

Maurizio Paolillo

**Prospettive del Vero.
La Rivelazione attraverso il testo e l'immagine nella tradizione taoista e nell'arte del
paesaggio in Cina.**

1. Il testo sacro come fonte e riflesso della verità interiore.

Il Taoismo costituisce, nella sintetica e corretta definizione di K. Schipper, una dimensione superiore ed iniziatica dei culti pubblici, ma al contempo presenta anche un evidente aspetto liturgico e rituale fruibile dalla comunità, che comprende l'antico sostrato della cosiddetta religione popolare.¹

La corrente dottrinale taoista della Suprema Purezza (*Shangqing*) nacque dal fecondo incontro tra la tradizione settentrionale dei Maestri Celesti e le pratiche locali tipiche della Cina del sud, territorio che si andava sinizzando gradualmente dopo il forzato trasferimento della Corte imperiale a Nanchino (317 d.C.).² L'origine dello *Shangqing* è legata a una serie di rivelazioni ricevute da una famiglia di notabili del sud fra il 364 e il 370: le visioni e le sedute di scrittura ispirata dalle divinità, ipostasi del Dao, produssero una *summa* scritta di grande raffinatezza ed eleganza. Accanto all'aspetto sonoro, proprio dei testi (in particolare dei "registri" *lu*), è la natura stessa del testo sacro a costituire l'aspetto fondamentale di tale tradizione, considerata la più alta espressione del Taoismo almeno sino al tramonto della dinastia Tang (907 d.C.).³

Il testo sacro *Shangqing*, il *jing*, è un libro rivelato. La tradizione al riguardo non diventa mai però una religione di salvezza universale: il *jing* non è mai stato oggetto di divulgazione, pur costituendo l'unica fonte scritta che garantiva l'accuratezza della liturgia. *Jing* possiede il significato originario di "ordito" (oltre a quello di "percorso", "itinerario"): esso indica nella tradizione cinese quei testi considerati "canonici", formanti l'ordito di base della civiltà letteraria. Inutile soffermarsi sui numerosi paralleli esistenti in altre tradizioni, dal sanscrito *sutra* al latino *textum*; va sottolineato che *jing* è sempre correlato all'altro termine *wei* ("trama"), indicante i commenti al testo canonico, o talora degli apocrifi di natura esoterica, per alcuni espressione rivelata dell'aspetto criptico dei classici.⁴

I *jing* di tale tradizione taoista sarebbero coesistiti in origine con il *Qi* primordiale, l'energia in perenne trasformazione che rappresenta il tessuto del mondo manifestato nei suoi tre aspetti celeste, terrestre e umano. Essi sarebbero quindi anteriori alla genesi del mondo, e sarebbero poi stati trascritti nei cieli dalle divinità, in una fase ontologicamente anteriore alla loro rivelazione sul piano umano. Il *jing* giunto nel mondo si configura infine come una discesa "provvidenziale", che vede il testo sacro come ultimo gradino di una scala cosmica che ai livelli superiori non era espressa certamente attraverso una scrittura manifesta. In origine, secondo il *Shangqing*, i *jing* erano formati di luce; poi vi furono i "sigilli di nuvole" e i "libri volanti nel cielo", dai caratteri radianti; in seguito furono trascritti con caratteri in giada, e custoditi in palazzi celesti o montagne sacre, con a guardia ragazzi e ragazze di giada. Sono queste le cosiddette "tracce", la cui discesa nel piano umano forma il *jing* che sarà oggetto di trasmissione da maestro a discepolo. Il prototipo resta però nei cieli: il *jing* funge da supporto di manifestazione del Dao, ed è principio ermeneutico, in quanto fornisce i segni indispensabili alla conoscenza del mondo.⁵

Tali segni possiedono due aspetti fondamentali: uno visivo, l'altro sonoro. La pratica dello

1 K. SCHIPPER, *Le corps taoïste*, Fayard, Paris 1984, p. 20.

2 Tra i numerosi studi dedicati al Taoismo *Shangqing*, si vedano in particolare M. STRICKMANN, *Le taoïsme du Mao Chan; chronique d'une révélation*, Institut des Hautes Études Chinoises, Paris 1980; I. ROBINET, *Meditazione taoista*, Ubaldini, Roma 1984.

3 Per i particolari relativi all'emergere e alla diffusione storica della tradizione, si veda *Ibid.*, pp. 9-14; ID., *Histoire du Taoïsme. Des origines au XIV siècle*, Cerf, Paris 1991, pp. 120-124.

