

MAURIZIO PAOLILLO

IL “PAESAGGIO VERO” NEL *BIFA JI* DI JING HAO

In pittura, maggiore meraviglia può dirsi
il paesaggio[...].
Jing Hao, nell'eseguire un dipinto,
descrive mille *li*¹.

Come affermato da Eugenio Turri, “l’arte costituisce una delle attività con cui l’uomo scopre e annette il paesaggio alla cultura”². La pittura di paesaggio è stata in Occidente una delle espressioni con cui si è attribuito allo spazio paesistico un certo “contenuto”, di ordine intellettuale, razionale, o sentimentale. La definizione del paesaggio, a partire dalla rivoluzione dell’Umanesimo, appare come ancorata alla priorità del dato visivo (il che è naturale)³, interpretato però secondo i canoni di quella che è nota come “prospettiva lineare”: è una pittura di paesaggio che si configura come riproduzione “oggettiva” della “vera” realtà paesistica (laddove per “vero” si intende ovviamente il visibile manifestato), o tutt’al più come reinterpretazione soggettiva dello spazio puramente quantitativo paesistico⁴.

Tale forma di pittura “naturalistica” sembra essere stata importata dai Greci a Roma già nel primo secolo avanti Cristo: nota come *topia*, e poi come *ars* o *opera topiaria*, essa consisteva, come rilevato da Vitruvio, nella creazione di una serie di dipinti decoranti gli ambulacri delle dimore-giardino signorili, “rappresentanti immagini tratte da determinate caratteristiche di certi siti”⁵. Dunque una attenzione rivolta a siti specifici, in una pittura di

¹ Shen Gua, *Tuhua ge*, in Yu Jianhua, (a cura di), *Zhongguo gudai hualun leibian*, vol. I, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1998, p. 45.

² Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, p. 56.

³ Cfr. *Ibid.*, p. 83: “Il rifarsi al semplice dato visivo per definire il paesaggio sembra valere soltanto in un’idea tradizionale e di derivazione pittorica del paesaggio (“il visibile non è tutto il sensibile” del Merleau-Ponty) [...]. Ma la priorità del dato visivo è innegabile”.

⁴ La “ribellione contro la prospettiva” tipica di tanta arte contemporanea, peraltro affiancata nel campo degli studi teorici dalla consapevolezza (emersa in modo chiaro da almeno un secolo) del carattere convenzionale della prospettiva lineare, è un aspetto della produzione pittorica occidentale che non può qui essere affrontato.

⁵ Vitruvio, *De architectura*, VII, 5: “[...] ab certis locorum proprietatibus exprimentes”; cfr. Pierre Grimal, *I giardini di Roma antica*, Milano, Garzanti, 1990, p. 98, nota 165.

paesaggio che è, dal vero e proprio punto di vista etimologico, *topiografia* o *topografia* (i due termini si equivalgono)⁶.

Pierre Grimal già ricordava come in ciò si riflettesse il conflitto tra una pittura fondata sulla percezione sensibile e volta alla rappresentazione del particolare, erede del pensiero stoico (che è secondo Crisippo *apòdosis tou idiou*, “espressione di una proprietà specifica”), e la tradizione espressa da Platone⁷. In un famoso passo della *Repubblica*, il grande filosofo criticò questa “arte dell’apparenza”: ma ritorneremo in seguito sul brano in questione. È il momento di parlare della Cina.

1. Jing Hao e il Bifa ji

I trattati teorici sulla pittura di paesaggio rappresentano il fondamento da cui ha preso spunto l’attività creativa di generazioni di artisti. Tra essi, il *Bifa ji* 筆法記 (Note sul Metodo, o Arte, del Pennello) si distingue per la sua antichità e per la profondità dottrinale dei suoi enunciati, contenuti in un ambito espositivo relativamente ristretto.

La tradizione attribuisce la composizione dell’opera a Jing Hao 荆浩. Non possediamo dati molto precisi su questo artista, vissuto nel travagliato ma fecondo periodo compreso fra la seconda metà del nono e la prima metà del decimo secolo. Secondo il *Wudai minghua buyi* 五代名畫補遺, egli sarebbe nato a Jiyuan, nello Henan nordoccidentale, zona da secoli famosa per le sue bellezze paesaggistiche⁸. Dotato in gioventù di una profonda conoscenza dei classici e delle opere storiche e letterarie, Jing Hao potrebbe aver ricoperto una carica di funzionario negli ultimi anni della dinastia Tang, per poi rifugiarsi sui Monti Taihang, che si trovavano a nord del suo villaggio natio⁹. La stessa fonte rileva che egli avrebbe ritratto Avalokitesvara-

⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁷ *Ibid.*, pp. 98-99. L’autore francese qui rileva come la concezione della pittura di paesaggio importata a Roma portò alla rappresentazione di precisi, ripetuti “tipi” paesistici, “paesaggi che potremo dire ‘astratti’ tanto sono ‘tipici’”.

⁸ La prefazione del *Wudai minghua buyi* è datata 1059. Cfr. Ma Hongzeng, *Beifang shanshui huapai*, Changchun, Jilin meishu chubanshe, 2003, p. 16-17, per una trattazione delle varie tesi volte a identificare il sito. Nel secondo *juan* del trattato pittorico di Guo Ruoxu, composto poco dopo (probabilmente negli anni Settanta dell’XI secolo), si afferma solo genericamente che egli era della regione di Henei. Cfr. *Tuhua jianwen zhi*, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 2004, p. 34.

⁹ Ma Hongzeng, *Beifang shanshui huapai*, cit., pp. 18-19. Jing Hao potrebbe aver prestato servizio come funzionario negli ultimi anni dei Tang o sotto i Liang Posteriori (907-922).

Guanyin in un dipinto murale nel monastero buddhista Chan *Shuanglin yuan* a Kaifeng: la data dell'opera, da alcuni elementi indiretti di ordine testuale, deve essere compresa tra l'874 e l'880, quando le armate del generale ribelle Huang Chao devastarono la regione. L'esecuzione di una committenza così prestigiosa porta a ritenere che Jing Hao fosse già pittore rinomato: la sua data di nascita, di conseguenza, va posta con tutta probabilità non dopo l'850¹⁰. In età già avanzata, Jing Hao si sarebbe ritirato in una valle dei monti Taihang detta Honggu, dandosi il soprannome *Honggu zi* 洪谷子. La sua morte sarebbe sopraggiunta non più tardi del 930, sotto la dinastia dei Tang Posteriori¹¹.

