

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 102

maggio-agosto 2016

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffiero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

a cura di Marcello Ghilardi

*Forme dell'estetica
e modelli di razionalità
nella tradizione cinese*

Aesthetica Edizioni

2016 Aesthetica Edizioni

ISSN (Print) 0393-8522

ISBN 9788877261052

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

Introduzione	7
I – Una pittura per la vita di Giangiorgio Pasqualotto	11
II – Arte come trasformazione. L'esperienza pittorica nella tradizione cinese di Marcello Ghilardi	21
III – Tempo, creatività e mimesi. Un confronto sino-europeo sulla via dell'arte di Alberto Giacomelli	39
IV – L'obliquità retorica cinese (e una possibilità per la retorica femminile occidentale?) di Simona Chiodo e Marcello Ghilardi	61

Introduzione

In tempi recenti la ricerca estetica italiana ha visto aprirsi ed allargarsi molte piste inedite e spazi di dialogo con tradizioni che l'accademia italiana aveva mantenuto spesso distanti e poco comunicanti. Nel secolo scorso le ricerche filosofiche, articolate prevalentemente nell'ambito dei binari teorici europei e americani, si sono raramente intersecate con gli studi orientalistici, i quali avevano coltivato in modo del tutto indipendente lo studio delle riflessioni estetiche in autori e correnti appartenenti alle culture dell'Asia meridionale od orientale; gli studi antropologici, dal canto loro, si erano rivolti più frequentemente alle culture e alle forme di espressione estetica ed artistica del mondo africano o delle popolazioni amerindie, interagendo in modo limitato con le altre discipline. Se ci si limita a considerare le culture estetiche di India, Cina e Giappone, di per sé ricchissime anche di testi teorici, si può ascrivere la scarsità di studi di carattere eminentemente filosofico a due principali motivi: da un lato, la mancanza di traduzioni e l'oggettiva difficoltà di accesso dei testi scritti in sanscrito, in cinese o in giapponese; dall'altro, l'idea vaga ma diffusa che quanto proviene da tradizioni non occidentali si mantiene ad un livello infra-filosofico (per quanto possa essere ritenuto del tutto rispettabile dal punto di vista letterario, religioso o artistico). Solo un grande lavoro di confronto fra le traduzioni in lingue occidentali diverse dall'italiano, un dialogo continuo con esperti e studiosi delle culture asiatiche e una passione sincera per le forme di razionalità non occidentali potevano spingere a un confronto serio e prolungato con il grande numero di testi dedicate a questioni estetiche nelle culture asiatiche.

Oggi non è più così: per quanto le traduzioni disponibili in italiano, ma anche in inglese, spagnolo, tedesco o francese non siano ancora numerose, in rapporto alla quantità di scritti importanti che trattano di percezione, di arte o di qualità estetiche, gli studi filosofici sembrano prendere sempre più in considerazione il tenore speculativo di quelle costruzioni teoriche. La stessa complessità

del passaggio da una forma di scrittura ideografica a quella alfabetica viene sempre più riconosciuto come un aspetto complesso da valutare nella sua dimensione propriamente estetica; la distanza culturale è considerata sempre più come occasione di integrazione e di scambio, e sempre meno come alibi per l'ignoranza o per l'indifferenza nei confronti di quell'immenso *corpus* testuale.

La tradizione estetica cinese, che ha registrato e tramandato testi teorici sulla pittura e sull'arte della scrittura fin dalla dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), costituisce uno dei campi più fecondi di ricerca – non solo per il sinologo, ma anche per il filosofo interessato all'estetica nelle sue accezioni più varie. In questo numero di “Aesthetica Preprint” sono presentati quattro saggi che a vario titolo si confrontano con alcune delle questioni emerse in quella tradizione e complicatesi nel corso dell'ultimo secolo. Giangiorgio Pasqualotto – che in Italia ha avuto un ruolo pionieristico per ciò che concerne gli studi dedicati all'estetica cinese e giapponese – apre il fascicolo con una disamina dei caratteri essenziali della pittura ad inchiostro. Il secondo contributo, di Marcello Ghilardi, presenta e sviluppa il contenuto teoremativo di alcune nozioni estetiche fondamentali proprie dell'arte pittorica, intesa anche come occasione di trasformazione etica. Il terzo e il quarto saggio si presentano più esplicitamente come possibilità di dialogo fecondo con questioni teoriche provenienti da contesti diversi; il pensiero cinese viene fatto giocare anche come operatore teorico per l'elaborazione di categorie interpretative complesse e stratificate. Il saggio di Alberto Giacomelli discute le nozioni di tempo, creatività, imitazione nel loro tradursi e rinnovarsi con l'apertura novecentesca della Cina alla cultura dell'Occidente; il saggio conclusivo, composto a quattro mani da Simona Chiodo e Marcello Ghilardi, confronta e interseca alcuni modelli strategici della tradizione cinese con modalità retoriche ascrivibili in Occidente ad alcune forme del pensiero femminile.

Il quadro offerto da questi saggi è chiaramente solo un invito al pensiero e al confronto con l'alterità cinese, è una porta socchiusa per aprire possibilità di discussione e mostrare lo spessore concettuale di forme di razionalità e stili argomentativi differenti da quelli che hanno prevalso nel mondo europeo. L'auspicio è che il pensiero cinese non sia campo di studi solo per pochi curiosi o ancor più rari conoscitori della lingua, ma che venga iscritto nel dibattito filosofico contemporaneo come ulteriore possibilità del pensiero umano, nella costante ricerca di una comune intelligibilità. Più che aggiungere semplicemente un tassello al mosaico delle conoscenze o alla mappatura internazionale dell'estetica, l'incontro con stili di pensiero altri vuole essere l'opportunità di costruire un discorso

ampio e plurale, che sappia spaziare tra i codici, le lingue, le forme di scrittura, e non si affossi in un monolinguismo che ignora la fecondità dell'eterotopia e rende asfittica la filosofia.

I – *Una pittura per la vita*

di Giangiorgio Pasqualotto

ABSTRACT

Le caratteristiche tecniche e formali della pittura cinese ad inchiostro rivelano non soltanto uno stile artistico bensì una vera e propria concezione del mondo. Analizzando il ruolo e l'uso del pennello e dell'inchiostro, i soggetti principali dei dipinti, l'uso del tutto speciale di una prospettiva non geometrica e la potenza creativa del vuoto, l'arte pittorica tradizionale cinese si offre come una miniaturizzazione del mondo e una forma di "ascesi intramondana". Corpo e mondo si costituiscono quindi non tanto come oggetti, quanto come polarità dinamiche o campi di forze in relazione.

The technical and formal characters of Chinese ink painting reveal not only an artistic style but an overall conception of the world, indeed. Through the analysis of the role and use of brush and ink, the subjects of the paintings, the special use of a non-geometric perspective, and the creative power of emptiness, traditional pictorial art in China shows off a sort of miniaturization of the world and reveals itself as a form of "intramundane asceticism". Body and world are thus constituted not so much as objects, but as dynamic poles or fields of forces in relation.

Parole chiave

Pittura, paesaggio, prospettiva, vuoto, Buddismo

Painting, landscape, perspective, emptiness, Buddhism

Essenziale, per poter comprendere l'arte pittorica cinese, è tenere presenti alcuni basilari aspetti tecnici con cui essa ha operato. Ciò vale, in generale, per le arti pittoriche presenti in ogni tipo di civiltà, ma vale a maggior ragione per capire la pittura cinese, dato che le tecniche da essa maggiormente usate sono assai diverse da quelle impiegate dalla maggior parte dei pittori occidentali.

Forse si può dire che solo il pennello (*bi* 筆) è l'attrezzo che accomuna la pittura cinese alle altre pitture del mondo; anche se è subito da aggiungere che in Cina la sua tipologia, i modi con cui viene usato e soprattutto i significati che esso contiene, sono del tutto particolari. Il pennello può avere, nella versione più raffinata, il manico in legno, il pelo esterno di capra e quello interno di daino; mentre, in versione popolare, ha il manico in bambù e il pelo di coniglio. Questi semplici dati tecnici non sembrano rivelare stra-

ordinarie peculiarità, ma appena si passa alla tecnica dell'impugnatura si comprendono le profonde differenze rispetto alle tecniche pittoriche occidentali. Il pennello va infatti preso in modo che sia perpendicolare al foglio su cui si tracciano i segni. L'impugnatura deve avvenire a quattro centimetri dall'attaccatura delle setole, tra l'indice e il pollice, con il medio e l'anulare che sostengono l'indice: l'incavo della mano dovrebbe assumere una forma simile a quella che avrebbe se dovesse tenere un uovo fresco, quindi né troppo aperta, né troppo chiusa. Essenziale è che le articolazioni del polso, del gomito e della spalla siano rilassate, mobili ed elastiche, in modo che l'immagine della figura che si ha in mente fluisca sulla carta incontrando la minima resistenza possibile. Ancora più profonde diventano le differenze con la pittura occidentale quando si ricorda che il pennello incorpora uno degli infiniti modi in cui si dà l'unità funzionale tra i due principi *yin* e *yang*: il manico, con la sua rigidità, rappresenta il principio *yang* che presiede tutti i fenomeni dotati di solidità, mentre il pelo rappresenta il principio *yin* che presiede a tutti i fenomeni dotati di elasticità. Questa complementarietà tra i due principi è presente addirittura nella costituzione dei peli di alcuni tipi di pennello, quando i peli interni possono essere più rigidi (*yang*) di quelli esterni, o viceversa. Ma la simbiosi funzionale tra *yin* e *yang* continua anche in tutti i momenti in cui il pennello viene a contatto con l'inchiostro, quando cioè esso si determina come modalità *yang* (solida) in opposizione complementare con la modalità *yin* (liquida) dell'inchiostro.

L'inchiostro nero (*mo* 墨), a partire dalla dinastia Han (206 a. C.-220 d.C.), divenne il principale pigmento dell'intera tradizione pittorica cinese. Esso era costituito da polvere di carbone o fuliggine di pino addensata con colla di pesce, oppure da polveri di minerali o fuliggini di vegetali in sospensione nella lacca. Erano tuttavia conosciuti ed impiegati anche i colori ricavati da minerali e terre: blu dall'azzurrite; verde dalla malachite; giallo dall'orpimento (sesquisolfuro di arsenico); carminio, dal fiore del *Carthamus tinctorius*; vermiglio dal cinabro *chusha* (solfuro di mercurio); rosso da polvere di corallo; indaco dal *Polygonum tinctorium*; bianco da gusci di ostriche. L'inchiostro viene ottenuto sfregando una barretta di inchiostro su una vaschetta di pietra che contiene l'acqua nella parte più scavata e, nella parte più alta, la polvere ottenuta dallo sfregamento. In questa operazione la barretta di inchiostro rappresenta il principio attivo *yang* e l'acqua il principio attivo *yin*. Ma anche la barretta di inchiostro racchiude in sé l'unità complementare di *yin* e *yang*: la polvere, in quanto ricavata da minerali, rappresenta la solidità e, quindi, il principio attivo *yang*, mentre la

colla, in quanto liquida ed elastica, rappresenta il principio attivo *yin*. Ciò significa che dipingere diventa un'operazione 'cosmologica', non solo perché si crea un mondo di forme, ma soprattutto perché lo si fa utilizzando strumenti e materiali che incorporano in se stessi i due principi *yin* e *yang*) che presiedono alla formazione di ogni fenomeno e di ogni evento del mondo.

La carta (*zhi* 紙), usata come supporto, è, assieme alla seta, il terzo elemento fondamentale della pittura cinese. Fu inventata in epoca Han, nel 123 a.C., da Cai Lun, mille anni prima che venisse introdotta in Europa. Era ricavata da erbe e piante (gelso, bambù giovane), o da cascami di seta. La candeggiatura avveniva mediante esposizione alla luce e all'aria. La carta, associata all'uso dell'inchiostro, risulta essere un fattore determinante l'originalità della pittura cinese. Infatti, se la pittura ad olio, tipicamente occidentale, permette ripensamenti, correzioni ed aggiunte, non così quella cinese che usa acqua, inchiostro e carta. Questo comporta che le forme che si vogliono trasferire sul foglio devono essere già chiare e compiute nella mente (*yi zai bi xian* 意在筆先: "idea prima del pennello"¹): per ottenere questa condizione, è necessaria un'alta concentrazione, ma, per riuscire a concentrarsi, è prima necessario realizzare *wu xin* 無心, lo svuotamento di cuore-mente, la liberazione da ogni distrazione, preoccupazione, fantasia, ricordo, pregiudizio, ecc.

I tipi di utensili e di materiali richiesti non sono affatto da tenere in minor conto rispetto a questi requisiti 'interiori', perché sono essi che permettono il perfetto adeguamento dell'idea ai segni: non potendo trattenere tutti i particolari dell'oggetto o del fenomeno che intende riprodurre, il pittore cinese cerca di riprodurre la struttura interna (*li* 理), l'ossatura, lo schema generico dell'oggetto e del fenomeno, liberandosi in tal modo dalla tensione di doverlo riprodurre fedelmente. In tal senso si potrebbe dire che tutta la pittura cinese è, da sempre, 'astratta'.

In Cina, fin dalle origini dell'arte pittorica, centrali sono sempre stati gli aspetti e le funzioni didattiche o addirittura 'etiche' della pittura, vista come lo strumento eminente in grado di educare e sviluppare i valori che regolano i rapporti umani: nella storia della cultura cinese il pittore non è mai stato considerato solo un artista di professione, ma anche e soprattutto un filosofo, o, meglio ancora, un *saggio*. Questo perché si riteneva la pittura "perfezione del sapere", espressione del livello culturale e dell'integrità morale di un pittore. Emblematica, a questo riguardo, è l'opinione di Shitao: "Il

¹ *Shanshui lun* 山水論 [Trattato sul paesaggio], in Yu Jianhua, *Zhongguo gudai huailun leibian* 中國古代畫論類編 [Trattati cinesi sulla pittura per categorie], Renmin meishu chubanshe, Beijing 1998, vol. I, p. 596.

tratto riceve l'inchiostro, l'inchiostro riceve il pennello, il pennello riceve il polso, il polso riceve lo spirito del pittore”.

I temi trattati dalla pittura cinese sono stati catalogati, nel 1120 d.C., in numero di dieci:

1. taoisti e buddhisti,
2. affari umani,
3. architetture,
4. popoli,
5. pesci e dragoni,
6. paesaggi (*shanshui* 山水 = montagne-acque),
7. animali,
8. fiori e uccelli,
9. bambù,
10. vegetali e frutti.

Questo catalogo può essere ridotto a quattro temi fondamentali:

1) *Shanshui* (monti e acque), paesaggi; 2) *Renwu* (personaggi), figure umane in genere; 3) *Huaniao* (fiori e uccelli), soggetti che riguardano la natura viva: fiori, frutta, alberi, uccelli, insetti e animali di piccola mole; 4) *Lingmao* (uccelli e animali). Il formato più diffuso dei dipinti cinesi è sempre stato il rotolo, di cui esistono due tipi: *lizhou* o rotolo verticale che si appende alla parete; *shouruan* o rotolo orizzontale che si srotola da destra a sinistra. Ogni rotolo è formato dal dipinto applicato su un supporto di tela, da una cornice solitamente in seta damascata scelta nel tono più adatto al dipinto, e da due cilindri di legno laccato, fissati ai due lati più corti del rotolo. Oltre a tenere tesa, con il loro peso, la tela, i cilindri servono anche per arrotolare il dipinto prima di riporlo. Ognuna di queste parti ha un nome particolare: *zhougan* è il cilindro di legno per arrotolare il dipinto; *tian*, “cielo”, è la parte superiore; *di*, “terra”, è la parte inferiore; *suxiang* è il bordo che incornicia il dipinto e che è di colore diverso da quello del *tian* e del *di*; *yan-gru* è la custodia del dipinto, di solito in broccato di seta; *hua* è il dipinto vero e proprio.

Parti integranti dei dipinti ed elementi peculiari della pittura cinese sono i *sigilli*, timbri con caratteri di colore rosso lacca, molti dei quali erano incisi dagli stessi autori, e, a partire dal XII secolo, svolgevano la funzione di firma. L'uso dei sigilli partì con Hui Zong, ultimo imperatore della dinastia Song del Nord che pose la sua firma abbreviata, accompagnata dal suo sigillo, su un suo quadro. Da allora molti artisti cominciarono ad apporre il loro sigillo sui dipinti per attestarne l'autenticità. In seguito, il sigillo venne anche usato dai proprietari del dipinto, per indicare non solo la proprietà ma anche il loro apprezzamento dell'opera. Il culmine

dell'uso dei sigilli fu raggiunto dall'imperatore Qianlong (1736-1796) che mise il suo sigillo su tutti i dipinti antichi in suo possesso.

La composizione pittorica cinese tradizionale, almeno a partire dalle dinastie Yuan e Ming, contempla anche la presenza di una *calligrafia*, la quale comporta l'uso delle stesse tecniche e degli stessi materiali della pittura. La calligrafia può riprodurre una poesia o una frase di un autore antico, ovvero dello stesso autore del dipinto. Questo perché il modello ideale del pittore non era quello di uno specialista, ma quello di un uomo 'colto' nel senso più completo, ossia di un uomo coltivato nelle arti della pittura, della calligrafia e della poesia e, in generale, della letteratura: questo ideale era riassunto nel motto "poetare dipingendo e dipingere poetando". Spesso non si trattava di una semplice giustapposizione di un brano poetico ad un dipinto, ma di un accostamento coerente, dove il contenuto del brano integrava il significato del dipinto, e viceversa.

Le differenze tra pittura cinese e pittura occidentale non si limitano a quelle che interessano i temi, i materiali, le tecniche e i modi di allestire l'opera finita. Si aggiungono anche quelle che interessano i diversi sfondi culturali e i diversi principi di rappresentazione che determinano la composizione dell'opera. Quando si considerano tali differenze, la nostra attenzione viene colpita in particolare da tre assenze, e da un'inusitata presenza. Le assenze riguardano il *dise-gno*, il *colore*, e la *prospettiva*; mentre la presenza riguarda il *vuoto*.

Possiamo cominciare dalla presenza del vuoto, dal momento che costituisce sicuramente l'aspetto più perturbante le consuetudini percettive ed estetiche di un osservatore occidentale. È innanzitutto da ricordare l'enorme importanza che l'idea e la funzione del vuoto hanno nel taoismo, una delle tradizioni di pensiero determinanti la cultura cinese. Basti pensare al fatto che per il taoismo il vuoto non è mai assimilato al nulla, ma, anzi, all'opposto, viene identificato con la condizione di possibilità di tutti i fenomeni e gli eventi. Viene considerato, cioè, come l'inesauribile matrice di ogni realtà. Nel *Laozi* (o *Daodejing*) si ricorda in generale che "vuota è la via e quanto più opera o La si usa, meno serve riempirla" (cap. iv); in particolare, ossia in termini cosmologici, il vuoto è assimilato allo spazio tra cielo e terra che, come quello di un mantice, mai si esaurisce (cap. v); ancora più in particolare, si sottolinea il fatto che il vuoto interno di ogni singola cosa è ciò che la rende utilizzabile, come accade nei casi della finestra, del vaso e del mozzo di una ruota (cap. xi). La potenza del Vuoto si esplica non solo nel mondo esterno, ma anche in quello interno, dato che "seguire il *dao* 道" significa "svuotare il cuore" dai preconcetti, dall'erudizione, dalle

passioni e dagli attaccamenti (capp. III e XLVIII).

Ma per comprendere la pittura cinese tradizionale è necessario tener presente che anche l'antica rappresentazione del mondo in base ai due principi *yin* e *yang* – opposti e complementari come l'ombra e la luce –, non può fare a meno di ricorrere alla nozione ed alla funzione di vuoto: infatti *yin* e *yang*, se non avessero un grande vuoto entro il quale muoversi ed agire in alternanza e complementarietà, semplicemente non esisterebbero.

Altrettanto importante, nel valutare l'influsso dell'idea di vuoto nella pittura cinese, è ricordare l'apporto proveniente dagli influssi buddhisti. Al cuore degli insegnamenti del Buddha, infatti, stanno due concetti fondamentali, quello di non sé (*anattā*) e quello di impermanenza (*anicca*), i quali che si potrebbero definire anche, rispettivamente, “vuoto di sostanzialità” e “vuoto di permanenza”. In effetti con il primo si vuole intendere che ogni realtà è priva di autonomia, di autoconsistenza; e con il secondo si vuole significare che ogni realtà è transitoria, caduca, transeunte. A testimonianza di queste due verità centrali del Buddhismo potrebbero essere presi i vv. 277-278-279 del *Dhammapada*, ovvero, ancora più in sintesi, il contenuto due versi del *Sūtra del Cuore*, celebre scrittura buddhista del iv sec. d. C: “La forma è vuoto, il vuoto è forma”, dove, col primo verso, vi sostiene che tutte le forme esistenti sono prive di sé, e, con il secondo, che il vuoto è condizione di possibilità di tutte le forme. Se volessimo applicare questi concetti alla pittura, ne risulterebbe, con assoluta coerenza, (1) che ogni forma non può essere tracciata dal pennello in modo netto e compiuto con l'intenzione di renderla autonoma; (2) che sempre deve risultare presente lo sfondo vuoto da cui ogni forma emerge.

Ebbene, è da ricordare che queste due tradizioni di pensiero, quella taoista, autoctona, e quella buddhista, originaria dell'India, trovano in Cina non solo un fertile terreno di sviluppo parallelo, ma anche l'occasione per interagire, dando origine a quello straordinario ‘miracolo’ culturale e spirituale denominato Buddhismo *chan* (e poi *zen*, in Giappone) dal quale trarranno alimento e ispirazione generazioni di pittori cinesi. Non è un caso allora se nella pittura questa enorme importanza del vuoto si riflette nell'apertura' delle singole forme e nella preponderante presenza dello spazio bianco che fa da sfondo ad ogni forma e segno. In particolare, nella rappresentazione di paesaggi (*shanshui*), lo sfondo bianco è considerato non come superficie inerte che ‘supporta’ ovvero ‘ospita’ forme e segni, ma come *fonte di energia* che genera le forme e i segni. È evidente allora che uno dei compiti della pittura non può essere quello di dominare tale energia bloccandola in una serie di schemi

e figure geometriche, ma quello di rappresentare la sua potenza mostrandone la capacità di penetrare in ogni cosa e di dilagare in ogni luogo. Se lo scopo della pittura cinese è quello di rappresentare più la *vita* che la *forma* delle realtà, è allora evidente che la tecnica del disegno finalizzata a produrre contorni ben definiti e delineati non sono è superflua, ma addirittura controproducente. Di qui la necessità di rinunciare al disegno che definisce i contorni delle cose rappresentate. Le figure vanno solo accennate e lasciate aperte, affinché il bianco, ossia il vuoto, non solo scorra dentro e fuori i loro limiti, ma addirittura sciogla i loro contorni fino al limite della loro riconoscibilità. Di qui l'impressione, quando si osserva una pittura cinese, di avere a che fare molto spesso con degli 'schizzi' più che con delle opera compiute. Se noi propendiamo a vedere nello schizzo una realizzazione grafica assai inferiore o per lo meno solo preparatoria rispetto all'opera vera e propria, invece per il pittore cinese lo 'schizzo' è la forma più adeguata di rappresentazione grafica:

1) perché mostra che ogni realtà non è né perfetta né fissa; al contrario, la tendenza al disegno esatto, alle forme compiute e chiuse, finisce per essere una forzatura che pretende di fermare ed ingessare il *qi* 氣, l'energia vitale, di ogni realtà;

2) perché la pittura non deve scandirsi nei tempi lunghi dell'analisi, ma concentrarsi in un atto di sintesi istantanea, anche se questa, per prodursi, ha avuto prima bisogno di prepararsi in lunghe osservazioni e concentrazioni su oggetti e fenomeni;

3) perché la pittura deve lasciare dei margini di libertà all'immaginazione dell'osservatore che può completare come vuole le figure rappresentate.

Un'analogia forma di libertà è consentita da un uso del tutto particolare della *prospettiva*. Soprattutto nei dipinti che hanno come soggetti i paesaggi, la prospettiva usata non è dotata, come quella inventata da noi, di un unico punto di fuga attorno al quale costruire un reticolo geometrico in cui incasellare tutti gli elementi del dipinto; ma è *plurima*, secondo una regola detta "delle Tre sezioni" (o "Tre distanze") che prevede tre diversi punti di fuga e consente che il paesaggio rappresentato venga visto come se fosse dotato di tre orizzonti, uno in alto, uno in basso ed uno a circa metà. Questa regola prevede infatti una 'distanza profonda', come se si vedesse il paesaggio dall'alto; una 'distanza alta', come se si vedesse il paesaggio dal basso; e una 'distanza a livello', come se si vedesse il paesaggio 'di fronte' a circa metà tra il limite superiore e quello inferiore del campo visivo.

La "distanza profonda" (*shenyuan*), la più usata, è spiegata da Guo Xi, pittore dell'epoca Song (960-1279 d.C.), come quella in cui

l'occhio "guarda verso il dietro dal davanti": l'orizzonte principale è collocato in alto e l'osservatore viene immaginato su un'altura, con una visione a volo d'uccello.

La "distanza elevata" (*gaoyuan*), usata di solito nei dipinti verticali, è quella in cui l'occhio "guarda in su alla cima da sotto": l'orizzonte principale è collocato in basso, e lo sguardo dell'osservatore si dovrebbe sollevare seguendo la retrocessione delle catene montuose disposte su piani paralleli sovrapposti.

La "distanza piatta" o "distanza a livello" (*pingyuan*), quella più vicina alla prospettiva occidentale, consente all'occhio di guardare "dalle parti vicine fino alle parti lontane": l'orizzonte principale risulta poco sotto la metà del dipinto e lo sguardo è indotto a spaziare dal primo piano all'infinito.