4 ID., *Meditazione taoista*, cit., pp. 25-36.

5 *Ibid.*

Shangqing dà grande importanza agli esercizi di visualizzazione delle divinità, ipostasi del Dao, e alla loro corretta denominazione. Il nome è essenziale alla “fissazione” delle energie divine, al pari di una loro corretta visualizzazione: su tali nozioni si basa l'efficacia del *jing*. Nelle pratiche rituali taoiste, all'aspetto sonoro della recitazione o dell'invocazione, espresso dal sinogramma *zhao*, corrisponde sempre quello della visualizzazione o manifestazione, reso con l'omofono *zhao*.⁶ Abbiamo qui, per inciso, una applicazione specifica, “microcosmica”, dell'accostamento di un simbolismo sonoro ad uno luminoso nel campo della realizzazione spirituale nel Taoismo, che trova numerosi paralleli nelle tradizioni occidentali e Hindu.

La precisa corrispondenza simbolica tra le divinità celesti da visualizzare – spesso associate alle stelle dell'Orsa Maggiore, “compasso” cosmico e fonte delle misure – e gli organi interni del corpo umano rimonta alla stretta correlazione tra il corpo e l'universo, presente in Cina da epoca arcaica. La “rivelazione” ci porta così a ciò che è a noi più vicino: il nostro stesso corpo.

Il corpo diventa un ricettacolo di immagini (*xiang*): attraverso le immagini, mediatrici tra mondo visibile ed invisibile, il corpo è il veicolo attraverso cui accedere a una nuova percezione della realtà, in cui le forme materiali sono colte nella loro modalità sottile. Gli organi corporei sono la replica a un livello intermedio degli astri celesti e delle montagne terrestri: essi si rivelano al discepolo nella loro “forma autentica” (*zhen xing*), precedente alla manifestazione cosmica.

La “geografia interiore” del microcosmo umano fu oggetto di una lettura allo stesso tempo simbolica e diretta da parte della tradizione taoista, rappresentata dal detto “il corpo umano è come un paesaggio”. La visione del corpo come un paese simbolico è già presente nei più antichi capitoli del classico taoista *Zhuangzi* (IV secolo a.C.), ed è oggetto di più dettagliate descrizioni in testi come il *Laozi zhongjing* (II secolo) o il *Huangting jing* (V secolo), il famoso “Libro della Corte Gialla” che è una delle opere fondamentali del Taoismo Shangqing.⁷

Nel *Laozi zhongjing*, tutti gli elementi della geografia sacra (il monte sacro Kunlun, le Isole degli Immortali, i luoghi santi, ecc.) trovano corrispondenza nel corpo umano: ad esempio, all'interno del capo si erge il Kunlun, mentre altri fantastici elementi paesistici rappresentano i vari organi. Al centro, un fanciullo percorre una spirale formata da ciottoli, mentre con la mano traccia la figura dell'Orsa Maggiore.⁸ III.

La visione o rivelazione interiore si ottiene invertendo lo sguardo, volgendo le pupille all'interno, lasciando gli occhi semichiusi per lasciare penetrare la luce esterna. Gli occhi diventano essi stessi Sole e Luna del mondo interiore. Una terza fonte luminosa, la Stella Polare, corrispondente a un punto tra le sopracciglia, riflette come uno specchio la luce degli occhi verso l'interno. La possibile molteplicità delle manifestazioni sacre dell'indicibile è bene espressa in questo passo del *Laozi zhongjing*:

«In cima ai Nove Cieli, al centro della Suprema Purezza, all'interno dell'Estrema Sottigliezza: io non conosco il suo nome. E' il *Qi* originario, e basta. Come divinità, ha testa umana e corpo d'uccello. Ha l'aspetto di un gallo, di una fenice a cinque colori. E' proprio sulla mia testa, a nove piedi dal mio corpo [...]».⁹

Il termine “*Qi* originario” (*yuanyi*) merita qualche spiegazione. *Qi*, spesso tradotto come “Soffio”, possiede una vasta gamma di significati. Connesso etimologicamente con il vapore atmosferico, fu messo in relazione all'atto della respirazione e ad ogni forma di esalazione “sottile”. Nel linguaggio dei testi classici, il *qi* indicò tuttavia l'energia cosmica in perenne flusso, presente a tutti i livelli del reale. Come tale, il termine può essere applicato anche agli emblemi del sistema di corrispondenze che regge l'ermeneutica del mondo, i quali diventano aspetti differenti di tale energia o flusso: lo Yin e lo Yang, le Cinque Fasi, gli Otto Trigrammi, simboli su cui ci soffermeremo nella seconda

6 *Ibid.*, p. 38.

7 Sul metodo esoterico di visualizzazione dei visceri e le energie divine che li animano, presenti nel *Huangting jing*, si veda *Ibid.*, pp. 73-101.

8 Sul *Laozi zhongjing*, si veda K. SCHIPPER, *Le livre du Centre de Lao-tseu*, in «Nachrichten der Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens» 125 (1979), pp. 75-80.