Quanto al *Bifa ji*, l'opera viene citata per la prima volta in epoca Bei Song nel *Xin Tangshu* 新唐書 (nella sezione *Yiwen zhi*); nel posteriore *Zhizhai shulu jieti* 直齋書錄解題 di Chen Zhensun 陳振孫 (1190-1249), il titolo viene reso come *Shanshui shou bifa* 山水受筆法. Il trattato bibliografico del *Songshi* 宋史 lo elenca ben due volte, nelle sezioni *Xiaoxue* e *Yishu*, il che sembra indicare che l'estensore non abbia esaminato il testo, ritenendolo forse un trattato di calligrafia. Nel già citato *Wudai minghua buyi*, invece, e in altre fonti come il *Tuhua jianwen zhi* 圖畫見聞誌 e il *Xuanhe huapu* 宣和畫譜, a Jing Hao viene attribuito un trattato dal titolo *Shanshui jue* 山水訣, descritto come "trasmesso" da terzi e conservato in seguito. Molti dubbi restano sull'effettiva identità delle opere citate; d'altra

¹⁰ *Ibid.*, pp. 19-20. Il monastero è legato alla figura di Yuanshao (811-895), settimo maestro Chan nella genealogia settentrionale risalente a Shenhui, e a Pei Xiu (800 ?-874 ?), statista originario della stessa contea di Jing Hao e forse, secondo Ma Hongzeng, suo potente protettore.

¹¹ *Ibid.*, pp. 21-23, anche sulla identificazione del sito noto come Honggu; pp. 22-23 e 39-40, per ulteriori considerazioni sulla data di morte di Jing Hao, che si basano anche sull'esecuzione di un dipinto murale nel Monastero Qinglian a Yedu nello Hebei, avvenuta dopo il ritiro dell'artista ad Honggu secondo il *Wudai minghua buyi*. Considerando che gran parte della vita di Jing Hao rientra nel periodo Tang, ciò può non essere in contrasto con fonti quali il *Tuhua jianwen zhi*, cit., p. 26, che lo collocano tra i pittori della "fine dei Tang" (*Tang wei*). Nel *Xuanhe huapu* (Changsha, Hunan meishu chubanshe, 1999, p. 223), la cui prefazione risale al 1120, tra le ventidue opere a lui attribuite conservate nella collezione imperiale, sono citati altri quattro dipinti (differenti scene riferentesi allo stesso episodio o quattro diverse esecuzioni) non di paesaggio, ritraenti tutti l'incontro leggendario avvenuto in sogno tra il re Xiang dei Chu e la "Dama Spirituale" (*Shennü*), che in vita sarebbe stata la consorte dell' "Imperatore Vermiglio" (*Chidi*). Oggi sopravvivono cinque opere attribuite a Jing Hao, tra cui spicca il *Kuanglu tu*, la maestosa rappresentazione del Monte Lu, nel Jiangxi, famosa residenza legata a personaggi taoisti (vi avrebbero soggiornato Lu Xiujing [406-477] e Lü Dongbin [798-?]) e buddhisti (come Huiyuan [334-417], fondatore della corrente dottrinale della Terra Pura).

parte, la veridicità dell'attribuzione del *Bifa ji* attualmente esistente è stata discussa in passato su basi molto esili. L'unico dato certo è che nell'XI secolo il *Bifa ji* era già legato al nome di Jing Hao, e che mancano altre fonti testuali incontrovertibilmente a lui riconducibili¹².

Questo breve studio è frutto della consapevolezza che non tutto (qualcuno potrebbe dire non molto) è stato fatto per approfondire il senso di quest'opera così densa¹³. Le successive considerazioni, pur limitate a una parte del trattato, intendono far intravedere, come in un metaforico scorcio, gli spazi veramente sconfinati che si aprono a una analisi del suo vocabolario dottrinale.

2. *Le differenti visioni della pittura: la pittura come "ornamento"*

Per introdurre i fondamenti dottrinali dell'arte pittorica, Jing Hao sfrutta uno stilema ben noto nella letteratura cinese: la scoperta di uno scenario naturale, insolito e meraviglioso per la presenza di numerosi e antichi pini, nascosto presso una delle cime che circondano la valle Honggu.

Sui monti Taihang c'è la valle Honggu; lì si trova un campo di alcuni *mu*, che io abitualmente coltivavo nutrendomi dei suoi [prodotti]. Un giorno salii alla cima Shenzheng [per avere] una vista nelle quattro direzioni; seguendo una pista serpeggiante, entrai attraverso un ingresso in una grande grotta, con un sentiero muschioso intriso d'acqua, e strane rocce immerse in un misterioso vapore. Velocemente attraversai questo luogo: dappertutto c'erano antichi pini. Al centro ce n'era uno enorme e solitario, la cui antica corteccia era verdeggiante per i licheni. Come un animale a scaglie che ascendesse nell'aere, aveva un aspetto contorto e attorcigliato su se stesso, come a desiderare di avvicinarsi alla Via Lattea. Formando come un boschetto, [i suoi rami] avevano uno spirito fresco e

¹² Su questa complessa problematica, cfr. Ma Hongzeng, *Beifang shanshui huapai*, cit., p. 39; Yu Jianhua, *Zhongguo gudai hualun leibian*, cit., vol. I, pp. 609-615, fornisce una sinopsi delle principali fonti classiche al riguardo, e raccoglie anche due brevi testi spuri, attribuiti a Jing Hao nel *Tang liuru huapu*. Si vedano anche le considerazioni (peraltro sulla scorta dello studio di Yu Jianhua) espresse da Pierre Ryckmans, *Le traité sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Paris, Hermann, 1984, pp. 230-231.

