



Scuola
Superiore
ISUFI



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

I Quaderni dell'Istituto Superiore Universitario
di Formazione Interdisciplinare dell'Università del Salento

1

L'uomo e l'ambiente nel mondo antico e nell'età contemporanea



Scuola
Superiore
ISUFI



**UNIVERSITÀ
DEL SALENTO**

I Quaderni dell'Istituto Superiore Universitario
di Formazione Interdisciplinare dell'Università del Salento

Comitato scientifico

Raffaele Di Raimo

Mario Capasso

Donatella Porrini

Rosaria Rinaldi

Gli articoli pubblicati nel presente volume
sono stati sottoposti alla lettura ed approvazione di revisori anonimi

Il volume è stato curato da Mario Capasso

I Quaderni dell'Istituto Superiore Universitario
di Formazione Interdisciplinare dell'Università del Salento

1

L'uomo e l'ambiente nel mondo antico e nell'età contemporanea

ISBN volume 978-88-6760-608-5



2019 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.
73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435
www.pensamultimedia.it • info@pensamultimedia.it

INDICE

<i>Premessa</i>	7
RAFFAELE DI RAIMO <i>Introduzione. Ambiente naturale, ambiente sociale, ambiente artificiale: giustizia e pensiero ecologico</i>	9
PIETRO PERLINGIERI <i>Libertà religiosa, principio di differenziazione e ordine pubblico</i>	15
MARIO CAPASSO <i>Ambiente, ecologia e paesaggio nel mondo greco</i>	39
MASSIMO LIMONCELLI <i>Il restauro virtuale per la ricostruzione di ambienti antichi</i>	69
MAURIZIO PAOLILLO <i>La letteratura estetica sull'ambiente naturale in Cina antica: i trattati cinesi sulla pittura di paesaggio (V-XI secolo)</i>	89
FRANCESCA ABATIANNI <i>La diffusione delle Smart Grids a supporto della smart economy</i>	105
GIUSEPPE BALICE <i>I disordini della tolleranza immunologica come risultato dei mutamenti ambientali</i>	115
LUCA CHIURCHIÙ <i>Previsioni del nostro tempo: VerdeNero, Wu Ming e le ecomafie</i>	125
MICHELE MURGO <i>Nudges and environment: the default rule and its possible improvements</i>	137

MATTEO PANACCIO	
<i>Specie invasive e riscaldamento globale: invasioni biologiche legate ai cambiamenti climatici ed effetti sull'uomo</i>	145
ALESSANDRO TUFANO	
<i>La previsione della domanda nelle catene di fornitura ortofrutticole: un tool informatico per la valutazione di tempi, costi e impatto ambientale</i>	157
GLI AUTORI	167

La letteratura estetica sull'ambiente naturale in Cina antica:
i trattati cinesi sulla pittura di paesaggio (V-XI secolo)

Abstract

This short study focuses on Chinese aesthetic sources on landscape between 5th and 11th century. The very concept of "landscape" seems to have surfaced for the first time not in philosophical treatises, but in painting theory. In traditional Chinese landscape painting (shanshui hua), the representation of "Nature", having doctrinal Daoist and Buddhist roots, is devoid of every naturalistic aim.

Keywords

Landscape, Chinese aesthetics, Chinese painting

Riuscire a descrivere in modo appena soddisfacente nel ristretto spazio di un articolo le varie espressioni della letteratura estetica sull'ambiente nella Cina tradizionale è un obiettivo utopistico. Si tratterebbe di pescare a piene mani in una tradizione che vanta una longevità di almeno 22 secoli, se consideriamo come punto di partenza il periodo pre-imperiale dei Regni Combattenti (453-221 a.C.: fase feconda della formazione del pensiero cinese), e come punto finale la diffusione delle varie correnti ermeneutiche e filosofiche occidentali in Cina a partire dal XIX secolo. Accanto alla necessità di fornire una corretta storicizzazione dei fenomeni e delle produzioni letterarie ed estetiche che rimandano al tema della letteratura sull'ambiente, bisognerebbe anche considerare all'interno di questo smisurato periodo storico le declinazioni di tale fertile motivo: dalla letteratura in prosa alla poesia di paesaggio, dai trattati sul paesaggio pittorico alla letteratura di viaggio, dall'esoterismo del "paesaggio interiore" del Daoismo alla letteratura sull'arte del giardino¹.

¹ Per la tradizione letteraria classica sul giardino cinese, si veda M. PAOLILLO, *Il giardino cinese. Una tradizione millenaria*, Milano 1996.

Inoltre, bisogna ricordare – anche per evitare grossolane distorsioni ermeneutiche - che nella Cina tradizionale (come d'altra parte nell'Occidente antico) non esisteva un termine atto ad indicare genericamente la “natura”, intesa come ambiente formato dagli elementi del paesaggio. Il lemma oggi comune in cinese moderno, *ziran*, fu ampiamente usato in verità nelle fonti sapienziali antiche, soprattutto daoiste; ma esso stava ad indicare, volendo impiegare un termine della nostra tradizione filosofica, la *natura naturans*, quella disposizione innata che faceva sì che un essere fosse “così di per sé”, la cui riscoperta era l'ideale compimento del processo di realizzazione spirituale che portava all'identificazione con il Dao².

