



Citation: P. Fameli (2018) Uomo e materia. Mono-Ha tra zen e fenomenologia. *Aisthesis* 11(2): 279-286. doi: 10.13128/Aisthesis-22941

Copyright: © 2018 P. Fameli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Uomo e materia. Mono-Ha tra zen e fenomenologia

PASQUALE FAMELI

(Università di Bologna)
pasquale.fameli@unibo.it

Abstract. At the end of the 1960s, in Japan grows up an artistic trend whose theorist, Ufan Lee, attributes the name of Mono-Ha, usually translated as a “school of things”. The theoretical and poetic assumptions of this tendency combine, as the essay intends to demonstrate, concepts and elements drawn from both the zen and the phenomenology, also because of the dialogue that these two models of thought seem to be able to establish. Through the voices of scholars who have dealt with, the essay identifies the similarities between the statements of the Mono-Ha’s artists and Husserl and Heidegger’s thoughts, authors who in the 1960s found great success in Japanese philosophy.

Keywords. Mono-Ha, arte povera, antiform, zen, phenomenology.

Molte sono le ricerche artistiche d’avanguardia che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, si rifanno allo zen, dalla musica di John Cage (Porzio [1995]) e dei minimalisti (Lanza [1991]: 161-167) alla letteratura *beat* di Jack Kerouac (Clark [1997]) fino alla pittura di Marc Tobey, Franz Kline o Ad Reinhardt in America (Westgeest [1997]; Hellstein [2010]) e di Antoni Tàpies o Yves Klein in Europa (Pasqualotto [2003]: 197-202; McEvilley [1982]), tanto da destare alcune perplessità anche sui possibili rapporti tra la pittura d’ispirazione zen¹ e l’Informale segnico (Dorfles [1962]: 223-240). Constatando il successo dello zen nella più avanzata cultura estetica dell’epoca, Umberto Eco ne esaltava con convinzione l’atteggiamento antintellettualistico, l’accettazione della vita nella sua elementare immediatezza e l’invito a coglierla nel suo libero fluire e nella sua felice discontinuità. Secondo lo studioso, questi elementi hanno interessato la sensibilità della cultura contemporanea occidentale anche

¹ Per un approccio alla concezione orientale in generale e giapponese in particolare dell’arte si rimanda a Pasqualotto [2004]; Pasqualotto [2007]; Cox [2006]; Richie [2009]; Ghilardi [2011].

in virtù di quelle scienze e di quelle filosofie che hanno rinunciato a formule generalizzanti con cui schematizzare la realtà, disponendosi piuttosto ad accoglierne l'instabilità e l'ineffabilità. Tanto dallo zen quanto dalle filosofie dell'esperienza e dalla fisica quantistica², arriva infatti un medesimo invito, quello di accettare la mutevolezza dell'universo, il suo essere indefinibile e sfuggente, al di qua di ogni cieca pretesa deterministica (Eco [1962]: 205-206). Questa accettazione del mondo nella sua immediatezza e nel suo libero fluire risponde infatti ad alcune idee fondanti e generali di filosofie quali il pragmatismo di John Dewey, che ha riconosciuto alla natura un fertile potenziale conoscitivo (Dewey [1925]) o la fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty ([1945]: 101), che invita a «ritrovare i fenomeni, lo strato di esperienza vivente attraverso cui l'altro e le cose ci sono originariamente dati».

Precorrendo una serie di studi che avrebbero provveduto a rilevare più analiticamente i rapporti tra pragmatismo, filosofia continentale e buddhismo zen (Kobayashi [1962]; Pasqualotto [1989]; Odin [1996]; Olson [2000]; Park Kopf [2010]), Massimo Scaligero aveva rilevato già nel 1961 la possibilità di correlare zen, esistenzialismo e fenomenologia a partire dalla ricerca husserliana del noema, incentrata sull'esigenza di restituire l'ideale elemento vivente ai fenomeni. Essa costituiva infatti un'esperienza necessariamente «a-dialettica, extra-razionale, vitale solo incorporeamente, interiore e sufficiente a sé», ma al contempo «pronta a esprimersi in gesto, o in ritmo, o in atto estetico», al punto che l'incontro con lo zen non venga a porsi nell'ordine della mera congenialità ma in quello di una più profonda identità di principio (Scaligero [1961]: 18). Il presupposto esistenzialista dell'essere come sperimentazione diretta al di qua di ogni deformante mediazione di giudizio, nel continuo convergere di particolare e generale, di finito e infinito, sembra trovare un suo ideale corrispettivo nel principio di relazione tra la trascendenza e l'immanenza tipico del Brahman o

