

PAESAGGIO “MISURATO” O “QUALIFICATO”? LO SPAZIO  
PROSPETTICO OCCIDENTALE, LO “SPAZIO PSICO-FISIOLOGICO”  
DI FLORENSKIJ E LA PERCEZIONE DELLO SPAZIO NELLA  
TRADIZIONE CINESE

Maurizio Paolillo

Le parole del Buddha sono come onde che si susseguono;  
*Fo kou ru lan fan* 佛口如瀾翻,  
nel manifestarsi, esse non hanno una definizione  
[individuale].  
*chu wu yi zheng ding* 出無一正定.  
Se nel dipingere si ha un punto di vista definito,  
*Hua zuo zheng ding kan* 畫作正定看,  
dove sarà la vera Natura di Buddha ?  
*yu he shi Fo xing* ? 於何是佛性?<sup>1</sup>

Il problema della spazialità in pittura è stato risolto in Occidente dal XV secolo, e fino all'alba del XX, attraverso l'uso della cosiddetta “prospettiva lineare” o “artificiale”.<sup>2</sup> In origine il termine, nella sua forma latina di *perspectiva*, indicava semplicemente l'ottica, la scienza che studiava i fenomeni della visione;<sup>3</sup> è solo con il Rinascimento che esso diventa sinonimo di scienza della rap-

---

<sup>1</sup> Su Che (fratello di Su Shi), poema sulla “Sala della Ghirlanda Fiorita” (*Huayan tang*) della “Villa Montana” (*shanzhuang*) del pittore Li Gonglin (1041-1106). Si veda Harrist 1998: 35 (la cui traduzione differisce dalla mia). Da notare che il termine “onde che si susseguono” (*lanfan*) era adottato durante i Song come ausiliare descrittivo di un processo (poetico o pittorico) privo di soluzioni di continuità.

<sup>2</sup> La designazione di “*perspectiva artificialis*” o “*pingendi*” fu adottata per distinguere il nuovo metodo di rappresentazione dalla “*perspectiva naturalis*” o “*communis*”, espressa dalle leggi dell'ottica.

<sup>3</sup> Come efficacemente sottolineato in Dalai 2001: 118-19.

presentazione artistica. *Locus classicus* di tale mutamento è il trattato di Leon Battista Alberti, composto nel 1436: qui si teorizza la nuova applicazione tesa a rappresentare, con pretesa precisione scientifica, gli oggetti tridimensionali sulla superficie bidimensionale del dipinto. Il procedimento della cosiddetta “costruzione legittima” albertiana si basa sulla definizione del piano pittorico come intersezione della piramide formata dai raggi visivi, che ha al vertice l’occhio dell’osservatore e alla base l’oggetto da rappresentare.<sup>4</sup>

Naturalmente, nessuno oggi discute il carattere convenzionale di tale metodo, che semplifica e quindi distorce il vero processo visivo, postulando la visione di un unico occhio immobile, posto a distanza fissa dal piano pittorico, senza tener presente che la nostra visione è binoculare, ed è influenzata dalla curvatura e dai movimenti dell’occhio. Già nel 1914, Jacques Mesnil criticava il presunto realismo della prospettiva, con due conclusioni molto interessanti per la nostra trattazione: primo, la prospettiva tradisce una volontà di astrazione dall’esperienza reale; secondo, essa stabilisce fra l’opera d’arte e lo spettatore un rapporto non più di natura religiosa o simbolica, come durante il Medioevo, ma estetica.<sup>5</sup>

Come noto, fu Erwin Panofsky negli anni Venti a compiere la necessaria storicizzazione della prospettiva rinascimentale, mettendo pienamente in luce il collegamento fra teoria dello spazio e sua rappresentazione artistica nelle varie epoche. In particolare, egli individuò nell’esistenza nel mondo antico di una “prospettiva curva”, più aderente alla realtà empirica del processo visivo, il frutto di una visione dello spazio come entità discontinua, non omogenea; al contrario, la “rivoluzione prospettica” rinascimentale rifletteva e per molti versi anticipava la nuova visione moderna dello spazio, inteso come sostanza estesa, infinita ed omogenea, che avrebbe trovato piena espressione in Cartesio, il quale attribuì allo spazio fisico le proprietà quantitative dello spazio geometrico, ponendo le basi per la nascita della scienza moderna.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Sulla definizione della prospettiva, cfr. Panofsky 2001: 37-38. Nel trattato *Della pittura* dell’Alberti, appare con evidenza come tale metodo porti all’annullamento della superficie materiale pittorica, che diventa una sorta di “finestra” visiva: “Scrivo uno quadrangulo [...] el quale reputo essere una fenestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto”. Si veda Panofsky 2001: 77, nota 4.

<sup>5</sup> Dalai 2001: 127-28.

<sup>6</sup> Panofsky 2001: 46 e sgg.

Nel 1925, poco tempo prima che Panofsky pubblicasse il suo studio sulla prospettiva, Pavel Florenskij scriveva nell'incipit di uno studio sullo spazio e il tempo nelle arti figurative:

Nella concezione del mondo di qualsiasi nuovo sistema di pensiero che si faccia avanti il problema dello spazio è proprio centrale e prefigura la formazione di tutto il sistema. [...] La concezione del mondo, lo ripetiamo ancora una volta, è concezione dello spazio [...]. Fondamentale nell'espressione astratta di una concezione del mondo, il problema dello spazio non può essere secondario nemmeno rispetto all'espressione figurata di quella stessa concezione del mondo.<sup>7</sup>

Florenskij, una figura di spicco nel panorama intellettuale dell'Unione Sovietica degli anni Venti, destinato in seguito all'isolamento del gulag e infine alla condanna a morte, eseguita nel 1937, era membro della Chiesa ortodossa, grande esperto di iconografia sacra, ma anche matematico ben al corrente delle nuove teorie della fisica. Nei suoi studi, introdusse il termine di “spazio psico-fisiologico”, come percezione della spazialità che presenta maggiori affinità con lo spazio estetico, regno dell'arte figurativa.<sup>8</sup> Naturalmente, Florenskij era ben conscio delle proprietà dello spazio euclideo, come l'omogeneità, l'isotropia, la continuità, l'infinità.

