

L'ASSENZA DEL COLORE NELL' ARTE ZEN

■ di Giancarlo Vianello.



Il presente intervento si propone di prendere in considerazione l'assenza del colore nelle espressioni artistiche influenzate dallo Zen e la natura di tale atteggiamento estetico. Tenendo presente che l'ambito da noi osservato si connota - secondo una felice espressione di Robert Blyth - come *ascesi estetica*, come una pratica finalizzata all'intuizione della natura del Reale attraverso la meditazione sulle forme. Questa pratica tende ad escludere ogni elemento estraneo, a ridurre i colori all'essenziale, al bianco e nero, a partire tuttavia da una raffinata sensibilità per i toni e le nuances cromatiche. Innanzitutto sarebbe opportuno definire in qualche modo cosa si intenda per arte influenzata dallo Zen. Sull'argomento esiste una vastissima letteratura. Limitiamoci allora a prendere come punto di partenza il protocollo del

NEL DISEGNO: Nantembo-Mumonkan. Chikusei Collection.

colloquio del 18 Maggio 1958 tra Martin Heidegger ed Hisamatsu Shin'ichi sul tema *Arte e Pensiero*.

A tale colloquio partecipavano tra gli altri personaggi come Max Müller, Egon Vietta ed il pittore Alcopley. La discussione prese subito la direzione del confronto tra la nozione di Arte in Occidente ed in Oriente, delle relative differenze e punti in comune.

Ad un certo punto Heidegger chiede se l'arte giapponese precedente all'influenza occidentale si configurasse anch'essa come immagine, come rappresentazione e se ciò non fosse in contrasto con la cultura del "senza-forma". Risponde Hisamatsu che, mentre in Occidente l'arte è per definizione una rappresentazione formale, *Eidos*, l'arte Zen è invece movimento: un duplice movimento, dalla Realtà all'Origine della Realtà e, a ritroso, dall'Origine alla Realtà.



La vera essenza dell'arte Zen sta in questo ritorno. Ritorno che non è altro che la realizzazione, il porsi

in opera della stessa verità dello Zen. Per usare le parole stesse di Hisamatsu: "L'Origine della Realtà è la vera vita originaria ovvero il Sé, è allo stesso tempo lo sciogliersi di tutti i legami, è il liberarsi da tutti i condizionamenti formali. Questo liberarsi è anche chiamato Nulla. Tutto ciò è il Sé."



In altre parole nell'arte Zen è bello ciò che porta alla luce il Nulla originario. Da cui discende che l'artista deve necessariamente aver fatto l'esperienza del Nulla originario. L'immagine Zen non è un simbolo, né una rappresentazione di senso, è un movimento del Sé. Secondo l'espressione di Hisamatsu: "Quando si è nell' Origine, il movimento si muove da sé." Mentre in Occidente l'immagine si concreta in una presenza eidetica, l'immagine Zen è un libero muoversi nello spazio del Nulla.

Su un altro versante l'arte Zen si differenzia dalla contemporanea arte astratta occidentale, perché questa si muove

nel segno del mero annichilimento della forma, mentre l'arte Zen a partire dalla Forma va alla ricerca della non Forma originaria. Come si concretizza una simile estetica? Lo stesso Hisamatsu, in un saggio fondamentale sul tema (*Zen and Fine Art*. Tokyo, Kodansha Int., 1971), definisce lo spirito unitario che impronta l'arte influenzata dallo Zen, al di là degli stili e delle tecniche, come l'armonica fusione di sette caratteristiche, le quali, includendosi reciprocamente, determinano l'immagine artistica tesa ad esprimere l'unità essenziale di tutti i fenomeni, radicata nel Vuoto assoluto. L'interdipendenza di questi sette elementi costitutivi rappresenta il nucleo centrale che consente la riconoscibilità dell'arte Zen.



Tali caratteristiche sono: **Asimmetria**. Cioè l'irregolarità, la propensione per il numero dispari. L'immagine si discosta dalla perfezione formale dei dipinti espressi

L'ASSENZA DEL COLORE NELL' ARTE ZEN

nell'ambito del Buddhismo della Terra Pura.

Al contrario viene liberata da ogni intenzione sacralizzante ed indica una prospettiva che è al di là della stessa Perfezione e Santità. Si evita l'iconografia che può portare al dualismo sacro/profano, nello spirito del detto di Bodhidharma: "Vasto vuoto e nulla in esso che possa essere chiamato sacro".

Austera essenzialità.

L'immagine esprime il superamento, maturo e consapevole, di ogni elemento sensuale e diventa punto d'arrivo di un itinerario di trasformazione che rende l'individuo ed il paesaggio seccamente essenziali nella loro costituzione.

Naturalezza.

Viene bandito l'artificio. L'immagine è lasciata comparire nella sua intima natura, abbandonando ogni intenzionalità.

