fazi, Roma, 2003 pp. 312-318.

¹⁰ D. BELGRAD, cit., pp. 51-52.

¹¹ D. BELGRAD, cit. p. 54.

¹² B. ANTHES, pp. 17-19.

¹³ “MOMA's displays were more like a Fifth Avenue commercial gallery than a crowded, didactic installations seen at the AMNH and at the Heye Foundation Museum of the American Indian. As such, they had a major impact in terms of the public and artistic reception of the Native American art sas “art” rather than as ethnic curiosity or scientific specimen.” In ibidem, p. 18. (trad. mia)

¹⁴ Termine derivante dalla Classificazione Pecos, elaborata da Alfred Kidder nel 1927, e riferentesi alle culture dei Popoli Ancestrali del Sud degli Stati Uniti. La classificazione si basa su una sequenza di cambiamenti riportati nei vari aspetti sociali e culturali e prende il nome dalla classica produzione artigianale di canestri. Per approfondimenti cfr. A. V. KIDDER, *An introduction to the study of Southwestern archaeology: with a preliminary account of the excavations at Pecos*, Yale University Press, New Haven, ed. 1962.

¹⁵ R. D'HARNONCOURT, cit., p. 115.

¹⁶ "We realize not only that his heritage constitutes part of the artistic and spiritual wealth of this country, but also that the Indian people of today have a contribution to make toward the America of the future". E. ROOSEVELT in F. H. DOUGLAS, R. D'HARNONCOURT, *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York, 1941, p. 8.

¹⁷ "[...] made us scorn the cultural achievements of all people who seem unable or unwilling to follow our rapid strides in the direction of what we believe to be the only worthwhile form of progress". F. H. DOUGLAS, R. D'HARNONCOURT, *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York, 1941, p. 9.

¹⁸ D. BELGRAD, cit., p. 55.

¹⁹ B. ANTHES, cit., p.20.

²⁰ "But the basic soundness and vigor of Indian art are constantly producing articles that reflect the strength of Indian traditions and fit perfectly into the contemporary scene". F. H. DOUGLAS, R. D'HARNONCOURT, *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York, 1941, p. 197. (trad. mia)

²¹ "Some of these may find a place in our houses and wardrobes". *Ibidem*, p. 198.

²² S. POLCARI, cit., p. 43.

²³ C. G. JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni di C. G. Jung*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, ed. 1981, p. 83.

²⁴ Cfr. S. POLCARI, cit. p. 45.

²⁵ A. VITOLO, prefazione a C. G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, ed. 2002, p. 9.

²⁶ S. POLCARI, cit., p. 43.

²⁷ Cfr. C. G. JUNG, *Coscienza inconscio e individuazione*, Boringhieri, Torino, ed. 1935.

²⁸ D. BELGRAD, cit., p. 58.

²⁹ C. G. JUNG, *Modern Man in Search of a Soul*, Kegan Paul, Trench, Trubner Co., Londra, 1933. Citato in D. BELGRAD, cit., p.58. (trad. mia).

³⁰ C. G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, p. 15-16.

³¹ S. ARIETI, *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, 1990, p. 28. Per un approfondimento sul-

le due tipologie di processo artistico individuate da Jung, cfr. M. PHILIPSON, *Outline of a Jungian aesthetics*, Northwestern University Press, Evanstone, 1963.

³² A. CAROTENUTO, cit. p.110.

³³ K. VARNEDOE, *L'Expressionnisme Abstrait*, in W. RUBIN (a cura di), *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribale*, Flammarion, Parigi, 1987, p. 616.

³⁴ W. J. RUSHING, *Ritual and Myth: Native American culture and Abstract Expressionism*, in M. TUCHMAN (a cura di), *The spiritual in art: abstract painting, 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986, p. 274.

³⁵ "The purpose of art [...] is to reestablish a lost contact with the unconscious [...] with the primordial racial past and to keep and develop this contact in order to bring to the conscious mind [...] lost inherent associations". J. D. GRAHAM, *System and dialectics of art*, Johns Hopkins Press, Baltimore, ed. 1971. Citato in D. BELGRAD, cit. p. 62, (trad. it. mia).

³⁶ "The art of the primitive races has a highly evocative quality which allows it to bring to our consciousness the clarities of the unconscious mind, stored with all the individual and collective wisdom of past generations [...]. An evocative art is the means and result of getting in touch with the powers of our unconscious". J. D. GRAHAM, *Primitive Art and Picasso*, «Magazine of Art», Aprile 1937, n. 30. Citato in W. J. RUSHING, cit., p. 274. (trad. it. mia).

³⁷ *Ibidem*, p. 274.

³⁸ Ricordiamo, come tiene a precisare Bill Anthes, che l'obiettivo universalista del primitivismo di Newman intendeva anche legittimare la sua fede anarchica e l'identità cosmopolita e antinazionalista, come figlio americano di immigrati ebrei. Cfr. B. ANTHERS, cit., p. 62-63.

³⁹ W. J. RUSHING, cit., p. 275.

⁴⁰ B. ANTHERS, cit., p. 86.

⁴¹ "of transcending time and place to participate in the spiritual life of a forgotten people" B. NEWMAN, catalogo della mostra *Pre-columbian stone sculpture*, Wakefield Gallery, New York, 1944. (trad. it. mia)

⁴² "gives meaning to the strivings of our artists" in *ibidem*.

⁴³ W. J. RUSHING, cit., p. 276.

⁴⁴ "depicted their [...] totemic monsters in abstract symbols, using organic shapes" B. NEWMAN, catalogo della mostra *Northwest Coast Indian Painting*, Betty Parsons Gallery, New York, 1946. Citato in W. J. RUSHING, cit., p. 276.

⁴⁵ "There is answer in these [Northwest Coast] works to all those who assume that modern abstract art is the esoteric exercise of a snobbish elite, for among these simple peoples, abstract art was the normal, well-understood, dominant tradition". B. NEWMAN, catalogo della mostra *Northwest Coast Indian Painting*, Betty Parsons Gallery, New York, 1946, in W. J. RUSHING, *ibidem*, p.276, (trad. it. mia).

⁴⁶ "la stanno infondendo [l'arte astratta] di contenuti intellettuali ed emotivi e [...] stanno creando un mito vivente per il nostro tempo", *ibidem*, (trad. it. mia).

⁴⁷ "Ideographic- Representing ideas directly and not through the medium of their names; applies specifically to that mode of writing which by means of symbols, figures, or hieroglyphics suggests the idea of an object without expressing its name" D. BELGRAD, cit. p. 94. (trad. it. mia).

⁴⁸ "Directed by ritualistic will toward a metaphysical understanding". B. NEWMAN, catalogo della mostra *The Ideographic picture*, Betty Parsons Gallery, New York, 1947, citato in W. J. RUSHING, cit. p. 276, (trad. it. mia).

⁴⁹ D. BELGRAD, cit., p. 78.

⁵⁰ Gli Haida erano una piccola popolazione indigena della Costa Nordovest del Pacifico.

⁵¹ "rank among the greatest sculptural achievements of all time" W. PAALEN, *Totem Art*, «Dyn», Dicembre 1943, n. 4-5, Cayoacan, Messico, p. 17. Citato in D. BELGRAD, cit., p. 56.

⁵² W. J. RUSHING, cit., p. 275.

⁵³ "Thus all pre-individualistic mentality in whatever race, not distinguishing clearly between the subjective and the objective, identifies itself emotionally with its enviroing world". W. PAALEN, *Le paysage totémique*, «Dyn», Primavera 1942, n. 1, Cayoacan, Messico, pp. 18-20. Citato in D. BELGRAD, cit., p.60, (trad. it. mia).

⁵⁴ D. BELGRAD, cit., p. 61.

⁵⁵ "This is the moment to integrate the enormous treasure of Amerindian forms into the consciousness of modern art [...]. Such an effort at integration prefigures nothing less than a vision that today only the most audacious dare to entertain: the abolition of the barriers that separate man from his own best faculties, the abolition of the interior frontiers without which no exterior frontier can be definitively abolished". W. PAALEN, *Totem Art*, p. 17. (trad. it. mia).

⁵⁶ "An active part: assimilation through a sort of somatic mimetism (dance movements similar to the movements of animals, [...]), with a passive part: mimetism of camouflage (masks, disguises). These two kinds of mimetism, active and passive, are the two poles which release the great current of rhythm which, going as far as trance, in traversing the individual, effaces his personal memory in order to conjoin it emotionally with the great reservoir of generic memory" W. PAALEN, *Totem Art*, p. 20.

⁵⁷ D. BELGRAD, cit., p. 67.

⁵⁸ S. POLCARI, cit., p. 92.

⁵⁹ J. CREIGHTON, *Indian Summers: Washington State College and the Nespelem Art Colony, 1937-41*, WSU Press, Pullman, 2000. In E. RICHAN, *Clyfford Still in the 1930s: the formative years of a leading Abstract Expressionist*, tesi di laurea presso The University of Western Ontario, 2014, p. 49.

⁶⁰ S. POLCARI, cit., pp. 96-97.

⁶¹ Come quello raffigurato nella rappresentazione delle "Wabeno Songs" (terza fila, seconda immagine), contenuta nel volume *Historical and statistical information respecting the history, condition, and prospects of the Indian tribes of the United States*, p. 374, pubblicato nel 1851 sotto la direzione del Bureau of Indian Affairs, di cui l'originale è custodito alla Cornell University Library.

⁶² J. CAMPBELL, *The hero with a thousand faces*, Princeton University Press, Princeton e Oxford, ed. 2004, p. 274.

⁶³ S. POLCARI, cit., pp. 99-101.

⁶⁴ "della Terra, di ciò che è dannato e ciò che è ricreato" M. ROTHKO, introduzione al catalogo della mostra *First Exhibition: Paintings, Clyfford Still*, Art of this Century, New York, 1946. Citato in *ibidem*, p. 101.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 103-115.

⁶⁶ "Un instabile insieme di azioni e reazioni mistiche di cui le persone, le cose e i fenomeni [naturali] non sono altro che i veicoli e le manifestazioni" *ibidem*, p.105, (trad. it. mia).

⁶⁷ "Non ho mai voluto che il colore fosse solo colore, non ho mai voluto che la trama fosse solo una trama, o che le immagini diventassero forme. Io volevo che si fondessero in uno spirito vivente" Clyfford Still citato da K. KUH nella prefazione al catalogo della mostra *Clyfford Still: Thirty-three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery*, Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, 1966. p. 10. (trad. it. mia).

⁶⁸ "Still's intention to create an image of "psychic unity" and "living spirit", of the struggle against and fusion with nature is fulfilled, as figure and ground, figure and space, matter and spirits, internal and external forces, become one and the same. Still's fields of continually flowing powerful totemic shapes can be considered spirit-power figures from primitive man's psychic- naturalistic world. They represent the forces Still is creating and against which he is struggling. The generating figure of his early work has been transformed into a vertically and laterally expanding force in a field or into the field itself, which abstractly realizes totetm growth, spirit, and power". S. POLCARI, cit., p.106.

⁶⁹ "The figure becomes the field, and the field inherits the psychic and creative force of the figure". *ibidem*, p. 105.

⁷⁰ Scrisse così a Betty Parsons il 29 dicembre del 1949 "As before, the pictures are to be without titles of any kind. I want no allusions to interfere with or assist the spectator". N. L. KLEEBLATT, *Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American art, 1940-1976*, The Jewish Museum, Yale University, New York, 2008, p. 20.

⁷¹ "These are not paintings in the usual sense; they are life and death merging in fearful union. As for me, they kindle a fire; through them I breathe again, [...] find my own revelation. Dichiarazione di Clyfford Still sulla sua pittura durante una mostra del 1950. Citato in D. ANFAM, *Abstract Expressionism*, Thames and Hudson Ltd, Londra, 1990, p. 145

⁷² S. POLCARI, cit., p.115.

⁷³ "J'ai toujours été très impressionné par les qualités plastiques de l'art des Indiens d'Amérique. Par leur aptitude à trouver l'image appropriée, et par leur compréhension de ce qui constitue le vrai sujet de la peinture, les Indiens se montrent véritablement peintres. Leur couleur est essentiellement celle de l'Ouest, leur vision a le caractère fondamentalement universel de tout art véritable" J. POLLOCK, *Jackson Pollock*, «Arts and Architecture», febbraio 1944, p. 14, citato in K. VARNEDOE, cit., p. 624. (trad. it. mia)

⁷⁴ "In tutte le nostre esperienze nel West, c'era sempre un indiano da qualche parte". F. V. O'CONNOR, *The Genesis of Jackson Pollock 1912-1943*, dottorato di ricerca presso la Johns Hopkins University, 1963, p. 7. Cit. in W. J. RUSHING, cit., p. 281. (trad. it. mia)

⁷⁵ W. J. RUSHING, cit., p. 281. E Cfr. F. V. O'CONNOR, *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, New York, 1967.

⁷⁶ I. SANDLER, *From Irving Sandler*, «Art in America», Ottobre 1980, p. 57-58.

⁷⁷ K. VARNEDOE, cit., p. 640.

⁷⁸ Oggi fanno parte del suo archivio in deposito all'Archives of American Art a Washington D.C. Cfr S. POLCARI p. 244.

⁷⁹ "Jung was available in the air, the absolute texts were not necessary, there was general talk among painters. [...] Tony Smith also knew the Jungian material firsthand when he became a friend of Pollock. Smith was a walking encyclopedia of Jung, shamanism, magic in general, ritual, the unconscious. People were alive to this material [Jung, dreams, Indian shamanism] and hoped this material would become universally known and used". F. BULTMAN in un'intervista con l'autore, citato in W. J. RUSHING, cit., p. 283.

⁸⁰ "At last the world and he are synchronized, his personal agonies are matched by the universal one". A. NIN, *The Diary of Anaïs Nin*, Gunther Stuhlmann, New York, ed. 1967, p. 306. Citata in S. POLCARI, cit., p. 239.

⁸¹ F. H. DOUGLAS, R. D'HARNONCOURT, cit., p. 111, Citato in *ibidem*, p. 240.

⁸² S. POLCARI, cit., p. 242.

⁸³ W. J. RUSHING, cit., p. 284.

⁸⁴ S. POLCARI, cit., pp. 249-250. Crf. F. H. DOUGLAS, R. D'HARNONCOURT, cit., p. 123.

⁸⁵ "era affascinato dal modo in cui due animali, e a volte più, [nelle rappresentazioni dei Nativi Americani] venivano combinati nella stessa immagine". Peter Busa citato in S. NAIFEH, G. W. SMITH, *Jackson Pollock: An American Saga*, New York, Clarkson Potter, 1989, p. 337. Ripreso in A. B. HERMAN, J. PAOLETTI, *Re-Reading Jackson Pollock's "She-Wolf"*, «Artibus et Historiae», IRSA s.c., Vol. 25, n. 50, 2004, p. 142.

⁸⁶ W. J. RUSHING, cit., p. 285.

⁸⁷ "Was more abstract than Pollock's previous work. It consisted of a continuous band of abstract figures in a rhythmic dance painted in blue and white and yellow, and over this black paint was splashed in a drip". P. GUGGENHEIM, *Out of This Century*, Universe Books, New York, ed. 1976, p. 263. Citata in W. J. RUSHING, cit., p. 285. (trad. it. mia).

⁸⁸ "Pictographs show a very wide range in design style. Some are entirely abstract, some have highly conventionalized natural forms, and others are remarkably realistic. Occasionally combinations of all three styles may be found". F. H. DOUGLAS, R. D'HARNONCOURT, cit., p. 113.

⁸⁹ W. J. RUSHING, cit., pp. 276-279.

⁹⁰ "Certain people always say we should go back to nature. I notice the never say we should go forward to nature. It seems to me they are more concerned that we should go back, than about nature. If the models we use are the apparitions seen in a dream or the recollection of our pre-historic past, is this less part of nature or realism, than a cow in a field? I think not". A. Gottlieb, *The Ideas of Art: The Attitudes of Ten Artists on Their Art and Contemporaneoussness*, «The Tiger's Eye», vol. 1, n. 2, Dicembre 1947, p. 48. Citato in Polcari, cit., p. 164, (trad. it. mia).

⁹¹ "MR. GOTTLIEB: [...] The reason for this is simply, that all genuine art forms utilize images that can be readily apprehended by anyone acquainted with the global language of art. That is why we use images that are directly communicable to all who accept art as the language of the spirit,

but which appear as private symbols to those who wish to be provided with information or commentary.

[...]

MR. ROTHKO: [...] If our titles recall the known myths of antiquity, we have used them because they are the eternal symbols upon which we must fall back to express basic psychological ideas. They are symbols of man's primitive fears and motivations, no matter in which land or what time, changing only in detail but never in substance [...] Our presentation of these myths, however, must be in our own terms which are at once more primitive and more modern than the myths themselves More primitive because we seek the primeval and atavistic roots of the ideas rather than their graceful classical version; more modern than the myths themselves because we must redescribe their implications through our own experience....The myth holds us, therefore, not through its romantic flavor, not the remembrance of beauty of some bygone age, [...] but because it expresses to us something real and existing in ourselves, as it was to those who first stumbled upon the symbols to give them life". Trascrizione dell'intervista *The Portait and the Modern Artist* diretta da Hugh Stix per il programma radiofonico «Art in New York», WNYC, 13 Ottobre 1943. (trad. it. mia).

⁹² "The role of the artist, of course, has always been that of image-maker. Different times require different images. Today when our aspirations have been reduced to a desperate attempt to escape from evil [...] our obsessive, subterranean and pictographic images are the expression of the neurosis which is our reality". "Il ruolo dell'artista, certamente, è sempre stato quello di creatore di immagini. Tempi diversi richiedono immagini diverse. Al giorno d'oggi, in cui le nostre aspirazioni sono state ridotte a tentativi disperati di fuggire il male [...] le nostre immagini ossessive, sotterranee e pittografiche sono l'espressione della neurosi che è la nostra realtà" A. GOTTLIEB, M. ROTHKO, B. NEWMAN, *A Brief Manifesto* edito sul New York Times il 13 Giugno 1943, (trad. mia).

⁹³ W. J. RUSHING, cit., p. 279; D. BELGRAD, cit., p. 63.

⁹⁴ Andato distrutto da un incendio nel 1953 ma di cui oggi ci sono pervenuti gli studi preparatori. Cfr W. J. RUSHING, cit., p. 281.

⁹⁵ “[...] avevano una vibrazione interna simile a quella dell'arte degli Indiani d'America. [...] Mi sentivo vicino allo spirito dell'arte Indiana. Il mio lavoro proveniva da qualche spirito o forza dell'America, non dell'Europa” R. POUSETTE-DART in una conversazione con W. J. RUSHING. Cfr W. J. RUSHING, cit., p. 277, (trad. mia).

⁹⁶ D. BELGRAD, cit., p. 46.

⁹⁷ K. VARNEDOE, CIT., P. 624.

⁹⁸ R. WALSH, *The spirit of shamanism*, Tarcher, Los Angeles, 1990. Citato in T. C. THOMASON, *The role of altered states of consciousness in Native American healing*, «Journal of Rural Community Psychology», vol. E13 n. 1, Northern Arizona University, Flagstaff, Arizona, 2010, p. 3.

⁹⁹ “Soul loss”. D. SANDNER, *Navajo symbols of healing*, Healing Arts Press. Rochester, ed. 1991. Citato in T. C. THOMASON, cit., p. 4.

¹⁰⁰ “Rituals and ceremonies can have great healing power because they can reduce anxiety and distress, relax the body, reconnect the person to their community, and possibly mobilize internal healing mechanism such as the release of endorphins, the body's natural pain killers”. T. C. THOMASON, cit., p. 7. Cfr J MCCLENON, *Wondrous healing: Shamanism, human evolution and the origin of religion*, Northern Illinois University Press, DeKalb, ed. 2002.

¹⁰¹ “L'uomo di medicina [lo sciamano] è fondamentalmente uno psicoterapeuta” A. HULTRANTZ, *Shamanic healing and ritual drama*, Crossroad Publishing Company, New York, 1992. Citato in T. C. THOMASON, cit., p. 7.

¹⁰² Il termine fu coniato da Harold Rosenberg nel 1952.

¹⁰³ “una specie di atteggiamento sciamanico, primitivo verso le [loro] immagini” Violet Staub de Laszlo citata in W. J. RUSHING, cit., p. 282, (trad. it. mia).

¹⁰⁴ “When I am in my painting, I am not aware of what I'm doing. It is only after a short of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting

has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well". J. POLLOCK, *My painting*, «Possibilities» vol. 1, n. 1, inverno 1947-48, p. 79. Citato in E. FRANK, *Jackson Pollock*, Abbeville Press, Università del Michigan, 1983, p.68, (trad. it. mia).

¹⁰⁵ "On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West". J. POLLOCK, *My painting*, «Possibilities», vol. 1, n. 1, inverno 1947-48, p. 79. Citato in W. J. RUSHING, cit., p. 292, (trad. it. mia).

¹⁰⁶ Cfr. *ibidem*, p. 285.

¹⁰⁷ A. B. OLIVA, "Furor" ecumenico, in V. SANFO, S. BORTOLI, S. CECCHETTO (a cura di), *L'America di Pollock: gli "Irascibili" e la scuola di New York*, Jackson Pollock a Venezia, Skira, Milano, 2002, pp. 35-58.

¹⁰⁸ "I've been a Jungian for a long time...Painting is a state of being. Painting is self-discovery. Every good artist paints what he is". J. POLLOCK in un'intervista pubblicata in S. RODMAN, *Conversations with artists*, Capricorn Books, New York, 1961, pp. 84-85, (trad. it. mia).