Questo particolare uso della prospettiva, oltre ad imprimere una grande dinamicità alla composizione pittorica, permette all'occhio dell'osservatore di muoversi dentro lo spazio della composizione, senza essere costretto a fissarsi su un unico punto di fuga e ad ordinare tutti gli elementi dipinti dentro un reticolo rigido di linee rette. Questa rinuncia alla prospettiva monofocale e l'uso delle "Tre sezioni" non producono una visione assolutamente *libera*, in grado cioè di consentire all'occhio dell'osservatore di muoversi senza vincoli predeterminati sia in superficie che in profondità. Tuttavia questa libertà non significa né confusione né piattezza: gli oggetti rappresentati hanno dimensioni proporzionate ai piani di recessione nello spazio, e questo garantisce il senso della profondità; così i gradienti della prospettiva aerea (chiarezza, saturazione, precisione, trama, densità dei tratti), riescono a produrre effetti atmosferici suggestivi ma anche precisi: per es., spesso nuvole e nebbie costituiscono degli spazi 'vuoti' o, meglio, 'aperti' che, insinuandosi tra i piani, enfatizzano la recessione dello spazio ed attraggono lo sguardo in profondità.

Alla libertà dal disegno e dalla prospettiva monofocale è associata la libertà dal *colore*. Non è certo da pensare che i cinesi non conoscessero l'uso dei colori, ma esso *diminuiva* in proporzione della serietà dei soggetti che si volevano dipingere: in particolare, se si voleva comunicare – come accadeva quasi sempre nelle pitture di *shanshui* – il senso delle diverse energie (*qi*) erogate dagli elementi rappresentati (montagne, acque, alberi, ecc.), il colore non poteva essere impiegato, non solo perché avrebbe denotato una 'bassa' intenzione mimetica, ma soprattutto perché sarebbe risultato un notevole fattore di distrazione per l'osservatore intenzionato a cogliere le sottili dinamiche dei *qi* evocati nel dipinto.

Inoltre, la rinuncia ai colori richiede, tanto all'artista quanto

all'osservatore, una notevole accentuazione dell'attenzione alle infinite tonalità dei *grigi*, e costituisce quindi un esercizio che è, nel contempo, di riduzione e di intensificazione: ossia una vera e propria *askesis* percettiva e mentale.

Continuando la ricerca dei caratteri differenzianti la pittura cinese tradizionale da quella occidentale, dopo aver registrato l'importanza del vuoto e le assenze di colore, di disegno definito e di prospettiva monofocale, sono da rilevare altre diversità, meno fondamentali, ma non meno interessanti. Per esempio, nella pittura cinese rarissime sono le rappresentazioni di ambienti chiusi: anche quando ci sono, mostrano stanze spalancate su ampie porzioni di natura, su paesaggi di parchi o giardini, e quando queste viste di esterni non sono inserite nel dipinto, le pareti della stanza ritratta ospitano grandi dipinti che hanno come soggetto ampi *shanshui*. D'altra parte, questa enorme e pervasiva presenza della natura nella pittura cinese – a discapito, in particolare, della centralità della figura umana – non giunge a considerare l'eventualità della pittura *en plein air*. Questo non solo perché i materiali non lo consentirebbero (per esempio, è necessario un piano d'appoggio perfettamente orizzontale per impedire che l'inchiostro e l'acqua producano delle scolature), ma soprattutto perché l'esecuzione fulminea, senza esitazioni, che viene richiesta al pittore presuppone che vi sia nella sua mente un'immagine chiara e viva della cosa da dipingere, secondo la già citata regola in base alla quale "l'idea precede il pennello" (*yi zai bi xian*). Questa immagine chiara e viva il pittore se la forma, improvvisamente o gradualmente, visitando a lungo, in varie ore della giornata e in vari momenti dell'anno, ogni tipo di paesaggio, di preferenza montano, dove può trovare esempi evidenti delle "mille trasformazioni" operate dalla natura: picchi spogli e cime alberate, torrenti e laghi, cascate e dirupi, gole strette e larghe vallate, ecc. Inoltre, è la *vitalità* – più che la *forma* – di tali immagini così 'catturate' che deve essere accuratamente custodita e coltivata dalla memoria, in modo che, una volta tornato nel suo studio, il pittore possa trasferirla sulla carta con la minima perdita delle energie 'registrate' all'aperto. Si potrebbe addirittura dire, a questo riguardo, che la pittura cinese è, oltre che pittura dell'attenzione alla natura, pittura della *memoria*.

Ciò che il pittore memorizza e trascrive sulla carta non è quindi la superficie di uno spazio limitato che contiene e incornicia delle linee, ma un *campo di forze*, in cui queste si ordinano e si combinano secondo il ritmo, complementare ed alternato, dei due principi attivi *yin* e *yang*. Tale ritmo dà origine a concentrazioni e dispersioni, a lontananze e vicinanza, a pieni e vuoti che non si dispongono

in segni e figure bloccate nei loro contorni, ma, al contrario, li aprono e li sciolgono mostrandone l'attitudine alla relazione e la tendenza alla trasformazione.

Il paesaggio che risulta da questo tipo di pittura si presenta allora non come un oggetto, come un corpo inerte, come 'natura morta', ma, al contrario, come un *corpo vivente*. In tal senso la pittura, pur essendo fatta di segni immobili, riesce ad essere l'arte più vicina alla vita.

II – *Arte come trasformazione.*

L'esperienza pittorica nella tradizione cinese

di Marcello Ghilardi

ABSTRACT

Prima dell'incontro con l'arte e l'estetica occidentali la tradizione pittorica e calligrafica della Cina ha sì è accompagnata ad analisi teoriche di grande pregnanza. È soprattutto la pittura ad inchiostro di paesaggio (*shanshui hua*), insieme all'arte della scrittura (*shufa*), ad essere stata il grande bacino di esperienze che i pittori e i teorici dell'arte hanno sfruttato per sviluppare una concezione della natura e della perfezione artistica estremamente articolata e profonda. Nozioni come quelle di immagine, soffio vitale, intenzione, forma acquistano nel contesto cinese significati affatto originali e non del tutto sovrapponibili a quelli propri della tradizione europea; l'esperienza artistica, inoltre, si rivela come occasione special di trasformazione etica.

Before the encounter with Western art and aesthetics, the Chinese pictorial and calligraphic tradition has been intertwined with several insightful theoretical analysis. Above all, landscape ink painting (shanshui hua) and the art of writing (shufa) have been the great source of experiences that painters and art theorists exploited to develop the notions of nature, and artistic perfection. In the Chinese context, notions like image, vital breath, intention, form show an original meaning that is not immediately translatable to the meaning that arose in the European tradition. Moreover, the artistic experience reveals itself as a particular opportunity to foster an ethical transformation.

Parole chiave

Pittura, arte, trasformazione, immagine, cuore-mente

Painting, art, transformation, image, mind-heart

Agli antipodi da ogni istanza di carattere soggettivistico, la capacità di seguire il flusso del *Dao* (o *Tao*) 道 – “via, itinerario, percorso, metodo”, ma anche “processo (naturale)” – è alla base di tutte le discipline tradizionali nella cultura cinese. “Arte” e “vita”, che in Europa sono state spesso dissociate, nei trattati teorici cinesi hanno rappresentato due poli integrati; la dimensione etica e quella estetica – senza mai essere state definite come discipline specifiche, fino all'incontro con il pensiero occidentale – sono state immaginate come confluenti l'una nell'altra. I trattati cinesi sulla pittura e la scrittura¹ hanno spesso sottolineato una sorta di affinità elettiva tra

¹ Cfr. Yu Jianhua, *Zhongguo gudai hualun leibian* 中國古代畫論類編 [Trattati cinesi sulla pittura per categorie], Renmin Meishu Chubanshe, Beijing 1998². Nell'ambito delle

il pittore-letterato e il saggio, l'essere umano realizzato (*shengren* 聖人): entrambi sanno scorrere nel *Dao* per dare vita a opere pienamente riuscite (*jia* 佳), cioè vitali (*huo* 活). Solo in questo senso possono essere definite eccellenti (*jinghao* 淨好), o meglio ancora realizzate “come per un effetto naturale” (*tian ru cheng* 天如成).

In Cina sono la scrittura e la pittura a rappresentare il culmine delle pratiche artistiche e, più in generale, della cultura e della civilizzazione (*wen* 文), da cui il binomio che esprime la nozione di “cultura”, *wenhua* 文化). Il tratto di pennello, in un dipinto a inchiostro, è l'ideale prosecuzione di un unico itinerario, che ha origine nelle incisioni su ossa oracolari e si sviluppa negli esagrammi divinatori e nei caratteri ideografici e pittografici. Nella pittura dei letterati cinesi il valore delle immagini non è direttamente mimetico, è invece allusivo, nel senso che rilancia un'energia vitale più che rappresentare la realtà imitandola. Il gesto del pennello deve consentire il passaggio dalla *determinazione* del segno all'*indeterminato* che dal segno stesso è veicolato – cioè al processo, alla trasformazione (*hua* 化) in atto. Tratto pittorico e “calligrafico” esprimono il dinamismo del mondo, di ciò che è tra cielo e terra (*tiandi zhi jian* 天地之間), non una realtà di essenze, di sostanze immutabili. Non è pensato alcuno “sdoppiamento” del mondo in una realtà sensibile, mutevole, e in una intelligibile, eterna, poiché il modello naturale è quello di una circuitazione, di un movimento di corrispondenze tra il percepibile e l'impercettibile. Quando l'azione scaturisce in modo puro e non ostruito, *xin* 心, il “cuore-mente”, ovvero la dimensione interiore, non visibile, dell'essere umano, si trova naturalmente in accordo con *shou* 手, la mano, cioè la dimensione esteriore e concreta. Il pittore, il saggio, sa collocarsi all'intersezione di visibile e invisibile; rivela ciò che, dell'invisibile, appare attraverso il visibile. La manifestazione sensibile di ciò che è sottile è la particolare determinazione che si apre ad indicare il tutto indeterminato, infinitamente da attualizzare.

L'accordo tra le due polarità coinvolte – *yin* e *yang*, vuoto e pieno, nero e bianco – si attua però solo “da lontano” (*jiong* 迥): è da lontano che si coglie l'intenzionalità naturale (*tianyi* 天意) che rende vivo il segno animandolo del soffio vitale (*qi* 氣). Lasciando degli spazi bianchi, permeando di vuoto l'immagine, la raffigurazione si espande e si sviluppa; perché si realizzi un incontro tra le due dimensioni è necessario che ogni polarità accolga l'altra preservandola nella sua specificità – senza inscrivere in una totalità, in una sintesi compiuta. La forma fisica esteriore è veicolo del *qi* a patto

lingue occidentali, cfr. l'antologia in francese curata da Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, 2 voll., Klincksieck, Paris 2003-2010.

che il pittore non vi si arresti, così da attingere l'intenzione (*yi* 意²) impersonale, latente ma attiva in ogni fenomeno. Mentre l'arte classica occidentale si concentra sulla possibilità di toccare l'essere mediante la forma – dalla forma sensibile, si giunge a toccare la Forma eterna – la pittura e l'arte della scrittura in Cina non sono interessate a cogliere un'ipostasi, poiché indicano e incentivano il dinamismo, la processualità continua tra la forma e la non-forma, e viceversa. Ciò mettono in figura attraverso i tratti di pennello è la *transizione* grazie alla quale si incontrano visibile e invisibile, le forme molteplici e particolari emergono e si immergono nel fondo d'immanenza del *Dao* – a sua implicato in quelle forme che da esso si dispiegano. La pittura cinese dipinge la trasformazione e la variazione, non un modello o un'essenza. A differenza della tradizione occidentale il concetto del bello non è significativo, in chiave artistica; i canoni dell'opera riuscita non dipendono da proporzioni armoniche e geometriche, da rapporti matematici, e non è il corpo umano, come archetipo della bellezza, che costituisce l'oggetto privilegiato da rappresentare – al centro della figurazione pittorica è il paesaggio naturale nella sua infinita varietà di configurazioni e di rapporti tra le montagne e le acque, percorse dalla onnipervasiva dimensione di spirito (*shen* 神) che viene riattivata dal pennello e dall'inchiostro. La pittura fa scaturire un mondo disponibile ad essere attraversato e gustato: il dipinto è un luogo in cui immergersi, più che un oggetto da contemplare che resta contrapposto al soggetto che lo osserva.

La capacità espressiva dello spirito (*shencai* 神才) di cogliere la dimensione invisibile nella forma tangibile è insita nell'uomo, infatti il fondo della capacità artistica coincide con il fondo della moralità umana. L'abilità del pittore consiste nel saper cogliere e restituire le diverse manifestazioni del *qi* che anima le cose e nel far comunicare tutti gli aspetti della vita – individuale e cosmico, morale ed estetico, naturale e sociale. La pittura cinese dà luogo a una sorta di *estetica della transizione*, perché il *qi* transita appunto nei vari ambiti dell'umano, senza fissare un'idea o un codice morale, senza irrigidire una forma assolutizzandola rispetto alle altre; bisogna riprodurre il processo della natura, non bloccarlo in un'immagine statica. Di qui il valore e l'importanza accordati alla condizione di mobilità e di interferenza, alla dimensione interstiziale in cui è ac-

² *Yi* è un termine chiave: intenzione, idea, pulsione, desiderio, coscienza, corretta visione, senso, sentimento. In ambito estetico è la disposizione che attraversa l'artista quando impiega il pennello e traccia i segni; ma indica anche l'energia, la vibrazione, la vitalità presente nella roccia, nella nube, nella montagna o nell'onda che vengono raffigurate. Il pittore deve saper esprimere questo *yi*, più che la forma esteriore del paesaggio o del singolo carattere.

colto e si esprime al meglio il dinamismo del reale. “La montagna sotto la pioggia o la montagna con il sereno sono facili da raffigurare per il pittore. Ma che dal sereno una montagna tenda alla pioggia, o che dalla pioggia tenda al ritorno del sereno [...], tra il c'è e il non c'è – ecco cosa è difficile da raffigurare”³. *You wu zhi jian* 有無之間, “tra esserci e non esserci”, in una dialettica polare senza sintesi né superamento, tra pieno e vuoto: quel *tra* (*jian* 間), più che una zona definita, è l'oscillazione, il passaggio mai cristallizzato del soffio animante, che si manifesta in modo efficace nel transitare da una figura a un'altra. Così la montagna fa percepire la propria maestosità non in pieno sole, non celata dalle nuvole, ma *tra* la pioggia e il sereno, *tra* la nebbia e l'aria limpida. Una visione chiara e distinta fissa una situazione, la blocca in categorie, e non riesce a valutare il dinamismo della vita. È più facile trasporre in figura un soggetto statico, ma lì non c'è animazione, non c'è respiro. La meta che invece vale la pena di seguire è cogliere l'ambiguità che collega due momenti o condizioni. Diversamente dall'ideale di una conoscenza certa che definisca la realtà scomponendone gli elementi, sono le caratteristiche di ambivalenza e indistinzione a rendere conto della natura delle cose. Ecco perché la fissazione sul bello non risulta di grande interesse, se la sua (ap)rensione – come è accaduto di preferenza in Occidente – mette luogo ad un'estasi, a un arresto, a una sospensione del respiro. Per la concezione prevalente nel mondo cinese ciò che è fisso si stacca dal fluire della vita, devia dal *Dao* e diviene sterile, non può essere in grado di restituire e far scorrere adeguatamente il *qi*. Se c'è una “bellezza”, è proprio la qualità di un'opera che consente all'occhio e soprattutto al respiro di circolare in essa; è ciò che nel suo trascorrere ritrova il movimento dell'energia che anima la natura, che anima il dipinto: in questo senso più che di bellezza si tratta di naturalezza, di armonia, di vitalità.

Il flusso e l'ambivalenza del corso naturale si presentano anche nella corrispondenza tra natura e soggetto che la raffigura. Non vi è frattura tra oggetto figurato e soggetto che figura, ma corrispondenza e circolazione della medesima energia. Nel dipingere non si cerca l'imitazione di fenomeni esteriori, dal momento che non si è mai prodotta una separazione tra immagine e fenomeno, tra io e mondo, tra sensibile e intelligibile – se non negli intelletti incapaci di intendere la continuità del *qi*. La distinzione tra ciò che cade sotto i sensi e ciò che muove l'interiorità è nominale più che effettiva, poiché la dimensione spirituale dell'uomo è sempre anche fuori

³ È l'espressione usata dal letterato di epoca Song, Qian Wenshi: cfr. J. Yu, *Zhongguo hualun leibian*, cit., p. 84.

dalla sua corporeità, esterna ai limiti della sua complessione fisica; e ciò che da fuori colpisce l'occhio è già contenuto all'interno, entra in risonanza con il cuore-mente del pittore. Il braccio, il polso, la mano sono i mezzi con cui il pittore si appresta ad esercitare un'esplorazione del reale, in cui tutti i sensi vengono coinvolti ed implicati; dipingere non è solo una questione relativa al vedere, implica invece un sentire più ampio, globale. Il pittore e i suoi gesti partecipano al processo naturale (*ziran* 自然, "così da sé": l'accadere spontaneo) e da ciò deriva la perfezione della pittura. La maestria consiste nel saper tornare alla condizione della spontaneità originaria, accedendo al rinnovamento del *qi* e delle sue concretizzazione, senza seguire regole eteronome. Una volta che ci si lega a norme e imposizioni si diventa manieristi o dei meri esecutori tecnici, e ci si allontana dal flusso della natura. Il maestro non è neppure "genio" nel senso romantico: non si può dire che dia la regola a se stesso, poiché non c'è nemmeno un "sé" soggettivo che possa creare o ricevere una regola; per questo nel trattato di Shitao è scritto che "l'uomo perfetto non ha regole [*zhiren wufa* 至人無法]. Ciò non significa che sia privo di regole, ma che la sua regola consiste nel non avere regole. Da qui deriva la regola perfetta"⁴. L'opera magistrale accade spontaneamente, e l'esercizio dell'artista è quello di favorire un tale accadere depurandosi, riducendo ogni velleità di intervento egoico, e accordandosi invece al movimento impersonale del *Dao*. Le norme codificate vengono fatte valere quando si è perduto il contatto originario con la spontaneità naturale del processo; la maestria consiste nel saper tornare alla condizione della spontaneità originaria, avendo accesso a una capacità di rinnovamento del soffio vitale e delle forme senza dover seguire imposizioni eteronome. Poiché si trova in armonia con il mondo, l'uomo perfetto non ha bisogno di conformarsi a regole eteronome, di adeguarsi a uno stile definito; ha raggiunto l'estrema naturalezza, ha imparato ad essere autenticamente spontaneo. Anche l'uomo perfetto ha una regola, sottostà a una legge, in questo non eccede l'ambito dell'umano; la sua regola è il fare a meno di regole fisse, ma è stata acquisita dopo aver sperimentato, conosciuto, applicato e assimilato quelle prime regole, quei primi codici significanti necessari per lo sviluppo di una intuizione più profonda del mondo. L'uomo perfetto è come l'acqua, che non assume nessuna forma stabile – in questo senso non ha regole rigide – e la sua regola è appunto quella di sapersi conformare ad ogni superficie, ad ogni recipiente, scivolando a valle, vincendo ogni resistenza. L'"uomo

⁴ Shitao, *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*, tr. it., Jouvence, Milano 2014, p. 75 (cap. III, *Bianhua* 变化: "Modificazione-trasformazione").

perfetto” (*zhiren* 至人) incarna la “regola perfetta” (*zbifa* 至法). Non solo: “se ci sono regole, bisogna che ci sia trasformazione” (*you fa bi you hua* 有法必有化)⁵. Affinché le regole non rendano sterile il processo, bisogna coltivare e incentivare la trasformazione; le due dimensioni, quella della regola e quella della trasformazione che disfa e rinnova le regole, sono complementari. La regola senza trasformazione fa morire il processo vivente; la trasformazione priva di regole è casualità pura, disarmonia. Il pittore deve imparare a riconoscere questa reciproca implicazione, che ha a che vedere con una sorta di “logica naturale” per iscriversi in essa, per riuscire a operare con le forme e non su di esse.

Non si può parlare infatti di una “creazione” artistica secondo un modello demiurgico, o in analogia con l’idea di creazione divina. Si tratta piuttosto di una creazione-trasformazione (*bianhua* 变化, *zaohua* 造化), di una rielaborazione o traduzione che è espressione del processo spontaneo delle cose. La forma pura di azione, anche di quel particolare gesto che è l’atto artistico, è quella in cui si dissolve ogni intervento soggettivo: *wuwei er wu bu wei* 無為而無不為, ovvero “non agire, cosicché/affinché nulla ci sia di non realizzato”. La particella cinese *er* 而 introduce al tempo stesso una concessiva, una consecutiva, in alcuni casi un’avversativa. Nell’espressione bisogna quindi sentire risuonare tanto il “cosicché”, l’“affinché” quanto il “tuttavia”, l’“eppure”, per apprezzare il complesso valore sintattico e speculativo di questo nesso. A trasformarsi è la vita stessa nel suo darsi all’esperienza, nel suo precederla e nel suo seguirla. La pittura non fa altro che portare in evidenza questa verità, disporla in una forma visibile. Voler rendere stabile, immutabile il reale è il vero errore, che rende inanimato un dipinto, riduce i nomi a lettera morta e i fenomeni a concrezioni fossilizzate. Pensare la stabilità, arrestare il flusso delle forme, significa annichilire la vita e dissociarsi dalla circolazione del respiro.

La pittura e la scrittura non sono un artificio, una sovrastruttura che distoglie l’essere umano dalla spontaneità, sono anzi un dispiegamento delle sue potenzialità naturali. Il pittore si interessa alla “messa in immagine” di ciò che anima ogni forma, il *qi*, che a sua volta è un dinamismo in cui si alternano e si compenetrano ciò che è manifesto e ciò che è latente. Allo stesso modo sulla carta si dispiegano i pieni e i vuoti dell’inchiostro, i volumi di montagne che avanzano o si immergono nelle nubi, le onde che fluiscono, foreste e villaggi che appaiono e scompaiono nella nebbia. Ogni dipinto è un nucleo di tensioni attive, un comporre fasi in movimento e in

⁵ *Ibidem*.

relazione vicendevole, tra tra “esserci” e “non esserci”. Queste fasi si correlano reciprocamente, si riflettono l’una nell’altra; presenza e assenza determinate non eccedono il *Dao*, né se ne distolgono: l’armonia (*he* 和), il valore supremo della Cina classica non è data da un rapporto tra il tutto e le sue parti, quanto da un processo che alterna le sue fasi. È un’armonia regolativa che proprio nel passaggio, nella transizione, nel continuo mutamento trova la propria coerenza. Ogni forma particolare è una attualizzazione dello sfondo indifferenziato del processo, e partecipa della sua armonia. Indipendentemente dal soggetto della figurazione, che sia il mare o la montagna, il lago o la foresta, il fluire del *qi* si manifesta traendo spunto dal valore allusivo delle figure, sia nel dettaglio che nel complesso del dipinto. Ogni tratto dice e disdice, cioè allude a una realtà che non si lascia afferrare – né dalla parola, né dall’immagine – perché fa qualcosa di molto più importante: fa sì che ogni segno, ogni tratto, ogni immagine siano indice di un transito senza arresti. L’arte cinese pensa il rapporto tra pieno e vuoto, tra presenza e assenza, attraverso la loro fondamentale continuità, in una transizione ininterrotta. Il processo può essere adeguatamente inteso e raffigurato attraverso l’immergersi e l’emergere, l’apparire e lo sparire dei segni tracciati sulla carta; e lo si comprende se si riconosce un movimento insieme all’altro, se si vede ogni aspetto in quanto “è” e “non è” l’altro. Ogni cosa è in rapporto, in continuità con tutte le altre, nelle quali si rispecchia e che riflette. Ciò che conta non è individuare le caratteristiche specifiche di ogni singola realtà, i caratteri che lo individuano e lo distinguono da tutti gli altri singoli elementi. Bisogna cogliere ciò che, nell’uno, vi è anche dell’altro, e viceversa: cogliere l’identità nella differenza, la differenza nell’identità.

Così *pieno* e *vuoto*, tanto in natura quanto sulla carta, non sono mai separati l’uno dall’altro, perché si implicano vicendevolmente. La dimensione di spirito (*shen*) si attua proprio là dove il pieno è attraversato dal vuoto, e viceversa: sulla carta resta apparentemente qualcosa di incompiuto, ma attraverso quell’incompiutezza si spiega lo “spirituale”. La pienezza si ritrova là dove in apparenza qualcosa è assente, nell’indifferenziato delle nubi, nel vago confine tra pioggia e sereno, tra cielo e oceano. La pienezza si ritrova perfino dove vengono a mancare carta, pennello e inchiostro. Questa paradossale pienezza del vuoto corrisponde a una pienezza di intenzione (*yi*) che emana dal reale, e questa corrispondenza acquista il valore di una reciprocità, di un andirivieni dalla presenza piena degli elementi del reale alla vacuità della dimensione inapparente dello sfondo, e da questa di nuovo alla pienezza delle figure e dello

“spirituale” che da esse promana. La vita è circolazione, comunicazione tra presenza e assenza, tra esserci e non esserci più, tra il non esserci ancora e l’esserci già. Il vuoto possiede un significato operativo, è “funzione di” effetti e metamorfosi; grazie ad esso può manifestarsi il pieno, grazie allo svasarsi, allo svuotarsi dei pieni si possono delle funzioni, possono prodursi degli effetti. Al livello dell’esserci (*you* 有) ci si concentra sull’oggetto, si trae partito dalla sua presenza attualizzata; al livello del non esserci (*wú* 無) appare in evidenza la sua funzione (*yong* 用) che ne consegue. Il termine *wu* indica il vuoto che “resta” da un pieno, il prodursi di uno svuotamento, dunque un’assenza correlata a una presenza (*you*); e la vita si dispone “tra” presenza e assenza, è un continuo *trans-ire* fra condizioni mutevoli, in equilibrio dinamico. Il vuoto è all’origine di ogni forma e di ogni immagine, la matrice da cui ogni immagine emerge e si immerge; non è però l’assoluto originario, alcunché di a priori e indipendente da ogni pieno, dal momento che dal pieno è condizionato, relativizzato. Pieno e vuoto sono interdipendenti come inchiostro e carta, come cuore, come l’interiorità del pittore e l’esteriorità del paesaggio figurato. Di questo sistema dinamico il pittore è parte integrante, non resta al di fuori della raffigurazione ma vi penetra attraverso il pennello, la mano, il polso, il braccio, la spalla, guidati senza ostruzione dal *qi* che anima la natura.