Certamente, il Daoismo fece ampio uso di immagini naturali, in contrapposizione alla società urbana, “figura” dell'artificioso, dell'allontanamento da *ziran*. Ma il vocabolario naturale spesso presente nei testi daoisti classici dell'era preimperiale, come il *Laozil Daodejing* o lo *Zhuangzi*, più che rimandare ad un ipotetico “rispetto ambientalista” tutto moderno, presenta una forte componente simbolica, con riferimenti alla ciclicità della manifestazione cosmica, che deve essere un supporto per la realizzazione interiore.

Ci soffermeremo quindi su un singolo aspetto di questo ricchissimo tema: la letteratura estetica sul paesaggio, espressa soprattutto nelle fonti sulla *shan-shui hua*, la pittura di paesaggio tradizionale, limitandoci per mere ragioni di spazio al periodo compreso tra il V e l'XI secolo.

Dobbiamo partire dalla parola e dalla cosa. In Occidente, il termine «paesaggio» (adottato in volgare già in una commistione con la tradizione pittorica: il primo ad usarlo da noi sembra essere stato il Vasari) pare essere emerso in Francia (*paysage*), alla fine del XV secolo, in modo indipendente e nuovo, o secondo alcuni come corrispondente dell'olandese *landschap*³. Ma il termine francese indica una assoluta novità, che lega il *pays* al suffisso *-age*, indicante la globalità, la vista d'insieme. O meglio: un punto di vista. Ed ecco formato

² La traduzione letterale di *ziran* è «ciò che è così di per sé»; per le affascinanti analogie con il significato più antico di *physis*, M. PAOLILLO, *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 (edd.), *Wenxin. L'essenza della scrittura. Contributi in onore di Alessandra Cristina Lavagnino*, Milano 2017, pp. 205-217. Oggi *ziran* indica l'ambiente naturale esteriore.

³ Su questo punto, e più in generale sul rapporto soggetto-natura espresso nel termine, si veda M. JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna 2009.

il concetto di paesaggio nei suoi elementi fondanti e indispensabili: la natura esteriore e la presenza dell'osservatore umano. Il che spiega sin troppo bene come il termine abbia trovato, per così dire, ospitalità immediata nell'ambito della pittura, arte della rappresentazione per eccellenza. E, con l'introduzione in Occidente della prospettiva lineare, di una rappresentazione che, in obbedienza alle leggi della piramide visiva, conduce l'osservatore verso una precisa parte, verrebbe da dire una precisa porzione dello sterminato mondo paesistico. Per citare Georg Simmel, qui sta proprio la distinzione tra la natura, che «non è composta di pezzi: è l'unità di un tutto», e il paesaggio, per cui «l'essenziale è proprio la limitazione», indotta dalla presenza dell'osservatore⁴. Limitazione che, spinta all'estremo, porterà in pittura all'arte compositiva del «paesaggio ideale» di Annibale Carracci e soprattutto di Lorrain, con i suoi «quadri che possiedono il massimo grado di verità, senza avere tuttavia alcun briciolo di realtà», come affermato da Goethe.⁵

La Cina classica non ha conosciuto un termine paragonabile al nostro «paesaggio». Potrebbe essergli avvicinato *jing*, sinogramma traducibile come «scenario naturale», e indicante uno scorcio, determinato da condizioni spaziali e temporali definite e soggette a cambiamento: qui l'elemento dell'osservatore è determinante. Il termine avrà successo nell'arte dispositiva del giardino cinese tradizionale, che si può definire come una collezione di differenti *jing*⁶. Ma quando la pittura cinese ha cominciato ad interessarsi alla rappresentazione degli elementi naturali, la trattatistica ha elaborato un nuovo termine, in cui però l'uomo è assente: *shanshui*, «montagna-acqua»: i due elementi cardine del paesaggio naturale, viventi una relazione dialettica che incarna il rapporto tra i due emblemi cosmologici dello Yin e dello Yang⁷.

Nella Cina antica, i fondamenti dell'estetica del paesaggio non trovano espressione in trattati filosofici sistematici, ma si riscontrano in un primo mo-

⁴ *Philosophie der Landschaft* cit. in JAKOB, *Il paesaggio* cit., p. 42.

⁵ Cit. in JAKOB, *Il paesaggio* cit., p. 58. Si vedano anche le considerazioni sui dipinti degli ambulacri di epoca romana (*topia* o *ars topiaria*), espresse da Vitruvio, e sintetizzate in P. GRIMAL, *I giardini di Roma antica*, Milano 1990, pp. 97-98.

⁶ Sul concetto di *jing*, e i suoi riflessi sull'individuo, cf. ZOU HUI, *Jing (景): A Phenomenological Reflection on Chinese Landscape and Qing (情)*, «Journal of Chinese Philosophy» 35/2 (2008), pp. 353-368.

⁷ Sulla coppia cosmologica Yin-Yang, si veda M. PAOLILLO, *Il fengshui. Origini, storia e attualità*, Roma 2012, pp. 14-18.

mento nei trattati sulla calligrafia e sugli stili letterari (almeno dal terzo secolo d.C.), e poi soprattutto nella letteratura teoretica sulla pittura di paesaggio, con evidenti fondamenti dottrinali daoisti e buddhisti.

Il nuovo ruolo attribuito alla pittura si affermò nell'era Nanbeichao (420-581 d.C.), un'epoca di grande disordine politico, in cui l'unità dell'Impero era solo un ricordo, ma di estrema fecondità intellettuale. Forti erano le basi dottrinali di questo mutamento estetico, che ebbe nella visione del paesaggio un fattore essenziale: nel V secolo, si diffondeva presso l'élite dei letterati la tradizione del Daoismo della Suprema Purezza (Shangqing), in cui la corrispondenza analogica tra paesaggio interiore ed esteriore era fondamentale⁸.