Fig. 1 Clyfford Still, 1945-K, 1945, olio su tela, 127x78,74 cm, Buffalo, New York. Collezione della Galleria d'Arte Albright-Knox

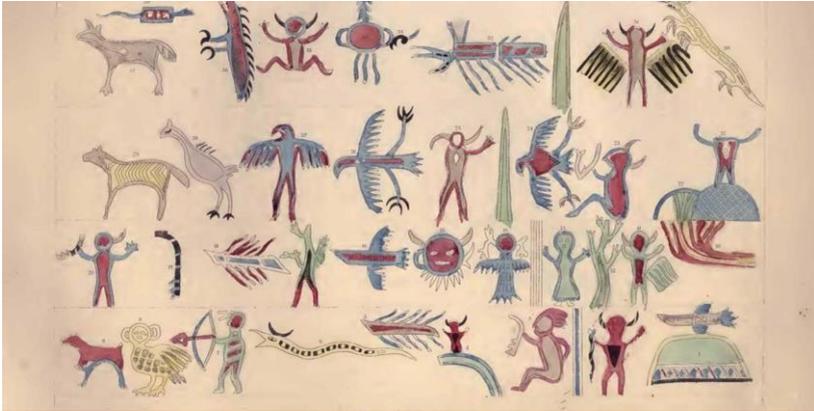


Fig. 2 Wabeno Songs, in *Historical and statistical information respecting the history, condition, and prospects of the Indian tribes of the United States*, p. 374, pubblicato nel 1851 sotto la direzione del Bureau of Indian Affairs, originale custodito alla Cornell University Library



Fig. 3 Clyfford Still, 1938-N-#1, (*Totemic Fantasy*), 1938, olio su tela, 64x78 cm, San Francisco Museum of Modern Art



Fig. 4 Clyfford Still, 1937-8-A, 1937, olio su tela, 119,4x83,4 cm,
Galleria d'Arte Albright-Knox, Buffalo, New York



Fig. 5 Clyfford Still, 1946-L, 1946, olio su tela, 180,3x114,3 cm,
Galleria d'Arte Albright-Knox, Buffalo, New York



Fig. 6 Maschera eschimese in legno,
Philadelphia, Pennsylvania, Penn Museum



Fig. 7 Jackson Pollock, *Birth*, c. 1941,
olio su tela, 116,4x55,1 cm, Londra, Tate Gallery

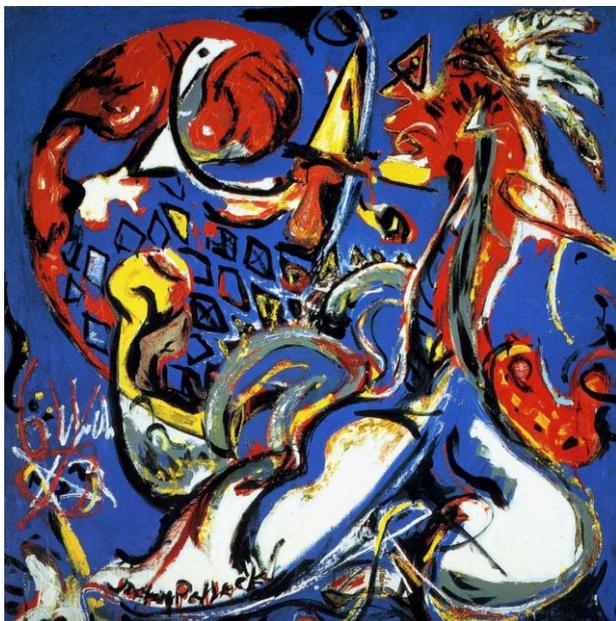


Fig. 8 Jackson Pollock, *Moon Woman Cuts the Circle*, 1943, olio su tela, 109,5 x 104 cm, Parigi, Centre George Pompidou



Fig. 9 Jackson Pollock, *The She Wolf*, 1943, olio, gouache e gesso su tela, 106,4x170, 2 cm, New York, The Museum of Modern Art



Fig. 10 Vaso in ceramica, Pueblo Zuni, c. 1930,
New Mexico, Philadelphia, Pennsylvania, Penn Museum



Fig. 11 Ciotola in ceramica, Hohokam, Arizona del Sud. Donato nel 1941 dal
popolo Gila Pueblo, Globe, Arizona per la mostra al Museum of Modern Art di
New York Indian Art of United States, p. 102 del catalogo



Fig. 12 Jackson Pollock, *Mural*, 1943, olio su tela, 605x247 cm,
Iowa City, University of Iowa Museum of Art



Fig. 13 Adolph Gottlieb, *Pictograph-Symbol*, 1942, olio su tela,
137,2x101,9 cm, Art Institute of Chicago



Fig. 14 Sito archeologico di Three Rivers, New Mexico



Fig. 15 Adolph Gottlieb, *Evil Omen*, olio su tela, 96,5x76,2,
New York, Adolph and Ester Foundation



Fig. 16 Coperta Chilkat, Tlingit, Ketchikan, Alaska,
XIX secolo, Birmingham Museum of Art



Fig. 17 Riproduzione della pittura murale Kiva, Awatovi, Arizona



Fig. 18 Richard Pousette Dart, *Desert*, 1940, olio su tela, 109x182,8 cm, New York, Museum of Modern Art

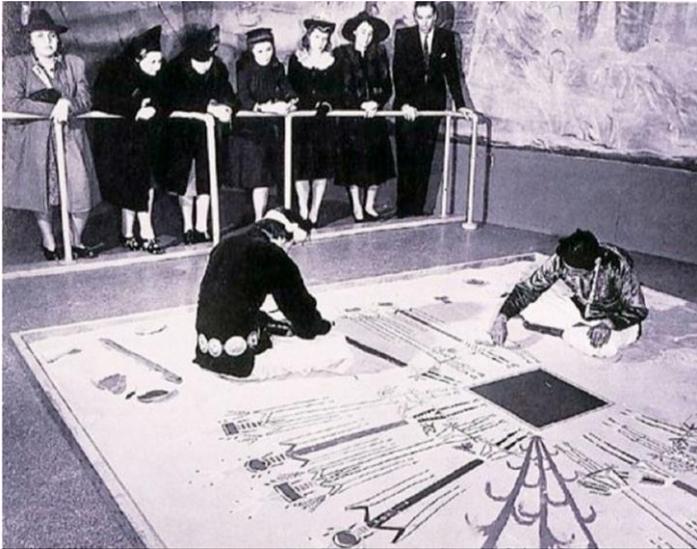


Fig. 19 Artisti Navajo che eseguono un *sand painting*. Dimostrazione del 26 marzo 1941, New York, The Museum of Modern Art, in occasione della mostra *Indian art of the United States*



Fig. 20 Jackson Pollock, fotografia di Hans Namuth, 1951



Fig. 21 Mark Tobey, *Space Ritual No. 1*, 1957, 74,3x95,1 cm, Seattle Art Museum



Fig. 22 Mark Tobey, *Threading Light*, 1942, olio su tavola, 74,5X50,1 cm, New York, The Museum of Modern Art



Fig. 23 Franz Kline, *Mahoning*, 1956, collage di olio e carta su tela, 203,2×254 cm, New York. Whitney Museum of American Art



Fig. 24 Ad Reinhardt, *Abstract Painting*, 1963, olio su tela, 152,4x152,4, New York, The Museum of Modern Art



Fig. 25 Ad Reinhardt, *Abstract Painting: Red*, 1952, olio su tela, 274,4x102 cm, New York, The Museum of Modern Art

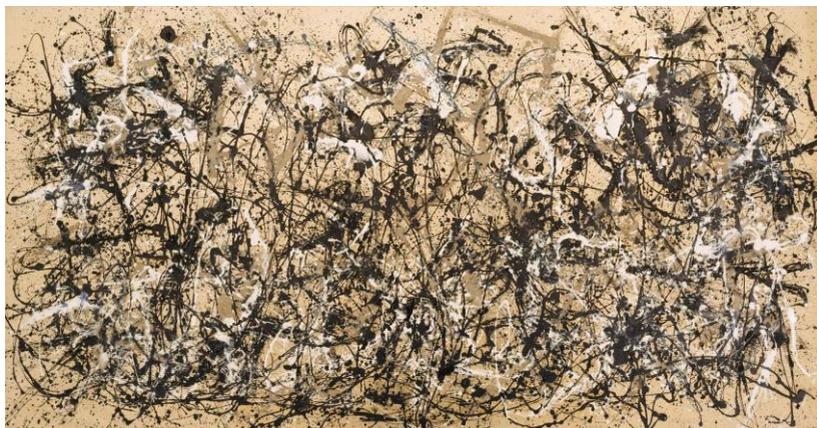


Fig. 26 Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (number 30)*, 1950, smalto su tela, 266,7x525,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art



Fig. 27 Mark Rothko, *Ochre and Red on Red*, 1954, olio su tela, 2,35 mx1,62 m, Washington DC, Phillips Collection

L'espressionismo astratto e il Buddhismo zen

La modalità con cui si concluse la Seconda Guerra Mondiale e, soprattutto, il clima di contestazione che dai tempi di Roosevelt si era protratto sino alla Guerra Fredda, segnarono il punto di svolta di un lungo e inizialmente debole percorso di interazione tra l'Oriente e gli Stati Uniti. Se da un lato furono i diversi esponenti giapponesi del Buddhismo Zen ad aprirsi al contatto culturale esportando il proprio pensiero sul territorio americano, dall'altro dalla fine degli anni Quaranta in poi i tempi si fecero maturi per un'apertura mentale e specialmente spirituale ad altri stimoli. Figura centrale di questo processo divulgativo fu il giapponese Daisetz Teitaro Suzuki che tramite i suoi libri e le sue conferenze permise agli occidentali di conoscere e comprendere lo Zen, opposto al loro tradizionale sistema di pensiero. Gli Espressionisti Astratti furono molto ricettivi rispetto a questa cultura che si dimostrò essere una valida alternativa a quella predominante dell'epoca che esaltava il pensiero di superiorità americana e mirava ad annullare le facoltà critiche individuali attraverso un processo di massificazione. Ma soprattutto il Buddhismo Zen si confaceva alla psicologia e alla terapia junghiana, specialmente nella sua teoria dell'inconscio collettivo, a cui questi artisti si erano appoggiati nel corso degli anni Trenta e Quaranta. Infatti, proprio lo stesso Jung nel 1949 scrisse l'introduzione ad uno dei più importanti libri di Suzuki, *Introduzione al Buddhismo Zen*, mettendo in luce le corrispondenze e le differenze con il suo pensiero. Sia lo psicologo sia lo Zen, così come le teorie filosofiche e psicologiche che emersero in quel periodo, presupponevano l'esistenza di un sostrato comune a cui tutta l'umanità apparterebbe. Se nella psicologia analitica junghiana esso si definiva "inconscio collettivo" e poteva essere rappresentato mediante la raffigu-

razione degli archetipi, nel Buddhismo Zen questa universalità era innominabile, poiché al di là dell'umana concettualizzazione. Come questi artisti, lo Zen ricercava l'essenza delle cose nella fonte dalla quale esse scaturiscono, cioè in quello che Saya Marimpietri¹ ha definito "Inconscio cosmico" e che, a differenza dell'inconscio collettivo, agisce senza la mediazione di raffigurazioni. Per questo motivo anche in pittura gli artisti qui trattati si accostarono allo Zen assecondando il loro percorso già avviato verso l'astrattismo. In questo senso è indicativo un passaggio di Giangiorgio Pasqualotto² nel suo *Dieci lezioni sul Buddhismo*:

il grande artista è quello che è in grado di rappresentare [...] la presenza della verità nella forma dell'assenza: quello che, con una serie di espedienti tecnici, sa raffigurare l'Assoluto in modo tale da esprimere nel contempo il fatto che nessuna forma è in grado di raffigurarlo compiutamente.

Nei prossimi paragrafi, dopo avere illustrato brevemente la storia di come il Buddhismo Zen si diffuse in America e nei circoli intellettuali, accennando alle relazioni che esso ebbe con la psicologia analitica di Jung, si indagherà come gli artisti siano stati influenzati da esso e dalle sue arti nella produzione delle loro opere.

Il Buddhismo Zen in America

Lo Zen è una forma di Buddhismo giapponese che deriva dalla scuola cinese Ch'an, fondata, secondo la tradizione, dal monaco indiano Bodhidharma. Dopo i numerosi tentativi fallimentari dei secoli precedenti, alla fine del XII secolo, i monaci che avevano studiato in Cina esportarono il Ch'an in Giappone, dove prese il nome di "Zen".

È difficile risalire ai primi contatti tra il continente americano e il Buddhismo Zen, ma sappiamo che il punto di svolta della loro interazione si ebbe nel 1893. In quell'anno, in occasione della Fiera Colombiana di Chicago, inaugurata per celebrare i quattrocento anni dalla scoperta dell'America, tra i vari congressi e conferenze organizzati, l'evento più importante e spettacolare fu il I Parlamento Mondiale delle Religioni. Il Parlamento, che si tenne sulle sponde del lago Michigan, riunì i rappresentanti di sedici religioni differenti e fu l'espressione di una grande visione:

La religione, come la bianca luce del Cielo, è stata suddivisa dal prisma degli uomini in numerosi frammenti colorati. Uno degli obiettivi del Parlamento delle Religioni è stato quello di ritramutare questa radiosità di tanti colori nella bianca luce della verità celeste³.

Tra la delegazione del Buddhismo giapponese era presente il maestro della scuola zen Rinzai⁴, Soyen Shaku, che fu anche il primo maestro zen a spingersi fino alle sponde americane. Prima del suo ritorno in patria, Soyen Shaku si fermò per breve tempo in Illinois, presso Paul Carus, studioso di storia comparata delle religioni, filosofo, editore e autore di diversi libri sulla religione e la scienza. Lì, i due discussero a lungo delle due materie e al rientro in Giappone, il maestro scrisse una lettera al suo corrispondente americano in cui diceva: "This 19th century of ours is the preparatory stage for a religious transformation".⁵ Di fatto, così avvenne. Infatti, il Parlamento Mondiale delle Religioni diede la spinta decisiva per la formazione delle prime comunità buddhiste negli Stati Uniti e fu così che ottantatré membri della Young Men's Buddhist Association nel 1899 firmarono una petizione per l'invio di missionari a San Francisco per la fondazione di un tempio succursale finalizzato a sostenere la

loro ricerca spirituale lontano dalla madrepatria⁶. Una tale richiesta non poteva essere ignorata e il primo settembre dello stesso anno fu inviato un missionario, il Dottor Shuei Shonada, per i buddhisti di San Francisco. A fine mese fu aperta la sede succursale dove si tennero lezioni, conferenze e programmi completi di servizi sociali. Altre sedi furono aperte a Sacramento, Fresno e Vacaville e, sebbene inizialmente non sembrò esserci contatto tra gli asiatici e gli occidentali, a San Francisco furono inaugurate da subito delle conferenze speciali in lingua inglese che si tenevano il lunedì sera.

Nel frattempo Soyen Shaku decise di rinforzare il legame appena nato tra Occidente e Oriente esportando la cultura buddhista con l'aiuto dell'editore Paul Carus e, soprattutto, del suo allievo Daisetsu (Daisetz nella forma più comune con cui sarà conosciuto) Teitaro Suzuki. D. T. Suzuki fu infatti anche studente d'inglese e tradusse i discorsi del maestro per l'evento di Chicago del 1893. In quel periodo, tuttavia, fu inviato a LaSalle dove rimase fino al 1909 per tradurre i testi più importanti del Buddhismo Mahayana, editi dalla casa editrice Court Publishing Company di Carus. Una volta tornato in Giappone, realizzò di dovere consacrare la sua vita alla divulgazione dello Zen e scrisse una cinquantina di libri. Tra questi una ventina erano in inglese e il più importante fu sicuramente *Saggi sul Buddhismo Zen*, di cui fu pubblicata nel 1927 la prima delle tre serie dall'editore inglese Rider. Nel 1936, all'età di settant'anni D. T. Suzuki partì per l'Inghilterra per tenere alcune conferenze al World Congress of Faiths. Lì ebbe da subito molto successo, non solo per i suoi libri e le sue capacità retoriche che gli permettevano di spiegare con grande semplicità argomenti molto complessi, ma soprattutto per il suo carattere e l'atteggiamento ironico che lo contraddistinguevano. In Europa conobbe anche un giovane inglese, Alan Watts⁷ che, da sempre appassionato di spiritualità orientale, fu molto colpito

da Suzuki tanto che ne seguì le orme e diventò presto il più importante divulgatore anglosassone dello Zen, nonché figura centrale per la controcultura degli anni Cinquanta.

Dopo lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la situazione per le comunità buddhiste americane cambiò drasticamente. I giorni seguenti a Pearl Harbor tutto ciò che era "giapponese" fu guardato con sospetto. Inizialmente solo gli esponenti delle comunità della Costa del Pacifico furono arrestati e detenuti ma ben presto l'isteria generale crebbe e si procedette allo sgombero totale della West Coast. Il 19 febbraio 1942 il presidente Franklin Delano Roosevelt firmò l'Executive Order 9066 e immediatamente le comunità giapponesi, senza distinzioni di chi fosse cittadino americano, furono assemblate e trasferite in campi di internamento. Il 2 luglio del 1945, la Corte Suprema si pronunciò a sfavore di ogni altra restrizione e i giapponesi-americani furono liberati. Tuttavia, più di quarantamila furono trasferiti in altri stati come Colorado, Illinois e Utah e chi tornò nei propri quartieri sulla West Coast li trovò ripopolati dai nuovi immigrati del Sud e del Messico.⁸

Negli anni della guerra e dopo la morte della moglie, D. T. Suzuki visse un periodo di isolamento accademico e fu solo alla fine degli anni Quaranta che realizzò che i tempi fossero maturi per un soggiorno prolungato in America. Nel 1949 arrivò a Honolulu per prendere parte alla Second East-West Philosopher's Conference. Dopo avere insegnato un anno alla Claremont Graduate School a Pasadena, Suzuki attorno al 1953 giunse a New York (che ospitava dal 1931 la Buddhist Society of America) dove tenne lezioni private e conferenze per la Church Peace Union ma senza avere nessuna regolare carica accademica. Quest'ultima arrivò quando gli fu finanziata una serie di seminari all'Università della Columbia che tra i suoi presenti contò diversi psicoanalisti e terapeuti (tra cui Erich Fromm e Karen Horney)⁹, artisti, compositori e scrittori (come Allen Gin-

sberg e Jack Kerouac)¹⁰. Tra gli artisti e intellettuali presenti figurava anche John Cage che fu estremamente segnato da questo incontro e ne trasse ispirazione per il proprio percorso artistico. In questi seminari, come ha sottolineato Rick Fields¹¹, furono gettate le basi per il cosiddetto "Zen boom" degli anni Cinquanta. Infatti, senza che se ne rendesse conto, Suzuki divenne presto un personaggio noto anche negli Stati Uniti. Fu intervistato in televisione, ne scrissero articoli sul «New Yorker» e persino su «Vogue». "Nessun altro sapeva parlare di vita spirituale con una così brillante combinazione di autorità e informalità".¹² Nell'edizione di gennaio del 1958, sulla rivista «Mademoiselle» si poté leggere un breve articolo della scrittrice Nancy Wilson Ross¹³ che raccontava di un nuovo stile di vita di moda fra l'élite culturale:

Una giovane newyorkese, parlando ad un'amica di un *cocktail party* a cui aveva partecipato, descrisse la conversazione come eccezionalmente interessante, persino "affascinante". Tutti i presenti, disse, "parlavano di Zen". Quando la sua amica, che di recente si era imbattuta a sua volta in questo stuzzicante monosillabo, chiese una spiegazione su cosa fosse veramente lo Zen, la risposta che ottenne fu qualcosa del tipo: lo Zen è una specie di filosofia giapponese, di origine vagamente buddhista, che ultimamente sta esercitando una curiosa influenza su un gran numero di scrittori, musicisti e studenti di questo paese.

Anche sul suolo americano ciò che di Suzuki colpì principalmente l'immaginario pubblico fu la sua personalità, ma nei circoli intellettuali anche i suoi libri, sempre più disponibili in formato tascabile, riscontrarono un enorme successo.

In ambito accademico, lo Zen aveva acquisito un'importante credibilità, soprattutto dopo che Carl Gustav Jung aveva riconosciuto l'estrema affinità che lo legava con la psicoterapia,

tanto nella guarigione dello "spirito" quanto nella ricerca di un'integrità, obiettivi ai quali miravano sia lo psicoterapeuta sia il maestro Zen.¹⁴ Per questo motivo Suzuki, per permettere una comprensione migliore dei contenuti, utilizzò anche termini prettamente psicologici, pur restando critico su alcune limitazioni inerenti al metodo analitico, come espresse in *Introduzione al Buddhismo Zen*, di cui Jung nel 1939 scrisse l'introduzione: "Finally, as a matter of fact, there is no beyond, no underneath, no upon in our consciousness. The mind is one invisible whole and cannot be torn into pieces".¹⁵ Anche lo stesso psicologo in questo breve scritto si pronunciò su quella che riteneva essere la differenza principale tra la pratica Zen occidentale e quella orientale. Pessimisticamente, infatti, dimostrò la sua convinzione sull'impossibilità per gli occidentali di raggiungere l'illuminazione, il "mysterium ineffabile"¹⁶, poiché inevitabilmente legati al pensiero logico oppositivo. Infatti, l'importanza di Suzuki nella divulgazione del Buddhismo Zen Rinzai in Occidente si deve essenzialmente al fatto che lo Zen, in sé, non è spiegabile. Per questo motivo non va biasimata la giovane newyorkese citata da Nancy Wilson Ross nel suo tentativo fallito di darne una definizione. Lo Zen, come disse Suzuki, non può essere colto secondo il metodo logico imperante nella nostra società, poiché esso è comprensibile solo mediante un'intuizione e, qualora lo si volesse provare a spiegare, sarebbe un tentativo inutile, infatti:

quando credete di averne afferrato un pezzetto, già esso non è più là; non appena lo accostate, nella misura in cui tanto pare avvicicabile, ecco che tanto più di prima vedete che vi sfugge. A meno che, infatti, voi non dedichiate anni di fervido studio a comprendere i suoi principi fondamentali, non c'è da illudersi che si possa anche solo cominciare a cogliere un piccolo pezzo di Zen¹⁷.

Non potendone dare una definizione diretta, Suzuki passa la maggior parte del libro a definire cosa lo Zen non sia: non è una filosofia, non è una forma di meditazione, non coincide col nichilismo e non è una religione nel senso comune del termine. Una volta sciolti i legami con le etichette con cui la nostra cultura è abituata a catalogare la realtà, Suzuki ammette:

Lo Zen è l'oceano, lo Zen è l'aria, lo Zen è la montagna, lo Zen è il fuoco e il lampo, il fiore della primavera, il calore dell'estate, la neve dell'inverno; o meglio, più che tutto questo, lo Zen è l'uomo¹⁸.

Questa conclusione, come la maggior parte delle illogiche e stravaganti affermazioni dei maestri finalizzate a mettere alla prova gli iniziandi, acquista senso in virtù del *satori*, il fine ultimo dello Zen. Il *satori* è l'acquisizione di un nuovo punto di vista, "un nuovo modo intuitivo di scrutare, in contrasto con l'apprendimento intellettuale e logico"¹⁹. Come spiega la Marimpietri²⁰,

il vero *satori* si ha solo con la caduta della rigida struttura nella quale l'uomo vede configurata la vita, provando di conseguenza diretta una sensazione di sconfinata libertà. Si può definire il *satori* "la misura dello Zen", perché non ci può essere Zen senza *satori*.

Se lo Zen è una pratica rivolta a mostrare, più che a dimostrare²¹, come giungere allora al *satori* senza l'ausilio di insegnamenti dottrinali? Come stimolare l'intuizione? I due tipi di "esercizi" cardine sono lo *zazen* e il *koan*. Il primo è una forma di meditazione che significa "sedere a gambe incrociate" in stato di quiete e contemplazione profonda. Nello Zen, questo tipo di pratica è usata come mezzo per giungere alla soluzione

del *koan*. Utilizzando ancora le parole della Marimpietri²², a sua volta il *koan* è “la misura del *satori*”. Letteralmente esso

significa “documento pubblico”, ma nella pratica il termine viene usato per indicare un problema la cui formulazione non ammette alcuna soluzione intellettuale: il quesito [paradossale] che pone²³ non è in rapporto logico con la risposta, e il suo proposito è quello di rompere la categoria dell'intelletto.

Suzuki²⁴ scrisse che il *koan* è sia semplice che difficile da capire: “difficile perché capirlo è non capirlo; semplice perché non capirlo è capirlo”. Il suo significato è perciò l'effetto di uno spaesamento prodotto dall'interlocutore²⁵ e la pratica continuata dello *zazen* fornisce all'allievo una mente limpida, sgombra, in cui egli possa gettarlo “come un ciottolo in uno stagno, e osservare semplicemente che cosa la mente ne faccia”²⁶. Nel momento in cui l'allievo è impegnato a risolvere il *koan*, sopraggiunge l'illuminazione, ovvero il *satori*²⁷: “il discepolo si accorge che il *koan* è inafferrabile, così come inafferrabile è la sua stessa vita, che non può in alcun modo essere posseduta perché spontanea e senza limiti”²⁸. Così come viene messa in discussione la vita, viene messo in discussione l'io, che non risulta essere altro che un'idea, abbastanza utile e legittima se vista per quella che è, ma disastrosa se identificata con la nostra vera natura. Questo perché la crisi della coscienza nasce quando entrano in conflitto l'idea che abbiamo di noi stessi da un lato e l'immediato concreto sentimento di noi stessi dall'altro. Quando non siamo più identificati con l'idea di noi stessi, per il Buddismo Zen, noi siamo allo stesso tempo tutto e niente, in un'unità totalizzante e armoniosa di corpo e mente.