La tecnica (*fa* 法) non è disgiunta da una componente formativa e da un aspetto che si può definire etico. Non bastano l’accortezza nel movimento della mano, il corretto bilanciamento del polso o l’adeguato impiego dei muscoli del braccio per rendere un artista completo; è quando il movimento parte dall’interiorità, dalla mente-cuore (*xin* 心), che il pittore raggiunge la maestria. Lunghi dall’essere la banale attestazione di un’arte sentimentale, una simile concezione può essere capita prestando attenzione al fatto che *xin* non è tanto un sentimento incontrollato, quanto il luogo di una ricettività in cui il gesto si depura dall’ego. Va anche aggiunto un altro rilievo: nell’esperienza occidentale, almeno fino alla rottura dell’astrattismo contemporaneo, “l’immagine contende alla cosa la presenza, [...] mostra che la cosa è, come essa è. L’immagine fa uscire la cosa dalla sua semplice presenza per metterla in presenza, in *prae(s)-entia*, in essere-davanti-a-sé, rivolta verso il fuori”⁶. Nel contesto cinese ci si trova di fronte a una logica differente, una logica della *pregnanza* e non della presenza, in cui ogni tratto esprime un sistema dinamico e relazionale⁷. Non vi sono un dentro e un fuori, nemmeno un

⁶ J.-L. Nancy, *Tre saggi sull’immagine*, Napoli, Cronopio, 2002, p. 19.

⁷ Cfr. F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, Angelo Colla, Vicenza 2004, pp. 131-184; Id., *Quella strana idea di bello*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 91-95.

invisibile a sé stante che deve essere reso visibile; semplicemente, c'è una processualità energetica che fluisce attraverso il pennello e l'inchiostro e si manifesta nell'dipinto. Il concetto di rappresentazione richiama quello di presenza, è la presenza – anche quella di un oggetto assente – che si tratta di ri-presentare allo sguardo, di riavvicinare eventualmente prima con gli occhi della mente, poi con quelli sensibili del corpo. Rappresentare significa ri-presentare, rendere nuovamente presente ciò che non lo era – oppure ciò che lo è sempre, ma in forma ineffabile e invisibile, come nel caso dell'immagine teologica. La tradizione cinese si esercita con un altro rapporto possibile tra cosa e l'immagine, utilizza un registro che non è quello della *praesentia* o della *παρουσία*. Come si è già segnalato (§ 19) il sinogramma *xiang* 象 può significare sia “immagine” sia “fenomeno”; non vi è eterogeneità ontologica tra una cosa, una situazione, e la sua figura. E se non c'è un oggetto ontologicamente distinto dall'immagine, dipingere non è imitare gli oggetti sensibili dando l'illusione di averli riprodotti come sono nella realtà; dipingere è rilanciare il *qi* che anima il mondo. Nel già citato *Trattato sulla pittura del monaco Zucca Amara* (*Gǔguā héshàng huàyǔlù* 苦瓜和尚畫語錄), scritto dal monaco-pittore Shitao nei primi anni del xviii secolo, si trovano preziose indicazioni sul significato e sulle tecniche della pittura di paesaggio – la più emblematica e “filosofica” della tradizione cinese, poiché “il paesaggio esprime la forma e le tensioni di tutto l'universo”⁸. L'autore scrive in prima persona: “Prima dei cinquant'anni non mi ero ancora generato nel paesaggio. Non è che trattassi il paesaggio come una cosa di scarsa importanza, ma lo lasciavo esistere in modo indipendente, di per sé. Ora il paesaggio mi incarica di parlare in vece sua, è il paesaggio a esprimersi attraverso di me. Il paesaggio si è generato attraverso di me, come io mi sono generato attraverso di esso”⁹. Solo riuscendo a intendere il principio strutturale, l'ordine intrinseco della totalità relazionale del mondo, si può penetrare la “natura intima” del paesaggio, *shanshui* 山水, “montagna-acqua”. In cinese “paesaggio” non corrisponde a una veduta panoramica o a una porzione di territorio osservata e riprodotta su una superficie, ma esprime una relazione polare tra alto e basso, tra solido e liquido, tra fermezza e mutevolezza. Il paesaggio è un sistema in transizione che sulla carta, grazie al gioco delle sfumature, appare e scompare, emerge e si immerge nelle nuvole e nelle nebbie, nel bianco e nel vuoto indistinto che racchiude l'animazione sempre in processo della natura stessa; ogni tratto opera in funzione dello slancio vitale del *qi*. “Il

⁸ Shitao, *op. cit.*, p. 104.

⁹ *Ibidem*.

pensiero cinese non dissocia all'origine immagine e fenomeno, non separa mai interamente l'accadimento (il fenomeno) dalla riproduzione (l'immagine), non separa il piano dell'imitazione duplicativa dell'essere o dell'oggetto [...]: questo basta a tagliar corto con una concezione mimetica dell'immagine"¹⁰.

Per captare l'esteriorità formale del paesaggio può bastare l'abilità tecnica, saper maneggiare bene il pennello e l'inchiostro. L'aspetto esteriore del paesaggio corrisponde però alla dimensione più superficiale dell'attività pittorica. Dipingere davvero significa saper generare delle immagini vive; il gesto deve portare a una rigenerazione del paesaggio nell'intimo dell'artista e una rigenerazione dell'artista all'interno del paesaggio. "Se si coglie ciò che riguarda il mare mancando le qualità della montagna, o si coglie la montagna mancando ciò che concerne il mare, allora si coglie in modo errato. Questo invece è il mio modo di recepire: la montagna in quanto mare, il mare in quanto montagna. Io recepisco conoscendo secondo la modalità di montagna-mare. Ogni cosa risiede nell'essere umano, attraverso il libero fluire di pennello e inchiostro"¹¹. Secondo Shitao ci può essere buona pittura solo se si coglie la relazionalità che lega ogni singolarità all'universo che la circonda; tutto si rispecchia in tutto. In particolare, dal momento che montagna e acqua sono i due aspetti complementari che si incontrano e rendono il paesaggio un sistema di variazioni, è decisivo saper cogliere la qualità del mare in ciò che riguarda la montagna, e la qualità della montagna in tutto ciò che attiene al mare. Se le due dimensioni restano scollegate non c'è scambio, non c'è animazione tra *yān* e *yáng*, ogni tratto rimane inerte. "La montagna *in quanto mare*" (*shan ji hai ye* 山即海也), "il mare *in quanto montagna*" (*hai ji shan ye* 海即山也), ecco ciò che si tratta di imparare a percepire. Shitao impiega la particella *ji* 即 (*soku* in giapponese): "in quanto, ossia, ovvero"; "eppure, tuttavia". Anche nel suo pensiero opera un principio analogico che correla due fattori e insieme li distingue; li separa, e insieme li connette, ne sottolinea l'intima unità. Nel mare si coglie l'elemento di montagna – le increspature delle onde, che formano picchi e valli – e nella montagna si percepisce la dimensione del mare – l'acqua dei ruscelli, i vapori delle nebbie e delle nuvole, l'umidità. "Io recepisco conoscendo secondo la modalità di montagna-mare" (*shanhai er zhi wo shou ye* 山海而知我受也); non si tratta di sentire una volta secondo il mare e una volta secondo la montagna, bensì secondo una modalità che è al contempo quella di montagna e mare, in cui perfino la separazione di una congiunzione

¹⁰ F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, cit., p. 283.

¹¹ Shitao, *op. cit.*, pp. 125-126.

svanisce: la modalità è “montagna-mare” (*shanhai* 山海). In questo dunque l’opera del pittore si rivela come un esercizio etico, perché è una forma che addestra a vivere la compresenza degli opposti nell’immanenza della quotidianità e nel tradursi in gesti concreti. Non solo: dipingere non è una continua aggiunta di linee e tratti autonomi, ma una riduzione progressiva delle determinazioni singolari per permettere il dispiegarsi delle relazioni – grazie sia all’intervento dello spettatore, che si immerge a sua volta nel dipinto e vi immagina i dettagli, gli scorci velati dalle nebbie, sia alla libertà dell’immagine da ogni determinazione rigida. Dipingere è infine un atto etico perché incentiva il soffio vitale che si diffonde tra i fenomeni. Il pittore non deve rinchiudere, bloccare i tratti dell’inchiostro, ma accogliere e dar luogo a una in-definitezza come segno di potenzialità dinamica. In verbo tedesco *entbilden* è utile ad esprimere un simile esercizio de-immaginativo, de-figurativo. *Entbilden* significa liberarsi dalle rappresentazioni ancora attaccate ai sensi esteriori; è un depurare la forma e l’immaginazione, un de-figurare, cioè un aprire la figura, renderla disponibile alla trasformazione. Questo esercizio di pittura libera quindi dall’*ob-iectum*. Quando Shitao scrive “dipingere ciò che concerne la montagna” (*hua yu shan* 畫於山), “dipingere ciò che concerne l’acqua” (*hua yu shui* 畫於水)¹² intende che la montagna o l’acqua non si devono dipingere come se fossero oggetti isolati. Occorre captare indirettamente la loro forma alimentando il suo respiro, figurarli in modo allusivo. Ogni opera intera è un grande processo di respirazione, che fa vibrare l’immagine in una tensione vitale e la rende parte della natura.

Shitao conia un’espressione peculiare per nominare in modo intensivo il nucleo di questo implesso, animato e animante, che è l’immagine/fenomeno. L’espressione è *yi hua* 一畫, “unico tratto”, “un solo tratto”, ed è anche il titolo del primo capitolo del suo scritto sulla pittura. Per rimarcare il fatto che non si tratta solo di una nozione estetica ma allude altresì all’ambito fenomenico, Shitao lo caratterizza come “radice di tutti i fenomeni” (*wanxiang zhi gen* 万象之根). L’“unico tratto” è non solo la radice prima di ogni figurazione, primo segno a partire da cui tutti gli altri derivano e procedono; data la corrispondenza di immagine e fenomeno, questa nozione esprime anche la scaturigine delle cose di natura. *Wanwu* 万物, le “diecimila cose”, è la locuzione che indica la totalità degli

¹² *Ivi*, p. 73. Cfr. anche *ivi*, pp. 51-57, e l’interpretazione del concetto di *yī huà* (reso in tedesco con *Ein-Strich*) presente nel saggio di G. Wohlfart, *Kunst ohne Kunst. Altchinesische Geschichten vom Koch Ding, vom großen Tuschedummkopf Shitao und vom Harfenmeister Baiya*, in R. Elberfeld, G. Wohlfart, *Komparative Ästhetik*, Chōra, Köln 2000, pp. 137-150.

esseri, cioè “tutte le cose” che popolano il mondo; trova un suo corrispettivo nel termine *wanxiang* 万象, “diecimila immagini/fenomeni”. Bisogna intendere tanto *wu* (cosa) quanto *xiang* (immagine/fenomeno) nel loro valore incoativo, sempre emergente-immergentesi; nel transito, tra l’apparizione e la sparizione. L’unico tratto, *yihua*, vibra all’interno e all’origine di ciascuno di questi aspetti, di tutti i processi di cui si compone il reale. Esprime la concezione secondo cui il valore morfogenetico della pittura non risiede solo al livello della figurazione, ma anche al livello della realtà naturale; il valore del segno, del tratto di pennello, tocca la globalità dei processi in cui si investe la vita, per cerchi concentrici – personale, sociale, cosmico. Il gesto “artistico” diviene dunque occasione di incontro tra universale e singolare. Da un lato vi sono la forma figurata, la tecnica, la tradizione, i modelli ereditati e appresi con cura; dall’altro vi è la singolarità del tratto, della mano, della sensibilità che permette alla tradizione di attuarsi e rinnovarsi. Nel gesto si esprime la relazione tra l’universalità della tecnica e del modo corretto con cui si apprende a tracciare un segno – che è codificato in modo rigoroso al fine della trasmissione – e la singolarità del farsi di ogni tratto – poiché ciascuno vi imprime poi la propria qualità energetica, nel rispetto delle regole formali. Ogni volta un segno tracciato è *quel* segno, non un altro, e non è mai un segno astratto, scorporato dalla peculiarità e dalla contingenza nella quale si iscrive; ogni segno rimanda alla comune animazione del soffio che permea tutti i segni, si connette “senza ostruzioni” alla globalità della rete di relazioni in cui è iscritto. L’unico tratto assume così un valore intensionale, diviene metafora di ogni gesto che racchiude in potenza la totalità dei gesti o, meglio, la qualità espressiva del darsi di ogni gesto. È il correlato oggettivo, il modo singolare che significa l’*e-venire* di ogni gesto, il fatto *che vi sia* gesto, tratto, segno. Può intendersi allora anche come il gesto per eccellenza che si deposita sulla carta, il tratto di inchiostro che mediante il suo tracciarsi fa emergere lo sfondo bianco da cui si staglia. Non è che prima ci sia uno sfondo e poi un gesto che si deposita su di esso; sfondo e gesto si coappartengono, si co-istituiscono. Il gesto che traccia il segno nella sua singolarità dà allo sfondo la possibilità di accadere, di darsi come sfondo che accoglie la potenzialità di tutti i gesti e di tutti i segni tracciati: in questo senso l’unico tratto è anche un modo particolare che esprime la relazione di ogni gesto con lo sfondo di tutti gli sfondi che è il mondo stesso, nel suo continuo trasformarsi.

In cinese il termine *shoushi* 手势 è composto da “mano, braccio” (*shou* 手) e da un altro che significa “linea di forza, linea di

tensione, propensione” (*shi* 勢). Si traduce con “gesto”; è notevole però il fatto che può esprimere pure la nozione di un “segno” tracciato dalla mano dell’uomo. Si tratta di un gesto non stereotipato o meccanico, un gesto che reca in sé un’intenzionalità, una sedimentazione consapevole; un gesto che non appartiene all’ordine dell’io o della soggettività, che tuttavia si dà attraverso una singolarità – se animato dalla corretta energia e dalla giusta consapevolezza, dà forma a tratti e a immagini che si mantengono aperte, disponibili all’incontro con lo sguardo che le contempla. E come ogni singolo tratto, che è “unico” nella sua irripetibilità, anche l’opera nel suo complesso non è frutto della volontà soggettiva. L’opera accade quando il corpo dell’artista, in intimità con il qì che scorre nei fenomeni, nell’immagine, nel paesaggio, si traduce in gesto, occasiona una forma. Il pittore si dispone all’accadere dell’opera, si fa luogo del gesto che la genera, ovvero di una sorta di autodeterminazione del vuoto, che da sfondo inattualizzato dei fenomeni viene metaforizzato in figura concreta, in forma contingente – e questa, senza sterilirsi, resta fluida e rimanda all’orizzonte da cui è emersa.

Tra processualità del segno che *si* traccia e la corporeità che è occasione di quel tracciarsi vi è un rapporto indissolubile. Il corpo è il tramite essenziale perché vi sia immagine, perché vi sia circolazione tra i due aspetti integrati di fenomeno ed immagine. Al pari di ogni segno tracciato sul foglio, il corpo è a sua volta segno, espressione particolare che e-viene dal mondo, dalla natura, che è istanza sempre nuova del *Dao*. Il corpo non è cosa, non è sostanza, è piuttosto un continuo dinamismo; ed è sia gesto vivo che si articola nell’orizzonte del mondo, sia supporto e scaturigine di altri segni e gesti che si delineano su di esso, dalla mimica facciale all’espressività degli arti, alle sequenze di una danza. I gesti che si traducono in un’esperienza estetica non scaturiscono da una presa o da un controllo della volontà di un soggetto indipendente e autarchico, ma sono l’esito ogni volta inedito di un corpo che nel suo formarsi e nel suo operare si scopre gesto e si realizza nel gesto, si muove sempre o al di qua della coscienza che ha di sé, della riflessione che lo concettualizza. Il movimento che ne emerge è cosmogonico oltre che estetico. Tracciando segni il corpo non mette capo soltanto a un esercizio artistico o ludico, ma coopera al farsi del mondo, alla circolazione della vita. Il corpo del pittore è soggetto alla sua pratica di pittura, le appartiene e ne è formato, si dà nella sua mimica, nella sua ritmica: non c’è *prima* un corpo in sé, sostanza autonoma, e *poi* un corpo attivato o tradotto in determinati gesti – il corpo coincide con il suo essere sempre attivato nei gesti che lo impegnano, accade sempre come continua gestualità espressiva. Non si

identifica con nessun gesto particolare – nemmeno quello dell'unico tratto che contiene in sé l'infinita potenzialità di ogni tracciarsi – e resta al di là di ogni gesto, resta per così dire il gesto di tutti i gesti; non si esaurisce in nessuno di essi né sussiste indipendentemente da essi. L'efficacia massima, il gesto puro, spontaneo si realizza come sintesi felice di una tradizione sterminata di gesti sedimentati nel tempo e di una singolarità che sempre di nuovo riattiva quella tradizione iniziandosi ad essa. La disciplina della pittura cinese esercita così una particolare postura del soggetto proprio favorendo l'accadere di un gesto "de-soggettivato". Non si deve immaginare una spersonalizzazione mortificante o una negazione dell'umano – negare *tout court* la soggettività equivarrebbe a una paradossale forma di attaccamento, ancorché di segno negativo, che alla solidificazione indebita dell'individualità sostituirebbe un'opposta idea di distruzione o avvilitamento del singolo soggetto. In Shitao ciò che testimonia un'eccellenza artistica è lo spontaneo scioglimento degli attaccamenti al sé psicologico che impediscono al pittore-trasformatore di forme di riconoscersi *in quanto* relazione, con gli altri e con lo sfondo che abita. Il soggetto è un particolare modo del darsi delle relazioni e dei condizionamenti che si costituiscono e si sciolgono nel mondo, che lo strutturano in questa fluttuazione. Le discipline o "arti" tradizionali generano un'esperienza di abbandono del sé, ovvero la condizione necessaria affinché il sé ri-emerga a un altro livello, come identità non logico-elementare ma funzionale e relazionale. La pratica assidua, condotta per il tramite di modelli introiettati, assimilati e infine anche superati ed "evacuati", origina e incentiva questo processo di *trans*-formazione dell'identità del sé. Ogni tratto singolo, ripetuto innumerevoli volte per poter essere incorporato – affinché il pittore diventi lui stesso segno e gesto vivo – è unico; al contempo, in quella sua unicità accade *in nuce* l'intero cosmo, poiché ogni puro accadere rinnova la globalità del processo.

La ripetizione dell'identico permette la comprensione del diverso: l'esecuzione ripresa innumerevoli volte non mira solo ad affinare la capacità tecnica del praticante ma anche a risvegliare una differente comprensione del gesto e del segno, dell'immagine, dell'energia che ne promana. Ciò che più si iscrive nella memoria del gesto dell'artista è ciò che meno è oggetto di *rappresentazione*: non è un discorso "logico" che consente di costruire un sapere o di disporsi ad un atteggiamento etico più attento; è una incorporazione di quel gesto, sperimentato e "levigato" da secoli di tradizione, che fa accedere a un *habitus* trasformato. Pittura e scrittura sono per il letterato cinese dei luoghi di formazione, di messa in esercizio di un sé che si libera dall'attaccamento a se stesso, un sé che non

si fissa, non si blocca in nessuna auto-rappresentazione fittizia o inabile ad accogliere il mutamento, la trasformazione. Mettere in forma immagini o caratteri è un mettere in esercizio il soggetto.

Un esempio emblematico è il dipinto di Shitao identificato con il titolo *Liubie Wuweng xiansheng bei you shanshui juan* 留別五翁先生北游山水卷 (*Rotolo con paesaggio per salutare il signor Wuweng, prima del mio viaggio verso nord*), da una frase scritta dallo stesso autore sul dipinto. Com'è tipico per le opere pittoriche cinesi, si tratta di un lungo rotolo da svolgere, cosicché la scena si possa contemplare nel suo svilupparsi graduale da destra a sinistra. Il letterato Wu Zhao, vissuto circa un secolo dopo Shitao, aggiunse un frontespizio introduttivo. Lo qualificò come “un meraviglioso [dipinto a] inchiostro di Shitao” (*Shitao mo miao* 石濤墨妙), dopo averlo descritto con quattro caratteri: *Jing yu shen hui* 境與神會, “Unione di paesaggio e dimensione spirituale”. Due catene montuose salgono in diagonale dalla parte in basso a destra del foglio alla parte alta a sinistra. Tra i picchi spuntano due templi, che discriminano un primo e un secondo piano di montagne, due diverse lontananze, indicate con l'uso di un inchiostro più carico o più sfumato. Accanto agli edifici scorre un ruscello, mentre una minuscola figura umana fa capolino dalla finestra di uno degli edifici; è una presenza raccolta, appena accennata, assorbita dalla vastità della natura circostante. Verso l'estremità sinistra del rotolo, man mano che l'immagine si dispiega sotto gli occhi dello spettatore, la scena si apre in una vastità indistinta: le acque montane sfociano in un lago o nel mare e si perdono nella distanza. Oltre il dipinto, il rotolo presenta un testo scritto da Shitao circa il viaggio a cui si stava preparando all'epoca dell'esecuzione del dipinto. La parte calligrafica del rotolo si apre con una poesia dello stesso Shitao:

La tonalità della montagna è come pioggia, ma non piove
Le finestre di carta sono s'illuminano d'un tratto, d'un tratto sono scure
Le montagne sono in quiete, le rocce e i pini sbiadiscono
Nella luce scintillante delle acque turbinanti, che rispecchiano un cuore agitato.

Nell'anno *Jisi* 己巳 [1689], prima del viaggio verso nord,
lascio questo dono d'addio al signor Wuweng in attesa di una sua risposta.
Shitao, monaco di Jishan

In quest'opera appare chiaro come non ci sia interesse per la *repraesentatio*, per una ri-presentazione del fenomeno-paesaggio. Ciò che conta è la dinamica instaurata tra l'emergere e l'immersersi delle forme nell'indistinto sfondo che le ospita. Ecco perché “la grande immagine non ha forma” (*da xiang wu xing* 大象無形), come si legge nel capitolo 41 del Daodejing. La “grande immagine”

(che la tradizione occidentale classificherebbe come “bella”) è l’immagine riuscita, efficace, magistrale; è l’immagine di qualità superiore, quella che riesce a trasmettere in modo naturale il soffio che la attraversa e la anima, che lascia passare questo soffio evitando di irrigidirlo in una forma definita, determinata, che la renderebbe incapace di respirare. Un’immagine troppo formata, troppo individuata, resta parziale e separata dallo sfondo; l’opera del pittore “significherà dunque dipingere il differenziato, ma mantenendo attiva in quello l’indifferenziazione da cui deriva; allo stesso tempo significherà anche dipingere il diverso, e questo diverso dovrà lasciare apparire l’equivalenza che lo fa comunicare all’interno di se stesso”¹³. Al fondo dell’immagine resta sempre un indefinito, al di là di ogni de-finizione, e per poter cogliere questa traccia indeterminata è essenziale saper coltivare la propria qualità ricettiva (*shou 受*), la capacità di intendere le linee di forza agenti nell’ambiente circostante. Un paesaggio non si vede soltanto: si ascolta, si sente, si percepisce con tutti i sensi. La vita è trasformazione, è evoluzione continua, capacità di evolvere di momento in momento sfruttando le risorse della situazione e del contesto in cui ci si trova; la pittura addestra lo sguardo a un altro rapporto con il mondo e la vita, insegna ad evitare la stasi che impedisce la costante mobilitazione delle energie.

L’intuizione che accompagna una simile consapevolezza coincide con il fatto che l’immagine a cui il pittore dà forma – una forma senza forma chiusa, definita – non appartiene a un ordine rappresentativo né rappresentativo, bensì a un ordine immanente al farsi delle cose, immagini-fenomeni-figure del mondo e modi dell’incontro tra mondo e soggetto. L’esercizio del gesto ripetuto, raffinato, reso essenziale, mostra che quanto si iscrive nella memoria del corpo e nelle azioni non è oggetto di rappresentazione mentale, ma fluisce in modo spontaneo, naturale (*ziran 自然*) e avvolge il soggetto, lo struttura ben più di quanto sia avvolto o strutturato dal soggetto stesso. Per questo è importante prendere spunto dalla qualità dell’insapore, *dan 淡*, che non impone alcun sapore e può quindi accogliere tutti gli altri sapori e farli espandere, ciascuno al suo momento. Il carattere *dan*, composto dal radicale delle tre gocce d’acqua e da due segni che indicano il fuoco, mostra nella sua grafia l’annullarsi reciproco di tendenze opposte, che proprio

¹³ F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, cit., p. 89. Su Shitao cfr. anche J. Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*, Cambridge University Press, Cambridge (Ms) 2001; Qianshen Bai, *Fu Shan’s World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*, Harvard University Asia Center, Cambridge (Mass.) 2003; Zhu Liangzhi, *Shitāo yánjiū 石濤研究 [Uno studio su Shitao]*, Beijing daxue chubanshe, Beijing 2005.

incontrandosi danno luogo non a una nullificazione ma all'apertura di uno sfondo ricettivo, orizzonte di possibilità per la molteplicità che in esso viene accolta. Al contrario, l'imposizione di un sapore o di una forma non potrebbe far accadere l'assaporamento che genera nuove possibilità di gusto e di significazione, favorendo l'autodeterminarsi del processo sempre a monte di ogni fenomeno particolare. La capacità di classificare, di organizzare (*pin* 品) le opere secondo i valori e le qualità che esprimono non dipende tanto da concetti quanto dalla facoltà di assaporare, gustare (*weiwan* 味玩) l'effetto che producono sull'interiorità: l'esercizio di gusto è un atto fisico, concreto, e coinvolge l'insieme dei sensi di chi contempla l'opera. Non c'è priorità o dominanza fra il tratto e il suo sfondo, tra il gesto e il luogo in cui accade, tra il soggetto di una pratica e la pratica in cui il soggetto si può concretamente determinare. Il gesto è l'espressione puntuale, singolare dello sfondo; lo sfondo si rivela a partire dal contraccolpo, dal ritorno su di sé del gesto che (si) riflette. Tra la coscienza che pensa il luogo del suo accadere e il luogo in cui quella coscienza si dà si instaura un movimento di inclusione reciproca – è il pensiero che incontra se stesso sdoppiandosi, riconoscendo sia come movimento sia come luogo, sfondo vuoto e indeterminato di quel movimento. È gesto in divenire, e oggetto di contemplazione; è sfondo e insieme figura che da quello sfondo si stacca e in quello sfondo si riassorbe. Dipingere è modificare-trasformare il *qi* così come il Cielo (*tian* 天) modifica-trasforma i fenomeni, rigenerando la vita.

