

Maurizio Paolillo

## L'ornamento del *Dao*

Brevi considerazioni sul senso del paesaggio nella letteratura e nelle arti della Cina tradizionale

Abstract:

*In ancient Chinese culture, landscape constituted a fundamental element in religious, literary and artistic expressions. This contribution is intended as an imperfect and concise attempt to trace the “guidelines” – influenced above all by Daoist doctrine – of Chinese thought on landscape within the literature and pictorial art of traditional China.*

Keywords:

*Chinese landscape; Daoism; Landscape in literature; Chinese landscape painting*

Received: 17/05/2023

Approved: 01/07/2023

Edited by: Federica Frattaroli

© 2023 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.  
mpaolillo@unior.it (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”)

*Ci sono [versi che] dispongono scenari davanti agli occhi*  
(Guo Xi, *Linquan gaozhi*)

Nella Cina antica, i fondamenti dell'estetica del paesaggio non trovano espressione in trattati filosofici sistematici, ma si riscontrano in un primo momento (almeno dal III secolo d.C.) nei trattati sulla calligrafia e sugli stili letterari, e poi soprattutto nella letteratura teoretica sulla pittura di paesaggio, con evidenti fondamenti dottrinali daoisti e buddhisti.

Parlare del paesaggio in relazione alla profonda e complessa tradizione cinese rende necessario partire dalla parola e dalla cosa. In Occidente, il termine "paesaggio" (adottato nella lingua volgare già in una commistione con la tradizione pittorica) pare essere emerso in Francia (*paysage*), alla fine del XV secolo, in modo indipendente e nuovo o, secondo alcuni, come corrispondente dell'olandese *landschap*. Il termine francese indica tuttavia un'assoluta novità, che lega il *pays* al suffisso -age, indicante la globalità, la vista d'insieme praticata dallo sguardo dell'osservatore (Jakob 2009). Ed ecco formato il concetto di paesaggio nei suoi elementi fondativi: la natura esteriore e la presenza dell'osservatore umano.

Per la Cina classica, un termine paragonabile al nostro "paesaggio" potrebbe essere *jing* 景, sinogramma traducibile come "scenario naturale", e indicante uno scorcio, determinato da condizioni spaziali e temporali definite e soggette a cambiamento. Il termine avrà successo nell'arte dispositiva del giardino cinese tradizionale, che si può definire come una collezione di differenti *jing* (Paolillo 1996). Quando la pittura cinese ha cominciato a interessarsi alla rappresentazione degli elementi naturali, la trattatistica ha elaborato un nuovo termine, nel quale però l'uomo è assente: *shanshui* 山水, "montagne-acque", i due elementi cardine del paesaggio naturale, esprimenti una relazione dialettica che incarna il rapporto tra i due emblemi cosmologici dello Yin e dello Yang.

Ma alcune considerazioni di natura storica si impongono. Nell'antichità cinese, il paesaggio riveste una sacralità primordiale, che collega le fattezze di montagne e acque alla identità culturale stessa della civiltà (Paolillo 2019a).

La concezione del mondo nelle più antiche fonti cinesi (ossa oracolari Shang, c. 1250-1046 a.C.) è fondamentalmente strutturata su una cosmografia dal simbolismo quinario, che vede il Centro, topos della civiltà, circondato dai quattro *fang* 方, i quadrati cardinali, rappresentativi di aree periferiche, ma ancora non del tutto barbare. Al simbolismo del Centro e dei Quattro Orienti (a cui sembrano essere legati i *siyue* 四嶽, i

Quattro Monti) si accompagna una seconda concezione, forse sviluppo della prima, che vede il territorio cinese (all'epoca ben più ridotto dell'attuale) diviso in nove regioni o distretti (*Jiuzhou* 九州). La paternità del termine è attribuita a Yu, eroe mitologico che salva la Cina da una disastrosa inondazione.

La rappresentazione del territorio cinese, descritta nel trattato *Yugong* dello *Shangshu*, composto probabilmente nel V secolo a.C., sembra legata al percorso effettuato da Yu, il quale compie un'opera di riconoscimento dei differenti elementi del paesaggio, a partire dalle montagne, e dei prodotti forniti dalle sue diverse regioni, stabilendo inoltre i relativi tributi da effettuare.

Secondo la tradizione, durante l'operazione di riordino del territorio, Yu avrebbe composto lo *Shanhajing* (Scrittura, o Itinerari, dei monti e dei mari), complessa opera geografico-cosmografica. In particolare, la sua sezione principale e più antica (*Shanjing*) è dedicata ai monti sacri del centro e dei quattro punti cardinali.

La sacralità dei monti sembra essere stata accompagnata già anticamente al tema del viaggio iniziatico verso e oltre i confini dell'ecumene. Ne è un esempio classico il *Mu Tianzi zhuan*, composto forse intorno al IV secolo a.C., il cui nucleo narrativo consiste nel viaggio fantastico verso occidente intrapreso dal re Mu della dinastia Zhou (periodo di regno 956-918 a.C.).

Nel testo appare in tutta la sua valenza mitica il monte Kunlun, presente in fonti come il già citato *Shanhajing*, ma ora pienamente definito come luogo paradisiaco, *axis mundi* e collegamento tra terra e cielo, e sede della divinità detta Xiwangmu, la Regina madre d'Occidente, dispensatrice di sapienza e di metodi atti al raggiungimento dell'immortalità.

Il Daoismo adottò questa cosmografia arcaica. In tale tradizione sacra, il simbolo della montagna è onnipresente. L'oggetto sacro più importante della camera di meditazione del praticante daoista, l'incensiere o bruciapfumi, è una riproduzione dei sacri monti su cui vivono gli Immortali, e la stessa area rituale, per non parlare del tempio, sono simbolicamente 'montagne'. Già nel classico daoista *Zhuangzi* (composto almeno in parte intorno al 300 a.C.), appaiono numerosi esempi di personaggi che vivono sui monti; ogni corrente dottrinale del Daoismo storico, dai Maestri Celesti (II secolo) sino alla linea di insegnamento della Porta del Drago (XVII secolo), è legata ad una montagna sacra (Paolillo 2015).

La nozione di immortale (*xian* 仙) trova un primo, famoso riferimento testuale in un passo dello *Zhuangzi*, che descrive un essere definito in realtà *shenren* 神人, “uomo numinoso”: “Sul Monte Guye risiede un uomo numinoso, la cui pelle è come neve congelata, gentile come una vergine. Non si nutre dei cinque cereali, [ma] aspira il vento e beve la rugiada. Cavalcando nubi e brume, guida un drago volante, errando oltre i Quattro Mari” (Zhuangzi 1989). Nella forma più diffusa del sinogramma *xian* si ritrovano associati i caratteri di “uomo” e “montagna”: l’ambiente naturale di tali esseri è ormai stabilito definitivamente.

Il primo esempio di arte plastica del paesaggio emerge in Cina proprio come raffigurazione di un monte sacro, spesso rappresentato come emergente dalle acque: è un chiaro riferimento alle montagne degli Immortali *xian*. Questi oggetti, detti in cinese *boshan lu* 博山爐, sono incensieri o bruciapfumi, prodotti in grande quantità soprattutto durante la dinastia degli Han occidentali, nei primi due secoli a.C.

Lo stesso tema della montagna, paradiso degli *xian*, riappare nel corso della storia con le alture spesso poste al centro di specchi d’acqua nei giardini tradizionali cinesi. Tale elemento trovò posto non solo nei parchi imperiali, ma anche nei giardini privati della nobiltà (Paolillo 2015).

