

## DAL SITO DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI SHANGHAI

TUESDAY, MAY 12, 2009

### IL "PAESAGGIO IDEALE" DI ANNIBALE CARRACCI E LA CONCEZIONE DEL PAESAGGIO NELLA PITTURA CINESE TRADIZIONALE: NATURA E CULTURA A CONFRONTO - PARTE 2

DI MAURIZIO PAOLILLO



La pittura di paesaggio cominciò a diffondersi nella stessa epoca e nella stessa area geografica che aveva visto il fiorire della tradizione del Taoismo Shangqing, in cui la corrispondenza analogica tra paesaggio interiore ed esteriore era fondamentale. Nello stesso periodo, anche il Buddismo meridionale sottolineava il ruolo del paesaggio. La scuola della Terra Pura (*Jingtu*), fondata da Huiyuan (334-417), diede massima importanza alle pratiche meditative: l'iconografia costituiva al riguardo un indispensabile supporto, e oltre alle immagini sacre, anche il paesaggio fu considerato espressione della verità ultima, di quel Corpo della Legge (*dharmakāya*, cin. *fashen*) che non è rappresentabile con i mezzi tecnici di un'arte meramente umana.[1]

Il passaggio di tale concezione dall'icona al paesaggio naturale è evidente nelle fonti dell'epoca. Il Buddismo della Terra Pura considerava l'opera d'arte, e in particolare le immagini sacre del Buddha, come un supporto dal valore simbolico indispensabile e necessario. In un poema del 375, Huiyuan sottolineava: «Una forma iconograficamente corretta e divinamente imitata apre la via alla comprensione di ogni saggezza[...]. Sebbene l'opera sia umana, essa sarà come un'arte celeste».[2] L'abbellimento dell'opera era in quest'ambito spesso indicato nelle fonti cinesi con il termine *zhuangyuan*, «santificazione attraverso lo splendore»: una resa del sanscrito *alamkāra*, «ornamento».

L'esperienza religiosa di Huiyuan si accostò sin dall'inizio all'eremitaggio montano: la tradizione taoista del ritiro si trovava così trasferita nella concezione buddhista della vacuità del mondo. Come ha giustamente sottolineato R. Mather, l'intelletto era ora colpito soprattutto dalle qualità negative del paesaggio, come il vuoto dei vasti spazi o l'assenza di ogni suono che possa rivelare una presenza umana.[3] L'immagine del Paradiso

Sukhāvati diventava una rivelazione a un tempo inafferrabile e presente agli occhi del devoto: esso era infatti rappresentato dall'ambiente naturale.[4]

Fra i numerosi devoti laici appartenenti alla Società del Loto Bianco, fondata da Huiyuan nel 402, c'era Zong Bing (375-443), autore del primo trattato sulla pittura di paesaggio, il *Hua shanshui xu* (Introduzione alla pittura di paesaggio).[5]

Zong Bing descrive il paesaggio come un supporto per la realizzazione spirituale:

«L'uomo trascendente, custodendo il Dao, brilla sulle cose [esteriori]; il virtuoso, purificando il proprio cuore, assapora le apparenze [delle cose]. [...]. Quindi, l'uomo trascendente con lo spirito si modella sul Dao, e i virtuosi comprendono; il paesaggio con le forme compiace il Dao, e i benevolenti ne gioiscono [...]. Dunque, se si considera ciò che risponde ai propri occhi e si accorda con il proprio cuore come principio, e si perfeziona la propria abilità secondo i generi, allora l'occhio risponderà all'unisono, e tutti i cuori saranno in accordo». [6]

Ma la rappresentazione del paesaggio ha norme precise, che mostrano il valore sacro della figurazione intesa come riduzione:

«[...] Allora, la forma del Kunlun e del [Picco] Liang[feng] potrà essere racchiusa in un pollice quadrato. Un tratto di tre pollici tracciato in verticale corrisponderà ad una altezza di mille passi; l'inchiostro steso in orizzontale su alcuni piedi incarna una distanza di cento *li*. Per tal motivo, coloro che osservano un dipinto si preoccupano soltanto della mancanza di abilità nella tipologia, e non traggono deduzioni sulla sua verosimiglianza attraverso la determinazione [quantitativa] della riduzione: ciò sarà una configurazione spontanea». [7]