Caratteri delle arti Zen

Come lo definì l'abate Mazu Daoyi, patriarca del Buddhismo Ch'an da cui derivò la scuola Rinzai, lo Zen sarebbe la "coscienza quotidiana", sarebbe perciò collegato a tutti gli aspetti della vita. Per questo motivo la scuola Rinzai ha reso possibile la produzione dei più alti esiti artistici della cultura giapponese in diversi ambiti, non solo nelle forme più tradizionali della poesia e della pittura, ma anche nelle attività di ogni giorno come nella calligrafia, nel giardinaggio, nella cerimonia del tè e anche nelle arti marziali. In questa scuola, le arti sono importanti in quanto mezzo per raggiungere il *satori*, mediante la connessione con la meditazione. Come afferma Heinrich Dumoulin²⁹, "le arti Zen sono ispirate alla meditazione e le esperienze meditative manifestano loro stesse nelle arti". Essendo una forma meditativa, esse devono tentare di isolare la mente da ogni sorta di pensiero, considerazione o preconcorso, per evitare di perdere quella forma di inconsapevolezza originaria³⁰ che è il presupposto del raggiungimento del *satori*. Per questo motivo, la caratteristica principale delle arti Zen è la spontaneità. È importante precisare che naturalezza e spontaneità non implicano un'arte affidata al puro caso ma che in un certo senso esse producano, come le definisce Sabro Hasegawa, un "accidente controllato". Questo perché lo Zen, che non ammette il dualismo, non trova conflitto tra l'elemento naturale del caso e l'elemento umano del controllo, tanto che si potrebbe asserire che "la tecnica dell'arte è disciplina nella spontaneità e spontaneità nella disciplina".³¹ Spiega meglio questo procedimento Giangiorgio Pasqualotto³², dicendo che una volta isolata dalle categorie del pensiero e

depurata dalla presenza del super-io, l'esperienza vede allora ridimensionata la funzione della consapevolezza ed esalta la

funzione della spontaneità: ciò non significa rinunciare all'attività cosciente e abbandonarsi alle caotiche frenesie degli istinti ma significa che l'attività del soggetto non è scissa in due parti, una che esegue e l'altra che sovrintende all'esecuzione, ma è unificata. Di conseguenza, l'azione che risulta da questa attività unificata non appare più meccanica, forzata come se obbedisse ad un potere esterno, ma si presenta con i caratteri della "natura" come se provenisse direttamente dall'interno.

Pasqualotto ne parla riferendosi ai caratteri generali dell'esperienza dello Zen ma questi, subentrando in ogni aspetto della quotidianità, valgono anche per le arti. L'espressione più evidente di questi principi si ha, per esempio, nella pittura di stile calligrafico, in giapponese *sumi-e*, fatta con inchiostro nero su carta o su seta. Suzuki³³ nei suoi *Essays in Zen Buddhism* la spiega così:

L'ispirazione va trasferita sulla carta nel tempo più veloce possibile. Le linee devono essere disegnate più rapidamente possibile e nel minor numero possibile, solo quelle indicate come assolutamente necessarie. Non è concessa nessuna riflessione, nessuna cancellatura, nessuna ripetizione, nessun ritocco, né alcun rimodellamento. [Il Maestro lascia che il pennello si muova] senza un impegno cosciente. Se tra il pennello e la carta si mette in mezzo la riflessione, il risultato totale è rovinato. [...] In esso non c'è chiaroscuro, né prospettiva. Per la verità, non ce n'è bisogno nel *sumi-e*, che non ha nessuna pretesa di realismo. Quindi ogni pennellata deve battere con la stessa pulsazione di un essere vivente. Anch'essa deve vivere, [...] il ritmo del suo respiro vitale vibra in esse.

Mentre secoli di pittura occidentali si sono prodigati alla ricerca del bello inteso come perfezione, paragonando l'operare dell'artista a quello di Dio (o degli dei per l'arte classica), gli ar-

tisti Zen hanno respinto la forma perfetta, in quanto frutto dell'idealizzazione di "un mondo fisico di cui trovavano discutibile l'esistenza reale".³⁴ Infatti si potrebbe definire l'asimmetria come il più importante principio dell'arte Zen, insieme con la costante assenza di forme geometriche. La classica linea tracciata dal pennello, come la descrive Watts³⁵, è "seghettata, nodosa, irregolarmente curva, impetuosa, rapida, in ogni caso spontanea piuttosto che prevedibile". Anche lo stesso cerchio (*Enso*) disegnato dal maestro risulta lievemente eccentrico e deforme ma ciò, aggiungendosi agli schizzi e alle macchie casuali del pennello, conferisce alla linea vitalità. L'asimmetria permette all'osservatore di penetrare nel dipinto, a differenza dell'arte simmetrica che si manifesta come un insieme chiuso. Se la prospettiva rinascimentale rende il quadro come "una finestra aperta sul mondo"³⁶, l'asimmetria del *sumi-e* permette in qualche modo di accedervi.

Basandosi sull'analisi comparata che Helen Westgeest³⁷ ha condotto tra le arti Zen e i metodi degli artisti occidentali degli anni Cinquanta, si possono delineare cinque aspetti ricorrenti: il non-dualismo e l'universale, il vuoto e il nulla, il dinamismo, lo spazio indefinito e circostante e la diretta esperienza del qui ed ora.

Il primo aspetto essenziale è il non-dualismo. Mentre il pensiero occidentale procede per categorie e opera secondo un sistema di opposizioni che si escludono a vicenda (per esempio io e non-io, giorno e notte, vita e morte), lo Zen non ammette antitesi. Esso infatti è libero dalla griglia-prigione del pensiero logico che mostra ai nostri occhi il mondo non per quello che è ma per come lo conosciamo. Catalano³⁸ spiega che

Crediamo attraverso il pensiero raziocinante che il mondo così come si presenta si esaurisce nel suo darsi ai nostri sensi e al suo poter essere descritto attraverso il linguaggio. Oltre l'atto per-

cettivo possiamo avere delle idee intorno ad un oggetto, ci convinciamo poi che tali idee conferiscono all'oggetto una realtà ancora più concreta. Quando riteniamo arbitrariamente di avere la conoscenza sufficiente intorno all'oggetto allora e solo allora passiamo ad altro, la nostra attenzione-volontà si rivolge altrove ma i vari gradi di interesse che possiamo avere nei confronti di una cosa non esauriscono in alcun modo l'apparire della totalità delle sue determinazioni. [...] Lo Zen ci ricorda che il tramonto della volontà è l'apparire del mondo. [...] Bisogna lasciar-essere le cose, lasciare che le cose si rivelino nel loro essere; solo allora potremo cogliere l'illusorietà del dualismo fra essere ed ente.

Superato il dualismo potremo arrivare a cogliere il mondo nella sua universalità e in virtù, non delle opposizioni di cui è composto ma dei legami che si creano in ogni cosa e che Catalano definisce come "fili tanto invisibili quanto indissolubili" che creano dei "ponti che l'essere edifica percorrendoli"³⁹.

Per il principio di universalità, nel Buddhismo Zen ogni forma materiale e ogni altro contenuto della coscienza non ha natura propria, autonoma e sciolta dal rapporto con ogni altro-dasé. Per questo motivo, una delle idee principali del Buddhismo Zen è la non-separatezza delle cose, così come dei contenuti della coscienza. In virtù di questa teoria, il vuoto si definisce in quanto assenza della possibilità di esistenza separata⁴⁰. Di conseguenza, quando nei brevi versi del *Sutta Nipata*⁴¹ si legge:

"Contempla il mondo come vacuità, o Mogharajan, sempre restando rammemorante" – così disse il Beato. Avendo distrutte la teoria di se stesso si giungerà a superare la morte; il dio della morte non vedrà colui che in tal modo contempi il mondo.

Il "mondo come vacuità" è inteso come "mondo strutturato da elementi interdipendenti, dove l'interdipendenza è costituita e garantita dal fatto che gli elementi sono privi di consi-

stenza autonoma, e in tal senso sono vuoti"⁴². Mentre in Occidente si sono sempre tenuti distanti i concetti di "essenza" e "vuoto", quasi come fossero opposti, nel Buddhismo zen vengono associati in modo talmente forte da giungere a identificarsi, in una sorta di "affermazione contraddittoria"⁴³, poiché ogni elemento, ogni cosa, ogni pensiero è interrelato con altri e non può esistere se non in virtù di ciò che non è. Ogni sensazione e conoscenza che si trova nell'lo è un'illusione, quindi un nulla: in questo senso, tutto è nulla. Persino noi stessi siamo nulla, e se ci annulliamo, con noi si annulla tutto l'intero mondo e le sensazioni che ne derivano. Perciò i concetti di "vuoto" e "nulla" contengono in sé un senso di pienezza: il vuoto è anche pienezza⁴⁴ e il nulla è qualcosa. In giapponese questo concetto è espresso dalla parola "*mu*" ("vuoto" e "niente") che viene descritta come "pura esperienza, la vera base del nostro essere e del nostro pensiero" e "sempre con noi e in noi [...], è la nostra vita stessa"⁴⁵. Il *mu* è un aspetto importante anche delle arti Zen. Nei *sumi-e* l'asimmetria non è il solo aspetto caratterizzante; un altro elemento peculiare che interagisce con l'osservatore è il non-finito. I vuoti sono parte integrante del *sumi-e*, anzi, in essi si avverte persino un senso di "segreta pienezza"⁴⁶ che dà alla pittura un forte aspetto di vitalità. Essi suggeriscono la presenza di una foschia e la trama della carta che si intravede contribuisce a conferire un senso di dinamicità⁴⁷.

Il dinamismo oltre ad essere suggerito dall'opera è anche di tipo gestuale ed è un altro aspetto fondamentale che ha contraddistinto tanto le arti Zen, quanto l'arte occidentale degli anni Cinquanta. Il mondo nel Buddhismo Zen è ritenuto come qualcosa in perenne e costante movimento. Perciò l'arte Zen, il cui processo rispecchia quello della natura⁴⁸, si serve del dinamismo come espressione della vita stessa nel suo fluire. Essa non può, come la pittura ad olio, correggere l'errore poiché

nella vita non si può ritrattare ciò che è già stato commesso: per questo motivo la spontaneità ne è il tratto distintivo. Essa, tuttavia, non può però essere ottenuta da chiunque, ma va imparata attraverso un lungo studio al termine del quale il maestro, che si sarà fatto tutt'uno con il suo strumento, sarà in grado di ottenere con la sua pennellata un effetto di "quieta dinamicità".

Un'altra caratteristica dello Zen Rinzai è la diretta esperienza del "qui e ora". Solo nell'attimo presente, infatti, l'uomo trova una congiunzione con se stesso e può raggiungere quel vuoto mentale che lo conduce al *satori*. Porre l'attenzione sul "qui e ora", infatti, produce un'assenza di intenzionalità che nel metodo di lavoro del Maestro Zen si esplica in una concentrazione meditativa. Usando le parole di un contemporaneo Maestro⁴⁹ della scuola Soto:

qui ed ora nozione-chiave; l'importante è il presente. La maggior parte di noi ha la tendenza a pensare ansiosamente al passato o all'avvenire, invece di essere completamente attenti ai nostri atti, parole e pensieri del momento. Conviene essere sempre presente in ogni gesto: concentrarsi qui e ora, così è la lezione dello Zen.

Così come per ogni essenza, anche il tempo (come lo spazio) in sé non esiste. Lo Zen quindi è consapevole del fatto che anche il presente, come il passato e il futuro, non si può considerare come realtà autonoma poiché, come qualsiasi altra cosa, anch'esso è transitorio. Tich Tien An⁵⁰ definisce, infatti, "il presente un'ombra del passato, il futuro un'ombra del presente". Come spiega chiaramente Giangiorgio Pasqualotto⁵¹, il presente non va colto, contrariamente a quanto farebbe il pensiero occidentale, come uno stato del divenire, bensì come sua articolazione, come momento del suo movimento e allora è evidente "che lo stesso contrasto tra stato e mutamento, tra

essere e divenire si scioglie e si dilegua". Ogni tentativo di fermare un attimo si rivelerebbe invano, poiché esso stesso si svolgerebbe nel tempo. Quindi l'attenzione che lo Zen riserva al presente, si esplica come attenzione al mutamento, al ritmo e all'interrelazione tra ogni singolo momento e gli altri infiniti che compongono l'esistenza. Questa precarietà, però, non ne rivela la debolezza, bensì ne esalta la potenza per il fatto di contenere in sé tutte le relazioni possibili, e quindi l'eternità stessa, intesa come eterno divenire. Concentrando l'attenzione sul "qui e ora", scrisse Suzuki⁵², si può riportare lo Zen alla quotidianità attribuendo grande importanza ad ogni (apparentemente) minimo gesto, come alzare un dito per indicare o semplicemente salutare un passante per strada. In questo modo, è facile comprendere la relazione che Shin'ichi Hisamatsu⁵³ ha individuato tra lo Zen e lo scopo dell'arte:

Quando nell'alzare una mano o in un singolo passo è presente qualcosa di Zen, quel contenuto Zen mi sembra possedere una qualità artistica molto precisa. Una rigida concezione di arte potrebbe non accettare che tali manifestazioni contengano qualcosa di artistico, ma a me sembra che contengano una qualità artistica che di solito non può essere vista. Infatti in funzionamenti così vitali dello Zen, credo che qualcosa di non semplicemente artistico ma al di là dell'arte sia coinvolto, qualcosa a cui l'arte dovrebbe puntare come suo obiettivo.

Anche Suzuki stesso credeva che ogni praticante dello Zen fosse un artista, poiché faceva della sua vita un'opera d'arte⁵⁴.

Infine, l'ultima caratteristica individuata dalla Westgeest è lo spazio indefinito e circostante. L'interpretazione dello spazio nello Zen è strettamente correlata a quella del tempo, tanto che entrambe le entità in giapponese sono individuate dalla parola "ma" che le definisce in base alla loro percezione co-

me spazio, intervallo, interruzione, vuoto, stanza, riposo, tempo o anche apertura. "Intervallo" suggerisce un'accezione prima di tutto musicale, infatti Pasqualotto⁵⁵ ha accostato il presente ad una nota musicale che ha a sua volta "un tempo presente il quale non sussiste di per sé separato, ma nel suo esplicitarsi" poiché anch'essa, come l'attimo, appena è suonata si "scioglie e si dilegua": perciò essa esiste solo in relazione con le altre note, in un susseguirsi dinamico. Così anche lo spazio nella cultura orientale non è inteso come fattore di ordine fisico, poiché come entità esso, di fatto, non esiste. Di conseguenza, come per il tempo, lo spazio è ma, cioè è la "consapevolezza del luogo non [...] [come] entità tridimensionale racchiusa ma come evento dinamico"⁵⁶. In questo senso, il parallelismo nota-presente può essere riportato in ambito spaziale in riferimento all'intervallo tra due pennellate. Inoltre, lo spazio è inteso anche come circostante, infatti, l'artista giapponese è conscio, oltre che dello spazio della superficie di fronte a sé (come nel caso dell'artista occidentale), anche dello spazio che lo circonda e in cui è immerso. Kitaro Nishida⁵⁷ ha descritto il modo tradizionale giapponese di suggerire lo spazio come segue: "lo spazio nell'arte dell'Estremo Oriente non è lo spazio di fronte al sé, ma lo spazio in cui il sé è situato". Inoltre, nella pittura Zen la puntualità singolare e l'estensione universale del ma si giocano nell'accostamento fondamentale e suggestivo tra gli spazi compresi tra due pennellate e l'assenza della linea di orizzonte che suggerisce la presenza di uno spazio infinito. Di seguito vedremo come questi principi siano stati tradotti nell'ambito dell'Espressionismo Astratto.

Esiti del contatto culturale nell'Espressionismo Astratto

Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta si strinsero i rapporti tra gli artisti e gli intellettuali del Black Mountain College (situato nella Carolina del Nord) e quelli gravitanti attorno ai locali del Greenwich Village di New York. Il punto di riferimento per questi artisti fu il locale che aprì i battenti nel 1949, al numero 39 della East Eight Street: The Club. Il Club era un loft nato inizialmente come semplice luogo di incontro senza ambizioni. Come riportò Robert Motherwell⁵⁸:

Il Club fu frainteso, avevamo sempre voluto, non proprio avviare un club, ma avere un loft e per anni l'ho avuto in mente. I greci e gli italiani avevano ciascuno il loro proprio club sociale sull'Ottava Strada. Noi non volevamo avere niente a che fare con l'arte. Volevamo solo avere un loft, invece che sederci in quelle dannate caffetterie. Una notte decidemmo di farlo – trovammo venti soci fondatori che diedero dieci dollari ciascuno e trovarono un posto nell'Ottava Strada. Ci saremmo andati di notte, avremmo preso un caffè, qualche drink e chiacchierato”.

Successivamente qualche membro cominciò ad invitare amici e Ludwig Sander ricordò, “little by little there'd be a roundtable and we'd have to get more seats, and before you knew it the audience appeared”⁵⁹. Come sottolinea Valerie Hellstein⁶⁰, col Club non si ebbe più la figura dell'artista isolato e tormentato ma si inaugurò un nuovo tipo di rapporto fondato sullo scambio reciproco. Ciò fu possibile per due motivi principali: uno di matrice storico-sociale e uno di derivazione filosofico-psicologica. Gli anni Cinquanta furono gli anni della Guerra Fredda, il cui pensiero nazionale si fondava sull'opposizione “noi” contro “loro”. Come abbiamo diverse volte sottolineato, fin dall'inizio della loro formazione gli Espressionisti Astratti furo-

no tendenzialmente un gruppo apolitico, contrario tanto al modello liberalista consumistico da cui derivava l'alienazione delle masse, quanto a quello delle società totalitarie.⁶¹ Il modello a cui si ispirarono fu quello che Paul Goodman definì come "comunità", cioè un "un gruppo di pari che offriva [...] condivisione nel rispetto dell'individualità e delle differenze"⁶². Lo scultore James Rosati⁶³ a tal proposito sostenne che:

Come gruppo eravamo estremamente compatibili. Tutti noi ci preoccupavamo l'un dell'altro in diversi modi. C'era affinità. C'era un cameratismo nato in modo naturale [...] non c'era nessun manifesto. Nessuno era moralmente obbligato in nessun modo. Ma questo davvero è il modo in cui si sviluppò, tutto qui...e fu meraviglioso.

Il secondo motivo del caratteristico atteggiamento della cerchia di intellettuali fu di ordine filosofico e direttamente derivante dalle teorie junghiane dell'inconscio collettivo ma rinforzato negli anni Cinquanta da altre correnti di pensiero gravitanti attorno al circolo del Club. Indagando le tipologie di serate organizzate dal locale, è risultato dai registri che sei serate furono dedicate all'Esistenzialismo (principalmente heideggeriano), ben dieci trattarono dello Zen e altre furono dedicate alla psicologia della Gestalt degli stessi Goodman e Perls che erano, tuttavia, entrambi distanti dalle teorie di Jung e Freud. Tutte e tre le fonti elencate promuovevano un legame tra l'Io e il mondo di tipo relazionale, sottolineandone l'interdipendenza. Per esempio, Heidegger definiva l'individuo nella sua condizione di esistenza in un luogo e in un tempo precisi e in base alla sua possibilità di pensarsi e di "scegliersi". Nella sua capacità di progettarsi, l'uomo entra in relazione con il mondo che egli stesso crea, non come entità in sé ma in virtù della relazione stessa come insieme dei mezzi utilizzabili, da cui la definizione "essere-nel-mondo". Allo stesso tempo l'individuo, nel

suo essere-nel-mondo si rapporta con altri individui con cui convive ("con-essere"). Da ciò si deduce che non siamo solo in un atteggiamento di "individuazione", di distinzione dagli altri in un "fluire di esperienze private", ma siamo un "centro mobile di attività pragmatiche in mezzo ad un mondo condiviso"⁶⁴. Per quanto riguarda la psicologia della Gestalt, essa sosteneva l'unione totalizzante di ambiente e individuo, all'interno della quale essi sarebbero in perenne interscambio. Inoltre l'individuo all'interno di questa unità, dati i suoi bisogni di attaccamento (bisogno materno) e di esplorazione e differenziazione (bisogno paterno), sarebbe alla costante ricerca del senso di sé e della relazione con l'altro⁶⁵. Così vale anche per il Buddhsimo Zen, che come abbiamo già visto, nel suo principio di universalità e non-dualismo, considerava l'intero esistente in base alle infinite possibilità relazionali: tutto esiste in virtù di tali legami.

Come si è precedentemente accennato, lo Zen fu la materia più discussa nelle serate del Club ma ciò è stato dimostrato solo in recenti studi. Gli accademici hanno infatti sempre sminuito l'impatto che tale materia abbia avuto nel determinare le sorti dell'Espressionismo Astratto nella prima metà degli anni Cinquanta.⁶⁶ Del resto era inevitabile per una corrente artistica che doveva diventare l'emblema della pura arte americana. Clement Greenberg⁶⁷ già nel 1955 cercò, infatti, di respingere l'ipotesi di "un'influenza orientale" asserendo contrariato che:

L'apparente allusione di Kline alla calligrafia cinese o giapponese ha incoraggiato la diceria, già avviata per il caso di Tobey, di una generale influenza orientale sull'espressionismo astratto. Il possesso di questo paese di una costa sul Pacifico ha offerto una facile supposizione generalmente accettata con cui spiegare l'altrimenti enigmatico fatto che gli americani stavano finalmente producendo un tipo di arte importante abbastanza da influenzare i francesi, per non parlare degli italiani,

degli inglesi e dei tedeschi. In realtà, neanche uno degli iniziali espressionisti astratti –tanto meno Kline– ha avuto più che un interesse passeggero per l'arte orientale. Le fonti della loro arte risiedono completamente in occidente.

Le forti affermazioni di Greenberg non possono contrastare, però, l'evidenza delle fonti: tra il 1950 e il 1955 al Club si tennero minimo dieci serate dedicate allo Zen, in relazione all'arte, alla musica, al teatro e alla psicanalisi⁶⁸. Inoltre, va sottolineato che sia l'Esistenzialismo di Heidegger che la Psicologia della Gestalt furono influenzati dal pensiero orientale. Goodman e Perls si ispirarono all'importanza del "qui e ora" e dell'esperienza del Buddismo Zen, mentre Heidegger conobbe di persona D. T. Suzuki, lesse i suoi libri e ne fu così colpito che ammise "If I understand this man correctly, this is what I have been trying to say in all my writings"⁶⁹. Egli vedeva la possibilità di costruire un ponte con il pensiero orientale e in un passaggio ottimistico del 1968 scrisse:

[...] Raggiungiamo un regno che forse può riuscire a portare un pensiero europeo trasformato in un fruttuoso coinvolgimento con il modo di "pensare" dell'Estremo Oriente. Tale coinvolgimento potrebbe aiutare nel compito di salvare la natura essenziale dell'essere umano dalla minaccia di un'estrema riduzione e di una manipolazione tecnologiche dell'umano Dasein [esser-ci]⁷⁰.

Questo dimostra che tutti gli impulsi culturali di cui l'Espressionismo Astratto si nutrì dalla fine degli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta, erano comunque già parzialmente contaminati dal Buddismo Zen. Questo si riflesse anche sul loro approccio diretto alla materia, che non fu una mera riproduzione della lezione formale ma un'elaborazione e

un'integrazione nella propria ricerca artistica dei principi caratteristici dello Zen e delle sue arti.

Per l'importanza attribuita al dualismo della condivisione universale e della ricerca di sé, gli Espressionisti Astratti attinsero dalla medesima base culturale ma perseguirono l'individualità negli esiti stilistici, così come era risultato anche dall'analisi dell'influenza dell'arte dei Nativi Americani per il decennio precedente. Dallo studio delle opere⁷¹, la Westgeest ha individuato tre tipologie stilistiche corrispondenti a tre caratteristiche dello Zen: la spontaneità e la fisicità degli *Action paintings* in corrispondenza alla calligrafia Shodo, le distese meditative dei *Color field paintings* e la *living art* di Cage. Dopo aver analizzato le tre categorie, indagheremo l'operato di due artisti che non ammisero mai apertamente il loro interesse per lo Zen ma le cui opere fanno trasparire una corrispondenza con alcuni dei principi precedentemente elencati.