Ātman delle Upanisad. È in particolare nella filosofia di Martin Heidegger che, secondo Scaligero, si può riscontrare un elemento di richiamo al senso dell'asceti zen, pur con tutte le dovute differenze che un confronto tra il modello di pensiero orientale e quello occidentale comporta, oltre ai proficui apporti che l'uno può offrire all'altro³ (Scaligero [1961]: 19-23). È ciò che confermano anche gli studi di Giangiorgio Pasqualotto, evidenziando un comune approccio ai problemi che elude la scansione lineare di proposizioni orientate verso un unico punto a favore di un attornarsi di proposizioni sull'oggetto, nella consapevolezza di non poterlo fissare o definire una volta per tutte. Questa reiterazione illimitata del domandare mette in discussione la natura del rapporto tra soggetto e oggetto, come quella tra *logos* e *physis*, che si deve risolvere, tanto per la fenomenologia quanto per lo zen, nell'ottica di una totale coappartenenza (Pasqualotto [1989]: 157-159). Comune a entrambi i modelli di pensiero è inoltre il procedere per continue approssimazioni che rende il soggetto pienamente consapevole dei limiti di tale indagine, prime fra tutti l'inafferrabilità e l'inspiegabilità dell'esistenza, sempre apparentemente «inadeguate al mondeggiare del mondo» (Heidegger [1976]: 120).

Questo possibile rapporto tra fenomenologia e zen può trovare un valido banco di prova nelle poetiche giapponesi di fine anni Sessanta radunate dall'artista e teorico Ufan Lee sotto il suggestivo nome di Mono-Ha (solitamente tradotto come «scuola delle cose») e incentrate sul ricorso a materiali organici come pietre, legni, vegetali, carta o carboni esibiti a un grado zero di manipolazione, in assembramenti, cataste o accumuli. Queste ricerche artistiche sono votate a ristabilire quel nutriente contatto primigenio tra uomo e natura cercato negli stessi anni anche dall'Arte Povera. Facendo *epochè* degli avanzamenti culturali e tecnologici in virtù di una nuova attenzione alle materie primarie, organiche e minerali, vari esponenti della «scuola delle cose» quali Koji Enokura, Kishio Suga, Katsu-

² In merito ai rapporti tra fisica quantistica e pensiero orientale si veda Capra [2013].

³ Sulla prospettiva interculturale in filosofia si vedano Pasqualotto [2003]; Ghilardi [2012]; Ghilardi [2014].

ro Yoshida o Nobuo Sekine si trovano a operare al pari dell'artista poverista che «organizza le cose viventi o vegetali in fatti magici» e che «lavora alla scoperta del nocciolo delle cose, per ritrovarle ed esaltarle» (Celant [1969]: 225). L'obiettivo di Mono-Ha è, infatti, quello di «esprimere una struttura capace di rivelare in se stessa la freschezza del mondo» (Lee [1970]: 76).

Un altro elemento centrale nella poetica di Mono-Ha è quello che Tsukasa Mori (1988) ha definito «l'irripetibilità di un istante», fattore che consegue alla presenza delle opere nello spazio della relazione e alla ridefinizione contestuale cui, di volta in volta, sono obbligati gli elementi e i materiali utilizzati. La teoria dell'irripetibilità garantisce infatti che le «cose» eludano la loro mera datità oggettuale in favore di un relazionarsi sempre diversificato e non conflittuale. L'influenza esercitata dall'artista sul materiale non è infatti ricavabile dalla mera superficie delle cose, perché vive in una dimensione tutta concettuale che permette di collegare intimamente cose esteriormente diverse. Ritenuto dallo stesso Mori ([1988]: 31) come un tratto peculiare e distintivo della poetica di Mono-Ha, esso è invero presente anche nella poetica dell'Arte Povera, che trova nella convinta adesione all'imprevedibilità del vivere la consapevolezza di una differenziazione continua. Già a partire dal 1968 Germano Celant evidenzia infatti l'aspirazione dei suoi artisti, e di Michelangelo Pistoletto in particolare, a intendere la presa di possesso del reale come un fatto poetico, optando per gesti e scelte che non pretendano di iterarsi secondo schemi codificati e prestabiliti ma secondo un libero progettarsi che manifesti «l'irripetibilità di ogni istante». Secondo Celant, queste azioni si costituiscono oltretutto come «liberazioni per la creazione di un "nirvana" naturale» (Celant [1968]: 52).