La riduzione è già qui intesa in senso simbolico, significativo, e non naturalistico: la verosimiglianza (*si*) non si determina attraverso la determinazione quantitativa, la misura (*zhi*) della "scala" della riproduzione pittorica. Solo così la configurazione (*shi*, termine dalle ricchissime implicazioni)[8] sarà spontanea (*ziran*, termine ben noto del vocabolario taoista che secoli dopo indicherà ancora il grado sommo dell'esecuzione pittorica).[9]

Un elenco delle fonti in cui appare il tema simbolico della riduzione sarebbe sterminato. L'annullamento delle differenze spaziali è dovuto alla comune radice: quel principio ineffabile e indefinibile definito come Dao, termine che in questa fase storica si ritrova in testi di influenza sia taoista che buddhista. Il concetto della rappresentazione artistica come rivelazione di un atto creativo capace di contenere il tutto in uno spazio limitato, che

molto doveva al Taoismo, al Buddhismo e in genere al cosiddetto pensiero analogico della tradizione cinese, vide una prima affermazione netta già nel campo della teoria letteraria, in particolare nelle considerazioni sul termine chiave *wen*.

Applicato in origine alle configurazioni celesti, e traducibile come «segno», «ornamento», fu adottato comunemente per indicare l'attività letteraria, e per esteso qualsiasi opera umana che si iscrive nel solco dei "segni" già all'opera nel mondo naturale, altrettante rivelazioni del non manifesto.<sup>[10]</sup> Il *wen* diventa dunque ornamento e immagine necessaria degli esseri, in quanto segno del Dao. Esempio classico è il brano di apertura del *Wenxin diaolong*, fondamentale testo composto agli inizi del sesto secolo, in cui la rivelazione degli elementi del paesaggio è efficacemente unita alla capacità innata dell'uomo di produrre un'arte somma attraverso la pervasiva presenza del *wen*:

«Grande è il potere del *wen* ! In che modo esso è nato con il Cielo e con la Terra ? Dunque [...], il sole e la luna comparvero sospesi in Cielo come due dischi di giada, e monti e fiumi, splendenti come broccato, si distribuirono ordinando le forme della Terra. Tutto ciò costituisce il *wen* del Dao [...]. Ora, se gli oggetti privi di coscienza possiedono così ricchi attributi, come può mancare di *wen* il recipiente che contiene il cuore [l'uomo]? Perciò sappiamo che il Dao, attraverso i saggi, tramanda il *wen*, e che i saggi, conformandosi al *wen*, rendono manifesto il Dao».<sup>[11]</sup>

Dunque l'Universo, e in particolare il paesaggio, costituisce «il *wen* del Dao», cioè la sua manifestazione significativa. Il «conformarsi al *wen*» (*yinwen*) necessita di un'attività di identificazione interiore, in cui il segno del Dao va ritrovato nel cuore, centro tradizionale dell'essere.

*Wen* rappresenta dunque anche il paesaggio, inteso come ornamento del Mondo: ornamento che è però assolutamente necessario in ogni attività di figurazione del manifesto in quanto, come affermato da A.K. Coomaraswamy in un suo studio sul termine sanscrito *alamkāra*, l'assenza di ornamento implicherebbe la non rappresentazione, la mancanza di ogni qualificazione. Ecco perché – e qui vediamo l'assoluta corrispondenza con il passo citato del *Wenxin diaolong* – la creazione del mondo può a giusto titolo esser detta un «lavoro di ornamento».<sup>[12]</sup>

Il valore simbolico della raffigurazione pittorica è peraltro fondato anche sulla terminologia. In testi come quello di Zong Bing, il termine "dipinto" era reso indifferentemente con i lemmi *hua* o *tu*, o con un loro accostamento. Si è visto come, molto prima di assumere il senso privilegiato di mappa, *tu* fosse sinonimo di tavola, cartiglio, diagramma, includendo il significato di talismano. L'importanza di *tu* in relazione alla pittura è riflessa in

un'affermazione di Yan Yanzhi (384-456), citata da Zhang Yanyuan nel suo *Lidai minghua ji* (IX secolo):

«Yan Guanglu [Yan Yanzhi] affermò che esistono tre significati esaustivi per *tu*: il primo è detto raffigurazione dei principi [*tuli*], vale a dire i Trigrammi e i simboli connessi; il secondo è la raffigurazione della conoscenza [*tushi*], vale a dire gli studi letterari; il terzo è la raffigurazione delle forme [*tuxing*], vale a dire il dipingere [*hua*]». [13]