Profondità.

La figura viene fatta emergere da una calma oscurità, che dà l'idea di un vasto e profondo abisso.

Non attaccamento.

Si abbandona il legame con ogni convenzione stilistica nel rapporto

con l'immagine e, nello stesso tempo, con ogni tipo di formalizzazione iconografica, in una sorte di "eterodossia linguistica".

Tranquillità.

L'immagine viene espressa in una calma, serena compostezza.

Infine la caratteristica che riguarda il nostro tema:

Semplicità.

Si adotta una naturale adesione all'essenziale, evitando ogni dispersione cromatica ed attenuandosi ad un rigoroso bianco e nero. Semplicità in questo caso stà per ingenuità, per abbandono, per lasciare cadere ogni legame e sgombrare il campo da ogni limitazione, come "un cielo senza nuvole".

Il fine ultimo di questa caratteristica è quello di esprimere il senza Forma, eliminando ogni presenza inutile nel corso di un processo artistico che, a partire da forme e colori, dissolve forme e colori.



A questo punto resta da vedere come tutto ciò si realizza ed all'interno di quale contesto culturale si realizza.

Ricerche antropologiche

hanno stabilito che il fascino del colore influenza tutte le culture. Alcuni gruppi culturali aborriscono determinati colori o combinazioni di colori, ma nessun gruppo nega il colore in termini assoluti. La cultura giapponese in particolare sembra fortemente connotata dall'elemento estetico e dal gusto per il colore. La stessa natura del Giappone, le sue fioriture, i contrasti cromatici del suo paesaggio hanno influenzato fortemente il senso del colore della civiltà giapponese e tale sensibilità è testimoniata dalla letteratura del periodo Heian (794-1185). La raffinata eleganza della corte imperiale di Kyôto era espressa in massimo grado dal gusto per la scelta dei colori e delle combinazioni dei toni negli abiti delle dame di palazzo, come ci fanno sapere il *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu e le *Note del guanciale* di Sei Shonagon. Anzi l'abito diventa la persona, era un simbolo diretto della personalità e le sue tonalità cromatiche diventavano linguaggio. Al punto che la prosa del *Genji monogatari* usa

un lessico estremamente evoluto per indicare i colori. Ad esempio *yamabuki* indica il giallo-rosa, una tonalità leggera di giallo; *hana yamabuki* (giallo-rosa floreale) indica la stessa tonalità con la tipica nuance di certe fioriture e *yamabuki nioni* (profumo di giallo-rosa) rappresenta una ulteriore sfumatura dello stesso tono.

A tale sensibilità cromatica corrisponde una particolare predisposizione per l'accostamento armonico dei colori. Le dame di palazzo del periodo Heian portavano il così detto *juni-hitoé*: una stratificazione di dodici abiti ognuno leggermente più corto dell'altro, per cui l'abito esterno lasciava intravedere undici orli perfettamente dosati dal punto di vista delle tonalità cromatiche. In una celebre pagina del *Diario* Murasaki narra dello sconcerto e del panico che serpeggia tra le dame di palazzo nel notare che una di esse si era presentata in udienza con il colore di uno dei lembi della veste non perfettamente intonato (Cfr. Ivan Morris, *The World of the shining Prince. Court Life in ancient Japan*

Oxford, Penguin Book, 1969; p. 206).

L'amore così intenso, delicato e sofferto della civiltà giapponese per la bellezza dei colori doveva costituire paradossalmente il punto di partenza per la sublimazione degli stessi. D'altro lato nell'atteggiamento estetico della stessa aristocrazia del periodo Heian è ravvisabile una tendenza alla sobrietà, alla tranquilla delicatezza degli accostamenti, al privilegiare le tonalità tenui, allo smorzare i colori. Il nero tuttavia era sentito come un colore triste, depressivo, povero. Evocava la morte o la presa dei voti. Malgrado tutto vi era chi - dotato di un più rigoroso senso estetico - lo considerava anche in quell'epoca come la somma di tutti i colori, l'espressione della purificazione dalle emozioni, l'espressione di una malinconica pace al di là dalla frivolezza dei colori (Cfr. Aki Ihara, *Heian chō bungaku no Shikisō* Tokyo, 1967).



