

Il colore del bianco

di Claudio Widmann

“A guardarlo non lo vedi,
perché il suo nome è il-senza-colore”
Daodeging

“Uso solo un marmo italiano detto *perlino*. Amo il suo colore”, afferma Toyoaru Kii.

Il colore del *perlino* ha evocazioni perlacee e sgrana una gamma di sfumature che appartengono alla tavolozza del bianco. Benché alla percezione immediata sia un materiale bianco, però, non è di un colore puro, ma attenuato, ammorbidito, perfino contaminato.

Il bianco è un colore assoluto; riflette tutte le radiazioni luminose senza trattenerne alcuna, assomma in sé ogni colore senza inclinare verso nessuno. Nella sua essenza è un’astrazione. La sua qualità assoluta si addice all’immagine assoluta degli dei come la Tara Bianca del Tibet, la candida Kore della Grecia, il Dio Padre dalla barba bianca dei Cristiani. E’ colore etereo e rarefatto, che avvolge di numinoso chi ha prossimità con i numi, come la mucca di Krshna e tutte le bianche mucche dell’India o le Vestali di Roma o gli Imam dell’Islam o il Padre Bianco del Vaticano. Non può che essere bianca la via che porta agli dei e la scia bianca che ognuno vede nel cielo, prima di essere detta Via Lattea, era detta Via degli Dei.

Nell’iconografia buddhista il *Buddha Vairocana*, dal colore della candida madreperla, siede al centro della coscienza, dove rifulge la sillaba *Om*, avvolta in una chiara luce bianca. Non è un dio, ma una figura eccezionalmente illuminata dalla coscienza. Fu intuitiva e sincretica la lingua degli Egizi nell’indicare con la parola *hj* sia il colore bianco sia l’illuminazione. Bianco, in effetti, è colore di luce e di illuminazione: è detta luce bianca quella riflessa dai diamanti più puri e sono confusi di aloni bianchi gli illuminati d’ogni tempo e d’ogni tradizione. Le personalità “mana”, coloro che posseggono la potenza numinosa dell’illuminazione sono tradizionalmente ascritte alla sfera del bianco: nel *Signore degli Anelli*, Gandalf riemerge integralmente candido dal confronto con le forze del Male e come lui sono contraddistinti dal colore bianco gli immacolati officianti della magia bianca.

“La luce si presenta nel bianco”, scrisse Steiner, e la luce della coscienza illumina dall’interno l’uomo attratto dalla consapevolezza. Nel sofisticato pensiero degli Sciiti, il “Mosè del tuo essere” personifica la luce interiore della consapevolezza ed è connotato dal colore bianco. Illuminazione e consapevolezza hanno indotto la razza bianca a idealizzare il bianco, ma questo significato simbolico è universale ed è idealizzato anche presso la cultura nera: i Bambara dell’Africa subsahariana ritengono che i denti candidi siano simbolo di intelligenza; i Bantù dell’Africa sud-orientale ritengono bianchi gli Antenati che dimorano nelle meridionali “regioni dell’armonia” ed è pratica diffusa in tutta l’Africa dipingere di bianco gli iniziati, i “rinati alla vita del cielo”. Il bianco è immagine archetipica di ciò che schiarisce la mente; troppo concretisticamente, Michael Jackson volle farsi sbiancare la pelle. La bellezza di questo colore non è estetica, ma archetipica; nell’*I Ching*, l’esagramma della bellezza (*Pi*) recita: “La sesta linea mostra la persona adorna solo di bianco”.

La bellezza del bianco contiene evocazioni di purezza; “colletti bianchi” e “guanti bianchi” qualificano attività che non sporcano le mani né le coscienze. Bianco è un colore verginale e incontaminato, sterile e igienico; per queste proprietà è colore di vesti nuziali, di camici sanitari, di bucati freschi: non può che essere bianca, la biancheria. Ma l’inappagabile tensione a un “bianco più bianco del bianco” non è della pubblicità, è del mondo fenomenico, è della dimensione empirica, dove il puro e l’assoluto sono ideali assai più che reali: “nessun bianco puro è sulla terra”, sintetizza la poesia. In questo senso il biancore velato del marmo *perlino* è tipicamente umano e archetipicamente bianco.