Nella geografia daoista, un ruolo principale è rivestito dai *wuyue* 五嶽, i Cinque Picchi sacri, le cui mappe talismaniche formano il contenuto del *Wuyue zhenxing tu* (*Cartiglio della forma autentica dei Cinque Picchi*), opera esoterica contenuta nel Canone daoista: secondo la tradizione, tali immagini, ben lontane da qualsiasi rappresentazione naturalistica, sarebbero state donate all’imperatore Wu degli Han dalla Regina Madre d’Occidente, giunta alla sua corte in risposta al suo desiderio di realizzazione spirituale.

La presenza immancabile di grotte nei sacri monti, e il collegamento con figure di eremiti daoisti o di Immortali, nonché con un vero e proprio network di siti naturali e/o centri abitati, sono aspetti ben noti. Almeno dal V secolo, i testi daoisti hanno prodotto una lettura del paesaggio sacro della Cina, che passava attraverso la definizione di dieci, o trentasei, “Cieli-grotta” (*dongtian* 洞天), e di settantadue Terre benedette (*fudi* 福地).

Il termine “Cielo-grotta” è un esempio del gusto per il paradosso spesso presente nella dottrina daoista. La caverna, apparente regno dell’oscurità, permette l’accesso a uno stato spirituale superiore, espresso con il termine cielo (*tian* 天) (Verellen 1995).

La collocazione geografica esteriore di questi centri di forza non deve farci dimenticare che essi sono anche al contempo degli Universi in mi-

niatura, al pari del complesso psicofisico umano. Non è possibile qui dilungarsi sul ricchissimo tema del paesaggio interiore: motivo complesso, che percorre tutta la storia culturale della Cina classica, a partire dalle più antiche fonti mediche, come la Scrittura Interna dell'Imperatore Giallo (*Huangdi neijing*, I secolo a.C.), per essere sviluppato pienamente dalle correnti daoiste.

La geografia interiore del microcosmo umano è già presente nello *Zhuangzi*, ed è oggetto di più dettagliate descrizioni simboliche in testi come il *Laozi zhongjing* (Scrittura del Centro di Laozi, II secolo) o lo *Huangting jing* (Scrittura della Corte Gialla, IV-V secolo), una delle opere fondamentali del Daoismo della Suprema Purezza, diffusosi nella Cina del sud dalla fine del V secolo attraverso una serie di testi rivelati, in cui al centro della dottrina e della pratica spirituale troviamo i temi della meditazione e della visualizzazione interiore (*neiguan* 內觀) (Paolillo 2019a).

Una definizione esemplare è contenuta nel *Taishang lingbao wufuxu*: “Della miriade di cose generate dal Cielo, gli uomini sono i più eccelsi. Un singolo corpo umano comprende Cielo e Terra, Sole e Luna [...], montagne e torrenti, fiumi ed oceani [...], bambù, alberi e tutte le piante. Tutti hanno in esso la propria immagine” (Bokenkamp 2007: 141).

Il corpo diventa un ricettacolo di immagini, mediatrici tra mondo visibile e invisibile. Gli organi corporei sono la replica a un livello intermedio degli astri celesti e delle montagne terrestri: essi si rivelano al discepolo daoista nella loro forma autentica (*zhenxing* 真形), precedente alla manifestazione cosmica.

Diverse sono le rappresentazioni dell'analogia tra paesaggio interiore ed esteriore: la più antica esistente è del 1226, con il corpo umano simbolicamente descritto come una montagna, una raffigurazione che ricorda chiaramente lo stile della pittura di paesaggio delle Cinque Dinastie (907-960) e dei Song settentrionali (960-1127); mentre in una ben nota e più tarda, troviamo una raffigurazione più evidente del paesaggio interiore. In entrambe, il Kunlun è rappresentato con le sue vette in cima alla testa (Paolillo 2019a).

Questi temi simbolico-religiosi hanno storicamente innervato la lettura e la percezione del paesaggio nelle lettere e nelle arti. In rapporto alla Cina tradizionale, realtà storica che si è protratta sino all'alba del XX secolo, si può parlare delle varie produzioni artistiche e letterarie (poesia e prosa, calligrafia e pittura) come di “arti del pennello”: esse sono accomunate dall'uso degli stessi strumenti, pennello ed inchiostro, spes-

so interpretati come elementi che rimandano alla funzione ritmica e solidale degli emblemi primari, lo Yin e lo Yang.

Il concetto della rappresentazione artistica come atto evocativo capace di contenere il tutto in uno spazio limitato, molto diffuso sin dall'antichità, molto doveva al Daoismo e in genere al cosiddetto "pensiero correlativo" della tradizione cinese. D'altra parte, lo stesso termine *wen* 文, indicante l'attività letteraria, ha avuto sin dai primordi il significato pregnante di "immagine", o "segno": esso è correlato già nel Libro dei Mutamenti (*Zhouyi/Yijing*) ai "segnî" o "ornamenti" dell'ordine celeste, e 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 e prima forma di "scrittura del mondo" (Ruan 1980: 1.77b-86b).

Come terza, naturale fase nella presenza del *wen* si ha infine l'attività culturale dell'erudito, svolta in armonia con il mondo e considerata come "ciò che è iscritto nell'estensione del *wen* all'opera nel Mondo, e che contribuisce a manifestarlo" (Jullien 1985: 30). Il *wen* diventa dunque ornamento e immagine necessaria degli esseri, in quanto è "segno" del *Dao*, radice insondabile del manifesto. Esempio classico è il brano di apertura del *Wenxin diaolong* (*Il Cuore Ornato Intaglia i Draghi*), fondamentale testo sulla teoria estetica letteraria composto agli inizi del sesto secolo; qui, il *wen* è associato, o per meglio dire identificato, all'emergere del mondo celeste e del paesaggio dall'invisibile:

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*. (*Wenxin diaolong* 2002: 1-5)

Il *wen* è sinonimo del Mondo, ornamento necessario e manifestazione diretta del *Dao*. In un altro punto del *Wenxin diaolong*, la multiforme 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*" (*wen si zhi ao fu* 文思之奧府): il linguaggio che li descrive, partendo dall'attività del pensiero riflessivo (*si* 思) che si confronta con il reale, dovrà trovare l'equilibrio tra l'eccessiva concisione e la ridondanza superflua (*Wenxin diaolong* 2002: 282).

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 dell'essere.

Sulla terra, *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". Come affermato da A.K. Coomaraswamy in un suo studio sul termine sanscrito per "ornamento", *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" (Coomaraswamy 1977).

Il valore della scrittura come "segno" della radice invisibile delle cose è stato senz'altro favorito dalla peculiare natura della lingua cinese. In Cina, si può ben dire che l'attività della scrittura è a un tempo specchio ed espressione della molteplicità dell'esistente, delle sue indefinite trasformazioni: il termine moderno per "cultura, civiltà", *wenhua* 文化, è un binomio che letteralmente significa "trasformazione del (o "attraverso il") *wen*". La potenza evocativa insita in un carattere cinese (favorita talora da una molteplicità di livelli interpretativi possibili) è qualcosa di sostanzialmente assente in una moderna lingua occidentale, e potrebbe essere solo confrontata con il simbolismo di alcune lingue tradizionali, come il sanscrito, l'ebraico e l'arabo, con i loro accostamenti basati sulla similitudine fonetica o sui valori numerici attribuiti alle singole lettere.

L'influenza dei temi simbolico-religiosi di matrice daoista sull'estetica del paesaggio espressa nelle opere letterarie è un argomento certo troppo vasto per essere qui trattato in modo soddisfacente in poche pagine; mi limito a pochi, significativi esempi tematici, presi ovviamente al di fuori di quella che è la "letteratura daoista", cioè la produzione di natura espressamente dottrinale.