¹³ Sono tre le traduzioni note a chi scrive dell'opera: Sakanishi Shio, *The Spirit of the Brush*, London, John Murray, 1957, pp. 82-96; Munakata Kiyohiko, *Ching Hao's Pi-fa-chi: A Note on the Art of the Brush*, Ascona, Artibus Asiae, 1974; Susan Bush, Hsio-yen Shih, (a cura di), *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, pp. 145-148, pp. 159-160, pp. 164-165, pp. 170-171. In quest'ultimo studio, i brani tradotti non seguono l'ordine del testo originale.

si sviluppavano a strati. Quelli che non riuscivano [a raggrupparsi], si incurvavano sì da raccogliersi da soli. Alcune radici tortuose erano spuntate dal suolo, altre si stendevano attraverso un ampio ruscello. Erano sospese sui dirupi o attorcigliate sui torrenti, lacerando il muschio e spaccando le rocce. Stupito alla vista di queste stranezze, mi aggirai ammirando il luogo. Il giorno dopo, ritornai lì portando con me il pennello per ritrarre [i pini]. Dopo [averne dipinti] un gran numero, era come se ne conoscessi la realtà¹⁴. [1]

Ma ecco, alla terza visita del luogo, l’incontro decisivo:

La primavera successiva, nel giungere alla Grotta del Tamburo di Pietra, incontrai un vecchio. Alle sue domande, spiegai in dettaglio l’esperienza da me vissuta in quel luogo. Il vecchio mi chiese: “Il signore conosce il Metodo del Pennello?”. Io risposi: “Vecchio, dall’aspetto sembri un villico. Come puoi conoscere il Metodo del Pennello?”. Il vecchio replicò: “Come può il signore conoscere cosa io serbo dentro di me?”. Nell’udir ciò, fui sorpreso e imbarazzato¹⁵. [2]

Dopo l’enunciazione dei cosiddetti “Sei Essenziali” (*liuyao* 六要, per alcuni uno sviluppo dei *liufa* 六法, le “Sei Leggi” del VI secolo di Xie He 謝赫)¹⁶, ha inizio il passo centrale del trattato:

Io dissi: “Il dipingere è dare ornamento, vale a dire attribuire importanza solo alla verosimiglianza per ottenere il vero. Come può ciò essere frainteso?”¹⁷. [3]

¹⁴ *Bifa ji* (d’ora in poi abbreviato come BFJ), in Yu Jianhua, *Zhongguo gudai hualun leibian*, cit., p. 605. Il numero fra parentesi quadre, qui e in seguito, rimanda all’Appendice finale, in cui si trova il relativo testo cinese. Nella parte finale, da sottolineare il “come se ne conoscessi la realtà” (adotto qui la variante *fang zhi qi zhen*, presente nel *Peiwen qishu huapu* e riportata in Yu Jianhua, con *zhi* al posto di *ru*), che si riferisce a ciò che per l’io narrante si evidenzierà come una illusione.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Non è possibile qui soffermarsi sui *liuyao*, descritti nel seguito del testo (BFJ, cit., p. 606). Cfr. Pierre Ryckmans, *Le traité sur la peinture du moine Citrouille-amère*, cit., p. 229: “I ‘sei valori essenziali’ rappresentano in una certa misura una metamorfosi epurata delle due prime regole di Xie He, aumentate ancora con alcune nuove nozioni, in modo da inquadrare la pittura solo sotto l’angolazione universale della sua tripla essenza: spirituale (il Soffio *qi* 氣, il Ritmo *yun* 韻, il Pensiero *si* 思), naturale (lo Scenario naturale *jing* 景) e plastica (il Pennello *bi* 筆, l’Inchiostro *mo* 墨)”. Per una sintetica tavola di corrispondenza tra i *liufa* di Xie He e i *liuyao*, cfr. Zhou Jiyin, (a cura di), *Zhongguo hualun jiyao*, Nanjing, Jiangsu meishu chubanshe, 2005, p. 162. Si veda anche Wang Shixiang, *Zhongguo hualun yanjiu*, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2002, vol. I, pp. 123-127.

¹⁷ BFJ, cit., p. 605.

Per l'io narrante, l'atto del dipingere consiste nella fedeltà alla "verosimiglianza" (*si* 似), e si esprime come "ornamento" (*hua* 華). È una posizione che si rivelerà errata. Ma è necessario essere più precisi: è errato attribuire *esclusivamente* (come affermato nel testo: si noti l'uso del sinogramma *dan* 但) importanza a ciò che è "ornamento". La tradizione concernente la creazione artistica in Cina non ha infatti mai escluso la necessità dell'ornamento; al contrario, la stessa *poiesis* (letteraria, poetica o pittorica) si configura come ornamento del non manifestato.

Basti citare il *Wenxin diaolong* 文心雕龍, basilare testo sulla teoria letteraria del sesto secolo, in cui il *wen* 文, fondamento dell'arte, è il termine applicato per definire tutte le realtà del mondo manifesto, incluso il paesaggio con tutte le sue ricche e inesauribili peculiarità. Esempio è al riguardo l'apertura dell'opera:

Grande è il potere del *wen*! In che modo esso è nato con il Cielo e con la Terra? Dunque, il nero e il giallo mescolarono i loro colori, poi il quadrato e il rotondo si distinsero; il sole e la luna, come due dischi di giada comparvero sospesi in Cielo, i monti e i 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 non avere il *wen* il recipiente che contiene il Cuore [cioè l'uomo]?[...] Perciò sappiamo che il Dao, attraverso i saggi, tramanda il *wen*, e che i saggi, conformandosi al *wen*, rendono manifesto il Dao¹⁸.

Il *wen* è qui l'ornamento necessario degli esseri, in quanto manifestazione diretta del Dao. In un altro passo del *Wenxin diaolong*, la multiforme, "ornata" varietà del mondo è espressa con il termine *wuse* 物色, "i colori delle cose"; qui il paesaggio con i suoi elementi è definito "la misteriosa residenza del pensiero e del *wen*" (o "del pensiero ornante" *wen si zhi ao fu* 文思之奧府): il linguaggio che li descrive, partendo dall'attività del "pensiero" o "intelletto" *si* che si confronta con il reale, dovrà trovare l'equilibrio tra l'eccessiva concisione e la ridondanza superflua¹⁹.

Ananda K. Coomaraswamy ha con molta efficacia delineato la simile visione esistente nell'India tradizionale, discutendo il significato del termine sanscrito *alamkāra*, "ornamento": " 'Decorare' un oggetto o una persona in

¹⁸ *Wenxin diaolong*, Beijing, Huaxia chubanshe, 2002, pp. 1-5.