Questa situazione, che vede la predilezione per il nero emergere da una

forte sensibilità cromatica, sembra essere contraddetta nel successivo periodo Momoyama (1573-1615), epoca caratterizzata da un intenso vitalismo e dall'affermarsi di un regime di dittatura militare che portò all'edificazione dei palazzi imperiali di Kyōto, decorati a colori vivaci su sfondo oro. Massimo rappresentante di questa esplosione di colori squillanti nella pittura fu Eitoku Kano (1543-1590), che dipinse i paraventi della sala delle udienze del castello imperiale e fondò l'omonima scuola di pittura. E' tuttavia vero che l'arte del periodo Momoyama sviluppa parallelamente la pittura monocromatica, espressione dello Zen, che si era diffusa nel precedente periodo Kamakura. All'interno degli stessi palazzi si alternano stanze decorate nei due diversi stili. E, parallelamente, medesimi artisti - come è il caso di Tohaku Hasegawa (1539-1610) - si convertivano dallo stile kano al bianco e nero. Il periodo Momoyama è anche l'epoca in cui, in contrapposizione al gusto imposto dalla leadership

L'ASSENZA DEL COLORE NELL' ARTE ZEN

militare, si afferma il genio del maestro del tè Rikyū (1521-1591) e la nozione estetica di *wabi*.

Tale concetto, la cui struttura è terribilmente complessa, non può essere trattato estesamente in questo contesto.

Con brutale semplificazione proverò a ridurre e i suoi elementi costitutivi a tre: la solitudine, la povertà e la semplicità.

Solitudine non significa asocialità - comportamento che sarebbe contraddittorio, trattandosi della cerimonia del tè. Significa piuttosto allontanarsi dal flusso delle passioni e dal coinvolgimento della vita quotidiana. Povertà significa liberarsi di tutto ciò che è inessenziale e che, come tale, costituisce un peso e trasferire tale atteggiamento dalle condizioni materiali ad uno stato di coscienza. Semplicità infine significa spontaneità naturale, mettere da parte ogni artificio, tendere ad una purezza di comportamento e di sentire.

L'estetica *wabi* porterà nella cerimonia del tè, nelle arti figurative, nei drammi *Noh* come negli *Haiku* sfumare il colore, estinguendolo in

una monocromia metafisica alla ricerca di quel colore originale che è nessun colore.

Izutsu Toshihiko, in un magistrale articolo sul tema pubblicato nei Quaderni di Eranos (Cfr. Izutsu Toshihiko, *Die Ausschliessung der Farbe in der fernöstlichen Kunst und Philosophie*, Eranos Jahrbuch 41. Leiden, J. Brill, 1972), cita come paradigma di questo comportamento estetico un *waka* di Fujiwara Teika, che venne assunto come motto dal gruppo che si raccoglieva attorno a Rikyū: "Attorno non vi è alcun fiore sbocciato da vedere.

Io non vedo alcuna foglia d'acero che cade. Vedo solo una solitaria capanna di pescatori in riva al mare, nel crepuscolo di una sera d'autunno"



La poesia inizia con l'immaginazione che prospetta colori che non vi sono più e che lentamente si adatta ad una serena e tranquilla semplicità. Ancora da Izutsu desidero riportare il commento di Nambō Sokei, uno dei maestri

di Rikyū, al *waka*, perché mi sembra illuminante. Jyō-ō notava in continuazione che lo spirito *wabi* dell'arte del tè era descritto perfettamente da Teika in questa poesia. Il fulgore dei fiori colorati e delle foglie d'acero (che vengono citati in questa poesia) può essere assimilato alla scintillante e formale pratica del tè. Ma se noi osserviamo in silenzio e con attenzione la splendente bellezza dei fiori sbocciati e delle foglie colorate, notiamo che essi alla fine possono essere ridotti alla dimensione spirituale del Vuoto assoluto, che viene accennato attraverso "*una solitaria capanna di pescatori sulla spiaggia*". Coloro che precedentemente non hanno apprezzato la piena bellezza dei fiori e delle foglie colorate non saranno mai in grado di vivere felici in un luogo solitario, come una capanna di pescatori. Solo dopo che, anno dopo anno, si sono visti fiori e foglie colorate, si è in grado finalmente di capire che la vita in una capanna di pescatori è lo sbocco sublime nella solitudine spirituale". Similmente nei drammi *Noh*

il genio di Zeami metteva in moto un simile processo di estinzione del colore. La superficiale policromia degli splendidi costumi di broccato ed oro veniva ricondotta ad una composta profondità spirituale attraverso la recitazione austera, distaccata, financo monotona degli artisti, che riuscivano a ridurre ad un nucleo essenziale il fantasmagorico mondo delle forme e finivano con esprimere pace e raccoglimento a partire dal colore e dal moto.



A questo punto bisogna chiedersi quali siano i modi in cui viene espressa la sensibilità estetica dell'acromatismo che, ripetiamolo, non è semplice negazione del colore, ma sviluppo di una ben coltivata predisposizione per l'aspetto cromatico. La prima tendenza per esprimere il Vuoto originario nelle forme da rappresentare è quella di limitare l'espressione il più possibile, cercando di concentrare in pochi segni intensi di pennello od in poche ombre l'essenziale dell'immagine

da rappresentare. Tale stile giunse ad elaborare tecniche che portavano ad economizzare l'inchiostro, ottenendo segni che al loro interno contenevano spazi bianchi e figure sempre più rarefatte. Fino a giungere al punto estremo della pittura detta *Hakushi-san* che consisteva nell'iscrivere in cima ad un foglio di carta o di seta bianchi un paio di versi, con la funzione di accennare ad un ambito su cui meditare, e nel lasciare perfettamente bianco lo spazio sottostante.