Uno dei temi più ricchi della letteratura in prosa, spesso "popolare", ruota intorno alla figura degli Immortali, o di famosi maestri daoisti. La natura letteraria non elitaria di tali fonti (sia dal punto di vista del registro linguistico che talvolta dell'audience a cui era destinata l'opera) non deve trarci in inganno: in esse figurano talora motivi dottrinali profondi, e assolutamente diffusi, come la libertà dei daoisti dalle pastoie dello spazio e del tempo, espressa attraverso le metamorfosi e la riduzione delle dimensioni.

Dopo il crollo degli Han Posteriori (220 d.C.), nel periodo medievale la presenza di questi temi innerva tutta la nuova produzione letteraria, in particolare gli *xiaoshuo* 小說, brevi narrazioni in prosa, e gli *zhiguai* 志怪, componimenti aventi per oggetto eventi e personaggi fantastici. Questa tradizione si protrarrà per secoli, diventando molto diffusa durante la dinastia Tang (618-907), i cui sovrani furono particolarmente legati al Daoismo. Più tardi questi temi entreranno a far parte anche della letteratura teatrale, e del romanzo, forma letteraria più estesa.

Un piccolo esempio di tali tematiche è il seguente racconto, *Waiguo daoren* (Il daoista straniero), scritto probabilmente all'inizio del quinto secolo:

Nel dodicesimo anno del periodo di regno Taiyuan (387 d.C.) vi fu un daoista d'origine straniera, il quale era capace di ingoiare le spade, di vomitare il fuoco, di sputare perle, giade, oro e argento [...]. (Una volta), quand'era in viaggio, incontrò un uomo, il quale portava sulle spalle un cestino, capace di contenere non più di una pinta di roba, e gli disse: "Sono stanco di camminare e vorrei che mi portassi sulle spalle". L'altro lo guardò stupito e credendo di aver a che fare con un pazzo gli rispose: "Fai pure. Dove ti vuoi accomodare?". "Se sei d'accordo", disse il daoista, "mi metterò dentro questo cestino" [...e] ci entrò dentro. Il cestino era tutt'altro che grande e il daoista non era certo magro ma al portatore non sembrò che il peso fosse aumentato. Dopo qualche decina di miglia, il portatore si fermò sotto un albero per mangiare ed invitò il daoista a far colazione con lui, ma quello rispose che aveva di che sfamarsi [...]. Egli si apparecchiò in bell'ordine da mangiare e da bere [...]. Ad un certo punto disse: "Mi è venuta voglia di pranzare insieme a mia moglie", e dalla bocca sputò una fanciulla di circa venti anni, vestita con molta eleganza e di aspetto bellissimo. I due mangiarono insieme e quando ebbero finito il daoista si mise a dormire. La donna disse allora al portatore: "Ho un amante e lo voglio invitare a pranzo. Non dire nulla a mio marito quando si sveglia". Dalla bocca sputò un giovanotto col quale continuò a banchettare cosicché nel cestino, benché piccolo, c'erano tre persone. Appena il daoista durante il sonno fece un movimento come se stesse per destarsi, la ragazza si affrettò a inghiottire il giovanotto. Quando il daoista si svegliò, disse al portatore: "Possiamo andare", e inghiottì a sua volta la moglie con tutte le stoviglie [...]. (Bertuccioli 1968: 162-3)

Sono qui presenti, con grande freschezza e inventiva "popolare", due temi portanti: la portata sacra e creativa della raffigurazione, che dà vita nel vero e proprio senso della parola, e la riduzione dello spazio, l'allontanamento dalle dimensioni abituali che è un avvicinamento allo "spazio mitico". Il rimpicciolimento a cui si sottopone il daoista corrisponde all'entrata in un "mondo in piccolo": e allora c'è equivalenza assoluta tra il cestino del portatore del racconto appena citato, le zucche a



forma di otre (attributo classico dell'iconografia daoista popolare), a cui il daoista fa ritorno, le grotte (o i Cieli-Grotta, mondi a parte corrispondenti a punti precisi del paesaggio sacro cinese), e le stesse riproduzioni delle isole degli Immortali, mondi in miniatura. Cito qui un breve testo del IX secolo:

Xuan Jie[...] volle ritornare al Mare orientale, e ne chiese con insistenza il permesso all'imperatore. Questi non vi aveva acconsentito. C'era nel palazzo una scultura in legno rappresentante le Tre Montagne nel Mare [...]. Era dipinta, ornata e incastonata di perle e giade. In occasione del Nuovo Anno, l'imperatore andò a contemplarla in compagnia di Xuan Jie. Indicando con un dito l'isola di Penglai l'imperatore disse: "A meno di essere un immortale superiore è impossibile raggiungere questa regione". Xuan Jie replicò ridendo: "Queste tre isole non hanno che poco più di un piede di ampiezza. Nessuno può sostenere che sia difficile raggiungerle. Io non ho molto potere, ma cercherò di farvi un giro per Vostra Maestà, per esaminarvi la bellezza e la bruttezza degli esseri e delle apparizioni". Subito saltò in aria e divenne progressivamente sempre più piccolo. Poi, di colpo, entrò per le porte d'oro e d'argento. Quelli che erano lì intorno ebbero un bel chiamarlo, non lo si rivide più. L'imperatore lo rimpianse molto [...]. (Stein 1987: 57)

Da questo fondo mitico e simbolico trae origine la tradizione dei *penjing* 盆景, gli "scenari in vaso" oggi noti con il loro nome giapponese bonsai, formati da una pianta ridotta in miniatura e da una roccia, simbolo della montagna degli Immortali. Più tardi, l'estetizzazione dominante della cultura dei letterati non riuscì a eliminare completamente questa radice sacra; ancora durante la dinastia Song, il grande calligrafo Mi Fu (1051-1107), appassionato di rocce, dopo aver acquistato a caro prezzo un calamaio a forma di montagna, da lui paragonata ai sacri picchi Songshan e Taishan, poteva affermare: "La grotta inferiore comunica con quella superiore con una triplice circonvoluzione. Vi ho fatto un giorno un vagabondaggio spirituale" (Stein 1987: 42). L'assoluta libertà dai condizionamenti spaziali degli Immortali e dei maestri daoisti, espressa dai temi della piccolezza e del vagabondaggio agli estremi dell'universo - un motivo questo già presente nei componimenti dei Canti di Chu (*Chuci*), prima della nascita dell'Impero -, è anche libertà dai limiti temporali.

La letteratura cinese è piena di riferimenti al riguardo. Nelle fonti agiografiche relative agli Immortali daoisti, il tema dottrinale della relatività del tempo, o per meglio dire del suo carattere limitato, strettamente legato al mondo manifestato, e quindi passibile di superamento da parte di chi abbia fatto "ritorno al Centro", ha trovato numerose espressioni nella letteratura anche teatrale, particolarmente fiorente nel pe-

riodo Yuan (1279-1368). L'argomento è naturalmente troppo vasto per ricevere qui una trattazione soddisfacente; citiamo qui solo l'esempio di Lü Dongbin, uno degli Otto Immortali, figure molto popolari a metà strada tra mito e realtà storica (Baldrian-Hussein 1986).