L'arte calligrafica

Uno degli artisti più influenzati dalla pittura Zen e sicuramente il più precoce fu Mark Tobey. Tobey, nato nel 1890, era più grande degli altri Espressionisti Astratti ed entrò in contatto diretto con il Buddhismo Zen durante un viaggio in Giappone. Attorno al 1918 l'artista, da sempre interessato alla spiritualità orientale, si convertì alla religione Baha'i (che aveva le sue radici nell'Islam), con la quale condivideva un pensiero fondamentale, quello del graduale processo dell'uomo verso la scoperta della coerenza del mondo e dell'unità dell'umanità.⁷² Da un punto di vista geografico, l'America si trovava al centro delle più grandi aree culturali mondiali, l'Ovest europeo e l'Est asiatico, e per questo motivo egli credeva che proprio lì, negli Stati Uniti in particolare, potesse av-

venire l'incontro delle due. Nel suo articolo *Japanese tradition and American Art*⁷³, Tobey nell'incipit dichiarò il suo desiderio di una convergenza delle culture orientali e occidentali sul suolo americano e parlò di come quella giapponese si stesse facendo strada tra le tendenze astrattiste degli artisti:

Ho sempre pensato, se la West Coast si fosse aperta alle influenze estetiche dell'Asia, come la East Coast fece con l'Europa, che ricca nazione che saremmo stati! Quando sono andato in Giappone nel 1933, c'era una spaccatura tra l'arte dell'Est e quella dell'Ovest. Il Giappone sembrava vivere una migrazione di forme artistiche dall'Occidente all'Oriente. Quel poco di influenza dell'Oriente che c'era in America si era introdotto con difficoltà nella West Coast. Ma la Seconda Guerra Mondiale ha rotto questa separazione [...e] stiamo diventando sempre più consapevoli di quella che io chiamerei l'estetica giapponese.

Nel 1923 Tobey conobbe a Seattle l'artista cinese Teng Kuei, che allora frequentava l'università di Washington, il quale lo introdusse per la prima volta al tocco della calligrafia orientale. Quest'amicizia fu determinante, poiché nel 1933 l'artista americano intraprese il suo primo e unico viaggio in Asia. Passando prima per la Cina, Tobey imparò la tecnica dei caratteri cinesi sotto la guida del suo amico Kuei, presso il quale risiedette a Shangai. Successivamente si diresse in Giappone, dove soggiornò per un mese in un monastero Zen di Kyoto in cui praticò sessioni di meditazione alternate allo studio delle pitture tradizionali. L'artista ricordò nel proseguimento del precedente articolo:

Quando risiedetti nel monastero Zen mi diedero una pittura *sumi-e* con un cerchio costituito da una larga e libera pennellata su cui meditare. Che cos'era? Giorno dopo giorno lo avrei

guardato. Cos'è l'altruismo? Era l'Universo –in cui potevo perdere la mia identità? Forse non vidi la sua estetica e mi persi i punti sottili del pennello che ad un occhio orientale allenato avrebbero rivelato molto della personalità dell'uomo che l'aveva dipinto. Ma dopo la mia visita scoprii di avere nuovi occhi [...].⁷⁴

Attraverso l'osservazione di quello che dalla descrizione potrebbe sembrare la tipica rappresentazione dell'enso, il cerchio Zen, Tobey iniziò un percorso simile a quello della meditazione sul koan in posizione zazen.

Come dichiarò successivamente, egli non raggiunse mai il *satori* (come Jung credeva che nessun occidentale potesse riuscire)⁷⁵, ma acquisì dei “nuovi occhi”, cioè una nuova visione sia sul mondo sia in ambito artistico. Ciò gli permise di scoprire la differenza tra la massa, che lui credeva essere peculiare all'arte occidentale, e la linea che rendeva vitale ogni soggetto pittorico legato all'Oriente. Al suo ritorno in America, Tobey cominciò a lavorare sui propri quadri senza avere un preciso progetto perché, come gli aveva insegnato il Buddhismo Zen, doveva liberarsi di ogni preconcetto e di ogni intenzionalità per poter trovare se stesso e la propria identità stilistica. Come dimostra l'analisi dei suoi quadri, progressivamente si liberò dalla massa occidentale, privilegiando sempre più quella che egli definiva la “moving line” per il fatto di apparire mobile, viva e animata. In *Broadway* del 1936 si può vedere come le linee vibranti dei palazzi illuminati e della gente che cammina producendo un flusso di energia si intersechino fino ad annullare le masse. Il risultato finale, un intricato disegno grafico su uno sfondo nero che ne esalta la luce, rappresenta la fase iniziale da cui prenderanno vita i suoi tipici “White writings”. Questi non riprendevano le aperture e i vuoti “pieni” della pittura *sumi-e* ma si ispiravano alla calligrafia *shodo* e in generale alla

pittura ad inchiostro giapponese, in cui le spontanee linee nere si sovrapponevano alle bianche trame della carta o della seta⁷⁶.

É stato detto che stavo cercando nuove tecniche. Nient'affatto. Mi stavo davvero divertendo, imparando a fare le cose che mi interessavano. [...] Quello che ho imparato in Oriente mi ha colpito più di quanto pensassi. Questo era un nuovo approccio. Non potevo sbarazzarmene. [...] In poco tempo emerse la scrittura bianca. Avevo un concetto totalmente nuovo di quadro. L'Oriente è stata la migliore influenza della mia vita⁷⁷.

Riferendosi al suo quadro *Threading light*, Tobey chiarì che per lui le luminose linee bianche in movimento simboleggiavano "un concetto unificante che scorre attraverso unità vitali separate portando la coscienza verso una più larga relatività"⁷⁸. In questa affermazione si può notare la somiglianza con i principi Zen dell'universalità e del non-dualismo che mettono in crisi il pensiero occidentale e mostrano il mondo come una fitta tessitura di relazioni in cui l'esistenza umana e la natura si fondono in continuità. Questo concetto può essere suggerito, per esempio, anche in *Universal field* del 1949, come chiarisce il titolo stesso.

Nel 1957 inaugurò la serie degli *Space ritual* che denotano una somiglianza ancora più stretta con la pittura ad inchiostro per la dinamicità, la spontaneità del gesto e anche per il colore, qui invertito in un nero su bianco. Come riporta Winther-Tamaky⁷⁹, Tobey iniziò a lavorare su questa serie leggendo i saggi di D. T. Suzuki sull'estetica del Buddhismo Zen e incoraggiato dal Maestro Zen Tamotsu Takizaki che viveva a Seattle. L'artista ricordò in *Japanese tradition and American Art* che l'amico gli aveva suggerito di lasciare che la natura prendesse il sopravvento sul suo lavoro⁸⁰. Takizaki intendeva dire che

l'artista dovesse cercare la sua personale espressività che gli avrebbe permesso di trascendere se stesso e lasciare che la natura lo guidasse nell'esecuzione⁸¹. Più avanti nell'articolo Tobey ammise di avere realmente compreso cosa il Maestro Zen intendesse, vedendo il lavoro di alcuni pittori d'azione a lui contemporanei⁸². Era il 1956 e proprio l'anno seguente Tobey inaugurò gli *Space Ritual*. In una lettera inviata alla gallerista Marian Willard Johnson nel luglio del 1957, fece riferimento a quegli artisti che lo colpirono e disse: "I want an all black and white show. [...] 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"⁸³. Oltre alla visione delle opere di questi artisti, si può ritenere che siano state determinanti anche la mostra del Museum of Modern Art del 1954, *Japanese Calligraphy*, e letture di Suzuki in cui, più che il fattore meditativo, traspaiono la semplicità e la spontaneità come principi fondamentali da perseguire nella via dello Zen. Così nell'evoluzione artistica di Mark Tobey si può notare il passaggio da un prolungato stato meditativo di contemplazione del mondo a un immediato gesto pittorico, come si riscontra per esempio in *Space Ritual no. 1*. L'immediatezza in questo caso ha un valore imprescindibile, come dimostrano le stesse parole dell'artista: "I often thought of my way of working as a performance in that it had to be achieved all at once or not at all [...] the very opposite of building up as I had previously done"⁸⁴. Winther-Tamak⁸⁵ ha interpretato questo salto stilistico come un tentativo ulteriore di raggiungere una "terra di mezzo" tra New York e il Giappone, tra l'Ovest e l'Est, accostando l'asprezza dello stile "bianco e nero" di Kline e Pollock⁸⁶ con la spontaneità del gesto calligrafico giapponese. Per rimarcare agli occhi degli spettatori newyorchesi l'ascendenza a questa pratica, la serie di Tobey fu ufficialmente presentata come *Sumi Paintings*⁸⁷. Il successo del pittore, tuttavia, fu ostacolato

dal sistema artistico americano e in un'altra lettera a Marian Willard Johnson scrisse:

Per come stanno le cose non posso dire molto della vita – il successo, per come lo intendono qui, è difficile per gli artisti, percepisco, e alquanto letale. Mi sembra che noi americani stiamo perdendo contatto con il nostro subconscio; le cose sono troppo tracciate e i nostri ammassi di posta si accumulano e ci sono fin troppe richieste dai musei e dalle gallerie ecc. di cose che dovrebbero decidere loro stessi⁸⁸.

Infatti, critici come Greenberg e Rosenberg sostennero un altro tipo di Espressionismo Astratto, il primo asserendo che solo uno stile come quello di Pollock avrebbe potuto rivitalizzare l'arte e il secondo, ritenendo di poco interesse i dipinti somiglianti alla calligrafia *sumi*⁸⁹. Tobey ebbe sicuramente un impatto più decisivo in Europa, infatti, dopo la mostra del 1956, *Modern Art in the United States: A Selection from the Collections of The Museum of Modern Art, New York* alla Tate Gallery di Londra che includeva alcune delle sue opere, il critico inglese Patrick Heron scrisse su «Arts Magazine»⁹⁰:

Tobey è uno dei pittori viventi più influenti; è il predecessore di Pollock, per esempio nel suo sistema di "bassofondo", come nell'estrema unità di enfasi nelle sue composizioni *overall* – due aspetti di espressione pittorica non-figurativa che si sono diffuse prima da Seattle a New York e da lì nel resto del mondo.

Per quanto riguarda la pittura di Franz Kline, ci sono state interpretazioni delle sue opere in bianco e nero alquanto contrastanti. Clement Greenberg, per fare un esempio, modificò la sua opinione nel corso del tempo come è riscontrabile dai suoi scritti. Dopo la seconda esposizione dell'artista nel 1951 alla Charles Egan Gallery, Clement Greenberg pubblicò sulla «Partisan Review» un articolo in cui disse che le grandi tele di Kline

presentavano una "black and white calligraphy"⁹¹. Che quindi Kline si fosse ispirato a una matrice orientale per il critico era un dato di fatto, e lo rimarcò nella prima stesura (1955) di *American-type painting* in cui scrisse:

Ma fu lasciato a Franz Kline, la cui prima mostra fu nel 1951, di lavorare esclusivamente con il bianco e nero in una successione di tele con basi in bianco e nero che supportavano una sola e larga immagine calligrafica in nero. [...] Comunque, l'inconfondibile allusione di Kline alla calligrafia cinese e giapponese ha incoraggiato la diceria, già iniziata dall'esempio di Tobey, circa una generale influenza orientale sulla pittura astratta americana. [...] Tuttavia, nessuno dei principali espressionisti astratti, a parte Kline, ha mostrato più che un interesse passeggero per l'arte orientale.⁹²

Si può notare, quindi, come in un primo momento Greenberg ammettesse di poter riconoscere in Kline delle "inconfondibili allusioni" alla calligrafia cinese e giapponese che dimostravano un suo interesse per l'arte orientale. Questo riconoscimento, tuttavia, fu rinnegato completamente tre anni dopo in una rivisitazione dell'articolo pubblicato in *Art and Culture*. Qui, come abbiamo precedentemente visto nell'analisi di Tobey, Greenberg sostenne che fu "l'ultimo arrivato" Franz Kline

a limitare se stesso uniformemente al bianco e nero, in larghe tele che sembravano monumentali linee disegnate. L'apparente allusione di Kline alla calligrafia cinese o giapponese ha incoraggiato la diceria, già avviata per il caso di Tobey, di una generale influenza orientale sull'espressionismo astratto. [...] In realtà, neanche uno degli iniziali espressionisti astratti –tanto meno Kline– ha avuto più che un interesse passeggero per l'arte orientale. Le fonti della loro arte risiedono completamente in Occidente⁹³.

Si noti come quelli che prima erano definiti “segni calligrafici”, nel 1958 divennero “disegni monumentali di linee” e come ciò che prima era una “inconfondibile” allusione, successivamente venne trasformata in “apparente”. Se inizialmente Greenberg riteneva che Kline fosse l'unico degli artisti ad essersi avvicinato più seriamente alla pittura dell'Est, tre anni dopo cambiò opinione e rimarcò che nessuno degli artisti, “tanto meno Kline”, avesse subito questo tipo di interesse passeggero. Nel 1954, in vista dell'imminente mostra newyorkese *Japanese Calligraphy*, il direttore del Museum of Modern Art, Alfred J. Barr menzionò Kline e Tobey come gli artisti che maggiormente avevano intuito l'importanza di quest'arte. Anche in Giappone se ne parlò e l'artista Saburo Hasegawa disse che Kline aveva decisamente scandagliato con determinazione il mondo della calligrafia *shodo*⁹⁴. Come ha scritto Winther-Tamaki, Kline era in contatto col mondo artistico giapponese a cui inviava fotografie dei suoi lavori che venivano stampate e le cui lettere allegate e testi critici venivano tradotti. Inoltre in risposta ad Hasegawa, Kline scrisse:

Le opere di Kōrin, Sesshū e Hokusai al Museo di Belle Arti di Boston furono le più grandi influenze nei miei anni di studio. Da allora... [assieme a Rembrandt] il mio amore per Kōrin, Hokusai e degli antichi pittori del Giappone e della Cina diventò più forte⁹⁵.

Nel 1954 Hasegawa arrivò a New York e i due passarono diverso tempo insieme, tanto che Kline gli permise di condividere il suo studio. Vedendo i suoi lavori di persona, Hasegawa disse che il pittore operava delle astrazioni che, ribadì, assomigliavano molto alle calligrafie giapponesi. Tuttavia, nonostante le inconfondibili somiglianze che si possono notare nei suoi lavori su carta e, per esempio, in *Untitled* (1950) e in *Mahoning*

(1956), Kline respinse sempre la teoria di una diretta discendenza delle sue opere dalla calligrafia *shodo*, teoria avanzata in particolare dagli artisti giapponesi che ipotizzarono anche un suo possibile viaggio nel loro territorio. A tal proposito egli espresse un suo interesse, più che per l'arte *shodo*, per la calligrafia in generale, una sorta di "calligrafia universale": "Everybody likes calligraphy. You don't have to be an artist to like it, or go to Japan. Mine came out of drawing"⁹⁶. Tuttavia, come riporta la Westgeest, anche dai suoi schizzi preparatori emerse un evidente interesse particolare per la calligrafia orientale.

L'arte del campo vuoto

In questa categoria va inserito Ad Reinhardt che, definendo lo Zen come "la dottrina del grande vuoto"⁹⁷, fece di questo concetto il fine della sua arte. Ad Reinhardt non sfruttò le letture e le opere orientali solo come fonte d'ispirazione per i suoi quadri, ma coltivò per esse un interesse più profondo. Infatti dal 1944 studiò meticolosamente le arti orientali e, in particolar modo, la trasmissione delle arti buddhiste dall'India al Giappone⁹⁸. Successivamente insegnò arte indiana, cinese e giapponese al Brooklyn College dal 1947 fino alla sua morte. Reinhardt era anche amico del monaco trappista Thomas Merton e scrittore di libri sullo Zen, lesse i saggi dello storico d'arte Ananda Kentish Coomaraswamy, il quale si concentrò soprattutto sull'analisi dei rapporti tra i simboli orientali e quelli occidentali, e fu presente alla Columbia University durante le conferenze di Suzuki del quale approfondì anche diverse letture⁹⁹. Inoltre, tenne delle lezioni al Club e in altre sedi in cui, attraverso la proiezione di immagini, illustrava le corrispondenze tra opere orientali e opere occidentali per tentare di dimostrare l'universalità dell'arte¹⁰⁰. Reinhardt considerava Suzuki uno dei

suoi scrittori preferiti (assieme a Coomaraswamy) e si può ipotizzare che talvolta traesse ispirazione dai suoi libri e dai suoi insegnamenti per commentare la sua stessa arte. Per esempio, in *Abstract Art Refuses*, un suo articolo contenuto nel catalogo *Contemporary American Painting* del 1952, scrisse:

È stato detto molte volte negli scritti d'arte del mondo che si può trovare il significato di un dipinto guardando, non solo quello che il pittore fa, ma anche quello che si rifiuta di fare. [...] E oggi molti artisti come me si rifiutano di essere coinvolti in certe idee. In pittura, per me nessun inganno dell'occhio, nessuna finestra nel muro, nessuna illusione, nessuna rappresentazione, nessuna associazione, nessuna distorsione, nessuna caricatura [...] nessun esperimento, nessuna regola, nessuna anarchia, nessun anti-intellettualismo, nessuna innocenza, nessun basso livello di coscienza, nessuna riduzione della realtà, nessuna mimesi, nessuna astrazione di qualcosa, nessun coinvolgimento, nessuna pittura che si confonde con tutto ciò che non è pittura¹⁰¹.

Questa serie di negazioni ricorda l'impostazione di *Introduzione al Buddhismo Zen* in cui Suzuki trascorre la prima parte del libro tentando di spiegare cosa sia lo Zen a partire da ciò che esso non è. Tale aspetto è rimarcato anche in una sua affermazione successiva: "The only and one way to say what abstract art or art-as-art is, is to say what it is not"¹⁰². L'articolazione delle negazioni ha portato a credere che lo Zen (così come i *Black Paintings* di Reinhardt) fosse una forma di nichilismo. A tal proposito proprio nello stesso saggio, Suzuki dedica il capitolo *Lo Zen è nichilista?*¹⁰³ a smentire questa affermazione, rinviando anche ai suoi *Saggi*¹⁰⁴ per chiarire meglio l'aspetto più tacciato di nichilismo: la teoria del *sunyata* (il vuoto totale, il nulla)¹⁰⁵ che costituisce il fondamento del Buddhismo Zen. Forse, l'opera di Suzuki più determinante per Reinhardt fu *La dottrina*

Zen del vuoto mentale (1949), successiva alle altre elencate, che tratta largamente del *sunyata*. In un passaggio è scritto:

Purezza significa in realtà nulla (*sunyata*); è la negazione di ogni qualità, uno stato di assoluta nullità, ma in qualche modo tende a creare un'entità separata al di fuori di "quella che vede". [...Quando si dice che] "l'autonatura della Mente è pura e incontaminata", tutti i piedistalli logici e psicologici che ci sono stati dati vengono spazzati via e non abbiamo più nulla su cui poggiare. E questo è proprio ciò che ogni sincero buddhista deve provare prima di poter giungere alla percezione della Mente. Vedere è il risultato della mancanza di qualsiasi appoggio sul quale basarsi¹⁰⁶.

"Raggiungere la percezione della Mente" o "vedere", cioè esperire il *satori* è quindi una conseguenza dell'eliminazione di ogni appoggio intellettuale e logico. Suzuki concluse l'introduzione con una citazione dai *Detti di Shen-hui*: "vedere nel nulla – questo è il vero vedere e il vedere eterno"¹⁰⁷. In questi passaggi si può riscontrare da subito la somiglianza con il pensiero di Reinhardt e la sua costante ricerca della purezza¹⁰⁸ dell'arte, espressi in un saggio del 1953 dal titolo *Twelve Rules for a New Academy*. In questo scritto l'artista, dopo avere elencato le sei "tradizioni" da studiare (la pura icona, il puro paesaggio, la pura forma, il puro colore ecc) e i sei "no" da memorizzare (no realismo, no impressionismo, no espressionismo ecc), fornì dodici regole tecniche da seguire che comportavano l'eliminazione:

- della texture e dell'automatismo
- del tocco o della calligrafia
- della bozza o del disegno
- della forma
- del progetto

- del colore (e soprattutto del bianco, in quanto "antisetico e non artistico")
- della luce e del chiaroscuro
- dello spazio
- del tempo
- della dimensione e della scala
- del movimento
- dell'oggetto, del soggetto e di ogni tema

Reinhardt mirò quindi probabilmente a riproporre il *sunyata* in pittura, eliminando ogni aspetto qualitativo che avesse caratterizzato quest'arte nel tempo, ogni "appoggio [mentale] sul quale basarsi". Solo così sarebbe riuscito ad ottenere dei quadri puri e senza tempo, eterni, come di fatto si intollererà una sua pittura realizzata tra 1960 e il 1965, *Timeless painting*. Si noti come l'artista utilizzò il termine "timeless" che contiene in sé una negazione, una privazione "-less" invece che "eternal" che ha già di per sé una connotazione positiva. Proprio nella parola "timeless"¹⁰⁹ possiamo forse trovare un parallelismo con il concetto del *sunyata* e in generale della negazione del dualismo individuale-universale del Buddhismo Zen: la negazione dell'esistenza del tempo come entità suddivisa in compartimenti (passato, presente, futuro) estende tale concetto all'eternità. Come succede per l'lo che, dopo avere raggiunto il vuoto mentale, si annulla confluendo e percependosi nel Tutto universale, così la pittura di Reinhardt voleva annullare tutte le regole che costituiscono di volta in volta l'individualità stilistica per giungere alla "Pittura" nella sua universalità, purezza ed eternità.

A riprova della grande importanza che il concetto di "vuoto" ebbe nell'arte di Reinhardt, va citata una nota scritta sul suo diario personale durante il viaggio in Giappone del 1958. Così riporta: "Zen – How to make manifest meaning of empty space

in a picture".¹¹⁰ Nel suo percorso artistico, prima di giungere alla trasposizione del vuoto (o nulla) in pittura attraverso la produzione dei suoi *Black Paintings*, Ad Reinhardt produsse altri quadri astratti che, se letti in continuità, dimostrerebbero proprio la progressione verso l'annullamento dei parametri elencati in *Twelve Rules for a New Academy*. Tra il 1947 e il 1950, l'artista produsse dei quadri verticali somiglianti nel formato ai rotoli dipinti in Oriente con allusioni alla calligrafia, come per esempio si può vedere in *Calligraphic Painting* (1949-50). Contemporaneamente, il pittore realizzò dei quadri collocabili in quella che si può definire come una fase precedente a quella monocromatica. Qui, come si può vedere in *Blue-green painting* (1948), *Untitled - Red and Gray* (1950) e *Abstract Painting* (1952) i colori sono luminosi e accesi e le forme vanno progressivamente rarefacendosi, dissolvendosi fino a giungere alla fase monocromatica. Prendendo come esempio *Abstract painting: Red* (1952) e *Blue painting* (1953) sono presenti delle leggere variazioni tonali indicate dalle sempre più vaste aree formali. Dopo il 1953, l'anno delle sue "Dodici regole", il colore sparisce dalla sua tela approdando al nero, ad eccezione di qualche variazione in scala di grigio scuro o di qualche quadrato blu come in *Untitled #6* (1966). Nei suoi *Black Paintings*, tutto si è svuotato, tutto è stato annullato: la forma, il formato, il colore, la materia e ogni possibile collegamento tematico. Eppure i suoi quadri sono di una potentissima presenza e pienezza, come il vuoto dei *sumi-e*. Helen Westgeest¹¹¹ lo ha motivato come un vuoto riempito dalla concentrazione dell'artista la cui mente era libera da ogni pensiero durante l'esecuzione, ma forse la ragione va ricercata anche nell'ultimo aspetto della pittura di Ad Reinhardt: la tecnica. Come ha spiegato Riccardo Venturi¹¹², l'artista stendeva meticolosamente anche trenta strati sottili di colore anno dopo anno, senza variazioni significative, lasciando asciugare e sgrassare l'eccesso di olio

dal colore finché non restava “la quantità sufficiente a fissare il pigmento sulla tela”. La resa finale mostrava una superficie impenetrabile i cui aspetti tattili, più erano ridotti al minimo, più suscitavano al pubblico l'impulso di toccare la tela. Tuttavia, questo procedimento impostato su lunghi tempi era diametralmente opposto a quello dei *sumi-e* e della calligrafia *shodo* che Reinhardt conosceva bene e che promuoveva un tipo di pittura più veloce e spontanea e, dunque, più adatta all'*action painting* che egli aveva categoricamente respinto. Il gesto, come il colore, aveva così radicalmente cancellato se stesso “che persino a Rothko queste sembravano immateriali e intoccabili”¹¹³. Come aveva affermato Reinhardt, “la forza della pittura sta nella sua capacità a scomparire”¹¹⁴ e ancora, “la soluzione del problema risiede nel dileguarsi del problema. Non risolto ma dissolto”.¹¹⁵ Anche sotto questo aspetto è evidente la convergenza tra le teorizzazioni e i procedimenti di Reinhardt e il sistema del pensiero paradossale del Buddhismo Zen, per cui si “passa e ripassa sopra qualcosa finché non svanisce”¹¹⁶ e perde di senso. Come la mente dell'individuo così la pittura aveva dovuto cancellare sé stessa passando per il *mu-shin* per potere infine riscoprire la propria purezza ed eternità.