La radicalità di questa soluzione - che esprimeva il Vuoto assoluto solo su un piano nominalistico - comportava tuttavia sia l'annullamento del mezzo grafico, e quindi la possibilità di alludere alla esperienza illuminante che l'artista aveva vissuto, sia un fraintendimento del Vuoto assoluto, che non poteva essere semplice negazione della forma, ma comprendeva Forma e non Forma.



La seconda tendenza, pur mantenendo l'essenzialità espressiva

ed evitando nella maniera più rigorosa ogni ridondanza, si proponeva di rappresentare sul bianco del foglio l'essenza della Forma. Si tratta quasi esclusivamente di paesaggi o meglio di minimi frammenti di paesaggi naturali, decodificati dalla esperienza spirituale dell'autore, i quali emergono dalla intuizione della coincidenza di Forma e senza Forma e vengono cristallizzati in immagine. Il rifarsi alla natura riveste in questo caso una importanza capitale. Ogni frammento di ciò che ci sta intorno, ogni sasso, ogni filo d'erba contiene in sé, "di fronte al nostro occhio interiore, l'unità e la pace cosmica di tutte le cose esistenti al mondo". (Cfr. Robert Blyth, *Haiku*, Tokyo, Hokuseido Press, 1981; vol.1, p.8.) Il problema diviene allora di penetrare la natura del filo d'erba, di sublimarne l'essenza. L'artista si concentra dunque sullo spirito di ciò che intende rappresentare, sulla causa profonda dell'essere, dell'apparire fenomenale del filo d'erba. Cerca di identificarsi

L'ASSENZA DEL COLORE NELL' ARTE ZEN

con ciò, di divenire anch'egli filo d'erba. Questo nucleo originario da cui si dipartono i fenomeni è definito da Basho *Hon-jô*. Per arrivarvi consigliava di "apprendere dal pino lo spirito del pino e dal bambù lo spirito del bambù".

La nozione di *Hon-jô* rimanda a quella cinese di *Li*, che riveste un ruolo centrale nel pensiero di Chu-tzu (1139-1200). *Li* è il centro sia metafisico che fisico di ogni apparizione fenomenica. Intuire il *Li* di un bambù e la sua connessione con gli altri *Li* equivale al raggiungimento del più alto grado di illuminazione. Ed è ciò a cui punta la tradizione artistica influenzata dal Ch'an e dallo Zen.



Riguardo alla natura fantasmatica del colore, desidero concludere tornando in Occidente e citando gli studi di Vasco Ronchi, la massima autorità italiana nel campo dell'ottica, sulla natura della luce e del colore. Tali studi (Ad es. cfr. Vasco Ronchi, *Storia della luce*

Bari, Laterza, 1983) non si limitano ad offrire contributi sul piano scientifico, ma hanno una forte ricaduta in ambiti più propriamente filosofici. Arrivano infatti alla conclusione che l'oggetto esterno - la *Ding an sich* -, costituito da una nube di atomi, è buio ed incapace di produrre luce o colore. Emette fasci di onde di ogni lunghezza (o fotoni) che si disperdono, eccetto la fascia compresa tra 0,4 e 0,8 micron, che provoca reazioni sulla retina degli occhi. Le reazioni vengono trasmesse da impulsi nervosi al cervello e da questo vengono arbitrariamente ristrutturati in "fantasmi colorati" col concorso di elementi sia fisiologici che psicologici, come la memoria e l'immaginazione, e collocati nel luogo dove è stata individuata la sorgente di fotoni. "L'io, che ha creato questi fantasmi e li ha collocati intorno a sé, vede intorno a sé lo spazio popolato di questa figure luminose e colorate" (V. Ronchi, cit.;p.305). Se è vero che ciò che noi vediamo è ciò che noi creiamo, ciò

è particolarmente vero per il colore, che è frutto della nostra attività fantasmagorica. Siamo assolutamente convinti che la nostra "rappresentazione visiva" sia la verità, tanto che nel linguaggio comune si usano proprio i colori come testimonianza di oggettività. Invece il mondo esterno, con i colori che lo compongono, è una creazione della nostra mente. Uso il termine mente perché tale costruzione non si risolve su un piano fisiologico, ma si avvale di fondamentali contributi psichici.



In perfetta assonanza con quanto precedentemente detto circa il rapporto dell'arte Zen con il colore, l'ottica contemporanea ci ricorda che è l'io a formare l'universo cromatico in cui si aggira ed al di là del quale sta la natura originaria.