La figura di Lu Yan, noto come Lü Dongbin, presente nelle fonti con varie attribuzioni, (tra le quali spicca quella di Huidao ren, "Uomo che fa ritorno al *Dao*"), è particolarmente complessa. Secondo una tradizione diffusasi già in epoca Bei Song (960-1127), Lü Dongbin sarebbe stato un letterato, convertitosi alla via del *Dao* grazie all'incontro con l'Immortale Zhongli Quan. La versione più diffusa vuole che tale evento si sia verificato in una taverna, dove Lü Dongbin si era recato per fare una sosta nel suo viaggio diretto alla capitale per sostenere gli esami di Stato necessari per intraprendere la carriera di funzionario. Mentre il suo pasto, una zuppa di miglio giallo, viene preparato, un eremita (Zhongli Quan) cerca invano di distoglierlo dai suoi progetti, nel tentativo di fargli abbandonare il mondo, e infine lo fa addormentare. Il giovane letterato sogna allora tutte le sue vicende future: l'improvviso risveglio, e la consapevolezza che sono passati in realtà pochi istanti, porteranno il giovane a riconoscere il carattere illusorio della vita mondana, e a seguire l'eremita-immortale sui monti.

Questa storia ebbe grande diffusione, e in epoca Yuan (1279-1368) fu oggetto di una famosa trasposizione teatrale: l'opera *Huangliang meng (Il sogno del miglio giallo)* di Ma Zhiyuan (Bertuccioli 1995). La versione in prosa più antica di questa storia è forse quella contenuta nella raccolta *Taiping guangji* (fine X secolo d.C.); riporto qui unicamente la descrizione del passaggio del giovane Lü dallo stato di veglia al sogno indotto, reso quasi impercettibile dallo stile che stempera i confini tra realtà e visione, trascendendo le coordinate abituali di spazio e tempo e unificando paesaggio onirico e paesaggio dell'esperienza:

Finito di parlare, i suoi occhi si appannarono ed egli pensò di dormire. In quel momento, il padrone [della locanda] aveva cominciato a cuocere il miglio. Allora il vecchio cercò nella sua sacca un cuscino per darglielo e disse: "Appoggiati ad esso: dovrebbe renderti gloria e soddisfazione come è nelle tue intenzioni". Questo cuscino era di porcellana, con dei fori alle due estremità. Il giovane studioso vi reclinò il capo: nel sonno, ebbe la visione che i suoi fori diventassero più grandi, luminosi e chiari, e che rendessero possibile risiedere al loro interno. Raddrizzò la sua figura ed entrò, per giungere poi a casa sua. (*Taiping guangji* 1990: 2.526-8)

L'annullamento dei parametri abituali con i quali l'essere umano si relaziona allo spazio in cui egli opera è un tema fortemente presente nelle fonti daoiste, che percorre l'intera storia della poesia cinese.

Nello Zhuangzi, fondamentale fonte del Daoismo classico (in parte del IV secolo a.C.), il primo capitolo è intitolato *Xiaoyao you*, "Vagabondaggio a piacimento", e si apre con l'immagine del gigantesco pesce Kun, che vive nell'oscuro oceano settentrionale. Kun si trasforma diventando l'uccello Peng, che si invola verso l'oceano meridionale: questo percorso è in realtà immagine del cammino spirituale, del passaggio dalla potenza all'atto, che è consapevolezza e conoscenza suprema, e che ciascun essere può intraprendere. Il viaggio è in realtà necessario per ritrovare l'identità con il *Dao*, provvisoriamente perduta, o meglio, dimenticata (Lombardi 2012).

Questo tema si ritrova nella poesia del regno di Chu, territorio legato ai primi sviluppi della dottrina daoista. Nei Canti di Chu (Chuci), è particolarmente presente nel poema *Lisao* di Qu Yuan (inizio III secolo a.C.), e forse ancor più compiutamente nel poema *Yuanyou* (Vagabondaggio lontano), che probabilmente fu composto più tardi, all'inizio della dinastia Han. Nella poesia, il poeta, rattristato dalle vicende mondane, grazie alla dottrina daoista del non-agire e soprattutto all'incontro con un immortale, compie un viaggio spirituale agli estremi del mondo, per poi abbandonare definitivamente i propri limiti individuali, qui espressi dai sensi della vista e dell'udito:

[...] Sotto, elevate ampiezze, senza più Terra;  
sopra, vuote vastità, senza più Cielo.  
Il mio osservare era confuso, nulla da vedere;  
il mio udire era impedito, nulla da ascoltare.  
Andando oltre il non-agire, raggiunsi la Chiarezza,  
diventando prossimo al Grande Inizio.  
(Huang-Mei 1991: 129)

Il motivo del viaggio ultraterreno al di là dei limiti del mondo fu infine ripreso in epoca Tang, dove grande diffusione ebbero i poemi della categoria *buxu* 步虛 (dei "passi sul vuoto"), nei quali viene descritto il viaggio sugli astri, un tema che la corrente daoista della Suprema Purezza aveva reso particolarmente popolare, riprendendo il rituale del Passo di Yu (Yubu 禹步) risalente all'antichità.

I temi della riduzione e del trascendimento di una rappresentazione meramente naturalistica dello scenario paesistico trovarono piena espressione nei trattati e nelle realizzazioni della pittura di paesaggio dei

letterati, fiorita a partire dalla fine dell'epoca Tang e dalla fase storica delle Cinque Dinastie (IX-X secolo). Qui si fece particolarmente sentire l'influenza del pensiero daoista.

Certamente, un fattore che può essere considerato fondamentale per il successivo sviluppo della pittura di paesaggio è l'attenzione riservata sin dall'antichità alla rappresentazione delle montagne, intese come luoghi "numinosi" di manifestazione della sacralità, riflessa non solo nelle arti plastiche del primo periodo imperiale (ricordo i già citati bruciaprofumi), ma anche nelle prime forme pittoriche, espresse su supporti come la seta o la lacca: qui molto spesso il tema della montagna si accompagna a un elemento (spesso erroneamente definito "decorativo"), detto yunqi 雲氣, "soffio-nuvola", una linea a zig-zag o a ricciolo che talora si trasforma nel contorno di un picco montano, quasi a voler fornire una conferma visiva al concetto daoista (o per meglio dire appartenente all'arcaico "fondo" cinese) del mondo naturale come rete di correlazioni emergenti dall'unica energia (qi 氣) che pervade il mondo.

Ma la vera e propria nascita della pittura di paesaggio è indubbiamente preparata da quei movimenti dottrinali e culturali che, dopo il crollo della dinastia Han nel 220, cominciano a rappresentare apertamente il tema del ritiro nel mondo naturale. L'interesse per il paesaggio si rafforza dopo il trasferimento a sud della corte cinese nel 317, a causa delle invasioni nomadiche da settentrione: un episodio indicativo, divenuto poi una sorta di modello storico, è la famosa riunione di spiriti colti, avvenuta nel 353 a Guiji nel Zhejiang in occasione della festa della primavera. Molti furono i poemi composti per l'occasione dai partecipanti: l'evento è ricordato nel celebre Lanting xu (*Introduzione al Chiosco delle Orchidee*), premessa in prosa di Wang Xizhi:

Nell'anno *guichou*, il nono dell'era Yonghe, all'inizio dell'ultimo mese di primavera, nel Chiosco delle Orchidee a Shanyin in Guiji fu tenuta una riunione per osservare la Festa della Purificazione Primaverile. In tale occasione erano presenti molti uomini di talento, vecchi e giovani. Circondavano questo luogo alte montagne ed elevati picchi, fitte foreste e alti bambù, insieme a limpidi ruscelli e torrenti turbinosi, che ci attorniavano luccicanti, sì da indurci a far galleggiare delle coppe sulle loro acque serpeggianti [...]. Quel giorno il cielo era chiaro, il tempo sereno, una sottile brezza soffiava leggera. Quando ci volgevamo verso l'alto, potevamo osservare la vastità dell'universo; guardando in basso, potevamo percepire l'abbondanza della varietà [degli esseri]. (Jinshu 1974: 2099)