Si comprende quindi il mutamento di accento che Shitao imprime agli ultimi capitoli del suo testo, che non toccano più aspetti legati alla dimensione artistica o estetica, quanto motivi etici, come testimoniano i titoli: “Allontanarsi dalla polvere” (*Yuanchen* 遠塵), “Liberarsi dalla volgarità” (*Tuosu* 脱俗), “Espandere le proprie qualità” (*Ziren* 資任). L'artista è immagine del mondo, e nel proprio comportamento riflette la capacità di interrelazione sviluppatasi attraverso l'esercizio della scrittura e della pittura. Il diciassettesimo capitolo, che è inframmezzato tra gli ultimi due citati in precedenza, si intitola *Jianzi* 兼字, “Tutt'uno con la scrittura”: unità di pittura e scrittura, ma anche fusione del pittore con il suo stesso gesto. La pratica estetica si converte in una trasformazione del sé che si espande e produce frutto sia entro i limiti del dipinto, sia della vita di ogni giorno. A questo scopo bisognava passare attraverso la regola, lasciarsi “informare” da essa; senza norma non c'è tensione lirica, non c'è capacità espressiva. Non si è spontanei o naturali fin da subito, ma lo si diventa – meglio, si diventa consapevoli di essere da sempre *nella* spontaneità. Ci si deve esercitare per rendersene

conto ed essere infine davvero spontanei, perché libertà e naturalezza sono qualcosa che si raggiunge, non qualcosa che si possiede o che si sa applicare fin dall'inizio. È a questo livello che si dissolve l'identità fantasmatica dell'artista, di colui che ricerca, come pure si dissolve l'identità fittizia e frutto di proiezioni dell'obiettivo iniziale della ricerca – che si tratti della maestria assoluta, della felicità, della salute. A questo livello si vive e ci si muove nella vita e nell'arte, si evolve in esse tornando allo spirito del principiante, libero da ogni tecnica prefissata, e in quel momento si diviene pienamente ciò che da sempre si era, ma che solo allora si incarna nella verità, pur fragile e contingente, di ogni singolo gesto.

III – Tempo, creatività e mimesi. Un confronto sino-europeo sulla via dell'arte

di Alberto Giacomelli

ABSTRACT

Dall'epoca del Giapponismo e delle cineserie da *boudoir* che riempivano i salotti borghesi di fine Ottocento i rapporti tra cultura cinese e cultura europea – per buona parte veicolati dall'incontro di forme estetiche ed esperienze artistiche – si sono trasformati e approfonditi. Esperienze e idee quali creatività, imitazione, intenzione artistica, oppure quelle di respiro, energia (*qi*), impermanenza hanno dato luogo a intrecci talvolta profondi, talaltra superficiali, in ogni caso sempre fecondi nel costruire possibilità di un dialogo interculturale in continuo divenire.

From the time of Japonisme and of the so-called chinoiserie that in the late Nineteenth century filled the bourgeois salons, the relations between Chinese and European culture – mainly conveyed by aesthetic forms and artistic experiences – have been transformed and increased. Experiences and ideas such as creativity, imitation, artistic intention, or those of breath, energy (qi), or impermanence, gave rise to interweaves that sometimes revealed themselves as profound, sometimes as superficial, but that in any case were fruitful in building up the possibility of an intercultural dialogue in continuous evolution.

Parole chiave

Creatività, imitazione, arte, intercultura, pensiero cinese

Creativity, imitation, art, interculture, Chinese thought

1. Cina sincretica

Al fine di attivare un fruttuoso raffronto interculturale fra tradizione artistica cinese ed europea, una riflessione sui temi della creatività, dell'imitazione e del rapporto tra arte e storia appare particolarmente opportuna e necessaria. Perché il bisogno di originalità creativa non sembra produrre le medesime rivoluzioni stilistiche in Europa e in Cina? Per quali ragioni, in alcune specifiche fasi della storia cinese, i sentieri del gusto e della forma sembrano abdicare all'originalità e adattarsi a ripercorrere le forme tradizionali? Quali sono le più eclatanti discontinuità, e quali invece i punti di tangenza

in ambito contemporaneo, tra la sensibilità estetica occidentale e il panorama artistico cinese alla luce dei binomi creatività-imitazione e verità-contraffazione? Attraversare questi interrogativi, nel tentativo di fornire ai medesimi alcune – inevitabilmente parziali – soluzioni interpretative, costituirà l'obiettivo del presente contributo.

Se si intende cogliere il rapporto artistico che la Cina, sin dall'antichità, ebbe con le altre civiltà, va innanzitutto fugato lo stereotipo di un popolo compatto al suo interno e isolato entro i propri confini. Da sempre l'Impero cinese si resse sullo scambio e l'ibridazione con etnie Tuoba, Khitan, Jurchen, Mongole e Manciu, nonché su una politica di legami economici e matrimoniali con stirpi "straniere". È ormai filologicamente assodato che la Grande Muraglia cinese non rappresentasse affatto una monumentale e statica costruzione difensiva volta a proteggere l'armonico ordine interno dalle incursioni dei popoli nomadi, ma che servisse piuttosto a marcare in modo deciso le varie tappe dell'espansione dei confini dell'Impero¹. Non regge dunque l'ipotesi di una Cina trincerata e immota contro la minaccia esterna della barbarie, che oppone i propri bastioni alla minacciosa entropia dell'alterità, così come va demolita l'immagine di una Muraglia simbolo dello sforzo rinnovato nei secoli di opporsi alle forze del caos tramite un'architettura fissa, espressione della sedentarietà di una società rurale, che sente come originariamente contrapposti il magese annualmente regolato della risaia e il nomadismo del cavallo che galoppa nella steppa. Anche dal punto di vista filosofico-religioso la Cina non è mai stata riconducibile a una dottrina univoca e autoctona: nei periodi pre-imperiali detti Primavera e Autunno (770-475 a. C.) e Stati Combattenti (475-221 a. C.) si sviluppano le Cento scuole di pensiero (*baijia* 百家), espressione di un panorama culturale e intellettuale caotico ma allo stesso tempo plurale e antidogmatico. Anche in seguito alla centralizzazione dell'Impero non è possibile riconoscere nel Confucianesimo una dottrina socio-politica d'ordine e "di sintesi", che semplicemente si opponga ai sincretismi precedenti, ma piuttosto una scuola di pensiero che dialetticamente interagisce con il Legismo, il Taoismo, il Buddhismo, il Moismo.

¹ Cfr. N. Di Cosmo, D.J. Wyatt (a cura di), *Political Frontiers, Ethical Boundaries, and Human Geographies in Chinese History*, London-New York, Routledge Curzon 2003; N. Di Cosmo, *La frontiera settentrionale dalle origini all'unificazione imperiale; Le frontiere dell'impero Han*, in C. Lippiello, M. Scarpari (a cura di), *La Cina. Dall'età del bronzo all'impero Han*, vol. I, tomo II, Torino, Einaudi 2013, pp. 263-322; N. Di Cosmo, *Gli imperi nomadi nella storia della Cina imperiale*, in M. Sabatini, M. Scarpari (a cura di), *La Cina. L'età imperiale dai Tre Regni ai Qing*, vol. II, Torino, Einaudi 2013, pp. 112-150. Cfr. anche M. Cacciari, *Nomi di luogo: confine*, in "Aut Aut", CCXCIX-CCC, 2000, pp. 73-79; Id., *Tradurre i luoghi*, in E. Magno, M. Ghilardi (a cura di), *La filosofia e l'altrove. Festschrift per Giangiorgio Pasqualotto*, Milano, Mimesis 2016, pp. 19-24.

L'imperatore Wu, fondatore della dinastia Liang (502-557 d. C.) si presenta come "*bodhisattva* imperiale" ed elegge il buddhismo *chan* a "religione di stato", la corrente taoista Maoshan diviene poi la "religione di stato" dei Tang (618-907 d. C.), mentre il lamaismo tibetano assurge a "religione di stato" degli Yuan (1279-1368 d. C.).

È peraltro noto come, sin dall'antichità, venissero percorse vie carovaniere che univano la Cina al mondo indo-buddista e iraniano fino alla Grecia e all'impero Romano². Le antiche vie della seta solcavano le immense zone desertiche del Pamir, del Tibet e della Manciuria, creando un reticolo di scambi tra Mediterraneo, Mesopotamia, Asia centrale ed estremo Oriente. Non solo la merce, ma gli stessi influssi artistici viaggiavano attraverso questi itinerari terrestri, marittimi e fluviali, dando luogo a sincretismi ellenistici, persiani, indiani e cinesi³. Il matrimonio di Alessandro il Macedone con la principessa dell'Hindu Kush Rossane, le ambascerie cinesi in epoca ellenistica, le cronache medievali di Marco Polo e la sanguinosa ascesa dell'impero mongolo di Genghis Khan testimoniano ormai nell'immaginario collettivo la sussistenza di contatti più o meno diretti tra Asia centrale, Cina e mondo occidentale. Tuttavia le nostre conoscenze artistiche di questa civiltà appaiono molto limitate, quantomeno sino all'avvento delle prime missioni gesuite in Cina a partire dal XVI secolo.

2. *Ceramica e Kunstwollen fra Cina e Giappone*

È in questa fase che l'Europa viene irretita dall'esotico sortilegio dell'"oro bianco" cinese: le squisite smaltature e trasparenze della maiolica danno luogo al fenomeno settecentesco della cosiddetta *chinoiserie*, che viene assimilato dal capriccioso gusto rococò. Alle vie della seta si intrecciano quindi le vie della porcellana rosso-vinata, turchina, verde-grigia, rosata, color tortora, violetto, nero cobalto, oro.

Lo stile decorativo *chinoiserie*, che emerge nel contesto del nascente commercio internazionale moderno, costituisce non solo un affermato fenomeno di design ad oggi ancora attuale, bensì, sin dall'inizio del XVII secolo, una moda globale che ha trasversalmente coinvolto artigiani e commercianti⁴. L'infatuazione per le atmosfere

² Cfr. S. Belfiore, *Il periplo del Mare Eritreo di anonimo del I sec. d.C. e altri testi sul commercio fra Roma e l'Oriente attraverso l'Oceano Indiano e la Via della Seta*, pref. di G. Purpura, a cura di C. Pampaloni, Società geografica italiana, Roma 2004; M. Biondi, *Strada bianca per i Monti del Cielo. Vagabondo sulla Via della Seta*, Ponte alle Grazie, Firenze 2005; L. Boulnois, *La Via della Seta, dèi, guerrieri, mercanti*, Bompiani, Milano 2005; P. Frankopan, *Le vie della seta. Una nuova storia del mondo*, Milano, Mondadori 2015.

³ Cfr. M. Bussagli, *Le civiltà dell'Oriente. L'arte del Gandhāra*, UTET, Torino 1984.

⁴ S. Sloboda, *Chinoiserie: A Global Style*, in C. Guth, *Transnational Issues in Asian Design*, Bloomsbury, London 2018, p. 143.

re immaginifiche e per l'ornato orientale dalle finissime invetriature si può respirare nei padiglioni rivestiti *à la chinoise* del *Trianon de porcelaine*, fatto erigere da Luigi XIV vicino a Versailles, così come nella Camera della Porcellana del castello berlinese di Charlottenburg, adornata dalla moglie di Federico III di Brandeburgo Sophie Charlotte di porcellane cinesi bianche e blu di ogni foggia risalenti al periodo di passaggio dall'epoca Ming (1368-1644 d. C.) all'epoca Qing (1644-1911 d. C.).

In risposta a questa febbrile esigenza collezionistica e alla grande richiesta di manufatti da parte dell'Europa, l'artigianato cinese sembra abdicare all'originalità creativa adattandosi a riprendere e a ripetere le forme tradizionali: nascono così centri di produzione pronti a replicare con scrupolo gli esemplari antichi che avevano ottenuto il favore dei collezionisti. Ad una produzione originale seguì pertanto una fabbricazione votata alla pedissequa imitazione.

A ben vedere tuttavia, appare senz'altro semplicistico ascrivere a un'esigenza meramente commerciale la presenza di stereotipie nell'ornato e nella manifattura cinese. Se ci si atesta all'esempio della ceramica, dai più antichi manufatti di scavo paleolitici e neolitici, agli esemplari degli Stati Combattenti, o del periodo Qin (221-206 a. C.), Han (206 a. C.-220 d. C.) Tang (618-907 d. C.), Song (960-1279 d. c.), Ming e Qing, questi si sviluppano senz'altro in forme nuove e in differenti unità stilistiche, che caratterizzano epoche diverse attraverso volume, colore, vernici, trasparenze, vetriature e consistenze, e tuttavia il plurimillenario squadernarsi del processo artistico della Cina – pur nella molteplicità delle sue esperienze – manterrà fermi alcuni canoni fondamentali e alcune caratteristiche peculiari che non consentono di interpretare l'opera nei termini di una grafia, di un'immagine guida, di un simbolo del tempo. Se è vero per esempio che le rigidezze a zig-zag dell'ornato che allude alla folgore nelle ceramiche della dinastia Han cede gradualmente il posto ad un ritmo ondulato nel corso della dinastia Wei (220-265 d. C.), così come la linea elastica delle ceramiche Song lascia spazio al motivo decorativo a fiori di loto delle porcellane Yuan (1271-1368 d. C.), tali mutamenti non scandiscono l'avvicinarsi di diverse morfologie della storia, così come avviene, per esempio nel passaggio dal romanico al gotico, oppure dal barocco al rococò. Mentre in occidente, come rileva Sedlmayr, le singole opere d'arte si possono considerare come un "piccolo mondo", nel quale si concentra virtualmente "tutta la situazione storica"⁵, non si riscontra in Cina un equivalente fenomeno di fissazione temporale

⁵ H. Sedlmayr, *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, a cura di F.P. Fiore, Rusconi, Milano 1984, pp. 90, 107 sgg.

e di cristallizzazione nell'opera delle tappe del divenire: il motivo decorativo del dragone, simbolo imperiale più o meno stilizzato, ritma e si snoda con le sue spire per secoli nei fregi delle ceramiche, rivelando come i canoni fondamentali e le caratteristiche peculiari dell'ornato e della figurazione cinese, pur non rimanendo fermi, manifestino una ciclica ricorrenza. Una più alta esigenza volta a non infrangere l'ordine universale sembra spingere l'artista e l'artigiano – che nel mondo cinese classico sono difficilmente distinguibili – ad attenersi e ad agire secondo principi già sperimentati come positivi ed efficaci nelle epoche precedenti⁶. Le scene di caccia con fregi di cervi e oche selvatiche in rilievo, nonché i volumi e i colori delle maioliche, pur nella loro infinita varietà, paiono seguire un rigido processo imitativo e così permanere come fili rossi lungo la cronologia della storia.

Si potrebbe dire, utilizzando il termine senza alcuna accezione deteriora, che il risultato costante dell'esperienza artistica cinese sia lo *standard* inteso come adesione alla norma tecnico-artigianale, come prodotto di una selezione, come distillato della forma ultima e sintetica dell'esperienza.

La ricorrenza di norme della forma e dell'ornato, che trascendono i limiti cronologici, appare peraltro caratteristica anche del Giappone, dal momento che l'esperienza del *kata* 型 (“forma stilizzata”), affine all'espressione cinese *taolu* 套路 (“forma”, “sequenza”), utilizzata principalmente per la codifica dei movimenti nelle arti marziali, allude a una maestria che si esprime nella codificazione del gesto, finalizzato ad elevare la natura nella forma artigianale e artistica. Il *kata* “ritaglia” la naturalezza quotidiana in modo da restituirla in una forma più profonda: questa azione rimanda alla pratica estetica del *kire* 切れ, che esprime l'intervento artistico nella natura dell'oggetto dato, il “taglio” della naturalezza volto a portare a emersione la natura intima e originaria di una bellezza al contempo tecnica e naturale⁷. *Kata* e *kire* rimandano dunque da un lato all'azione sintetica dell’“asportare” e del “togliere”, dall'altro alla dis/continuità *kire-tsuzuki* 切れ・つづき tra natura e arte. Tali nozioni sembrano eccedere il significato di “volere artistico”, ossia di “volontà d'arte” (*Kunstwollen*) così come lo intese Alois Riegl⁸,

⁶ Cfr. F. Jullien, *Pensare l'efficacia in Cina e in Occidente*, a cura di M. Guareschi, Roma-Bari, Laterza 2008, pp. 19 sgg.

⁷ R. hashi, *Kire. Il bello in Giappone*, a cura di A. Giacomelli, Mimesis, Milano 2017, pp. 15-16.

⁸ A. Riegl, *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, trad. it. di M. Pacor, Feltrinelli, Milano 1963, p. XVII; *Industria artistica tardoromana*, trad. it. di B. Forlati Tamaro e M.T. Ronga Leoni, nota introd. di S. Bettini, Sansoni, Firenze 1981, pp. 21 e 109. Sul tema cfr. E. Panofsky, *Il concetto del “Kunstwollen”*, in Id., *La prospettiva come “forma simbolica”*, a cura di G.D. Neri, Milano, Feltrinelli 1984, p. 159; Id., *Il*

ed estendersi trasversalmente tra le epoche in senso metastorico, giacché la “forma” (*katachi* 形), sussiste al di là della sua contestualizzazione epocale.

Dalle sperimentazioni nelle fornaci dello Hebei e dello Henan nasce, all’inizio del VI secolo, la celebre porcellana, “simile alla brina e alla neve”, come sostiene Du Fu (712-770 d. C.), uno dei più celebri poeti di epoca Tang⁹. Nel IX secolo il mercante arabo Suleiman testimonia che “in Cina c’è un’argilla finissima, con la quale si preparano vasi trasparenti come boccette di vetro [...]”. Sebbene siano di terracotta, da fuori si vede l’acqua che vi è contenuta”¹⁰. Tali porcellane per secoli stupirono il mondo per la loro squisita smaltatura, delicata eppure resistente, rimanendo inaccessibili a qualsiasi plagio: pare infatti che la prima porcellana dura sia stata prodotta nel 1683 in Inghilterra, ma solo nel 1708 l’alchimista alla corte di Augusto il Forte – Johann Friedrich Böttger – riuscì a produrre un’autentica porcellana che diede inizio alla produzione in serie in Europa¹¹. Dopo più di mille anni dalla sua invenzione, l’Europa aveva dunque “copiato” un prodotto cinese.

Le ciotole e i vasi eleganti e colorati dell’epoca Tang, la porcellana Ru di epoca Song, “lieve come un sospiro”¹², quella turchina Qingbai, o ancora le manifatture di colore verde-grigio, mantengono tra il IX e il XIV secolo uno stile compositivo che rivela uno sviluppo e una raffinatura dell’artigianato, ma anche una stereotipizzazione che non convoca una simbiosi tra l’oggetto e il temperamento epocale, ma esprime semmai uno specifico carattere sovra-storico dell’arte cinese, così come accade per le nozioni giapponesi di *kata* e *kire*.

La ceramica di Kanzaki Shihō (1942-), come sottolinea Ōhashi in un passaggio del suo testo sul “bello in Giappone” non riportato nell’edizione italiana, né nella più recente edizione tedesca¹³, e che qui richiamiamo in forma inedita, rivela come il *kire* continui ad innervare carsicamente la contemporaneità giapponese¹⁴: Kanzaki Shihō costituisce in effetti l’ultimo rappresentante di una tradizione ceramista sviluppatasi a Shigaraki, nel cuore del Giappone, a

problema dello stile nelle arti figurative e altri saggi, a cura di G.D. Neri, trad. it. di E. Filippini, Milano, Abscondita 2016, pp. 28 sgg.

⁹ S. Rastelli, *L’arte cinese. Dalle origini alla dinastia Tang, 6000 a. C. – X secolo*, Einaudi, Torino 2016, p. 215.

¹⁰ K. Vogelsang, *Cina. Una storia millenaria*, Einaudi, Torino 2014, p. 281.

¹¹ Ivi, p. 295.

¹² Ivi, p. 282.

¹³ Cfr. R. Ōhashi, *Kire. Das Schöne in Japan*, trad. Ted. R. Elberfeld, Fink, Padernborn, 2014.

¹⁴ R. Ōhashi, *Kire. Das „Schöne“ in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*, DuMont, Köln 1994, p. 141.

partire dall'VIII secolo. Tale ceramica di Shigaraki, nel corso del suo prolungato sviluppo, ha costituito il proprio *kata*, ed è sulla base di questo *kata*, ovvero di questa particolare metodologia artigianale tradizionale, che vengono realizzate pentole, vasellame, ciotole e così via. Il peculiare “color fuoco” proprio della ceramica Shigaraki, così come i pezzi “sangue di bue” di vivace color rosso realizzati in Cina all'epoca dell'imperatore Kangxi (1662-1722), si trasmette sulla superficie ruvida e tuttavia piacevole al tatto che rimanda al calore della pelle umana, restituito dalla morbida qualità dell'argilla. Queste caratteristiche del modello giapponese Shigaraki presuppongono pertanto una tecnica codificata rimasta immune ai mutamenti epocali, che viene ripresa da Kanzaki Shihō: le bollicine sottilmente convesse che trapuntano la superficie fiammante della ceramica sono dovute nella fattispecie alla cottura in una fornace alimentata a legna di pino, che mentre arde viene delicatamente irrorata dall'acqua in modo tale che le gocce schizzino a causa delle elevate temperature e si imprinano sulla superficie non del tutto cotta del vaso.

Ora, questa tecnica di cottura, così come quella *Raku-yaki* 楽焼, che consiste nell'estrarre i pezzi dal forno quando sono ancora incandescenti cosicché la superficie del manufatto sia costellata di irregolarità, fenditure, avvallamenti, tacche e pori¹⁵, o ancora come le tazze e i piatti Qing “azzurro zaffiro”, le porcellane cinesi della “famiglia verde” e della “famiglia nera”, che evocano “un vivace minuscolo giardino fiorito nella tenebra di una notte fonda”¹⁶, si sviluppa nel segno di una continuità temporale, o meglio, di una dis/continuità come paradossale compresenza di unità e cesura tra le epoche storiche.

3. *Il santuario sino-giapponese e la cattedrale*

Ciò che si è cercato di mettere in luce attraverso l'esempio della ceramica sino-giapponese è la discrasia tra una concezione occidentale dell'arte come fissazione in forme del carattere del tempo nonché delle forze collettive storico-epocali, e una concezione dell'arte sino-giapponese come intervento tecnico sulla natura volto a far trasparire una naturalezza più intima secondo le norme fluide del cambiamento, della “modificazione-trasformazione” (*bianhua* 变化), ma anche della ricorrenza del canone e dell'armonica ripetizione stilistica.

¹⁵ G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2002, p. 86.

¹⁶ G. Pischel Fraschini, *Breve storia dell'arte cinese*, a cura di A. Giacomelli, Iduna 2019, p. 150.

Da questo punto di vista, l'ambito architettonico sembra sottrarsi in Cina, in maniera ancor più evidente delle altre sfere dell'arte, alla relazione simbiotica e in-differente tra la storia e la sua manifestazione sensibile, tra la temporalità e la sua fissazione formale, che in Occidente rappresenta l'espressione per eccellenza del *Kunstwollen* come spirito di un'epoca che ci parla "dalle pietre e dal marmo"¹⁷.

Già le vestigia scoperte nel sito neolitico di Banpo testimoniano delle strutture rettangolari di legno o di terra, mentre lo *Shijin* (*Libro delle Odi*), la più antica raccolta di testi poetici cinesi (X-VI sec. a. C.), evoca costruzioni in legno "simili a un fagiano in volo" e "templi simili ad ali"¹⁸, riferendosi probabilmente alle gronde degli edifici, inclinate come ali d'uccello. A partire dall'epoca degli Stati Combattenti, l'edificio cinese comincia ad avere funzioni simboliche (come quella di ispirare ammirazione ed incutere rispetto) e non solo pragmatiche (come quella di rappresentare un rifugio dagli elementi atmosferici). Uno dei culmini architettonici della Cina antica fu probabilmente il palazzo Epang, fatto erigere dal primo imperatore della dinastia Qin. Mentre si sono conservate – benché frammentarie – le celebri statue di soldati e di cavalli di terracotta scoperte intorno al perimetro della tomba dell'imperatore Qin Shihuang, del palazzo in sé ci restano solo descrizioni dello *Shiji* (*Memorie di uno storico*), che descrivono un'arte architettonica incentrata su vasti complessi di spazi connessi e coordinati, diffusi su ampie aree: "Da est della porta Yong ai corsi dei fiumi Jing e Wei, v'era un'ininterrotta catena di sale, di padiglioni e di vie serpeggianti [...]"¹⁹.

Il *proprium* dell'architettura classica cinese va pertanto riconosciuto in una composizione organica e armoniosa delle parti che si sviluppano in un complesso orizzontale, che esalta e riprende la bellezza naturale; ma tale *proprium* induce a riprendere l'interrogazione sul rapporto tra forma e tempo: esso rappresenta uno *stile*, ossia un'espressione del carattere storico, così come questo viene inteso in Occidente? Li Zehou afferma che "probabilmente l'architettura cinese non si è mai allontanata dagli standard stilistici e strutturali di base istituiti nell'epoca pre-imperiale, e uno stile estetico *abbastanza costante* si mantenne durante le dinastie Qin, Han, Tang, Song, Ming e Qing"²⁰.

¹⁷ W. Dilthey, *Le origini dell'ermeneutica*, in M. Ravera (a c. di), *Il pensiero ermeneutico*, Genova, Marinetti 1986, p. 176.

¹⁸ Li Zehou, *La via della bellezza. Per una storia della cultura estetica cinese*, a cura di A. Crisma, Torino, Einaudi 2004, p. 65.

¹⁹ Sima Qian, *Shiji* (*Memorie storiche*), 6 voll., Foreign Languages Press, Beijing 1959, vol. 6, pp. 256-259.

²⁰ Li Zehou, *La via della bellezza*, cit., p. 67.