Il Daoismo sembra avere avuto sin dalle sue prime manifestazioni storiche un legame profondo con l'ambiente naturale; uno dei sacri antenati della stirpe cinese, Yu il Grande, eroe diluviale che salva la Cina da una inondazione cosmica, è anche il primo geografo che percorre tutto il territorio, dando il nome a montagne e corsi d'acqua: ancora oggi il suo tipico passo saltellante è ripetuto nel rituale del maestro daoista, in particolari e nelle liturgie di formazione di quel microcosmo sacro che è l'altare daoista e nei riti apotropaici⁹.

Una enorme influenza sulla percezione e sulla lettura estetica del paesaggio nella Cina antica fu esercitata dalla tradizione dell'eremitaggio e della fuga sui monti, a sua volta determinata dalle antiche leggende relative agli Immortali, esseri di smisurata longevità, che erano di solito rappresentati come viventi sulle mitiche montagne-isola galleggianti nel Mare Orientale. Tali microcosmi furono oggetto di riproduzione in ciò che è la prima forma di arte plastica del paesaggio in Cina: gli incensieri, oggetti sacri a forma di montagna¹⁰. Almeno dal V secolo, il paesaggio cinese, spazio sacro già suddiviso dai Cinque Picchi sacri dell'ecumene, in correlazione ai quattro punti cardinali e al centro, viene descritto in alcuni testi daoisti come un reticolo dotato di punti energetici, veri e propri centri di forza: sono i 10 o 36 *dongtian*, i «Cieli-Grotta», e le 72 *fudi*, terre benedette. Si tratta di microcosmi, ognuno contenente Sole, Luna e stelle, nonché le residenze degli Immortali; forse nati sotto l'influenza della

⁸ Per una breve visione sintetica del simbolismo del paesaggio interiore nel Daoismo Shangqing, cf. M. PAOLILLO, *Il Daoismo. Storia, dottrina, pratiche*, Roma 2014, pp. 160-170.

⁹ PAOLILLO, *Il Daoismo* cit., pp. 204-207.

¹⁰ Su questo complesso mitico-simbolico, cf. PAOLILLO, *Il Daoismo* cit., pp. 141-149 e pp. 179-189.

corrente della Suprema Purezza, e quindi rappresentativi di uno stato spirituale interiore più che di uno spazio esteriore, nondimeno essi sono collocati in corrispondenza di specifici e concreti punti del paesaggio cinese: ulteriore prova dell'attenzione rivolta al paesaggio, come realtà formale percorsa da quel soffio vitale detto *qi*, che percorre oltre alla Terra anche il Cielo e l'Uomo, collegando i termini della classica Triade del pensiero cinese tradizionale¹¹.

Anche il Buddhismo, tradizione giunta dall'India attraverso il mare e le rotte commerciali dell'Asia Centrale, a partire dal IV secolo sottolineò maggiormente il ruolo sacro del paesaggio. La scuola della Terra Pura (*Jingtu*), fondata dal monaco erudito Huiyuan (334-417), diede massima importanza alle pratiche meditative: l'iconografia costituiva al riguardo un indispensabile supporto, e oltre alle immagini sacre, anche il paesaggio fu considerato espressione della verità ultima, di quel Corpo della Legge (*dharmakāya*, cinese *fashen*) considerato sino a quel momento non rappresentabile con i mezzi tecnici dell'arte¹².

Nella tradizione buddhista cinese, la svalutazione del mondo formale come dominio di *maya*, l'illusione, non sembra aver danneggiato il fondamentale concetto della necessità dell'icona, un aspetto che sussiste entro la cornice del mondo manifestato per chi ancora non abbia «spezzato il tetto della casa». Lo stesso ingresso del Buddhismo in Cina è collegato non solo al reperimento dei primi *s tra*, ma anche alle prime icone antropomorfe del Risvegliato¹³.

Il passaggio di tale concezione dall'icona al paesaggio naturale è evidente nelle fonti dell'epoca. Il Buddhismo della Terra Pura considerava l'opera d'arte, e in particolare le immagini sacre del Buddha, come un supporto dal valore

¹¹ PAOLILLO, *Il Daoismo* cit., pp. 182-183. Sul concetto di *qi* si fonda anche il *fengshui*, teoria geomantica emersa nello stesso periodo, il cui obiettivo consisteva nell'individuazione nel paesaggio di punti di "qi vitale" presso cui edificare le residenze dei vivi («dimore Yang») o le tombe («dimore Yin»). Cf. PAOLILLO, *Il fengshui* cit.; M. PAOLILLO, *La lingua delle montagne e delle acque. Il Libro delle Sepolture (Zangshu) e la tradizione della geomanzia cinese (fengshui)*, Memorie, 15, Treviso 2013.

¹² Per un breve riepilogo della dottrina Mahāyāna dei «Tre Corpi» (*trikāya*) del Buddha, cf. H. BRINKER, *Following the Buddha's Early Traces in China*, in L. NICKEL (ed.), *The Return of the Buddha. Buddhist Sculptures of the 6th Century from Qingzhou, China*, Zurich 2002, pp. 20-21.

¹³ Ci riferiamo naturalmente alla famosa cronaca del sogno dell'imperatore Mingdi degli Han Orientali (I secolo), riportata nel *Sishier zhang jing*, in TAKAKUSU JUNJIŌ-WATANABE KAIGYOKU (eds.), *Taishō shinshū Daizōkyō*, Tōkyō, 1924-1935, vol. 17, 784, p. 722 a.