Che la raffigurazione delle forme già in questa prima fase della pittura non sia limitata alla fedeltà naturalistica sembra emergere da un'altra affermazione di Yan Yanzhi, ricordata da Wang Wei (415-443), autore di un breve trattato teorico, lo *Xuhua*:

«Secondo uno scritto di Yan Guanglu [Yanzhi], con la pittura non ci si arresta alla pratica [ordinaria] delle arti: essa si compie condividendo un'essenza simile alle immagini del *Yi* [*jing*]. Invece, coloro che si limitano all'esecuzione dei sigilli, considerano come cosa somma la propria abilità nella scrittura; in accordo a ciò, discutono dell'eleganza nel dipingere, verificandone [solo] la verosimiglianza. Perciò, coloro che disquisiscono di pittura, vanno soltanto in cerca delle configurazioni apparenti, e basta. Ma nell'esecuzione della pittura da parte degli antichi [...] ciò che era divino, che smuoveva e trasformava, è il cuore. Ciò che è spirituale (*shen*) non è quel che si vede: per tal motivo, quel che fa da sostegno [all'opera] è immobile. La vista ha un suo limite, perciò ciò che si vede non è il tutto. Così, con un pennello, si potrà determinare la realtà del Grande Vuoto [...]. Dappertutto vi sarà mutamento e trasformazione: perciò vi sarà vita in movimento [...]. Tali sono gli aspetti della pittura». [14]

In questo passo, la pittura viene espressamente nobilitata, in quanto presenta fondamenti sostanziali che la accomunano, nella sua natura simbolica di segno, agli emblemi del Libro dei Mutamenti. La creazione pittorica si configura come un microcosmo, i cui principi si collocano tuttavia chiaramente al di fuori del mondo manifestato: ecco l'importanza del termine *shen* (spirito), legato all'interiorità del cuore *xin*, e peraltro fondamentale già negli scritti di Gu Kaizhi (344-405), pittore più di personaggi che di paesaggio, il quale nondimeno propugnò nei suoi scritti l'assoluta importanza della «trasmissione dello spirito nella rappresentazione della figura» (*chuanshen xiezhao*), [15] e della «espressione dello spirito attraverso la forma» (*yixing xieshen*). [16] Pur non rifuggendo dall'importanza di una raffigurazione realistica dei personaggi, Gu sottolineò sempre la continuità fra lo spirito *shen* e il Vero, *zhen*:

«[In pittura] Le forme belle, la misura delle proporzioni, la stima di luci ed ombre, i dettagli minuti e meravigliosi, sono ciò a cui il mondo dà valore. Quando l'apparenza spirituale è nel cuore, allora la mano sarà in corrispondenza con ciò che si vede, e la misteriosa ricompensa verrà da sé. In caso contrario, il Vero non potrà giungere al cuore dell'uomo».[17]

L'insistenza sulla presenza interiore del Vero è una prova dell'influenza dottrinale taoista: basterà ricordare questo passo dal capitolo *Yufu* del *Zhuangzi*:

«Quando il Vero è all'interno, spiritualmente smuove all'esterno: è per questo che si dà valore al Vero. [...]. I riti costituiscono la condotta del volgo; il Vero è ciò che è ricevuto dal Cielo, spontaneità che non è soggetta a mutamento. Per tal motivo, l'uomo trascendente si modella sul Cielo attribuendo valore al Vero».[18]

Questa eredità dottrinale, che vede la creazione pittorica come "ri-velazione" di un Vero che va ben al di là della fedeltà naturalistica, si trasmise attraverso i secoli successivi, per essere forse per la prima volta chiaramente espressa in un trattato del decimo secolo, il *Bifaji* (Note sul Metodo del Pennello) di Jing Hao (850 ? - 930 ?):

«Io dissi: "Il dipingere è dare ornamento, vale a dire attribuire importanza solo alla verosimiglianza per ottenere il vero. Come può ciò essere frainteso ?".

Il vecchio ribatté: "Non è così. Il dipingere, è dare forma. É definire l'immagine delle cose, cogliendone il Vero. Delle caratteristiche accessorie degli esseri, coglierne il carattere accessorio; della loro realtà, coglierne la realtà. Non si deve scambiare l'ornamento per la realtà. Se non si conosce l'arte, si potrà avere la verosimiglianza, ma non giungere alla figurazione del Vero".

Io gli chiesi: "Cosa tu consideri verosimiglianza ? E cosa il Vero ?".