9 Citato in ID., *Le corps taoïste*, cit., p. 148.

parte di questo breve studio, sono stati anche definiti i due, i cinque, gli otto *qi*.

Il *qi* è presente a ogni livello del manifestato: esso svolge un ruolo essenziale nell'ambito del processo cosmogonico, in un quadro che interpreta le varie “energie” più o meno localizzate come manifestazioni a un livello inferiore di un “*qi* primordiale” e indifferenziato, le cui parti più pure ascesero a formare il Cielo, e le più grossolane costituirono la Terra.

«Prima che Cielo e Terra avessero forma, tutto era vasto, immenso, oscuro e senza caratteristiche distintive; per tal motivo era detto Grande Inizio. Il Dao diede manifestazione alla vastità del Vuoto. Dalla vastità del Vuoto si manifestarono durata ed estensione. Da durata ed estensione si manifestò il *qi*. Il *qi* aveva dei contorni: ciò che era leggero e puro ascese e si disperse, e fu il Cielo; ciò che era pesante e torbido si condensò e si coagulò, e fu la Terra».¹⁰

La natura dinamica del *qi* può essere rappresentata come un'onda sinusoidale che percorre il Tempo e lo Spazio, rigenerandosi instancabilmente e identificandosi al ritmo in perenne rinnovamento della Natura.

Ma ecco un altro grado nella corrispondenza tra energie divine e corpo umano:

«[Tra le sopracciglia c'è] il Signore del Dao. A volte è un essere con nove teste, a volte sono nove esseri, in entrambi i casi indossa abiti ricoperti di pietre di cinque colori [...]; è il figlio del Grande Uno (*Taiyi*). Figlio senza essere generato, poiché è stato prodotto spontaneamente dal *Qi* primordiale. E' proprio lì, nella mia testa, al centro di una nube purpurea [...]. E' la prima stella della costellazione Gouchen: si chiama Grande Imperatore Augusto del Cielo [...].»¹¹

L'occhio sinistro, il Sole, è dimora del Padre dell'est; il destro ospita la Madre dell'Ovest. Sono anche detti rispettivamente “Non Azione” e “Natura”. Dalla loro unione è nato un bimbo, detto Uomo Vero Cinabro del Nord: il cinabro e il settentrione rimandano al simbolismo ierogamico del connubio solo apparentemente innaturale del Fuoco e dell'Acqua, dello yang che sorge dallo yin:

«Io sono il figlio di Padre e Madre Dao. Anche gli esseri umani mi hanno. Io non sono l'unico “io”. Mi trovo all'entrata dello stomaco, nell'esofago. Seduto di fronte al sud, su un letto di pietre preziose, sotto un baldacchino di nuvole gialle, sono vestito con abiti che hanno pietre di cinque colori [...].»¹²

L'accento al “non essere l'unico io” diventa più chiaro se si nota come l'Uno si ritrova a vari livelli, inferiore, mediano e superiore, in varie manifestazioni che non sono altro che altrettante maschere dell'Assoluto. Tutto il pantheon taoista si ritrova all'interno del corpo umano: il taoista, afferma K. Schipper, porta in sé le forze divine, può a suo piacimento dargli un'apparenza, una consistenza, per poi farle nuovamente tornare all'origine, all'indifferenziazione primordiale.

Lo stesso corpo di Laozi, mitico fondatore del Taoismo, diventa immagine rivelata dell'Universo, “corpo del Dao”: modellandosi su di esso, l'iniziato può dunque riprodurre, attraverso la propria esperienza corporea di “gestazione”, il processo cosmogonico. I suoi visceri sono ricettacolo di forze spirituali.: le componenti celesti dell'uomo risiedono ad esempio nel fegato, quelle ctonie nei polmoni. Negli altri tre visceri si ritrovano entità sottili specifiche: essenza per i reni, volontà per la milza, spirito per il cuore. Questi cinque organi interni sono retti da divinità che risiedono nei cieli, spesso in connessione con i cinque pianeti visibili. Nel Libro della Corte Gialla le divinità reggitrici degli organi interni sono nominate e presentate ciascuna con abiti del colore corrispondente alla loro localizzazione spaziale. Il corpo diventa una sorta di athanor, un circuito chiuso in cui far circolare l'energia sottile del *qi*, evitandone la dispersione, e nutrendola attraverso la conoscenza delle leggi di corrispondenza che reggono il mondo interiore come quello esteriore.

Paesaggio esterno e paesaggio interno diventano piani diversi di una unica realtà: la lettura taoista

10 *Huainanzi*, p. 26 b.

11 *Laozi zhongjing*, citato in K. SCHIPPER, *Le corps taoïste*, cit., pp.148-150.