Entrambi i movimenti accordano inoltre alla percezione un ruolo di prim'ordine nella strutturazione dell'esperienza del mondo e si pongono quindi in stretta vicinanza alla fenomenologia. Questo aspetto non è stato colto immediatamente dalla critica giapponese, per via dei condizionamenti dettati dal precedente di *Tricks and Vision*

di cui Mono-Ha è stato erroneamente considerato una derivazione. Il problema della percezione nella poetica di Mono-Ha si pone infatti in termini del tutto differenti rispetto a quelli di *Tricks and Vision*, tendenza oggettuale che prende il nome dalla mostra curata da Yusuke Nakahara e da Junzo Ishiko presso la Tokyo Gallery e la Muramatsu Gallery nell'aprile-maggio del 1968 e che ha visto tra i suoi partecipanti alcuni artisti poi confluiti nel Mono-Ha quali Jiro Takamatsu e Nobuo Sekine. Gli artisti di *Tricks and Vision* non sono interessati alla sensorialità in quanto canale di apertura al mondo-della-vita, ma ai meccanismi visivi e agli inganni ottici ottenuti mediante tecniche di *trompe l'oeil* che permettono di reinventare oggetti quotidiani e banali in situazioni metafisico-surreali. La problematica artistica di *Tricks and Vision* si risolve dunque in giochi di illusionismo ottico applicati a un oggettualismo di matrice pop. La critica giapponese ha di recente ribadito l'importanza di Takamatsu nella genesi di Mono-Ha per via degli interessi percettologici che egli ha coltivato e tradotto in forma artistica già a partire dai primi anni Sessanta (Yasuyuki [2015]: 74). Il passaggio dall'una all'altra tendenza ha visto però una netta riformulazione del suo approccio, ponendosi nell'ottica di una deviazione e non di una continuità rispetto all'esperienza precedente. La percezione viene infatti coinvolta nel contesto di Mono-Ha e dal più maturo Takamatsu a esperire gli stimoli offerti da un confronto diretto con le proprietà fisiche e processuali dei materiali, dello spazio e della relazione (Nakahara [1969]; Lee [1970]; Minemura [1988]: 26-27; Tomii [2013]), nel suo essere rivelazione del mondo e non, come per *Tricks and Vision*, un allontanamento da esso mediante intellettualistici giochi di spiazzamento visivo (Minemura [1978]: 233-235; Yasuyuki [2015]: 86-90).

Riconducibili per affinità poetiche al paradigma dell'Arte Microemotiva formulato nel 1968 dal Piero Gilardi per definire le coeve esperienze plastiche incentrate sull'operosità delle energie primarie e sulla vitalità della materia (Gilardi [1968]: 48-51), le proposte di Mono-Ha e quelle dell'Arte Povera hanno dialogato sporadicamente

a distanza finché più recenti mostre (Bourgeois, Govan [2013]; Bonito Oliva, Aoki [2015]) e pubblicazioni (Nakai [2001]; Lombardi [2001]; Fabbri [2009]: 81-99) non hanno provveduto a una maggiore conoscenza del movimento nipponico nel nostro Paese anche in relazione a quello italiano. La prima occasione di incontro tra Arte Povera e Mono-Ha è stata la Biennale di Tokyo del 1970, significativamente intitolata *Tra uomo e materia*, che ha visto gli artisti italiani esporre al fianco dei loro omologhi statunitensi e giapponesi. Questo evento sembrava poter suggellare la possibilità di una relazione tra le poetiche occidentali e orientali gravitanti attorno alle tendenze postminimaliste, antiformali e concettuali (Nakahara [1970]; Yasuyuki [2015]: 100), tuttavia la ricezione di tale scambio in Italia è stata piuttosto lenta e accidentata. Una mostra intitolata *Arte contemporanea del Giappone* tenutasi al Palazzo della Società per le Belle Arti e dell'Esposizione Permanente del 1972 ha mostrato lo stato della ricerca giapponese permettendo di cogliere le molte affinità con le ricerche italiane. Tra gli artisti presenti avvicinabili all'Arte Povera (Noriaki Fukawa, Masafumi Maita, Morihiro Wada, Kintaro Fukuhara, Hiroyuki Iwano, Shuji Mizumoto, Takehiro Terada, Akito Uzawa) non vi era però nessun esponente ufficiale di Mono-Ha: si trattava infatti di artisti poco più giovani che perseguivano soluzioni analoghe, viste forse dagli italiani come tentativi isolati e disorganici di cogliere, con lieve ritardo, certi fermenti artistici internazionali. Prima delle quattro mostre tenutesi in Italia tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Duemila (Calvesi et al. [1988]; Bertozzi [1992]; Bonito Oliva, Di Maggio [1995]; Bonito Oliva [2001]), l'unico segnale relativo all'esistenza di Mono-Ha era stato un articolo di Toshiaki Minemura apparso sulla rivista "Domus" verso la fine degli anni Settanta in cui si ripercorrevano, in modo sintetico, la nascita e lo sviluppo del movimento nipponico. Pur riconoscendo la possibilità di un accostamento di Mono-Ha alle coeve correnti dell'Arte Povera e della Land Art, Minemura criticava la superficialità di una simile operazione, insistendo sulle differenze poste dal carattere nazionalistico e genuinamente asiatico dei suoi