Living Art

Un'altra figura determinante per la diffusione del pensiero Zen in ambito artistico, sia presso il Black Mountain College sia al Club, fu John Cage. A differenza degli altri artisti trattati non era un pittore ma un compositore e per questo motivo cercò di applicare i principi dello Zen alla musica. Egli entrò particolarmente in contatto con gli Espressionisti Astratti nel periodo del Club, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquan-

ta, e i suoi pensieri innovativi furono da loro bene accolti immediatamente, come ricordò più tardi:

Ho [...], tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta fatto parte integrante dell'Artist's Club. Ho visto subito che i musicisti erano persone a cui non piacevo. Ma ai pittori sì. Le persone che venivano ai concerti che organizzavo erano raramente musicisti [...]. Il pubblico era composto da persone interessate alla pittura o alla scultura¹¹⁷.

Il primo incontro che Cage fece con lo Zen fu nel gennaio del 1939, quando Nancy Wilson Ross tenne presso la Cornish School di Seattle una conferenza dal titolo *Dada and Zen Buddhism*. Nancy Wilson Ross mise in luce quelle che riteneva essere le convergenze filosofiche tra i due pensieri e Cage, che auspicava un divincolamento della musica dalle imposizioni del XIX secolo, trovò il discorso estremamente illuminante e in seguito dichiarò “very impressive, it drew a parallel for me with its insistence on experience and the irrational rather than on logic and understanding”.¹¹⁸ Alla conferenza partecipò anche un espressionista astratto che divenne per l'artista come un mentore durante la sua permanenza a Seattle: Mark Tobey¹¹⁹. Tobey e la Wilson Ross, come ricordò Morris Graves, erano molto amici e discutevano a lungo dello Zen, attratti dai suoi paradossi e dal suo umorismo¹²⁰. Dal viaggio in Giappone di Tobey erano passati cinque anni e l'esperienza nel monastero di Kyoto lo aveva profondamente cambiato, portandolo ad applicare alla vita quotidiana i principi buddhisti di semplicità, profondità e spontaneità. Ciò che più si accese in Tobey e che emerse dalle sue silenziose meditazioni fu la sua attenzione per i dettagli che gli ricordavano come ogni più piccola entità fosse interconnessa con la vastità dell'universo. Egli aveva imparato che doveva essere presente nel “qui e ora” per scoprire “la luminosità delle cose comuni, dove il più piccolo dettaglio

risplendeva della potenza del mistero primordiale”¹²¹. Questo principio si integrava perfettamente con la lezione che Cage aveva appreso da Duchamp. La Larson¹²² ha spiegato che se dal dadaista Cage aveva appreso che per cambiare la sua arte doveva prima cambiare il suo modo di pensare, da Tobey imparò come farlo. In un certo senso, Cage vide anche Duchamp in chiave Zen, come suo “maestro spirituale” dell’arte e a questo proposito disse:

Una volta o due ho domandato [a Duchamp], “Hai qualche connessione diretta con il pensiero orientale?” e lui rispondeva sempre di no. Nello Zen, lo studente arriva dal maestro, pone una domanda e non ottiene nessuna risposta. Chiede una seconda e una terza volta, ma nessuna risposta. Alla fine se ne va via in un’altra parte della foresta, si costruisce da solo una casa, e tre anni dopo corre indietro dal maestro e gli dice “Grazie”. Beh, ho sentito di recente che un uomo è venuto da Marcel con un problema sperando che Marcel glielo risolvesse. Marcel non ha detto assolutamente nulla. È lo stesso metodo di insegnamento dell’Oriente ed è difficile trovarne degli esempi in Occidente¹²³.

Per Cage, Duchamp rimase sempre un insegnante che si esprimeva senza parole, solo attraverso il suo lavoro e la cui arte era indistinguibile dalla vita¹²⁴. Con ciò non si vuole affermare che Duchamp si fosse ispirato al Buddhismo Zen ma che, come aveva sottolineato Nancy Wilson Ross, tra i due si potessero riscontrare delle analogie nel modo di operare. Inoltre, in Tobey e in generale nell’Espressionismo Astratto, il compositore apprezzò la capacità di creare dei dipinti che sembravano volere estendersi al di là della tela per sconfinare nello spazio dello spettatore, avvicinandosi a quello che avevamo definito precedentemente come il principio delle arti zen dello “spazio circostante e indefinito”. In questo modo per Cage la pittura

riusciva a smantellare quel muro concettuale che si infrapponeva tra l'osservatore e il quadro e che era esattamente lo stesso ad erigersi tra la in musica e la vita quotidiana. Una frase di Tobey che Cage ricordò come centrale per l'evoluzione del suo pensiero fu: "Look at everything. Don't close your eyes to the world around you. Look and become curious and interested in what there is to see"¹²⁵. Considerando il fatto che Cage era un compositore mentre Tobey era un pittore, si può ipotizzare che egli avesse letto la sua lezione in termini uditivi piuttosto visivi: "Ascolta ogni cosa. Non chiudere le tue orecchie al mondo che ti circonda. Ascolta e diventa curioso e interessato in tutto ciò che c'è da sentire". Accostando queste parole alla lezione dadaista, è facile dunque comprendere come Cage abbia risvegliato la sua attenzione nei confronti dei rumori della vita quotidiana.

Dalla seconda metà degli anni Quaranta, terminata la Seconda Guerra Mondiale e concluso il matrimonio con Xenia Kashevaroff, Cage visse un periodo di crisi sentimentale, professionale e spirituale che lo portarono ad avvicinarsi alla mistica indiana, alla psicoanalisi e ad approfondire infine la conoscenza del Buddismo Zen. Durante la National Inter-Collegiate Arts Conference tenutasi a New York al Vassar College nel 1948, Cage esplorò il tema delle *"Arti creative nella società contemporanea"* mettendo in atto anche alcune riflessioni psicologiche. Osservò che nella situazione a lui contemporanea c'era una spaccatura netta tra coscienza e inconscio e che la musica avrebbe potuto aiutare a curare quella condizione. Tuttavia la musica a cui si riferiva il compositore non aveva niente a che fare con i capolavori come erano tradizionalmente intesi dalla cultura occidentale. Come Tobey e Reinhardt, infatti, anche Cage lesse e fu influenzato dalle scritture di Coomaraswamy, e come entrambi i pittori si distanziò dai parametri artistici derivanti dal proprio contesto

culturale sperando di giungere a una nuova arte che unisse l'Oriente e l'Occidente. In questa evoluzione le influenze orientali furono determinanti e alla conferenza ammise di avere trovato in esse la chiave della sua musica: il silenzio. Conseguentemente alla conferenza, infatti, il compositore propose nuove idee da applicare alle sue innovative composizioni, tra cui quella che qualche anno dopo sarà conosciuta come 4'33"¹²⁶.

Ho, per esempio, parecchi nuovi desideri [...]: primo, comporre un brano di ininterrotto silenzio da vendere a Muzak Co¹²⁷. Sarà di 3 o 4 minuti e mezzo –quelli che rispecchiano la lunghezza standard della musica “preconfezionata” – e il suo titolo sarà *Silent Prayer*. Si aprirà con una sola idea che cercherò di rendere seducente come il colore e la forma e la fragranza di un fiore. Il finale si avvicinerà all'impercettibilità¹²⁸.

Tuttavia, prima della realizzazione di 4'33" trascorsero quattro anni. Essi però furono fondamentali per dare un fondamento teorico definitivo alla sua arte e mettere pace alla sua vita tormentata, in particolare grazie all'incontro con Daisetz Teitaro Suzuki.

Nel frattempo, nella West Eighth Street nel 1949 fu aperto il Club che per il primo anno di vita fu semplicemente un luogo di ritrovo, senza l'ambizione di diventare un centro di discussioni culturali. Dirigendosi verso il loft, Cage aveva potuto notare sulla West Twelfth Street una nuova libreria, trasferitasi lì da appena un anno. *Orientalia*, questo era il nome, conteneva ogni sorta di libro proveniente dalla Cina, dal Giappone, dall'India e dall'Asia Centrale. È molto probabile, come sostiene la Larson¹²⁹, che proprio lì Cage avesse potuto trovare, oltre a *The Spirit of Zen* (1936) di Alan Watts, anche i libri di Suzuki e in particolare la sua terza edizione dei *Saggi sul Buddismo Zen*. Resta il fatto che proprio in questi anni il compositore si allontanò dalla mistica indiana per abbracciare totalmente il

pensiero Zen. Quando nel 1951 Suzuki arrivò a New York per tenere tre conferenze alla Columbia University, Cage era là tra il pubblico. Le parole di Suzuki furono illuminanti e gli fecero capire che la strada che voleva percorrere e che nessuno riusciva a capire e ad accettare, poteva avere una solida base concettuale. Lo scrittore divenne un maestro per Cage e spesso si ritrovavano in privato per discutere. Da lui imparò progressivamente tutti i principi dello Zen, partendo dalla comprensione del sistema dei paradossi *koan*: il paradosso apre la mente dal sistema dualistico dell'affermazione-negazione, liberando la mente e dirigendola verso l'accettazione di qualunque possibilità. Una volta liberata la mente, si ha raggiunto lo stato del *mu-shin* (il vuoto mentale inteso come vuoto di coscienza) e si è pronti a comprendere l'importanza del momento presente, il "qui e ora" in cui ogni opposizione si annulla. Nel momento in cui Cage comprese il principio dell'universalità, comprese anche l'importanza dell'individuo che è inevitabilmente interrelato con altri individui e perciò è egli stesso espressione e possibilità del tutto. Per questo motivo rivalutò artisti più tradizionali come Beethoven: sollevato da ogni preconetto realizzò che ogni musica, ogni suono, ogni rumore erano egualmente validi, in quanto manifestazione di una universalità e perciò liberi di essere espressi³⁰. Questo concetto presupponeva anche il principio fondamentale del *sunyata* e della pienezza del vuoto. Nella terza edizione dei *Saggi sul Buddismo Zen* Suzuki riportò in merito un dialogo tra maestro e allievo che chiarisce in modo efficace questo aspetto che, di conseguenza, risulta essere valido per tutti gli artisti che si servono del concetto Zen di "vuoto", come Ad Reinhardt. In questo passaggio l'inconscio, inteso come mente (il Buddismo Zen non distingue coscienza e inconscio) è paragonato a uno specchio:

D.: Se non ha forma, se non deve venire descritto in alcun senso, poiché è completamente al di là dell'esistenza e dell'inesistenza, e tuttavia viene detto illuminante, che cosa illumina?

R.: Quando si dice che lo specchio è illuminante, lo è perché la sua natura ha tale qualità di splendore. Quando la Mente di tutti gli esseri è pura, la grande luce della conoscenza che le appartiene per natura illuminerà tutti i mondi.

D.: Se è così, quando è possibile averlo?

R.: Soltanto vedendo nel nulla (wu).

D.: Nulla... non è qualcosa da vedere?

R.: Per quanto vi sia l'atto del vedere, l'oggetto non può essere designato come "qualcosa".

D.: Se non può essere designato come "qualcosa" che cosa è il vedere?

R.: Vedere là dove non vi è nessun "qualcosa": questo è il vero vedere, questo è il vedere eterno¹³¹.

Questa lezione rispecchiava perfettamente quella di Tobey per cui Cage avrebbe dovuto guardare il mondo nel suo manifestarsi in ogni minimo dettaglio e in virtù del "qui e ora", vedendo semplicemente "what there is to see". Fu grazie a queste parole che riuscì nel 1951 a comprendere pienamente i *White Paintings* di Rauschenberg e a trarne l'ispirazione finale. In un'intervista, alla domanda su come interpretò allora i *White Paintings*, la risposta fu: "Inevitably, you're receptive to the environment [...]. In my article on Rauschenberg, I say that they are simply airports for particles."¹³² Al silenzio visivo, di conseguenza, la mente mette a tacere ogni giudizio e ogni pensiero, diventando ricettiva verso altri stimoli, persino a dettagli a cui prima non avrebbe fatto caso, come le particelle. Una situazione che ricorda quella del monaco in posizione *za-zen* chiuso nel silenzio del monastero: isolato da ogni stimolo uditivo, allo spalancare delle porte ogni singolo rumore e ogni suono penetra all'interno come fosse udito per la prima volta, ve-

nendo così recepito con un valore totalmente rinnovato. La visione dei quadri di Rauschenberg fu la spinta decisiva per la realizzazione di 4'33": "Quando li vidi mi dissi: -Oh sì, devo; altrimenti resto indietro, altrimenti la musica resta indietro-"¹³³.

Il 29 agosto del 1952, alla Maverick Concert Hall di Woodstock (New York) si tenne la prima della composizione di Cage, suonata dal pianista David Tudor. Tudor camminò attraverso il palco verso il piano, si sedette, aprì uno spartito bianco, chiuse il coperchio del piano e fece partire il cronometro. È interessante notare come la Larson¹³⁴ abbia definito questa operazione come un intervallo di "non-doing":

No expression of will or ego.

No walls between composer and performer. [...]

No "art" versus "life". [...]

No form and no lack of form, no emptiness and no absence of emptiness

No sensation and no lack of sensation

No music and yet the music of the world.

Come i *Black Paintings* di Reinhardt, così anche 4'33" fu tacciato di nichilismo. Infatti anche qui ci ritroviamo davanti a una serie di negazioni fino a giungere al nulla, al vuoto, al silenzio. Ma si può definire davvero silenzio quello che ebbe luogo alla Maverick Concert Hall quella sera? Assolutamente no. Tuttavia, come Cage si aspettava, il pubblico non capì.

Non capirono. Il silenzio non esiste in sé. Quello che credettero essere silenzio, perché non sapevano come ascoltare, era pieno di suoni accidentali. Avresti potuto sentire il vento agitarsi al di fuori durante il primo movimento. Durante il secondo, le gocce di pioggia cominciarono a picchiare sul tetto, e durante il terzo le stesse persone crearono ogni interessante tipo di suono parlando o andandosene¹³⁵.

Come il vuoto zen, così il silenzio della sala fece emergere la vita reale. Cage non si limitò a introdurre lo Zen nella sua arte, ma fece di tutta la sua vita un'arte.

Ma la cosa importante, sicuramente, dell'averlo fatto [4'33"], alla fine, è che conduce fuori dal mondo dell'arte [direttamente] nella totalità della vita¹³⁶.

Disse ancora:

La vita quotidiana è molto più interessante delle forme di celebrazione, quando ne diventiamo consapevoli. Allora e solo allora, le nostre intenzioni scendono a zero. E improvvisamente noti che il mondo è magico.¹³⁷

Questo è uno dei fondamentali obiettivi dello zen: capire che, come scrisse Suzuki, "la vita è un'arte e come un'arte va vissuta"¹³⁸.

Casi limite

In questa categoria rientrano due artisti fondamentali dell'Espressionismo Astratto: Jackson Pollock e Mark Rothko. Di entrambi non si può dire con certezza che si siano avvicinati al Buddhismo Zen con la stessa intensità degli artisti precedentemente trattati. Di Rothko, per esempio, si sa molto poco a causa della sua estrema riservatezza. Tuttavia, riesce difficile pensare che essi non se ne siano interessati, frequentando il Club e vivendo in una New York in cui lo Zen divenne progressivamente una moda, come riporta la Wilson Ross. Di conseguenza l'analisi che segue non pretende di affermare che la pittura *color field* di Rothko e l'*action painting* di Pollock siano state

ispirate dal Buddhsimo Zen ma intende mostrare la loro convergenza alla luce di diversi aspetti.

Ci sono diverse caratteristiche della pittura matura di Pollock che convergono con lo Zen e le sue arti. Premettendo, come è stato illustrato nel secondo capitolo, che l'artista dichiarò di essersi ispirato ai *sand painting* dei nativi americani, è possibile individuare nel modo di operare anche dei richiami allo Zen. Innanzitutto l'importanza che quest'ultimo attribuisce al momento presente conferisce un estremo valore all'esperienza e soprattutto a quelle esperienze, come le arti, utili per raggiungere il *satori*. Sappiamo benissimo che Jung aveva interpretato questo aspetto come efficacemente terapeutico per trattare alcuni disturbi e per giungere, non all'illuminazione che lo psicanalista riteneva irraggiungibile per gli occidentali, ma alla ricostruzione di un Io stabile. Infatti Pollock, che era in terapia presso uno psicanalista junghiano, utilizzava la pittura anche a questo scopo. L'importanza dell'*action painting*, infatti, non era tanto nel prodotto finale quanto nel procedimento, nell'atto stesso di realizzazione, nell'esperienza.

Da un punto di vista tecnico, invece, la pittura di Pollock richiamava al principio di spontaneità dello Zen, e in particolare della calligrafia *shodo*. A tal proposito è interessante mettere a confronto un passaggio del libro *La via dello Zen* di Alan Watts con alcune affermazioni dell'artista. Nel capitolo che tratta dello Zen nelle arti, Watts¹³⁹ scrisse:

Persino in pittura l'opera d'arte è considerata non solo come rappresentazione della natura, ma come fosse –di per sé– opera di natura. La vera tecnica, infatti, implica l'arte della mancanza di arte, della naturalezza; o di [...] "accidente controllato" [...]. Questo non significa che le forme dello zen siano lasciate al puro caso [...]. Il fatto è piuttosto che per lo zen non esiste dualismo né conflitto fra l'elemento naturale del caso e l'elemento umano del controllo. Le facoltà creative della men-

te umana non sono più artificiali delle azioni formative delle piante o delle api, così che dal punto di vista dello zen non è contraddizione asserire che la tecnica dell'arte è disciplina nella spontaneità e spontaneità nella disciplina.

Il primo punto interessante di questo estratto è quello del caso. Nello zen, come spiega Watts non esiste il puro caso poiché esso, come l'uomo, è parte della natura e perciò anche parte dell'uomo stesso. Ora, sappiamo che quando si chiedeva a Pollock se si avvalessse del caso nei suoi lavori, egli rispondeva negativamente: "With experience it seems to be possible to control the flow of paint, to a great extent, and I don't use – I don't use the accident – 'cause I deny the accident"¹⁴⁰. In realtà questo è parzialmente vero. La preparazione della tela, la scelta dei colori, l'assorbimento di essi era estremamente certo e preparato e solo in un secondo momento subentrava una certa casualità cioè quando, come egli disse, non era più lui stesso a guidare la mano. Ecco allora che in questo caso la definizione di "accidente controllato" risulterebbe adattarsi perfettamente. Il secondo aspetto è direttamente collegato al precedente: se non c'è conflitto tra l'operare umano attraverso il controllo e l'operare della natura attraverso il caso, ecco che le opposizioni si annullano e a Pollock è concesso affermare "I am nature". Inoltre, la stessa tecnica del *dripping* troverebbe un corrispettivo nel modo di operare della calligrafia *shodo*. Sebbene si sia provato a dare una prima interpretazione di questa tecnica gestuale accostandola alle danze dei nativi attorno all'eccitazione del fuoco, non si può non trovare una somiglianza anche con un altro passaggio della stessa opera di Watts¹⁴¹:

Se si vuole che l'inchiostro fluisca con regolarità, il suo controllo richiede un movimento libero della mano e del braccio come se l'artista stesse danzando piuttosto che scrivendo su carta.

Ancora una volta ritorna l'immagine metaforica della danza per descrivere un movimento gestuale, con la sola differenza che, mentre la calligrafia prevedeva il contatto dello strumento con la superficie, i *dripping* di Pollock erano colate di colore a distanza dalla tela. Lo stesso su Suzuki in un capitolo del suo saggio *Living by Zen* (1949) riscontrò nel *dripping* di Pollock delle qualità meditative simili alle pratiche pittoriche orientali.¹⁴² Oltre alla spontaneità e all'orizzontalità della tela, un altro aspetto interessante era quella sorta di trance meditativa che entrambi gli artisti raggiungevano una volta superata la dualità tra lo strumento (o la tela per Pollock) e sé stessi.

Per concludere, va accennata un'ultima caratteristica che associa l'opera finita con il concetto di *ma*. Abbiamo detto che questa espressione indica sia il tempo sia lo spazio ma anche gli intervalli o pause fra due tempi o due spazi. In Giappone sono molto importanti il ritmo e il carattere delle pause nella conversazione, nella musica e nella danza¹⁴³. Il *ma* è essenziale anche nella pittura *sumi-e* poiché gli spazi, "intervalli", che si creano fra una figura e l'altra conferiscono al vuoto un valore semantico aggiuntivo e, come si è detto, non sono mai veri vuoti. Poiché l'opera di Pollock è il tracciato di un'esperienza, le sue calligrafie intersecandosi marcano nei loro incroci i luoghi delle convergenze spazio-temporali della produzione. Tra i luoghi di congiuntura di questi tracciati, in alcune delle sue opere come *Autumn Rhythm* (1950) e soprattutto *Number 14* (1951), il cui bianco e nero all'epoca suggerì a molti un confronto con l'arte *shodo*, vi sono degli spazi vuoti che lasciano intravedere la superficie della tela. È curioso leggere come li definisce Louis Marin¹⁴⁴:

Il quadro è lo spessore traslucido di uno spazio interstiziale nel quale lo sguardo "intravede"; è un mondo di intervalli di tempo-spazio, l'inesauribile diversità di un formicolio di differenze.

Come nella concezione giapponese, allora, nelle opere di Pollock "il senso dello spazio è *ma* cioè consapevolezza del luogo non nel senso di entità tridimensionale racchiusa [il bianco dalla tela non ha intenzione di suggerire l'idea di profondità] ma come evento dinamico"¹⁴⁵ della sua stessa produzione.

Passando alle opere astratte di Mark Rothko, dalla fine degli anni Quaranta esse presentano una stesura principale alla quale sono sovrapposte aree di colore giustapposte i cui confini diventano talvolta estremamente labili e che non coprono la totalità della superficie, lasciando una sorta di "cornice" esterna. Come in *Ochre and Red on Red* del 1954, ad un primo impatto i campi di colore paiono essere percettivamente dei rettangoli definiti ma se ci si addentra con lo sguardo nel quadro, si può notare che le superfici, come vapori, in qualche modo si compenetrano, talvolta in una relazione quasi osmotica. Come per il principio di universalità del Buddhismo Zen¹⁴⁶, ogni area presenta una sua individualità cromatica principale ma è posta inevitabilmente in interrelazione con le altre e soprattutto con la totalità della superficie dipinta di cui è parte e nella quale è contenuta. Come scrisse Alan Watts parlando dello Zen nelle arti: "il contrasto è solo superficiale, non essendovi un intimo contrasto quando le coppie di opposti sono in mutua interdipendenza".¹⁴⁷ Tale interrelazione è anche la caratteristica che conferisce dinamismo al quadro, ma un dinamismo quasi impercettibile. L'occhio, isolatosi dal resto dell'ambiente, come "lo Zen si addentra, e poi infine si annulla nel suo tuffo profondo"¹⁴⁸ per poter cogliere infine le relazioni soggiacenti e risalire alla loro matrice comune.