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»¹⁴. L'abbellimento dell'opera era in quest'ambito spesso indicato nelle fonti cinesi con il termine *zhuangyan*, una resa del sanscrito *alamkāra*, «ornamento».

L'importanza dell'icona per Huiyuan è riflessa nell'esecuzione di un bassorilievo dipinto del Buddha, da lui fatto riprodurre ad imitazione di una gigantesca immagine, ritenuta il riflesso o l'ombra (*ying* 影) del Buddha, esistente a Nagarahara in Afghanistan, e descrittagli nei minimi particolari da Buddhabadra. La pratica della contemplazione del riflesso del Buddha, fondata sul *Guan Fo sanmei hai jing*, il «S tra oceanico sulla *sam dhi* [ottenuta attraverso la] contemplazione del Buddha», tradotto da Buddhabadra, equivaleva alla visualizzazione del vero e proprio Dharmakaya¹⁵. Il superamento di qualsiasi irrisolvibile dualismo tra Dharmakāya e Rūpakāya, tra l'aspetto non manifesto del Corpo della Legge e la manifestazione del Corpo-Forma, era stato già peraltro compiuto da Huiyuan nello scambio epistolare da lui avuto con Kumārajīva negli anni 405-406. Siamo di fronte ad uno dei primi esempi di consapevole adattamento dell'ermeneutica buddhista ad una realtà cinese in cui la tradizione dottrinale daoista aveva reso familiare concetti come quello di "traccia" o "orma" (*ji* 跡): la manifestazione esteriore della radice non manifestata dell'Universo¹⁶.

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. Ci si rivolgeva ora soprattutto alle qualità negative del paesaggio, come il vuoto dei vasti spazi o l'assenza di ogni suono che potesse rivelare una presenza umana. L'immagine del Paradiso

¹⁴ Huiyuan, cit. in DAOXUAN, *Guang hongming ji*, in TAKAKUSU - WATANABE, *Taishō* cit., vol. 52, 2103, p. 198 b-c. Si veda anche M. SHAW, *Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting*, «Journal of the History of Ideas» 49/2 (1988), pp. 183-206.

¹⁵ R. BIRNBAUM, *Buddhist Meditation and the Birth of 'Pure' Landscape Painting in China*, «Society for the Study of Chinese Religions Bulletin» 9 (1981), pp. 42-58, sp. p. 48; SHAW, *Buddhist and Taoist Influences* cit., p. 197.

¹⁶ Sul termine dottrinale daoista *ji*, cf. il commento del III secolo di Guo Xiang a un passo della sezione 6 del *Zhuangzi*, cit. in L. KOHN, *Zuowang*, in F. PREGADIO (ed.), *The Encyclopedia of Taoism*, New York-London 2008, vol. II, p. 1308.

Sukh vati diventava così una rivelazione presente attraverso il simbolo vivente dell'ambiente naturale incontaminato¹⁷.

Fra i numerosi devoti laici appartenenti alla Società del Loto Bianco, fondata da Huiyuan nel 402, troviamo Zong Bing (375-443), autore del primo trattato sulla pittura di paesaggio, lo *Hua shanshui xu* («Introduzione alla pittura di paesaggio»)¹⁸. Ed ecco fare la sua apparizione il termine *shanshui*, inserito da Zong Bing nel titolo del suo trattatello. Egli descrisse il paesaggio come un supporto per la realizzazione spirituale, adottando alcuni termini chiave che ritroveremo in seguito:

«L'uomo trascendente, custodendo il Dao, brilla sulle cose [esteriori]; il virtuoso, purificando il proprio cuore, assapora le apparenze [delle cose]. [...]. Quindi, l'uomo trascendente con lo spirito si modella sul Dao (*fu sheng ren yi shen fa dao*), e i virtuosi comprendono; il paesaggio con le forme esprime la bellezza del Dao (*shan shui yi xing mei 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 gli occhi risponderanno all'unisono, e tutti i cuori saranno in accordo»¹⁹.

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

«[...] Allora, la forma del Kunlun e del [Picco] Liang[feng] potrà essere racchiusa in un pollice quadrato. Un tratto di tre pollici tracciato in verticale corrisponderà ad una altezza di mille passi; l'inchiostro steso in orizzontale su alcuni piedi incarna una distanza di cento *li*. Per tal motivo, coloro che osservano un dipinto si preoccupano soltanto della man-

¹⁷ Sono aspetti evidenti nella produzione di Xie Lingyun, poeta di paesaggio devoto della Terra Pura. Si veda PAOLILLO, *Il giardino cinese* cit., pp. 72-78, anche per l'influenza del personaggio sull'estetica del giardino tradizionale.

¹⁸ Sul trattato di Zong Bing, cf. S. BUSH, *Tsung Ping Essay on Painting Landscape and the "Landscape Buddhism" of Mount Lu*, in S. BUSH-C. MURCK (eds.), *Theories of the Arts in China*, Princeton 1983, pp. 133-164. Per una sua traduzione in inglese, L. HURVITZ, *Tsung Ping Comments on Landscape Painting*, «Artibus Asiae» 32 (1970), pp. 146-156.

¹⁹ Zong Bing, *Hua shanshui xu*, in YU JIANHUA (ed.), *Zhongguo gudai hualun leibian*, 2 voll., Beijing 1998, vol. I, p. 583.

canza di abilità nella tipologia, e non traggono deduzioni sulla sua verosimiglianza (*si* 似) attraverso la determinazione [quantitativa, *zhi*] della riduzione: ciò sarà una configurazione dotata di spontaneità»²⁰.