Ecco che la tesi della mancanza di uno specifico *Kunstwollen*, argomentata in relazione alla ceramica, viene avvalorata anche nel contesto architettonico, nel momento in cui lo stile artistico a sua volta non incarna lo spirito del tempo ovvero il carattere epocale, quanto piuttosto una razionalità pratica che caratterizza *tout court* il popolo cinese lungo l'intero corso della sua storia. Il principio dell'espansione orizzontale degli edifici palaziali, così come le curve del tetto e la lieve inclinazione verso l'alto delle gronde delle pagode, permangono come elementi costanti e ricorrenti quantomeno dal periodo post-Han sino al termine del XIX secolo.

Mentre l'architettura europea trova le sue espressioni più significative e profonde in edifici volti ad accogliere la trascendenza, come nel caso della cattedrale, della basilica e del duomo, le principali opere architettoniche cinesi sono progettate come dimore dell'immanenza, come palazzi costruiti per re, imperatori, funzionari e cortigiani. Se la devozione per dèi e spiriti si afferma in Cina nelle dimore e negli ambienti della vita quotidiana, e non invece in santuari indipendenti e autonomi, la dimensione del tempo assume anche in questo caso una valenza affatto diversa rispetto a quella dell'Occidente cristiano: mentre l'architettura medievale europea si sviluppa come mimesi dell'eterno, nel tentativo di rispecchiare formalmente il regno divino in terra, i templi palaziali cinesi restituiscono un ambiente mondano, radicato a una realtà e a una temporalità che va percorsa, attraversata, vissuta e non trascesa. Anche in questo frangente la concezione dello spazio si lega dunque ad un tempo fluido, che nei complessi cinesi viene scandito dal passo del visitatore e dal ritmo della natura, che sempre compenetra gli edifici neutralizzando le barriere tra interno ed esterno.

In quanto regno del divenire, la natura non inaugura con la cattedrale gotica una relazione di equilibri dinamici, che invece sono a fondamento della spiritualità taoista così come dell'architettura *shintō* giapponese²¹. Eretti in epoca pre-buddhista con materiali naturali e deperibili come il bambù, la paglia di riso e la corteccia, i santuari shintoisti presuppongono una ricostruzione periodica, simbolo di una rinnovata purezza e di un'osmosi tra figurazione tecnica e naturale dinamica trasformativa del tempo, che non prevede una cesura, ovvero un "taglio", tra sacro e profano, bensì una paradossale compresenza e in-differenza dis/continua tra mondi.

²¹ Non si intende in questo contesto fare riferimento allo Shintoismo come "religione di stato", che venne unificata successivamente al Rinnovamento Meiji del 1868, ma come insieme di culti locali eterogenei a fondamento della spiritualità giapponese originaria. Cfr. B. Bokig, *A popular dictionary of Shinto*, Routledge, London-New York 1997; T.P. Kasulis, *Shinto. The way home*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2004, pp. 9-37.

Similmente a quella shintō, l'architettura religiosa cinese è tradizionalmente costituita per lo più da elementi costruttivi caduchi come il legno e la terra battuta, che respingono, in virtù della loro corruttibilità, qualsiasi riferimento alla stabilità e alla durevolezza. Sottesa a questa composizione materiale e formale va riconosciuta innanzitutto la pratica del buddhismo *chan*, che mutua dai testi canonici indiani la nozione di impermanenza, ossia di transitorietà del “vuoto temporale” (*anicca*), nella sua relazione costitutiva con l'assenza di limiti chiusi (*anattā*)²².

In aperto contrasto con la volontà formale che anima l'edificazione della cattedrale, in cui lo spazio architettonico si trasfigura in dimora divina, e in quanto tale va conservato, i santuari sino-giapponesi vengono perciò spesso concepiti come luoghi di attraversamento – e non di stasi del divino²³.

Se nello shintō originario giapponese il luogo sacro (*saijō* 祭場) non costituisce un'imperitura dimora del dio, quanto piuttosto uno spazio di passaggio del *kami*, il sentimento dell'impermanenza (*mujō* 無常), intrecciato a quello della transizione (*utsuri watari* 移り涉り) appare costitutivo anche del buddhismo zen. Mentre dunque l'architettura classica di Cina e Giappone sviluppa uno spazio volto a favorire un transito, che si tratti del *kami* shintoista, del cortigiano imperiale o dello stesso soffio vitale *qi*, la cattedrale europea ha la funzione di erigere sulla terra “l'eterna casa di Dio”²⁴, e dunque di contrapporsi al tempo, di eludere l'arbitrarietà della natura, di esorcizzare il caos del divenire.

Appare forse limitante in questa prospettiva la lettura di Li Zehou, che descrive l'ambiente di “molte chiese occidentali” come “vasto spazio cupo e cavernoso che evoca un senso di piccolezza e di fragilità e il desiderio di invocare la protezione del Dio”²⁵, poiché se questo può valere per certa architettura altomedievale, il terreno del confronto con la cattedrale gotica è semmai quello della metafisica, che presuppone una visione ascensiva in contrapposizione alla continuità orizzontale dello spazio e del tempo. Le logge, i padiglioni e le terrazze del palazzo cinese, in cui uomini e dèi dormono sotto lo stesso tetto, contrastano con le guglie gotiche che si innalzano al cielo, e che accolgono la luce divina dall'alto attraverso i filtri iridescenti delle vetrate.

Non solo la cattedrale gotica, a differenza del santuario cinese,

²² G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., p. 39.

²³ Cfr. A. Giacomelli, *Il passaggio del “Kami” e la dimora del Dio. Considerazioni estetiche tra eternità e impermanenza a partire da Ryōsuke Ōhashi*, in “In Circolo”, 5/2018, pp. 92-99.

²⁴ R. Ōhashi, *Kire. Il bello in Giappone*, cit., pp. 126 e 243.

²⁵ Li Zehou, *La via della bellezza*, cit., p. 68.

appare espressione e compendio di uno *Zeitgeist* epocale, ma anche trasfigurazione nello spazio di una temporalità eterna che rinnega sia la transitorietà del tutto che la medesima matrice naturale dell'umano e del divino.

4. Mimesis ed essenza

Il rapporto fra transitorietà del tempo ed eternità in ambito artistico-artigianale ed architettonico appare strettamente intrecciato a quello tra forma sensibile e modello sovrasensibile. Se si torna a riflettere sul fenomeno della *chinoiserie*, è storicamente comprovato che in risposta alla pressante necessità di manufatti i commercianti e gli artigiani cinesi del XVIII secolo iniziarono ad utilizzare prodotti diversi e inferiori. È il caso degli oggetti in giada, favoriti dagli occidentali non tanto per l'ancestrale carica simbolica, legata all'autorità e all'immortalità, quanto per la loro attrattiva di ornamenti, amuleti, gingilli, lame, e pendagli che risaltano nella luce con nuance grigioverdi, colori fulvi, striature bianche e così via. A tale richiesta sempre crescente del mercato antiquario e modaiolo europeo è conseguito l'utilizzo, da parte dei cinesi, della nefrite – di origine birmana – rispetto all'originale giadeite.

Si tratta di un esempio che convoca apertamente il problema estetico dell'*imitazione*: il dibattito filosofico sulla nozione di μίμησις in campo artistico è inaugurato nel mondo antico dalla scena delle *Donne alla Tesmoforie* di Aristofane, in cui in cui Agatone afferma che un tragediografo, qualora non possieda naturalmente determinate componenti espressive (come la femminilità), deve ricercarle dentro di sé grazie alla mimesi²⁶. Nel III libro della *Repubblica* (393d-394d), Platone distingue l'arte poetica in tre parti: essa può essere totalmente mimetica, come avviene nella tragedia e nella commedia; meramente espositiva [δι' ἀπαγγελίας ο (ἀπλῆ) διήγησις], come avviene principalmente nel ditirambo; oppure mista (δι' ἀμφοτέρων), come avviene – secondo il filosofo – in Omero. Nel celebre X libro della *Repubblica*, la mimesi viene accusata, nel suo complesso, di imitare le cose al terzo grado, in quanto rappresenta oggetti che, a loro volta, imitano l'Idea dell'oggetto stesso: la poesia, insomma, sarebbe tutta pura finzione. Di qui il detto proverbiale, ripreso da Aristotele nella *Metafisica*, ἀλλὰ κατὰ τὴν παροιμίαν πολλὰ ψεύδονται αἰδοῖ (“molte menzogne dicono i cantori / molto mentono gli aedi”)²⁷. In quanto imitatore-imbonitore (μιμητής), il poeta è, per Platone, mentitore, attore, simulatore

²⁶ Cfr. Aristofane, *Thesm.*, vv. 154-156.

²⁷ Cfr. Aristotele, *Metaph.*, I (A), 2, 983 a. Tale detto viene generalmente attribuito a Solone.

(ὑποκριτής). Giacché i poeti “intossicano le anime e allontanano dalla verità”, nella *Repubblica* si giunge a postulare la necessità di censurare Omero, mostrando come tra filosofia e poesia vi sia un’ inimicizia atavica: “tra poesia e filosofia esiste un disaccordo antico (ὄτι παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ) ”²⁸. Per salvare la potenza razionale del λόγος, che si esplica in una πόλις (macrocosmo dell’anima), giusta, armonica ed equilibrata, sembra dunque necessario bandire il poeta e la sua arte, intesa come parvenza fallace (εἰδῶλον), fuori dalle mura.

In rapporto alla verità, l’arte rivela per Platone tutta la sua radiale insufficienza, come mostra la famosa metafora dei “tre letti”²⁹: il letto ideale, inteso come idea di letto e come letto in sé, il letto sensibile, costruito dal falegname che guarda direttamente all’idea e la assume a modello, prodotto per il bene di chi lo possiede, e infine il letto dipinto, la cui consistenza ontologica è la stessa dell’immagine riflessa allo specchio, e quindi la cui natura è quella della mera immagine e dell’illusione. Nel platonismo si assiste quindi ad un’articolazione del fenomenico in due modalità poietico-produttive: quella artigianale, imitazione utile e fedele all’idea, e quella artistica, imitazione fantasmatica, copia di copia, illusionismo inutile e destabilizzante. Ma si assiste soprattutto alla contrapposizione capitale tra il fenomenico *tout court* e il mondo *essenziale*, ideale a cui appartiene il letto “in sé”.

Anche il produrre artigianale è un offuscarsi dell’idea, dal momento che nemmeno il falegname produce il letto “in sé”, bensì sempre e soltanto un letto particolare. L’opera del pittore, però, ha tutt’altra portata e tutt’altro pericolo: è il prodotto di una μίμησις, che assume come modello la cosa sensibile e non più l’idea, è un offuscamento dell’essenza pura nel colore e nella superficie e che crea un oggetto indisponibile per l’uso. Perciò il dipinto è un ente di terzo genere, distante due volte dalla verità, determinato dal punto di distanza che risulta dalla successione gerarchica secondo la quale sono ordinati i modi del produrre in relazione alla loro capacità di portare alla presenza la verità.

Lo scarto tra essere e divenire, tra realtà e rappresentazione, tra modello e copia si dilata dunque nell’opera in quanto imitazione di imitazione. L’oggetto imitante, al contempo *alius et idem* rispetto al suo modello, si genera perciò sempre “da una frizione con l’eteronomia”³⁰, in virtù di una dipendenza da una sfera di valori altra.

²⁸ Platone, *Resp.*, X, 607 b.

²⁹ Ivi, X, 596 b.

³⁰ G. Carchia, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. VII-VIII. Cfr. anche G. Lombardo, *L'estetica antica*, il Mulino, Bologna 2002, p. 14.

È noto come la riflessione platonica verrà ripresa, e sostanzialmente rovesciata, da Aristotele nella *Poetica*³¹, e tuttavia la concezione platonica di arte come deteriore simulazione di un'essenza vera che le si contrappone costituirà un *leitmotiv* destinato a permeare gran parte della riflessione estetica europea di matrice cristiana.

Riprendendo il caso specifico della porcellana cinese, mentre le maioliche prodotte in occidente *imitano* un'arte altra, nel caso della giada è in atto una dissimulazione della facoltà stessa dell'imitazione, nel momento in cui si induce a credere che un determinato prodotto corrisponda ad un altro. Una differente semiotica è dunque sottesa all'imitazione e alla contraffazione: nel primo caso si tratta di un'azione esplicitamente diretta a riprodurre un modello originale, nel secondo di una deliberata falsificazione. E tuttavia una simile accezione deteriore della contraffazione non può che apparire forzata se applicata acriticamente alla pratica artistica cinese, giacché in Cina non esiste di fatto un approccio univoco alla verità, né un modello ideale-essenziale che l'elemento sensibile assume o falsifica. "La grande immagine non ha forma"³², rileva Jullien, significando con ciò un modello cosmico cinese non oppositivo, in cui svanisce ogni gerarchia tra la forma-*éidos* e il simulacro-*éidolon*, tra l'originale e la copia, poiché quest'ultima non tradisce alcun "Vero", ma piuttosto è coinvolta nella circolazione dinamica dell'"energia vitale" (*qi* 氣) esattamente come qualsiasi altro accadimento "reale". È proprio l'assenza di una "teoria della verità", sia essa intesa nei termini platonici di mondo sovrasensibile da cui la copia sensibile si discosta, sia essa intesa nei termini aristotelici di in-differenza tra materia e forma, che rende probabilmente inconsistente qualsiasi giudizio sull'arte cinese fondato sulla nozione occidentale di μιμητής.

All'idea metafisico-platonica di un'origine-originale, il pensiero cinese tradizionale oppone una visione del mondo come "immenso scenario di processi dinamici", percorsi da un'onnicomprendiva "grande energia" (*da qi*) o "respiro" (*xi qi*)³³.

³¹ Aristotele, *Poet.*, 1447a14-18. Aristotele concorda pienamente con Platone sull'assenza dell'arte come imitazione, e tuttavia si pone su posizioni opposte riguardo alla valutazione del suo statuto epistemologico: se per Platone la μιμητής segna una doppia distanza dell'arte dalla verità, determinandone l'impotenza conoscitiva e collocandola sul piano opinabile della *doxa*, Aristotele, "eliminata la trascendenza dell'Idea e, tolta di conseguenza ogni valenza ontologica alla nozione di imitazione" (D. Pesce, "Introduzione a Aristotele", *La poetica*, trad. it. a cura di D. Pesce, Rusconi, Milano, 1981, p. 14), la considera invece fonte di vera conoscenza. In un generale contesto teorico che rifiuta la metafisica platonica, Aristotele considera pertanto la natura imitata dall'arte una "realtà" a tutti gli effetti.

³² Cfr. F. Jullien, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, trad. it. di M. Ghilardi, Angelo Colla, Vicenza 2004.

³³ G. Pasqualotto, *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Marsilio,

In questa prospettiva, la “forma” sino-giapponese, nella sua accezione di *kata* ovvero di *taolu*, pur mantenendo il proprio carattere sovrastorico indipendente dal “volere artistico” epocale (*Kunstwollen*) e dallo “spirito del tempo” (*Zeitgeist*), paradossalmente “non ha forma” giacché non è separata dal mondo dell’apparenza e delle sue infinite modulazioni e interdipendenze. Cade così non solo il dualismo metafisico con la trascendenza, ma anche quello tra il sé e l’esecuzione artistica, che all’apice della perfezione formale stanno fra loro in una relazione di a-dualità. Questa coincidenza fra cuore e mente, ossia questo sinolo di corpo e spirito, si consegue superando il rapporto *imitativo* con il modello e diventando un tutt’uno con la forma: solo a questo punto è possibile essere liberi dalla matrice e dunque giocare con essa.

Se l’affermazione di Chad Hansen “i filosofi della Cina Classica non avevano alcun concetto di verità”³⁴ può apparire alquanto perentoria, nelle varie scuole di pensiero della Cina classica l’approccio pluralistico, pragmatico, rivolto all’efficacia e al flusso vitale che innerva la natura, non trova di fatto ipostatizzazioni in una nozione di verità ingenerata e imperitura, unica e intera, né in un’idea di forma trascendente o regolativa³⁵. Ecco che un’operazione come quella della contraffazione della giada si rivela in fondo del tutto legittima in una prospettiva in cui la “vera realtà” non può venire contraddetta o distorta, in quanto per sua natura mutevole e ineffabile.

Allo stesso modo, un’operazione antiquaria come quella del restauro, volto al ripristino di una forma *originale*, al rilancio del contatto col passato, al dialogo con l’antico, appare per lo più lontana dal comune sentire estetico cinese. L’interesse per il “classico” come elemento storico separato dalla cultura attuale corrisponde a una visione del tempo affatto occidentale: anche in questo caso il retaggio di Platone si traduce in una concezione negativa del divenire storico, inteso come un processo di deperimento a cui si oppone l’immutabilità del modello. Come in ambito cinese l’imitazione non soffre dell’anatema platonico, giacché non sussiste un’ontologia gradualistica che fa derivare il sensibile dall’eidetico, così il reperto storico non necessariamente viene ipostatizzato e tratto fuori dal flusso del tempo attraverso il restauro, ma si inserisce a sua volta nella logica fluida del *qi*, del “soffio” sovrastorico che coinvolge il cosmo della sua totalità. Se è vero che la concezione cristiana, a dif-

Venezia 20102, p. 108.

³⁴ C. Hansen, *Chinese Language, Chinese Philosophy, and Truth*, in “Journal of Asian Studies”, 44/3, 1985, p. 491.

³⁵ Cfr. M. Ghilardi, *Il vuoto, le forme, l’altro. Tra Oriente e Occidente*, Morcelliana, Brescia 2014, p. 154.

ferenza di quella greca, non riconosce nel tempo l'espressione di un mero deperimento, giacché lo scorrere temporale si iscrive in una dinamica escatologica segnata dall'avvento del Salvatore, altrettanto vero è che la cattedrale medievale, come si è rilevato, viene edificata nella prospettiva eternizzante di richiamare il regno di Dio in terra.

Una volta messi in luce alcuni elementi che caratterizzano il diverso approccio al tempo, alla mimesi, alla creatività e alla conservazione dell'arte tradizionale cinese rispetto a quella europea, appare opportuno interrogarsi sulla tenuta di queste discriminanti in ambito contemporaneo.

5. *Da Mao alle New York cinesi*

L'appello di Mao, contenuto nei famosi discorsi di Yan'an sulla letteratura e l'arte (1942)³⁶, invitava l'artista a vivificare con fierezza l'ancestrale tradizione autoctona, e insieme a trarre dalla vita del popolo la tematica della propria opera, a trovare mezzi di espressione accessibili alle masse e a rivalutare gli aspetti vivi e popolari della tradizione culturale cinese. Tale "sollecitazione" da parte di Mao, lungi dal costituire un'innocua operazione di valorizzazione della tradizione antica, si trasmuterà nel corso della Rivoluzione culturale (1966-1976) in un totale isolamento nazionale e in una radicale funzionalizzazione dell'arte allo sviluppo del socialismo, con la conseguente persecuzione prima degli artisti dissidenti, poi degli artisti *tout court*. La grande rivoluzione proletaria del 1966 segna in effetti profondamente il sistema dell'arte cinese, giacché la campagna politica mobilitata da Mao sospenderà tutti i corsi nelle accademie di belle arti, chiudendo giornali e periodici, scuole, università e arrivando a bandire la stessa espressione artistica in quanto manifestazione di ideali controrivoluzionari³⁷. In questa fase storica una furia iconoclasta senza precedenti sarà rivolta distruggere qualsiasi retaggio del passato. Ecco che il patrimonio archeologico storico-artistico cinese sarà destinato a subire la violenza delle Guardie rosse, che si abatterà su templi, musei, oggetti d'arte e libri, inaugurando una caccia a intellettuali, pittori, scrittori, poeti, docenti, scienziati e religiosi condannati all'ingiuria, alla deportazione rieducativa, alla prigione o alla morte. Che ne è allora dell'arte in questa fase di educazione col-

³⁶ Cfr. Mao Zedong, *Discorsi alla conferenza di Yanan sulla letteratura e l'arte*, Casa Editrice in Lingue Estere, Pechino 1969. Sul tema, e in generale sul fenomeno della Rivoluzione culturale cfr. E.C. Pischel, *Die chinesische Kulturrevolution*, Neue Kritik, Frankfurt 1969; E.C. Pischel-R. Rossanda, *Zur chinesischen Aussenpolitik*, Merve Verlag, Berlin 1972; E.C. Pischel, *Storia della rivoluzione cinese*, Editori Riuniti, Roma 1973; Id., *Le origini ideologiche della rivoluzione cinese*, Einaudi, Torino 1979; Id., *Mao Zedong dalla politica alla storia*, Editori Riuniti, Roma 1988.

³⁷ Cfr. Mao Zedong, *Per la rivoluzione culturale. Scritti e discorsi inediti 1917-1969*, a cura di J. Ch'en, Torino, Einaudi 1975.

lettiva di stato, di culto della personalità e di regime totalitario? Le categorie artistiche e culturali sono destinate a rispecchiare, in questa fase, le esigenze di una “nuova era”: se l’unica influenza esterna tollerata è rappresentata dalla produzione del Realismo socialista di stampo sovietico, l’ideologia culturale maoista impone una narrativa finalizzata alla commemorazione agiografica del regime attraverso ritratti di leader o dipinti storici celebrativi delle vittorie ottenute durante i periodi della guerra anti-Giapponese (1937-1945) o anti-Nazionalista (1945-49)³⁸. Nel contempo, si infervora il dibattito sul rinnovamento della pittura tradizionale cinese e sulle modalità del suo approssimarsi a un realismo accademico che asseconi ed enfatizzi il processo di popolarizzazione del linguaggio visivo. È dunque l’epoca della produzione visuale di massa, dei poster corredati da slogan, della disseminazione capillare delle immagini del potere³⁹. Nelle composizioni schematiche, concepite per la fruizione di contadini, operai e militari, predomina il rosso del fervore rivoluzionario a consacrare i soggetti positivi, mentre i nemici del popolo sono rappresentati con toni grigiastri e scuri. Questa illustrazione di modelli di prassi etico-politica, attraverso l’uso di immagini eroiche o di stereotipati idilli di vita quotidiana, segna di fatto la fine di qualsiasi dialogo aperto con la tradizione e con la storia, favorendo un’arte asservita all’ideologia e opprressa dalla censura.

L’ortodossia rivoluzionaria comincerà a scricchiolare intorno alla metà degli anni Settanta, in concomitanza con la morte di Mao (1976) e con il conseguente arresto della cosiddetta Banda dei Quattro (Jiang Qing, vedova di Mao, Zhang Chunqiao, Yao Wenyan e Wang Hongwen). Numerosi giovani artisti riprendono in questa fase a coltivare il concetto dell’*art pour l’art* e a dichiarare il proprio ruolo di *outsider* rispetto ad un’arte convenzionale. La pittura *en plein-air* lentamente inizia ad essere praticata nei parchi delle città senza l’incombente minaccia della pena nei campi di rieducazione; i venti dell’impressionismo e del post-impressionismo riprendono a spirare da Occidente, mentre si assiste a una rinascita delle calligrafie e della tradizionale pittura di paesaggio.

Nel 1979 si riuniscono a Pechino, intorno alle figure fondatrici di Zhang Wei, Ma Kelu e Zhao Wenliang, una ventina di artisti dissidenti che si definiscono *No Name Group* (*Wu Ming Huabui*) e

³⁸ Cfr. J. Purtle-E. Ridolfo-Qiao, *Reading Revolution: Art and Literacy during China’s Cultural Revolution*, University of Toronto Library, Toronto 2016. Cfr. anche R. King et al. (a cura di), *Art in turmoil: the Chinese cultural revolution, 1966-76*, USB Press, Vancouver 2010.

³⁹ Cfr. L. Cushing-A. Tomkins, *Chinese posters. Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*, Chronicle Books, San Francisco, 2007. Cfr. anche S.R. Landsberger-A. Min, *Chinese Propaganda Posters*, Taschen, Köln 2017.

professano in una prima mostra ufficiale un'arte finalmente apolitica improntata sul soggetto pittorico del paesaggio post-impressionista. Nello stesso anno il cosiddetto *Stars Group* (*Xingxing Meizhan*), si stabilisce presso le rovine dell'Antico Palazzo d'Estato di Pechino (*Yuanming Yuan*) ed allestisce una mostra fuori dal Museo d'Arte Nazionale, sede e veicolo dell'arte ufficiale di regime⁴⁰. Una terza esposizione fondamentale nel contesto della contestazione all'ideologia maoista è promossa dal gruppo *Ziran, Shehui, Ren* (Natura, Società e Uomo)⁴¹. Da queste iniziative – che potremmo forse comparare, per il loro valore programmatico ed eversivo, a certe azioni delle avanguardie storiche europee del primo Novecento –⁴² nasce ufficialmente il movimento modernista cinese. Lo *Stars Group* – il cui nome enfatizza la specifica individualità degli autori (ognuno dei quali è considerato, appunto, una star), rappresenta in questa fase uno dei collettivi più intransigenti nel panorama dell'arte non ufficiale, che a vario titolo intende affrancarsi dalle istanze uniformanti imposte dalla Rivoluzione culturale e da una concezione pubblica e collettivistica dell'arte. L'alienazione della forma in soggetti cubisti astratti è sintomatica di un bisogno di superare l'iper-realismo oleografico della propaganda, che imponeva soggetti espressivi votati alla rappresentazione gloriosa dei valori comunisti. Ecco che la singolarità e l'introspezione emotiva non costituiscono più un retaggio decadente, tipico della mentalità borghese delle classi "nere" (come gli intellettuali)⁴³.

Se la conquista della pittura formale e dell'astrazione segna la scoperta della bellezza astratta, che sancisce il primato del contenuto sulla forma, una nuova visione iper-realista (propria ad esempio degli indirizzi artistici della *Scar Art* e della *Native Soil Painting*) si focalizza sull'apatia, sul sacrificio, sulla sofferenza e sul dolore umano, che erano stati espunti e alienati nelle opere distorte ed edulcorate volute dalla Repubblica di Mao⁴⁴.

Un ultimo elemento che può aiutare a comprendere lo sviluppo dell'arte cinese oltre l'epilogo del totalitarismo maoista riguarda il fenomeno di ibridazione estetica – tutt'ora in atto – che investe la

⁴⁰ Cfr. J.F. Andrews, K. Shen, *Blooming in the Shadows: Unofficial Chinese Art, 1974-1985*, China Institute, New York 2011.