Nella Cina antica, i trattati teorici sulla pittura di paesaggio emersero a partire dal periodo Nanbeichao (420-581), un'era di grande confusione

politica, ma di estrema fecondità intellettuale (Paolillo 2001). La rappresentazione pittorica del paesaggio era per lo più legata a una concezione essenzialmente qualitativa dello spazio, che molto doveva ai fondamenti dottrinali daoisti (e poi anche buddhisti). L'attenzione verso l'ambiente naturale aveva avuto molteplici espressioni: dal diffondersi del tema del ritiro montano alle metafore letterarie che univano il paesaggio alle virtù morali (si pensi alle *qingtan*, le "conversazioni pure", tipica produzione letteraria dell'epoca), fino all'adesione dell'élite a correnti come il Daoismo Shangqing, in cui le configurazioni del mondo esteriore erano in corrispondenza con il "paesaggio interiore", realtà sottile interna al corpo del praticante, la cui esatta conoscenza era indispensabile per il compimento delle pratiche di realizzazione.

Nello stesso periodo, anche il Buddhismo meridionale sottolineava il ruolo del paesaggio. La dottrina della Terra Pura (*Jingtu*), fondata da Huiyuan (334-417), diede massima importanza alle pratiche meditative, in cui l'icona costituiva un indispensabile supporto; oltre alle immagini sacre, anche il paesaggio fu considerato espressione della verità ultima, di quel "Corpo della Legge" (*dharmakāya*, reso con il cinese *fashen* 法) che non è rappresentabile con i mezzi tecnici di un'arte meramente umana (Paolillo 2012).

L'esperienza religiosa di Huiyuan si accostò sin dall'inizio all'eremitaggio montano: la tradizione daoista 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 (314-366), il quale aveva sviluppato le idee contenute nel commentario allo Zhuangzi di Guo Xiang (Kohn 1992: 118-124). Intorno al 380, Huiyuan si ritirò sul Lushan, monte sacro già caro al Daoismo, per fondare il famoso Monastero del Boschetto Orientale (Donglin si).

Fra i numerosi devoti laici appartenenti alla Società del Loto Bianco, fondata da Huiyuan nel 402, c'era Zong Bing (375-443), il quale fu l'autore del primo trattato sulla pittura di paesaggio, lo *Hua shanshui xu* (*Introduzione alla pittura di paesaggio*), in cui il binomio *shanshui* riceve un definitivo imprimatur letterario.

Zong Bing descrive nel suo trattato il paesaggio come un supporto per la realizzazione spirituale; pur essendo passato alla storia come un "laico buddhista" (Hurvitz 1970: 146), egli adotta un vocabolario spesso daoista: "Il saggio, custodendo il *Dao*, brilla sulle cose [esteriori]; il virtuoso, purificando il proprio cuore, assapora le apparenze [delle cose]. [...] Quindi, il saggio con lo spirito si modella sul *Dao*, e i virtuosi com-

prendono; il paesaggio con le forme esprime la bellezza del *Dao*, e i benevolenti ne gioiscono” (Yu 1998: 1.583).

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’inchostro 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. (Yu 1998: 1.583)

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” o il “potenziale” del paesaggio rappresentato (*shi* 勢, termine dalle ricchissime implicazioni: Julien 1992) sarà “spontanea”: e qui viene impiegato il termine *ziran* 自然, parola chiave che nelle fonti daoiste indica la condizione di colui che ha realizzato il *Dao* ed è ormai svincolato da ogni dipendenza dall’ambiente.

Il valore simbolico della raffigurazione pittorica è peraltro fondato anche sulla terminologia. Nell’opera di Zong Bing come in altre, il termine “dipinto” era reso indifferentemente con i termini *hua* 畫 o tu 圖, o con un loro accostamento. Molto prima di assumere il senso privilegiato di “mappa”, tu era sinonimo di “tavola”, “cartiglio”, “diagramma”, e includeva il significato di “talismano”. Nella letteratura daoista e dei cosiddetti apocrifi, il termine si riferiva dunque a un supporto simbolico visuale, un “segno del Vero”: era ad esempio impiegato in ambito daoista in connessione al tema della “Vera Forma” dei picchi sacri (Paolillo 2019b).

La rappresentazione 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 in Gu Kaizhi (344-405), grande pittore della dinastia Jin.

Nei suoi scritti teorici sulla pittura (arte che per Gu era in primis pittura di personaggi), Gu Kaizhi propugnò l’assoluta importanza della “trasmissione dello spirito nella rappresentazione della figura” (*chuanshen xiezhao* 傳神寫照), e della “espressione dello spirito attraverso la for-

ma” (*yixing xieshen* 以形寫神). Sembra di poter rilevare qui l’influenza daoista, in particolare dello Zhuangzi, in cui la forma *xing* 形 è una manifestazione della essenza *jing* 精 e dello spirito *shen* 神, che sono a loro volta produzioni del *Dao* (Shao 2005: 62-5).

Nel suo *Hua Yuntai shan ji* (Note sul Dipingere la Montagna della Terra di Nubi), appare evidente il collegamento anche dottrinale di Gu Kaizhi con la tradizione daoista: l’opera pittorica diventa la riproduzione di un Microcosmo sacro, in modo che “la spontaneità (*ziran* 自然, grado sommo di realizzazione e condizione “naturale” del *Dao*) sia un dipinto” (Yu 1998: 1.582). Pur non rifuggendo dall’importanza di una raffigurazione “realistica” dei personaggi, nel breve trattato Lunhua Gu sottolineò 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” (Paolillo 2019c: 99).

Ma il Daoismo, con le sue tematiche dottrinali, percorre tutta la storia della pittura classica, attraverso i suoi più eccelsi esponenti. Uno dei più grandi artisti dell’epoca Tang fu Wang Wei (701-761). Oggi noto soprattutto come eccelso poeta, vicino al Buddhismo, Wang Wei fu ritenuto a partire dai Song l’incarnazione del pittore erudito, esponente di una aristocrazia intellettuale, che si differenziava nettamente dagli artisti professionisti, anche attraverso l’uso esclusivo dell’inchiostro e la rinuncia al colore: un aspetto che diventerà preponderante a partire dalle Cinque Dinastie (907-960).

A Wang Wei la tradizione ha attribuito alcuni brevi trattati di pittura, forse in realtà composti in epoca posteriore. Uno di essi, lo *Shanshui jue* (Formule sul Paesaggio), è esemplare nel tratteggiare l’esecuzione pittorica come creazione di un microcosmo: “Nel *Dao* della pittura, l’inchiostro sarà ciò che è superiore. Esso dà origine alla natura della spontaneità, completa l’efficacia di ciò che è manifesto. Anche in un dipinto di qualche pollice, rappresenta uno scenario di migliaia di leghe. L’est, l’ovest, il sud e il nord, è come se fossero davanti agli occhi; primavera, estate, autunno e inverno, sono prodotti dal pennello” (Yu 1998: 1.592).

A Wang Wei è attribuito anche il breve trattato *Shanshui lun* (*Discussione sul paesaggio*), in cui si ritrova la famosa frase “l’idea (o intenzio-

ne) è anteriore al pennello” (*yi zai bi xian* 意在筆先), che sarà uno dei fondamenti dottrinali della pittura dei letterati (Yu 1998: 1.596).