¹⁹ *Ibid.*, p. 282. In un altro punto (*juan* 40, pp. 241-246), il *Wenxin diaolong* sottolinea l'esigenza di armonia, così difficile a ottenersi in ambito letterario, tra il "celato" (*yin* 隱) e l'"eccellente" (*xiu* 秀), cioè tra il senso implicito e quello esplicitato, l'unico ovviamente a poter essere "fiorito" con gli artifici della retorica e del bello stile.

origine indicava l’attribuire a un oggetto o una persona i suoi ‘accidenti necessari’²⁰. L’autore anglo-indiano sottolinea inoltre la necessità, parimenti rilevata nel *Wenxin diaolong*, dell’equilibrio nell’uso dell’ornamentazione:

L’ornamento è collegato al suo oggetto come la natura individuale all’essenza: astrarre è denaturare. L’ornamento è aggettivale: e in assenza di ogni aggettivo, alcunché riferito a qualsiasi nome può avere una esistenza individuale[...]. Se, d’altra parte, l’oggetto è ornato in modo inappropriato o eccessivo, lungi dal completarla, ciò riduce la sua efficacia, e quindi la sua bellezza[...]. Dunque, un ornamento appropriato è essenziale per l’utilità e la bellezza²¹.

Proprio perché l’assenza di ornamento implicherebbe la non rappresentazione, l’assenza di ogni qualificazione (sanscrito: *nirguna*), la creazione del mondo può a giusto titolo esser detta un “lavoro di ornamento”²².

3. *La pittura come raffigurazione del Vero*

Il vecchio disse: “Non è così. Il dipingere, è dare forma [suddividere, circoscrivere, pianificare]”²³. [4]

La risposta del vecchio all’affermazione del narratore sembrerebbe una pura tautologia: *Hua zhe, hua ye* 畫者畫也. Per comprenderne il senso, fondamentale per il seguito dell’esposizione, è necessario avvicinarsi alla ricchezza semantica del sinogramma *hua*.

Le fonti lessicografiche ci vengono in aiuto. Per lo *Erya*, “Dipingere è dare forma” (*Hua, xing ye* 畫形也). Il commento di Guo Pu 郭樸 (276-324) rileva: “Nel dipingere, si dà forma alle immagini” (*Hua zhe wei xing xiang* 畫者為形象)²⁴. Nel suo *Lidai minghua ji* 歷代名畫記, composto negli anni in cui Jing Hao probabilmente veniva al mondo, Zhang Yanyuan 張彥遠

²⁰ Ananda K. Coomaraswamy, “Ornament”, in Roger Lipsey, (a cura di), *Coomaraswamy. Selected Papers*, Princeton, Princeton University Press, 1977, vol. II, p. 241.

²¹ *Ibid.*, p. 252.

²² *Ibid.*, pp. 249-252., dove l’autore ricorda la ricchezza di significato di *kosmos* (“ordine”, ma anche “ornamento”, traduzione seguita da Plinio, il che ci rimanda irresistibilmente al duplice senso del *tianwen* cinese) e di *kosmeo*, “ordinare”, “arrangiare”, e poi “adornare”, “rivestire”. *Kosmopoiesis* è l’ornamento architettonico dei vari stili (Dorico, ecc.).

²³ BFJ, cit., p. 605.

²⁴ *Erya*, in Ruan Yuan *et alii*, (a cura di), *Shisanjing zhushu*, Beijing, Zhonghua shuju, 1980, vol. 2, p. 2583 a.

fornisce un quadro più vasto: per il *Guangya* 廣雅, “Dipingere, è diversificare per generi” (*Hua, lei ye* 畫類也); per lo *Shuowen* 說文, “Dipingere è circoscrivere” (*Hua, zhen ye* 畫畛也); nello *Shiming* 釋名, “Dipingere, è disporre [o inserire]. È disporre con i colori le immagini degli esseri” (*Hua, gua ye. Yi cai se gua wu xiang ye* 畫挂也。以彩色挂物象也)²⁵. Il grande dizionario *Qing Kangxi zidian* 康熙字典, oltre al significato di “dipingere”, elenca per il termine *hua* gli altri due significati principali di “suddividere” (*fen hua* 分畫) o “circoscrivere” (*jie xian* 界限), e di “pianificare” (*ji ce* 計策). È indicativa per il primo la citazione di un passo dello *Zuozhuan* 左傳, che ricorda come Yu il Grande con il suo infaticabile percorrere il territorio cinese (letteralmente con le sue “tracce”, *ji* 跡), lo suddivise (o lo circoscrisse) in nove province (*hua wei jiu zhou* 畫為九州), in un atto di misurazione e di definizione dell’ecumene²⁶.

Dunque la risposta dell’eremita non è così “tautologica”, come è reso chiaro dal seguito:

É definire [dare una misura del] l’immagine degli esseri [manifestati], cogliendone il Vero. Delle caratteristiche accessorie degli esseri [del loro “ornamento”], 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 Vero²⁷. [5]

Il dipingere è dar forma, circoscrivere cioè un *kosmos* il cui ordine deve riprodurre o essere una espressione dell’ordine supremo non manifestato, del Dao. Grave errore è quello di chi scambia la “verosimiglianza” dell’ornamento, cioè la similitudine formale, con il Vero.

La svalutazione del criterio della similitudine formale è di solito un atteggiamento attribuito agli esponenti della pittura dei letterati soprattutto di epoca Bei Song. Al riguardo, fa da *locus classicus* la nota affermazione di Su Shi 蘇軾 (1039-1101), secondo il quale voler adottare “questo” tipo di verosimiglianza come metro di giudizio per la valutazione di un’opera è cosa da bambini²⁸. In realtà, la letteratura teoretica sul paesaggio presenta numerose e concordanti affermazioni ben più antiche.

²⁵ *Lidai minghua ji*, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 2004, p. 2.

²⁶ *Xinxiu Kangxi zidian*, Shanghai, Shanghai shudian chuban, 1988, vol. 1, pp. 1122-1123.

²⁷ BfJ, cit., p. 605.

²⁸ Su Shi, *Su Yan Lingwang zhubo suohua zheji*, in Wang Shuizhao, (a cura di), *Su Shi xuanji*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1984, p. 188.

Ad esempio, il già citato Zhang Yanyuan rileva nel suo capitolo sulle Sei Leggi di Xie He come la ricerca univoca della semplice “similitudine formale” (*xingsi* 形似), presente spesso a suo dire nei dipinti della sua epoca, abbia come conseguenza negativa il non prodursi della consonanza del *qi* (*qi yun bu sheng* 氣韻不生), che è la prima basilare condizione per una rappresentazione dotata di “vita”²⁹.