Florenskij considerava l'omogeneità dello spazio euclideo la “qualità più ostile all'inezienza e all'autonomia delle opere d'arte e delle forme organiche viventi”.<sup>9</sup> Egli sottolineava che nello spazio omogeneo è impossibile riconoscere singoli siti o punti, poiché ogni punto è equivalente ad un altro: essi possono essere identificati solo attraverso il loro rapporto reciproco. Questa nozione è connessa al concetto di isogeneità, cioè l'equivalenza dello spazio in tutte le sue parti:

Quella parte di spazio che un corpo occuperebbe in un certo luogo non differisce da quella che occuperebbe in un altro [...]. Un frammento di spazio preso in qualsiasi luogo (isogeneità) e di qualsiasi misura (omogeneità) non possiede, in se stesso, alcun segno distintivo.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Florenskij 1995: 15-16.

<sup>8</sup> Florenskij 1995: 229-40.

<sup>9</sup> Florenskij 1995: 30.

<sup>10</sup> Florenskij 1995: 30-31.

Per Florenskij, nella creazione artistica, fondata sulla comune percezione della realtà, è totalmente impossibile ritrovare questa omogeneità: al contrario, ogni parte di spazio possiede nella nostra esperienza caratteristiche peculiari, che lo rendono differente *qualitativamente* da qualsiasi altro. In modo certo non ambiguo, egli affermò che:

la comune spiegazione fiduciosa delle spiegazioni euclidee, senza i corrispondenti correttivi fisici e psicofisici, testimonia molto di più della leggerezza di chi li (*sic*) accetta che della formazione reale dell'esperienza.<sup>11</sup>

Ciò che Florenskij chiama “spazio psico-fisiologico” è invece finito, eterogeneo, anisotropo, cioè esso presenta direzioni differenziate in senso qualitativo; è un naturale prodotto dell'esperienza umana, totalmente contrapposto all'astrazione dello spazio geometrico euclideo, e scaturito dalla concezione tradizionale dell'Universo come una manifestazione limitata, non infinita.<sup>12</sup>

È probabile che Florenskij fosse al corrente delle ricerche di Ernst Cassirer sulla differenza tra spazio matematico e spazio percettivo, ben note d'altronde a Panofsky; già nel 1910, Cassirer aveva affermato che:

nello spazio geometrico, tutte le opposizioni [sinistra-destra, sopra-sotto ecc.] sono cancellate [...]. Il principio dell'omogeneità assoluta dei punti spaziali elimina ogni differenza [...]. Il concetto del *continuum* che il matematico usa nelle sue deduzioni non può essere ottenuto in alcun modo sulla base dell'immagine indefinita dello spazio quale ci è offerta dall'intuizione sensibile.<sup>13</sup>

Florenskij pone l'arte al centro del suo studio: in particolare, egli considera la teoria della prospettiva come un esempio della soppressione dello spazio psico-fisiologico a favore dello spazio geometrico. La prospettiva è fondata sul modello del raggio di luce rettilineo, cioè una astrazione senza significato fisico, una *petitio principii*, in cui lo spazio geometrico viene sostituito *a priori* allo spazio psico-fisiologico, al fine di provare l'identità dello spazio percepito dall'esperienza diretta con lo spazio astratto della ge-

<sup>11</sup> Florenskij 1995: 32.

<sup>12</sup> Florenskij 1995: 229-40.

<sup>13</sup> E. Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionbegriff*, cap. 3, cit. in Panofsky 2001: 10-11.

ometria euclidea, attraverso considerazioni fondate *solo su quest'ultimo*.<sup>14</sup> Ciò ha come conseguenza immediata una sorta di “oscuramento” della spazialità come aspetto primario nell’analisi dell’opera d’arte:

Proprio quello che per sua natura è accessibile a tutti, la spazialità, non viene analizzato e, nella schiacciante maggioranza dei casi, non viene neppure percepito direttamente [...]. L’incomprensibilità di questa situazione [...] dipende dal potere ipnotico delle concezioni astratte di spazio instillateci con il latte materno dalla geometria elementare e dalla scienza matematica. Giungendo a lievitazione e diventando attive attraverso le spore della filosofia kantiana trasportate nell’aria, queste nozioni avvelenano la nostra coscienza [...]. Sotto la pressione della censura [...] una valutazione [che deriva] dalla percezione viene sostituita con una valutazione [derivante] da un obbligo, viene sostituita da una struttura costituita da quelle concezioni e da quegli schemi inculcati che abbiamo indicato [...].<sup>15</sup>

Lo spazio percepito dall’uomo è anisotropo, cioè non è lo stesso in tutte le direzioni, in quanto nella nostra coscienza esiste una distinzione qualitativa chiara tra differenti assi. La visione più comune riconosce tre assi principali, uno verticale, gli altri due orizzontali; nella nostra coscienza, la direzione verticale è assolutamente differente da quelle orizzontali, che sono a loro volta distinte tra loro nella comune percezione della differenza tra direzione orizzontale frontale e laterale. Conclude ironicamente Florenskij:

Gli insegnanti che spiegavano gli antipodi e dimostravano la relatività delle direzioni dello spazio avrebbero dovuto dimostrare visivamente la propria tesi stando almeno a testa in giù: un esperimento del genere

---

<sup>14</sup> Florenskij 1995: 234. E l’autore aggiunge: “Colui che vede in sé e per sé non è un punto nello spazio [...]. Egli, nella propria autocoscienza sensoriale, è un mondo intero, complicato, misterioso, e in gran parte oscuro [...]. Ciò che, per lo studioso di geometria, è lo spazio del mondo esterno nel quale il soggetto che vede si perde come un punto, è invece per il soggetto che vede soltanto un’appendice della propria organizzazione psicofisiologica [...]” (Florenskij 1995: 235).

<sup>15</sup> Florenskij 1995: 219-20.

avrebbe loro chiarito il carattere non-convenzionale delle direzioni dello spazio.<sup>16</sup>

Queste considerazioni sembrano vicine alla visione dello spazio espressa dalla tradizione cinese. Già negli anni Trenta, il sinologo francese Marcel Granet affermava:

In Cina, nessun filosofo fu interessato a considerare lo Spazio come una semplice estensione, risultante dalla giustapposizione di elementi omogenei [...]. Mentre due porzioni di Spazio, come due porzioni di Tempo, possono radicalmente differire, ogni periodo è connesso a una regione, ogni oriente è collegato a una stagione. A ogni parte temporale corrisponde una singola porzione dell'estensione. Una stessa natura appartiene loro, indicata da un insieme comune di attributi.<sup>17</sup>

Questa corrispondenza tra aspetti spaziali e temporali era resa esplicita dalla serie di simboli cosmologici attraverso i quali le varie correnti dottrinali erano solite interpretare il mondo manifestato. *Yin e yang*, Cinque Fasi, Otto Trigrammi e altri gruppi emblematici, connessi a proprietà spaziali e temporali, furono impiegati in un “modello del mondo”. Questo tipo di “griglia di corrispondenze”, che si diffuse durante il periodo dei Regni Combatenti per divenire ortodossia alla nascita dell'impero, poteva fornire una lettura ed una interpretazione di ogni fenomeno naturale ed umano, prive della barriera epistemologica fra “oggetti naturali” e “oggetti dell'umano artificio”. Ogni punto dello spazio, come ogni attimo temporale, era espressione di una realtà qualitativa, che era possibile comprendere attraverso la conoscenza delle leggi analogiche.

