

I principi estetici nella teoria pittorica della Cina antica: per un superamento del tabù comparativo

Maurizio Paolillo

«[...] natura lo suo corso prende
da divino intelletto e da sua arte: [...]
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote»
(*Inferno*, XI, vv. 99-105; Dante Alighieri 1965: 76).

Adunque rettamente la chiameremo nipote di essa
natura e parente d'Iddio (Leonardo da Vinci 2002: 24).

Il saggio con lo spirito si modella sul Dao [...], il
paesaggio con le forme esprime la bellezza del Dao
[...]. 聖人以神法道。[...] 山水以形媚道。
(Zong Bing 宗炳, *Hua shanshui xu* 畫山水序, in Yu
Jianhua 1998: 583)

We can think one another's thoughts, ideas being
independent of time and local position, but we cannot
express them for one another, but only in our own way
(Coomaraswamy 1935: 36, nota 8).

L'atteggiamento nei confronti di un possibile approccio comparativo, presente ancora oggi in molti studi sinologici sulla cultura della Cina antica, presenta similitudini con la posizione che ha storicamente contraddistinto gli studi classici¹. Questo breve contributo, centrato sulla teoria pittorica elaborata in Cina a partire dal V secolo, vuole essere un tentativo volto a mostrare i vasti spazi che si aprirebbero ad una ricerca comparatistica. Si cercherà soprattutto di far parlare i testi, per eludere una

¹ Risale solo al 2009 un articolo-recensione del *Journal of Hellenic Studies* sugli studi sino-ellenici, e sulla loro potenziale positiva funzione per superare l'insularità degli studi classici (Tanner 2009). In ambito sinologico, si interessano a temi comparatistici alcuni contributi in riviste come il *Journal of Chinese Philosophy* e *Philosophy East and West*, e le monografie dei *Sino-Platonic Papers*.

certa moda culturale tendente a elaborare un “discorso filosofico” fondato comunque sulla antinomia Cina-Occidente.

Uno dei punti nodali della riflessione sinologica sull'estetica pittorica della Cina tradizionale consiste nella interpretazione di un termine chiave come *zhen* 真, «vero» (con o senza maiuscola), «autentico». Chi scrive ha già affrontato questa tematica (Paolillo 2007; 2010; 2014), mostrando peraltro la pervasiva influenza esercitata dal Daoismo, evidente nell'uso della terminologia. Partendo da queste premesse, proviamo ad esplorare le possibilità di comparazione con una parte non trascurabile della tradizione estetica occidentale.

Nella teorizzazione cinese della pittura di paesaggio, la rappresentazione del molteplice non tende mai a un mero naturalismo (Paolillo 2010). Nel suo *La grande image n'a pas de forme*, François Jullien, uno dei più influenti intellettuali europei nel campo del confronto Occidente-Oriente (e uno dei più strenui teorici della alterità del pensiero cinese tradizionale), rileva che esiste apparente similitudine tra la storia narrata da Plinio dell'uva dipinta dall'antico pittore greco Zeusi, tanto simile al vero da portare gli uccelli a svolazzare sul dipinto per piluccarla, e la narrazione sui fagiani dipinti da Huang Quan nella sala del sovrano di Shu, che un'aquila cercò di ghermire; ma la differenza sostanziale sta nella vita presente nei secondi, nel *qi* vitale (*shengqi* 生氣) che l'artista è riuscito a trasmettere:

In Grecia [...], la rappresentazione mimetica di [*sic*] cui consiste l'arte di dipingere è intesa dunque come una trasposizione duplicante, o come una duplicazione trasponente [...]. In altre parole, la pittura è un'attività riflettente [...]. La Cina non ha mai pensato la contemplazione delle immagini come un'operazione – oltre che un piacere – di riconoscimento: la figurazione non intende fissare delle essenze ma registrare un gioco di energie in comune interazione, di cui essa svela la coerenza e di cui indica la modalità d'uso [...]. Molti aneddoti sembrano creati apposta per mostrare come le immagini, in quanto emblemi, posseggano una potenza di realizzazione di natura fenomenica; facendo parte del gioco di forze all'opera nel mondo e incarnandole nelle loro figurazioni, essi influiscono in modo naturale sul corso delle cose e degli eventi (Jullien 2004: 148-151)².

L'importanza del concetto di vita (*sheng* 生) nella teoria pittorica cinese è difficilmente negabile, sin dall'epoca di Gu Kaizhi 顧愷之 (344-405), e poi con il famoso *qiyun shengdong* 氣韻生動, il primo dei Sei Principi pittorici (*liufa* 六法) di Xie He 謝赫 (VI secolo). Nel *Bifa ji* 筆法記 di Jing Hao 荆浩 (inizio X secolo), trascurare la trasmissione del *qi* 氣 per quanto concerne l'immagine è la morte dell'immagine (Yu Jianhua 1998: I, 605).

² Qui Jullien sorvola su esempi analoghi di potere delle immagini nel mondo occidentale classico: lampante l'esempio di alcune fonti ermetiche come l'*Asclepio*, in cui si sottolinea il potere delle statue «piene di soffio vitale». Cfr. Paolillo (2015 113, nota 28).