12 *Laozi zhongjing*, citato in *Ibid.*, p. 150.

non fa che riprendere l'antica visione del corpo elaborata dal pensiero cosmologico, in cui microcosmo e macrocosmo sono retti dalle medesime categorie spaziotemporali, per renderla strumentale in vista del processo di illuminazione interiore.

2. Le immagini simboliche del pensiero cosmologico.

Ma si è già detto che il *jing*, inteso come ricettacolo di una rivelazione espresso con il linguaggio umano, ha come antecedente il simbolo: il Taoismo ha fatto largo uso dei talismani e dei cartigli simbolici, considerati espressione che vela e rivela a un tempo la “vera forma” della realtà rappresentata.

I talismani *fu*, descritti in numerose opere del Canone Taoista, sono segni composti in “caratteri divini”, dipinti su carta o incisi su legno, differenti dalla scrittura ordinaria, e spesso riferiti a una specifica energia divina. A immagine degli antichi contratti (di cui sono riproduzione), essi permettono l'assorbimento degli influssi astrali, o hanno solo funzione apotropaica. Rivestono comunque un ruolo intermedio tra mondo umano e divino.

Ma i talismani sono, in ultima analisi, dei diagrammi magici, e in tal senso possono essere definiti con il carattere *tu*, spesso tradotto come “cartiglio”: essi rivelano allora a chi è dotato della conoscenza sacra la “vera forma” di divinità celesti e realtà sottili terrestri. L'esempio più noto è il Cartiglio della Vera Forma dei Cinque Picchi (*Wuyue zhenxing tu*), che compare tra gli scritti Shangqing. Esso è il frutto della “contemplazione misteriosa” del Signore Dao (*Daojun*), che osservando le sinuosità dei monti ne rintracciò la “vera forma”, cioè la natura nascosta. “Se possiedi nella sua integrità la Forma Vera dei Cinque Picchi, solcherai in lungo e in largo la Terra e il Cielo e circolerai nelle Quattro Direzioni”. I tracciati dei Cinque Picchi sono disegni che somigliano a labirinti, forme nere attorcigliate a spazi bianchi: essi permettono l'accesso alle montagne, zona sacra per eccellenza, a chi li possiede, e il superamento di ogni barriera spaziale. **III.**

Ma ricchissima è la serie di disposizioni o di schemi in cui il simbolo funge da indicatore delle leggi sottili che regolano e ordinano il mondo nelle sue coordinate di spazio e di tempo. La maggior parte dei simboli che saranno qui passati in rassegna fa parte di una tradizione antica, i cui aspetti fondanti sono sicuramente anteriori alla formazione della tradizione taoista, pur essendo stati da esso inglobati in una visione del mondo.

Le due nozioni basilari della cosmologia tradizionale cinese sono dette Yin e Yang. Nella loro etimologia originaria si riflette l'importanza della spazialità: Yin è il lato sud di un corso d'acqua, e il lato nord di una collina; Yang, l'inverso. Questo stretto legame con aspetti concreti del paesaggio si stempera nella letteratura della Cina antica per dar luogo a una vasta gamma di concetti: il femminile, la Terra, il nord, l'inverno, il freddo, l'oscurità, la Luna, la quiete, la condensazione “sono” Yin; il maschile, il Cielo, il sud, l'estate, il caldo, la luce, il Sole, il movimento, l'espansione “sono” Yang. Già negli anni Trenta, Marcel Granet si era reso conto delle difficoltà che gli strumenti analitici del pensiero di matrice occidentale incontrano nel cercare di inquadrare questa sfuggente potenza evocativa:

Yin e Yang non possono essere definiti né come pure entità logiche, né come dei semplici principi cosmogonici. Non sono né delle sostanze, né delle forze, né dei generi. Essi sono tutto questo indistintamente per il pensiero comune, e nessun tecnico li coglie mai sotto uno di questi aspetti ad esclusione degli altri.

Dunque, da un lato molteplicità di livelli interpretativi; dall'altro, loro uso “tecnico” in differenti ambiti specifici: geografia, fenomeni naturali e sociali, medicina e scienza del calendario. I due simboli non vivono mai un'opposizione, ma una sorta di alternanza ritmica: essi sono in un certo senso le determinazioni prime, i campi semantici primordiali in cui si raccolgono i due aspetti del mondo manifestato, non antitetici ma complementari. Né l'uno né l'altro possono mai mancare del tutto in ogni fenomeno manifesto; inoltre, i loro rapporti sono strettamente connessi al ritmo del mutamento spaziotemporale. Non è un caso che nel Huainanzi (II secolo a.C.) la manifestazione delle coordinate di spazio e tempo preceda l'emergere di Yin e Yang, “essenze” del Cielo e della

Terra, che sono i poli dell'universo.