La riduzione è già qui intesa in senso simbolico, significativo, e non naturalistico: la verosimiglianza (*si*) non si determina attraverso la determinazione quantitativa, la misura (*zhi*) della “scala” della riproduzione pittorica. Solo così la configurazione formale del dipinto (*shi*)²¹ rivelerà la spontaneità *ziran*: termine già descritto, che per secoli avrebbe indicato anche il grado sommo dell’esecuzione pittorica²².

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 daoista che buddhista. A questa “radice nascosta” la tradizione estetica cinese ha spesso associato il concetto della necessità dell’ornamento, giungendo a definire la *poësis* (letteraria, poetica o pittorica) come ornamento del non manifestato.

Nel *Wenxin diaolong*, basilare testo del sesto secolo sulla teoria letteraria, il *wen*, fondamento dell’arte, è il termine che definisce ogni realtà del mondo, incluso il paesaggio con tutte le sue ricche e inesauribili peculiarità. Applicato in origine alle configurazioni celesti, e traducibile come «segno», «ornamento», *wen* fu adottato comunemente per indicare l’attività letteraria, e per esteso qualsiasi opera umana che si iscrivesse nel solco dei segni già all’opera nel mondo naturale, tracce del non manifestato²³.

²⁰ Zong Bing, *Hua shanshui xu*, in YU, *Zhongguo gudai* cit., vol. I, p. 583. Appare qui chiaro il carattere sacro della rappresentazione pittorica, che può anche effettuare la resa ridotta del Kunlun, monte *axis mundi* della tradizione, o del suo Picco Liangfeng, presso il quale antiche leggende ponevano il confine con il mondo celeste.

²¹ Sul termine *shi*, F. JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l’efficacité en Chine*, Paris 1992; M. PAOLILLO, *Le Venature della Terra. Note sull’ermeneutica del paesaggio nella Cina antica*, in P. CORRADINI (ed.), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venezia 1997, pp. 251-269.

²² 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»: cf. BUSH, *Tsung Ping Essay* cit., p. 136.

²³ *Wen* è correlato già nello *Yijing/Zhouyi* ai «segni» o «ornamenti» dell’ordine celeste, e poi anche alle tracce lasciate nel paesaggio da uccelli ed animali, che porteranno il mitico so-

Nel brano di apertura del *Wenxin diaolong*, la rivelazione degli elementi del paesaggio è efficacemente unita alla capacità innata dell'uomo di produrre un'arte somma attraverso la pervasiva presenza del *wen*:

«Grande è il potere del *wen*! In che modo esso è nato con il Cielo e con la Terra? Dunque [...], il sole e la luna comparvero sospesi in Cielo come due dischi di giada, e monti e fiumi, splendenti come broccato, si distribuirono ordinando le forme della Terra. Tutto ciò costituisce il *wen* del Dao [...]. Ora, se gli oggetti privi di coscienza possiedono così ricchi attributi, come può mancare di *wen* il recipiente che contiene il cuore [l'uomo]? Perciò sappiamo che il Dao si trasmette attraverso i saggi per tramandare il *wen*, e che i saggi, conformandosi al *wen*, rendono manifesto il Dao»²⁴.

Il *wen* è qui sinonimo del Mondo, l'ornamento necessario e la manifestazione diretta del Dao. Le analogie con questo passo della tradizione ermetica occidentale (ferme restando ovviamente le differenze nello specifico vocabolario dottrinale) sono difficilmente discutibili:

«Dio è creatore del mondo e di tutti gli esseri che vi sono contenuti, governa al tempo stesso tutte le cose insieme all'uomo, che governa a sua volta il mondo formato da Dio. Se l'uomo assume interamente questa funzione, cioè questa cura del mondo, che è il suo compito, fa in modo di essere per il mondo un ornamento, e che il mondo lo sia per lui, sì che in virtù di questa divina struttura dell'uomo, il mondo viene chiamato dai Greci più giustamente [...]. Infatti, poiché il mondo è l'opera di Dio, colui che ne conserva con diligenza e ne aumenta la bellezza, coopera con la volontà di Dio stesso, impiegando il suo corpo e consacrando ogni giorno la sua attività e le sue cure a ornare la bellezza [...]»²⁵.

In un altro punto del *Wenxin diaolong*, la multiforme varietà del mondo è espressa con il termine *wuse*, «i colori delle cose»; qui il paesaggio con i suoi

vranò Fu Xi ad inventare gli Otto Trigrammi, immagine simbolica del mondo. *Zhouyi*, in RUAN YUAN et al. (eds.), *Shisan jing zhushu*, Beijing 1980, 3 voll., vol. I, pp. 77 b-86 b.

²⁴ WANG FENG (ed.), *Wenxin diaolong*, Beijing 2002, *juan* 1, pp. 1-5.

²⁵ *Asclepio*, in B.M. TORDINI PORTOGALLI (ed.), *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpo ermetico e Asclepio*, Milano 1991, pp. 136-138.

elementi è definito «la misteriosa residenza del pensiero e del *wen*» (*wen si zhi ao fu*): il linguaggio che li descrive, partendo dall'attività del pensiero riflessivo (*si*) che si confronta con il reale, dovrà trovare l'equilibrio tra l'eccessiva concisione e la ridondanza superflua²⁶.