fondamenti, e accusava al contempo gli stessi artisti giapponesi di aver giocato sulle apparenze, sulle consonanze epidermiche tra le loro opere e quelle di Poveristi e Land-artisti per ottenere consensi sul piano internazionale (Minemura [1979]: 45). Soltanto nel 1988, in occasione della prima mostra italiana interamente dedicata al movimento giapponese, Minemura avrebbe smussato le sue posizioni iniziali, ripensando il rapporto tra Mono-Ha e Arte Povera come fertile ed effettivo, pur ribadendo le specificità etniche dei rispettivi referenti epistemologici (Minemura [1988]: 23).

Andando però a indagare i presupposti filosofici che stanno alla base del movimento nipponico è possibile notare come, su una pur robusta radice culturale giapponese e zen, siano andate a innestarsi le lezioni della fenomenologia e dell'esistenzialismo europei che, del resto, sono alla base delle coeve ricerche postminimaliste (Barilli [1974]: 198-200; Krauss [1983]: 271-272). Quello di Mono-Ha viene a costituire pertanto un rilevante caso storico di correlazione tra estetica occidentale ed estremorientale nella pratica dell'arte. Al più generale quadro di «affinità elettive» notate da Eco e indagate più dettagliatamente da Scaligero e da Pasqualotto si devono aggiungere infatti la formazione filosofica di Ufan Lee e il suo elaborato di tesi su Martin Heidegger (Bertozzi [1988]: 22n), oltre al forte interesse che la filosofia giapponese degli anni Sessanta ha nutrito per la fenomenologia occidentale (Nitta Tatematsu [1979]; Blosser et al. [1993]; Cimino, Costa [2012]: 317-329). Un confronto tra i testi permette di rilevare come la concezione della scultura espressa da Heidegger trovi forte risonanza della poetica di Lee. Per il filosofo tedesco, infatti, la scultura è «il farsi-corpo di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, tengono raccolto intorno a sé un che di libero che accorda una dimora a tutte le cose e agli uomini un abitare in mezzo alle cose» (Heidegger [1969]: 33-35). Per Ufan Lee, promotore di una poetica del *relatum*, di un'indagine sui termini di relazione tra le cose, l'incontro è l'istante di autocoscienza in cui «l'individuo, trascendendo la propria condizione di «uomo», è affascinato dal contatto con lo splendore del mondo e vive la sen-

sazione di essere unito con il *luogo*» (Lee [1970]: 76). È, questa, una concezione perfettamente compatibile con quella proposta da Tetsuro Watsuji, ancora sulla scorta del pensiero heideggeriano, dell'uomo come «fra» (*aida*) dinamico, calato nel con-esserci, nella coappartenenza di soggetto e oggetto. Si deve rilevare, oltretutto, che l'emergere di Mono-Ha coincide con la pubblicazione, nel 1968, di un libro di Yoshihiro Nitta che ha subito goduto di grande risonanza, *Genshōgaku towa nanika* (*Che cos'è la fenomenologia*), in cui il concetto husserliano di «presente vitale» viene reinterpretato come il luogo di incontro originario tra razionalità e natura. Si tratta dello stesso incontro che nelle opere di Mono-Ha, come in varie opere poveriste di Anselmo o di Kounellis, avviene tra moduli geometrici ed elementi organici, in quella che Gilardi ([1968]: 51) definisce una «tensione di compresenza» e che Minemura ([1988]: 26) etichetta come «antitesi di sostanze».