L'alternarsi di Yin e Yang nello spazio e nel tempo segue un percorso rappresentabile con una curva sinusoidale; ad esempio, il succedersi delle stagioni, dalla primavera all'inverno, è visto come un'ascesa dello Yang, che culmina nel solstizio d'estate, quando la progressiva diminuzione della forza luminosa coincide con l'ascesa dello Yin, che a sua volta raggiungerà l'acme nel solstizio d'inverno. Così, la scienza del calendario, individuando la prevalente natura Yin o Yang dei vari istanti dell'anno, stabiliva le connessioni con tutta una gamma di fenomeni naturali o sociali retti dalla medesima alternanza.

Questa visione, diffusasi in modo definitivo intorno al quarto secolo avanti Cristo, divenne ortodossia ermeneutica. L'alternarsi dei due emblemi fu considerato causa dei fenomeni naturali, come il tuono o le piogge; nel *Daodejing*, risalente almeno al 350 a.C., Yin e Yang sono comune appartenenza dei “diecimila esseri”, in un passo che descrive la produzione del mondo come successive polarizzazioni dell'unità principale, a sua volta manifestazione del Dao, realtà ineffabile e indefinibile.

Un classico simbolo che rivela la radice immediata del mondo manifestato, legato alla diade Yin-Yang, è il *Taiji tu* [III]. Secondo una tradizione molto diffusa, tale figura, diffusa negli ambienti neo-confuciani dell'undicesimo secolo, sarebbe stata in realtà trasmessa da ambienti taoisti. Il termine *Taiji* significa letteralmente “Grande Culmine”, o “Grande Trave Maestra”: esso si ritrova già nel *Xici*, appendice dello *Yijing* (Libro dei Mutamenti), come “principio del mondo, anteriore alla separazione di Cielo e Terra”. Come “Polo del Mondo”, è identificato anche al Centro del Cielo e alla Stella Polare. Questa figura mostra l'Unità principale come contenente la coppia Yin-Yang, già differenziata ma non ancora, in un certo senso, espressa nel mondo dei “diecimila esseri”. L'Unità è qui intesa come sintesi dei due elementi che costituiranno il polo essenziale e sostanziale del mondo, ma assolutamente indipendente da essi. Molte interessanti considerazioni potrebbero essere svolte in merito alle applicazioni microcosmiche di tale simbolo, in relazione allo stato umano e all'equilibrio o allo squilibrio dei due principi in un determinato essere; ma basterà ricordare questa antica rappresentazione del *Taiji*, contenuta nel *Shangfang dadong zhenyuan miaojing tu*, testo taoista dell'ottavo secolo. [III]. Essa è detta “Cartiglio del Cielo Anteriore del Grande Culmine (*Taiji xiantian zhi tu*), ed è strettamente alle pratiche psicofisiologiche dell'alchimia interiore, aventi come obiettivo ultimo la realizzazione interiore.

La figura in alto rappresenta il *Wuji*, il “Senza – Culmine”, l'ineffabile o Non Essere, che precede (ovviamente si tratta qui di una anteriorità logica, priva di connotazioni temporali) l'Unità del *Taiji*, qui rappresentata con segmenti di cerchio contrapposti bianchi e neri, simbolo dell'alternanza ritmica Yin-Yang nei tre livelli celeste, terrestre e umano. Da qui passiamo a una serie di simboli strettamente legata a tale coppia, fra i quali qui consideriamo solo le Cinque Fasi, *wuxing*. Il termine *xing* indica la “condotta”, il “cammino”, dà l'idea di un “processo”. Un tempo dette erroneamente Cinque Elementi (forse a causa dell'influenza della nostra tradizione), esse sono: Legno (*mu*), Fuoco (*huo*), Terra (*tu*), Metallo (*jin*), Acqua (*shui*).

Questo elenco appare forse per la prima volta nell'apertura del trattato *Hongfan* (Grande Norma), presente nel *Shujing*, dalla datazione controversa. E' il passo in cui un principe della dinastia sconfitta degli Shang narra al vincitore, il re Wu dei Zhou, la tradizione che vuole l'*Hongfan* elargito dal Cielo al mitico Yu il Grande, che se ne servì per liberare le Nove Province (cioè la Cina) dalle acque diluviali.

Gun pose sbarramenti alle vaste acque e gettò nel disordine le Cinque Fasi. Allora il Sovrano [celeste], scosso dalla collera, non gli consegnò le Nove Sezioni della Grande Norma. I rapporti regolari si pervertirono: allora Gun fu messo a morte, e Yu ebbe accesso al potere. Il Cielo quindi concesse a Yu le Nove Sezioni della Grande Norma, e i rapporti regolari furono in ordine. La prima categoria è costituita dalle Cinque Fasi [...]. Uno: Acqua. Due: Fuoco. Tre: Legno. Quattro: Metallo. Cinque: Terra. L'Acqua è l'inumidire e lo scendere in basso; il Fuoco, il fiammeggiare e l'ascendere; il Legno, il torto e il dritto; il Metallo, ciò che è obbediente e mitevole; la Terra, la semina e il raccolto. L'inumidire e lo scendere in basso fanno il salato, il fiammeggiare e l'ascendere fanno l'amaro, il torto e il dritto fanno l'acido, l'obbediente e il mitevole fanno l'acre, la semina e il raccolto fanno il

dolce.

