

**IL COLORE BIANCO NELL'ARTE
DALL'OTTOCENTO AI GIORNI NOSTRI**

La mia ricerca iconografica sul tema del bianco e del suo utilizzo in arte vuole essere la testimonianza di come nell'arte del Novecento e nel nuovo millennio il bianco, il non colore che è la somma di tutti i colori, è diventato oggetto di studio e di pensiero, quindi materiale artistico su cui diversi artisti hanno lavorato. Tale ricerca ha portato a risultati differenti e sorprendenti ed è quindi essenziale spiegare come paradossalmente questo studio del colore sia stato essenziale per l'arte di oggi e come noi tutti si sia chiamati a valutarne l'importanza.

Partendo da un quadro di Claude Monet, *Covoni, effetto di neve e sole*, del 1891, in cui è chiaro l'intento del pittore di rapire lo spettatore attraverso la meraviglia che propone la sua pittura, e in cui viene descritta la neve, per antonomasia bianca, e che invece qui si colora di un rosa e lilla, diventa azzurrina, violacea, per trasformare il bianco della neve in scintillante e poetico colore. Il bianco rimane nella nostra mente, ma materialmente è sparito, il suo colore è svelato dalla figurazione, dalla forma della pittura che ci richiama al tema e al titolo dell'opera.

Giustamente Monet ci indica che il bianco, anche il bianco della neve, non è bianco, ma è altro, perché la pittura è un processo che trasforma la realtà, volendola analizzare la scompone, e lo fa nella maniera più poetica che ci sia.

Qui il bianco a noi spettatori appare ovvio, eppure non c'è.

Da qui parte il nostro processo opposto, cercando il bianco, che, nell'arte dopo Monet, appare, e diventa pericolosamente e poeticamente protagonista. Sarà infatti Kazimir Malevič a compiere il passo decisivo e a tuffarsi in un bianco totale.

Il suo *White on white* del 1918 è oggi conservato al Museum of Modern Art di New York. Sarà questo un passo decisivo e che avrà forti ripercussioni per tutta la storia dell'arte, tant'è che lo stesso artista, dopo queste prime sperimentazioni, tornerà alla pittura figurativa senza aver però dimenticato il contributo dato all'astrazione.

Quest'astrazione ritornerà e si manterrà viva in una forma di analisi minima eppure sorprendentemente avvincente.

Sarà Josef Albers a portarla avanti e a sperimentare in maniera analitica l'importanza dei colori e del loro convivere per grandi campiture sulla tela. In *Omaggio al quadrato: con raggi*, del 1959, Albers sfida le leggi della percezione ottica e torna sull'analisi che fu di Malevič, ma dando importanza al colore e al suo potere quasi ipnotico. Il bianco qui si sporca, per effetto ottico diventa più scuro, per contrasto, rispetto al giallo, che irradia energia e potenza. Il bianco viene schiacciato, contenuto, inglobato.

Al contrario, nel lavoro di un altro grande nome del Novecento, Mark Rothko, il bianco non è il dato di partenza dell'opera pittorica, ma viene inserito sopra al colore che muove e trasforma la tela. Il suo bianco è colore che crea vibrazione e poesia.

Cy Twombly, al contrario, usa il bianco come sfondo su cui agire e compiere un linguaggio di segni leggeri e sospesi, quasi scarabocchi, che hanno una loro poeticità nel gesto, nel minimo segno che diventa energia e racconto.

Robert Ryman usa il segno come azione minima di intervento su un fondo che altrimenti sarebbe di un bianco candido e purissimo, ma per far questo parte da un lavoro preliminare di sovrapposizione di colore sulla tela, su juta, che viene poi applicata alla tela e nel farlo non può che rifarsi alle ricerche dei suoi predecessori. Ryman arriva all'azzeramento iconografico quanto Malevič, e non potrebbe farlo se non in funzione di una ricerca

di assoluto che ha una sua lunga e complicata storia nell'arte di tutti i tempi.

Il bianco è essenzialmente luce. Noi percepiamo tutti gli altri colori in funzione del bianco.

Nell'arte del secolo appena passato e in quello attuale, il bianco della parete sembra essersi proiettato direttamente sull'oggetto d'arte. Che si tratti del bianco dipinto sulla tela, del bianco e nero dell'immagine fotografica di inizio secolo, o del bianco dei materiali utilizzati negli *Achrome* di Piero Manzoni degli anni '70, il bianco, come materia e come colore, si riempie di significato.

Certo, trattandosi di materia che trattiene e riflette la luce, il colore bianco appare come punto di luce che irradia gli altri colori all'interno del dipinto, come all'interno dell'immagine fotografica.