Il bianco ideale è delle origini. Aristotele come il mistico ebraico Gikatila sostenevano che è “l’origine di tutti i colori”, ascrivendogli implicitamente una qualità feconda e generativa che ne fa colore di femminilità e di vitalità presso molte culture. Kandinsky immagina che “nei bianchi

periodi dell'era glaciale" la terra risonasse di un silenzio assoluto, avvolta in un chiarore bianco "che non è morto, bensì ricco di possibilità, un nulla giovane o, più esattamente, un nulla anteriore al principio, alla nascita". Il bianco assoluto attiene al mondo della trascendenza, del sovrasensibile. Agli esseri relativi che abitano la terra e che vivono nella dimensione fenomenica appartiene il bianco-panna del latte o il bianco perlaceo dello sperma o il bianco cadaverico delle ossa. O il bianco attenuato del marmo perlino, che - giocato tono su tono- declina le innumerevoli sfumature del mondo fenomenico.

Oltre il colore

"Impiego solo marmo bianco, in modo da escludere l'elemento pittorico importante che è il colore", scrive Toyoharu Kii. "Le poesie della mia scuola vogliono somigliare ai dipinti monocromi" scrisse Matsuo Bashō (1644-1710), l'insuperato Maestro dell'*Haiku*.

Ogni individuo è il figlio giovanissimo di una psiche antichissima e per assaporare appieno l'arte di T. Kii gioverebbe di certo avere familiarità con la psiche collettiva che permea la cultura giapponese. L'anima giapponese coltiva la predilezione per l'austerità espressiva fin dai tempi protostorici del santuario di Ise (I millennio a. C.) e nel periodo Kamakura (XII sec. d. C.) l'incontro con il buddismo zen e il suo minimalismo incrementò il culto della sobrietà. Se l'*austerità* zen abbia condizionato l'estetica giapponese o se un costituzionale rigore nipponico abbia portato l'estetica zen alle sue massime espressioni, è dibattito culturale non ancora risolto. Rimane la realtà di un'estetica che da secoli privilegia un'espressione sobria e contenuta, tipica degli spiriti che la psicologia dice introversivi e particolarmente apprezzata dalle menti acclini all'introspezione e al gustamento meditativo.

Sullo sfondo della ricerca artistica giapponese è costante il tentativo inane di evocare una dimensione che sta al di là di quella fenomenica, una realtà senza forme e senza colori, che la filosofia chiama Vuoto, Silenzio o Nulla. Lo stesso Silenzio che Kandinsky disse essere gravido di potenzialità, lo stesso Nulla che disse preludere il principio, dal quale sgorgano e nel quale si dissolvono tutte le forme fenomeniche. Il Grande Vuoto è la fonte ultima di tutte le cose; s'estende prima di ogni esistenza e si continua oltre ogni esistenza; è la dimensione dove le cose perdono ogni attribuzione, perfino la proprietà di esistere.