Nella interpretazione tradizionale, affermata almeno dall'inizio del terzo secolo a.C., le Fasi, benché i loro nomi siano tratti da entità materiali, si configurano come “Emblemi in una ripartizione generale delle cose in uno Spazio-Tempo”. Tale visione si esprime compiutamente in trattati come lo *Yueling* (Ordinanze Mensili): si tratta di un calendario, che appare in differenti fonti testuali, a partire dalla seconda metà del III secolo a.C., all'alba dell'impero cinese. Lo *Yueling* rappresenta la concretizzazione del pensiero analogico tradizionale, esprimendo le corrispondenze tra fenomeni celesti e terrestri, e l'unione tra l'armonia cosmica e le attività umane, che si realizza nella corretta prassi rituale del sovrano, Figlio del Cielo e garante dell'ordine universale attraverso la corretta lettura dei fenomeni naturali. Tali corrispondenze si fondano sulla pentade delle Cinque Fasi, correlate alle direzioni (i punti cardinali più il Centro), alle stagioni (quattro, più un periodo intercalare), ai colori, ai sapori, ai pianeti visibili, ai visceri, ecc.

Il modello interpretativo dell'Universo, fondato su un'alternanza ritmica che può essere oggetto di interpretazione, era arricchito anche dalla tradizione espressa da una antica opera, lo *Yijing* (Libro dei Mutamenti). Detto anche *Zhouyi* (Mutamenti dei Zhou), esso era in origine composto dalle figure note come i “sessantaquattro esagrammi”, formate ciascuna da sei linee intere o spezzate, e da brevi e oscuri commentari. In seguito, furono aggiunte diverse appendici esplicative, nelle quali è evidente l'influenza del pensiero correlativo: la più nota è il trattato detto *Xici*, composto fra il quarto e il terzo secolo a.C., in cui l'esistenza degli esagrammi è spiegata con l'invenzione di figure anteriori, gli Otto Trigrammi (*bagua*), formati ciascuno da sole tre linee intere o spezzate, da parte del mitico imperatore Fu Xi, al fine di fornire una immagine sintetica del mondo.

A loro volta, gli Otto Trigrammi sono considerati una derivazione delle Quattro Immagini (*sixiang*), ognuna formata da due linee intere o spezzate. Queste ultime infine sono originate dai Due Modelli (*liangyi*), cioè la linea unica intera o spezzata, che le Appendici dello *Yijing* identificano con lo Yang e lo Yin, espressi dall'unità e dalla dualità. I Due Modelli sono così descritti in un passo del *Lüshi chunqiu* (seconda metà del III secolo a.C.):

«Dal Grande Uno sono scaturiti i Due Modelli, dai Due Modelli sono scaturiti lo Yin e lo Yang. Yin e Yang mutano e si trasformano, tanto in alto che in basso, si armonizzano e costituiscono il manifesto. Nell'oscuro e nel caotico, dalla separazione si ritorna alla combinazione, dalla combinazione si ritorna alla separazione. Ciò è detto persistenza del Cielo».¹³

Immagine rivelata del mondo, i Trigrammi furono poi rappresentati attraverso un modello basato sull'orientamento, che li raffigurava disposti attorno a un centro. Essi erano così connessi ai punti cardinali e intercardinali, e a una vasta serie di altri elementi. Esistono due disposizioni differenti dei Trigrammi, dette del “Cielo Anteriore” e del “Cielo Posteriore” [Ill.], ognuna esprimente una complessa serie di rapporti numerici. La prima vede ciascun Trigramma posto in opposizione simmetrica alla combinazione ad esso speculare, e rappresenta una relazione anteriore alla manifestazione cosmica; qui i due trigrammi Qian e Kun, formati rispettivamente da tre linee intere e spezzate (espressione del puro Yang e del puro Yin), si trovano contrapposti, e in corrispondenza con il sud e il nord.

Il diagramma del “Cielo Anteriore” sarebbe stato diffuso in ambienti taoisti, prima che Shao Yong lo rendesse noto nella sua opera nell'undicesimo secolo. Esso è messo in relazione con una disposizione numerica, legata ad un altro simbolo “rivelato”, il Cartiglio del Fiume (*Hetu*, Ill.??), che secondo la leggenda sarebbe stato rivelato all'imperatore Fu Xi da un drago emerso dal Fiume Giallo.