Ancora in epoca Ming, il grande pittore e teorico Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) espresse sinteticamente tale fondamento: «Il Dao della pittura è ciò che è detto l'Universo nella mano, non aver nulla dinanzi agli occhi che sia privo di vitalità» (*Hua Chanshi suibi* 畫禪室隨筆, cit. in Zhou Jiyin 2005: 22)³.

Ma è lo stesso Jullien, alla fine del suo studio, a ricordare che il primo termine greco per designare un pittore è «colui che scrive o traccia la vita» (ζωγράφος); nel *Fedro*, Platone ricorda come le produzioni nate dall'arte pittorica (a cui paragona la scrittura) siano come viventi (Jullien 2004: 294). Come sottolineato da Károly Kerényi nel suo studio su Dioniso, il termine ζωή indica la «vita considerata senza nessuna caratterizzazione ulteriore e senza limiti», il filo su cui sono infilate come delle perle le singole, limitate esperienze vitali individuali – per le quali si adottava invece il termine βίος (Kerényi 2010: 19-20).

Anche in Cina, il termine *xie* 寫, «tracciare, scrivere, rappresentare», fu in origine adottato anche per indicare l'attività pittorica: lo ritroviamo in Gu Kaizhi, il quale propugnò nella pittura di personaggi l'assoluta importanza della «trasmissione dello spirito nel tracciare la figura» (*chuanshen xiezhao* 傳神寫照) (Shao Hong 2005: 62-65), e della «rappresentazione dello spirito attraverso la forma» (*yixing xieshen* 以形寫神) (Li Xianglin 2003: 131-147)⁴.

Jullien sostiene che, nella tradizione cinese, «la figurazione non intende fissare delle essenze», sottolineando in ciò la natura statica di quel mondo delle idee che l'arte occidentale pre-rinascimentale intenderebbe riprodurre, in quella che egli definisce una «trasposizione duplicante», o «duplicazione trasponente». In questo, l'intellettuale francese è in ottima compagnia: il rifiuto di attribuire al pensiero cinese modalità essenzialiste ha costituito la cornice ermeneutica di numerosi studi sinologici.

Il parere di chi scrive è che queste posizioni facciano torto non solo alle fonti cinesi, ma anche e forse soprattutto alle nostre. Si potrebbe partire dal concetto di imitazione. Noto è il famoso passo della *Summa Theologiae* di San Tommaso d'Aquino: «ars imitatur naturam in sua operatione» (I, q. I 117, a. I c), derivante dall'aristotelico ἡ τέχνη μιμείται τὴν φύσιν (*Fisica*, II. 2. 194a): qui la natura dell'atto imitativo non consiste nel cogliere una essenza statica in contrapposizione dualistica alla dinamicità dell'esistente⁵.

³ 畫之道。所謂宇宙在乎手者。眼前無非生機。

⁴ In Gu Kaizhi si ritrova la tradizione della animazione delle icone: la sua biografia, contenuta nelle storie dinastiche, cita la sua affermazione che la trasmissione dello spirito consiste nel dipingere le pupille dei personaggi ritratti, un atto da lui compiuto a volte anni dopo aver dipinto l'opera (Zhou Jiyin 2005: 195).

⁵ Per i riferimenti alla *Summa theologiae*, si è consultata l'edizione sul Web dell'*opera omnia* di S. Tommaso della Universidad de Navarra, in <http://www.corpusthomicum.org/iopera.html>.

Nella pulsione di stabilire differenze a tutti i costi, si è spesso trascurato il fatto che la nozione di φύσις presenti nell'antichità più di una analogia con il sinogramma *sheng* 生. Non a caso, il grande studioso del pensiero presocratico Giorgio Colli tradusse il famoso frammento eracliteo φύσις κρύπτησθαι φιλέι (fr. DK 123) come «nascimento ama nascondersi» (Colli 1980: 91).⁶ Károly Kerényi riuscì a rendere la completezza del termine:

La *physis* implica permanenza: essa è *così* [...]. I Greci propendevano sempre a pensare al “crescere”, al “germogliare” e naturalmente anche al “far crescere” e “far germogliare” come a un significato-base della parola *physis*, dato che la radice *phy-*, nella loro lingua, aveva questo significato nei verbi e nel sostantivo verbale *phyton*, “pianta”. Aristotile fa derivare *uno* dei significati della *physis* – quello equivalente a *genesis*, “nascita, origine” – da questa radice verbale [...]. Il sostantivo greco *physis* mette quasi in primo piano l’ “esser così”, senza lasciar tuttavia scomparire dallo sfondo il “divenir così” [...]. Se con tutto ciò si volesse attribuire la prevalenza nel significato al “divenire” [...], si devierebbe dal senso sentito dai Greci in quella parola [...]. Essa è tuttavia qualcosa di recondito, in quanto non si riferisce al genere di un singolo esistente, bensì all’esser fatto in un modo, all’ “esser così” in generale [...]. Ma il suo preciso significato greco bisogna circoscriverlo con più parole: “esser così come effettivamente è, in quanto sempre sarà”. Questa è la *physis* di cui Eraclito sapeva che essa amava nascondersi [...]. (Kérenyi 1979: 314-315).