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

Il paesaggio-*wen* è 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 sull'analogo termine sanscrito *alamk ra*, l'assenza di ornamento implicherebbe la non rappresentazione, la mancanza di ogni qualificazione:

«L'ornamento è collegato al suo oggetto come la natura individuale all'essenza: astrarre è denaturare. L'ornamento è aggettivale: e in assenza di ogni aggettivo, non c'è nulla riferito a qualsiasi nome che possa avere una esistenza individuale [...]. Se, d'altra parte, l'oggetto è ornato in modo inappropriato o eccessivo, lungi dal completarla, ciò riduce la sua efficacia, e quindi la sua bellezza [...]. Dunque, un ornamento appropriato è essenziale per l'utilità e la bellezza»²⁷.

Nei testi citati in precedenza, la creazione pittorica si configura come un microcosmo, i cui principi si collocano tuttavia chiaramente al di fuori del mondo manifestato, un «di fuori» che è al contempo ciò che vi è di più vicino: negli scritti di Gu Kaizhi (344-405), pittore più di personaggi che di paesaggio, si sottolinea l'assoluta importanza della «trasmissione dello spirito nella rappresentazione della figura» (*chuanshen xiezha*)²⁸, e della «espressione dello spi-

²⁶ WANG, *Wenxin diaolong* cit., *juan* 46, p. 282.

²⁷ A.K. COOMARASWAMY, *Ornament*, in R. LIPSEY (ed.), *Coomaraswamy. Selected Essays*, 3 vols., Princeton 1977, vol. I, pp. 241-253, alla p. 252.

²⁸ Si vedano le considerazioni in SHAO HONG, *Yanyi de "Qiyun": Zhongguo hualun de guannian shi yanjiu*, Nanjing 2005, pp. 62-65, in cui l'autore mette in evidenza l'influenza dei testi daoisti 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 daoista: l'opera pittorica diventa la riproduzione di un Microcosmo sacro, in modo che «la Spontaneità (*ziran*,

rito attraverso la forma» (*yixing xieshen*). Fondamentali risultano *shen* (spirito, nume), e il suo legame con l'interiorità del cuore *xin*²⁹. Pur non rifuggendo dall'importanza di una raffigurazione realistica dei personaggi, Gu sottolineò sempre la continuità fra lo spirito *shen* e il Vero, *zhen*:

«[In pittura] Le forme belle, la misura delle proporzioni, la stima di luci ed ombre, i dettagli minuti e meravigliosi, sono ciò a cui il mondo dà valore. Quando l'apparenza spirituale è nel cuore, allora la mano sarà in corrispondenza con ciò che si vede, e la misteriosa ricompensa verrà da sé. In caso contrario, il Vero non potrà giungere al cuore dell'uomo»³⁰.

Altre fonti letterarie dell'epoca sono di aiuto a tratteggiare questa visione estetica del paesaggio. Un esempio è il breve trattato *Xuhua* (Introduzione alla pittura) di Wang Wei, letterato vissuto nel V secolo:

«Ma nell'esecuzione della pittura da parte degli antichi [...] ciò che è basato nella forma è imbevuto di ciò che è numinoso; ciò che smuove e trasforma in quanto numinoso, è il cuore. Il motivo per cui il supporto [i.e. l'opera pittorica] non smuove sta nel fatto che ciò che è numinoso non sta in ciò che si vede; il motivo per cui ciò che si vede non è onnicomprensivo sta nel fatto che l'occhio ha ciò che lo limita. Così, con un tratto di pennello, si determini la struttura (manifesta) del Grande Vuoto [...]. Con una pennellata si renderà l'altezza del Monte Song; con un tratto si creerà la capanna di un eremita [...]. I picchi solitari, lussureggianti e floridi, sembreranno come sputare le nuvole. Il motivo per cui

grado sommo di realizzazione e condizione "naturale" del Dao) sia un dipinto»: in YU, *Zhongguo gudai* cit., vol. I, p. 582.

²⁹ Cf. LI XIANGLIN, *Gu Kaizhi*, Beijing 2003, pp. 131-147.

³⁰ GU KAIZHI, *Lunhua* cit. in CHEN SHOUXIANG, *Wei Jin Nanbeichao huibhua shi*, Beijing 2000, p. 80. L'insistenza sulla presenza interiore del Vero mostra l'influenza daoista, come è evidente in un passo della sezione 10 (*Yufu*) del *Zhuangzi*, cit. in M. PAOLILLO, *Il paesaggio vero' nel Bifaji di Jing Hao*, in G. SAMARANI-L. DE GIORGI (edd.), *Percorsi della civiltà cinese fra passato e presente*, Venezia 2007, pp. 329-344, alla p. 341: «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».

vi sarà vita in movimento starà nel mutamento e nella trasformazione in lungo e in largo [...]. Tali sono gli aspetti della pittura»³¹.

Questa eredità dottrinale, che vede la creazione pittorica come espressione di un Vero che va ben al di là della fedeltà naturalistica al paesaggio rappresentato, si trasmise attraverso i secoli successivi, per essere forse per la prima volta chiaramente espressa in modo programmatico in un trattato del decimo secolo, il *Bifaji* (Note sul Metodo del Pennello) di Jing Hao, grande pittore vissuto tra il IX e il X secolo³².