Forse questa “teoria dello spazio” trova nel *fengshui* 風水 la sua maggiore esplicitazione. Tale tradizione si fonda sull'assunto che esiste una differenza qualitativa tra differenti *topoi*, espressa dal “*qi* vitale” (*shengqi* 生氣), energia sottile del paesaggio che si concentra e si disperde, seguendo i cicli connessi con il sistema di corrispondenze spazio-temporali elaborato dalla tradizione. Il luogo dove il *qi* si coagula è il sito dove il carattere qualitativo dello spazio è al suo culmine, definito come il punto in cui si ritrova la condizione di equilibrio, anteriore alla manifestazione, di *yin* e *yang*.

<sup>16</sup> Florenskij 1995: 236.

<sup>17</sup> Granet 1988: 77.

Il ruolo essenziale del *qi* nel ritrovamento di siti adatti è interpretato in fonti geomantiche come il *Zangshu* 葬書 (“Libro delle Sepulture”) attraverso il principio della “risonanza” (*ganying* 感應), termine comune nella tradizione del pensiero analogico. Questo principio gnoseologico, che metteva in collegamento in modo acausale oggetti ed eventi, in quanto legati allo stesso emblema simbolico, rendeva possibile l’interpretazione del paesaggio.<sup>18</sup>

Esiste una precisa contiguità dottrinale e terminologica tra il *fengshui* e i principi teorici dell’arte pittorica del paesaggio. Il concetto di risonanza può rappresentare la “cornice” che rende perfettamente comprensibile il primo dei “Sei Principi” della pittura, espressi nel sesto secolo da Xie He 謝赫. Nel famoso *qiyun shengdong* 氣韻生動, la “consonanza” o “ritmo” del *qi* (*qi-yun*) è essenziale per una rappresentazione dotata del “movimento vitale”.<sup>19</sup>

Un esempio di affinità tra geomanzia e pittura è l’uso comune del termine *shi* 勢, “configurazione”. Nei più antichi testi geomantici, *shi* sembra possedere un duplice significato: gli aspetti distanti della topografia, e al contempo le linee energetiche del *qi* in movimento, il cui arresto indica il sito ideale per l’edificazione. *Shi* si riferisce anche alla “posizione”, in relazione a un sito particolare. Esso può essere considerato membro di una coppia assieme all’omofono *shi* 時, appartenente al campo semantico temporale, e indicante un momento specifico. Si potrebbe dire che essi sono due “manifestazioni significative”, legate allo spazio e al tempo, del flusso della realtà manifesta.<sup>20</sup>

Sappiamo bene come lo *shi* “spaziale”, peraltro già presente nella letteratura antica, dai trattati di strategia a quelli di calligrafia, formi un principio fondamentale nei trattati di pittura del paesaggio. Nel suo *Linquan gaozhi* 林泉高致, il grande pittore di corte Guo Xi 郭熙 (ca. 1020 – post 1090) afferma:

Per ciò che concerne valli e fiumi del vero paesaggio, è necessario osservarle da lontano per cogliere il loro *shi*, mentre si deve guardarle da presso per afferrarne la sostanza formale.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Paolillo 2004.

<sup>19</sup> Xie He, *Guhua pinlu*, in Yu 1998: vol. I, 355. Si vedano le considerazioni in Paolillo 2004.

<sup>20</sup> Sull’associazione tradizionale tra *shi* spaziale e *shi* temporale, si veda ad esempio Chen 1990: vol. I, 927.

<sup>21</sup> Guo Xi, Guo Si, *Linquan gaozhi*, in Yu 1998: vol. I, 634.

L'osservazione da lontano del paesaggio rende dunque possibile non solo la conoscenza degli aspetti materiali della topografia, ma anche la percezione delle linee energetiche del *qi*. Nel suo *Bifa ji* 筆法記, il pittore del X secolo Jing Hao 荆浩 rileva:

L'immagine del paesaggio si manifesta dall'interrelazione del *qi* e dello *shi*.<sup>22</sup>

A partire soprattutto dall'epoca Ming (1368-1644), la teoria pittorica si è concentrata in Cina sugli aspetti fondamentali della composizione artistica. In tale ambito, la nozione dello *shi* spaziale inteso come “linee di forza” è stata più volte sottolineata, con accenti molto vicini alla visione geomantica del paesaggio. Il grande artista erudito Li Rihua 李日華 (1565-1635) affermò:

La forma è propria delle categorie dello squadrato, del rotondo, del piano, dell'inclinato: è ciò che è possibile cogliere con il pennello. Lo *shi* è una attitudine direzionale, circolare o spezzata: si può coglierla con il pennello, ma non interamente. Si partecipi con l'idea all'immagine, [poiché] necessariamente vi sarà ciò a cui il pennello non può giungere.<sup>23</sup>

Sottolineo per il momento senza soffermarmi l'importanza fondamentale della resa delle tendenze direzionali del paesaggio, come un imprescindibile aspetto qualitativo, il cui superiore livello, ben al di là di una raffigurazione “naturalistica”, è espresso dalla necessità dell'operazione dell'intelletto, indispensabile perché il pennello colga *integralmente* il paesaggio.

Ma torniamo al problema della prospettiva, attraverso alcune scarse considerazioni sulla pittura dei letterati Song. In epoca Qing il pittore Nian Xiyao 年希堯 teorizzò nel suo *Shixue* 視學 (Studio della Percezione) che la teoria prospettica occidentale, introdotta in Cina dal XVII secolo, era stata in un certo senso anticipata dal “realismo” della pittura dei Song settentrionali.<sup>24</sup> Nian Xiyao affermava, parafrasando il celebre pittore Guo Ruoxu 郭若虛, attivo nella seconda metà dell'XI secolo:

<sup>22</sup> Jing Hao, *Bifa ji*, in Yu 1998: vol. I, 607.

<sup>23</sup> Li Rihua, *Zhulan lunhua*, in Yu 1998: vol. I, 134.

<sup>24</sup> Corsi 1997.

Da un solo punto di vista si penetra nello spazio e tutto si riesce a vedere lungo le cento diagonali (*tou kong yi wang bai xie dou jian* 透空一望百斜都見).