Questo passo è estremamente suggestivo, e ci stimola a riconsiderare la funzione e l’uso che le fonti cinesi classiche hanno fatto non solo del termine *sheng* («nascere», «generare», «ciò che è così dalla nascita», «vita»), ma anche di *xing* 性 (grafema apparso posteriormente, comunemente tradotto come «inclinazione naturale»: i due caratteri nell’antichità preimperiale avevano una pronuncia molto simile, e il primo veniva talora impiegato per indicare il secondo); e infine di *ziran* 自然, «ciò che è così di per sé», la cui storia testuale presenta più di un parallelo con le trasformazioni della φύσις nella letteratura d’Occidente.⁷

Si potrebbe quindi cercare di eliminare i paraocchi del dualismo essenza-processualità, e cogliere ciò che ha da dirci questo brano del piccolo testo *Xuhua* 序畫 di Wang Wei 王微 (V secolo):

⁶ Nel suo primo studio del 1948, Colli aveva reso questo passo come: «La natura trascendente ama nascondersi» (Colli 1988).

⁷ Si pensi al passo di Xunzi 荀子 nel capitolo *Xing’e* 性惡 del suo trattato, in cui i tre termini compaiono assieme: «Ciò per cui nella vita si è così come si è, si dice inclinazione naturale. È proprio della inclinazione naturale l’armonizzazione di ciò che vive, l’accordo sottile di stimoli e reazioni; ciò che non presenta sforzo, ma è così di per sé, dicasi inclinazione naturale»:

生之所以然者謂之性。性之和所生。精合感應。不事而自然謂之性。

Per una traduzione in inglese, cfr. Knoblock (1994: 127).

Ma nell'esecuzione della pittura da parte degli antichi [...] ciò che smuove e trasforma in quanto numinoso, è il cuore. Il motivo per cui il supporto [i.e. l'opera pittorica] non smuove sta nel fatto che ciò che è numinoso non sta in ciò che si vede; il motivo per cui ciò che si vede non è onnicomprensivo sta nel fatto che l'occhio ha ciò che lo limita. Così, con un tratto di pennello, si determini la struttura (manifesta) del Grande Vuoto [...]. Il motivo per cui vi sarà vita in movimento starà nel mutamento e nella trasformazione in lungo e in largo [...]. Tali sono gli aspetti della pittura. (*Xuhua*, in Yu Jianhua 1998: I, 585)⁸.

Nel giudicare l'arte del grande pittore Tang Zhang Zao 張瓌, il letterato Fu Zai 符載 affermava:

Se si osserva l'arte del Duca Zhang, non è [mera] pittura, è vero Dao. Quando egli si adopra, già sa di aver dimenticato e messo da parte la tecnica sopraffina: l'idea/intenzione (*yi* 意) è profonda, ciò che è misterioso si trasforma, ma gli esseri risiedono nella residenza sacra, e non in orecchie ed occhi. Per tal motivo, ciò che è ottenuto nel cuore trova risposta nella mano. (*Guan Zhang Yuanwai hua songshi tu* 觀張員外畫松石圖, in Zhou Jiyin 2005: 18)⁹.

L'importanza del fondamento intellettuale dell'arte è evidente nel famoso detto *yi zai bi xian* 意在筆先, «l'idea/intenzione è anteriore al pennello», contenuto nello *Shanshui lun* 山水論, breve trattato composto tra l'VIII e il IX secolo (Yu Jianhua 1998: I, 596).

La «residenza sacra» (*lingfu* 靈府) è il cuore, centro dell'essere: metafora già presente nel capitolo *Dechong fu* 德充符 dello *Zhuangzi* 莊子 (*Zhuangzi* 1989: 34). L'esecuzione artistica è un riflesso della visione interiore, in cui risiede l'immagine degli esseri. Difficile non avvertire la continuità con fonti del Daoismo classico, come questo brano del *Neiye* 內業 (abbiamo leggermente modificato la traduzione di Roth 1999: 72-73):

Al centro del cuore vi è ancora un altro cuore. Questo cuore del cuore è una idea/intenzione anteriore alle parole. Con l'idea/intenzione, poi vi sarà la forma; con la forma, poi vi sarà la parola; con la parola, poi vi sarà la messa in pratica; con la messa in pratica, poi vi sarà l'ordine. Senza ordine, vi sarà necessariamente disordine; col disordine, la morte¹⁰.

Ma anche difficile non cogliere una similitudine di prospettiva con questo passo della *Summa* (I, q. 45, a. 6 co.) sull'artefice, e sulle due indivisibili

⁸且古人之作畫也。[...]靈而動變者心也。靈亡所見。故所託不動。目有所極。故所見不周。於是乎以一管之筆。擬太虛之體。[...] 橫變縱化。故動生焉。[...] 畫之情也。

⁹觀夫張公之藝。非畫也。真道也。當其有事。已知遺去機巧。意冥玄化。而物在靈府。不在耳目。故得於心。應於手。

¹⁰心之中又有心[焉]。彼心之心[意]以先言。[意]然後形。形然後言。言然後使。使然後治。不治必亂。亂乃死。

fasi della creazione, rappresentate da *scientia* e *voluntas*:

Ora, l'artigiano si pone all'opera servendosi di un verbo concepito nel suo intelletto, e mosso dalla inclinazione [lett. amore] della sua volontà verso l'oggetto correlato¹¹.