Per quanto riguarda il principio zen dello spazio indefinito e circostante (*ma*), esso appartiene in un certo senso a tutte le grandi tele dell'Espressionismo Astratto, in quanto la loro imponenza e il fatto di non avere un agglomerato figurativo su cui concentrare la vista, creano nello spettatore la sensazione di essere sovrastato dal quadro, quasi fino a perdersi in esso e come se esso dovesse continuare oltre il bordo¹⁴⁹. In proposito, Cage parlando dei *White Paintings* di Tobey, rivelò che gli diedero la sensazione di aver operato un cambiamento interiore che gli fece abbattere il muro tra l'arte e la vita, riconsiderando artistico persino l'osservare il marciapiede ad una fermata dell'autobus. Perciò disse:

Quello che abbiamo nel caso di Tobey, nel caso del pavimento e nel caso di molto Espressionismo Astratto, è una superficie che in nessun modo ha un centro di interesse [...]. L'individuo è in grado di guardare inizialmente una parte e poi un'altra e, per quanto possa, fare esperienza del tutto. Ma il tutto è un tutto che non pare poter essere contenuto dalla struttura. Sembra come se quel genere di cosa potesse continuare al di là della struttura¹⁵⁰.

In particolare, la sensazione di essere "contenuti" nell'opera raggiunge l'apice massimo nella sua tarda realizzazione della cosiddetta Rothko Chapel. La cappella aconfessionale, realizzata a Houston, fu commissionata da Jean e Dominique de Menil nel 1964. L'edificio fu realizzato rispettando dei rigidi parametri imposti dall'artista per rendere compatibile il filtraggio della forte luce del Texas con la visione delle sue quattordici imponenti e scure tele. All'interno il visitatore viene "immediatamente avvolto dalle immense superfici colorate e scure che lo circondano, quasi senza soluzione di continuità"¹⁵¹. Lo stesso Rothko¹⁵² disse:

espongo [...] i dipinti più grandi in modo che debbano essere affrontati prima di tutto a distanza ravvicinata, così che la prima esperienza sia quella di trovarsi dentro al quadro. Questo dovrebbe a ragione fornire all'osservatore la chiave della relazione ideale tra lui e il resto dei quadri.

L'osservatore è, così, portato a lasciare correre lo sguardo sulla tela nel suo buio, nel suo vuoto apparente che tuttavia emana una luminosità intrinseca data dalla sovrapposizione dei pigmenti che lasciano trasparire il fondo rosso scuro, color "prugna"¹⁵³. Perciò, ancora una volta, ci troviamo di fronte alla condizione della pienezza del nulla, del "vero vedere" nel *sunyata*.

D.: Se non ha forma, se non deve venire descritto in alcun senso, poiché è completamente al di là dell'esistenza e dell'inesistenza, e tuttavia viene detto illuminante, che cosa illumina?

R.: Quando si dice che lo specchio è illuminante, lo è perché la sua natura ha tale qualità di splendore. Quando la Mente di tutti gli esseri è pura, la grande luce della conoscenza che le appartiene per natura illuminerà tutti i mondi.

D.: Se è così, quando è possibile averlo?

R.: Soltanto vedendo nel nulla (*wu*)¹⁵⁴.

Ancora più che per Cage vale il dialogo tra maestro e allievo citato da Suzuki. I dipinti sono come specchi della condizione umana: rivelano la luce che soggiace in ogni mente, la stessa che avrebbe "illuminato tutti i mondi". Ecco allora ritrovata la vocazione aconfessionale della cappella, possibile solo grazie a dei dipinti non figurativi e apparentemente vuoti ma sede del "vero vedere".

Note

¹ S. MARIMPIETRI, *L'aquila e il drago*, lulu.com, 2010, p. 63.

² G. PASQUALOTTO, *Dieci lezioni sul Buddhismo*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 80-81.

³ "Religion, like the white light of Heaven, has been broken into many colored fragments by the prism of men. One of the objects of the Parliament of Religions has been to change this many colored radiance back into the white light of heavenly truth". John Henry Barrows, presidente del Parlamento Mondiale delle Religioni, citato in R. Fields, *How the Swans Came to the Lake*, Shambhala Publication, Boulder, 1992, p. 121, (trad. it. mia)

⁴ Una delle quattro scuole zen. Le altre prendono il nome di Soto, Fuke (oggi scomparsa) e Obaku. Le differenze principali tra le due scuole più importanti, la Rinzai e la Soto, sono che la seconda ritiene che l'illuminazione (fine ultimo del Buddhismo Zen) sia raggiungibile secondo un processo graduale di perfezionamento basato esclusivamente sulla meditazione silenziosa. La scuola Rinzai invece la ritiene raggiungibile attraverso la meditazione seduta, il ricorso a domande di carattere paradossale e le arti. Cfr. G. PASQUALOTTO, cit., pp. 128-129.

⁵ "Questo nostro diciannovesimo secolo è la fase preparatoria per una trasformazione religiosa" Soyen Shaku citato in R. Fields, cit., p. 137, (trad. it. mia).

⁶ "For those of us living in the United States there is no possibility of basking in the Compassionate Life of Buddha. [...] We are cut off from enlightenment" "Per quelli di noi che vivono negli Stati Uniti non c'è possibilità di crogiolarsi nella Vita Caritatevole di Buddha. [...] siamo tagliati fuori dal raggiungimento dell'illuminazione". Estratto della lettera di petizione della Young Men's Buddhist Association. Citata in *ibidem*, p. 144.

⁷ Il suo scritto più influente fu *La via dello zen*, pubblicato nel 1957.

⁸ *Ibidem*, p. 192.

⁹ Come si vedrà nel prossimo paragrafo, la presenza di psicoanalisti e terapeuti è dovuta alla base scientifica che C. G. Jung conferì allo Zen intorno alla metà degli anni Trenta.

¹⁰ D. J. JOHNSON, *Zen, Jung and Radical Chic at Mid-Century*, in D. J. JOHNSON, D. OGAWA (a cura di), *Seeing and Beyond. Essays on Eighteenth to Twenty-First-Century Art in Honor of Kermit S. Champa*, Peter Lang, New York, 2005, pp. 393-412.

¹¹ R. FIELDS, cit., p. 196.

¹² "No one else could speak of spiritual life with such a lively mixture of authority and informality". *Ibidem*, cit. p. 204, (trad. it. mia).

¹³ "A young New Yorker telling a friend about a cocktail party she had attended described the conversation as uncommonly stimulating, even "fascinating". Everyone present, she said, had been "talking about Zen". When her friend, who had also been encountering this tantalizing monosyllable recently, asked for an explanation of what Zen really was, the answer she got went something like: Zen is a kind of Japanese philosophy, vaguely Buddhist in origin, that is lately exerting a curious influence on a number of writers, painters, musicians and students in this country.". N. W. ROSS, *What is Zen*, «Mademoiselle», Gennaio 1958, n. 116, p. 64. Citato in D. J. JOHNSON, cit., p. 394, (trad. it. mia). Nancy Wilson Ross conobbe il Buddhismo Zen nei primi anni Trenta, lo studiò e praticò a Kyoto sotto la guida del maestro Rinzai Nanshinken. Al ritorno a New York tenne alcune conferenze e scrisse diversi libri determinanti per la diffusione dello Zen in ambito artistico. Cfr K. LARSON, *Where the heart beats. John Cage, Zen Buddhism and the inner life of artists*, The Penguin Press, New York, 1912, pp. 75-79.

¹⁴ Secondo obiettivi simili a quelli individuati nel cap. 2 tra lo sciamano e lo psicoterapeuta.

¹⁵ "Infine, in realtà, non c'è nessun oltre, nessun sotto, nessun sopra nella nostra coscienza. La mente è un invisibile tutt'uno e non può essere diviso in pezzi". D. T. SUZUKI, *An introduction to Zen Buddhism*, Grove Press, New York, ed. 1964. Citato in R. FIELDS, cit., p. 205, (trad. it. mia).

¹⁶ C.G. Jung nell'introduzione a, D. T. SUZUKI, *Introduzione al Buddhismo zen*, Ubaldini, Roma, ed. 1970, p. 17.

¹⁷ D. T. SUZUKI, *Introduzione al Buddhismo Zen*, cit., pp.45-46.

¹⁸ *Ibidem*, p. 47.

¹⁹ *Ibidem*, p. 89.

²⁰ S. MARIMPIETRI, cit., p. 22.

²¹ G. PASQUALOTTO, cit., p. 130.

²² S. MARIMPIETRI, cit. p. 22.

²³ Per fare un esempio: "Quando batti le mani, si produce un suono; ascolta il suono di una soltanto". "Se hai udito il suono di una mano, sei in grado anche di farmelo sentire?". Crf. D. T. SUZUKI, *Introduzione al Buddhismo Zen*, p. 62.

²⁴ "Hard because to understand it, is not to understand it; easy because not to understand it, is to understand it". D. T. Suzuki citato in H. WESTGEEST, *Zen in the fifties. Interaction in art between East and West*, Waanders, Zwolle, ed. 1997, p. 12, (trad. it. mia).

²⁵ G. PASQUALOTTO, cit. p. 130.

²⁶ A. WATTS, *La via dello Zen*, Feltrinelli, Milano, ed. 1991, p. 179.

²⁷ Come spiega Alan Watts, ci sono diversi tipi di *koan*, così come ci sono diversi tipi di *satori*, "grandi e piccoli". Crf. A. WATTS, cit. p. 173.

²⁸ S. MARIMPIETRI, cit., p. 24.

²⁹ "The Zen arts are inspired by meditation and the meditation experiences manifest themselves in the arts". H. DUMOULIN, *Buddhism in the modern world*, Macmillan, Londra, ed. 1989 (n.23), citato in H. WESTGEEST, cit., p. 13.

³⁰ D. T. SUZUKI introduzione a E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, ed. 2012, pp. 9-14.

³¹ A. WATTS, cit., p. 186-187.

³² G. PASQUALOTTO, cit. p. 135.

³³ "The inspiration has to be transferred on to the paper in the quickest possible time. The lines are to be drawn as swiftly as possible and the fewest in number, only the absolutely necessary ones being indicated. No deliberation is allowed, no erasing, no repetition, no retouching, no remodelling. [The Master lets his brush move] without his conscious efforts. If any logic or reflection comes between

brush and paper, the whole effect is spoiled. [...] There is no chiaroscuro, no perspective in it. Indeed, they are not needed in *sumi-e*, which makes no pretension to realism. It attempts to make the spirit of any object move on the paper. Thus each brush-stroke must beat with the pulsation of a living being. It must be living too [...] the rhythm of its breath vibrates in them". D. T. SUZUKI, *Essays in Zen Buddhism*, Luzac and Co, Londra, ed. 1934 citato in H. WESTGEEST, cit., p. 16, (trad. it. mia).

³⁴ T. HOOVER, *La cultura Zen*, A. Mondadori, Milano, ed. 1989, p. 27.

³⁵ A. WATTS, cit., p. 192.

³⁶ Secondo la definizione presente nel *De pictura* di Leon Battista Alberti.

³⁷ La Westgeest non ha indagato solo l'arte americana, ma anche quella europea e giapponese degli anni Cinquanta. Qui ci si concentrerà esclusivamente sulla prima. Cfr. H. WESTGEEST, cit.

³⁸ C. CATALANO, *Il pensiero dualista e lo spirito Zen*. Articolo disponibile sul sito https://www.academia.edu/29606888/Il_pensiero_dualista_e_lo_spirito_Zen

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ G. PASQUALOTTO, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia, 2004, p. 39.

⁴¹ *Sutta Nipata*, 1119, in *ibidem*, p. 37. Il *Sutta Nipata* è una collezione di *sutra* (aforismi) contenuto in una parte del *Canone pali*, la più antica collezione di testi canonici buddhisti pervenutaci integralmente. Cfr. V. TALAMO, (a cura di), *Canone buddhistico: Raccolta di aforismi (Sutta Nipata)*, Boringhieri, Torino, ed. 1979.

⁴² *Ibidem*, p. 39.

⁴³ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁴ Sul concetto di pienezza del nulla cfr. H. S. HISAMATSU, *La pienezza del nulla. Sull'essenza del buddhismo Zen*, Il melangolo, Genova, ed. 2000.

⁴⁵ "Pure experience, the very foundation of our being and thought" e "always with us and in us [...], is our life itself". D.

T. SUZUKI, *Essays in Zen Buddhism*. Citato da H. WESTGEEST, cit., p. 19.

⁴⁶ T. HOOVER, cit., p. 29.

⁴⁷ H. WESTGEEST, cit., p. 20.

⁴⁸ S. M. LEUTHOLD, *Cross-Cultural Issues in Art: Frames for Understanding*, Routledge, New York, 2010, p. 259.

⁴⁹ T. DESHIMARU, *Lo zen passo per passo*, Ubaldini, Roma, ed. 1981, p. 10. Citato in G. PASQUALOTTO, *Dieci lezioni sul buddhismo*, p. 136.

⁵⁰ Tich Thien An, *Teoria e pratica dello zen*, Ubaldini, Roma, ed. 1984, p. 45. Citato in G. PASQUALOTTO, *Dieci lezioni sul buddhismo*, p. 137.

⁵¹ *Ibidem*, p. 137-139.

⁵² D. T. SUZUKI, *Introduzione al Buddhismo Zen*, p. 38.

⁵³ "When in the raising of a hand or in a single step something of Zen is present, that Zen content seems to me to possess a very specific, artistic quality. A narrow conception of art might not accept that such manifestations contain anything artistic, but to me it seems that they possess an artistic quality that ordinarily cannot be seen. In fact, in such vital workings of Zen, I believe that something not merely artistic but also beyond art is involved, something toward which art should aim as its goal." S. HISAMATSU, *Zen and the fine arts*, Kodansha America, Tokyo, 1971, p. 12. Citato in H. WESTGEEST, cit., p. 22. (trad. it. mia).

⁵⁴ D. T. SUZUKI, *Essays in Zen Buddhism*, p. 17. Citato in H. WESTGEEST, cit., p. 22.

⁵⁵ G. PASQUALOTTO, *Dieci lezioni sul buddhismo*, p. 137.

⁵⁶ C. CATALANO, *Lo Zen, lo spazio e il vuoto*. Articolo disponibile sul sito internet

https://www.academia.edu/29620573/Lo_Zen_lo_spazio_e_il_vuoto

⁵⁷ "The space in art from the Far East is not the space facing the self, but the space in which the self is situated". Kitaro Nishida in R. OHASHI, *Die Philosophie der Kyoto-Schule*, Alber Verlag, Munich, 1990. Citato in H. WESTGEEST, cit., p. 20, (trad. it. mia).

⁵⁸ "We always wanted not exactly to start a club but to have a loft and for years I had it in mind. The Greeks and Ita-

lians each have their own social clubs along Eighth Avenue. We didn't want to have anything to do with art. We just wanted to get a loft, instead of sitting in those god damned cafeterias. One night we decided to do it –we got up twenty charter members who each gave ten dollars and found a place on Eight Street. We would go there at night, have coffee, a few drink, chew the rag". Robert Motherwell nell'intervista con James T. Valliere, in *De Kooning and Pollock*, «Partisan Review», autunno 1967, pp. 603-605. Citato in K. LARSON, cit., p. 148, (trad. it. mia).

⁵⁹ "Poco a poco ci sarebbe stata una tavola rotonda e avremmo dovuto procurarci più sedute e prima che te ne potessi rendere conto, il pubblico sarebbe apparso". Ludwig Sander nell'intervista con Irving Sandler in *Oral history interview with Ludwig Sander*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, febbraio 1969. Citato in K. LARSON, cit., p. 148.

⁶⁰ V. HELLSTEIN, cit., p. 28.

⁶¹ S. BERGOMI, *Cultura della spontaneità e psicoterapia della Gestalt tra le avanguardie artistico-culturali del dopoguerra americano*, in G. FRANCESETTI (a cura di) *Il dolore e la bellezza. Atti del III Convegno della Società Italiana Psicoterapia Gestalt*, Franco Angeli, 2014, Milano, pp. 285-288.

⁶² *Ibidem*, p. 287.

⁶³ "as a group we were all terribly compatible. All of us were much concerned about each other in many ways. There was affinity. There was a comradeship that existed that came about naturally [...] there was no manifesto. Nobody was duty bound in any way. But this is the way it just really worked out, that's all...And it was wonderful.". J. Rosati in un'intervista di aprile-maggio del 1968, condotta da Sevim Fesci, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Citato in V. HELLSTEIN, cit., p. 47.

⁶⁴ "A stream of private experiences", "a moving center of pragmatic activity in the midst of a shared world". E. VIETTA, *Being, World and Understanding: a Commentary on Heidegger*, «The Review of Metaphysic 5», settembre 1951, pp. 157-172. Citato in V. HELLSTEIN, cit. p. 93 (trad. it. mia). I concetti di Martin Heidegger sono stati espressi per la prima

volta nella sua opera *Essere e Tempo (Sein und Zeit)*, del 1927.

⁶⁵ M. MENDITTO, *La Psicoterapia della Gestalt del nostro tempo*, «SIGNature online», disponibile sul sito http://www.sigroma.com/SIGNature/online_07.pdf

⁶⁶ V. HELLSTEIN, cit., p. 116.

⁶⁷ "Kline's apparent allusion to Chinese or Japanese calligraphy encouraged the cant, already started by Tobey's case, about a general Oriental influence on "abstract expressionism". This country's possession of a Pacific coast offered a handy received idea with which to explain the otherwise puzzling fact that Americans were at last producing a kind of art important enough to be influencing the French, not to mention the Italian, the British and the Germans. Actually, not one of the original "abstract expressionist" –least of all Kline– has felt more than a cursory interest in Oriental art. The sources of their art lie entirely in the West". C. GREENBERG, *Art and culture: critical essays*, Beacon Press, Boston, 1961, p. 220. Citato in B. WINTER-TAMAKY, *Art in the encounter of nations: Japanese and American artists in the early postwar years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001, p. 46, (trad. it. mia).

⁶⁸ V. HELLSTEIN, cit., p. 117.

⁶⁹ "Se ho compreso correttamente quest'uomo, questo è quello che ho provato a dire in tutti i miei scritti". La dichiarazione è riportata da William Barrett come aneddoto confidatogli da un amico di Heidegger che un giorno lo trovò a leggere un libro di Suzuki, probabilmente i *Saggi sul Buddismo Zen*. D. T. Suzuki, W. Barrett (a cura di), *Zen Buddhism. Selected writings by D. T. Suzuki*, Doubleday & Company, New York, 1956. Citato in R. MAY, *Heidegger's hidden sources East Asian influences on his work*, (traduzione con saggio introduttivo di Graham Parkes), Routledge, Londra, 1996, p. 109, (trad. it. mia).

⁷⁰ "[...] we reach a realm that can perhaps make it possible to bring a transformed European thinking into a fruitful engagement with East Asian 'thinking'. Such an engagement could help with the task of saving the essential nature of human being from the threat of an extreme technological

reduction and manipulation of human *Dasein*". M. Heidegger citato in R. MAY, cit. p. 109.

⁷¹ Si parla di opere e non di "quadri" poiché in questo capitolo verranno trattate anche le esperienze artistiche di John Cage che, anche se non fu propriamente un'espressionista astratto, interagì con questi ultimi e fu colui che più di tutti assorbì i dettami dello Zen, tanto nella vita quotidiana quanto nelle composizioni musicali.

⁷² B. WINTHER-TAMAKY, cit., p. 46.

⁷³ "I have always thought that if the West Coast had been open to aesthetic influence from Asia, as the East Coast was to Europe, what a rich nation we would be! When I was in Japan in 1933 there was a hiatus between the art of the East and of the West. Japan seemed to be experiencing a migration of artistic forms from Occident to Orient. What little oriental influence there was in America had hardly penetrated the West Coast. But World War II broke this hiatus [...and] we are growing more and more conscious of what I would term the Japanese aesthetic." M. TOBEY, *Japanese Traditions and American Art*, «College Art Journal», autunno 1958, Vol. 18, n. 1, pp. 20-24, (trad. it. mia).

⁷⁴ "When I resided at the Zen monastery I was given a sumi-ink painting of a large free brush circle to meditate upon. What was it? Day after day I would look at it. What is selflessness? Was it the Universe –where I could lose my identity? Perhaps I didn't see its aesthetic and missed the fine points of the brush which to a trained oriental eye would reveal much about the character of the man who painted it. But after my visit I found I had new eyes [...]". M. TOBEY, cit., p. 24, (trad. it. mia).

⁷⁵ "[...] but still I have never experienced Satori or Enlightenment and I doubt if any other American has". M. TOBEY, cit., p. 22.

⁷⁶ B. WINTHER-TAMAKY, cit., p. 47.

⁷⁷ "It's been said I was searching for new techniques. Nothing of the sort. I was really enjoying myself, learning to do things that interested me. [...] What I had learned in the Orient had affected me more than I realized. This was a new approach. I couldn't shake it off. [...] In a short time

white writing emerged. I had a totally new conception of painting. The Orient has been the greatest influence of my life". M. TOBEY in un'intervista con Louis Guzzo, «The Seattle Daily Times», 3 maggio 1957, (trad. it. mia).

⁷⁸ "white lines in movement symbolize a unifying idea which flows through the compartmented units of life bringing the consciousness of a larger relativity". M. Tobey citato in B. HESS, *Abstract Expressionism*, Taschen, Köln, ed. 2006, p. 68, (trad. it. mia).

⁷⁹ B. WINTHER-TAMAKY, cit., p. 49.

⁸⁰ "Let nature take over in your work". M. TOBEY, cit, p. 24.

⁸¹ H. WESTGEEST, cit., p. 49.

⁸² "We hear some artists speak today of the act of painting. This in its best sense could include the meaning of my old friend". M. TOBEY, cit, p. 24.

⁸³ "Voglio uno spettacolo tutto in bianco e nero. [...] Takizazi qui dice che nessuno in Giappone ha mai fatto quello che ho fatto io. So dell'esistenza di Kline e Pollock, ma io ho un altro accento". M. Tobey, citazione reperibile sul sito <http://www.cmt-marktobey.net/texts-from.html>, (trad. it. mia).

⁸⁴ "Ho spesso pensato al mio modo di lavorare come a una performance, nel senso che il mio quadro doveva essere realizzato tutto in una volta o non essere realizzato affatto. [...] esattamente il contrario del costruire, come avevo precedentemente fatto". Mark Tobey citato in *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, Vol. 45-51, The Institute, Chicago. O <http://www.cmt-marktobey.net/texts-from.html>

⁸⁵ B. WINTHER-TAMAKI, cit., p. 49.

⁸⁶ Ci si riferisce ai Black Paintings che Pollock realizzò tra il 1947 e il 1953.

⁸⁷ *Sumi-e* è una parola composta da "*sumi*" che significa inchiostro ed "-e" che vuole dire pittura. Perciò questi quadri che hanno poco a che vedere con la pittura *sumi-e* sono chiamati semplicemente *sumi*. L'arte della calligrafia più propriamente si traduce col termine *shodo*.

⁸⁸ "With things as they are I can't say much for life - success as one considers it here is difficult for the artists I feel, and fairly killing. Seems to me we Americans are losing contact

with our subconscious; things are too mapped and our mail piles up and there are far too many demands from Museums and Galleries, etc. about things they should decide themselves". Mark Tobey in una lettera a Marion Willard Johnson dell'agosto del 1957. Reperibile sul sito <http://www.cmt-marktobey.net/texts-from.html>, (trad. it. mia).

⁸⁹ B. WINTHER-TAMAKI, cit., p. 56.

⁹⁰ "Tobey is one of the most influential painters now living; he is the forerunner of Pollock, for instance in his 'shallow depth' system, as in the extreme evenness of emphasis in his overall composition -- two features of non-figurative pictorial expression which have spread first from Seattle to New York and thence all over the world". Patrick Heron, *London, «Arts Magazine»*, vol. 32, Art Digest Inc., 1957, p. 18.

⁹¹ "Calligrafia in bianco e nero". C. GREENBERG, *Art Chronicle: Feeling is All*, «Partisan Review», gennaio-febbraio 1952, p. 101. Citato in D. A. SIEDELL, *Art Criticism as Narrative Strategy: Clement Greenberg's Critical Encounter with Franz Kline*, «Journal of Modern Literature», vol. 26, n. 3/4, estate 2003, p. 50. E presente in C. GREENBERG, *Art and culture: critical essays*, Beacon Press, Boston, 1961, p. 151.