La “figurazione del Vero” (*tuzhen* 圖真) è interessante per il valore del termine *tu*, che molto prima di assumere il senso privilegiato di “mappa” era sinonimo di “tavola”, “carta”, “diagramma”, contenendo inoltre il senso di “talismano”. *Tu* si riferisce nella letteratura taoista e dei cosiddetti apocrifi a un supporto simbolico visuale, un “segno del Vero”³⁰.

L’importanza del termine in relazione alla pittura è riflessa da Zhang Yanyuan, il quale accosta in modo evidente *hua* a *tu*, ricordando un’affermazione di Yan Yanzhi 顏延之 (384-456) che fa rientrare il primo nel più vasto campo semantico del secondo:

Yan Guanglu [cioè Yanzhi] affermò che esistono tre significati esaustivi per *tu*: il primo è detto raffigurazione dei principi (*tuli* 圖理), vale a dire i Trigrammi e i simboli connessi; il secondo è la raffigurazione della conoscenza (*tushi* 圖識), vale a dire gli studi letterari; il terzo è la raffigurazione delle forme (*tuxing* 圖形), vale a dire il dipingere³¹.

4. *Il Vero e l’Imitazione*

Io chiesi: “Cosa tu consideri verosimiglianza? E cosa il Vero?”. Il vecchio replicò: “La verosimiglianza [nel dipingere] è ottenere la forma, ma lasciar da

²⁹ *Lidai minghua ji*, cit., pp. 13-14. Sulla stessa scia, il poeta Bai Juyi 白居易 (772-846) in un breve passo in cui elogia un pittore ricorda che egli ha come maestro il Vero (*yi zhen wei shi* 以真為師), sulla base dell’incontro tra pensiero *si* e spirito *shen*. Cfr. *Huaji*, in *Yu Jianhua, Zhongguo gudai hualun leibian*, cit., vol. I, p. 25.

³⁰ Cfr. Isabelle Robinet, *Meditazione taoista*, Roma, Ubaldini Editore, 1984, p. 33, pp. 207-208. L’autrice mette in luce il processo di “materializzazione” (che è anche una “discesa” provvidenziale) per il quale la conoscenza del Dao, prima spontanea, si trasmise prima con le tavole e i talismani *tu*, poi con i *jing*, i testi sacri.

³¹ *Lidai minghua ji*, cit., p. 2. Sui rapporti tra i due sinogrammi *tu* e *hua*, cfr. Yan Shanchun, *Wenren yu hua: zhengshi yu xiaoshuozhong de huajia*, Nanjing, Jiangsu jiaoyu chubanshe, 2005, pp. 1-9. Nel suo *Xuhua* 敘畫 Wang Wei 王微 (415-443) ricorda un’altra affermazione del suo amico e conterraneo (erano entrambi nati in Shandong) Yan Yanzhi: la pittura ha fondamenti sostanziali simili ai simboli del *Yijing*, ed è a un livello artistico superiore rispetto alla calligrafia. Il testo è citato in *Lidai minghua ji*, cit., pp. 132-134.

parte il *qi*. Il Vero [è quando] il *qi* e l'aspetto sostanziale [degli esseri] 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'immagine³². [6]

Il narratore chiede di ricevere una chiarificazione dottrinale sulla differenza tra verosimiglianza e Vero. Nella risposta dell'eremita si evidenzia l'importanza del *qi*, che assume qui quel ruolo di principio sottile vitale che è già presente nei trattati di calligrafia, e in opere anteriori sulla pittura, come il *Guhua pinlu* 古畫品錄 di Xie He, autore delle già citate Sei Leggi (*liufa*); la prima di esse è il famoso *qiyun shengdong* 氣韻生動, reso differentemente nelle numerose interpretazioni elaborate dalla sinologia. Questa sintetica "legge" sembra sottolineare che solo la "consonanza" o "ritmo" del *qi* produce quel "movimento vitale" che è proprio dell'opera d'arte³³.

Qui l'eremita sottolinea come il *qi* venga "veicolato", "trasmesso" (*chuan* 傳), un termine che ricorda il binomio *chuanshen* 傳神 impiegato agli esordi della trattatistica sulla pittura da Gu Kaizhi 顧愷之 (344-405), in relazione soprattutto alla resa dei personaggi³⁴. L'esclusiva fedeltà alla forma esteriore, all'"ornamento", produce la "morte" (che è una "assenza di movimento") dell'immagine del paesaggio. Vi sono qui notevoli analogie con la teoria del *fengshui* 風水, che in testi praticamente coevi al *Bifa ji* considera il paesaggio come una struttura percorsa dalle "venature" del "*qi* vitale" (*shengqi* 生氣); chi scrive ha già rilevato la compresenza, in ambito pittorico e geomantico, di termini chiave dell'ermeneutica del paesaggio, come *shi*, le "configurazioni" o "linee di forza" del *qi*³⁵.

³² BFJ, cit., p. 605.

³³ Sterminata è la letteratura sinologica sulle Sei Leggi di Xie He; per uno studio esaustivo e riepilogativo, notevole anche per i riferimenti alle opere occidentali, si veda Shao Hong, *Yanyi de "Qiyun": Zhongguo hualun de guannian shi yanjiu*, Nanjing, Jiangsu jiaoyu chubanshe, 2005.

³⁴ Cfr. *Lidai minghua ji*, cit., pp. 112-121. Un'altra famosa espressione di questo artista di epoca Jin è: *yi xing xie shen* 以形寫神, "attraverso la Forma esprimere lo Spirito". Cfr. Shao Hong, *Yanyi de "Qiyun"*, cit., pp. 49-65; Chen Shouxiang, *Wei Jin Nanbeichao huihua shi*, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 2000, pp. 70-83.

³⁵ L'espressione *shengqi* si ritrova nel *Zangshu* 葬書, testo di *fengshui* attribuito a Guo Pu (276-324), nella sua forma attuale forse risalente alla fine dei Tang. Cfr. Maurizio Paolillo, "Inventio loci. Il significato del paesaggio naturale e umano secondo il *Zangshu*", in Giusi Tamburello, (a cura di), *L'invenzione della Cina*, Lecce, Congedo Editore, 2004, pp. 505-522. Ma *shengqi* appare già nel *Hua Yuntai shan ji* 畫雲臺山記 di Gu Kaizhi, in un passo su un dipinto, criticato perché "non esprime interamente il *qi* vitale" (*bu jin sheng qi* 不盡生氣). Cfr. Chen Shouxiang, *Wei Jin Nanbeichao huihua shi*, cit., p. 75. Sul rapporto

Il "Vero" si produce quando il *qi* e l'aspetto sostanziale degli esseri sono in pieno vigore: il termine per "sostanza" è *zhi* 質, che qui sembra alludere alle caratteristiche formali del paesaggio. Troviamo ancora un parallelismo nel *fengshui*: nello *Hanlong jing* 撼龍經, composto nello stesso periodo, *zhi* si riferisce agli aspetti formali visibili del "drago" *long*, cioè dei lineamenti del paesaggio³⁶. Più tardi, il pittore di corte Guo Xi 郭熙 (circa 1020-post 1090) nel suo trattato *Linquan gaozhi* 林泉高致 rilevò: "Si osservino da lontano valli e corsi d'acqua del paesaggio per coglierne le configurazioni (*shi* 勢), si osservino da vicino per afferrarne la sostanza (*zhi*)"³⁷.