La volontà dell'artefice, l'inclinazione verso l'oggetto da forgiare trovano una notevole corrispondenza con il senso rivestito da *yi* 意, che rende a un tempo il concetto dell'idea e del suo per così dire orientamento applicativo. L'antiorità logica della verità interiore è nella *Summa* chiaramente espressa (I, q.16, a.1 co.):

Perciò i prodotti delle arti si dicono veri in ordine al nostro intelletto; si dice vera una casa che esprime la similitudine della forma nella mente dell'artefice [...]. Quindi, la verità è in primis nell'intelletto, e secondariamente di conseguenza nelle cose, in quanto correlate all'intelletto in qualità di loro principio [...]. Definizione invece della verità delle cose in rapporto all'intelletto è quella di Agostino nel libro sulla vera Religione, «la verità è la perfetta somiglianza con il principio, senza alcuna dissomiglianza» [...]. Il detto che la verità è l'adeguazione tra la cosa e l'intelletto può quindi esser pertinente ad entrambi [gli aspetti]¹².

Per Tommaso, la conoscenza (*scientia*) posseduta dall'artefice è causa dei suoi lavori; è la forma o immagine concepita dall'intelletto che contiene in sé il germe dell'atto creativo, come il calore è il principio del riscaldamento (I, q. 14, a. 8 co.):

Infatti la scienza di Dio sta alle cose create, come la scienza dell'artefice sta alle opere della sua arte. Ora, la scienza dell'artefice è causa dei suoi lavori, giacché l'artefice opera col suo intelletto, per cui è necessario che la forma concepita dall'intelletto sia principio d'operazione, così come il calore è il principio del riscaldamento¹³.

¹¹ Artifex autem per verbum in intellectu conceptum, et per amorem suae voluntatis ad aliquid relatum, operatur. Sull'amore come *primum movens*, naturalmente il pensiero va all'ultimo verso della *Commedia* dantesca: «L'amor che move il sole e l'altre stelle».

¹² Et inde est quod res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum, dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae quae est in mente artificis [...]. Sic ergo veritas principaliter est in intellectu; secundario vero in rebus, secundum quod comparantur ad intellectum ut ad principium [...]. Ad veritatem autem rei secundum ordinem ad intellectum, pertinet definitio Augustini in libro de vera Relig., veritas est summa similitudo principii, quae sine ulla dissimilitudine est [...]. Quod autem dicitur quod veritas est adaequatio rei et intellectus potest ad utrumque pertinere.

¹³ Sic enim scientia Dei se habet ad omnes res creatas, sicut scientia artificis se habet ad artificiatas. Scientia autem artificis est causa artificiatorum, eo quod artifex operatur per suum intellectum, unde oportet quod forma intellectus sit principium operationis, sicut calor est principium calefactionis.

In Cina, i fondamenti dell'arte pittorica divennero ampiamente diffusi tra i letterati a partire dal periodo delle Cinque Dinastie e poi con i Song Settentrionali. In questo colophon di Su Shi 蘇軾 (1039-1101), apposto su un dipinto del suo amico Li Gonglin 李公麟 (1041-1106), la sapienza *zhi* 智 presenta analogie con il concetto medievale di *scientia* (*Shu Li Boshi shanzhuang tu hou* 書李伯時山莊圖後, in Yu Jianhua 1998: I, 629):

Ciò che è in armonia con il Culmine del Cielo, si ricorda da sé poiché è senza sforzo. Quando il letterato in ritiro risiedeva presso i monti, non c'era il soffermarsi su ogni singola cosa; per tal motivo, il suo spirito comunicava con tutte le cose, e la sua sapienza pervadeva ogni tipo di attività produttiva. Tuttavia, c'è il Dao e c'è l'arte. Se c'è il Dao ma non c'è l'arte, allora per quanto le cose manifestate (*wu* 物) possano prender forma nel cuore, esse non prenderanno forma nella mano. Ho veduto e apprezzato le maestose forme eseguite dal letterato in ritiro: sono tutte in armonia con il Buddha, in quanto forgiate attraverso l'idea/intenzione. Il Buddha e i Bodhisattva lo hanno pronunciato, il letterato in ritiro lo ha dipinto: se ciò scaturisse da un [semplice] uomo, quanto potrebbe dipingere da sé di ciò che vede ?¹⁴

Nel passo si evidenzia la necessità, diremmo l'inevitabilità di una concreta espressione formale dell'arte, una volta che l'immagine degli esseri manifestati si sia formata nel cuore, centro intellettuale. Atto contemplativo e atto operativo (*actus primus* e *actus secundus* della Scolastica) sono entrambi necessari perché si produca l'opera d'arte.