L'arte giapponese è pervasa dallo sforzo vertiginoso di innalzare la coscienza dell'uomo fino a intuire un'eternità vuota di tempo, un nulla vuoto di forme, un silenzio vuoto di vibrazioni. Tutto l'inessenziale viene abbandonato per accostarsi all'essenziale, perché il massimo dell'inespressione costituisce la massima espressione di una Realtà che non possiede manifestazioni. L'*haiku* scarnifica la poesia, riducendola a "monocroma" composizione di tre versi (di 5-7-5 sillabe rispettivamente). Nel teatro del *Nô* l'inespressiva "neutralità" della maschera bianca sostituisce la mimica personale dell'attore principale; il silenzio sostituisce la parola e l'immobilità prende il posto del movimento nel rappresentare il Vuoto ancestrale che non ha ancora prodotto espressioni, dove nessuna *dynamis* vitale ha ancora prodotto movimento alcuno. La cerimonia del tea (*wabi cha*, autentica forma d'arte) viene celebrata in uno sazio architettonico caratterizzato da isolamento introversivo, minimalismo strutturale e raffinatissima semplicità. La pittura riduce i dettagli delle forme e la gamma dei colori, fino a divenire pittura in bianco e nero; grandi maestri di questo genere pittorico come Li Ch'eng o Lao Yung centellinavano inchiostro e pennello, per rendere con maggiore efficacia l'irraggiungibile immaterialità dell'essere. Se avessero potuto, avrebbero praticato una pittura "senza inchiostro e senza pennello"; non potendolo fare, il loro segno minimalista costituisce l'ultimo baluardo fenomenico nell'avvicinamento al metafisico.

Occorre una sofisticata padronanza del colore per rinunciare all'espressività del colore. Per lunghi periodi della sua lunga storia l'anima collettiva giapponese esplorò le più delicate sfumature cromatiche; nella *Storia di Genji* la dama Murasaki testimonia la straordinaria sensibilità cromatica maturata dalla cultura giapponese. Opere letterarie del periodo Heian (X-XII secolo) arrivano a nominare centosettanta colori diversi; l'abito *juni-hitoé* (vestito dai dodici strati) fu una sinfonia di trasparenze cromatiche: dodici sottovesti di seta, di lunghezza degradante e di tonalità diverse, ai

bordi del collo e delle maniche mostravano una scala di colori data dal sommarsi delle tinte sovrapposte e affioranti per trasparenza. In altro periodo (a cavallo del XVII secolo) il pittore Eitoku Kanô impiegò cromatismi puri per decorare con macchie astratte di colore le pareti delle fortezze di Azuchi e di Momoyama.

Una lunga esperienza cromatica porta l'arte giapponese alla convinzione che il colore è efficace per rappresentare il variopinto mondo fenomenico, la sgargiante effervescenza della natura, le cangianti coloriture dell'emozione, ma che per rappresentare il Nulla privo di attribuzioni, l'imperturbabile neutralità del Vuoto occorre andare oltre il colore. La rinuncia al colore è trascendenza del colore e ricerca di trascendenza *tout-court*. L'arte giapponese non è un'esperienza estetica, è un'esperienza spirituale; è il tentativo di intravedere l'essere dietro lo sgargiante sfoggio dell'esistere. Con felice espressione R. H. Blyth parlò di "ascetismo artistico".

L'estetica dell'essenza

"Non cerco di disegnare immagini attraverso le tessere", afferma T. Kii, "cerco di realizzare una composizione disponendo delle tessere".

Non di rado la composizione è più forte dell'immagine. Accade nell'ikebana, dove tre tralci vegetali danno forma ai tre piani dell'esistenza con tutte le immagini che essa contiene. Accade nell'incredibile giardino zen del tempio Ryoan-ji (Kyoto), dove l'angusto spazio di un chiostro si dilata a incommensurabile spazio cosmico e quindici pietre grigie si stagliano sul fondo di sabbia rastrellata e bianca (trascendenza del colore!) come cime di montagne che emergono dalle nuvole, come isole che affiorano dal mare, come soggetti che escono dalla folla, come ogni realtà fenomenica che entra in essere.

Lo sforzo di elevare la coscienza a ciò che trascende la coscienza ha specializzato forme d'arte che, non potendo esprimere il Tutto con il niente e il Niente con qualcosa, si sforzano di esprimere molto con poco. Ne discende un'estetica introversiva, che è congeniale alla riflessiva contemplativa e al ritiro meditativo. Nel periodo Muromachi (XIV-XVI secolo) questo tipo di estetica venne denominata con un termine noto anche alla cultura occidentale: *shibusa*.