Dunque, appare chiaro come la riproduzione da parte dell'artista dell'inesauribile processo all'opera nel paesaggio naturale non possa essere considerata come "un pezzo di topografia"³⁸: l'arte pittorica per Jing Hao (in una espressione dottrinale più chiara e diretta che in passato) si pone come imitazione del Vero, inteso come principio soggiacente alla realtà manifesta. In tal senso possiamo accostare il brano del *Bifa ji* alla tradizione scolastica sulla natura dell'arte, espressa dalla frase di S. Tommaso d'Aquino "*Ars imitatur naturam in sua operatione*" (una ripresa dell'aristotelico *é téchne miméitai tén phýsin*), in cui la "natura" è intesa in un senso molto più affine a quello originario del greco *phýsis* che al significato esclusivo moderno di *natura naturata*³⁹. La critica del vecchio eremita ad un'arte del paesaggio che imita le forme esteriori di ciò che è "ornamento" del non

tra "configurazione" *shi* e *qi*, un passo del *Bifa ji* afferma: "L'immagine del paesaggio si manifesta attraverso l'interrelazione del *qi* e del *shi*": BFJ, cit., p. 607. Sul termine *shi*, elemento chiave in numerosi campi, dalla calligrafia alla strategia alla pittura, cfr. François Jullien, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, Seuil, 1992. Sulla sua importanza in ambito geomantico e pittorico, cfr. Maurizio Paolillo, "Le Venature della Terra. Note sull'ermeneutica del paesaggio nella Cina antica", in Piero Corradini, (a cura di), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venezia, Cafoscarina, 1997, pp. 265-269.

³⁶ *Hanlong jing*, in *Zhifu zhai congshu* (ed. del 1880), p. 5a. Su quest'opera, cfr. Maurizio Paolillo, "Il problema delle fonti nella geomanzia cinese: alcuni cenni sulla datazione e l'attribuzione dello *Hanlong jing*", in Maurizio Scarpari, (a cura di), *Le fonti per lo studio della civiltà cinese*, Venezia, Cafoscarina, 1995, pp. 89-99.

³⁷ *Linquan gaozhi*, in Yu Jianhua, *Zhongguo gudai hualun leibian*, cit., vol. I, p. 634.

³⁸ Chiarissimo al riguardo questo commento di Wang Fuzhi (1619-1692): "Se non si considera la questione in termini di *shi*, la riduzione di uno spazio di diecimila leghe alla dimensione di un piede non porterebbe che a fare la carta del mondo che si vede alla prima pagina dei testi di geografia" (*Jiangzhai shihua*, citato in François Jullien, *La propension des choses*, cit., p. 98).

³⁹ *Summa theologica* I.117.1, citato in Ananda K. Coomaraswamy, "The Philosophy of Mediaeval and Oriental Art", in Roger Lipsey, *Coomaraswamy*, cit., vol. II, p. 52.

manifesto è quindi rivolta a chi non effettua che “copie di copie”. Qui è davvero notevole la corrispondenza con il passo della *Repubblica* di Platone a cui si era accennato in apertura:

A quale di questi due fini è conformata l'arte pittorica per ciascun oggetto? Imitare ciò che è così come è, o imitare ciò che appare così come appare? È imitazione di apparenza o di verità? – Di apparenza, rispose. – Allora l'arte imitativa è lungi dal vero e, come sembra, per questo eseguisce ogni cosa, per il fatto di cogliere una piccola parte di ciascun oggetto, una parte che è una copia⁴⁰.

La conclusione su *questo* tipo di arte imitativa riecheggia l'affermazione di Su Shi sul perseguimento della similitudine formale come “gioco da bambini”:

Sulle cose che imita, considerate in rapporto alla loro perfezione o imperfezione, l'imitatore non avrà né scienza né rette opinioni [...]. L'imitatore conosce solo un poco le cose che imita, e l'imitazione è uno scherzo e non una cosa seria [...]. La pittura (e, in genere, l'arte imitativa) elabora la propria opera lontano dalla verità⁴¹.

L'importanza del fondamento intellettuale dell'arte, senza il quale per l'eremita si potrà avere solo la verosimiglianza formale, è già presente nel famoso detto *yi zai bi xian* 意在筆先, “l'idea è anteriore al pennello”, contenuto nel *Shanshui lun* 山水論, un breve trattato tradizionalmente attribuito al pittore e poeta Wang Wei 王維 (699-759), ma secondo alcuni opera dello stesso Jing Hao⁴². Viene spontanea alla mente la frase “*Ars sine scientia nihil*”, pronunciata al tramonto del Medioevo per difendere l'idea tradizionale del fondamento conoscitivo di qualsiasi arte⁴³, o, ricordando come Platone accomunasse tutte le arti alla retorica, questo brano del *Gorgia* citato da Coomaraswamy: “L'esperto, che è intento al meglio quando parla, sicu-

⁴⁰ Platone, *La Repubblica*, in *Platone. Opere complete*, vol. VI (*Clitofonte, La Repubblica, Timeo, Crizia*), Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 326.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 331-333.

⁴² *Shanshui lun*, in Yu Jianhua, *Zhongguo gudai hualun leibian*, cit., vol. I, p. 596.

⁴³ Ananda K. Coomaraswamy, “*Ars sine scientia nihil*”, in Roger Lipsey, *Coomaraswamy*, cit., vol. II, pp. 229-232.

ramente non parlerà a casaccio, ma con uno scopo; egli è proprio come tutti gli altri artisti, pittori, architetti, costruttori di navi, ecc.”⁴⁴.