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

«Sui monti Taihang c'è la valle Honggu; lì si trova un campo di alcuni *mu*, che io abitualmente coltivavo nutrendomi dei suoi [prodotti]. Un giorno salii alla cima Shenzheng [per avere] una vista nelle quattro direzioni; seguendo una pista serpeggiante, entrai attraverso un ingresso in una grande grotta, con un sentiero muschioso intriso d'acqua, e strane rocce immerse in un misterioso vapore. Velocemente attraversai questo luogo: dappertutto c'erano antichi pini. Al centro ce n'era uno enorme e solitario, la cui antica corteccia era verdeggiante per i licheni. Come un animale a scaglie che ascendesse nell'aere, aveva un aspetto contorto e attorcigliato su se stesso, come a desiderare di avvicinarsi alla Via Lattea. Formando come un boschetto, [i suoi rami] avevano uno spirito fresco e si sviluppavano a strati. Quelli che non riuscivano [a raggrupparsi], si incurvavano sì da raccogliersi da soli. Alcune radici tortuose erano spuntate dal suolo, altre si stendevano attraverso un ampio ruscello. Erano sospese sui dirupi o attorcigliate sui torrenti, lacerando il muschio e spaccando le rocce. Stupito alla vista di queste stranezze, mi aggirai ammirando il luogo. Il giorno dopo, ritornai lì portando con me il pennello per ritrarre [i pini]. Dopo [averne dipinti] un gran numero, era come se ne conoscessi la realtà [...]. La primavera successiva, nel giungere alla Grotta del Tamburo di Pietra, incontrai un vecchio. Alle

³¹ *Xuhua*, in YU, *Zhongguo gudai* cit., vol. I, p. 585.

³² Per più ampie considerazioni su questo trattato, cf. M. PAOLILLO, *Il 'paesaggio vero' cit.*

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 disse: "Non è così. Il dipingere, è dare forma. È definire [o: dare una misura del] l'immagine degli esseri [manifestati], cogliendone il Vero. Delle caratteristiche accessorie degli esseri [del loro "ornamento"], coglierne il carattere accessorio; della loro realtà, coglierne la realtà. Non si deve scambiare l'ornamento per la realtà. Se non si conosce l'arte, si potrà avere la verosimiglianza, ma non giungere alla figurazione del Vero". Io chiesi: "Cosa tu consideri verosimiglianza? E cosa il Vero?". Il vecchio replicò: "La verosimiglianza [nel dipingere] è ottenere la forma, ma lasciar da parte il *qi*. Il Vero [è quando] il *qi* e l'aspetto sostanziale [degli esseri] sono in pieno vigore. Ogni volta che il *qi* è veicolato attraverso l'ornamento, ed è lasciato da parte per quanto concerne l'immagine, ciò è la morte dell'immagine»³³.

Il breve trattato attribuito a Jing Hao (di cui restano ancora oggi pochi ma superbi esempi di arte pittorica) è un vero e proprio compendio dell'estetica pittorica sul paesaggio, prevalente per lunghi secoli in Cina. Il dipingere è dar forma, circoscrivere cioè un *kosmos* il cui ordine deve riprodurre o essere una espressione dell'ordine supremo non manifestato, del Dao. Grave errore è quello di chi scambia la "verosimiglianza" dell'ornamento, cioè la similitudine formale, con il Vero.

La svalutazione del criterio della similitudine formale è di solito un atteggiamento attribuito agli esponenti della pittura dei letterati soprattutto di epoca Bei Song (960-1127). Al riguardo, fa da *locus classicus* la nota affermazione di Su Shi (1039-1101), uno dei massimi esponenti dell'élite dei funzionari-letterati del periodo, secondo il quale voler adottare questo tipo di verosimiglianza come metro di giudizio per la valutazione di un'opera è cosa da bambini³⁴. In realtà, la letteratura teoretica sul paesaggio presenta numerose

³³ *Bifaji*, in YU, *Zhongguo gudai* cit., vol. I, p. 605.

³⁴ Su Shi, *Shu Yan Lingwang zhubo suohua zheji*, in WANG SHUIZHAO (ed.), *Su Shi xuanji*, Shanghai 1984, p. 188.

e concordanti affermazioni ben più antiche: ad esempio, nel IX secolo Zhang Yanyuan rileva nel suo trattato sui dipinti antichi come la ricerca univoca della semplice «similitudine formale» (*xingsi*), presente spesso a suo dire nelle opere della sua epoca, abbia come conseguenza negativa il non prodursi della consonanza del *qi* (*qi yun bu sheng*), che è la prima basilare condizione per una rappresentazione dotata di “vita”³⁵.

La visione dell’arte pittorica del paesaggio di Su Shi è evidente in questo suo colophon, apposto su un dipinto del suo amico Li Gonglin (1041-1106), in cui l’arte imitativa è chiaramente espressa come una creazione intellettuale, con forti analogie tra il concetto di sapienza (*zhi*) e la *scientia*, così come è intesa nel nostro Medioevo:

«Ciò che è in armonia con il Culmine del Cielo, si ricorda da sé poiché è senza sforzo. Quando il letterato in ritiro risiedeva presso i monti, non c’era il soffermarsi su ogni singola cosa; per tal motivo, il suo spirito comunicava con tutte le cose, e la sua sapienza pervadeva ogni tipo di attività produttiva. 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*) possano prender forma nel cuore, esse non prenderanno forma nella mano. Ho veduto e apprezzato le maestose forme eseguite dal letterato in ritiro: sono tutte in armonia con il Buddha, in quanto forgiate attraverso l’idea/intenzione. Il Buddha e i Bodhisattva lo hanno pronunciato, il letterato in ritiro lo ha dipinto: se ciò scaturisse da un [semplice] uomo, quanto potrebbe dipingere da sé di ciò che vede?»³⁶.