Naturalmente, il principio sottile vitale noto come *qi* 氣 ricopre un ruolo assolutamente essenziale in questa visione pittorica del paesaggio. È da notare peraltro come esista una assoluta corrispondenza tra il *qi* del paesaggio rappresentato e il *qi* del paesaggio reale, che è anch'esso svincolato da qualsiasi determinismo quantitativo: in entrambi i casi, si parla della necessità di cogliere il “*qi* vitale” (*shengqi* 生氣), un termine che ricorre in pittura già con Gu Kaizhi, nel già citato Hua Yuntai shan ji. Il concetto di “vita” (*sheng* 生) è particolarmente importante nella teoria pittorica (Paolillo 2017).

È da tale secolare eredità che prenderà forma la dottrina della pittura di paesaggio, espressa forse per la prima volta in modo programmatico nel *Bifa ji* (*Note sul Metodo del Pennello*), breve trattato del pittore Jing Hao (850?-930?). Jing Hao è noto come uno dei grandi pittori della breve epoca delle Cinque Dinastie (907-960), ma in realtà ha svolto la sua attività già prima, durante gli ultimi decenni della dinastia Tang, prima di ritirarsi – alla maniera daoista – sui monti Taihang, presso il suo villaggio natio (Paolillo 2007; Paolillo 2019b)<sup>1</sup>.

Il *Bifa ji* è centrato sulla narrazione di un incontro fra l'artista e un vecchio eremita: un episodio che è anche la ripetizione di un cliché (l'incontro con un personaggio apparentemente esule o ai margini della società, che è in realtà un essere realizzato) ben presente nella letteratura daoista.

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 imbarazzato [...]. 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 la-

<sup>1</sup> Nella contea natale di Jing Hao si trova peraltro uno dei dieci “Cieli-Grotta” della geografia sacra.



sciar 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". (Yu 1998: 1.605-8)

In poche parole, questo brano ci trasmette l'essenza della pittura cinese, e il significato del paesaggio. Il dipingere è dar forma, circoscrivere cioè un *kosmos* il cui ordine vitale deve non semplicemente riprodurre, ma essere in risonanza con l'energia vitale che anima il paesaggio, ed essere una espressione manifesta del *Dao*, una sua "traccia". Grave errore è quello di chi scambia la verosimiglianza dell'ornamento, cioè la similitudine formale, con il Vero: troviamo qui anticipata una famosa affermazione di Su Shi (1039-1101), famoso erudito, calligrafo e poeta dei Song settentrionali, secondo il quale voler adottare il criterio di verosimiglianza formale come metro di giudizio per la valutazione di un'opera è cosa da bambini (Wang 1984: 188). Nell'ultima frase dell'eremita, si sottolinea come il *qi* debba essere trasmesso (*chuan qi* 傳氣): un termine che ricorda quello simile *chuan shen*, "trasmissione dello spirito", impiegato secoli prima da Gu Kaizhi. L'esclusiva fedeltà alla forma esteriore, all'"ornamento" in senso stavolta deteriore (*hua* 華, "fioritura"), produce la morte dell'immagine (*xiang* 象; Ghilardi 2021) del paesaggio.

L'ottenimento del paesaggio "vero" (*zhenjing* 真景) è possibile solo attraverso la paradossale "dimenticanza" (*wang* 忘) dei due elementi che costituiscono rispettivamente lo Yang e lo Yin della pittura (ma anche della calligrafia, della prosa e della poesia): pennello *bi* 筆 ed inchiostro *mo* 墨. L'integrità e 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.

La dimenticanza (concetto con forti radici daoiste; Paolillo 2019b) allude al superamento di quella ritmicità, propria alle coppie di emblemi o funzioni che si richiamano immancabilmente alla coppia primordiale dello Yin e dello Yang. La tensione inerente a queste polarità coinvolge gli strumenti dell'artista (pennello ed inchiostro *mo*), così come la disposizione e l'effetto degli elementi paesistici (montagna *shan* 山– acqua *shui* 水, lontano *yuan* 遠– vicino *jin* 近, concavo *ao* 凹– convesso *tu* 凸, celato *yin* 隱– manifesto *xian* 現), in un duplice movimento di attualizzazione visibile dell'invisibile, e di riassorbimento nel non manifesto (Jullien 2004: 201).

Il tema della necessaria, ininterrotta comunicazione del *qi* nel paesaggio pittorico mi porta a sottolineare l'importanza assoluta del concetto di Vuoto (*xu* 虛) o Non Essere (*wu* 無). Il Vuoto è il perno centrale in cui ha origine la manifestazione degli enti e il loro riassorbimento; nel paesaggio pittorico, il suo valore allusivo si mostra soprattutto nella relazione tra montagna ed acqua:

Come fare affinché in un dipinto, tra Montagna ed Acqua, si operi questo movimento circolare? Attraverso l'introduzione del Vuoto, sotto forma di spazio libero, di brume e nuvole [...]. Il Vuoto rompe l'opposizione statica tra le due entità, e attraverso il soffio [*qi*] che esso genera, suscita la trasformazione interna [...]. È in questa relazione Montagna-Acqua animata dal Vuoto che si colloca una nozione fondamentale, alla base sia della pittura che della geomanzia: *longmai*, "vene del drago", concetto che a sua volta include due altri binomi, *kaihe*, "apertura-chiusura, o organizzazione contrastiva dello spazio", e *qifu*, "salita-discesa, o sequenza ritmica del paesaggio". L'immagine delle vene del drago evoca una volta ancora un paesaggio dinamico, mosso dai soffi vitali, la cui ondulazione ritmica rivela, più ancora che ciò che è manifesto, ciò che è nascosto e virtuale [...]. Ogni volta, è per mezzo del Vuoto che il pittore fa sentire le pulsazioni dell'invisibile in cui bagnano tutte le cose. (Cheng 1979: 60-1)

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": per Jing Hao, l'arte pittorica 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 sulle arti, espressa dalla frase di S. Tommaso d'Aquino "ars imitatur naturam in sua operatione" (*Summa Theologiae*, I, q. 117 a. 1 co.), in cui la natura è intesa in un senso molto più affine a quello originario del greco *φύσις* che al significato esclusivo moderno di natura naturata. La critica del vecchio eremita ad un'arte del paesaggio che imita le forme esteriori di ciò che è ornamento del non manifesto è quindi rivolta a chi non effettua che "copie di copie" (Paolillo 2017).

Questa concezione dell'arte divenne ampiamente condivisa con l'avvento dei Song Settentrionali (960) e il trionfo della cosiddetta pittura dei letterati (*wenren hua* 文人畫). L'élite dei letterati-funzionari, formatasi attraverso gli esami di Stato, permise il ritorno del pensiero confuciano come ideologia di base dell'Impero, ma si trattava di un Confucianesimo fortemente modificato in senso metafisico dalle influenze taoiste e buddhiste, nei cui testi primeggiava il concetto di *li* 理.

Un tempo impiegato per indicare le venature della giada, poi presente nel binomio *dili* 地理 che si riferiva ai lineamenti della topografia, a partire da Cheng Yi (1033-1107) *li* fu inteso come principio normativo e fondamento del mondo fenomenico in tutti i suoi aspetti, naturali e morali. In realtà, il termine era già stato impiegato in ambito daoista da Wang Bi (226-249), per indicare quel principio di intelligibilità, rivelatore dell'indescrivibile *Dao*, per il quale le cose sono così come sono (Cheng 2000: 1.345).