Rintracciamo una sintesi ideale tra spunti di matrici zen e fenomenologica anche nella poetica di Kishio Suga, secondo il quale l'essere delle cose è nella loro stessa evidenza: poiché «le cose *esistono* ineluttabilmente», l'essere è, per Suga, «la consapevolezza della presenza fisica stessa delle cose» (Suga [1970]: 82). Per l'artista l'unico modo di andare oltre lo spirito di creazione che domina le procedure più convenzionali del fare arte (molto vicino, in ciò, al superamento della tecnica sostenuto da Heidegger) sta nel «portare cose che "esistono" alla loro situazione estrema di "essere"», trasponendole dalla loro situazione consueta a una situazione «isolata» (Suga [1970]: 82). Nonostante la dichiarata estraneità dell'autore alla filosofia occidentale, l'affermazione sembra riprendere uno dei fondamenti della fenomenologia di Edmund Husserl secondo cui l'isolamento di un dato oggetto, la sua messa tra parentesi, comporta sì un suo «mutamento di segno», ma permette al tempo stesso di averne una percezione assoluta e di coglierne l'essenza, dotandolo di un indice mentale (Husserl [1913]: 282). Questo processo si compie nelle pratiche del Mono-Ha mediante lo spostamento contestuale dell'elemento mondano sospeso da tutte le sue finalità pratiche, come

attuando il recupero di un singolo elemento lessicale sciolto dalle sue consuetudini sintattiche. Suga prosegue inoltre ponendo un esempio strettamente assimilabile a quello di Husserl, quello per cui si è soliti osservare e concepire un albero per la sua utilità (dare i frutti, ottenere della legna da ardere, della carta e così via), ma portandolo in una galleria d'arte è possibile svelarlo nella sua più genuina essenza, nel suo effettivo stato di esistenza. Scrive Suga:

Prendiamo un tronco di legno: il farlo stare in piedi con un metodo qualsiasi differisce dalla situazione in cui esso si trova in piedi una volta cessato l'intervento umano. Il farlo stare in piedi, più che un'azione creativa è un mutamento del modo di essere originario della cosa; sarebbe forse più naturale che esso fosse disteso orizzontalmente, o sepolto nel terreno, o ancora spezzato. Il farlo stare in piedi, partendo dal presupposto che il tronco sta in piedi, può essere definito come un estrarre l'essenza del modo di essere delle cose che stanno in piedi, riducendola alle caratteristiche dell'azione umana del fare stare in piedi (Suga [1970]: 83).

La ricerca delle proprietà generali dei fenomeni è chiamata in causa anche da Ufan Lee, il quale, rifacendosi apertamente a Confucio, ha affermato che nell'osservare un legno o una pietra in quanto tali non si percepiscano *quel* legno o *quella* pietra, ma si acceda a una sorta di «universo impenetrabile» che sta ben oltre i più convenzionali criteri classificatori (Lee [1970]: 76). Le invarianti si fanno strada nella percezione dell'artista elidendo le qualità contingenti della cosa percepita, compiendo l'obiettivo primo di ogni indagine fenomenologica.

Un'ennesima, benché indiretta, conferma di come le affinità tra lo zen e la fenomenologia possano convergere in un'esperienza artistica unificante arriva infine dalla poetica di Hidetoshi Nagasawa, giapponese stabilitosi in Italia nell'agosto del 1967, a poche settimane dall'esordio dell'Arte Povera a La Bertesca di Genova. Date alla mano, Nagasawa non ha potuto osservare né vivere l'esperienza di Mono-Ha, ma certo ha potuto attingere dallo stesso bagaglio culturale, che gli ha permesso di innestarsi con naturalezza sulle coeve vicende poveriste. Pur risentendo fortemente