Nella letteratura teoretica sull'arte del periodo Bei Song (960-1127), l'aspetto formale e il suo principio normativo, ora espresso con il termine *li* 理, ancora coesistono (in una ovvia gerarchia), e solo la loro completezza (*quan* 全) è indice dell'opera somma, come ci indica Su Shi in questa breve nota ad un suo dipinto (Chen Zhongzhe 2004: 157):

Quanto alla possibilità di dipingere bambù e rocce [...], si deve giungere al principio (*li* 理), cosa di cui sono incapaci i meccanici (*gong ren* 工人) di questo mondo. Quanto al poter discutere della pittura di bambù ed alberi, sebbene non se ne possa smarrire la forma (*xing* 形), se ne dovrà ancor più conoscere il principio. Vita e morte, nuovo e vecchio, vapori, nubi, vento e

¹⁴天機之所合, 不強而自記也。居士之在山也, 不留於一物, 其神與萬物交。其智與百工通。雖然有道有藝, 有道而不藝, 則物雖形於心, 不形於手。吾嘗見居士作華嚴相, 皆以意造而與佛合。佛菩薩言之, 居士畫之, 若出一人, 況自畫其所見者乎。 Naturalmente il testo di Su Shi presenta anche echi daoisti; si pensi al famoso passo dello *Zhuangzi*, *Dazongshi*, sul cuoco Ding (Zhuangzi 1989: 20-21). L'ampiezza del campo delle attività a cui dare il nome di arte (con l'eccezione delle produzioni di coloro che Su Shi, nel passo da noi citato successivamente a questo, definisce 工人, «meccanici») trova riscontro in Occidente, dal Platone del *Gorgia* alla *Summa* (I-II, q. 57, a. 3 ad 3): «nec oportet, si liberales artes sunt nobiliores, quod magis eis conveniat ratio artis».

pioggia, devono cogliere sino in fondo l'aspetto vero, devono essere in accordo con la creazione celeste, e soddisfare l'idea/intenzione (*yi*) umana. Ma forma e principio siano entrambi completi (*quan*): solo così poi sarà possibile parlare e comprendere di pittura. Per tal motivo, se non si raggiunge l'abilità mettendo in luce il principio, non se ne potrà dibattere¹⁵.

La preminenza del principio sulla forma fa parte per Su Shi dell'ordine delle cose; ma ciò non equivale affatto a trascurare l'aspetto formale in favore dell'astrazione. Numerose fonti sottolineano questo punto, come questo brano del *Tuhua jianwen zhi* 圖畫見聞誌 di Guo Ruoxu 郭若虛 (XI secolo) (Guo Ruoxu 2004: 16):

In genere nella pittura, la consonanza del *qi* (*qiyun* 氣韻) ha radice nel girovagare del cuore (*youxin* 游心); l'espressione ornamentale dello spirito (*shencai* 神彩) nasce dall'uso del pennello [...]. È ciò per cui l'idea/intenzione (*yi*) preesiste al pennello: il pennello circolerà, l'idea sarà interiore. L'opera sarà perfetta, l'idea/intenzione sarà presente. L'immagine sarà in consonanza, lo spirito sarà completo. Quindi, con ciò che è interiore sufficiente a se stesso, di conseguenza lo spirito sarà distaccato e l'idea/intenzione stabilita: con lo spirito distaccato e l'idea/intenzione stabilita, allora il pensiero (*si* 思) non si esaurirà e il pennello non si stancherà¹⁶.

Ritroviamo qui il concetto chiave di completezza *quan*, già riscontrato in Su Shi. Il carattere in epoca classica ha il senso di «completo, intero, perfetto», ma anche di «puro, non contaminato» (Andreini 1998: 19).¹⁷ Nella letteratura tradizionale, ritroviamo i composti *quanxing* 全性, «realizzare integralmente le proprie inclinazioni naturali», e *quansheng* 全生, «mantenere la vita in tutta la sua integrità e pienezza» (Scarpari 1991: 89). Sembra più che probabile che tali termini non alludano unicamente ad una preservazione in chiave meramente biologica; un aspetto evidente nella tradizione a cui si richiama il *Neiye*: «Chi preservi l'essenza che da sé scaturisce, esteriormente avrà una fioritura della calma

¹⁵與可所畫竹石。[...]無不臻理，非世之工人所能者。與可論畫竹木，於形既不可失，而理更當知。生死新老，煙雲風雨，必取儘真態，合於天造，厭於人意。而形理兩全，然後可言曉畫。故非達才明理，不能辯論也。

¹⁶凡畫。氣韻本乎游心。神彩生於用筆。[...]所以意存筆先。筆周意內。畫盡意在。像應神全。夫內自足。然後神閒意定。神閒意定則思不竭而筆不困也。Il termine *youxin* trova origine in un passo dello *Zhuangzi*, *Renjian shi* 人間世, in cui rappresenta il distacco necessario nel rapporto con le cose (Zhuangzi 1989: 27).

¹⁷La purezza o assenza di contaminazione è un attributo del Dao, e degli antichi saggi, ancora nel capitolo *Renjian shi* dello *Zhuangzi*: «Il Dao non vuole mescolanza. Con la mescolanza si ha la molteplicità. Con la molteplicità, si ha la confusione. Con la confusione, si ha la preoccupazione. Con la preoccupazione, non c'è salvezza. Gli uomini perfetti dell'antichità prima preservavano ciò in se stessi, poi negli altri» 夫道不欲雜。雜則多。多則擾。擾則憂。憂而不救。古之至人。先存諸己而後存諸人 (Zhuangzi 1989: 22).

[...]. Se il cuore è integro (*quan*) al centro, la forma sarà integra all'esterno» (abbiamo leggermente modificato la traduzione in Roth 1999: 74)¹⁸.