Nella letteratura teoretica sull'arte del periodo dei Song Settentrionali (960-1127), forma e principio coesistono (in una ovvia gerarchia), e solo la loro completezza (*quan*) è indice dell'opera somma, come ci indica Su Shi in questa breve nota:

Sulla possibilità di dipingere bambù e rocce [...], si deve giungere al principio (*li*), cosa di cui sono incapaci i meccanici (*gong ren* 工人) di questo mondo. Quanto alla pittura di bambù ed alberi di cui si può discutere, sebbene non se ne possa smarrire la forma (*xing*), se ne dovrà ancor più conoscere il principio. Vita e morte, nuovo e vecchio, vapori, nubi, vento e pioggia [...] devono essere in accordo con la creazione celeste, e soddisfare l'idea (*yi* 意) umana. Ma forma e principio devono essere entrambi completi (*quan* 全), perché poi si possa dire di comprendere un dipinto. Per tal motivo, se non si raggiunge l'abilità mettendo in luce il principio, non si potrà dibattere. (Chen 2004: 157)

La preminenza del principio sulla forma fa parte per Su Shi dell'ordine delle cose; ma ciò non equivale affatto a trascurare l'aspetto formale in favore dell'astrazione. Perché un dipinto sia "vivo", presentando quella consonanza del *qi* (*qiyun* 氣韻) che è principio teorico ineludibile, è necessario che l'esecuzione proceda dal cuore, sede dell'ideazione; un processo, come ha efficacemente sottolineato P. Ryckmans, che non descrive lo spettacolo della Creazione, ma lo riproduce concretamente, in base alle stesse leggi (Ryckmans 1984: 63). Per evitare equivoci interpretativi, al termine "creazione" andrebbe sostituito quello di "manifestazione", più adatto alle fonti classiche cinesi, per lo più estranee a un concetto di matrice prettamente occidentale (Paolillo 2013).

Numerose fonti sottolineano questo punto essenziale, come questo passo da un trattato composto intorno al 1070:

Nella pittura, la consonanza del *qi* ha radice nel movimento del cuore; l'ornamento dello spirito (*shencai*) nasce dall'uso del pennello [...]. L'idea (*yi*) preesiste al pennello: il pennello circola all'interno dell'idea. Un dipinto sarà presente se esprimerà integralmente l'idea, l'immagine formale sarà completa se sarà in consonanza con lo spirito. Quindi, se l'interiore sarà completo di per sé,

di conseguenza lo spirito sarà distaccato e l'idea stabilita: con lo spirito distaccato e l'idea stabilita, allora il pensiero (*si*) non si esaurirà e il pennello non si stancherà. (Guo 2004: 16)

L'anteriorità logica e ontologica dell'idea/intenzione *yi* (sinogramma significativamente formato dai due caratteri del suono e del cuore, centro intellettuale dell'essere), la cui fissazione o stabilizzazione (*liyi* 立意, *dinyi* 定意) risulta infine nell'esecuzione dell'opera, si riflette nell'avvertimento del vecchio eremita del Bifa ji: se non si conosce l'arte, non si otterrà la raffigurazione del Paesaggio Vero; non si riuscirà cioè a definire propriamente (dare una misura: *du* 度) l'immagine (*xiang*) degli esseri.

La distanza di tale visione da una concezione naturalistica è palese in questo passo di Su Shi sull'arte pittorica del suo amico Li Gonglin:

Si dice anche: "Quando il letterato in ritiro di Longmian [Li Gonglin] dipinse la sua Villa Montana, fu per far sì che coloro che in seguito penetravano tra i monti potessero circolare avendo fiducia nei loro passi, trovando da sé i sentieri come se li avessero visti in sogno, o fossero stati risvegliati a una vita precedente [...]. Non è forse questa una infallibile memoria?". Io dico che non è così [...]. Ciò che è in armonia con il Culmine del Cielo, si ricorda naturalmente senza sforzo. Nel risiedere del letterato presso i monti, non c'era il soffermarsi su ogni singola cosa, e per tal motivo il suo spirito comunicava con tutte le cose (*qi shen yu wan wu jiao* 其神於萬物交), e la sua sapienza pervadeva ogni tipo di attività produttiva (*qi zhi yu bai gong tong* 其智於百工通). Tuttavia, c'è il *Dao* e c'è l'arte. Se c'è il *Dao* ma non c'è l'arte, allora per quanto le cose manifestate (*wu* 物) possano prender forma nel cuore, esse non prenderanno forma nella mano. (Yu 1998: 1.629)

In tutti i casi inerenti l'umano artificio, e quindi anche in pittura, "i limiti che costituiscono la personalità si disfano" (Jullien 2004: 220). In numerose fonti viene sottolineato al riguardo un aspetto essenziale: l'attività creativa del pittore non si basa sullo sguardo, sulla percezione e la memorizzazione dell'oggetto-paesaggio, ma in primis su un lavoro di preparazione e di "svuotamento" interiore, che soli possono condurre allo scaturire dell'unione/comunicazione con il tutto, ricordata da Su Shi nel brano sopra citato. Possediamo in merito queste semplici note di Guo Si, che descrive l'attività creativa del padre Guo Xi, grande pittore dei Song settentrionali (XI secolo):

Mi ricordo di aver visto in passato il mio defunto padre eseguire uno o due dipinti. A un certo punto interrompeva e se ne disinteressava; si distoglieva dalla pratica e per dieci o venti giorni non vi rivolgeva più l'attenzione [...]. Questo

perché l'intenzione non desiderava [...]. Quando invece coglieva l'interesse, otteneva l'idea e creava, dimenticando allora ogni cosa [...]. Ogni volta che metteva mano al pennello, ci doveva essere una finestra luminosa e un tavolo pulito. Bruciava incenso qui e lì. Il pennello doveva essere eccellente, l'inchiostro meraviglioso. Si puliva le mani e lavava la pietra da inchiostro. Era come se si apprestasse a ricevere un ospite eccellente. Il suo spirito (*shen*) doveva essere distaccato, l'idea stabilita (*ding*), e solo dopo vi metteva mano. (Yu 1998: 634)

L'attività del pittore può essere definita come una "purificazione": appare qui il termine chiave *jing*, "raffinamento" o "essenza", ben presente nella dottrina daoista, condizione necessaria per la circolazione dello spirito (*shen*), e in ultima analisi per il ritorno all'Unità. Per Guo Xi, "In genere, i dipinti di paesaggio non si fondano sulle grandezze e sulla quantità, ma è necessario porre attenzione al raffinamento perché siano unificati. Senza il raffinamento, lo spirito non si trasmette. È necessario che lo spirito vi dia compiutezza. Se ciò non avverrà, il raffinamento non splenderà (Yu 1998: 633)".