⁹² "But it was left to Franz Kline whose first show was in 1951, to work with black and white exclusively in a succession of canvases with black and white grounds bearing a single large calligraphic image in black. [...] However, Kline's unmistakable allusions to Chinese and Japanese calligraphy encouraged the cant, already started by Tobey's example, about a general Oriental influence on American abstract painting. [...] Yet none of the leading abstract expressionist except Kline has shown more than a cursory interest in Oriental art". Clement Greenberg, citato in J. PERL, *Art in America: 1945-1970: writings from the age of abstract expressionism, pop art and minimalism*, Literary classics of the United States, New York, 2014, p. 36.

⁹³ "to restrict himself to black and white consistently, in large canvases that were like monumental line drawings. Kline's apparent allusion to Chinese or Japanese calligraphy encouraged the cant, already started by Tobey's case,

about a general Oriental influence on "abstract expressionism" [...] Actually, not one of the original "abstract expressionist" – least of all Kline – has shown more than a cursory interest in Oriental art" C. GREENBERG, *Art and culture: critical essays*, cit., p. 220, (trad. it. mia).

⁹⁴ B. WINTHER-TAMAKI, cit., p. 57.

⁹⁵ "The work by Kōrin, Sesshū and Hokusai at the Boston Museum of Fine Arts were the strongest influences of my student years. Since then... [along with Rembrandt] my love for Kōrin, Hokusai and the older painters of Japan and China became stronger". Franz Kline citato in *ibidem*, p. 58.

⁹⁶ "Tutti amano la calligrafia. Non hai bisogno di essere un artista per apprezzarla, o andare in Giappone. La mia è emersa dipingendo". Franz Kline in S. RODMAN, *Conversation with Artists*, Devin-Adair Co., New York, 1957, p. 109. Citato in H. WESTGEEST, cit., p. 64.

⁹⁷ "doctrine of great emptiness". Ad Reinhardt, citazione del 1954 riportata da H. WESTGEEST, cit., p. 74.

⁹⁸ M. HATCH, *Learning about Asian Art from Ad Reinhardt*, «The Brooklyn Rail», 16 gennaio 2014, p. 2. Disponibile su: http://www.brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/around-the-world/learning-about-asian-art-from-ad-reinhardt

⁹⁹ M. KING, *Concerning the Spiritual in Twentieth-Century Art and Science*, «Leonardo», vol. 31, n. 1, febbraio 1998, pp. 25-26.

¹⁰⁰ H. WESTGEEST, cit., p. 67.

¹⁰¹ "It's been said many times in world art writing that one can find some of painting's meaning by looking not only at what painters do but at what they refuse to do. [...] And today many artists like myself refuse to be involved in some ideas. In painting, for me no fooling-the-eye, no window-hole-in-the-wall, no illusions, no representations, no associations, no distortions, no paint-caricaturings [...] no experiments, no rules, no anarchy, no anti-intellectualism, no innocence, no low level of consciousness, no reality-reducing, no life-mirroring, no abstracting from anything, no involvements, no confusing painting with everything that is not painting". *Exhibition of contemporary American pain-*

ting, Urbana, University of Illinois, 1952. Citato in H. WESTGEEEST, cit., pp. 72-73, (trad. it. mia).

¹⁰² "Il solo e unico modo per dire cosa l'arte astratta, o l'arte-come-arte, sia è dire cosa non è". A. REINHARDT, *Art-as-art Dogma*, «ARTnews», febbraio 1964. Pubblicato anche in «Art International» con il titolo di Art-as-art Dogma (part II), Marzo 1964. Citato in C. ROSS, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Abrahams Publishers, New York, 1990, pp. 154.

¹⁰³ D. T. SUZUKI, *Introduzione al Buddhismo Zen*, pp. 51-60.

¹⁰⁴ D. T. SUZUKI, *Saggi sul Buddhismo Zen*, pp. 287-289.

¹⁰⁵ *Sunyata* è il termine sanscrito per definire ciò che in giapponese si intende con *mu*. Il vuoto mentale è invece definito *mu-shin*.

¹⁰⁶ Shen-Hui citato in D. T. SUZUKI, *La dottrina Zen del vuoto mentale*, Ubaldini, Roma, ed. 1968, p. 24.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹⁰⁸ "The first rule and absolute standard of fine art, and painting, which is the highest and freest art, is the purity of it". "La prima regola e il principio assoluto delle belle arti e della pittura, che è la più alta e libera arte, è la loro purezza". A. REINHARDT, estratto da *Twelve Rules for a New Academy*, 1953, in «ARTnews», 56. n. 3, maggio 1957, pp. 37-38. 56. Citato in B. ROSE, *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Viking, New York, 1975, pp. 203-7.

¹⁰⁹ Così come per "spaceless" che usò diverse volte al posto di "infinite".

¹¹⁰ "Zen- come rendere manifesto il significato del vuoto in quadro". A. REINHARDT in *Reinhardt Papers*, Archives of American Art. Citato in H. WESTGEEEST, cit. p. 74.

¹¹¹ H. WESTGEEEST, cit., p.74.

¹¹² R. VENTURI, *Black Paintings. Eclissi sul modernismo*, Electa, Milano, 2008, p. 19.

¹¹³ *Ibidem*, p. 19. Per l'aneddoto di Rothko cfr. D ASHTON, *About Rothko*, Da Capo Press, New York, ed. 1996, p.179.

¹¹⁴ Ad Reinhardt in B. ROSE (a cura di), *Art as Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, Berkeley.Los Angeles, 1975, p.75. Citato e tradotto da R. VENTURI, cit., p. 19.

¹¹⁵ Ad Reinhardt in B. ROSE, cit., p. 157. Citato e tradotto da R. VENTURI, cit., p. 19.

¹¹⁶ Ad Reinhardt in *Ad Reinhardt Papers (1927-1968)*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, bobina n69/102.714-716. Citato in R. VENTURI, cit., p.19.

¹¹⁷ "I had [...], in the late '40s and the early '50s, been part and parcel of the Artist's Club. I had early seen that musicians were people who didn't like me. But painters did. The people who came to the concerts which I organized were rarely musicians [...]. The audience was made up of people interested in painting and sculpture". John Cage in R. KOSTELANETZ, *Conversing with Cage*, Limelight Editions, New York, ed. 2004, p. 21. Citato in K. LARSON, cit., p 149, (trad. it. miq).

¹¹⁸ "Straordinario, ha tracciato un parallelismo per me con il suo insistere sull'esperienza e l'irrazionale invece che sulla logica e la comprensione". John Cage citato in R. Kass, *Morris Graves. Vision of the inner Eye*, New York, 1983, p. 28. E in H. WESTGEEST, cit., p. 55, (trad. it. mia).

¹¹⁹ "[...] it was Tobey who had a great effect on my way of seeing, which is to say my involvement with painting, or my involvement with life". "[...] fu Tobey che ebbe un grande effetto sul mio modo di vedere, vale a dire nel mio coinvolgimento nella pittura o nel mio coinvolgimento nella vita". John Cage in un'intervista con Irving Sandler. I. SANDLER, *Recorded Interview with John Cage*, Getty Research Institute, Los Angeles, 1988. Citato in K. LARSON, cit., p. 80, (trad. it. miq).

¹²⁰ K. LARSON, cit., p. 75.

¹²¹ "Tobey showed Cage how to change his mind to be present for the luminosity of ordinary things, where the "smallest detail" glowed with the power of primordial mystery". In *ibidem*, cit. p. 81.

¹²² K. LARSON, cit., p. 81.

¹²³ "I asked [Duchamp] once or twice, "Haven't you got some direct connection with Oriental thought?" and he always said no. In Zen, the student comes to the teacher, asks a question, gets no reply. Asks a second and third time, but no reply. Finally he goes off to another part of the fo-

rest, builds himself a house, and three years later runs back to the teacher and says "Thank you". Well, I heard recently that a man came to Marcel with a problem he hoped Marcel would solve. Marcel said absolutely nothing. It's the same teaching methods as the Oriental one, and it's hard to find examples of it in the West". M. ROTH, W. ROTH, *John Cage on Marcel Duchamp: and Interview*, «Art in America», Novembre-Dicembre 1973, 72-79. In M. ROTH, J. D. KATZ, *Difference/indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B arts international, Amsterdam, 1998, pp. 71-83.

¹²⁴ K. LARSON, cit., p. 98.

¹²⁵ "Osserva tutto. Non chiudere i tuoi occhi al mondo che ti circonda. Guarda e diventa curioso e interessato a tutto ciò che c'è da vedere". Mark Tobey citato da John Cage in P. CUMMINGS, Oral history interview with John Cage, 1974 May 2, Archives of American Art, Oral History Program, Smithsonian Institution, Washington DC, 1974. In K. LARSON, cit., p. 81, (trad. it. mia). L'intervista integrale orale e trascritta è disponibile sul sito <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-john-cage-12442>

¹²⁶ K. LARSON, cit., pp. 138-139.

¹²⁷Muzak era il marchio registrato dell'azienda americana Muzak Holdings per definire la musica di sottofondo.

¹²⁸ "I have, for instance, several new desires [...]: first, to compose a piece of uninterrupted silence and sell it to Muzak Co. It will be 3 or 4½ minutes long –those being the standard lengths of "canned" music– and its title will be *Silent Prayer*. It will open with a single idea which I will attempt to make as seductive as the color and shape and fragrance of a flower. The ending will approach imperceptibility". J. CAGE, *A Composer's Confessions*, in R. KOSTELANETZ (a cura di), *John Cage: Writer*, Limelight Editions, New York, 1993, p. 43. Citato in K. LARSON, cit., p. 139.

¹²⁹ K. LARSON, cit., pp. 149-152.

¹³⁰ Ivi, pp. 238-239.

¹³¹ D. T. SUZUKI, *Saggi sul Buddhismo Zen*, vol. 3, Edizioni Mediterranee, Roma, ed. 2004, p. 30.

¹³² "Inevitabilmente, sei ricettivo nei confronti dell'ambiente [...]. Nel mio articolo su Rauschenberg, ho detto che sono semplicemente aeroporti per particelle.". P. CUMMINGS, Oral history interview with John Cage, 1974 May 2, Archives of American Art, Oral History Program, Smithsonian Institution, Washington DC, 1974. In K. LARSON, cit., p. 81, (trad. it. mia). L'intervista integrale orale e trascritta è disponibile sul sito <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-john-cage-12442>

¹³³ J. Cage citato in R. KOSTELANETZ, cit., p. 71. Traduzione in K. GANN, *Il silenzio non esiste*, Isbn edizioni, Milano, ed. 2012, p. 113.

¹³⁴ K. LARSON, cit., p. 276.

¹³⁵ "They missed the point. There's no such thing as silence. What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrop began pattering the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sound as they talked or walked out". John Cage citato in R. KOSTELANETZ, cit., p. 70, (trad. it. mia).

¹³⁶ "But the important thing, surely, about having done it [4'33"], finally, is that leads out of the world of art into the whole of life". R. FLEMING, W. DUCKWORTH, *John Cage at Seventy-Five*, Associated University Presses, Cranbury, New York; Londra; Ontario, Canada, 1989, pp. 21-22. Citato in K. LARSON, cit., p. 276, (trad. it. mia).

¹³⁷ "Everyday life is more interesting than forms of celebration, when we become aware of it. That *when* is when our intentions go down to zero. Then suddenly you notice that the world is magical". John Cage in R. KOSTELANETZ, cit., p. 208. Citato in K. LARSON, cit., p. 278, (trad. it. mia).

¹³⁸ D. T. SUZUKI, *Introduzione al Buddhismo Zen*, cit., p. 67.

¹³⁹ A. WATTS, *La via dello Zen*, cit., pp. 186-187.

¹⁴⁰ "Con l'esperienza sembra possibile controllare il flusso di colore anche su vaste superfici, e non uso il caso poiché io nego la casualità". Jackson Pollock in un'intervista

dell'estate del 1950 con William Wright. Cfr. C. ROSS, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Abrahams Publishers, New York 1990, p. 17.

¹⁴¹ A. WATTS, cit., p. 190.

¹⁴² D. KAHN, *Noise, Water, Meat: a history of sound in arts*, Massachusetts Institute of Technologies, 1999, p. 281.

¹⁴³ C. CATALANO, cit., p. 2.

¹⁴⁴ L. MARIN, *Lo spazio Pollock*, in L. CORRAIN (a cura di), *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma, 2004, p. 217.

¹⁴⁵ C. CATALANO, cit., p. 2.

¹⁴⁶ Questo aspetto richiamava anche i principi di relazione di Heidegger ma soprattutto, rivolgendoci agli anni Quaranta, le teorie dell'inconscio individuale e collettivo di Carl Gustav Jung a cui Rothko si ispirò per i primi anni della sua vita artistica. A differenza degli artisti che si avvicinano ai Nativi Americani, Rothko affondò le sue radici nella mitologia classica e cristiana.

¹⁴⁷ A. Watts, cit., p. 187.

¹⁴⁸ D. T. SUZUKI, *Introduzione al Buddhismo Zen*, cit., p. 44.

¹⁴⁹ Le tele nere di Ad Reinhardt in un certo senso rappresentano in modo emblematico questo concetto. Le loro proporzioni richiamavano quelle del quadrato in cui era inscritto l'uomo Vitruviano. A tal proposito disse che dovevano essere alti come un uomo e larghi come un uomo. In questo senso lo spettatore avrebbe potuto essere realmente contenuto in essi o indicare la stessa condizione di esistenza dell'uomo, operando una sovrapposizione fra i due. Per il riferimento alle proporzioni dei *Black Paintings*: cfr. B. ROSE, cit., p. 81-82.

¹⁵⁰ "What you have in the case of Tobey, and in the case of the pavement, and in the case of much Abstract Expressionism, is a surface which in no sense has a center of interest [...]. The individual is able to look at first one part and then another, and in so far as he can to experience the whole. But the whole is such a whole that it doesn't look as if the frame frames it. It looks as if that sort of thing could have continued beyond the frame". I. SANDLER, cit. Citato in K. LARSON, pp. 82-83.

¹⁵¹ L. CORRAIN, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, La Casa Usher, Lucca, 2015, pp. 147-148.

¹⁵² M. ROTHKO, M. LOPEZ-REMIRO (a cura di), Éditions Flammarion, Parigi, 2005. Trad. it. R. VENTURI (a cura di), *Scritti sull'arte*, Donzelli, Roma, 2006. Citato in L. CORRAIN, cit., p. 149.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 157.

¹⁵⁴ D. T. SUZUKI, *Saggi sul Buddhismo Zen*, vol. 3, cit., p. 30.

Considerazioni e sviluppi

In questo lavoro è stata analizzata l'evoluzione stilistica e concettuale dell'Espressionismo Astratto a partire dal contesto sociale di origine fino al periodo della sua massima affermazione. Tuttavia, non si è ripercorsa nel dettaglio la storia ufficiale della sua ascesa come corrente artistica-emblema della pura arte americana, ma la storia forse più sottovalutata e meno discussa delle contaminazioni con altre culture: quella dei Nativi Americani e del Buddhismo Zen. Per comprendere come gli artisti entrarono in contatto con tali minoranze culturali, è stato fondamentale inquadrarne gli sviluppi all'interno del progressivo contesto storico di riferimento. In questo modo è emerso come l'Espressionismo Astratto sia nato fin dall'inizio come una tendenza artistica contrapposta alla cultura predominante, espressione del potere politico. A partire dal programma di riforme rooseveltiano, passando per le ideologie della Seconda Guerra Mondiale protrattesi nel clima della Guerra Fredda, gli Stati Uniti hanno promosso una cultura di massa progressista e nazionalista. Il nazionalismo fu un elemento centrale soprattutto in ambito artistico e si incarnò, già dagli inizi del Novecento, nella ricerca di quella che è stata qui definita "americanità", cioè una specificità pittorica prettamente americana, attraverso la quale gli Stati Uniti avrebbero potuto divincolarsi dalla centralità che l'Europa aveva assunto fino ad allora ed eleggere New York come nuova capitale mondiale dell'arte, spodestando Parigi.

A partire dal periodo del New Deal, si è visto come la politica di Roosevelt abbia destinato l'arte al sostegno nazionale, mettendola a servizio dei propri scopi. Il realismo nelle sue diverse interpretazioni divenne lo stile ufficiale poiché le opere erano destinate a veicolare dei chiari messaggi di ottimismo nei con-

fronti del progresso tecnologico e umano, di cui l'America si innalzava a portavoce mondiale. In questo quadro generale è stato inserito il periodo di formazione degli artisti della Scuola di New York che, a causa della situazione precaria dovuta alle conseguenze della Grande Depressione, furono costretti inizialmente a collaborare con i programmi politici, tralasciando le proprie vocazioni stilistiche personali. Durante il periodo delle riforme rooseveltiane si è approfondita in parallelo, nel secondo capitolo, la breve pausa dalla politica di assimilazione nei confronti delle tribù native americane. La rivalutazione della cultura di questi popoli ad opera del commissario Collier fu determinante per la diffusione della conoscenza delle loro arti e del loro pensiero anche all'interno dei circuiti artistici. A questo panorama si è aggiunto l'ultimo momento storico chiave: la Seconda Guerra Mondiale, che con la sua brutalità suscitò una forte disillusione nei confronti del progresso umano e di ogni forma politica. Si è visto come in questo scenario siano state determinanti le influenze provenienti dall'antropologia e, soprattutto, dalla psicologia junghiana, le cui teorie dell'inconscio collettivo e degli archetipi sembrarono in un primo momento adattarsi perfettamente alla riscoperta della cultura dei Nativi Americani e a quel rinnovato senso di unità di cui i civili, reduci dalla guerra, sentivano il bisogno. Nel corso dell'analisi artistica si è visto come questi fattori abbiano portato alcuni artisti ad avvicinarsi alle arti, alla mitologia e alla spiritualità delle tribù native per creare opere a partire da un'ispirazione figurativo-simbolica o rituale, nel caso di Pollock. Nel terzo capitolo è stato sottolineato come gli anni seguenti alla Seconda Guerra Mondiale furono determinanti per muovere gli equilibri internazionali, ponendo le basi per una prima vera interazione con le comunità buddhiste dislocate sul territorio americano e per lo sviluppo dell'interesse nei confronti della cultura orientale. Il nuovo e mitigato clima sociale permi-

se ad uno dei più importanti esponenti del Buddhismo Zen in Occidente, Daisetz Teitaro Suzuki, di tornare in America verso la fine degli anni Quaranta e concludere il proprio compito di divulgazione. L'introduzione di questa figura nei circoli accademici fu dovuta anche alla validità scientifica che Jung attribuì allo Zen circa la sua utilità a fini terapeutici. Ma la teoria dell'inconscio collettivo dalla seconda metà degli anni Quaranta risultò probabilmente essere troppo astratta e perse la sua potenza confluendo nei nuovi stimoli culturali che emersero dalla filosofia esistenzialista, dalla psicologia della Gestalt e, appunto, dal Buddhismo Zen. Successivamente, si sono analizzati i principi dello Zen e delle sue arti meditative e si è potuto constatare come alcuni artisti integrarono nelle loro opere questi concetti.

Durante il periodo della Guerra Fredda e dell'apice della cultura di massa, il pensiero Zen, esistenzialista e gestaltico promossero il bisogno di preservare l'individualità all'interno di un ambito universale condiviso. Questa necessità, che sembrava avere contraddistinto gli Espressionisti Astratti fin dal principio e aveva trovato la prima espressione di collettività nell'idea di "partecipazione mistica" con la natura e nell'immagine della tribù nativa, a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, si manifestò nell'esperienza del Club.

Insieme con l'atteggiamento contrapposto alla cultura dominante dell'etnocentrismo, del consumismo e del progresso tecnologico, questa nuova forma di aggregazione può essere interpretata come il preludio alle esperienze controculturali degli anni Sessanta. Va sottolineato anche che il tessuto culturale da cui gli Espressionisti Astratti ricevettero negli anni Cinquanta il secondo impulso formativo, fu lo stesso in cui prese vita la Beat Generation: gli stessi Allen Ginsberg e Jack Kerouac si interessarono al Buddhismo Zen e incontrarono personalmente D. T. Suzuki nel 1958, presso la sua abitazione a Man-

hattan. Accadde lo stesso giorno della pubblicazione di *I vagabondi del Dharma* di Kerouac che, a partire da ragionamenti sul Buddhismo, fece emergere tra le pagine il misticismo e il vero spirito della Beat Generation. Sia nella poesia beat, sia nella musica del bebop jazz (che tanto appassionò Jackson Pollock), sia nell'Espressionismo Astratto, come ha sottolineato anche Daniel Belgrad¹, nel carattere di spontaneità e intersoggettività e nella necessità di vivere l'arte come esperienza olistica di corpo e mente, si possono riscontrare le caratteristiche principali che hanno condotto alle credenze e alle pratiche degli anni Sessanta come il tribalismo, l'ambientalismo, il pacifismo, l'uso di droghe e la rivoluzione sessuale.

Secondo lo psicologo polacco Bartolomeo Dobroczyński, nel movimento contro culturale della Beat Generation degli anni Cinquanta vanno rintracciate anche le radici di quel fenomeno che prende il nome di New Age. Dobroczyński ha sostenuto che il processo di avvio di quest'ultimo sia da ricollegare alla crisi che ha sconvolto l'Occidente a partire dalle due Guerre Mondiali e che è proseguita con l'irrefrenabile progresso tecnologico e lo sviluppo dei mezzi di comunicazione che hanno trasformato il mondo nel cosiddetto villaggio globale.² Di conseguenza, ha scritto,

è comprensibile che, di fronte a tante sciagure e minacce, l'uomo non si sia limitato ad assistere disperato al crollo della maggioranza dei valori tradizionali della cultura ellenistica e giudaico-cristiana, ma abbia altresì cominciato a ricercare quelle certezze e quelle sicurezze che le credenze e le istituzioni vigenti avevano ormai smesso di fornirgli. E, cosa ancora più importante, ha cominciato a condurre ricerche in ambiti prima non considerati, [...] pur di trovare un antidoto efficace all'insicurezza e alla disperazione esistenziale in un mondo sempre più alieno e incomprensibile³.

A causa della perdita di fiducia nei confronti della propria cultura di appartenenza, l'uomo ha quindi mostrato una propensione per la ricerca di forme di spiritualità e pensiero alternative che potessero fornire le risposte adatte al momento storico e, soprattutto, quei vantaggi che il proprio sistema di riferimento non era più in grado di assicurare, come "il conseguimento dell'indipendenza dalle mutevoli condizioni del mondo esterno, [...], l'insensibilità alla sofferenza e la possibilità di una definitiva liberazione spirituale".⁴ È interessante notare come il penultimo punto sia proprio quello che colpì Kerouac del Buddismo Zen, tanto da scriverne in *I vagabondi del Dharma*⁵:

mi interessava soltanto la prima delle quattro nobili verità di Sakyamuni: Tutta la vita è sofferenza. E entro certi limiti la terza, Si può ottenere la cessazione della sofferenza, cosa che allora ritenevo piuttosto improbabile. (Non avevo ancora assimilato la Scrittura Lankavatara che in definitiva vi dimostra non esservi altro al mondo che la mente stessa, e di conseguenza tutto è possibile, compresa la cessazione del dolore).