Il vecchio replicò: "La verosimiglianza è ottenere la forma, ma lasciar da parte il *qi*. Il Vero, [è quando] il *qi* e l'aspetto sostanziale [delle cose] sono in pieno vigore. Ogni volta che il *qi* è veicolato attraverso l'ornamento, ed è lasciato da parte per quanto concerne l'immagine, ciò è la morte dell'immagine [...]. Solo riuscendo a dimenticare pennello e inchiostro, si avrà il Paesaggio Vero».[19]

La pittura non è dunque mera rivelazione della forma esteriore, dell'ornamento; lasciar da parte l'energia sottile che vivifica il paesaggio, il *qi*, significa la morte dell'immagine; significa, per parafrasare un noto passo platonico de *La Repubblica*, aver eseguito solo la

copia di una copia, avere cioè ciecamente seguito la sola verosimiglianza formale.[20] La immagine (*xiang*) è qui, così come in una certa nostra tradizione occidentale, il prodotto di una facoltà che traduce l'idea in una forma imitabile; e, d'altronde, risale già forse al settimo secolo in Cina il detto «l'idea è anteriore al pennello» (*yi zai bi xian*), che diventerà la parola d'ordine per generazioni di artisti.[21]

Ecco come la pittura tradizionale cinese, che aveva tratto linfa vitale dalla dottrina taoista, ma anche dal concetto buddhista del paesaggio-icona, immagine visibile dell'invisibile *dharmakāya*, elaborò il motivo dell'immagine come rivelazione. Non è un caso se la pittura di paesaggio, attraverso la stessa figura dei suoi massimi esponenti e le loro opere, si è storicamente configurata in Cina come arte totalizzante, spesso veicolo di realizzazione, avente a fondamento il superamento dei limiti di una *Imago Mundi* intesa come semplice resa quantitativa dello spazio.

---

[1] Per un breve riepilogo della dottrina Mahāyāna dei "Tre Corpi" (*trikāya*) del Buddha, cfr. H. BRINKER, *Following the Buddha's Early Traces in China*, in L. NICKEL (ed.), *The Return of the Buddha. Buddhist Sculptures of the 6<sup>th</sup> Century from Qingzhou, China*, Museum Rietberg, Zurich 2002, pp. 19-40, alle pp. 20-21.

[2] Huiyuan, cit. in Daoxuan (596-667), *Guang hongming ji*, in Takakusu Junjirō - Watanabe Kaigyoku (a cura di), *Taishō shinshū Daizōkyō*, Tōkyō, 1924-1935, n° 2103, p. 198 b-c.

[3] R.B. MATHER, *The Landscape Buddhism of the Fifth-Century Poet Hsieh Ling-yün*, in «Journal of Asian Studies» 18 (1958), pp. 67-81, alla p. 68.

[4] Si vedano le considerazioni in J.D. FRODSHAM, *The Murmuring Stream. The Life and Works of Hsieh Ling-yün*, 2 voll., University of Malaya Press, Kuala Lumpur, 1967, vol. I, p. 64.

[5] Sul trattato di Zong Bing, cfr. S. BUSH, *Tsung Ping Essay on Painting Landscape and the "Landscape Buddhism" of Mount Lu*, in S. BUSH, C. MURCK, (ed.), *Theories of the Arts in China*, Princeton University Press, Princeton, 1983, pp. 133-164. Per una sua traduzione in inglese, L. HURVITZ, *Tsung Ping Comments on Landscape Painting*, in «Artibus Asiae» 32 (1970), pp. 146-156.

[6] ZONG BING, *Hua shanshui xu*, in YU JIANHUA (a cura di), *Zhongguo gudai hualun leibian*, 2 voll., Renmin meishu chubanshe, Beijing 1998, vol. I, p. 583.

[7] *Ibid.* Appare qui chiaro il carattere sacro della rappresentazione pittorica, che può anche effettuare la resa "ridotta" del monte *axis mundi* della tradizione, il Kunlun, o del suo Picco Liangfeng, presso il quale antiche leggende ponevano il confine con il mondo celeste.

[8] Cfr. F. JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Seuil, Paris 1992; M. PAOLILLO, *Le Venature della Terra. Note sull'ermeneutica del paesaggio nella Cina antica*, in P. CORRADINI (a cura di), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Cafoscarina, Venezia 1997, pp. 251-269.