Ma il punto significativo di quest'analisi non è soltanto riferita all'utilizzo del bianco all'interno dell'immagine pittorica, quanto piuttosto l'idea che il bianco dello spazio espositivo, che circonda l'oggetto artistico, diventi parte essenziale del rapporto con l'opera d'arte attraverso il colore stesso.

In inglese lo spazio bianco della galleria, quanto del museo, viene detto *White cube*.

E infatti è uno spazio, semplice, essenziale, con pareti bianche...

Nel 1976 alla Biennale di Venezia, una stanza viene portata all'eccesso della sua essenzialità attraverso l'arrotondamento degli angoli dello spazio. Questa trasformazione creerà nello spettatore un nuovo effetto, che nei libri delle medie degli anni '80-'90 viene definito "effetto nuvola".

Quest'essenzialità si rifletterà in molti oggetti artistici di quegli anni. Nei suoi *Achrome*, Piero Manzoni utilizza il cotone, un elemento che del bianco accentua la leggerezza, così come la lana

di vetro. La materia non è più quindi la pittura, ma si trasforma in materia vera, che costruisce la forma e che crea uno spazio reale tra spettatore e opera, la tridimensionalità della materia spiazza lo spettatore e nello stesso tempo lo inserisce maggiormente nel linguaggio artistico. La lezione *duchampiana* diventa linguaggio comune nell'arte.

Alla mostra *Where are we going?*, curata da Alison M. Gingeras, e voluta dal collezionista François Pinault, oggi presidente di Palazzo Grassi, dove si è tenuta la mostra per celebrare la rinascita di questo famoso palazzo veneziano, in seguito all'ambiziosa ristrutturazione degli interni ideata dall'architetto giapponese Tadao Ando, era esposta un'opera di Claudio Parmeggiani del 1998, *Delocalazione*. In quest'opera, l'immagine degli oggetti viene ricavata attraverso un processo inverso alla pittura. Gli oggetti non sono disegnati né dipinti, ma rimangono le tracce che ne rivelano la passata e rinnovata presenza. Non viene utilizzato colore, ma cenere che "colora" il supporto, tranne dove sono presenti gli oggetti. La loro "immagine" così ottenuta risulta di notevole poeticità.

Anche Giovanni Anselmo utilizza il cotone nella scultura *Senza titolo (Struttura che beve)* del 1968. Il cotone scende da una scatola in ferro che contiene acqua, si imbeve di essa e cade a terra riempiendo il pavimento.

Castellani, sempre negli stessi anni, analizza la superficie della tela, riuscendo a muoverla, a farla diventare "altro": la superficie della tela bianca viene flessa creando dei movimenti geometrici regolari.

La tela assume valore plastico. L'ombra della luce, che si riflette sulla tela, ne modifica il concetto.

Qui proponiamo *Superficie bianca* del 1964.

Anche Giulio Paolini ripropone il tema del bianco. In questo caso viene proposto il tema della rivalutazione in chiave concettuale della classicità, della scultura classica. E anche della pittura. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* è una riappropriazione dell'immagine dipinta, stampata su tela in bianco e nero. Tutta la ricerca dell'arte povera si muove su un binario poeticamente concettuale che porta l'arte a parlare dell'arte, ma tale ricerca non è fine a sé stessa, perché non si può tralasciare l'aspetto poetico di questa meravigliosa interrogazione sui materiali dell'arte che diventa, al tempo stesso, racconto e rinascita dal difficile passato del dopoguerra in Italia.

Chi conosce il lavoro di Walter Valentini, italiano, può comprendere come dalle rovine si possa arrivare alla rinascita. Il lavoro del Valentini analizza l'idea di pienezza simbolica del bianco, del bianco riempito di segni semplici e arcaici, di linee, di curve che alludono nella loro essenzialità al tempo che distrugge, segna e rinnova la parete, lo spazio.

Accanto alla rinnovata curiosità per queste opere non possiamo non rimanere meravigliati dagli oggetti di un artista importante come Joseph Cornell, che in anni precedenti realizzava le sue famose e molto valutate "scatole": opere come *Toward the Blue Peninsula* del 1951-'52; un altro omaggio all'essenzialità del bianco, *Untitled (The Hotel Eden)*, in cui la composizione è un omaggio alla poeticità del quotidiano.

Gli oggetti dialogano tra di essi attraverso una poeticità incredibile. Queste "scatole", questi scenari materici, sembrano voler rappresentare allo stesso tempo il fuori e il dentro dello spazio bianco, della camera, del luogo esotico e quotidiano.