Effettivamente, c'è qui somiglianza col metodo prospettico quattrocentesco.<sup>25</sup> Tuttavia, il passo originale di Guo Ruoxu in origine si riferisce specificamente alla rappresentazione pittorica dell'architettura lignea:

Nel dipingere edifici lignei, si calcolino le proporzioni senza fallo, e nel dipingere il pennello sia regolare; la distanza profonda penetri il vuoto, da un punto unico procedano le cento diagonali (*shen yuan tou kong yi qu bai xie* 深遠透空一去百斜). [...] I pittori di oggi sovente impiegano il metro, e così pongono limiti al dipinto; nel suddividere le travi di sostegno, le pennellate si affastellano disordinatamente, e manca l'idea della regolarità, della bellezza, del distacco e dell'eleganza.<sup>26</sup>

È indubitabile che qui Guo Ruoxu difendesse il “realismo” pittorico tradizionale di eredità Tang, evidente soprattutto nelle raffigurazioni dell'architettura, così come è ancora possibile ammirare nelle grotte di Dunhuang, ad esempio nelle pitture murali della grotta 217 raffiguranti il Paradiso d'Occidente, tema tipico del Buddismo della Terra Pura. Maggiormente discutibile appare invece il voler estendere questa “cura prospettica” all'intero farsi pittorico, o ancor più dedurne un presunto fondamento basato sulla geometria, come in Occidente. L'uso di una “misurazione” della rappresentazione artistica (l'“impiegare il metro”) è invece criticato da Guo Ruoxu in quanto espediente che “limita il dipinto”, cioè pone delle barriere in un ambito che per sua natura direi dottrinale è finalizzato alla abolizione dei limiti spaziali, anche dello stesso supporto materiale dell'opera.

Può essere interessante a questo punto ricordare che, nella nostra antichità, sembra che dei sistemi di riduzione prospettica siano stati adottati scientemente unicamente per dipingere scenari teatrali, in particolare per rappresentare degli edifici su una superficie, nell'ambito di una disciplina specifica, la “Scenographia”, ricordata nel *De architectura libri X* di Vitruvio. In particolare, un passo dell'autore di età augustea recita:

<sup>25</sup> Cit. in Corsi 1997: 117.

<sup>26</sup> Guo Ruoxu, *Tuhua jianwen zhi*, in Yu 1998: vol. I, 58.

La scenografia è la resa illusionistica della facciata e delle pareti laterali e la corrispondenza di tutte le linee in riferimento al centro del cerchio.<sup>27</sup>

In questo breve e dibattutissimo passo, il “centro del cerchio” non può riferirsi, come giustamente osservato da Panofsky, al punto di vista della moderna prospettiva centrale, che è il punto di convergenza delle ortogonali. Per lo studioso tedesco:

[...] è possibile che Vitruvio, usando il termine “centrum”, non pensasse tanto a un punto di fuga giacente sul quadro, quanto a un centro di proiezione rappresentante l’occhio dell’osservatore, e che immaginasse questo centro [...] come il centro di un cerchio, il quale [...] intersecasse i raggi visivi.<sup>28</sup>

E, in nota, egli aggiungeva:

Dunque il passo non dice per nulla che il “circini centrum” [...] giaccia sulla superficie del quadro, così come non dice che le linee debbano incontrarsi in un “punto di vista” disposto sulla superficie del quadro oppure che debbano essere tracciate a partire da esso.<sup>29</sup>

È forse temerario tracciare dei paralleli, ma la frase di Guo Ruoxu può presentare delle affinità concettuali con il passo vitruviano. In particolare, non è per nulla detto che il “punto” (che poi è l’ “unità”, *yi* 一) da cui procedono le “cento diagonali” sia da identificare con un punto di fuga che si trova sulla superficie del dipinto, e non piuttosto con quella “unità di emanazione”, ben rappresentata dal termine *yi*, da cui sono manifestate le “cento diagonali”, vale a dire un numero indefinito di tendenze direzionali che permeano il “vuoto” (*kong* 空), termine indicante anche *tout court* lo spazio.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> “Scenographia est frontis et laterum abscentium ad circinique centrum omnium linearum responsus”: cit. in Panofsky 2001: 89, nota 19.

<sup>28</sup> Panofsky 2001: 48.

<sup>29</sup> Panofsky 2001: 90, nota 19.

<sup>30</sup> D’altra parte, il concetto di “distanza profonda” (*shenyuan*) presente in Guo Ruoxu è ben noto alla teoria pittorica Song: esso fa parte di quelle “Tre Distanze” (*sanyuan*), descritte nel già citato *Linquan gaozhi* (in Yu 1998: vol. I, 632-39), che caratterizzano la rappresentazione della profondità degli oggetti paesistici come le alture montuose, in base al differente punto di vista.

Un altro concetto comune della pittura cinese tradizionale è il binomio *xiangbei* 向背. Usato in origine nell’arte calligrafica, e designante, come rileva Pierre Ryckmans, “un gioco di relazioni tra le forme e le linee di forza degli elementi grafici, che sono spalla a spalla o si affrontano, si giustappongono simmetricamente o si oppongono in antitesi, riprendono un ritmo o lo spezzano”,<sup>31</sup> esso può essere tradotto con il nostro termine “contrasto”; ma anche il concetto pittorico di “contrapposto”, coniato da Lionello Venturi per indicare il gioco dialettico delle masse pittoriche nella pittura rinascimentale, gli è molto vicino.

Tuttavia, tale nozione non interviene che a un livello specifico, relativamente inferiore: quello della rappresentazione “realistica” dell’architettura o degli oggetti inanimati. In tale ambito, *xiangbei* figura accanto ad altri binomi, come “alto e basso”, “vicino e lontano”, ecc., finalizzati alla resa della differente distanza degli oggetti raffigurati, come in questo passo di Ouyang Xiu 歐陽修, statista e letterato Song:

Infatti, nel caso [dei concetti di] alto e basso, contrasto, vicino e lontano e stratificazione, l’arte di questo tipo di esecuzione pittorica non è cosa da esaminare attraverso il criterio del raffinamento (*jing*).<sup>32</sup>

Nel già citato *Tuhua jianwen zhi* 圖畫見聞誌 di Guo Ruoxu, nel passo immediatamente successivo a quello sulle “cento diagonali” da me ricordato, il binomio *xiangbei* è associato a quello *yinyang* 陰陽, il che fa ovviamente pensare all’importanza della resa pittorica delle parti illuminate e in ombra in una raffigurazione che tenga conto della profondità.<sup>33</sup> Ma parlare in quest’ambito di “rappresentazione tridimensionale” è fuorviante; giustamente, Pierre Ryckmans preferisce definire l’importanza del termine *xiang-*

<sup>31</sup> Ryckmans 1984: 71.