⁴¹ Cfr. C. Kruse-A. Majewski (a cura di), *Ziran/Nature: art, nature and ethics*, Sternberg Press, Berlin 2015.

⁴² F. Koch, *Von „China Avantgarde“ bis „Living in Time“: Gruppenausstellungen zeitgenössischer chinesischer Kunst in Deutschland seit 1993*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 39, 2012, pp. 257-313.

⁴³ F. Dikötter, *The Cultural Revolution. A People's History, 1962-1976*, Bloomsbury, London 2017, p. 63.

⁴⁴ Cfr. H. Wu (a cura di), *Contemporary Chinese art : primary documents*, Duke University Press, New York, 2010.

Repubblica Popolare a partire dagli anni Ottanta. Non va infatti omissivo come al sollievo liberatorio conseguito al tramonto dell'era di Mao – che si esplica nell'effrazione formale dei gruppi artistici dissidenti – si intrecci in questa fase un profondo senso di disagio dovuto al vuoto ideologico lasciato dalla dissoluzione dell'utopia rivoluzionaria. Pur impegnandosi in una campagna contro i rischi della globalizzazione (basti pensare alla sanguinosa repressione della protesta di piazza Tiananmen), il Partito comunista non può di fatto arginare una dinamica di esposizione sempre crescente ai modelli occidentali: una volta crollato il sistema di valori per i quali fino a pochi anni prima milioni di giovani avevano sacrificato aspirazioni e talora la vita, la Cina si dibatte tra euforia sperimentale postmoderna e crisi identitaria. Cinismo, pragmatismo, ironia, sovrapposizione semiotica, superficialità, ripetizione ridondante delle forme, caratterizzano i linguaggi della sperimentazione artistica contemporanea cinese: mentre a New York Andy Warhol nel 1972 utilizza il volto di Mao Zedong – ancora al potere – per le sue celebri serigrafie, accostandolo indifferentemente alle icone pop di Marilyn Monroe e dei barattoli Campbell's, circa vent'anni dopo i movimenti del Pop politico cinese reinterpretano in termini altrettanto dissacranti e umoristici le icone e le immagini iconiche della Rivoluzione culturale⁴⁵. Nella prima metà degli anni Novanta l'artista dei new media Feng Mengbo riproduce Mao come un personaggio di un videogioco sconfitto dalle Tartarughe Ninja (*Taxi! Taxi! - Mao Zedong III*, 1994); Li Shan lo rappresenta languidamente truccato come i personaggi femminili dell'opera di Pechino (*Mao con fiore rosso*, 1990; *Serie Rosso No. 21*, 1992; *Mao e l'artista I*, 1994; *Senza titolo, Serie Rosso*, 1995), mentre Yu Youhan neutralizza a livello formale il Grande Timoniere della Rivoluzione attraverso un eccessivo e ripetitivo decorativismo che ricorda il pattern dei tessuti contadini (*The Waving Mao*, 1990)⁴⁶. Altrettanto significativa è l'opera olio su tela *Great Castigation Series: Coca-Cola*, di Wang Guangyi, che rappresenta, nello stile realista-socialista, dei lavoratori cinesi nell'atto di dipingere un cartellone per la Coca-Cola⁴⁷.

La provocazione satirico-politica si intreccia così ad operazioni di destituzione semantica, che inaugurano la fase del disimpegno neutrale volutamente senza spessore nonché del kitsch, che indica,

⁴⁵ A. Erjavec (a cura di), *Postmodernism and the postsocialist condition: politicized art under late socialism*, University of California Press, Berkeley 2003, p. 42 sgg.

⁴⁶ Cfr. F. Mengbo, *Past virtualized-future cloned: 1994-2003*, Museum of Contemporary Art, Taipei, 2003; X. Tang, *Visual culture in contemporary China*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

⁴⁷ A. Erjavec (a cura di), *Postmodernism and the postsocialist condition*, cit., pp. 41; 255-256.

secondo l'accezione comune del sostantivo, gli oggetti di cattivo gusto, ma che esprime di fatto un processo sociale di inflazione dell'attività estetica nella società dei consumi di massa. Il Pop politico cinese, così come, per altri versi, il cosiddetto movimento del Realismo cinico, comportano una "degradazione" dell'opera d'arte attraverso la ripetizione multipla o la deformazione grottesca, che dà luogo a forme artistiche secondarie, ibride, eclettiche, fatte di accostamenti sconcertanti e paradossali. I famigerati simboli della precedente era ideologica – dagli eroi rivoluzionari alla stella rossa – diventano simulacri destituiti di senso in un contesto di nichilismo profondo sotto il cui segno si articolano le tonalità emotive dominanti delle giovani generazioni cinesi⁴⁸.

Questa dinamica dell'assemblaggio, dell'affastellamento e del gioco dei segni risulta evidente anche nell'architettura cinese contemporanea, in cui, in un mix onirico e indifferente, convergono le più svariate suggestioni dell'immaginario collettivo europeo ed autoctono. Se l'architettura rappresenta una delle più eloquenti e dirette espressioni del carattere di una civiltà, nonché del volto e del linguaggio formale di una determinata realtà sociale, nella contemporanea società cinese il legame con la tradizione e la stratificazione dell'identità storica sembra non avere più nulla a che fare con lo spazio del radicamento nel passato millenario, né con il carattere distruttivo della Rivoluzione. La tradizione cede piuttosto il passo, nel paesaggio urbano, ad una crescita incontrollata che insegue modelli di neocapitalismo globalizzato e radicale. Ne sono un esempio "cattedrali del consumo"⁴⁹ come il celebre *Casino Grand Lisboa* a Macao (il più grande al mondo), trionfo dell'opulenza sgargiante e del kitsch postmoderno che supera ampiamente il citazionismo eclettico di stili, di luoghi e di tempi di Disneyland e Las Vegas. Questa celebrazione del post-modernismo pacchiano, compromesso e ambiguo, che rilancia quanto teorizzato in America da architetti come Robert Venturi⁵⁰, non incarna un progetto, non esprime un'esigenza esistenziale, non plasma un uomo nuovo, non indica una via est-etica verso nuove forme e sperimentazioni dell'abitare, ma convoca piuttosto un mero gioco di segni virtuali, di pseudo-caratteri assemblati⁵¹. Rispetto al "luogo", inteso come

⁴⁸ Ivi, pp. 17; 41 ss.

⁴⁹ Cfr. G. Ritzer, *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo*, trad. it. di R. Rainò, il Mulino, Bologna 2005.

⁵⁰ Cfr. R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, trad. it. di R. Gorjux e M. Rossi Paulis, introd. Di V. Scully, Dedalo, Bari 1980. Cfr. anche R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, trad. it. di M. Sabini, Cluva, Venezia 1985.

⁵¹ Cfr. G. Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 342.

radicamento nella terra e nella tradizione, nonché al “nonluogo” (*non-lieu*), che Marc Augé definisce come spazio rassicurante, cosmopolita e sempre uguale preposto alla circolazione⁵², si sostituisce in Cina lo *pseudoluogo* inteso come mix indifferente in cui convergono le più svariate suggestioni dell’immaginario collettivo: lo spot pubblicitario, il cinema, l’esotismo, le citazioni classiche.

La bizzarria delle alternanze estetiche della “Fantasyland” di Macao trova ulteriore sfogo nel *Greek Mythology Casinò*, o ancora nel *Venetian*, vera e propria città costruita per il gioco e per lo shopping sotto un cielo di vetroresina azzurro con finte rondini in volo, ricostruzioni di Piazza san Marco corredato di campanile, palazzo ducale, canal Grande, calli e campielli, e un fantomatico canale Marco Polo. Tra vicoli e finti canali sono collocati qua e là anche dei dinosauri in cartapesta a grandezza naturale. Questa nuova figuratività, che sfocia nel *pastiche*, nel *puzzle*, nel *collage* grottesco, non riguarda solamente le strutture dell’intrattenimento ludico, ma è in fondo la cifra delle dinamiche imitative della Cina contemporanea, disseminata di città-copia di Parigi (a Tianducheng), di villaggi storici delle Alpi austriache (la pseudo-Hallstatt nella provincia di Guangdong), di quartieri svizzeri (la pseudo-Interlaken, con lago artificiale del parco a tema Overseas Chinese Town Est, sempre nella provincia di Guangdong). Una replica del Rockefeller Center e del Lincoln Center Juilliard, oltre a varie imitazioni dello skyline di New York, sorgono al posto dell’antico villaggio di pescatori di Tianjin, mentre a Pudong è stata fondata Olanda Town, un villaggio *pastiche* che assembla elementi tipici di Amsterdam con caratteri della città di Amersfoort, completo di canali e mulini a vento. Gli esempi potrebbero proliferare: la città di Fuzhou, in omaggio a Shakespeare, sta realizzando una copia di Stratford-upon-Avon; Fuyang ha costruito un suo Campidoglio uguale a quello negli Usa,

⁵² Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un’antropologia della surmodernità*, trad. it. di R. Rolland, Elèuthera, Milano 1993, pp. 27 sgg.; cfr. anche Id., *Disneyland e altri nonluoghi*, trad. it. di A. Salsano, Bollati Boringhieri 1999. Come è noto, Marc Augé definisce i *nonluoghi* in opposizione ai luoghi antropologici: al luogo caratterizzato da una forte carica identitaria, capace di generare una genuina nostalgia, si contrappone uno spazio abitato privo di relazione autentica con la storia e la cultura locale. Tra i nonluoghi si annoverano sia le strutture per la circolazione rapida di persone e merci (per es. gli aeroporti), sia i mezzi di trasporto, i grandi centri commerciali, gli outlet, ma anche i campi profughi, le sale d’aspetto, gli ascensori e così via. Nei nonluoghi l’individuo non intesse relazioni con gli altri, ma agisce guidato solo dal frenetico desiderio di consumare o di accelerare i processi: si tratta di una tensione al cambiamento, che, di fatto, non matura alcuna vera modificazione dell’esistenza. L’assenza di carica eversiva dei nonluoghi nella surmodernità produce, al contrario un livellamento massificante nelle coscienze nella globalizzazione, in cui le differenze culturali e le specificità divengono merce di scambio e si prestano a diventare stilema o moda del momento. Nel nonluogo si trovano persone da tutto il mondo, ma le peculiarità vengono annullate in un presente astorico. Il nonluogo non si abita, si attraversa.

mentre nei dintorni di Pechino esiste una replica di Jackson Hole, la cittadina del Wyoming, con tanto di cowboy per le strade e un tratto di Route 66.

Anche in questo caso, a differenza della nefrite birmana del XVIII secolo, o della contraffazione di milioni di articoli del XXI secolo, non si tratta di una falsificazione ingannevole, ma di una prassi imitativa che non condivide l'idea – di matrice metafisico-platonica squisitamente occidentale – secondo cui la copia costituisce un deterioramento del vero, un suo epifenomeno inferiore, un de-pauperamento ontologico e addirittura morale. Varrebbe la pena di indagare se sussista, per il sentire estetico cinese, una nozione simile a quella giapponese di *mitate-e* 見立絵, che indica l'accenno ludico ad un riferimento classico, ovvero il richiamo dell'elemento visibile a quello invisibile. Nell'ambito dell'arte a stampa dell'*ukiyoe* 浮世絵, la nozione di *mitate-e* esprime un tipo di raffigurazione per lo più reso con il termine “parodia”: un'immagine che riprende un tema della tradizione classica e lo trasferisce al presente⁵³. Laddove *mitateru* 見立る indica l'azione di paragonare una cosa all'altra ed *e* 絵 indica l'immagine, visitare la copia di un villaggio svizzero, olandese, francese o americano non corrisponderebbe in questo senso a visitare l'originale, ma consentirebbe di innescare una dinamica ironico-allusiva al di là dell'ingenua equivalenza, che stimola la fantasia di avventori, probabilmente impossibilitati a visitare le vere Parigi, New York, Amsterdam e così via. A prescindere dalla praticabilità di questa analogia con il Giappone, appare plausibile sostenere, anche in questo caso, come l'imitazione cinese non condivida pienamente lo statuto occidentale di appropriazione indebita e di scandaloso rifiuto dell'originalità, ma si prospetti semmai a sua volta come arte e occasione di perfezionamento.

Alla luce di queste brevi riflessioni, molti sono evidentemente gli interrogativi ancora aperti: appare possibile licenziare univocamente, i fenomeni succitati di “meticcio” kitsch e di duplitecture – per usare il neologismo di Bosker che esprime la fusione di duplicazione e architettura –⁵⁴ nei termini di una deficienza creativa e di un'obbedienza supina alle logiche di mercato conseguente alla crisi identitaria della Cina contemporanea? Il destino di questo stridulo postmodernismo non è forse quello di tramontare a sua volta e di trasfigurarsi in qualcosa di diverso, come già sembrano anticipare in campo artistico le sperimentazioni digitali, le installazioni e le

⁵³ Cfr. A. Haft, *Aesthetic Strategies of the floating World – Mitate, Yatsusbi, and Fūryū in Early Modern Japanese Popular Culture*, Brill, Leiden, 2013.

⁵⁴ B. Bosker, *Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2013.

performance inaugurate negli anni Duemila? Tentare di rispondere a queste domande rappresenta la sfida, sempre aperta, di una genuina estetica interculturale.

IV – *L'obliquità retorica cinese* (*e una possibilità per la retorica femminili occidentale?*)

di Simona Chiodo e Marcello Ghilardi

ABSTRACT

Una delle specificità che distinguono la cultura cinese dalla cultura occidentale è il dominio di una retorica obliqua, e non frontale, che è estesa dalla filosofia alla strategia militare e politica, ma anche al linguaggio quotidiano. Entrambe le vie retoriche hanno vantaggi (e svantaggi) potenziali significativi. L'obliquità cinese, sulla quale ci concentreremo, può anche farci cominciare a riflettere su un'analogia (che può essere significativa soprattutto adesso) con la retorica femminile occidentale.

One of the specificities which distinguish Chinese culture from Western culture is the domain of an oblique, and not frontal, rhetoric, which is extended from philosophy to military and political strategy, but also to everyday language. Both the rhetoric ways have potential meaningful advantages (and disadvantages). The Chinese obliquity, on which we shall focus, can also make us start to reflect on an analogy (which can be meaningful especially now) with the Western female rhetoric.

Parole chiave

Pensiero cinese, pensiero occidentale, retorica

Chinese thought, Western thought, rhetoric

1. *“Retoriche” militari*

Quando studiamo i testi cinesi di strategia militare, scopriamo che il modo più raccomandato di perseguire la vittoria è l'obliquità: “Lo scontro è frontale [*zheng 正*], la vittoria è obliqua [*qi 奇*]”¹. Viceversa, quando studiamo i testi greci analoghi, scopriamo che il modo più raccomandato di perseguire la vittoria è la frontalità, documentata, tra gli storici, da Polibio² e, tra i filosofi, da Platone³. Nel primo caso, vince chi ha la capacità di agire in modo obliquo, indiretto, invisibile (e il vincitore, che agisce in modo altrettanto impercettibile, è un essere umano normale: un individuo tra individui). Viceversa, nel secondo caso, vince chi ha la capacità di agire in modo frontale, diretto, visibile (e il vincitore, che agisce

¹ Sun Tzu, *L'arte della guerra*, Ubaldini, Roma 1990, p. 94 (tr. it. modificata).

² Cfr. Polibio, *Storie*, Mondadori, Milano 1970, XIII, 3.

³ Cfr. Platone, *Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1994, V, 468e-469a. Platone cita Esiodo.

in modo altrettanto percepibile, è un essere umano speciale: un eroe, e addirittura un demone⁴). In particolare, nel caso cinese, “La vittoria non ha una forma definita, ma muta incessantemente. [...] La forza non ha schieramento costante, l’acqua non ha forma costante. La capacità di assicurarsi la vittoria cambiando e adeguandosi al nemico è chiamata genialità”⁵: la vittoria, insieme con la sua strategia di perseguimento, è analoga all’acqua, cioè è liquida nel senso che, contro il nemico, non agiscono urto frontale e distruzione, ma aggiramento obliquo e assorbimento. Viceversa, nel caso greco, la definitezza e la durezza che derivano dalla frontalità sono analoghe a un solido, che significa un urto frontale violento e una distruzione altrettanto violenta. Ma una solidità manifesta ha un vantaggio che una liquidità nascosta non ha: urto frontale e distruzione garantiscono più di aggiramento obliquo e assorbimento sia una diminuzione del tempo della battaglia (nel senso che la battaglia è tanto frontale quanto rapida) sia, e soprattutto, un aumento dell’inequivocabilità del suo risultato (nel senso che il suo risultato è tanto manifesto quanto inequivocabile). E aumentare l’inequivocabilità del suo risultato può essere un vantaggio essenziale: se voi siete i nostri nemici, e noi vinciamo la battaglia, l’inequivocabilità della nostra vittoria e della vostra sconfitta dà a entrambi garanzie essenziali per il nostro futuro, perché significa una prima cosa che entrambi possiamo condividere, e a partire dalla quale entrambi possiamo concordare su altre cose. Ma se il risultato della battaglia è equivoco, cioè nascosto, implicito, interno a noi e interno a voi, e non esternaliamo a entrambi, allora non possiamo concordare, ad esempio, su pace, convergenza e sviluppo futuri, perché non abbiamo le loro condizioni di possibilità, che sono l’esternalizzazione del risultato della battaglia e la sua condivisione tra noi.

Potremmo anche dire che la strategia militare greca ha il vantaggio seguente che la strategia militare cinese non ha: il suo risultato è pubblico (esplicito, condivisibile e condiviso *de facto*), e non privato (implicito, indivisibile e indiviso *de facto*). Ed essere pubblico significa potere garantire, nel presente e nel futuro, entrambe le parti, perché i loro diritti e i loro doveri sono esternalizzati e condivisi: ancora, sono espliciti, condivisibili e condivisi *de facto*. È visibile, qui, il passaggio dalla sfera militare a una sfera che potremmo definire politica (e potremmo domandarci, insieme con Jullien: “in che misura il privilegio che la tradizione cinese accorda all’approccio di traverso, nella gestione dei rap-

⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵ Sun Tzu, *op. cit.*, p. 112.

porti antagonistici, non ostacola ancor oggi, in Cina, il “processo democratico”?)⁶).

2. *Retorica obliqua cinese e retorica frontale europea*

Quando, ancora nel caso cinese, passiamo da una battaglia letterale a una battaglia metaforica, cioè retorica, tra un potente e un suo letterato di corte, “che si pensava s’intendessero a mezze parole”⁷, può succedere che “il letterato ha finito per giudicare normale la mutilazione della sua parola; ancor peggio, vi aderisce, la erige a valore. Rari sono coloro che in effetti, nel corso della storia cinese, hanno osato opporsi all’ideologia dominante”⁸. In particolare, quando passiamo al letterato *par excellence*, cioè a Confucio, scopriamo il caso, esemplare, seguente: “Il duca di Qi interroga Confucio sulla politica. Questi si limita a rispondergli ‘[per] il principe essere principe, [per] il vassallo essere vassallo, [per] il padre essere padre, [per] il figlio essere figlio’”⁹. La domanda del duca di Qi è sul modo corretto nel quale il potente deve agire. E la risposta di Confucio è una serie di tautologie. In particolare, la storia ci dice che il duca di Qi non esercitava il potere in modo corretto: ad esempio, non aveva nominato il figlio erede, cioè non aveva agito in modo corretto da “principe” e da “padre”. Attraverso la tautologia, Confucio può, insieme, non dire e dire: non esplicita l’accusa (non rischia di essere punito, e addirittura ucciso, dal potente), ma l’accusa implicita può arrivare in modo obliquo (non rischia una disonestà intellettuale totale).

Se provassimo a immaginare che cosa avrebbe potuto dire Socrate in una circostanza analoga, allora potremmo proporre che la cosa più credibile è che Socrate avrebbe usato la frontalità della definizione (attraverso la forma logica di “S è P”), e non l’obliquità della tautologia (attraverso la forma logica di “S è S”): Socrate avrebbe analizzato e astratto, cioè identificato una definizione universale del modo corretto nel quale il potente deve agire (e di conseguenza del modo scorretto nel quale il potente non deve agire). La tautologia in particolare e l’obliquità in generale hanno vantaggi notevoli (e, non a caso, Confucio ha un destino personale meno tragico del destino personale di Socrate). Ma hanno anche uno svantaggio altrettanto notevole: l’obliquità può essere ritorta contro sé, perché il grigio può essere fatto scivolare sia verso il bianco sia verso il nero

⁶ F. Jullien, *L'ansa e l'accesso. Strategie di senso in Cina, Grecia*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 42.

⁷ *Ivi*, p. 120.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ivi*, p. 205.

a seconda delle opportunità. Anche quando passiamo dalla battaglia letterale alla battaglia metaforica, cioè retorica, se è vero che giocare a carte coperte può estendere la durata della partita, e ritardare il tempo della sconfitta, è anche vero che non può definire in modo chiaro e distinto, e anche rapido, la vittoria, e in particolare una vittoria che sia chiara e distinta sia per chi ha vinto sia per chi ha perso, e della quale siano altrettanto chiare e distinte sia le ragioni sia, e soprattutto, le conseguenze.

La retorica frontale di Socrate è fondata sulla logica opposta: l'intellettuale che, attraverso una frontalità radicale, arriva a sacrificare la sua vita per la verità, e in particolare per la sua esplicitazione, cioè per la sua messa a disposizione di altri, è un fenomeno classico della storia dell'Europa e dell'Occidente. La via dell'esplicito non è l'unica retorica europea e occidentale possibile (cosa sulla quale torneremo in seguito), ma è di sicuro la via dell'intellettuale esemplare: se sono un intellettuale autentico e penso, ad esempio, che l'esercizio attuale del potere sia iniquo, allora esternalizzo i miei pensieri. L'esternalizzazione massima alla quale arrivo è la frontalità chiara e distinta, ad esempio, di un'argomentazione iperbolica. È possibile che oggi io non salvi la mia vita. Ma è altrettanto possibile che domani la mia frontalità sia usata per altri, perché i miei pensieri, che ho esplicitato e ho esternalizzato attraverso le mie parole, sono a disposizione di qualsiasi individuo. E, soprattutto, la verità delle cose che penso sarà uscita dalla privatezza dei miei pensieri, e sarà a loro disposizione: ancora, sarà pubblica, e non privata.

Non a caso, Platone definisce: “chiami tu dialettico chi [...] riesce a dar[e] ragione a sé e ad altri”¹⁰ dell'essenza delle cose. Il dialettico è chi è capace di dare le ragioni dei suoi pensieri “ad altri”, perché il suo dovere ultimo è pubblico (“ordinare, ciascuno a turno, per il resto della vita, lo stato e i privati cittadini e se stessi; e [...], quando venga il loro turno, dovranno affrontare le noie della vita politica e governare ciascuno per il bene dello stato”¹¹), e non privato (continuare a passare “la maggior parte del tempo immersi nella filosofia”¹²). E la ragione per la quale la dimensione pubblica della parola è essenziale è che è la dimensione pubblica a garantire alla parola, e in particolare alla verità della quale è portatrice se è dialettica, condivisibilità, ripetibilità e insegnabilità. In particolare, condivisibilità significa che le nostre parole sono frontali abbastanza da dare ai nostri interlocutori la possibilità sia di capire che cosa significano di preciso sia di scegliere di condividere il loro significato.

¹⁰ Platone, *op. cit.*, VII, 534b.

¹¹ Ivi, 540a-b.

¹² Ivi, 540b.

Ripetibilità significa che la logica che fonda le nostre parole è chiara e distinta abbastanza da dare ai nostri interlocutori (presenti e futuri, attuali e potenziali) la possibilità sia di ridefinire sia, e soprattutto, di applicare una logica identica (universale) a casi diversi (particolari), cioè significa avere a nostra disposizione, con una metafora, non una chiave normale, ma un *passe-partout*, perché impariamo non a memorizzare una definizione, ma a capire la sua logica, che è ripetibile. E insegnabilità significa che, ancora, la dimensione più importante è pubblica (diretta “ad altri”), e non privata (diretta a sé).

3. *Significati dell'obliquità cinese*

Dobbiamo innanzitutto precisare che nel pensiero cinese classico e pre-moderno non esiste un approccio univoco alla questione dell'argomentazione e della verità. Si possono individuare linee di tendenza, solchi prioritari che hanno segnato più in profondità di altri quella tradizione. Tuttavia, secondo Chad Hansen, “i filosofi della Cina classica non avevano alcun concetto di verità. Ovviamente, per i cinesi (sia filosofi che uomini comuni) la verità di una dottrina *faceva* senz'altro la differenza, e in generale i cinesi rifiutavano de re proposizioni false e ne adottavano di vere. Ma non usavano un “concetto di verità” quando riflettevano filosoficamente su ciò che facevano”¹³. Le strategie del senso non hanno puntato su forme di retorica diretta, polarizzata sul confronto/scontro frontale tra verità ed errore. La stessa parola che esprime la nozione di “verità” (*zhenli* 真理) è di conio recente, essendo stata adottata a fine Ottocento per tradurre il termine occidentale. Il carattere *zhēn* non presenta occorrenze rilevanti in senso logico o retorico nei *Dialoghi* di Confucio, né in Mencio o in altri testi fondativi come il *Classico dei documenti* (*Shujing* 書經), il *Classico dei mutamenti* (*Yijing* 易經), il *Libro dei riti* (*Liji* 禮記) e gli *Annali delle primavere e degli autunni* (*Lushi chunqiu* 呂氏春秋). Si trova nel testo taoista Zhuangzi, ma senza possedere il significato di “vero” o di “verità”, che assume solo in epoca moderna. Il saggio vi è definito infatti come *zhenren* 真人, cioè “uomo autentico”: il carattere *zhen* non significa dunque “vero”, bensì genuino, schietto, attendibile, puro. Anche secondo Donald Munro, “in Cina la verità e la falsità nel senso greco dei termini sono state considerate importanti solo di rado, in rapporto all'accettazione di una certa proposizione da parte di un filosofo; queste sono preoccupazioni occidentali. Per i cinesi è importante piuttosto considerare le implicazioni per il comportamento, in rapporto alla credenza o alla proposizione in questione.