L’anteriorità logica e ontologica dell’ “idea” rispetto all’ esecuzione si riflette nell’ avvertimento del vecchio saggio: se non si conosce l’ arte, non si otterrà la raffigurazione del Vero; non si riuscirà cioè a definire propriamente (“dare una misura”, *du* 度) l’ immagine (*xiang* 象) degli esseri.

L’ insistenza sulla presenza interiore del “Vero”, paradigma immutabile, presenta numerosi paralleli con la tradizione taoista. Un esempio tra i tanti è il capitolo *Yufu* 漁父 del *Zhuangzi* 莊子:

Il Vero interiore si esteriorizza in modalità spirituali [o: “Quando il Vero è interiore, lo Spirito muove esteriormente”, *Zhen zai nei zhe Shen dong yu wai* 真在內者。神動於外。] [...]. I riti costituiscono la condotta del volgo; il Vero è ciò che è ricevuto dal Cielo, e che di per sé non è soggetto a mutamento. Per tal motivo, l’ uomo trascendente si modella sul Cielo dando valore al Vero⁴⁵.

Il brano sottolinea l’ identità dottrinale tra il Vero *zhen* 真 e l’ “esser così di per sé” (*ziran* 自然): questa radice non soggetta a mutamento si ritrova a livello microcosmico nell’ “uomo trascendente” (*shengren* 聖人). Similmente, nel *Zhuangzi* e in altre fonti taoiste il binomio *zhenren* 真人 indica gli “uomini autentici” che hanno raggiunto un elevato grado di realizzazione spirituale⁴⁶. Il ritrovamento del Vero al centro dell’ essere è inoltre espresso, in relazione alla preservazione o coltivazione della propria natura originaria

⁴⁴ *Gorgia*, 503 e, citato in Ananda K. Coomaraswamy, “A Figure of Speech or A Figure of Thought?”, in Lipsey, *Coomaraswamy*, cit., p. 16. Appare qui chiaro come la condanna platonica della pittura espressa nella *Repubblica* non possa essere intesa in senso assoluto.

⁴⁵ *Zhuangzi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989, pp. 158-159.

⁴⁶ Il capitolo *Dazong shi* del *Zhuangzi* (cit., pp. 36-37) è il *locus classicus* testuale più antico sui *zhenren*. Cfr. Chen Jing, “‘Zhen yu Daojia de renxing sixiang’”, in Chen Guying, (a cura di), *Daojiao wenhua yanjiu (di 14 ji)*, Beijing, Sanlian shudian, 1998, pp. 78-88. Ma una lunga descrizione è contenuta anche nel capitolo *Jingshen xun* dello *Huainanzi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989, pp. 71-72. La dottrina taoista della visualizzazione del “paesaggio interiore” del corpo umano trova una delle sue espressioni più antiche nel *Laozi zhongjing* 老子中經, forse composto nel secondo secolo. Qui, l’ embrione dell’ immortalità che nasce nel Campo di Cinabro, simbolo del “Sé autentico”, è detto *zidan zhenren* 子丹真人, “Uomo Autentico Cinabro del Nord”. Cfr. Kristopher Schipper, *Le corps taoïste*, Paris, Fayard, 1982, p. 150. Una antologia dei brani taoisti sulla figura del *zhenren* (dal *Zhuangzi* al *Duren jing*) è in Wu Feng, (a cura di), *Zhonghua Daoxue tongdian*, Haikou, Nanhai chuban gongsi, 1994, pp. 1660-1663. Sul termine *zhenren* inteso come una delle tappe della realizzazione spirituale, e per una breve trattazione sulle diverse gerarchie descritte al riguardo, cfr. Isabelle Robinet, *Meditazione taoista*, cit., pp. 53-59.

xing 性, con espressioni come *quanxing baozhen* 全性保真, “preservare la Natura e proteggere il Vero”, frequente nello *Huainanzi* 淮南子⁴⁷.

L'applicazione del termine *zhen* alla realtà del paesaggio si riscontra inoltre nella tradizione taoista della “vera forma” (*zhen xing* 真形), cioè dell'aspetto celato, sottile, delle vette sacre, rappresentato e usato come un talismano *tu*. Tra gli scritti sacri onorati dalla tradizione del Maoshan compare la “Tavola della Forma Autentica delle Cinque Vette” (*Wuyue zhenxing tu* 五岳真形圖). Essa è menzionata già nel *Baopuzi* 抱樸子, in relazione all’“entrata nella montagna”, luogo a un tempo sacro e terribile. Come in un altro metodo ivi descritto, consistente nell'indossare uno specchio, serve a rivelare la “vera forma” di alberi, pietre e animali che si incontrano sul proprio cammino, e a scoprire se si tratti in realtà di spiriti malevoli⁴⁸.

Ma, come si è già accennato, la dottrina esposta nel *Bifa ji* mostra anche numerose corrispondenze (certo non spiegabili con una influenza diretta)

⁴⁷ Ad esempio cfr. *Huainanzi*, cit., p. 61 (cap. *Lanming xun*). Chen Jing, “Zhen yu Daojia de renxing sixiang”, cit., p. 86, elenca una serie di espressioni simili. Sul valore del sinogramma *quan* inteso come “preservare”, cfr. Attilio Andreini, “Alcune considerazioni sul significato di *quan sheng* nella letteratura filosofica cinese antica”, in *Asiatica Venetiana* 3 (1997), pp. 19-34.