Un linguaggio ancor più autenticamente plastico è offerto dalla "scultura-installazione" di Louise Bourgeois *Quarantania I* del 1947-'53, a cui al legno di forma tondeggianti viene dato un co-

lore bianco che ben si accosta all'azzurro e che dà all'insieme della scultura un senso onirico e di vicino futuro insieme, come se uscisse da un sogno, dal mare, dalla vita dell'inconscio.

Tornando alla pittura, si inserisce nella nuova figurazione Gerhard Richter, che è infatti un pittore che da sempre propone un lavoro pittorico doppio, sull'astrazione e sulla figurazione. Qui proponiamo *Helen* del 1963, un ritratto in cui il corpo della donna si staglia dal fondo ocra per riportare la figura al centro dell'opera attraverso una rivisitazione in chiave pittorica delle immagini in bianco e nero. Egli è un appassionato collezionista di immagini fotografiche, che ripropone attraverso la sua variante pittorica.

E poi c'è la materia morbida e gelatinosa utilizzata da Matthew Barney, nel recentissimo *The department of the host*, del 2006, in cui la sostanza è pian piano svelata, la forma dà la forma, il rapporto è tra lo stato solido e lo stato informe della materia.

Un lavoro altrettanto affascinante e recente è quello di Mona Hatoum, + *and* – 1994-2004, in cui il bianco è dato dalla sabbia appoggiata su di un piatto tondo di alluminio, in cui viene ciclicamente segnato il ripetersi del movimento rotatorio dell'opera, il tempo diventa segno, segno che è memoria e traccia del presente insieme.

Anche nel mondo ancor più contemporaneo della performance assistiamo a questo desiderio di rappresentare la purezza, il mondo onirico e spirituale, attraverso l'utilizzo di questo colore. Sam Taylor-Wood nel suo recentissimo lavoro fotografico, che non è performance, ma a cui si avvicina molto, si auto ritrae in uno studio, un loft, dalle pareti candide, di fronte a una finestra dagli infissi bianchi. Qui è la luce a dare corpo al riflesso sul pavimento e al corpo dell'artista sospeso in aria.

Quest'importanza della luce ha le sue radici nelle esperienze pittoriche meno recenti, degli olandesi, di un Veermer, e di quanti hanno concentrato la loro attenzione sulla ricerca della luce nell'arte.

Un lavoro simile e senz'altro attualissimo, come quello di Sam Taylor-Wood, è quello di un giovane autore italiano, Nicola Vinci, che compone ritratti fotografici su semplicissimi teloni bianchi che danno sfondo e corpo alle sue rappresentazioni.

Qui il bianco non è solo luce come negli autoscatti della Wood, il bianco è la materia su cui si costruisce la scena fotografata, il vecchio pannello si trasforma per diventare tela sfondo, lenzuolo, sudario, che appoggiato a terra crea un letto su cui fotografare i corpi. Questi giovani corpi vengono accesi dagli oggetti colorati che completano i soggetti, soggetti in cui il bianco si appoggia alla carne creando maschere che trasformano corpi in mimi, e in cui l'oggetto serve a dare vigore a questa triste, malinconica, eppur gioiosa, rappresentazione. Sembra un gioco e non lo è. Viene svelato il tentativo di riportare tutto ai giochi dell'infanzia, e gli attori mimi incarnano le proprie fantasie, così un bambino diventa un Napoleone e ci consegna il vigore della sua spada di legno.

La realtà e la sua rappresentazione si mischiano e si fanno più seri e cupi nel tentativo, vano, di raccontare un parto. I corpi ancora una volta segnati si fanno drammatici e soli, ce ne viene descritto fotograficamente solo un dettaglio, una parte, che ci dà l'idea del tutto. Viene raccontata per sensazioni la drammaticità e la poeticità del corpo dormiente, in attesa, in un limbo di solitudine e trasformazione, viene raccontata l'intimità dell'essere e sentirsi e riconoscersi corpo.

Passa così l'ironia del "Non facciamoci la testa" del 2003 in cui i corpi vestiti sembrano imprigionati e muti nel loro voluto per-

sonaggio. Questi corpi mimano se stessi, mimano la fantasia che li ha fatti nascere, l'equilibrio è il mondo che costruiscono.

Il bianco è testimone di svariate sensazioni, di svariati momenti, diventa leggero e candido in *Novembre* del 2005, misterioso e grave ne *Il parto* del 2001 e squisitamente quotidiano ne *Il salto nel cielo* sempre del 2001. Per *Quello che vedi sono* non potrebbe esserci titolo più adatto all'immagine, di una fresca, trasparente, serena e concreta fisicità.