<sup>32</sup> Ouyang Xiu, *Liuyi bahua*, in Yu 1998: vol. I, 42. Sull’importanza del termine *jing* nei trattati sulla pittura e nei giardini in epoca Song, si veda Paolillo 2000.

<sup>33</sup> Numerose sono in questo senso le affinità tra i testi pittorici Song e l’attenzione di Leonardo per “i valori atmosferici nella realizzazione pittorica” (Recupero 2002: 9): all’attenzione per la prospettiva lineare, nel genio toscano si accompagna la consapevolezza del ruolo dei colori e della densità atmosferica nella resa delle distanze (inerente alla cosiddetta “prospettiva aerea”).

*bei*, d'altronde relativa, come atto a creare una "situazione di un oggetto nello spazio attraverso un gioco di relazioni con altri oggetti".<sup>34</sup>

La peculiarità del linguaggio ermeneutico del paesaggio rappresentato nell'arte pittorica tradizionale cinese è infine ben rappresentata dal termine *cun* 皴, le "onde" o tratti ondulati ottenuti, come affermato da Guo Xi nel *Linquan gaozhi*, "passando un pennello appuntito steso orizzontalmente"<sup>35</sup> all'interno dei contorni di un dato elemento pittorico. Esso viene a cumulare così svariate funzioni, differenziate in Occidente con i termini tecnici di ombra, colore, prospettiva, rendendo efficacemente il rilievo, la grana superficiale, la luminosità e il volume, attraverso una notevole differenziazione dei possibili, diversi tipi di *cun*. Come è stato bene espresso da Shitao, pittore eccelso della dinastia Qing, "il pennello, nello *cun*, manifesta l'aspetto vivente [delle cose]" (*bi zhi yu cun ye kai sheng mian ye* 筆之於皴也開生面也).<sup>36</sup>

Ma esiste nella pittura cinese un altro elemento impiegato al fine di ottenere non solo una scansione, ma anche una profondità spaziale: lo schermo o paravento. Esso può configurarsi distintamente o al contempo come un supporto materiale e un oggetto di rappresentazione pittorica, ed è stato analizzato nelle sue molteplici funzioni in uno studio di Wu Hung. Come immagine pittorica facente parte di una più ampia composizione, l'uso di schermi o paraventi appare come una funzione essenziale per la costruzione dello spazio pittorico, estranea ad ogni convenzione prospettica basata sulla geometria. Come osserva Wu Hung:

Nei moderni studi di storia dell'arte, la creazione di uno *spazio pittorico* è convenzionalmente associata ad un certo sistema prospettico – un metodo grafico che permette all'artista di ottenere una rappresentazione spaziale tridimensionale su una superficie piatta [...]. Tuttavia [...], nel comporre un dipinto, un artista cinese tradizionale riusciva invece a basarsi su immagini selezionate [...]. Con l'aiuto del paravento, essi trasmettono l'impressione della divisione spaziale, della connessione e dell'estensione. L'immagine di un paravento fa dunque

<sup>34</sup> Ryckmans 1984: 70.

<sup>35</sup> Guo Xi, Guo Si, *Linquan gaozhi*, in Yu 1998: vol. I, 643.

<sup>36</sup> Cit. in Ryckmans 1984: 75.

parte di un piccolo gruppo di segni pittorici scelti nell'arte cinese per strutturare lo spazio.<sup>37</sup>

Nella sua analisi di un famoso dipinto del X secolo, opera di Gu Hongzhong, gli “Intrattenimenti notturni di Han Xizai” (*Han Xizai yeyan tu*), oggi esistente in una fedele copia del XII secolo conservata al Museo della Città Proibita di Pechino, Wu Hung ha rilevato come l'obliquità dei paraventi rappresentati nelle varie scene di questo lungo rotolo orizzontale favorisca l'idea della profondità spaziale; tale configurazione è anch'essa molto antica, in quanto si ritrova già nel cosiddetto tempietto Zhu Wei, una piccola struttura in pietra risalente al II secolo analizzata per la prima volta da Chavannes nel 1907. Sulle sue tre pareti, delle incisioni imitano delle pitture murali poste all'interno di una sala, con travi e colonne: la straordinaria impressione di profondità spaziale che esse trasmettono è dovuta non all'applicazione della prospettiva lineare, ma alle linee oblique degli schermi rappresentati. Esse convergono non in un unico punto, ma in un invisibile asse centrale. Senza la presenza degli schermi, figure e oggetti, peraltro caratterizzate da identiche dimensioni senza tener conto della differente distanza dall'osservatore, non darebbero assolutamente alcuna impressione di profondità.<sup>38</sup>

Come rilevato da Wu Hung, anche le diagonali formate dagli schermi nel dipinto di Gu Hongzhong “si incontrano all'incirca nell'asse centrale di ciascuna scena”<sup>39</sup> del rotolo. Lo studioso non ha però sottolineato la straordinaria corrispondenza con la resa della profondità nella pittura antica occidentale, analizzata da Panofsky.

Per Panofsky, almeno nella pittura antica tardo-ellenistica-romana, l'Occidente ha adottato un metodo di resa prospettica fondato proprio sulla consapevolezza, espressa peraltro chiaramente dai trattati di ottica e di teoria dell'arte dell'antichità, della modificazione sferica della forma delle cose viste, dovuta alla curvatura dell'immagine visiva stessa.<sup>40</sup>

Ora, il “centro di proiezione” rappresentato dall'occhio dell'osservatore teorizzato da Panofsky porta a una costruzione prospettica peculiare: “i prolungamenti delle linee di profondità non concorrono [...] in un punto; essi

---

<sup>37</sup> Wu 1996: 18-19.

<sup>38</sup> Wu 1996: 50-52.

<sup>39</sup> Wu 1996: 56.