Qualunque composizione *shibui* è di "appariscente" sobrietà, discreta fino a sembrare modesta, parsimoniosa ai limiti della povertà; si pregia di essere semplice al limite del disadorno, ricusa l'abbellimento, ambisce l'austerità, ma è di suprema raffinatezza e di ricercata eleganza. Le piccole case da tè, per esempio, sono disadorne senza essere squallide, studiatamente dimesse senza essere trasandate; nelle intenzioni del grande *tea-master* Rikyū sono piccoli templi di "un culto fondato sull'adorazione del bello in mezzo ai sordidi fatti dell'esistenza quotidiana". Come ogni composizione *shibui*, sono fatte per evocare sentimenti di pacata serenità e composta tranquillità.

Nulla in una composizione *shibui* rivendica protagonismo e tutto esalta la bellezza dell'insieme; il vaso di un bonsai passa inosservato, ma le sue qualità valorizzano la pianta. Gli oggetti *shibui* sembrano adagiati da sempre nei luoghi della quotidianità, nati chissà quando e destinati a essere per sempre. Saporano di normalità, non di eccezionalità e fanno scoprire quanto sia eccezionale la normalità. Hanno evocazioni di natura, ma quella vera, ruvida più che patinata, irregolare come la corteccia di un albero piuttosto che levigata come i manufatti dell'uomo, dai colori smorzati e fangosi più spesso che brillanti, armoniosa ma non simmetrica, perché la simmetria è più frequente nella matematica che in natura. *Shibusa*, dunque, è un'estetica ricercata ma non ostentata, sommersa ma non dimessa, minimale ma mai banale, austera ma non severa, rigorosa ma non greve.

E' un'estetica essenziale, ma nel senso letterale del termine: è protesa a cogliere l'essenza delle cose, a catturarne il *li*, che è la quintessenza, la natura caratterizzante di ogni oggetto, pianta, paesaggio, persona; è sforzo di rappresentare l'archetipo anziché il fenomeno. Ambizione massima, disse il pittore Ike-no Taiga (1723-1776), sarebbe "dipingere uno spazio bianco, dove nulla, assolutamente nulla, vi è raffigurato". Una composizione *shibui* è pervasa da una poetica dell'essenza e da un afflato con il mondo archetipico; la forza espressiva che ne promana è la forza numinosa degli archetipi.

Dietro alle opere di T. Kii non s'estende solo una tradizione culturale e una specifica cultura estetica. S'estende l'esperienza di una psiche collettiva che per millenni ha coltivato in modi inediti la relazione con l'archetipico, che ha sempre cercato di penetrare una realtà dell'essere che precede e supera quella dell'esistere, che ha praticato la trascendenza dal variopinto mondo dei fenomeni a quello acromatico degli archetipi. Non una specifica tradizione culturale, ma una particolare storia della psiche costituisce il *background* di T. Kii.

Viste da vicino, le sue monocromie in bianco cantano la policromia del mondo fenomenico, dove ogni tessera, come ogni cosa, possiede una propria sfumatura di colore, una propria luce, una propria dimensione: una propria essenza, un proprio *li*. Viste da una certa distanza, sono composizioni bianche, in cui vibra il Silenzio del Grande Vuoto, il bianco primigenio che è colore del Principio e origine di tutti i colori.

Forse il mosaico dell'esistenza va sempre guardato, come i mosaici di Kii, da una certa distanza, per osservare non le figure ma la *texture*, per cogliere la tessitura sotterranea che sorregge la policromia delle esperienze; per rendersi conto che più spesso di quanto sembra, sotto i manifesti, dissonanti cromatismi dell'inessenziale, l'esistenza ordinatamente dipana una composizione essenziale, caratteristicamente *shibui*. Il bianco è il colore meditativo che induce e introduce a considerazioni meditative di questa ampiezza.

Proprio come il blu, che nell'antica lingua pali veniva chiamato *nila*, una parola che significava anche 'meditazione'.