Nello *Huainanzi* 淮南子 è già evidente il collegamento tra *quan* e il Vero *zhen*, o per essere più precisi tra la realizzazione integrale dell'inclinazione naturale e la preservazione dell'autenticità (*baozhen* 保真; Andreini 1998: 21). Su questo aspetto, possiamo risalire a un passo dell'influente commento di Guo Xiang 郭象 (circa 300 d.C.) a un brano del capitolo *Dazong shi* 大宗師 dello *Zhuangzi*, in cui si parla dell'Uomo Vero (*zhenren* 真人) e della Conoscenza Vera (*zhenzhi* 真知). Il brano recita: «Gli uomini considerano in particolare il loro signore come ad essi superiore, e sacrificherebbero per lui la propria persona. Quanto più dovrebbero farlo per ciò che è più vero [di un signore]!»¹⁹. E Guo Xiang chiosa: «Dunque il Vero è così di per sé in quanto non si appoggia (*jia* 假) agli esseri» (Zhuangzi 1989: 38)²⁰. Da notare che *jia* oggi ha il significato primario di «falso»: potremmo dire che il servirsi di enti esterni (non avendo in sé la propria ragion sufficiente) indica una non completezza, una condizione di parzialità che non può dunque essere in alcun modo comparata alla pienezza integrale di un Vero, qui chiaramente identificato a *ziran*, lo stato supremo di spontaneità.

Nella tradizione occidentale, il carattere di interezza è un attributo del Bello, a partire dal *Simposio* di Platone (210 e-211b; Platone 1996: 89-91):

Colui, infatti, che sia stato edotto fin qui nella scienza d'amore, attraverso la contemplazione progressiva e giusta del bello, giunto ormai al termine di questa sapienza, scorderà all'improvviso una bellezza per sua natura meravigliosa [...]: una bellezza che anzitutto è in eterno, e non nasce né muore, e non cresce né scema; e poi, non è bella per un verso e per un verso brutta, né ora sì e ora no, né bella rispetto a una cosa e brutta rispetto a un'altra, né qui bella e là brutta, come se bella per alcuni e brutta per altri [...]; bensì essa stessa in sé e per sé, uniforme in eterno: e tutte le altre cose belle partecipino di lei in tal modo, che mentre queste nascono e muoiono, essa non cresca né diminuisca per nulla, né subisca alcuna mutazione [...]. Che dunque dovremo credere che accada, diceva, se ad uno avvenisse di vedere proprio il bello in sé, schietto, puro, immune, e non già contaminato da carni umane né da colori né dalle molte altre vanità mortali: se proprio gli riuscisse di scorgere la bellezza in sé, divina e uniforme?²¹

¹⁸ 精存自生。其外安榮。[...] 心全於中。形全於外。

¹⁹ 人特以有君為愈乎己。而身猶死之。而況其真乎。

²⁰ 夫真。不假於物。而自然也。

²¹ Ὅς γὰρ ἂν μέχρι ἐνταῦθα πρὸς τὰ ἐρωτικά παιδαγωγηθῆ, θεώμενος ἐφεξῆς τε καὶ ὀρθῶς τὰ καλά, πρὸς τέλος ἤδη ἰὼν τῶν ἐρωτικῶν ἐξαίφνης κατόψεται τι θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν [...]: πρῶτον μὲν αἰεὶ ὄν καὶ οὔτε γινόμενον οὔτε ἀπολλύμενον, οὔτε αἰξανόμενον οὔτε φθίνον, ἔπειτα οὐ τῆ μὲν καλόν, τῆ δ' αἰσχρόν, οὐδὲ τοτὲ μὲν, τοτὲ δὲ οὔ, οὐδὲ πρὸς μὲν τὸ καλόν, πρὸς δὲ τὸ αἰσχρόν. οὐδ' ἔνθα μὲν καλόν, ἔνθα δὲ αἰσχρόν, ὡς τισὶ

Nel capitolo sul bello dell'influente trattato *Περὶ θεῶν ονόματων*, attribuito a Dionigi l'Areopagita, discepolo di San Paolo, ma in realtà composto forse in Siria nel VI secolo, ritroviamo uno sviluppo di questo tema (in corsivo i punti particolarmente significativi per il nostro discorso) (Dionigi Areopagita 2009: 413-415):

Il Bello e la Bellezza, del resto, non si possono separare nella causa che comprende in uno tutti gli esseri. Infatti, dividendo in tutte le cose che esistono la cosa che si partecipa e le cose che vi partecipino, noi diciamo che è bello ciò che partecipa alla Bellezza, mentre la Bellezza è la partecipazione che viene dalla causa che rende belle tutte le cose belle. Il Bello soprasostanziale è chiamato Bellezza a causa della bellezza che da parte sua viene elargita a tutti gli esseri secondo la misura di ciascuno; essa che, come *causa dell'armonia e dello splendore di tutte le cose*, getta su tutti, a guisa di luce, le effusioni che rendono belli del suo raggio sorgivo, chiama a sé tutte le cose – donde appunto si dice anche Bellezza – e *raccoglie in se stessa tutto in tutto*. [...] Il Bello è principio di tutte le cose in quanto causa efficiente, *che muove tutte le cose* [...] ²².