Dobroczyński ha citato anche un'altra opera cardine dello scrittore beat, *Sulla Strada*, affermando che da essa emergono chiaramente le caratteristiche tipiche della controcultura che confluirono nella formazione di movimenti determinanti per la nascita della New Age, tra i quali l'affidarsi all'improvvisazione, all'intuizione e alla corporeità. Se ci si ricorda, nel presente testo, questi atteggiamenti erano stati individuati come centrali nella cultura Zen e, di conseguenza, assunti dagli artisti che ne vennero influenzati. E, infatti, Dobroczyński poche righe più avanti espone l'importanza che dalla seconda metà del Novecento ebbero le culture orientali, delineando come fondamentale l'operato di D. T. Suzuki. Spingendosi negli anni Sessanta, lo psicologo polacco cita un altro libro, segno della rivalutazione della spiritualità dei Nativi

Americani, preso come ispirazione dai giovani contestatori: *Alce nero parla*, trascritto da John G. Neihardt sotto dettatura del capo Oglala. Infine, nel capitolo *La nuova psicologia*, egli riporta il nome di Carl Gustav Jung come uno degli esponenti che ha prefigurato, attraverso le sue teorie dell'inconscio collettivo, degli archetipi e del processo di individuazione, la caratteristica "visione transpersonale della psiche" di cui gli psicologi della seconda metà del XX secolo si sono occupati, ritenendo degni di necessaria attenzione anche gli aspetti spirituali, mistici e religiosi dell'agire umano.⁶

Si è visto che le caratteristiche della New Age che Bartolomeo Dobroczyński ha riconosciuto e ha fatto risalire fino all'origine delle forme contro-culturali della Beat Generation, si possono rintracciare già precedentemente nell'evoluzione della stessa corrente artistica qui trattata. Tra queste vanno citate: la protesta contro la propria cultura dominante, la ricerca di una forma nuova di collettività, la psicologia analitica di Jung con la conseguente rivalutazione delle culture native americane e, infine, l'Esistenzialismo connesso con il Buddhismo Zen. Concludendo, si può affermare che l'Espressionismo Astratto sia stato una corrente d'avanguardia sia per il suo pensiero, sia per lo stile che – più che giungere alla tanto ricercata purezza americana – approdò ad una sorta di "americanità contaminata" (non è forse il pluralismo il tratto caratterizzante degli Stati Uniti d'America?); possiamo inoltre affermare come in esso si possano rintracciare i bisogni, non solo sociali confluiti nella contro-cultura delle generazioni successive, ma anche di una nuova forma di approccio trasversale alle diverse spiritualità che avrebbe condotto successivamente alla nascita del fenomeno della New Age.

Note

¹ D. BELGRAD, cit., pp. 248-249.

² B. DOBROCZYŃSKI, *New Age. Il pensiero di una "nuova era"*, Bruno Mondadori, Milano, 1997, pp. 27-28.

³ Ibidem, p. 29.

⁴ Ibidem, p. 29.

⁵ J. KEROUAC, *I vagabondi del Dharma*, Oscar Mondadori, Milano, 2015, p. 9.

⁶ B. DOBROCZYŃSKI, cit., pp. 81-82.

Bibliografia

A. HULTKRANTZ, *Shamanic healing and ritual drama*, Crossroad Publishing Company, New York, 1992

ALBERTI, Leon, Battista, *De pictura*, Westheimer, Basilea, 1540.

ANFAM, David, *Abstract Expressionism*, Thames and Hudson Ltd, Londra, 1990.

ARIETI, Silvano, *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, 1990.

ASHTON, Dore, *About Rothko*, Da Capo Press, New York, ed. 1996.

BARBERO, Luca, Massimo (a cura di), *Action Painting. Arte americana 1940-1970: dal disegno all'opera*, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 2004.

BELGRAD, Daniel, *The culture of spontaneity. Improvisation and the Arts in Postwar America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998.

BENEDICT, Ruth, *Patterns of Culture*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1949.

BERGOMI, Sara, *Cultura della spontaneità e psicoterapia della Gestalt tra le avanguardie artistico-culturali del dopoguerra americano*, in FRANCESETTI, Gianni, (a cura di) *Il dolore e la bellezza. Atti del III Convegno della Società Italiana Psicoterapia Gestalt*, Franco Angeli, Milano, 2014.

BOAS, Franz, *Primitive art*, H. Aschenhough & Co., Oslo, 1927.

CAGE, John, *A Composer's Confessions*, in KOSTELANETZ, Richard, (a cura di), *John Cage: Writer*, Limelight Editions, New York, 1993.

CAMPBELL, Joseph, *The hero with a thousand faces*, Princeton University Press, Princeton e Oxford, ed. 2004.

Lisa Basili

CAROTENUTO, Aldo, *Jung e la cultura del XX secolo*, Astrolabio, Roma, ed. 1977.

CHILD, J., Brenda, *Boarding School Season: American Indian families 1900-1940*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2000.

COLLIER, John, *From every zenith: a memoir and some essays on life and thought*, Sage Books, Denver, 1962.

CORRAIN, Lucia, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, La Casa Usher, Lucca, 2015.

CRAVEN, David, *Abstract expressionism as a cultural critique: dissent during the McCarthy period*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

CREIGHTON, Jeff, *Indian Summers: Washington State College and the Nespelem Art Colony, 1937-41*, WSU Press, Pullman, 2000.

CUMMINGS, Paul, *Oral history interview with John Cage, 1974 May 2*, Archives of American Art, Oral History Program, Smithsonian Institution, Washington DC, 1974.

DESHIMARU, Taisen, *Lo zen passo per passo*, Ubaldini, Roma, ed. 1981.

DOBROCZYŃSKI, Bartolomeo, *New Age. Il pensiero di una "nuova era"*, Bruno Mondadori, Milano, 1997.

DOUGLAS, Frederic, Huntington, D'HARNONCOURT, René, (a cura di), *Indian Art of the United States*, The Museum of Modern Art, New York, 1941.

DUMOULIN, Heinrich, *Buddhism in the modern world*, Macmillan, Londra, ed. 1989.

EVERSON, Finley, *Art and Spiritual Transformation. The Seven Stages of Death and Rebirth*, Inner Traditions, Rochester, Vermont, 2009.

FESCI, Sevim, *Oral history interview with James Rosati*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Aprile-Maggio, 1968.

FIELDS, *How the Swans Came to the Lake*, Shambhala Publication, Boulder, 1992

FLEMING, Richard, DUCKWORTH, William, *John Cage at Seventy-Five*, Associated University Presses, Cranbury, New York; London, Ontario, Canada, 1989.

FRANK, Elizabeth, *Jackson Pollock*, Abbeville Press, Università del Michigan, 1983.

FRAZER, James, George, *The Golden Bough*, Macmillan and Co., London, 1894.

GANN, Kyle, *Il silenzio non esiste*, Isbn edizioni, Milano, ed. 2012.

GOTTLIEB, Adolph, ROTHKO, Mark, NEWMAN, Barnett, *A Brief Manifesto*, «New York Times», 13 Giugno 1943.

GOTTLIEB, Adolph, *The Ideas of Art: The Attitudes of Ten Artists on Their Art and Contemporaneity*, «The Tiger's Eye», vol. 1, n. 2, Dicembre 1947.

GRAHAM, John, D., *System and dialectics of art*, Johns Hopkins Press, Baltimora, ed. 1971.

GREENBERG, Clement, *Art Chronicle: Feeling is All*, «Partisan Review», gennaio-febbraio 1952.

GREENBERG, Clement, *Art and culture: critical essays*, Beacon Press, Boston, 1961.

GREENOUGH, Sarah, HAMILTON, Juan, *Alfred Stieglitz. Photographs and Writings*, catalogo della mostra, National Gallery of Art, Washington D.C., 1983.

GUGGENHEIM, Peggy, *Out of This Century*, Universe Books, New York, ed. 1976.

HANTES, Bill, *Native Moderns. American Indian painting, 1940-1960*, Duke University Press, Durham and London, 2006.

Lisa Basili

HATCH, Michael, *Learning about Asian Art from Ad Reinhardt*, «The Brooklyn Rail», 16 gennaio 2014.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Halle, 1927.

HELLSTEIN, Valerie, *Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of The Club*, Stony Brook University, New York, 2010.

HERMAN, Alexander, B., PAOLETTI, John, *Re-Reading Jackson Pollock's "She-Wolf"*, «Artibus et Historiæ», IRSA s.c., Vol. 25, n. 50, 2004.

HERON, Patrick, *London*, «Arts Magazine», vol. 32, Art Digest Inc., 1957.

HERRIGEL, Eugen, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, ed. 2012.

HESS, Barbara, *Abstract Expressionism*, Taschen, Köln, ed. 2006.

HISAMATSU, Shin'ichi, *Zen and the fine arts*, Kodansha America, Tokyo, 1971.

HISAMATSU, Shin'ichi, *La pienezza del nulla. Sull'essenza del buddhismo Zen*, Il melangolo, Genova, ed. 2000.

HODGE, Susie, *50 grandi idee: arte*, Dedalo Libri, Bari, ed. 2012.

HOOVER, Thomas, *La cultura Zen*, A. Mondadori, Milano, ed. 1989.

HOPPER, Edward, *Notes on Painting*, in *Edward Hopper*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 1933.

HULTKRANTZ, Åke, *Shamanic healing and ritual drama*, Crossroad Publishing Company, New York, 1992.

JOHNSON, Deborah, J., *Zen, Jung and Radical Chic at Mid-Century*, in JOHNSON, Deborah, J., OGAWA, David, (a cura di), *Seeing and Beyond. Essays on Eighteenth to Twenty-First-Century Art in Honor of Kermit S. Champa*, Peter Lang, New York, 2005.

JUNG, Carl, Gustav, *Modern Man in Search of a Soul*, Kegan Paul, Trench, Trubner Co., Londra, 1933.

JUNG, Carl, Gustav, *Coscienza inconscio e individuazione*, Boringhieri, Torino, ed. 1935.

JUNG, Carl, Gustav, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Einaudi, Torino, ed. 1942.

JUNG, Carl, Gustav, *La libido: simboli e trasformazioni*, Boringhieri, Torino, ed. 1965.

JUNG, Carl, Gustav, JAFFÉ, Aniela, (a cura di), *Ricordi, sogni, riflessioni di C. G. Jung*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, ed. 1981.

JUNG, Carl, Gustav, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, ed. 2002.

KAHN, Douglas, *Noise, Water, Meat: a history of sound in arts*, Massachusetts Institute of Technologies, 1999.

KANDINSKY, Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano, ed. 2005.

KASS, Ray, *Morris Graves. Vision of the inner Eye*, New York, 1983.

KEROUAC, Jack, *Sulla Strada*, Mondadori, Milano, ed. 1979.

KEROUAC, Jack, *I vagabondi del Dharma*, Mondadori, Milano, ed. 2015.

KIDDER, Alfred, Vincent, *An introduction to the study of Southwestern archaeology: with a preliminary account of the excavations at Pecos*, Yale University Press, New Haven, ed. 1962.

KING, Mike, *Concerning the Spiritual in Twentieth-Century Art and Science*, «Leonardo», vol. 31, n. 1, febbraio 1998.

KLEEBLATT, L., Norman, *Action/Abstraction: Pollock, de Kooning, and American art, 1940-1976*, The Jewish Museum, Yale University, New York, 2008.

KOSTELANETZ, Richard, *Conversing with Cage*, Limelight Editions, New York, ed. 2004.

Lisa Basili

KUH, Katharine, prefazione al catalogo della mostra *Clyfford Still: Thirty-three Paintings in the Albright-Knox Art Gallery*, Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, 1966.

LARSON, Kay, *Where the heart beats. John Cage, Zen Buddhism and the inner life of artists*, The Penguin Press, New York, 2012.

LEJA, Michael, *Reframing abstract expressionism. Subjectivity and painting in the 1940s*, Yale University Press, New Heaven e London, 1993.

LEUTHOLD, Steven, *Cross-Cultural Issues in Art: Frames for Understanding*, Routledge, New York, 2010.

LUCE, Henry, Robinson, *The American Century*, «Life», 17 febbraio 1941.

MACDONALD, Dwight, *Fascism and the American Scene*, Pioneer Publishers, New York City, 1938.

MARIMPIETRI, Saya, *L'aquila e il drago*, lulu.com, 2011.

MARIN, Louis, *Lo spazio Pollock*, in CORRAIN, Lucia, (a cura di), *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma, 2004.

MATHEWS, M., Marcia, *Records of the Columbia Historical Society, Washington D.C. Vol. 49*, Historical Society of Washington D.C., 1973.

MATTICK, Paul, *La Grande Crisi e il New Deal*, in DRINNON, Richard et al., *Due secoli di capitalismo USA*, Dedalo Libri, Bari, ed. 1980, pp. 217-260.

MAY, Reinhard, *Heidegger's hidden sources East Asian influences on his work*, Routledge, Londra, 1996.

MCCLLENON, James, *Wondrous healing: Shamanism, human evolution and the origin of religion*, Northern Illinois University Press, DeKalb, ed. 2002.

MCLUHAN, Marshall, *The Psicopathology of Time and Life*, «Neurotica» V, autunno 1949.

NAIFEH, Steven, SMITH, Gregory, White, (a cura di), *Jackson Pollock: An American Saga*, New York, Clarkson Potter, 1989.

NEWMAN, Barnett, catalogo della mostra *Pre-columbian stone sculpture*, Wakefield Gallery, New York, 1944.

NEWMAN, Barnett, catalogo della mostra *Northwest Coast Indian Painting*, Betty Parsons Gallery, New York, 1946.

NIN, Anaïs, *The Diary of Anaïs Nin*, Gunther Stuhlmann, New York, ed. 1967.

O'NEILL, John, Philip, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Knopf, New York, 1990.

O'CONNOR, V., Francis, *The Genesis of Jackson Pollock 1912-1943*, dottorato di ricerca presso la Johns Hopkins University, 1963.

OHASHI, Ryôsuke, *Die Philosophie der Kyoto-Schule*, Alber Verlag, Munich, ed. 1990.

OLIVA, Achille, Bonito, "Furor" ecumenico, in V. SANFO, S. BORTOLI, S. CECCHETTO (a cura di), *L' America di Pollock: gli "Irrascibili" e la scuola di New York, Jackson Pollock a Venezia*, Skira, Milano, 2002.

PAALEN, Wolfgang, *Le paysage totémique*, «Dyn», Primavera 1942, n. 1, Cayoacan, Messico.

PAALEN, Wolfgang, *Totem Art*, «Dyn», Dicembre 1943, n. 4-5, Cayoacan, Messico.

PASQUALOTTO, Giangiorgio, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'oriente*, Marsilio, Venezia, ed. 2004.

PASQUALOTTO, Giangiorgio, *Dieci lezioni sul Buddhismo*, Marsilio, Venezia, 2008.

PERL, Jed, *Art in America: 1945-1970: writings from the age of abstract expressionism, pop art and minimalism*, Literary classics of the United states, New York, 2014.

Lisa Basili

PHILIPSON, Morris, *Outline of a Jungian aesthetics*, Northwestern University Press, Evanstone, 1963.

POLA, Francesca, SCIMÉ, Giuliana, TEDESCHI, Francesco, (a cura di), *Artisti americani tra le due guerre. Una raccolta di documenti*, V&P Università, Milano, 2004.

POLCARI, Stephen, *Abstract Expression in the modern experience*, Cambridge University Press, Cambridge, ed. 1991.

POLLOCK, Jackson, *Jackson Pollock*, «Arts and Architecture», febbraio 1944.

POLLOCK, *My painting*, («Possibilities»), vol. 1, n. 1, inverno 1947-48.

REINHARDT, Ad, *Twelve Rules for a New Academy*, 1953, in «ARTnews», 56. n. 3, maggio 1957.

REINHARDT, Ad, *Art-as-art Dogma (part II)*, «Art International» Marzo 1964.

REINHARDT, Ad, *Art-as-art Dogma*, «ARTnews», febbraio 1964.

RICHAN, Emma, *Clyfford Still in the 1930s: the formative years of a leading Abstract Expressionist*, tesi di laurea presso The University of Western Ontario, London, Ontario, 2014.

RODMAN, Selden, *Conversation with Artists*, Devin-Adair Co., New York, 1957.

RODMAN, Selden, *Conversations with artists*, Capricorn Books, New York, ed. 1961.

ROSE, Barbara, *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Viking, New York, 1975.

ROSS, Clifford, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Abrahams Publishers, New York, 1990.

ROSS, Nancy, Wilson, *What is Zen*, «Mademoiselle», Gennaio 1958, n. 116.

ROTH, Moira, ROTH, William, *John Cage on Marcel Duchamp: and Interview*, «Art in America», Novembre-Dicembre 1973.

ROTH, Moira, KATZ, Jonathan, D., *Difference/indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B arts international, Amsterdam, 1998.

ROTHKO, Mark, introduzione al catalogo della mostra *First Exhibition: Paintings, Clyfford Still*, Art of this Century, New York, 1946.

ROTHKO, Mark, LÓPEZ-REMIRO, Miguel, VENTURI, Riccardo, (a cura di), *Scritti sull'arte*, Donzelli, Roma, 2006.

RUSHING, W., Jackson, *Ritual and Myth: Native American culture and Abstract Expressionism*, in TUCHMAN, Maurice, *The spiritual in art: abstract painting, 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.

SANDLER, Irving, *Oral history interview with Ludwig Sander*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, febbraio 1969.

SANDLER, Irving, *From Irving Sandler*, «Art in America», Ottobre 1980.

SANDLER, Irving, *Recorded Interview with John Cage*, Getty Research Institute, Los Angeles, 1988.

SANDNER, Donald, *Navajo symbols of healing*, Healing Arts Press. Rochester, ed. 1991.

SCHAPIRO, Meyer, *The Nature of Abstract Art*, «Marxist Quarterly», n. 1, gennaio-marzo 1937.

SCHAPIRO, Meyer, *L'arte moderna*, Einaudi, Torino, ed. 1986.

SCHIVELBUSH, Wolfgang, *Tre New Deal. Parallelismi fra gli Stati Uniti di Roosevelt, l'Italia di Mussolini e la Germania di Hitler. 1933-1939*, Tropea, Milano, ed. 2008.

SELLS, Cato, *An address before the Congress of Indian progress held at San Francisco*, in *Annual Report of the Commissioner of Indian Affairs*, Washington DC: Government Printing Office, 1916.

Lisa Basili

SELLS, Cato, *Letter of January 10, 1916*, in *Annual Report of the Commissioner of Indian Affairs*, Washington DC: Government Printing Office, 1916.

SIEDELL, Daniel, A., *Art Criticism as Narrative Strategy: Clement Greenberg's Critical Encounter with Franz Kline*, «*Journal of Modern Literature*», vol. 26, n. 3/4, estate 2003.

STUART, Alexander, Hugh, Holmes, *Annual Report of the Commissioner of Indian Affairs for 1851*, Washington DC: Government Printing Office, Washington DC, 1851.

SUZUKI, Daisetz, Teitaro, *An introduction to Zen Buddhism*, Grove Press, New York, ed. 1964.

SUZUKI, Daisetz, Teitaro, *Essays in Zen Buddhism*, Luzac and Co, Londra, ed. 1934.

SUZUKI, Daisetz, Teitaro, BARRETT, William, (a cura di), *Zen Buddhism. Selected writings by D. T. Suzuki*, Doubleday & Company, New York, 1956.

SUZUKI, Daisetz, Teitaro, *La dottrina Zen del vuoto mentale*, Ubaldini, Roma, ed. 1968.

SUZUKI, Daisetz, Teitaro, *Introduzione al Buddhismo zen*, Ubaldini, Roma, ed. 1970.

SUZUKI, Daisetz, Teitaro, *Saggi sul Buddhismo Zen*, vol. 3, Edizioni Mediterranee, Roma, ed. 2004.

TALAMO, Vincenzo, (a cura di), *Canone buddhistico: Raccolta di aforismi (Sutta Nipata)*, Boringhieri, Torino, ed. 1979.

TEDESCHI, Francesco, *La Scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, V&P università, Milano, 2010.

THIÊN-ÂN, Thích, *Teoria e pratica dello zen*, Ubaldini, Roma, ed. 1984.

THOMASON, Timothy, C., *The role of altered states of consciousness in Native American healing*, «Journal of Rural Community Psychology», vol. E13 n. 1, Northern Arizona University, Flagstaff, Arizona, 2010.

TOBEY, Mark, *Japanese Traditions and American Art*, «College Art Journal», autunno 1958, Vol. 18, n. 1.

VALLIERE, James, T., *De Kooning and Pollock*, «Partisan Review», autunno 1967.

VARNEDO, Kirk, *L'Expressionnisme Abstrait*, in RUBIN, William, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribale*, Flammarion, Parigi, 1987.

VENTURI, Riccardo, *Black paintings. Eclissi sul modernismo*, Electa, Milano, 2008.

VIETTA, Egon, *Being, World and Understanding: a Commentary on Heidegger*, «The Review of Metaphysic 5», settembre 1951.

WALSH, Roger, N., *The spirit of shamanism*, Tarcher, Los Angeles, 1990.

WATTS, Alan, *La via dello Zen*, Feltrinelli, Milano, ed. 1991.

WESTGEESE, Helen, *Zen in the fifties. Interaction in art between East and West*, Waanders, Zwolle, ed. 1997.

WILSON, James, *La terra piangerà. Le tribù native americane dalla preistoria ai giorni nostri*, Fazi, Roma, 2003.

WINTHER-TAMAKI, Bert, *Art in the encounter of nations: Japanese and American artists in the early postwar years*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2001.

Lisa Basili

Sitografia

Ad Reinhardt papers, (1927-1968), Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC,
<https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659>

CATALANO, Claudio, *Il pensiero dualista e lo spirito Zen*.
https://www.academia.edu/29606888/Il_pensiero_dualista_e_lo_spirito_Zen

CATALANO, Claudio, *Lo Zen, lo spazio e il vuoto*.
https://www.academia.edu/29620573/Lo_Zen_lo_spazio_e_il_vuoto

CUMMINGS, Paul, *Oral history interview with John Cage, 1974 May 2*,
<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-john-cage-12442>

GUZZO, Louis, Intervista con Mark Tobey, «The Seattle Daily Times», 3 maggio 1957 <http://www.historylink.org/File/5217>

HATCH, Michael, *Learning about Asian Art from Ad Reinhardt*,
http://www.brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/ad-around-the-world/learning-about-asian-art-from-ad-reinhardt

MENDITTO, Maria, *La Psicoterapia della Gestalt del nostro tempo*, «SIGNature online», http://www.sigroma.com/SIGNature/online_07.pdf

ROOSEVELT, Franklin, Delano, Estratto dal discorso inaugurale 4 marzo 1933. <http://www.giornidistoria.net/il-12-aprile-1945-moriva-franklin-delano-roosvelt/>

The Portrait and the Modern Artist intervista a Mark Rothko e Adolph Gottlieb diretta da Hugh Stix per il programma radiofonico «Art in New York», WNYC, 13 Ottobre 1943. <http://www.wnyc.org/story/rothko-and-gottlieb-discuss-portrait-and-modern-artist-wnycs-art-new-york/>

TOBEY, Mark, citazione dalla lettera a Marian Willard, luglio 1957,
<http://www.cmt-marktobey.net/texts-from.html>

University of Illinois at Urbana-Champaign. College of Fine and Applied Arts, *Contemporary American painting 1952*, Urbana, University of Illinois, 1952 <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/9054>

VLNAR, Marina, *Native American Forced Assimilation and Resistance*. *Ethnic Studies* 53, 2010.
https://www.academia.edu/12914181/Native_American_Forced_Assimilation_and_Resistance

ARTYPE | aperture sul contemporaneo

collana diretta da Silvia Grandi

La collana nasce dalla necessità di riflettere sulle complesse problematiche artistiche ed estetiche sorte dalla fine dell'Ottocento fino ai giorni nostri, perseguendo un approccio multidisciplinare a favore del dialogo tra i saperi, per una più ampia visione d'insieme.

Le culture dell'Espressionismo Astratto

L'Espressionismo Astratto, nato in seguito alla Seconda Guerra Mondiale e sviluppatosi fino a primi anni Cinquanta, deve la sua importanza principalmente al fatto di essere stato riconosciuto come la prima corrente artistica tipicamente americana grazie alla quale gli Stati Uniti riuscirono a trasferire la capitale mondiale dell'arte da Parigi a New York. Già dai primi decenni del Novecento va fatto risalire l'agognato obiettivo degli Stati Uniti di giungere ad un'arte americana pura, finalmente liberata dalle dipendenze stilistiche europee. Tuttavia, sebbene l'Espressionismo Astratto abbia incarnato ufficialmente questo ideale, esso non nacque solo dal genio dei suoi esponenti, ma anche e particolarmente in virtù di una contaminazione con altre culture minori. Infatti, in seguito ad una convergenza di fattori politici e culturali gli artisti, affrancatisi progressivamente dai realismi promossi dal governo statunitense e dalle influenze del vecchio continente, si lasciarono ispirare in un primo momento dall'arte e dalla cultura dei Nativi Americani e, successivamente, dal Buddhismo Zen.