⁴⁸ Kristopher Schipper, *L'Empereur Wu des Han dans la légende taoïste*, Paris, EFEO, pp. 27-28. Esiste un'altra possibile connessione dottrinale del *Bifa ji* con il Taoismo: presso il paese natale dell'autore, sul monte Wangwu, si trovava il tempio taoista *Yangtai gong*, fatto edificare nel 724 su mandato dell'imperatore Tang Xuanzong per il maestro Sima Chengzhen 司馬承真 (647-735), dodicesimo patriarca della Scuola Shangqing, anch'egli originario della zona. Sima Chengzhen elaborò tra l'altro la dottrina della “coltivazione del Vero” (*xiuzhen* 修真), e nel suo famoso trattato *Zuowang lun* 坐忘論 il quinto stadio del processo di realizzazione spirituale è detto “osservazione del Vero” (*zhenguan* 真觀, dove *guan*, molto usato anche in ambito buddhista, si riferisce alla meditazione o “sguardo interiore”). L'opera di Sima Chengzhen presenta notevoli punti di contatto dottrinali sia con la scuola buddhista Tiantai che con la scuola Chan settentrionale. Cfr. Wu Feng, *Zhonghua Daoxue tongdian*, cit., pp. 939-940; Ren Jiyu, *Zhongguo Daojiao shi*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1991, pp. 263-264; L. Köhn, *Seven Steps to the Tao: Sima Chengzhen's Zuowanglun*, Monumenta Serica Monograph Series XX, Nettetal, Steyler Verlag, 1987, pp. 35-37, pp. 50-53, pp. 97-104 (ringrazio Franco Alberto Gatti per avermi gentilmente procurato questo studio). Sulla tesi di una sua influenza sui contenuti del testo di Jing Hao, cfr. Ma Hongzeng, *Beifang shanshui huapai*, cit., p. 18. Sima Chengzhen, che fu anche rinomato calligrafo e pittore, è citato ed elogiato nel *Bifa ji* come *Baiyun zunshi* 白雲尊師, il “Venerato Maestro della Nuvola Bianca” (*Baiyun zi* 白雲子 era uno dei suoi soprannomi): “Lo stile di Qu Ting [pittore di paesaggio attivo fra l'841 e l'846] e del Venerato Maestro Baiyun era profondo e meraviglioso, giungeva pienamente al suo principio fondante; nell'uso del movimento si asteneva dai metodi comuni, ed era di incommensurabile profondità”. Cfr. BFJ, cit., p. 608.

con l'Occidente antico e medioevale. Nella sua *Summa*, S. Tommaso d'Aquino afferma che l'artista procede "per mezzo di una parola concepita nell'intelletto", e che "la similitudine è in relazione alla forma", *forma* essendo qui la resa latina del greco *eidos*, realtà essenziale che precede logicamente la cosa manifesta, paradigma riflesso dalla capacità immaginativa che può essere "imitato" nell'atto creativo⁴⁹. Questo passo di Coomaraswamy al riguardo può tranquillamente essere applicato alla dottrina espressa nel *Bifa ji*:

La bellezza dell'opera è proporzionata alla sua accuratezza (*ortotes=integritas sive perfectio*), o verità (*aletheia=veritas*). In altre parole, il giudizio dell'artista sul suo lavoro attraverso il criterio dell'arte è un criticismo basato sulla proporzione tra forma essenziale e attuale, tra paradigma e immagine. L'imitazione o "ri-presentazione" di un modello [...] comprende di fatto una somiglianza (*omoia*), ma non certo ciò che di solito intendiamo per "verosimiglianza" (*omoiotes*). Ciò che è tradizionalmente inteso come "somiglianza" non è una copia, ma un'immagine simile (*suggenes*) e "uguale" (*isos*) al suo modello; in altre parole, un simbolo naturale ed "adeguato" [nel testo inglese "ad-equate"] del suo referente⁵⁰.

Riecheggia qui quell'importanza della "proporzione" che non è una semplice "misura" quantitativa: il *du wu xiang* 度物象 del *Bifa ji* è anch'esso "basato sulla proporzione tra forma essenziale e attuale (cioè manifesta)", e l'accuratezza dell'opera è l'unico metro per stabilirne la più o meno grande vicinanza al criterio del "Vero". *Xiang* 象 si configura dunque come prodotto della "immaginazione", cioè della concezione dell'idea (cinese *yi* 意) in una forma imitabile, in un modo che ricorda la definizione di S. Bonaventura: "*Idea dicitur similitudo rei cognitae*"⁵¹.

Numerosi altri passi del *Bifa ji* meriterebbero un'analisi accurata, che chi scrive si augura di poter effettuare in un prossimo studio: ma basterà per concludere ricordare l'ammonimento finale lanciato dall'eremita al narratore: "Se riuscirai a dimenticare pennello e inchiostro, si avrà il Paesaggio Vero" (*ke wang bi mo er you zhen jing* 可忘筆墨而有真景)⁵². L'integrità e

⁴⁹ *Summa theologica*, I.45.6 e I.5.4, citati in Ananda K. Coomaraswamy, "The Philosophy of Mediaeval and Oriental Art", in Roger Lipsey, *Coomaraswamy*, cit., vol. II, p. 52.

⁵⁰ Id., "A Figure of Speech or A Figure of Thought?", cit., pp. 20-21.

⁵¹ Citato in Id., "Imitation, Expression, Participation", cit., p. 277.

⁵² Bfj, cit., p. 608. Naturalmente, l'assoluta importanza della "dimenticanza" (*wang*) potrebbe essere ricondotta a quelle influenze soprattutto taoiste (ma anche Chan) di cui si è discusso. Sul complesso significato di *jing*, ben al di là del semplice "dato visivo", cfr. P.

“adeguatezza” assoluta dell’opera d’arte eccelsa rivelano quel paradigma immutabile che si esprime nella “spontaneità” di chi è ormai svincolato persino dagli strumenti tecnici dell’artista.

Appendice

[1]太行山有洪谷。其間數畝之田。吾常耕而食之。有日登神鉦山四望。迴跡入大岩扉。苔逕露水。怪石祥煙。疾進其處。皆古松也。中獨圍大者，皮老蒼蘚，翔鱗乘空，蟠虬之勢，欲附雲漢。成林者，擗爽氣重榮。不能者。抱節自屈。或迴根出土。或偃截巨流。掛岸盤溪。披苔裂石。因驚其異。遍而賞之。明日攜筆復就寫之。凡數萬本。方知[如]其真。

[2]明年春，來於石鼓岩間遇一叟。因問。具以其來所由而答之。叟曰。子知筆法乎。曰。叟儀形野人也。豈知筆法耶。叟曰。子豈知吾所懷耶。聞而慚駭。

[3]曰。畫者華也。但貴似得真。豈此撓矣。

[4]叟曰。不然。畫者。畫也。

[5]度物象而取其真。物之華。取其華。物之實。取其實。不可執華為實。若不知術。苟似可也。圖真不可及也。

[6]曰。何以為似。何以為真。叟曰。似者。得其形遺其氣。真者。氣質俱盛。凡氣傳於華。遺於象。象之死也。

Ryckmans, *Le traité sur la peinture du moine Citrouille-amère*, cit., p. 91, nota 2: “*Jing* designa il paesaggio come entità singolare, una ‘vista’, un momento, una scena particolare della Natura, uno stato dell’atmosfera, un istante di una stagione, un ambiente caratteristico”.