Anche Gligorov si dedica al bianco e lo fa con disincanto e vigore. Il suo è un bianco totale. Sono tre scatti, anche qui tre corpi, ognuno situato in questo bianco totale che è regola. Personalizza l'immagine, l'identità. *Martina*, *Andrea* e *Sting*. L'ultimo, il cantante, il personaggio-star, l'emblema, lo riconosci e poi sembra spegnersi nel bianco totale. *Martina* ha gli occhi al cielo e la bocca spalancata, un esserci diverso, la mimica diventa trasformazione e azione, diventa quasi irritante, così come diventa irritante lo stesso gioco su *Andrea*, ragazzo affetto da sindrome down, con espressione arrabbiata e croce d'oro bianco al collo.

Gligorov congela, il suo bianco è netto, fisico, totale.

Parlando del linguaggio fotografico, non si può non ricordare la ricerca poetica di Edward Weston, che attraverso il bianco e nero delle sue immagini ritrova il candore puro della costruzioni delle forme, il rigore nella costruzione dell'immagine, i giochi di ombra e luce, lo sguardo si sofferma sul dettaglio. Qui proponiamo *Church door*, *Hornitos* del 1940 e *Plaster works*, *Los Angeles* del 1925.

Il silenzio, la pace interiore, l'intimità del bianco arrivano direttamente con gli scatti di un altro grande fotografo, Wolfgang Tillmans, che propone temi di una quotidianità che sarebbe banale se non venissero raccolti dalla sua macchina fotografica. L'assenza è evocata da questi oggetti che Tillmans fotografa costruendo un mondo di ordine formale e di disordine quotidiano.

Si arriva così ai nostri giorni, al lavoro fotografico di Roni Horn, *Dead Owl*, 1997, artista riconosciuta dal panorama artistico internazionale, che in questo suo lavoro raccoglie la variazione di luce su una civetta bianca, probabilmente viva o imbalsamata, comunque sia bianca, e quindi già per questo preziosa.

Con il lavoro *Polpa e nocciolo* di Sergia Avveduti del 2006 si torna alla materia, e qui il bianco della parete sembra proprio dar corpo a quest'oggetto piccolo e prezioso in ceramica smaltata a bianco e legno, materiali caldi, che danno importanza a questa forma geometrica che richiama forme del passato e del presente insieme. Anche qui il titolo dà il senso all'oggetto, trasforma l'azione, il fare artistico, in qualcosa di privato e di delicato.

Sono questi i presupposti su cui si basano lavori più nuovi quali ad esempio *Unità minima di senso* di Bianco Valente del 2002-2003, un'installazione che riempie il pavimento di una stanza, dalle pareti candide, di una lunghissima striscia di carta scritta a mano, o i lavori ironici in gomma di Loris Cecchini come *Stage Evidence* del 1998 o *Assembling Kit Box* del 1999.

E ancora il candido pallette di Eva Marisaldi *Senza titolo* del 2001 o *Gesto* del 1990, in cui a terra, su un pavimento spoglio, vengono appoggiati dei guanti bianchi che prendono svariate forme.

Poi c'è il bianco della materia ricreata, la cartapesta del gioco dei bambini che diventa materiale con cui dare forme al messaggio in *Thank you* del 1997 di Perino e Vele, i quali, attraverso questo materiale di un bianco sporco – che nella forma ricorda un soffice piumino – costruiscono divani, quadri, cactus o addirittura una coperta-giraffa.

Lo stesso materiale, la cartapesta, viene utilizzata da George Segal per i suoi corpi. Ma è cartapesta o gesso?

Anche nel mondo ancor più contemporaneo della performance assistiamo a questo desiderio di rappresentare la purezza, il mondo onirico e spirituale, attraverso l'utilizzo di questo colore. Sissi, in *Vetroninfea* del 2001, o in *La di piano*, Sissi, 2002.

Così, per sensazioni visive arriviamo al bianco ghiaccio di Luca Campigotto, che fotografa il ghiaccio della Lapponia e anche qui è bianco totale.

Ma il paesaggio è la chiave di volta per l'infinito, il bianco di quest'immagine riporta all'infinito e ai ghiacci di un *Friedrich*, allude a un luogo romantico in cui lo sguardo si perde, il paesaggio viene azzerato e lo spettatore si ritrova spaesato, attento, ma sereno.