¹³ C. Hansen, *Chinese language, Chinese philosophy, and truth*, in “The Journal of Asian Studies”, n. 3/44, 1985, pp. 491-519 (tr. it. nostra).

Che effetto provoca sulle persone l'aderire a una certa credenza? Quali implicazioni si possono trarre da una certa affermazione?"¹⁴.

Nel contesto delle dispute tra pensatori cinesi in età classica (nell'epoca degli Stati Combattenti, V-III sec. a.C.) non si affermano teorie moniste della verità. Si riscontra piuttosto un approccio pluralistico: "Uno dei tratti principali delle teorie pluraliste consiste nel ritenere il predicato "è vero" come espressione di diverse proprietà in diversi ambiti o discorsi [...]. Un pluralista può sostenere, dunque, che "vero" in una discussione di fisica o di metafisica, per esempio, esprime una proprietà di corrispondenza, mentre "vero" in una discussione di etica o di estetica esprime una proprietà di coerenza con altre credenze e con la visione del mondo complessiva di qualcuno"¹⁵. Nelle scuole di pensiero della Cina antica si può osservare un pluralismo aletico che, intendendo il vero e il falso secondo accezioni diverse (corrispondenza, coerenza, pragmatismo) in relazione ai contesti discorsivi, dà luogo a dibattiti e dispute senza affrontamenti "frontali", in nome di una forma argomentativa considerata universale. Troviamo modi diversi per dire "è vero", "è falso", senza che si dia una nozione di verità come idea trascendente o regolativa. I pensatori cinesi tendono ad accogliere la dinamica del processo senza porre cesure assolute tra una posizione e la sua avversaria, ma sfruttando l'efficacia dell'obliquità e dell'allusione per produrre un effetto di comprensione più globale. Trionfare argomentativamente su un avversario è considerato poco efficace, perché potrebbe indurre un tipo di sordo risentimento e di rancore che inibiscono una possibile futura collaborazione. Permettere all'avversario di "salvare la faccia" può invece favorire la possibilità di trovare un nuovo alleato là dove prima vi era un avversario o un rivale. In un famoso passo dello Zhuangzi il "vero" e il "falso" appaiono con un senso più globale: "Come ha potuto il Dao occultarsi al punto che vi debbano essere vero (*zhen* 真: genuino, autentico) e falso (*wei* 偽: fasullo, contraffatto)? Come ha potuto la parola occultarsi al punto che vi debbano essere affermazione (*shi* 是) e negazione (*fei* 非)? Può forse sviarsi il Dao al punto da non essere ovunque? Può forse corrompersi la parola al punto da non essere legittima? Il Dao è offuscato dalla pochezza e dalla parzialità, le parole sono offuscate dall'ornamento e dall'artificio. Da qui deriva il contenzioso tra confuciani e moisti: ciascuna scuola afferma ciò che l'altra nega, e nega ciò che l'altra afferma. [...] Il Dao che

¹⁴ D.J. Munro, *The concept of man in early China*, Stanford University Press, Stanford 1969, p. 55 (tr. it. nostra).

¹⁵ A. MacLeod, *Pluralism about truth in early Chinese philosophy. A reflection on Wang Chong's approach*, in "Comparative Philosophy", n. 1/2, 2011, p. 41.

si manifesta non è il Dao [autentico], le parole che discriminano non sono efficaci”¹⁶. La prospettiva taoista delineata nello Zhuangzi si colloca al di là delle dispute tra confuciani e moisti, considerati preda di discorsi di basso rango perché totalmente catturati dalla parzialità del vero e del falso. Il Dao è a monte di ogni distinzione, tanto che il vero e il falso si palesano proprio quando il carattere ineffabile del Dao è stato trascurato e si è caduti in una prospettiva particolare, perdendo di vista la totalità del processo. Disgiungendo nettamente il vero dal falso, e optando per la frontalità, si entra nell’agone dei discorsi, ci si confronta in dispute dialettiche, ma ci si distoglie dal flusso della Via. Poiché il Dao è privo di limiti e di confini, è fondamentale saper evitare le disgiunzioni, l’esclusione di un opposto per privilegiare l’altro. Invece di fissare un senso univoco e definito, invece di perseguire la verità e irrigidirsi in essa, volendo confutare il falso, in questo contesto bisogna mantenersi disponibile, aperto alla variazione continua.

Il testo anonimo *Guiguzi* 鬼谷子 (IV sec. a.C.) insegna a considerare i rapporti di forza tra persone secondo il potenziale della situazione implicata (*shi* 勢), a monte dunque della volontà e dell’atteggiamento di ciò che in Europa chiameremmo “soggetto”. Più che di un soggetto che si distacca dal suo ambiente, che (si) trascende rispetto alle condizioni che pure lo determinano, questo testo di retorica e diplomazia sviluppa la capacità di accordarsi alle congiunture, di entrare in fase ed evolvere con il procedere dei fattori che, a loro volta, incitano un processo globale. La frontalità fa rischiare di staccarsi dall’immanenza dei processi. La scommessa dell’obliquità è che, accettando di non produrre un effetto evidente, chiaro e distinto, l’influenza e l’incitazione messe in opera possano far maturare i loro frutti in modo più duraturo. Come emerge anche dallo *Hanfeizi* 韓非子, un classico dell’antichità vicino a posizioni legiste, non è il “soggetto” a essere protagonista di questa logica dell’operatività. Lo stratega, il saggio, l’uomo politico avveduto non si peritano di persuadere adducendo ragioni che si pretendono cogenti e universali, ma cercano di entrare in fase con la “situazione” nella sua globalità, di corrispondere ad essa affinché le forze in opera dispieghino naturalmente il loro potenziale¹⁷.

Questi esempi non devono far concludere che in nessun caso sia stato attribuito un ruolo importante al confronto più diretto, di tipo logico-argomentativo. Nel *Mozi* 墨子 (IV sec. a.C.) si legge che in una disputa tra elementi contraddittori non si possono attestare

¹⁶ Zhuangzi, Adelphi, Milano 1993, p. 23 (tr. it. modificata).

¹⁷ Cfr. il cap. XII di *Hanfeizi*, Zhonghua Chubanshe, Beijing 1991 (*Shuo nan* 說難, *Difficoltà del dire* o *Difficile da dire*).

entrambi i termini della questione. Questa idea è chiarita con un esempio: “Tra le due [asserzioni], “è un bue” e “non è un bue”, bisogna che una sola sia valida”¹⁸. Poche righe oltre, lo stesso testo sembra suggerire che la validità del dire (*wei* 謂) consiste nei suoi caratteri di trasferimento (*yi* 移), riferimento (*ju* 舉) o applicazione adeguata (*jia* 加): la Cina antica non ha ignorato le regole di un uso retorico della logica, ma a maggior ragione è interessante il fatto che la sua tradizione non l’abbia fatto assurgere a modello eccellente del dibattito, e abbia piuttosto approfondito e sostenuto forme differenti di strategia argomentativa.

Anche il più tardo Lunheng 論衡 (*Discorsi critici*) di Wang Chong (27-100 d.C.)¹⁹ è esemplare per comprendere le tattiche argomentative del cinese classico. Questo pensatore si prefigge il compito di distinguere, nei testi antichi, ciò che è logicamente e retoricamente valido da ciò che non lo è, affrancandosi dal pesante principio di autorità rappresentato dalla tradizione. Non emerge tuttavia in modo eminente una nozione assoluta di verità né una formulazione diretta del modo di contrastare tesi avversarie. In un passaggio si legge: “È nella natura delle persone comuni apprezzare storie e aneddoti strani, pronunciare discorsi assurdi e vacui (*xu* 虛). Perché? Il vero (*shi* 實) non si intende subito, mentre discorsi ornati e vacui eccitano l’orecchio e la mente. Per questo studiosi capaci che amano la discussione esagerano (*zeng* 增) il vero (*shi* 實) in ogni cosa”²⁰. Qui troviamo una prima coppia oppositiva, che costituisce il filo conduttore nel confronto critico tra vero e falso: *shi/xu*. *Shi* 實 significa “solido, effettivo, reale, concreto, attuale” e *xu* 虛 significa “vuoto, vacuo, vano, privo di contenuto definito”. In opposizione polare, l’uno in relazione all’altro, *shi* e *xu* formano una coppia che si può tradurre con “reale/fasullo”, “valido/privo di valore”, “concreto/apparente”. Wang distingue tra discorsi (*yan* 言) e nomi singoli (*ming* 名), precisando che la nozione di *shi* si può applicare convenientemente ai primi e non ai secondi. *Xu* dunque è il “falso” in quanto “apparente”: è ciò che possiamo recepire come un discorso fiorito, ammaliante, che produce effetti emotivi sugli uditori ma non poggia su basi solide ed è privo di realtà effettiva. La capacità di valutare e distinguere tra *shi* e *xu* precede e fonda la capacità di discriminare tra altre forme di verità e falsità, come quelle descritte dalle coppie di opposti *ran* 然 (“è così”, “si dà il

¹⁸ D. Wang, Z. Wang (a cura di), *Xinbian Mozi*, Guoli Bianyiguan, Taipei 2001, p. 437.

¹⁹ Cfr. W. Chong, *Lunheng zhubi suoyin*, Chinese University Commercial Press, Hong Kong 1996 (*Lunheng zhubi suoyin* 論衡逐字索引, *Discorsi critici: edizione critica e concordanze*).

²⁰ Ivi, pp. 362-363.

caso”) e *fou* 否 (“non è così”, “non si dà il caso”), che indicano un’esattezza e un’inesattezza nel rapporto con i dati empirici, oppure *shi* 是 (“giusto, corretto, appropriato”) e *fei* 非 (“scorretto, sbagliato, inadeguato”). Saper discriminare tra l’efficace e il vacuo è il prerequisito per saper distinguere ciò che si dà e ciò che non si dà nei fatti, ciò che è corretto e ciò che è scorretto nelle azioni e nei comportamenti. Viene così affermato il privilegio accordato a una ragione pratica, a un sapere legato alla capacità di incontrare la natura processuale della natura. Wang Chong collega le nozioni di vero e di falso all’efficacia pratica, etico-politica, e all’importanza della trasformazione che bisogna favorire o indurre nel popolo: “Quando il sovrano erra, si fanno riforme in direzione di chi sta in alto; quando chi è soggetto al sovrano è confuso, ci si impegna in discorsi con chi sta in basso. Una volta che chi sta in basso è nel vero (*shi* 實), seguono le indicazioni per chi sta in alto. Spero di alleviare le menti confuse, facendo in modo che distinguano tra vero (*shi* 實) e falso (*xu* 虛). Una volta distinto il vero dal falso, allora vengono eliminati i discorsi ornati e artificiali. Una volta eliminati i discorsi ornati e artificiali, trasformazioni (*hua* 化) genuine e autentiche si propagheranno di giorno in giorno”²¹.

La retorica dello stratega politico o del saggio ha valore, dunque, nella misura in cui induce trasformazioni positive. Una logica dell’induzione o dell’incitazione indiretta è considerata più potente di quella esplicita, che costringe attraverso la ferrea concatenazione degli argomenti addotti. La tradizione di pensiero cinese nel suo complesso, quella cioè che si esprime in lingua cinese, pur nella pluralità delle visioni e delle proposte, trova il suo asse portante nell’obliquità della funzione critica e nella relazionalità delle posizioni, che non vogliono escludere l’altro punto di vista, ma inglobarlo e riassorbirlo. Non bisogna dimenticare che, a differenza della tradizione europea, che si è prioritariamente fondata sulla promozione dell’idealità e degli assunti teoretici che ne derivano, tra cui una verità come criterio discriminante e dualizzante (vero/falso, corretto/scorretto, amico/nemico), la tradizione cinese ha privilegiato molto meno il ruolo di un’astrazione teoretica e della domanda sull’essenza rispetto alla possibilità di individuare una modalità di comportamento e una capacità di accordo nell’ambito etico-politico.

“Come fare” a promuovere l’armonia tra le parti incentivando il processo naturale della realtà è altra cosa dal domandarsi “che cos’è” l’essenza di un oggetto d’indagine²². Il saggio deve sapersi

²¹ Ivi, p. 363.

²² Si tratta di ciò che Confucio definiva “rettificare i nomi” (*zhengming* 正名), ovvero “restituire ai nomi il loro significato”: “Se ai nomi non è conferito il loro significato, il

accordare al processo delle cose, non per adeguarvisi passivamente, bensì per meglio intenderne le linee di forza, le propensioni in atto.

Sarebbe certo ideologica una lettura che pretendesse di estrapolare alcune parole dal contesto più ampio della lingua in cui operano, per interrogarle a partire da esigenze e categorie che sono state elaborate in un contesto linguistico e culturale differente. Tradurre dal cinese non deve far corrispondere la frase cinese alle attese della razionalità europea: se per quest'ultima certe formulazioni appaiono ambigue, vaghe, da un altro punto di vista esse rispondono a una logica considerata efficace, per la quale più che sostanze o posizioni che si fronteggiano vi sono dinamiche all'opera²³. Se il *logos* europeo si è prevalentemente dedicato ad espungere dal proprio ambito ciò che è ambiguo per poter significare in maniera incontrovertibile la verità, il pensiero cinese ha sfruttato le risorse della propria lingua per esprimere la pregnanza della transizione e dell'ambiguità: senza sfruttare la tensione e la lacerazione tra verità ed errore, ha pensato una circolazione che mantenesse aperta la relazione tra poli complementari della realtà.

4. *Al di qua di vero e falso: retoriche di saggezza e allusività poetica*

Il saggio non cerca né auspica un'aderenza ingenua al "così è" attestato dalla percezione sensibile. Tende piuttosto a sviluppare la capacità strategica di far aderire le parole alle azioni e ai fatti e di non sovvertire la realtà con un uso spregiudicato, ammaliante o incoerente della parola. Se il *logos* dell'Occidente si è prevalentemente dedicato ad espungere dal proprio ambito tutto ciò che è ambiguo, per poter significare in maniera netta e incontrovertibile la verità discriminandola da quanto è opinione o credenza, il pensiero cinese ha saputo sfruttare le risorse della lingua in cui si esprime per poter dire la transizione, l'ambiguità, il cambiamento. Ciò che sembra contare di più è la sfumatura, l'indiretto, l'allusivo. Si tratta di saper cogliere ed esprimere non tanto ciò che è nettamente definito, separando in maniera univoca il vero dal falso, quanto *ciò che sta tra* il vero e il falso, tra il giusto e l'ingiusto, e che permette il transito della vita tra queste sponde.

discorso è incoerente e, se il discorso è incoerente, non si perviene a nulla; se non si perviene a nulla, le antiche norme rituali e la musica non fioriscono; se le antiche norme rituali e la musica non fioriscono, leggi e punizioni non si applicano correttamente; se leggi e punizioni non si applicano correttamente, il popolo non sa dove poggiare mani e piedi" (cfr. Confucio, *Dialoghi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 147-149). Cfr. anche C. Hansen, *A Daoist theory of Chinese thought. A philosophical interpretation*, Oxford University Press, Oxford 2000.

²³ Cfr. F. Jullien, *Parlare senza parole*, Laterza, Roma-Bari 2008, cap. IV. Cfr. anche Id., *Essere o vivere. Il pensiero occidentale e il pensiero cinese in venti contrasti*, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 223-253.

Appare evidente come non abbia senso qui invocare un approfondimento teoretico senza entrare direttamente in contatto con l'alterità di una lingua, di un sistema di scrittura, di una serie di risorse culturali che producono, se solo le si sappia leggere e interrogare, un contraccolpo fecondo alle consuetudini di pensiero su cui riposa un modello di razionalità come quello incarnato dal *logos* europeo. È in un'ottica comparativa, dunque, che si può sottolineare il carattere pragmatico del pensiero cinese, che non privilegia una conoscenza speculativa e disinteressata, né sfrutta la tensione e la lacerazione tra la Verità e l'Errore, ma ricerca invece una distensione, una circolazione dell'uno nell'altro per mantenere aperta la relazione tra i poli complementari della realtà. Un esempio illuminante si può trarre dal capitolo 2 dello Zhuangzi: "Come ha potuto il Dao occultarsi al punto che vi debbano essere vero [*zhen* 真: genuino, autentico] e falso [*wei* 偽: fasullo, contraffatto]? Come ha potuto la parola occultarsi al punto che vi debbano essere affermazione [*shi* 是] e negazione [*fei* 非]? Può forse sviarsi il Dao al punto da non essere ovunque? Può forse corrompersi la parola al punto da non essere legittima? Il Dao è offuscato dalla pochezza e dalla parzialità, le parole sono offuscate dall'ornamento e dall'artificio. Da qui deriva il contenzioso tra confuciani e moisti: ciascuna scuola afferma ciò che l'altra nega, e nega ciò che l'altra afferma. [...] Il Dao che si manifesta non è il Dao [autentico], le parole che discriminano non sono efficaci²⁴". La prospettiva taoista delineata nello Zhuangzi si colloca al di là delle dispute tra confuciani e moisti, considerati preda di discorsi di basso rango perché totalmente catturati dalla parzialità del vero e del falso. Il saggio taoista riconosce che il Dao è a monte di ogni distinzione, tanto che il vero e il falso si palesano proprio quando il carattere ineffabile del Dao è stato trascurato e si è caduti in una prospettiva particolare, perdendo di vista la totalità del processo. Disgiungendo il vero dal falso si entra nell'agone dei discorsi, ci si confronta in dispute dialettiche anche utili, ma ci si distoglie dal flusso della Via. Poiché il Dao è privo di limiti e di confini, è fondamentale saper evitare le disgiunzioni, l'esclusione di un opposto per privilegiare l'altro. Invece di fissare un senso univoco e definito, invece di perseguire la verità e irrigidirsi in essa – volendo confutare ed eliminare il falso e l'erroneo – per il pensatore taoista conta piuttosto mantenersi disponibile, aperto alla variazione continua. Vero e falso sono intesi come polarità dinamiche che senza produrre una tensione irriducibile né una sintesi superiore si danno reciprocamente nascita e dissoluzione, si

²⁴ Cfr. *Zhuangzi*, Adelphi, Milano 1993, p. 23 (tr. it. modificata).

convertono l'uno nell'altro secondo una logica evolutiva, fluida, in continua transizione. Questo atteggiamento consente di restare in contatto con il corso delle cose, di muoversi nell'immanenza dei processi, ma è meno interessato a fondare e sviluppare le condizioni per una comunità dialogica, che si impegni a far convergere le idee e le modalità di un'azione comune e condivisa attraverso la pratica continua della parola e della persuasione verbale. L'ambizione taoista sembra essere quella di una parola che non sia il doppio del mondo, che non ripeta in modo analogico il darsi della realtà, e che non sdoppi l'evento del mondo in un vero e in un falso, in assenso e diniego, in un "sì" e in un "no". Liberando la parola dalla denotazione e impiegandola soprattutto in modo allusivo e obliquo, si insiste sulla componibilità dei punti di vista, evitando le disgiunzioni contrastive che bloccherebbero la circolazione energetica in ogni pratica di parola e di scrittura. Senza sviluppare un'ontologia e un'opposizione tensionale tra essere e non essere, tra verità ed errore, il pensiero taoista è dunque passato "a lato", senza bisogno di affermarlo e poi negarlo, dell'esercizio che ha costituito uno dei solchi profondi del pensiero occidentale – ovvero l'immergersi a fondo nella lacerazione a suo modo euristica tra *logos* e *antilogos*, nella contraddizione che il filosofo deve fronteggiare tra la Verità e l'infinita distanza che lo separa da essa.

Quella che si potrebbe definire – in modo generale, crediamo, ma non generico – la "forma cinese" del vero, che riassorbe ogni tensione drammatica dell'esistente e ogni lacerazione tra immanenza e trascendenza nel processo del Dao, produce una visione sul reale, lo inquadra e apre modalità operative del tutto peculiari. Lo fa tenendo presente l'importanza di non recidere il legame con l'armonia regolatrice del processo, coordinando dinamicamente gli opposti per abitare la globalità, invece di puntare a un estremo giudicando falso, errato il suo opposto. Qui si scopre un altro accesso a quella che possiamo continuare a chiamare "esperienza della verità", a patto di intendere quest'ultima non come *adaequatio rei et intellectus*, bensì come apertura e disponibilità all'accadere del mondo; non costruzione di ipostasi metafisiche in contraddittorie, né adeguazione alla realtà dei "fatti", ma dimensione di intelligibilità del corso delle cose, capacità di essere in relazione con il processo e l'operatività del Dao. Ragionando in termini di operatività, di aperture di sentieri da percorrere per sondare le possibilità dell'umano, la coesistenza e il rilancio vicendevole delle forme in cui si modula la verità è un modo di vivere la pluralità senza ingabbiarla in una forma che si ponga come *a priori* universale e compiuta. Le forme del vero non si soppiantano l'un l'altra; si rilanciano attraverso il confronto,

incontrando anche fasi di stagnazione, isolamento e irrigidimento, e poi tornano a liberare energie vitali e a produrre configurazioni inedite grazie agli scarti che riaprono le une in rapporto alle altre. Solo lasciandosi toccare dagli slittamenti dei significati, dalla traducibilità e insieme dall'incommensurabilità delle esperienze di pensiero si può ri-accedere al sé, anzi si può davvero guadagnare un accesso al sé che non sia del tutto viziato dall'adesione irriflessa al punto cieco che ogni visione reca con sé.

Ma una concezione della verità che ne attribuisce la genesi alla struttura linguistica che la supporta, e che la vede disseminarsi secondo le linee di fuga degli scarti tra culture, non è a sua volta viziata da un presupposto implicito, non indagato? Sottrarre la verità al suo iscriversi in una sorta di essenzialismo metafisico mette in prospettiva la velleità di una lingua o di una esperienza dell'uomo a parlare a nome di tutte le altre. Permette di scongiurare il pericolo che, anche qualora si voglia parlare dell'Altro rispettandolo, lo si introduca surrettiziamente nel discorso dell'Identico, estromettendolo da sé nel momento in cui si pensa di accoglierlo e fargli spazio. Ma, di nuovo, questa concezione non è forse viziata dal presupposto che tutto sia storico e storicizzabile, che le lingue dicano solo la mutevolezza e la contingenza? A un tale presupposto non potrebbe opporsi quello che pone, al di là della contingenza delle lingue e del loro carattere transitorio, una verità incontrovertibile che si palesa in una forma ma che non viene affetta dalla limitatezza di quella forma? La filosofia si costituisce come disciplina della parola e del pensiero che punta a circoscrivere verità eterne ed immutabili; la filosofia si identifica con questo progetto, si assegna il compito di disvelare una verità inconfutabile che "sta" e non muta. Per la posizione originaria del pensiero metafisico occidentale la logica esprime un essere che precede e fonda la logica stessa – non pensa la logica come una pratica specifica che detta all'essere le condizioni del suo stare, una pratica a cui l'essere e i modi del suo darsi si conformano. Essere e *logos* si considerano due modi dell'Identico; tuttavia, implicitamente è il *logos* a dettare le sue leggi all'essere. La problematica del rapporto tra vero e falso si radica nelle forme della corrispondenza tra essere e pensiero, che ispira tutta la riflessione occidentale anche qualora tale corrispondenza venga negata o messa in crisi. A seconda di come si considera il luogo originario della verità muta radicalmente il senso del pensiero, mutano la stessa concezione del vero, le sue condizioni di possibilità e di validità.

Ciò che dall'"esteriorità" occidentale appare come un "basso continuo" nella stratificazione dei percorsi letterari e teorici del

mondo cinese è la stretta correlazione, il rapporto di incitamento che i fenomeni naturali intrattengono con quelli dell'emozione. Ciò non vuol dire che l'Occidente non abbia conosciuto la possibilità di vedere rispecchiarsi nel mondo le tonalità affettive dell'essere umano, né che gli abiti linguistici dell'Asia orientale non abbiano elaborato figure come la metafora e la metonimia. L'interesse e lo sviluppo articolato delle risorse euristiche connesse a tali procedimenti stilistici sono stati però prevalentemente diversi. È qui che l'attenzione della speculazione si esercita, per non cadere vittima di proiezioni identitarie che assimilano l'alterità o la ipostatizzano, mancando in entrambi i casi l'occasione dell'incontro con essa. Nella testualità cinese il rapporto con l'invisibile, con la dimensione spirituale (*shen* 神), non avviene superando uno iato tra il visibile e l'intelligibile. I diversi stadi comunicano in modo naturale, dal momento che appartengono a una medesima realtà in continua transizione. La distinzione tra *logos* e *physis*, a lungo scavata dal pensiero europeo, è stata ipotizzata anche nella tradizione cinese²⁵, ma lì si è privilegiata l'idea che tra "cultura" (*wen* 文) e "natura" (*ziran* 自然), tra segno scritto e processo naturale, vi sia una relazione di fondamentale continuità. Scrittura e pittura non riproducono un mondo esterno ad esse: rilanciano il flusso vitale che è attivo in ogni manifestazione del mondo. Il significato, lungi dal collocarsi in uno spazio ideale ed immutabile, sta nei rapporti di immanenza tra le forme. Vi è continuo spostamento, transizione, dinamismo spontaneo tra le modalità di espressione del reale. Nessuna parola fa effrazione rispetto a questa continuità; la processualità delle forme si prolunga naturalmente nel tracciato dei caratteri, delle forme pittoriche, delle melodie. La circolazione del senso è improntata sul modello della respirazione naturale, è il movimento del *qi* 氣 (soffio, animazione, atmosfera) che assicura la vitalità tanto dei fenomeni quanto della scrittura che li vivifica.

Una simile transitività si verifica anche fra i generi o registri della scrittura – ma già questa tende ad essere una proiezione della *forma mentis* europea che tende a classificare generi, stili, registri. Che ne è della distinzione tra *mythos* e *logos*, inaugurata in Occidente almeno a partire dal poema di Parmenide? O della distinzione aristotelica tra opere descrittive e opere mimetico-rappresentative²⁶? Nonostante il fatto che la stessa tradizione cinese abbia elaborato forme di astrazione concettuale e si sia espressa in testi di indagine

²⁵ Si pensi alla "scuola dei nomi" (*mingjia* 名家) o dei "logici", celebre anche per i paradossi creati da Gongsun Long e Hui Shi. Cfr. A.C. Graham, *La ricerca del Tao*, Neri Pozza, Vicenza 1998 e A. Cheng, *Storia del pensiero cinese*, Einaudi, Torino 2000.