della cultura zen e in particolare del concetto del *Ma* nella strutturazione della propria poetica (Nicolini [1997]: 17-19), Nagasawa ha provveduto subito a calibrarla su un orizzonte culturale ben più ampio, comprendendo la possibile convergenza tra il pensiero orientale e le soluzioni della più avanzata ricerca artistica occidentale. Questo rinnovato interesse per la corporalità e la percezione in quanto chiavi di rapporto con l'esistenza si concretizzava, per l'artista, nella pratica della misurazione della distanza tra le cose naturali, in sintonia con la poetica dell'incontro formulata da Ufan Lee. «Il mio lavoro – afferma infatti Nagasawa – consiste nel cercare uno spazio di tensione all'interno degli oggetti» ricorrendo all'intuizione come mezzo privilegiato, che «riconduce a una dimensione antica e totale ormai dimenticata». All'artista interessa infatti «l'essenza degli oggetti al di sopra di qualsiasi identità di colore, forma odore in cui si trova soggettivamente l'oggetto» (Nagasawa [1972]: 10). Ricorrere al tramite dell'intuizione per rintracciare l'essenza delle cose al di là delle loro datità particolari, di quelle che Husserl ha definito le «qualità secondarie» di un oggetto, è un atteggiamento del tutto concorde con l'atteggiamento primo della fenomenologia nel modo in cui l'aveva formulata lo stesso filosofo e, insieme al dichiarato interesse per le dinamiche di relazione tra le cose, si inserisce felicemente in quel fertile ponte estetico tra Oriente e Occidente costruito brillantemente dall'esperienza di Mono-Ha.

BIBLIOGRAFIA

- Arte contemporanea del Giappone. Palazzo della Società per le belle arti ed Esposizione permanente di Milano*, Tokyo, Japan Art Festival Association, 1972.
- Barilli, R., 1974: *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Bompiani, Milano, 1981.
- Bertozzi, B. (a cura di), 1992: *Avanguardie giapponesi degli anni 70*, Carte Segrete, Roma.
- Bertozzi, B., 1988: *Il linguaggio delle cose. Teoria e produzione artistica del gruppo Mono-ha*, in Calvesi, M., et al., *Mono-ha. La scuola delle cose*, De Luca, Roma.
- Blosser, P., et al. (a cura di), 1993: *Japanese and Western Phenomenology*, Springer, New York.
- Bonito Oliva, A., Aoki, M. (a cura di), 2015: *Mono-ha*, Mudima, Milano.
- Bonito Oliva, A., Di Maggio, G. (a cura di), 1995: *Asiana. Contemporary Art from the Far East*, Milano, Mudima, Milano.
- Bourgeois, C., Govan, M. (a cura di), 2013: *Prima materia*, Electa, Milano.
- Calvesi, M., et al., 1988: *Mono-ha. La scuola delle cose*, De Luca, Roma.
- Capra, F., 1975: *Il Tao della fisica*, trad. it. di G. Salio, Adelphi, Milano, 2013.
- Celant, G., 1968: *Arte povera*, in Id., *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985, pp. 48-56.
- Celant, G., 1969: *Arte Povera*, Mazzotta, Milano.
- Cimino, A., Costa, V. (a cura di), 2012: *Storia della fenomenologia*, Carocci, Roma.
- Clark, T., 1997: *Jack. Vita e leggenda di Kerouac*, trad. it. di C. Molinari, Edimar, Milano.
- Cox, R., 2006: *The Zen Arts. An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*, Routledge, London.
- Dewey, J., 1925: *Esperienza e natura*, trad. it. e cura di P. Bairati, Mursia, Milano, 2017.
- Dorfles, G., 1962: *Appunti sullo Zen e sulle sue qualità comunicative*, in Id., *Simbolo, comunicazione, consumo*, Einaudi, Torino, pp. 223-240.
- Eco, U., 1962: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1971.
- Fabbri, F., 2009: *Lo zen e il manga. Arte contemporanea giapponese*, Bruno Mondadori, Milano.
- Ghilardi, M., 2011: *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Milano-Udine.
- Ghilardi, M., 2012: *Filosofia dell'interculturalità*, Morcelliana, Brescia.
- Ghilardi, M., 2014: *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente*, Morcelliana, Brescia.
- Gilardi, P., 1968: *Microemotive Art*, in Celant, G., *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze, 1976, pp. 48-51.