<sup>40</sup> Panofsky 2001: 44.

s'incontrano [...], convergendo soltanto debolmente a due a due in più punti, i quali giacciono tutti su un asse comune, tanto che ne nasce l'impressione di una lisca di pesce".<sup>41</sup> Questo principio non del punto, ma dell'*asse* di fuga, è riscontrabile con una certa continuità dalle pitture murali pompeiane ad alcuni capolavori dell'inizio del XIV secolo, come *La Cena* di Duccio da Buoninsegna (1301-1308);<sup>42</sup> esso è esattamente ciò che si ritrova sia nelle incisioni del tempio Zhu Wei che nel dipinto di Gu Hongzhong: e in tal senso possiamo dire che questi esempi di arte cinese costituiscono al pari dei paralleli occidentali una "arte dei corpi", non un'arte dello spazio come *continuum sistematico*, rivelatrice di una visione del mondo ben lontana da quella moderna.<sup>43</sup>

In uno spazio eterogeneo, qualificato, la formazione di una prospettiva "scientifica" è impossibile. La qualità, intesa come una caratteristica intrinseca dello spazio in Cina, si rivela nella lingua. Il binomio *yuzhou* 宇宙, "spazio-tempo", è presente in antiche fonti come il *Huainanzi* 淮南子, dove riveste un ruolo fondamentale nel processo cosmogonico; qui il termine *yu* 宇 non viene definito come un "contenitore", il cui carattere esclusivamente quantitativo è dato dall'attributo dell'estensione, ma è invece identificato con i tre assi descritti da Florenskij, formanti la croce tridimensionale delle direzioni. Il commento di epoca Han al testo infatti dice: "I Quattro Orienti, il Sopra e il Sotto sono detti *yu*" (*si fang shang xia yue yu* 四方上下曰宇).<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Panofsky 2001: 48.

<sup>42</sup> Si veda Panofsky 2001: ill. 12.

<sup>43</sup> L'arte del giardino è un altro aspetto della cultura cinese tradizionale utile per approfondire questa concezione dello spazio. Sul significato di alcuni principi teorici esposti nel *Yuanye*, trattato monografico sull'arte dei giardini composto al tramonto del periodo Ming, come la "presa in prestito del paesaggio", si veda Paolillo 2003.

<sup>44</sup> *Huainanzi* 1989: 5. Per la sua etimologia, che lo associa alla struttura della casa, *yu* può essere efficacemente tradotto con "ecumene". Un'allusione alle sei direzioni dello spazio si ritrova nella figura del *wangxiang shi*, protagonista del *danuo*, fondamentale rito esorcistico di fine anno particolarmente importante durante gli Han: essa era caratterizzata da "quattro occhi dorati", simbolo dei quattro punti cardinali, e da un costume nero nella parte superiore e rosso in quella inferiore, un riferimento al Nord e al Sud proiettati non più su un asse equatoriale ma zenitale. Si veda Bodde 1975: 79-80. L'espulsione delle influenze nocive dal mondo veniva così attuata da chi incarnava simbolicamente le caratteristiche stesse dell'Universo manifestato.

Possiamo riscontrare al riguardo una curiosa e significativa analogia nel Vangelo, in un passo della *Lettera agli Efesini* in cui San Paolo, nel descrivere l'estensione cosmica dell'amore di Cristo, parla della sua “larghezza, lunghezza, altezza e profondità”.<sup>45</sup> Qui, i primi due termini corrispondono agli assi orizzontali nord-sud ed est-ovest di Florenskij, e ai “Quattro Orienti” del *Huainanzi*, mentre “altezza” e “profondità” ricordano l'asse verticale, e il “Sopra” e il “Sotto” del testo cinese. Clemente Alessandrino identifica il punto centrale da cui prendono origine le sei direzioni con Dio, “cuore dell'Universo”; inoltre, l'importanza del “centro” è da lui rapportata anche a un simbolismo temporale, con le “sei fasi del tempo”. Viene spontaneamente alla mente il parallelo con i “sei giorni della Creazione”, essendo il settimo giorno la fase di ritorno al principio, al punto centrale.<sup>46</sup> Ma già lo stesso Aristotele, attraverso “un'assunzione [...] del qualitativo nell'ambito del quantitativo”, aveva attribuito allo spazio come concetto generale (*topos koinos*) sei direzioni: sopra e sotto, davanti e dietro, destra e sinistra.<sup>47</sup>

In questa visione, così come nello spazio psico-fisiologico di Florenskij, la *situazione* di ogni elemento, cioè la distanza fra due o più corpi, è dunque essenziale. Ma questa situazione può essere definita solo attraverso la determinazione e il riconoscimento delle direzioni: e le direzioni non sono identiche, come nello spazio euclideo o cartesiano, ma sono differenziate qualitativamente.<sup>48</sup> La reale, logica importanza dell'orientamento, concetto cardine nel *feng-shui* come nell'arte pittorica, appare qui in piena luce.

In conclusione, l'interpretazione dello spazio reale ed artistico, evidente in numerose fonti cinesi, si fonda su un modello teoretico peculiare, ma per nulla “esotico” o senza paralleli nella nostra antichità. Possiamo applicare alla visione tradizionale cinese dello spazio ciò che Panofsky afferma riguardo alla nostra tradizione antica:

<sup>45</sup> *Efesini*, 3.18-19.

<sup>46</sup> Guénon 1989: 39-41.

<sup>47</sup> Panofsky 2001: 53. Lo studioso tedesco parla erroneamente di sei dimensioni, non come sarebbe più esatto di sei direzioni.

<sup>48</sup> Va ricordato ancora il già citato termine *shi*, “configurazione”: esso può anche essere reso come “situazione”, “circostanza”, e come “inclinazione”, “tendenza”. Sulle molteplici funzioni del *shi* spaziale, si veda Jullien 1992.

La prospettiva antica è dunque espressione di una caratteristica intuizione dello spazio che si scosta fundamentalmente da quella moderna [...]. Perché il mondo antico non ha compiuto quel passo, apparentemente brevissimo, che l'avrebbe portato all'intersezione piana della piramide visiva e perciò a una costruzione veramente esatta e sistematica dello spazio? [...] Ciò non avvenne, perché quel sentimento dello spazio che si esprimeva nelle arti figurative non esigeva affatto uno spazio sistematico; e così come gli artisti dell'Antichità non potevano immaginare questo spazio sistematico, i filosofi dell'Antichità non potevano pensarlo [...].<sup>49</sup>

L'antichità occidentale e la tradizione cinese, pur elaborando nell'ambito artistico una resa prospettica dello spazio, non ne hanno mai negato la duplice natura quantitativa e qualitativa, incarnata dalle proprietà della finitezza e della discontinuità, immediatamente percepibili dall'esperienza, come rilevato efficacemente da Florenskij nella sua polemica contro la spazialità cartesiano-kantiana.

In Occidente, quell'"infinito", posto dal pensiero tomista dietro la barriera che divide creatore e creatura, sarebbe stato, con un atto che non è fuori luogo definire faustiano, e inconcepibile sino al Medioevo, trasferito nella natura stessa. Lo spazio sarebbe diventato così infinito, una "quantitas continua, physica triplici dimensione constans [...], indifferenter omnia recipiens"<sup>50</sup> nell'affermazione di Giordano Bruno, ancora piena di una religiosità ormai però facilmente attaccabile perché immanente, e di fatto eliminata nella fisica cartesiana da cui discende la nostra visione del mondo.