[9] Il tema è ripreso in un trattato apologetico buddhista di Zong Bing, il *Ming Fo lun*, in cui egli sottolinea che «è necessario nutrire la distanza per far scaturire una immagine (*xiang*) del Divino Dao»: cfr. S. BUSH, *Tsung Ping Essay*, cit., p. 136.



[10] Esso è ad esempio correlato già nel *Yijing/Zhouyi* ai "segni" o "ornamenti" dell'ordine celeste, e poi anche alle tracce lasciate nel paesaggio da uccelli ed animali, che porteranno Fu Xi ad inventare gli Otto Trigrammi. Cfr. *Zhouyi*, in SSJ, vol. I, pp. 77 b - 86 b.

[11] Liu Xie, *Wenxin diaolong*, Huaxia chubanshe, Beijing 2002, pp. 1-5.

[12] A.K. COOMARASWAMY, *Ornament*, in R. LIPSEY, (ed.), *Coomaraswamy. Selected Essays* (Bollingen Series), 3 voll., Princeton University Press, Princeton 1977, vol. II, pp. 241-253, alle pp. 249-252.

[13] ZHANG YANYUAN, *Lidai minghua ji*, Renmin meishu chubanshe, Beijing 2004, p. 2.

[14] WANG WEI, *Xuhua*, in YU JIANHUA, *Zhongguo gudai*, cit., vol. I, p. 585. Il termine Grande Vuoto (*taixu*), adottato spesso nei testi del periodo, si riferisce al non manifestato, o per estensione al Dao.

[15] Si vedano le considerazioni in SHAO HONG, *Yanyi de "Qiyun": Zhongguo hualun de guannian shi yanjiu*, Jiangsu jiaoyu chubanshe, Nanjing 2005, pp. 62-65, in cui l'autore mette bene in evidenza l'influenza dei testi taoisti sulla terminologia presente nell'opera di Gu Kaizhi. Nel suo *Hua Yuntai shan ji*, appare evidente il collegamento anche dottrinale di Gu con la tradizione taoista: l'opera pittorica diventa la riproduzione di un Microcosmo sacro, in modo che «la Spontaneità (*ziran*), grado sommo di realizzazione e condizione "naturale" del Dao) sia un dipinto». Cfr. YU JIANHUA, *Zhongguo gudai*, cit., vol. I, p. 582.

[16] Cfr. LI XIANGLIN, *Gu Kaizhi*, Zhongguo Renmin daxue chubanshe, Beijing 2003, pp. 131-147.

[17] GU KAIZHI, *Lunhua*, cit. in CHEN SHOUXIANG, *Wei Jin Nanbeichao huihua shi*, Renmin meishu chubanshe, Beijing 2000, p. 80.

[18] *Zhuangzi*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai 1989, *juan* 10, 31, pp. 158-159.

[19] JING HAO, *Bifa ji*, in YU JIANHUA, *Zhongguo gudai*, cit., vol. I, pp. 605-608. Per uno studio dei fondamentali punti dottrinali del trattato, cfr. M. PAOLILLO, *Il "paesaggio vero" nel Bifa ji di Jing Hao*, in L. DE GIORGI – G. SAMARANI (a cura di), *Percorsi della civiltà cinese fra passato e presente*, Cafoscarina, Venezia 2007, pp. 329-344. Un altro aspetto meritevole di approfondimento della pittura cinese tradizionale, riflesso della peculiarità di questa *theoria* del paesaggio, è l'assenza della prospettiva lineare occidentale. Per alcune considerazioni al riguardo, si veda M. PAOLILLO, *Paesaggio "misurato" o "qualificato" ? Lo spazio prospettico occidentale, lo "spazio psico-fisiologico" di Florenskij e la percezione dello spazio nella tradizione cinese*, in A. PALERMO (a cura di), *La Cina e l'Altro*, Il Torcoliere, Napoli 2007, pp. 435-460.

[20] PLATONE, *La Repubblica*, trad. di Franco Sartori, in *Opere complete*, vol. VI (*Clitofonte, La Repubblica, Timeo, Crizia*), Laterza, Bari 1974, p. 326.

[21] Il detto si ritrova in un trattato attribuito al grande poeta, calligrafo e pittore Wang Wei (699-759), ma forse composto nel nono-decimo secolo. Cfr. WANG WEI [?], *Shanshui lun*, in YU JIANHUA, *Zhongguo gudai*, cit., vol. I, p. 596. Per alcune brevi considerazioni sulle affinità con la tradizione occidentale, si veda M. PAOLILLO, *Il "paesaggio vero"*, cit., p. 343.