- Heidegger, M., 1969: *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Recco, 2000.
- Heidegger, M., 1976: *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano.
- Hellstein, V., 2010: *Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism. A New Intellectual History of The Club*, PhD diss., Stony Brook University, New York.
- Husserl, E., 1913: *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, trad. it. di G. Alliney, Einaudi, Torino, 1950.
- Kobayashi, V.N., 1962: *The Quest for Experience: Zen, Dewey, and Education*, "Comparative Education Review", 5 (3), pp. 217-222.
- Krauss, R., *Richard Serra. Una traduzione* (1983), in Ead., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti* (1985), trad. it. di E. Grazioli, Fazi, Roma, 2007, pp. 269-281.
- Lanza, A., 1991: *Il secondo Novecento*, EDT, Torino.
- Lee, U., 1970: *Alla ricerca dell'incontro*, trad. it. di B. Bertozzi, in Calvesi, M., et al., *Monoha. La scuola delle cose*, De Luca, Roma, 1988, pp. 75-79.
- Lombardi, A., 2001: *Gutai e Mono-ha. Continuità e sviluppi*, in Bonito Oliva, A., *Le tribù dell'arte*, Skira, Milano, pp. 211-225.
- McEvilley, T., 1982: *Yves Klein. Conquistador of the Void*, in Bozo, D., et al. (ed.), *Yves Klein 1928-1962. A Retrospective*, Menil Collection, New York, pp. 19-87.
- Merleau-Ponty, M., 1945: *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2009.
- Minemura, T., 1988: *Che cosa è stato il Monoha?*, trad. it. di B. Bertozzi, in Calvesi, M., et al., *Monoha. La scuola delle cose*, De Luca, Roma.
- Minemura, T., 1978: *Su Mono-Ha*, "Bijutsu Techo", 30 (7), pp. 233-235.
- Minemura, T., 1979: *Mono-Ha e Post Mono-Ha*, "Domus", 51 (596), p. 45.
- Mori, T., 1988: *La teoria dell'irripetibilità nella "scuola delle cose"*, trad. it. di B. Bertozzi, in Calvesi, M., et al., *Monoha. La scuola delle cose*, De Luca, Roma, pp. 31-35.
- Nagasawa, H., 1972: *Nagasawa*, "Flash Art", 6 (37), p. 10.
- Nakahara, Y., 1969: *From topology to phase*, Tokyo Gallery, Tokyo.
- Nakahara, Y., 1970: *Between Man and Matter*, in Nakahara, Y., Minemura, T. (eds.), *Between Man and Matter. 10th Tokyo Biennale 1970*, Mainichi Shimbun, Tokyo.
- Nakai, Y., 2001: *Mono-ha*, in Bonito Oliva, A., *Le tribù dell'arte*, Skira, Milano, pp. 401-417.
- Niccolini, C., 1997: *Nagasawa. Tra cielo e terra. Catalogo ragionato delle opere dal 1968 al 1996*, De Luca, Roma.
- Nitta, Y., Tatematsu, H. (eds.), 1979: *Japanese Phenomenology. Phenomenology as the Trans-cultural Philosophical Approach*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht-Boston-London.
- Odin, S., 1996: *The Social Self in Zen and American Pragmatism*, State University of New York Press, New York.
- Olson, C., 2000: *Zen and the Art of Postmodern Philosophy*, State of New York University Press, New York.
- Park, J.Y., Kopf, G. (eds.), 2010: *Merleau-Ponty and Buddhism*, Lexington Books, Washington.
- Pasqualotto, G., 1989: *Il Tao della filosofia. Corrispondenze tra pensieri d'Oriente e d'Occidente*, Pratiche, Parma.
- Pasqualotto, G., 1992: *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia, 2004.
- Pasqualotto, G., 2003: *East & West. Identità e dialogo interculturale*, Marsilio, Venezia.
- Pasqualotto, G., 2007: *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia.
- Porzio, M., 1995: *Metafisica del silenzio. John Cage, l'Oriente e la nuova musica*, Auditorium, Milano.
- Richie, D., 2009: *Sull'estetica giapponese*, trad. it. di G. Tonioli, Lindau, Torino.
- Scaligero, M., 1961: *Zen ed esistenzialismo*, "Il Giappone", 1 (2), pp. 18-23.
- Suga, K., 1970: *Oltre la situazione*, trad. it. di B. Bertozzi, in Calvesi, M., et al., *Monoha. La scuola delle cose*, De Luca, Roma, pp. 81-84.
- Tomii, R. (ed.), 2013: *Voices of Mono-ha Artists: Contemporary Art in Japan, Circa 1970*,

“Review of Japanese Culture and Society”, 25 (1), pp. 200-261.

Westgeest, H., 1997: *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West*, Reaktion Books, Islington.

Yasuyuki, N., 2015: *Riesaminare Mono-ha*, in Bonito Oliva, A., Aoki, M. (a cura di), *Mono-ha*, Mudima, Milano, pp. 75-116.