Il diagramma del “Cielo Posteriore” è invece espressione rivelata del mondo fenomenico, in cui i

13 Il Grande Uno (*Taiyi*), importante espressione sacrale che possedeva anche connotazioni astronomiche (era legato al Polo celeste), espressione dell'unità principale, non sembra differenziarsi dal *Taiji*, così come è descritto in un passo del citato *Xici*: «Nel Mutamento c'è il *Taiji*. Questi genera i Due Modelli; i Due Modelli generano le Quattro Figure; le Quattro Figure generano gli Otto Trigrammi; gli Otto Trigrammi stabiliscono il fausto e il nefasto». ???

due poli dell'universo manifestato, posti a sud e a nord, sono trigrammi “misti”, riflesso dell'inevitabile compresenza dei due emblemi Yin e Yang nel mondo delle forme. Anche questa disposizione simbolica risalirebbe a un cartiglio rivelato, il Libro del Fiume Luo (*Luoshu*) Ill. ???, apparso a Yu il Grande, mitico fondatore della dinastia Xia e regolatore delle acque diluviali, sul dorso di una tartaruga emersa da questo importante affluente del Fiume Giallo. Ovviamente, considerato il suo carattere “cosmologico”, il *Luoshu* è stato ampiamente impiegato nelle scienze tradizionali e nelle arti divinatorie, mentre la natura preformale dello *Hetu* ne ha limitato l'uso agli ambienti taoisti, in particolare nell'ambito del *neidan*, la cosiddetta “alchimia interiore” avente come meta finale il ritorno dell'essere manifestato a uno stato anteriore a ogni differenziazione.

3. Il paesaggio nella pittura cinese come rivelazione del Vero.

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 corripendenza 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* 淨土), fondata da Huiyuan 慧遠 (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* 法身) che non è rappresentabile con i mezzi tecnici di un'arte meramente umana.¹⁴

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».¹⁵ L'abbellimento dell'opera era in quest'ambito spesso indicato nelle fonti cinesi con il termine *zhuangyuan*, letteralmente “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, diffusa durante la generazione precedente da personaggi al contempo devoti e colti come Zhi Dun 支遁 (314-366).¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸

Fra i numerosi devoti laici appartenenti alla Società del Loto Bianco, fondata da Huiyuan nel 402, c'erano i più noti artisti del tempo, come Zong Bing 宗炳 (375-443), il quale fu l'autore del primo trattato sulla pittura di paesaggio, il *Hua shanshui xu* 畫山水序 (Introduzione alla pittura di paesaggio).¹⁹

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

«L'uomo trascendente, custodendo il Dao, brilla sulle cose [esteriori]; il virtuoso,

14 Per un breve riepilogo della dottrina Mahāyāna dei “Tre Corpi” (*trikāya*) del Buddha, cfr. Brinker, 2002, pp. 20-21.

15 Huiyuan, cit. in Daoxuan (596-667), *Guang hongming ji*, T 2103, p. 198 b-c.

16 Su Zhi Dun, e i suoi rapporti con la tradizione taoista, cfr. Kohn, 1992, pp. 117-124; biografia in GSZ, pp. 159-166. Già in Zhi Dun l'importanza del Buddismo nel processo di elaborazione dei nuovi ideali estetici si riflette nei rapporti personali: egli ebbe strette relazioni con molti eruditi dell'epoca, come Sun Chuo (320 ?-380 ?), poeta e letterato che integrò nelle sue opere temi taoisti e buddhisti, e il grande calligrafo Wang Xizhi (321-379). Si veda Paolillo, 2001, pp. 45-47.

17 Mather 1958, p. 68.

18 Si vedano le considerazioni in Frodsham, 1967, vol. 1, p. 64.

19 Sul trattato di Zong Bing, cfr. Bush, 1983. Per una sua traduzione in inglese, Hurvitz, 1970.

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». ²⁰

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 incernerà 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». ²¹

La riduzione è già qui intesa in senso simbolico, significativo, e non naturalistico: la “verosimiglianza” (*si* 似) non si determina attraverso la determinazione quantitativa, la “misura” (*zhi* 制) della “scala” della riproduzione pittorica. Solo così la “configurazione” (*shi* 勢, termine dalle ricchissime implicazioni) ²² sarà “spontanea” (*ziran* 自然, termine ben noto del vocabolario taoista che secoli dopo indicherà ancora il grado sommo dell'esecuzione pittorica). ²³

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 vede una prima affermazione netta già nel campo della teoria letteraria, in particolare nelle considerazioni sul termine chiave *wen*.