Nella tradizione cinese e nella nostra antichità, invece, lo spazio è "coestensivo" all'Universo: non è un caso se, in tradizioni differenti come il Taoismo e il Buddismo, l'abolizione delle limitazioni spaziali fu sempre connessa con l'uscita dal mondo manifestato, mentre la pittura di paesaggio, che da tali tradizioni trasse linfa vitale, ha sovente ricordato nei suoi trattati la sua natura di arte *totalizzante*, che intende sorpassare i limiti della rappresentazione non attraverso

<sup>49</sup> Panofsky 2001: 52-53.

<sup>50</sup> Cit. in Panofsky 2001: 71.

la resa “geometrica”, “misurata” dello spazio, ma per mezzo della messa in gioco di quella “risonanza” che annulla la distanza tra pensiero e paesaggio.<sup>51</sup>

Un esempio che rende del tutto evidente la distinzione essenziale tra questo tipo di *mimesis* e il “naturalismo” è un brano di Su Shi 蘇軾 (1037-1101), tratto da un suo colophon apposto sul dipinto *Shanzhuang tu* 山莊圖 (Villa Montana) del pittore Song Li Gonglin (1041-1106):

Si dice anche: “Quando il letterato in ritiro di Longmian dipinse la sua Villa Montana, fu per far sì che coloro che in seguito penetravano fra i monti potessero circolare avendo fiducia nei loro passi, trovando da sé i sentieri come se li avessero visti in sogno, o fossero stati risvegliati a una vita precedente [...]. Ciò non è forse una infallibile memoria?”. Io dico: “Non è così [...]. Ciò che è in armonia con il Culmine del Cielo, si ricorda naturalmente senza sforzo. Nel risiedere presso i monti da parte del letterato, non c’era il soffermarsi su ogni singola cosa, e per tal motivo il suo spirito comunicava con tutte le cose, e la sua conoscenza comprendeva ogni abilità [...]”.<sup>52</sup>

Ma queste note, con la loro allusione alla “comunicazione dello spirito con tutte le cose” (*qi shen yu wan wu jiao* 其神與萬物交), ci riportano al vero problema della concezione tradizionale dello spazio in Cina. Roger Ames ha affermato che esiste una differenza tra tradizione occidentale e cinese, concernente il concetto stesso di immagine: il modello orientale ignora la “disparità ontologica” tra il mondo trascendente “ideale” e il mondo concreto dell’esperienza. Di conseguenza, mentre l’epistemologia occidentale considera l’atto conoscitivo come l’“afferrare” una realtà essenziale e permanente che si nasconde dietro le mutevoli apparenze, nella Cina tradizionale la conoscenza “include [...] una consapevolezza onnicomprensiva e senza ostacoli delle condizioni interdipendenti, e delle loro vaghe e latenti

<sup>51</sup> Sulle connessioni (non certo unicamente riconducibili a un richiamo “estetizzante”) tra pittura di paesaggio e tradizione taoista e buddhista, sarebbe sufficiente ricordare l’opera teorica dei già citati Zong Bing (uno dei fondatori della Società buddhista del Loto Bianco di Hui Yuan), e Jing Hao, il quale nel suo *Bifa ji* attribuisce la dottrina da lui esposta a un maestro eremita.

<sup>52</sup> Cit. in Harrist 1998: 27-28.

possibilità, nella quale il significato e il valore di ogni elemento sono funzione del loro specifico insieme di relazioni”.<sup>53</sup>

Tali osservazioni sull’interrelazione tra entità e fenomeni del mondo manifestato come fondamento del modello epistemologico cinese colgono un aspetto reale della tradizione estremo orientale, ma sono a mio parere incomplete. Esse conducono infatti alla conclusione che l’arte cinese, e la concezione dello spazio che ne è il fondamento, fondandosi unicamente sulle connessioni fra “cose”, essendo cioè un’espressione *relazionale*, siano prettamente individuali, legate alla creatività personale dell’artista che mette in armonia il proprio ego con il “linguaggio del mondo”, e quindi relativistiche. Ora, nelle fonti cinesi tradizionali non c’è nulla di più estraneo a questa visione, che è in realtà soprattutto occidentale e moderna. Resta al di fuori l’essenziale: ciò che Guido D. Neri definisce, in relazione allo spazio della nostra antichità, il suo “valore simbolico e significativo”.<sup>54</sup>

Lo stesso Florenskij (il quale scriveva, non dimentichiamolo, in un ambiente e in un periodo storico non propriamente favorevoli) non sembra aver indagato a fondo la natura della radice di tale aspetto qualitativo dello spazio.<sup>55</sup> Uno studio più attento delle fonti cinesi potrebbe aiutarci a comprendere come, per parafrasare Eraclito, “questa natura ami nascondersi”.<sup>56</sup> Per tornare al concetto di “risonanza”, basterà ricordare che il *Huainanzi* introduce una differenza fondamentale tra la “risonanza relativa”, quale esiste tra due strumenti musicali accordati su una stessa nota, e la “risonanza totale”, provo-

<sup>53</sup> Ames 1991: 231.

<sup>54</sup> Neri 2001: 14.

<sup>55</sup> È pur vero che Florenskij riconobbe con chiarezza che in un’opera d’arte “tutto ciò che in essa può essere valutato dal punto di vista fisico [...] non è la cosa più importante [...]. Ci avviciniamo così alla nozione di simbolo nel senso più ampio della parola [...]. Di conseguenza noi pensiamo l’opera d’arte come una finestra attraverso la quale vediamo una certa realtà, ma che non si identifica affatto con quella realtà” (Florenskij 1995: 251-52). Questa “realtà” allude a una “interezza” che assume a un tempo l’aspetto della pienezza materiale e della perfezione formale, configurandosi come “bellezza” (Florenskij 1995: 253-58): i possibili confronti con la teoria artistica cinese tradizionale, nonché con l’ermeneutica del paesaggio espressa dal *fengshui*, sono un punto meritevole di stimolanti e illuminanti approfondimenti che mi auguro di poter esporre in un prossimo studio.