L'abbattimento dei confini percettivi, e la realizzazione dell'unità tra uomo e paesaggio fondata sulla comunanza del *qi*, furono infine espressi da Shitao, eccelso pittore dell'ultima dinastia Qing (XVIII secolo), il quale ricondusse l'indefinita molteplicità compositiva dell'esecuzione pittorica al principio unitario dell'Unico Tratto di Pennello (*yihua* 一畫), in piena consonanza con la tradizione daoista:

Nella remota antichità non c'erano regole; la Suprema Semplicità non si era ancora divisa. Una volta che essa fu divisa, la Regola si stabilì. Su cosa essa si fonda? La Regola si fonda sull'Unico Tratto di Pennello. L'Unico Tratto di Pennello è origine di tutte le cose, radice di tutti i fenomeni [...]. Il fondamento della regola dell'Unico Tratto di Pennello risiede nell'assenza di Regole che produce la Regola; e la Regola così ottenuta comprende la molteplicità delle regole. La pittura proviene dal Cuore: che si tratti della bellezza di monti, fiumi, personaggi o oggetti [...], o delle misure e proporzioni [...] degli edifici [...], non si potrà penetrarne le ragioni o esaurirne gli aspetti molteplici, se in ultima analisi non si possiede questa misura immensa dell'Unico Tratto di Pennello [...]. L'Unico Tratto di Pennello comprende tutto [...]; su dieci milioni di colpi di pennello, non ve n'è uno il cui inizio e il cui compimento non risiedano in esso [...]. Essendosi divisa la Suprema Semplicità, la Regola dell'Unico Tratto di Pennello si è stabilita. Una volta stabilitasi tale Regola, la molteplicità degli esseri si è manifestata. (Ryckmans 1984: 9-11; cfr. anche Ghilardi 2014)

Bibliografia

- Baldrian-Hussein, F., *Lü Tung-pin in Northern Sung Literature*, "Cahiers d'Extrême-Asie", n. 2 (1986), pp. 133-69.
- Bertuccioli, G., *La letteratura cinese*, Firenze, Sansoni 1968.
- Bertuccioli, G. (a cura di), *Il sogno del miglio giallo (Huang liang meng)*, "Rivista degli Studi Orientali", n.68, suppl. n. 2 (1995).
- Bokenkamp, S., *What Daoist Body?*, in F.C. Reiter (a cura di), *Purposes, Means and Convictions in Daoism. A Berlin symposium*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2007, pp. 131-50.
- Chen Zhongzhi, *Su Shi shuhua yishu yu Fojiao*, Beijing, Shangwu yinshuguan, 2004.
- Cheng, A., *Il pensiero cinese*, 2 voll., Torino, Einaudi 2000.
- Cheng, F., *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979, tr. it. *Vuoto e pieno*, a cura di M. Ghilardi, Brescia, Morcelliana 2016.
- Coomaraswamy, A.K., *Ornament*, in R. Lipsey (a cura di), *Coomaraswamy. Selected Essays*, 3 voll., Princeton, Princeton University Press, 1977, vol. I, pp. 241-53.
- Ghilardi, M. (a cura di), *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*, Sesto (MI), Jouvence, 2014.
- Ghilardi, M., *On the Notion of Xiang ("Image-Phaenomenon") in Landscape Ink Painting*, in M. Ghilardi, H.-G. Moeller (a cura di), *The Bloomsbury Research Handbook of Chinese Aesthetics and Philosophy of Art*, London, Bloomsbury Academic, 2021, pp. 121-35.
- Guo Ruoxu, *Tuhua jianwen zhi*, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 2004.
- Huang Shouqi, Mei Tongsheng (a cura di), *Chuci quanyi*, Guiyang, Guizhou renmin chubanshe, 1991.
- Hurvitz, L., *Tsung Ping's Comments on Landscape Painting*, "Artibus Asiae", n. 32/ 2-3 (1970), pp. 146-56.
- Jakob, M., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Jinshu*, Beijing, Zhonghua shuju, 1974.
- Jullien, F., *La valeur allusive*, Paris, Publications de l'EFEO, 1985.
- Jullien, F., *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris, Seuil, 1992.
- Jullien, F., *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Costabissara, Angelo Colla, 2004.
- Kohn, L., *Early Chinese Mysticism. Philosophy and Soteriology in the Taoist Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Lombardi, V., *L'uomo è un pesce fuor d'acqua*, in F. Congiu, B. Onnis, C. Pinna (a cura di), *Cina. La centralità ritrovata*, Cagliari, AIPSA Edizioni, 2012, pp. 145-56.
- Paolillo, M., *Il giardino cinese. Una tradizione millenaria*, Milano, Guerini e Associati, 1996.

- Paolillo, M., *La natura vuota. Buddismo, paesaggio e giardini nel periodo Nan-beichao*, "Cina", n. 29 (2001), pp. 41-64.
- Paolillo, M., *Il "paesaggio vero" nel Bifaji di Jing Hao*, in G. Samarani, L. De Giorgi (a cura di), *Percorsi della civiltà cinese fra passato e presente*, Venezia, Cafoscara, 2007, pp. 329-44.
- Paolillo, M., *L'occhio e il Paradiso. La prospettiva nei jingbian buddhisti e gli aspetti dottrinali dello spazio sacro*, in F. Congiu, B. Onnis, C. Pinna (a cura di), *Cina. La centralità ritrovata*, AIPSA Edizioni, Cagliari 2012, pp. 221-39.
- Paolillo, M., *L'Uno e il molteplice nella tradizione taoista*, in F. Buzzetta, P. Urizzi (a cura di), *Dall'uno ai molti: creazione o manifestazione?*, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2013, pp. 1-26.
- Paolillo, M., *Le radici daoiste del giardino tradizionale cinese*, in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il ruolo del giardino nei discorsi sull'immaginario*, VIII, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2015, pp. 21-38.
- Paolillo, M., *I principi estetici nella teoria pittorica della Cina antica: per un superamento del tabù comparativo*, in C. Bulfoni, Z.G. Jin, E. Lupano, B. Mottura. (a cura di), *文心 Wenxin. L'essenza della scrittura. Contributi in onore di Alessandra Cristina Lavagnino*, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 205-17.
- Paolillo, M., *La bellezza del Dao. I molteplici volti del paesaggio nella tradizione culturale della Cina*, in P. Boschiero, L. Latini, M. Paolillo (a cura di), *I giardini del tè di Dazhangshan. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino 2019*, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Antiga Edizioni, 2019a, pp. 41-60.
- Paolillo, M., *Il concetto di zhen nel Bifaji (Note sull'Ars pingendi, X secolo) e il convitato (daoista) di pietra*, in M. Capasso (a cura di), *Sessanta anni di studi umanistici nell'Università del Salento*, Lecce, Milella, 2019b, pp. 235-51.
- Paolillo, M., *La letteratura estetica sull'ambiente naturale in Cina antica: i trattati cinesi sulla pittura di paesaggio (V-XI secolo)*, in M. Capasso (a cura di), *L'uomo e l'ambiente nel mondo antico e nell'età contemporanea*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2019c, pp. 89-104.
- Ruan Yuan (a cura di), *Shisanjing zhushu*, Beijing, Zhonghua shuju, 3 voll., 1980.
- Ryckmans, P. (a cura di), *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Paris, Hermann, 1984.
- Shao Hong, *Yanyi de "Qiyun": Zhongguo hualun de guannian shi yanjiu*, Nanjing, Jiangsu jiaoyu chubanshe, 2005.
- Stein, R., *Il mondo in piccolo. Giardini in miniatura e abitazioni nel pensiero religioso dell'Estremo Oriente*, Milano, Il Saggiatore, 1987 (ed. or. *Le monde en petit*, Paris, Flammarion, 1987).
- Taiping guangji*, Beijing, Zhonghua shuju, 1990.
- Verellen, F., *The Beyond Within. Grotto-Heavens (dongtian) in Taoist Ritual and Cosmology*, "Cahiers d'Extrême-Asie", n. 8 (1995), pp. 265-90.
- Wang Shuizhao, (a cura di), *Su Shi xuanji*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1984.
- Wenxin diaolong*, Beijing, Huaxia chubanshe, 2002.

Maurizio Paolillo, *L'ornamento del Dao*

Yu Jianhua (a cura di), *Zhongguo gudai hualun leibian*, 2 voll., Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1998.

Zhuangzi, Shanghai, *Shanghai guji chubanshe*, 1989.