Applicato in origine alle “configurazioni del Cielo”, esso può essere tradotto come “segno”, “ornamento”, e fu poi 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. ²⁴ Il *wen* diventa dunque ornamento e immagine necessaria degli esseri, in quanto è “segno” del Dao. Esempio classico è il brano di apertura del *Wenxin diaolong* 文心雕龍, fondamentale testo sulla teoria letteraria composto agli inizi del sesto secolo, in cui la “rivelazione” degli elementi del paesaggio è efficacemente unita alla capacità innata dell'uomo di produrre una “arte rivelatrice” 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

20 *Hua shanshui xu*, in HLLB, vol. 1, p. 583. Si noti l'uso combinato di un vocabolario taoista (il “Dao”, l' “uomo trascendente” *shengren* 聖人) e confuciano (l'allusione ai “benevolenti”), che allude al ruolo paideutico di “faro intellettuale” dell'artista. Su quest'ultimo punto, cfr. Cahill, 1960.

21 *Hua shanshui xu*, in HLLB, vol. 1, p. 583.

22 Cfr. Jullien, 1992; Paolillo, 1997, pp. 265-269.

23 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. Bush, 1983, p. 136.

24 Esso è ad esempio correlato già nel *Zhouyi* 周易 ai “segni” o “ornamenti” dell'ordine celeste, e poi anche alle tracce lasciate nel paesaggio da uccelli ed animali, che porteranno il mitico imperatore Fuxi ad inventare gli Otto Trigrammi, rappresentazione simbolica orientata dell'universo. *Zhouyi*, in SSJ, vol. 1, pp. 77 b - 86 b.

wen, rendono manifesto il Dao». ²⁵

Dunque l'Universo, e in particolare il paesaggio, costituisce “il wen del Dao”, cioè la sua manifestazione significativa. Il “conformarsi al wen” (*yinwen* 因文) necessita di un'attività di identificazione interiore, in cui il “segno del Dao” va ritrovato nel “cuore”, centro tradizionale dell'essere. ²⁶

Wen rappresenta dunque anche il paesaggio, nel suo significato di “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, l'assenza 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”. ²⁷

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 termini *hua* 畫 o *tu* 圖, o con un loro accostamento. Abbiamo 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 顏延之 (384-456), citata da Zhang Yanyuan 張彥遠 nel suo *Lidai minghua ji* 歷代名畫記 (IX secolo):

«Yan Guanglu [Yan 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 dipingere [*hua*].» ²⁸

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 王微 (415-443), autore di un altro breve trattato teorico, lo *Xuhua* 敘畫:

«Secondo uno scritto di Yan Guanglu, 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.» ²⁹

In questo passo, la pittura viene espressamente nobilitata, in quanto essa 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* 神, “spirito”, legato all'interiorità del “cuore” *xin* 心, e peraltro fondamentale già negli scritti di Gu Kaizhi 顧愷之 (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

25 WXDL, pp. 1-5.

26 Sul concetto del “conformarsi” (*yin*), anche in relazione all'arte del giardino, cfr. Paolillo, 2003, pp. 223-226.

27 Coomaraswamy, 1977, pp. 249-252.

28 LDMHJ, p. 2.

29 *Xuhua*, in HLLB, vol.1, p.585.

figura” (*chuanshen xiezhao* 傳神寫照),³⁰ e della “espressione dello spirito attraverso la forma” (*yixing xieshen* 以形寫神).³¹ Pur non rifuggendo dall'importanza di una raffigurazione “realistica” dei personaggi, Gu sottolineò sempre la continuità fra lo “spirito” *shen* e il “Vero” *zhen* 真:

«[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».³²

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

«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».³³

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. È 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”».³⁴

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. 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.

30 Si vedano le considerazioni in Shao Hong, 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. HLLB, vol. 1, p. 582.

31 Cfr. Li Xianglin, 2003, pp. 131-147.

32 *Lunhua*, cit. in Chen Shouxiang, 2000, p. 80. Abbiamo preferito nella traduzione la modifica “allora la mano...” (*er shou...*), come in Li Xianglin, 2003, p. 24, anziché “il volto e la mano” (*mian shou*), accettato da Chen come riferimento all'aspetto dei personaggi dipinti.

33 ZZ, pp. 158-159.

34 *Bifa ji*, HLLB, vol. 1, pp. 605-608. Per uno studio dei fondamentali punti dottrinali del trattato, cfr. Paolillo, 2008. Per motivi di spazio, non è stato qui possibile accennare a quella che è un'altra espressione essenziale della teoria pittorica nella Cina antica, risultato della sua lettura qualitativa dello spazio: l'assenza della prospettiva lineare occidentale. Per alcune considerazioni al riguardo, si veda Paolillo, 2007.

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 le stesse figure dei suoi artisti e le loro opere, si sia configurata in Cina come arte totalizzante, spesso veicolo di realizzazione, che aveva assunto come fondamento il superamento dei limiti di una "imago mundi" che fosse una semplice resa quantitativa dello spazio.

BIBLIOGRAFIA