L'interezza o completezza (cioè la funzione totalizzante o integrante del Bello), l'armonia e l'illuminazione sono infine esposti da S. Tommaso in un famoso passo della *Summa theologiae* (I, q. 39, a. 8 co.) con i termini *integritas sive perfectio, debita proportio sive consonantia e claritas*:

Per la bellezza infatti si richiedono tre cose. In primo luogo, integrità o perfezione: infatti, le cose incomplete sono per questo stesso motivo brutte. Quindi, debita proporzione o armonia. E infine splendore, per cui vengono dette belle le cose dal colore nitido ²³.

μὲν ὄν καλόν, τισὶ δὲ αἰσχρόν· [...] ἀλλ' αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ μονοειδὲς αἰεὶ ὄν, τὰ δὲ ἄλλα πάντα καλὰ ἐκείνου μετέχοντα τρόπον τινὰ τοιοῦτον, οἷον γιγνομένων τε τῶν ἄλλων καὶ ἀπολλυμένων μηδὲν ἐκεῖνο μήτε τι πλεόν μήτε ἔλαττον γίγνεσθαι μηδὲ πάσχειν μηδὲν [...]. τί δῆτα, ἔφη, οἰόμεθα, εἴ τῳ γένοιτο αὐτὸ τὸ καλὸν ἰδεῖν εἰλικρινές, καθαρὸν, ἄμικτον, ἀλλὰ μὴ ἀνάπλεων σαρκῶν τε ἀνθρωπίνων καὶ χρωμάτων καὶ ἄλλης πολλῆς φλυαρίας θνητῆς, ἀλλ' αὐτὸ τὸ θεῖον καλὸν δύναται μονοειδὲς κατιδεῖν;

²² Τὸ δὲ καλὸν καὶ κάλλος οὐ διαιρετὸν ἐπὶ τῆς ἐν ἐνὶ τὰ ὅλα συνειληφείας αἰτίας. Ταῦτα γὰρ ἐπὶ μὲν τῶν ὄντων ἀπάντων εἰς μετοχὰς καὶ μετέχοντα διαιροῦντες καλὸν μὲν εἶναι λέγομεν τὸ κάλλους μετέχον, κάλλος δὲ τὴν μετοχὴν τῆς καλλοποιουῦ τῶν ὄλων καλῶν αἰτίας. Τὸ δὲ ὑπερούσιον καλὸν κάλλος μὲν λέγεται διὰ τὴν ἀπ' αὐτοῦ πᾶσι τοῖς οὐσι μεταδιδόμενην οἰκείως ἐκάστῳ καλλονὴν καὶ ὡς τῆς πάντων εὐαρμοστίας καὶ ἀγλαΐας αἴτιον [...]. Καὶ ἀρχὴ πάντων τὸ καλὸν ὡς ποιητικὸν αἴτιον καὶ κινουὺν τὰ ὅλα [...]. Sul carattere di integrazione dalla molteplicità all'unità, proprio della Bellezza, e insito nel termine greco καλόν, cfr. Florenskij (1995: 253-258).

²³ Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur. Per l'introduzione da parte dell'Aquinate della *debita proportio* accanto alla *consonantia* (che traduce il termine

Sul valore della completezza non ci soffermiamo oltre; sull'armonia o consonanza, non c'è qui spazio per ricordare come le fonti cinesi siano ricche di riferimenti ad entrambi i significati sottolineati dalla tradizione che, dallo Pseudo Dionigi, passa ad Alberto Magno e a San Tommaso: l'armonia tra le parti di un elemento, e l'armonia tra l'elemento formale e il suo principio vitale. Ricordiamo solo l'avvertimento del vecchio eremita, protagonista del già citato *Bifa ji* di Jing Hao (Yu Jianhua 1998: I, 605): se non si conosce l'arte, non si otterrà la raffigurazione del Vero (*tuzhen* 圖真); non si riuscirà cioè a definire propriamente (dare una misura: *du* 度, *debita proportio*) l'immagine (*xiang* 象, *imago*) degli esseri, non si potrà dare «una giusta proporzione delle cose fattibili» (*Ars sit recta ratio factibilium*), come San Tommaso rileva in un altro passo della *Summa* (II-i, q.57, a. 5 ad I).

La terza dote della bellezza, in Tommaso come in Ulrico di Strasburgo, allievo di Alberto Magno che la descrive come «il risplendere della luce formante su ciò che è formato o proporzionato» (Coomaraswamy 2005: 105), è la *claritas*, lo splendore (si pensi al nostro aggettivo “splendido”), che può essere avvicinata a *zhao* 照, indicante la figura nel già citato Gu Kaizhi e in testi coevi. Il riferimento alla luce si ritrova anche in due termini, presenti nelle fonti cinesi citate come sinonimo di elemento della rappresentazione pittorica: *hua* 華, «ornamento, fioritura» nel *Bifa ji* (Yu Jianhua 1998: 605), ma anche «luminosità», «brillare»;²⁴ e *shencai*, il «colore o espressione ornamentale dello spirito» del *Tuhua jianwen zhi*, dove *cai* 彩 può rivestire il significato di «luminosità» derivante dal suo impiego come sinonimo di «colorato» in fonti classiche come il *Laozi* (Andreini 2004: 32-33).

Abbiamo dovuto tralasciare altri temi, come ad esempio l'efficacia e l'utilità dell'opera nella pittura cinese dei letterati e nell'Occidente pre-rinascimentale.²⁵ Ma speriamo che queste brevi considerazioni siano almeno in parte riuscite a mostrare gli stimolanti effetti di una comparazione delle fonti estetiche dell'Occidente antico e medievale e della Cina antica, purché essa sia priva di preconcetti e di ogni inconscio desiderio di colonizzazione culturale, o per converso di elogio dell'alterità.