Tornando al *Bifaji*, nella risposta dell’eremita si evidenzia l’importanza del *qi*, che assume qui quel ruolo di principio sottile vitale che è già presente nei trattati di calligrafia, e in opere anteriori sulla pittura, come il *Guhua pinlu* di Xie He (VI secolo), autore delle famose Sei Leggi della pittura (*liufà*); la prima di esse è il famoso *qiyun shengdong*, tradotto diversamente nelle numerose interpretazioni elaborate dalla sinologia. Questa sintetica “legge” sembra sottolineare che solo la «consonanza» o «ritmo» del *qi* produce quel «movimento vitale» che è proprio dell’opera d’arte³⁷.

³⁵ *Lidai minghua ji* cit. in YU, *Zhongguo gudai* cit., vol. I, p. 32.

³⁶ *Shu Li Boshi shanzhuang tu hou*, in YU, *Zhongguo gudai* cit., vol. I, p. 629.

³⁷ Sterminata è la letteratura sinologica sulle Sei Leggi di Xie He; per uno studio esaustivo

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»: l'arte pittorica per Jing Hao (in una espressione dottrinale più chiara e diretta che in passato) si pone come imitazione del Vero, inteso come principio soggiacente alla realtà manifesta. In tal senso possiamo accostare il brano del *Bifa ji* alla tradizione scolastica sulla natura dell'arte, espressa dalla frase di S. Tommaso d'Aquino «Ars imitatur naturam in sua operatione» (una ripresa dell'aristotelico *he techne mimeitai ten physin*), in cui la “natura” è intesa in un senso molto più affine a quello originario del greco *physis* che al significato esclusivo moderno di *natura naturata*³⁸.

La critica del vecchio eremita del *Bifaji* ad un'arte e a un'estetica del paesaggio che imitino le forme esteriori di ciò che è «ornamento» del non manifesto è quindi rivolta a chi non effettua che «copie di copie». Qui è davvero notevole la corrispondenza con un passo della *Repubblica* di Platone:

«A quale di questi due fini è conformata l'arte pittorica per ciascun oggetto? Imitare ciò che è così come è, o imitare ciò che appare così come appare? È imitazione di apparenza o di verità? – Di apparenza, rispose. – Allora l'arte imitativa è lungi dal vero e, come sembra, per questo esegue ogni cosa, per il fatto di cogliere una piccola parte di ciascun oggetto, una parte che è una copia»³⁹.

e riepilogativo, notevole anche per i riferimenti alle opere occidentali, si veda SHAO HONG, *Yanyi de “Qiyun”: Zhongguo hualun de guannian shi yanjiu*, Nanjing 2005. L'esclusiva fedeltà alla forma esteriore, all'«ornamento», produce la «morte» (che è una «assenza di movimento») dell'immagine del paesaggio. Vi sono qui notevoli analogie con la teoria del *fengshui*, che in testi praticamente coevi al *Bifa ji* considera il paesaggio come una struttura percorsa dalle «venature» del «qi vitale» (*shengqi*). L'espressione *shengqi* si ritrova nel *Zangshu*, testo di *fengshui* attribuito a Guo Pu (276-324), nella sua forma attuale forse risalente alla fine dei Tang (IX secolo). Cf. M. PAOLILLO, *Inventio loci. Il significato del paesaggio naturale e umano secondo il Zangshu*, in G. TAMBURELLO, (ed.), *L'invenzione della Cina*, Lecce 2004, pp. 505-522; PAOLILLO, *La lingua delle montagne* cit. Ma *shengqi* appare già nel *Hua Yuntai shan ji* di Gu Kaizhi, in un passo su un dipinto, criticato perché «non esprime interamente il qi vitale» (*bu jin sheng qi*): cit. in CHEN, *Wei Jin Nanbeichao* cit., p. 75.

³⁸ Su questo punto si veda PAOLILLO, *I principi estetici* cit.

³⁹ Plat., *La Repubblica* X 598 b.

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

«Sulle cose che imita, considerate in rapporto alla loro perfezione o imperfezione, l'imitatore non avrà né scienza né rette opinioni [...]. L'imitatore conosce solo un poco le cose che imita, e l'imitazione è uno scherzo e non una cosa seria [...]. La pittura (e, in genere, l'arte imitativa) elabora la propria opera lontano dalla verità»⁴⁰.

L'importanza del fondamento intellettuale dell'arte, senza il quale per l'eremita si potrà avere solo la verosimiglianza formale, è già presente nel famoso detto *yi zai bi xian*, «l'idea è anteriore al pennello», contenuto nello *Shanshui lun* (Discussione sul paesaggio), un breve trattato composto tra l'VIII e il X secolo. In questo ambito, molte fruttuose analogie potrebbero essere tratte con un filone del pensiero occidentale, che da Platone e Dionigi l'Areopagita giunge sino al Medioevo; ma il tema è troppo vasto, e merita una trattazione a parte⁴¹.

Università del Salento, Lecce
maurizio.paolillo@unisalento.it

⁴⁰ Plat., *La Repubblica* X 602 a-603 a.

⁴¹ Abbiamo affrontato questa complessa problematica in M. PAOLILLO, *L'idea è anteriore al pennello. I fondamenti dell'estetica nella Cina antica e le affinità con la tradizione occidentale*, «Schede Medievali» 52 (2014), pp. 107-123; PAOLILLO, *I principi estetici* cit.