Attraverso la scelta stilistica della fotografia, Campigotto ricrea l'azzeramento concettuale di altri lavori pittorici e scultorei, eppure sta fotografando la realtà, come se cercasse nella realtà l'infinito, l'azzeramento essenziale di certi capolavori contemporanei. La fotografia in questo caso permette una ripresa diretta del paesaggio, e la luce che si riflette sul ghiaccio e sulla neve è l'elemento che permette a quest'immagine di proporci un paesaggio reale eppure fantastico insieme. Questo non distinguere i confini, tra cielo e terra, tra luce e materia, la materia dalla natura.

La neve è fonte di ricerca pittorica per un autore come Gianluca Di Pasquale, che riprende pittoricamente gli sciatori in vacanza. Il bianco della neve è sfondo e allo stesso tempo più soggetto dei soggetti. In questo caso il bianco della neve non è il pieno, l'esplosione di luce, ma al contrario crea il vuoto, l'assenza. I veri soggetti infatti sono macchie di colore che escono dal candore

dello sfondo, sfondo che ci riporta alla neve proposta dal grande Monet, ma che qui rimane bianca e si riempie del “soggetto”, la figura umana.

Particolare risulta questo rovesciamento, perché, attraverso la neve, Monet dichiara il suo intento di descrivere la luce sul mondo e ci riesce consegnandoci il sogno della scomposizione della luce in chiave squisitamente pittorica. Nel mondo quasi scientifico di Claude Monet la figura umana scompare dal quadro, ma viene svelata in tutta la forza di questo occhio magico sul mondo, sulla natura, un occhio che ne è rapito tanto da perdersi in essa, nel desiderio di poter riconsegnare allo spettatore l'effetto grandioso della luce su quest'ultima.

L'assenza della figura umana nei quadri di Monet crea in tutta l'arte del Novecento il grande insegnamento della Natura come primo soggetto rappresentabile. Rappresentabile però non in quanto rappresentazione ma in quanto aria, luce, sensazione, respiro nelle cose.

Se ci immaginiamo Monet al sole, tra la neve, solo, con di fronte i covoni di fieno, fermi nella neve, capiamo, e possiamo comprendere, perché il bianco sparisca dalla tela, nel quadro come nella realtà percettiva che si può avvertire stando “immersi” per un tempo più lungo di un colpo d'occhio nella neve.

Tillmans, un secolo dopo, si ritrova a fotografare le impronte delle scarpe di un uomo sulla neve. Neve sporcata, ingrigita, la neve non più fresca macchiata dal passaggio dell'uomo e del tempo su di essa. Monet non vuole parlarci della neve sporca, vuole parlarci del tempo e della luce, e di come l'occhio umano si abitui e non si abitui al colore. Monet sembra chiedersi cosa sia il colore non solo quello usato per dipingere, no, il colore del mondo, con le sfumature che il cambiare e il ciclico illuminare del sole compone davanti ai nostri occhi. Ci parla anche di come

l'occhio non riesca a percepire tutto questo e come quasi impaz-
zisca nel tentativo di analizzare gli elementi del reale.

L'assenza della figura umana è spiegata in questi paesaggi proprio perché è l'uomo, il pittore Monet, che si trova a compiere l'esperien-
za, un'esperienza solitaria e universale insieme, che è già evento dell'uomo. L'essere umano, il soggetto, è già fin troppo calato nell'esperienza di ascoltare il presente, di analizzare la luce, di respirare ciò che sta svelando. In tutta l'arte di Monet raramente compare la figura umana.

Di Pasquale, al contrario, sembra voler esprimere per immagini questo calarsi dell'uomo nel paesaggio, nella natura. Allora, l'at-
tenzione non è più concentrata sul creato quanto sullo spazio e sull'uomo contemporaneo. La neve diventa bianca ed è lo spazio in cui galleggiano i corpi che si perdono in essa. La neve è un pretesto per svelare il vuoto.

Nel linguaggio pittorico, quindi, c'è una notevole differenza tra la neve di un Monet e la neve di Di Pasquale; la neve è il tema, il presupposto, ma se in uno la neve diventa colore, nell'altro diventa spazio; se un bianco assorbe, un altro riflette, uno è pieno l'altro è vuoto. Entrano in campo fattori importanti nella lettura dell'immagine, quali la composizione, il tipo di pennellata e di stesura del colore, il taglio dell'immagine, i vuoti e i pieni, gli equilibri, le simmetrie e le asimmetrie.

Siamo chiamati così a riflettere su modalità differenti di utilizzo di questo colore, e su come artisti molto differenti per tempi di azione poetiche ed esperienze, abbiano contribuito a trasformare questo "non colore" in elemento essenziale nell'arte di ieri e di oggi, e a comprendere quali possibili scenari, messaggi e risultati abbia ottenuto questa sperimentazione difficile e quasi contraddittoria.