εὐαρμοστίας) dello Pseudo Dionigi, cfr. Monachese (2016: 125).

²⁴ Già in Huainanzi (1989: 41), in associazione con *zhao*.

²⁵ Secondo Bonaventura da Bagnoregio, se la sapienza rende l'opera bella, è la volontà dell'artefice che la rende utile («scientia reddit opus pulchrum, voluntas reddit utile» (*De reductione artium ad theologiam*, 13: http://www.intratext.com/IXT/LAT0918/_P1.HTM). Bellezza e utilità sono gli esiti dei due atti, il primo contemplativo, il secondo operativo, che presiedono all'opera d'arte. L'aspetto dell'utile nell'opera pittorica è in Cina già evidente in Zong Bing. Cfr. Yu Jianhua (1998: 583).

Riferimenti bibliografici

- Andreini A. (1998), *Alcune considerazioni sul significato di quan sheng 全生 nella letteratura filosofica cinese antica*, «Asiatica Venetiana», 3, pp. 19-34.
- Andreini A. (2004), *Laozi. Genesi del Daodejing*, Einaudi, Torino.
- Chen Zhongzhi (2004), *Su Shi shuhua yishu yu Fojiao*, Shangwu yinshuguan, Beijing.
- Colli G. (1980), *La sapienza greca. III. Eraclito*, Adelphi, Milano.
- Colli G. (1988²), *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano.
- Coomaraswamy A.K. (1935), *Mediaeval Aesthetic I. Dionysius the Pseudo-Aeropagite, and Ulrich Engelberti of Strassburg*, «The Art Bulletin», 17, pp. 31-47.
- Coomaraswamy A.K. (2005), *La filosofia dell'arte cristiana e orientale*, Abscondita, Milano.
- Dante Alighieri (1965), *La Divina Commedia*, Mursia, Milano.
- Dionigi Areopagita (2009), *Dionigi Areopagita. Tutte le opere*, Bompiani, Milano.
- Florenskij P. (1995), *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano.
- Guo Ruoxu (2004), *Tuhua jianwen zhi*, Renmin meishu chubanshe, Beijing.
- Huainanzi (1989), *Huainanzi*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai.
- Jullien F. (2004), *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Angelo Colla Editore, Costabissara.
- Kérenyi K. (1979), *Miti e misteri*, Boringhieri, Torino.
- Kérenyi K. (2010), *Dioniso*, Adelphi, Milano.
- Knoblock J. (a cura di) (1994), *Xunzi: A Translation and Study of the Complete Works. Vol. III: Books 17-32*, Stanford University Press, Stanford.
- Leonardo da Vinci (2002), *Scritti*, J. Recupero (a cura di), Rusconi, Milano.
- Li Xianglin (2003), *Gu Kaizhi*, Zhongguo Renmin daxue chubanshe, Beijing.
- Monachese A. (2016), *Tommaso D'Aquino e la bellezza*, Armando Editore, Roma.
- Paolillo M. (2007), "Il 'paesaggio vero' nel *Bifaji* di Jing Hao", in Samarani G., De Giorgi L. (a cura di), *Percorsi della civiltà cinese fra passato e presente*, Cafoscarina, Venezia, pp. 329-344.
- Paolillo M. (2010), "Il problema dell'immagine nei primi trattati sulla pittura in Cina. Il "Paesaggio vero" e gli inganni del naturalismo", in Fedi P. *et al* (a cura di), *Alla maniera di...Convegno in ricordo di Maria Teresa Lucidi*, Casa editrice Università La Sapienza, Roma, pp. 415-427.
- Paolillo M. (2014), *L'idea è anteriore al pennello. I fondamenti dell'estetica nella Cina antica e le affinità con la tradizione occidentale*, «Schede Medievali», 52, pp. 107-123.
- Platone (2009), *Simposio*, Laterza, Roma-Bari.
- Roth H.D. (1999), *Original Tao. Inward Training (Nei-yeh) and the Foundation of Taoist Mysticism*, Columbia University Press, New York.
- Scarpari M. (1991), *La concezione della natura umana in Confucio e Mencio*, Cafoscarina, Venezia.
- Shao Hong (2005), *Yanyi de "Qiyun": Zhongguo hualun de guannian shi yanjiu*, Jiangsu jiaoyu chubanshe, Nanjing.

- Tanner J. (2009), *Ancient Greece, early China: Sino-Hellenic studies and comparative approaches to the classical world. A review article*, «The Journal of Hellenic Studies», 129, pp. 89-109.
- Yu Jianhua (1998) (a cura di), *Zhongguo gudai hualun leibian*, Beijing.
- Zhou Jiyin (2005) (a cura di), *Zhongguo hualun jiyao*, Jiangsu meishu chubanshe, Nanjing.
- Zhuangzi (1989), *Zhuangzi*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai 1989.

Sitografia

- Bonaventura da Bagnoregio, *De reductione artium ad theologiam*, http://www.intratext.com/IXT/LAT0918/_P1.HTM.
- San Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, in <http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>