²⁶ Aristotele, *Poetica*, Rusconi, Milano 1995, 1447 b 11-23.

razionale così come in testi poetici, non ha mai sentito la necessità di separarli o di circoscriverne i rispettivi ambiti d'azione.

Il capitolo 26 del famoso trattato sull'arte poetica e letteraria di Liu Xie (VI secolo)²⁷, il *Wenxin dialong* 文心雕龍, è intitolato *Shensi* 神思. Viene tradotto con *Pensiero spirituale* o anche con *Immaginazione*. Ma la dimensione "spirituale" a cui rimanda il sinogramma *shen* non è comparabile con un piano di essenze ontologicamente solide, eterne e immutabili, distinte dai fenomeni sensibili. Il mondo europeo si è formato adeguandosi o contrapponendosi all'ipotesi di una dimensione intelligibile ontologicamente distinta da una tangibile: anche pensatori lontani da un paradigma dualistico come Spinoza o Nietzsche spiccano nella loro originalità proprio in quanto si distolgono da quel modello, facendo i conti con esso; tuttavia, non possono essere espunti da quel contesto. Viceversa il pensiero cinese ha visto affermarsi come solco prioritario, pur nella pluralità delle scuole, un pensiero della complementarità e non della dualità, della continuità tra livelli e non della separazione tra piani di realtà; un pensiero della transitività e non della sostanzialità. Reale e immaginario, oppure percepibile e impercettibile, sono l'uno il prolungamento dell'altro, circolano all'interno del Dao o del *Tian* 天 (il "Cielo", massima espressione della spontaneità cosmica, figura immanente del flusso naturale). Essere in grado di pensare (*si* 思) la dimensione spirituale (*shen* 神) non significa trascendere il mondo dell'esperienza sensibile o dissociare un aspetto materiale da uno sovrasensibile. Nulla travalica il Dao, tutto dipende dalla continua interazione tra le cose (*wu* 物) e l'interiorità (il "cuore", *xin* 心). Nemmeno una proiezione metaforica (*bi* 比) avviene tra piani diversi, permette di eseguire salti semantici e ontici, nell'abbinare segni e significati difformi. Il significato invisibile non è infatti inteso come qualcosa che eccede assolutamente la sua dimensione segnica, ovvero il suo necessario incorporarsi in una forma sensibile, poiché nemmeno la relazione tra interiore ed esteriore, tra letterale e figurato, si configura come una scissione tra il piano fisico e quello metafisico. È piuttosto l'interazione, la corrispondenza continua tra i due lati di una stessa soglia; è l'accadere del processo naturale nelle sue forme di volta in volta determinate.

Il Dao è il luogo ineffabile di co-implicazione di tutti i fenomeni – si dà in essi, non ne è separato. Eppure ad essi non si riduce: non è altro dall'e-venire delle cose del mondo; è altro da ogni cosa singolarmente presa, considerata nella sua particolarità e univocità. Poiché è l'accadere delle cose, tanto materiali quanto immateriali,

²⁷ Cfr. Liu Xie, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, Luni, Milano 2013.

circola tra esse e le mantiene in corrispondenza. Il pittore, il poeta, il saggio o il pensatore si pone in ascolto del Dao senza ambire a rappresentarlo, come se fosse altro dai fenomeni e dalle emozioni che generano e veicolano. Un binomio dell'estetica classica cinese esprime in unità il "paesaggio-emozione", *jingqing* 景情: l'uno partecipa dell'altro, l'esperienza dell'uno è intima e operante nell'altra. Non vi è alterità radicale tra ambienti, esteri ed interiori, vi è solo distinzione e comunicazione di aspetti. Analogamente, il carattere *xiang* non significa "fenomeno" più che "figurazione" o "immagine". Il segno inciso in epoca arcaica sul carapace di tartaruga o sulle ossa piatte di bovini, il segno di pennello tracciato sulla carta non scavano un baratro invalicabile tra manifestazione sensibile e significato astratto. Ogni fenomeno-immagine è una forma, e insieme è anche potenza, capacità di espansione del *qi*. Le cose e le loro figurazioni sono al tempo stesso potenza trasformativa e trasformazione in atto. Ogni *xiang*, come ogni esagramma e ogni elemento della realtà, è in modo intensionale la pulsazione vitale del mondo che accade in quanto corpo, dipinto, parola. Quest'ultima non dice allora la *presenza*, non si rivolge a un piano di essenze. Condivide invece il moto trasformativo delle cose ponendosi in relazione con esse. Non è che si annulli la distanza inscritta nell'accadere di ogni segno, ma non è mai ipostatizzata la "cosa", o la sua essenza. Parlare di qualcosa significa sempre parlare delle sue trasformazioni, dei fenomeni che ad essa si legano – ecco il senso dell'endiadi costituita da *jingqing*, "paesaggio-emozione". Ciò che si colloca "oltre la rappresentazione" (*xiangwai*) non è un senso stabile al di là del sensibile; è quella stessa rappresentazione purificata da ogni determinazione contingente e da ogni attaccamento a un obiettivo metafisico. Va dunque ripensata anche la resa di *xiang* con "rappresentazione": *re-praesentatio* è un ricondurre alla *praesentia* qualcosa di assente, cioè implica un costante riferimento alla dimensione della presenzialità e del presente come modalità primaria ed essenziale della temporalità; è dunque più opportuno preferire come traduzione i termini "figura", "configurazione" e "immagine". In tal modo si libera la concezione cinese dalle ipoteche metafisiche che un pensiero della *mimesis* tenderebbe a proiettarvi. Se invece si riesce a pensare diversamente l'operazione rappresentativa, evitando di attribuirvi necessariamente l'atto di un "porre-innanzi" (*para-ballein, vor-stellen*), allora anche "rappresentazione" potrà essere un modo corretto ed efficace di restituire il valore sostantivale di *xiang*, rielaborando il significato di quella parola e arricchendolo grazie al tirocinio della traduzione.

Inizia così ad apparire più perspicua e motivata la preferenza

accordata dai critici cinesi a un incitamento analogico indiretto, a una retorica dell'allusività e dell'obliquità. Rispetto alle metafore o alle comparazioni esplicite il confronto implicito è più efficace proprio perché più allusivo, perché non dispiega tutti gli elementi dell'analogia. *Xing zhi bu jian bi* 兴之不兼比, "incitazione (allusiva) senza una duplicazione analogica"²⁸, è l'espressione con cui Yan Can (XIII secolo), un commentatore del *Classico delle odi* (Shijing 詩經, X-VII secolo a.C.) vissuto in epoca Song, premia i componimenti che rifuggono dalla trasparenza totale della similitudine o della metafora. L'efficacia del procedimento poetico è assicurata dal raccordo tra i vari livelli dell'enunciazione, oltre che tra parole e cose; l'emozione è suscitata dall'unica tensione che anima spirito e paesaggio, io e mondo, giustapponendoli e non sostituendo l'uno all'altro. Il regime di pura immanenza attraverso cui si dispiega la realtà si dona tramite una continua (ri)contestualizzazione allusiva dei sensi più che tramite uno sdoppiamento di piani. La pratica di scrittura – non solo poetica – si dispone in Cina come luogo dell'incontro tra le cose (*wu*) e il cuore-mente-intelletto (*xin*), che, una volta depuratosi dalla presenza ingombrante dell'ego, è in grado di rispecchiarsi nel mondo facendo esperienza della profonda intimità con esso. Il luogo del poetico apre a una dimensione che non è quella dell'ulteriorità trascendente, né quella dell'identità tautologica di un'immanenza che si avvita su se stessa. La trascendenza si dà in seno all'immanenza: è il suo affrancarsi dalla parzialità e dalla autoreferenzialità. "L'antinomia del fenomenico e del trascendente all'interno del segno poetico è definitivamente tolta: l'*al di là* del segno (*wai* 外) non sbocca su alcun altrove e non è altro che la dimensione *mediana* (*zhong* 中) di essenziale vacuità"²⁹. In un mondo che non separa dualisticamente il piano sensibile da quello intelligibile, in cui i caratteri della scrittura non rappresentano sostanze ma processi, non ci si deve applicare per catturare con l'intelletto l'essenza immutabile. Piuttosto, è da riprendere e raffinare ogni volta di nuovo la capacità di assaporare, di gustare (*wei* 味) il senso veicolato da un testo. Per la sensibilità occidentale risulta inedito, o addirittura incongruo, il fatto che la comprensione di un testo di carattere teorico richieda un esercizio di gusto mediante il quale rimuginare le parole o anche apprenderle a memoria. Ciò che può sembrare l'imposizione di un lavoro mnemonico fine a se stesso dipende molto dalla struttura della lingua e dall'uso che se ne fa

²⁸ F. Jullien, *L'ansa e l'accesso. Strategie di senso in Cina*, cit., p. 135.

²⁹ Id., *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, Presses Universitaires de France, Parigi 2003, p. 258.

per entrare in un contatto “sinestetico” con la realtà significata. Quello del gusto, dell’assaporamento, è un esercizio globale: investe i molteplici piani che costituiscono l’individuo umano, i molteplici stadi nei quali transita e si modifica il reale. La scrittura non ha lo scopo di isolare i termini determinandoli nella loro “essenza”, perché ciò inibirebbe una capacità di più ampio respiro: “far uscire la parola dalla “determinazione” dei termini cercando sempre di dire più oltre ciò che la loro sola “indicazione” lascia incompiuto”³⁰. Scrivere significa mantenere in circolazione il *qi*, il soffio vitale, la qualità animante che pervade ogni fenomeno del mondo, attraverso la parola tracciata sulla carta, nell’incontro tra *yin* e *yang*, tra inchiostro e carta, con la mediazione del pennello. In una concatenazione ininterrotta si collegano e riecheggiano il sentimento, il paesaggio, l’interiorità del poeta, la realtà sociale, l’emozione, la natura nella sua globalità, in un andirivieni continuo che mantiene la vitalità del mondo o, meglio, che è la vitalità stessa in incessante rinnovamento. “Vuoto” è il Dao, come immanenza trascendente dei fenomeni. Non si può vedere, non si può dire, non è oggetto di alcun vedere e di alcun dire; eppure fa sì che ogni fenomeno si dia come oggetto di un vedere e di un dire. Il vuoto è visto o detto *nelle* cose, è l’accadere di quel vedere o di quel dire. Non si può dire “in sé”, perché ogni dire lo ridurrebbe a termine particolare e definito, e in tal modo lo perderebbe. Bisogna intendere il suo “agire-senza-agire” in quanto sfondo inoggettivabile di ogni detto e di ogni dire.

5. Una possibilità per la retorica femminile occidentale?

Dunque, una cosa sembra affiorare con una ragionevole chiarezza: il valore allusivo elaborato e raffinato dall’antico pensiero cinese dà accesso a un’efficacia che al tempo stesso lascia intravedere e ritrae i suoi mezzi, li mette in opera e li cela per conservarne il potenziale e non esaurirlo. Diversamente, la fiducia retorica della frontalità e del confronto diretto, agonistico, esibisce pienamente i suoi mezzi, con i quali si propone di conquistare la verità, insieme con l’interlocutore o l’avversario. Nutre la persuasione che si possa giungere effettivamente e pienamente alla verità, che questa sia in qualche misura possedibile o per lo meno “traguardabile”, in opposizione a una falsità altrettanto ben inquadrabile. La retorica frontale oppone due dimensioni, due situazioni, due ambiti: uno è da sostenere e uno è da avversare, uno è vero e l’altro è falso. La tensione che mette in scena non riassorbe, integrandoli, i due punti

³⁰ Id., *L’ansa e l’accesso. Strategie di senso in Cina*, cit., p. 255.

di vista contrapposti. Viceversa, è una forma di attaccamento a un punto di vista, tenuto per vero (o efficace), ad esclusione dell'altro, tenuto per falso (o inefficace). Mentre il valore allusivo sfrutta l'effetto del vago, del fluido, del mobile (come nei paesaggi dipinti a inchiostro, in cui i sentieri emergono dalle brume e poi vi si immergono di nuovo, per riapparire eventualmente in lontananza), la retorica e la frontalità organizzano una via, un metodo, per ottenere un effetto totalmente positivo, in cui tutto è esposto ed esibito. Così la parola diretta cerca di puntare a un'intensità massima, a un effetto conclusivo, come nella prospettiva centrale, che organizza l'insieme degli oggetti e delle architetture nel quadro rinascimentale. Le parole vengono impiegate nella fiducia che possano ben descrivere, strutturare, incalzare la realtà. La frontalità retorica, di una retorica positiva e veritativa, che in Platone si realizza appieno solo nella vera dialettica (*dialektike technē*), riposa sulla persuasione di fondo secondo cui i segni del dire possono avvicinarsi sempre di più alla cosa stessa (*pragma touto*), perché vi è, vi deve essere, una "cosa stessa", una sostanza, una verità di cui convincere, una verità da conquistare e da difendere. E questo lessico agonistico, al limite quasi bellicoso, si ritrova anche nel discorso filosofico occidentale contemporaneo, quando si rappresenta come un agone di tesi da difendere o attaccare, quasi come se la filosofia fosse solo, nella sua essenza, una questione di posizioni contrastanti, un agone da cui uscire vincitori o sconfitti, un foro il cui scopo precipuo sia giudicare l'abilità argomentativa dei suoi membri.

Abbiamo già sottolineato che qualsiasi comparazione tra culture diverse richiede una cautela notevole. Viceversa, il rischio di cadere in qualche caso nella banalizzazione e in qualche caso nell'ideologizzazione è alto. Ma il rischio citato non deve bloccare la possibilità, legittima, di riflettere sulle specificità identitarie di una cultura anche attraverso la loro comparazione illuminante con le specificità identitarie di un'altra cultura. Allora, studiare le articolazioni del pensiero cinese può anche aiutarci a riflettere sulle articolazioni del pensiero europeo, e occidentale per estensione.

In particolare, una cosa sembra affiorare con una perspicuità singolare (una cosa alla quale, qui, concentrati sui significati dell'obliquità retorica cinese, non possiamo che fare un riferimento incompiuto, ma sulla quale potremo focalizzarci in lavori futuri): in modo quasi paradossale, quando studiamo i testi cinesi di strategia militare, di retorica e taoisti, e concentriamo la nostra attenzione sui modi nei quali l'avversario è affrontato, non avvertiamo un senso di estraneità totale. Viceversa, i modi cinesi di affrontare l'avversario sembrano aiutarci a esplicitare qualcosa che fa in qualche modo

parte della nostra cultura, anche se ha occupato, e continua a occupare, una posizione subalterna: nella cultura europea, e occidentale per estensione, la frontalità (militare, retorica, filosofica *et cetera*) è stata di sicuro il modo privilegiato di affrontare l'altro in generale e l'avversario in particolare, ma è stata per millenni, altrettanto di sicuro, un dominio esclusivo, cioè è stata, insieme, il modo nel quale gli uomini dovevano, e le donne non potevano, affrontare l'altro in generale e l'avversario in particolare.

È possibile, allora, che la ragione per la quale non avvertiamo un senso di estraneità totale quando studiamo l'obliquità cinese sia che la storia millenaria della condizione femminile europea e occidentale è caratterizzata da qualcosa di analogo. Ancora, non abbiamo a nostra disposizione, qui, lo spazio necessario a verificare in modo analitico la legittimità dell'analogia citata. Ma possiamo provare a fare due operazioni, se non altro, con l'obiettivo di preordinare un'ipotesi possibile di un lavoro filosofico futuro:

1. esplicitare l'analogia tra l'obliquità cinese e la retorica femminile europea e occidentale (che, per brevità, chiameremo da adesso occidentale);

2. suggerire il modo nel quale l'obliquità femminile occidentale potrebbe essere una risorsa importante soprattutto adesso, cioè nella fase della storia occidentale nella quale le donne cominciano ad accedere a posizioni di potere, per le quali hanno a loro disposizione modelli maschili (frontali), e non (ancora) femminili (obliqui).

Cominciamo da una sintesi delle caratteristiche che distinguono l'obliquità cinese. Potremmo dire che l'obliquità cinese è caratterizzata da sei elementi distintivi, se non altro:

1. pensare che ci sia un processo di circostanze (sia naturali sia umane) che è più forte di noi, e che è in qualche modo inesorabile;

2. pensare che la forza e l'inesorabilità del processo di circostanze siano accentuate da cambiamenti continui e in qualche caso rapidissimi, che neutralizzano la nostra possibilità di un controllo efficace;

3. pensare che, allora, la cosa più efficace da fare sia assumere una posizione parallela e allineata, e non ortogonale, rispetto al processo di circostanze, in modo da sfruttare la sua forza;

4. pensare di usare la posizione parallela e allineata per provare a esercitare un'influenza indiretta in condizioni di sicurezza, con la diminuzione maggiore possibile del nostro pericolo personale, anche attraverso il nascondimento delle nostre intenzioni all'altro, in modo da diminuire la possibilità che passi dall'essere per noi un avversario implicito all'essere per noi un avversario esplicito;

5. pensare che il nascondimento ci dia anche la possibilità di

esercitare in modo più esteso nel tempo, e di conseguenza ancora più efficace, la nostra influenza indiretta, verso l'ottenimento di un risultato positivo (potremmo dire, verso l'ottenimento dello scavo della roccia attraverso la goccia);

6. pensare, allora, che l'obiettivo più importante da perseguire sia pratico, cioè sia una condizione accettabile per la nostra esistenza quotidiana, e non un riconoscimento pubblico del nostro dominio dell'altro (che, anche se è in parte ottenuto, è invisibile).

Spostare lo sguardo, adesso, verso la storia millenaria della condizione femminile occidentale non può che farci intravedere una costellazione di analogie interessanti, che ha a che fare con donne che:

1. sono state immerse in circostanze naturali e culturali che attribuiscono agli uomini una forza maggiore notevolissima;

2. hanno subito una radicalizzazione sociale e politica, cioè sistematizzata e legiferata, delle loro condizioni di debolezza, che neutralizza la loro possibilità di un controllo efficace (delle loro condizioni naturali, culturali, sociali e politiche e, insieme, della relazione tra le loro condizioni e le condizioni degli uomini);

3. hanno creduto, allora, che la cosa più saggia da fare fosse, con una metafora, stare due passi dietro gli uomini, e non a due passi di distanza frontale da loro, in qualche caso per sfruttare (in modo attivo) la loro forza e in qualche caso per non subire (in modo passivo) la loro forza;

4. hanno creduto che fosse ancora più saggio provare a usare la loro posizione di arretramento (poco visibile, e di conseguenza poco minacciosa per l'egemonia maschile) per provare a esercitare un'influenza indiretta sugli uomini, in modo da ottenere uno spazio minimo di azione, a garanzia di un'esistenza dignitosa per sé e per altri (a partire dalle donne in condizioni più deboli: figlie giovanissime e madri anziane), e, in qualche caso, a garanzia di non altro che della sopravvivenza di sé in circostanze nelle quali l'egemonia maschile considera la presenza femminile una minaccia per sé;

5. hanno creduto che le loro posizioni di arretramento e di influenza indiretta potessero garantire anche una continuità sufficiente di azione (potremmo dire, ancora, sufficiente a ottenere lo scavo della roccia attraverso la goccia, cioè attraverso un numero infinito di gocce nel corso di un numero altrettanto infinito di giorni. E, adesso, se non altro, le donne italiane votano dal 1946, anche se la parola "femminicidio" è un neologismo inquietante);

6. hanno creduto, allora, che l'obiettivo più importante da perseguire fosse pratico, in uno dei suoi sensi più alti: non una praticità che significa un riconoscimento pubblico del dominio dell'altro, ma

una praticità che significa una condizione accettabile per l'esistenza quotidiana.

Abbiamo già precisato che non è possibile, qui, verificare in modo analitico la legittimità dell'analogia tra l'obliquità cinese e la retorica femminile occidentale, ma possiamo provare a preordinare, se non altro, la seconda operazione: suggerire il modo nel quale l'obliquità femminile occidentale potrebbe essere una risorsa importante soprattutto adesso. L'obliquità ha di sicuro caratteristiche sia positive sia negative, sulle quali abbiamo focalizzato la nostra attenzione. Adesso, proviamo a suggerire qualche analogia possibile tra le caratteristiche citate e le possibilità retoriche che, nella fase attuale della storia occidentale, le donne che cominciano ad accedere a posizioni di potere hanno a loro disposizione.

Sentiamo di frequente dire che le donne che occupano posizioni di potere estremizzano, in senso negativo, le caratteristiche degli uomini potenti. È possibile che sia vero, e per una ragione semplice: i modelli millenari di potere che hanno a loro disposizione sono maschili (di retorica frontale), e non (ancora) femminili (di retorica obliqua). E la necessità di essere riconosciute nelle posizioni occupate, cioè di essere credibili, e di conseguenza rispettate, spinge a un'estremizzazione ulteriore. Ma la retorica obliqua può dare possibilità importanti, che potremmo sintetizzare nel modo seguente: può fare aumentare le capacità di mediazione e di negoziazione, essenziali in qualsiasi democrazia, e in qualsiasi relazione tra democrazie e totalitarismi. La retorica obliqua può portarci verso una manipolazione negativa: la tautologia dalla quale siamo partiti può significare che noi non diamo a voi gli elementi necessari a comprendere *in toto* i nostri pensieri, le nostre azioni e i loro obiettivi, e che sfruttiamo l'assenza della loro comprensione totale per manipolare i vostri pensieri e le vostre azioni. Ma ci sono anche circostanze nelle quali la retorica obliqua può portarci verso l'ottenimento di risultati positivi importanti, che possono arrivare a significare, ad esempio, bloccare la frontalità delle armi di distruzione di massa. Ancora, noi non diamo a voi gli elementi necessari a comprendere *in toto* i nostri pensieri, le nostre azioni e i loro obiettivi (quando, ad esempio, pensiamo di voi che siate leader politici privi di visione, e in particolare di una visione sovraindividuale di che cosa bisogna fare e di che cosa non bisogna fare, perché siete diretti da interessi personali e da narcisismi idiosincratici). Ma non diciamo che cosa pensiamo di voi, perché, viceversa, cerchiamo di entrare in fase con voi (quando, ad esempio, non parliamo con voi del numero infinito delle cose che ci dividono, ma dell'unica cosa che ci unisce: ad esempio, la passione per qualcosa che non c'entra con la

politica, ma che è l'unica nostra via di accesso a voi). E, attraverso la costruzione paziente, pazientissima, di una via di accesso a voi, possiamo provare a costruire, anche, la fiducia minima che ci dà la possibilità di superare, se non altro, i due pericoli seguenti: una gara personale tra noi per dimostrare sia a noi sia agli altri chi è più frontale (chi è più potente, anche nella sua versione infantile di chi è più virile) e una possibilità di un ricorso conseguente alla frontalità delle armi di distruzione di massa, ad esempio. Torna, qui, la capacità di spostare la priorità dall'emersione dell'individuo e dei suoi interessi all'emersione della totalità degli individui e della totalità dei loro interessi. E torna, insieme, la capacità di fare arretrare, se non altro in qualche caso importante, l'affioramento dell'intelligenza del *logos* (che non a caso l'Occidente ha sviluppato), che dà una visibilità notevole all'individuo singolo, per fare avanzare, viceversa, la saggezza della *metis* (che non a caso l'Occidente ha marginalizzato), che dà un'invisibilità altrettanto notevole all'individuo singolo.

Non per merito, ma per storia millenaria, le donne (anche le donne occidentali, spinte, tra l'altro, dalla necessità di una difesa efficace dalla frontalità maschile, di frequente violenta) hanno sviluppato non poco una retorica obliqua che significa *metis*, cioè che significa una dimensione già occidentale, anche se la storia della retorica (militare, filosofica, politica *et cetera*) ha ignorato in modo quasi sistematico, per ragioni perspicue. Allora, la comparazione tra Cina ed Europa può darci anche l'occasione importante di fare riaffiorare dalla storia europea una possibilità che non sostituisce affatto il potere, straordinario, del *logos* (dalle caratteristiche positive del quale siamo partiti), ma che integra le sue capacità: l'esercizio della *metis*, che è già occidentale soprattutto tra le donne occidentali, e che può essere una delle vie più promettenti attraverso le quali le donne contemporanee possono esercitare il potere con un modello che non è *in toto* maschile, perché è già anche femminile.

Riferimenti bibliografici

- Aristotele, *Poetica*, Rusconi, Milano 1995.
- Cheng A., *Storia del pensiero cinese*, Einaudi, Torino 2000.
- Chong W., *Lunheng zhuzi suoyin*, Chinese University Commercial Press, Hong Kong 1996.
- Confucio, *Dialoghi*, Einaudi, Torino 2003.
- Graham A.C., *La ricerca del Tao*, Neri Pozza, Vicenza 1998.
- Hansen C., *Chinese language, Chinese philosophy, and truth*, in “The Journal of Asian Studies”, n. 3/44, 1985, pp. 491-519.
- Hansen C., *A Daoist theory of Chinese thought. A philosophical interpretation*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- Hanfeizi, *Zhonghua Chubanshe*, Beijing 1991.
- Jullien F., *La valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle)*, Presses Universitaires de Frances, Parigi 2003.
- Jullien F., *Parlare senza parole*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Jullien F., *L'ansa e l'accesso. Strategie di senso in Cina, Grecia, Mimesis*, Milano-Udine 2011.
- Jullien F., *Essere o vivere. Il pensiero occidentale e il pensiero cinese in venti contrasti*, Feltrinelli, Milano 2016.
- Liu Xie, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, Luni, Milano 2013.
- MacLeod A., *Pluralism about truth in early Chinese philosophy. A reflection on Wang Chong's approach*, in “Comparative Philosophy”, n. 1/2, 2011, pp. 38-60.
- Munro D.J., *The concept of man in early China*, Stanford University Press, Stanford 1969.
- Platone, *Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Polibio, *Storie*, Mondadori, Milano 1970.
- Sun Tzu, *L'arte della guerra*, Ubaldini, Roma 1990.
- Wang D., Wang Z. (a cura di), *Xinbian Mozi*, Guoli Bianyiguan, Taipei 2001.
- Zhuangzi*, Adelphi, Milano 1993.