<sup>56</sup> Mi riferisco naturalmente al famoso frammento eracliteo A 92, “Physis kryptestai fileei”. Si veda Colli 1993: 91 (dove *physis* è tradotto come “nascimento”).

cata da un ipotetico suono indifferenziato, simbolo del non manifestato. Il fondamento della risonanza, principio di intelligibilità dell’universo, è dunque necessariamente al di fuori dell’esistenza manifestata; esso viene inoltre associato qui allo stato di colui che “comunica con l’Armonia Suprema” (*tong yu taihe zhe* 通於太合者), che è “come se non fosse ancora scaturito dalla sua origine” (*ruo wei shi chu qi zong* 若未始出其宗).<sup>57</sup> La conoscenza, di conseguenza, assume un carattere sintetico più che analitico, poiché essa è tanto più “vera” quanto più si avvicina alla radice indifferenziata del mondo fenomenico. Il suo fondamento può inoltre essere definito metafisico nel senso più autentico del termine, come mostra il celebre passo del *Huainanzi* che recita:

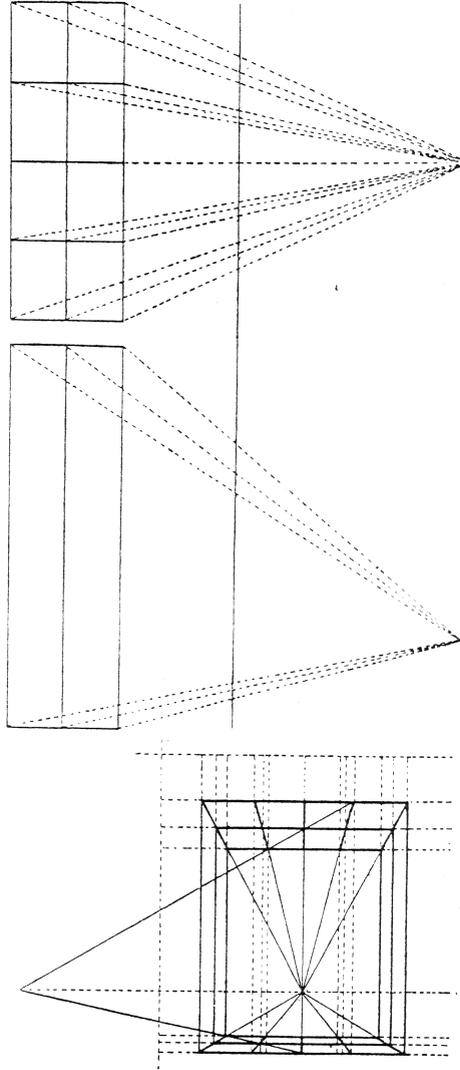
Ciò che non ha forma, è il grande antenato degli esseri; ciò che non ha suono, è il grande avo delle note (*fu wu xing zhe wu zhi da zu ye; wu yin zhe sheng zhi da zong ye* 夫無形者物之大祖也; 無音者聲之大宗也).<sup>58</sup>

Credo che questi pochi caratteri possano apportare più chiarimenti di tante altre parole.

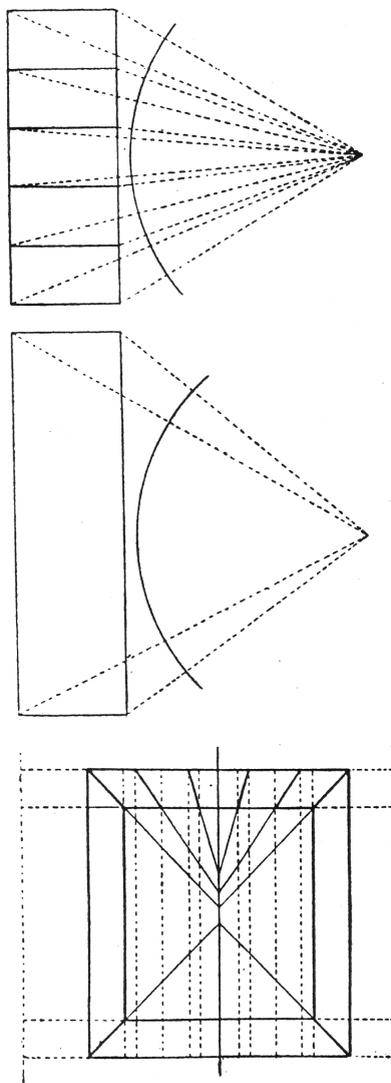
---

<sup>57</sup> *Huainanzi* 1989: 63b – 64a.

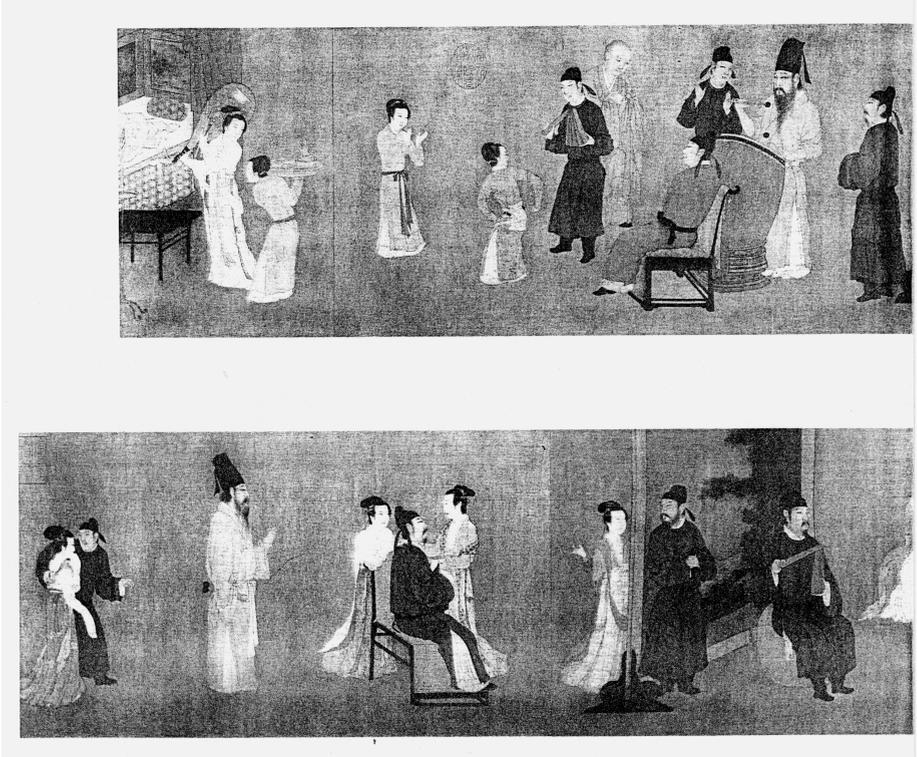
<sup>58</sup> *Huainanzi* 1989: 11b.



Gli effetti della prospettiva moderna (Panofsky 2001: 39).



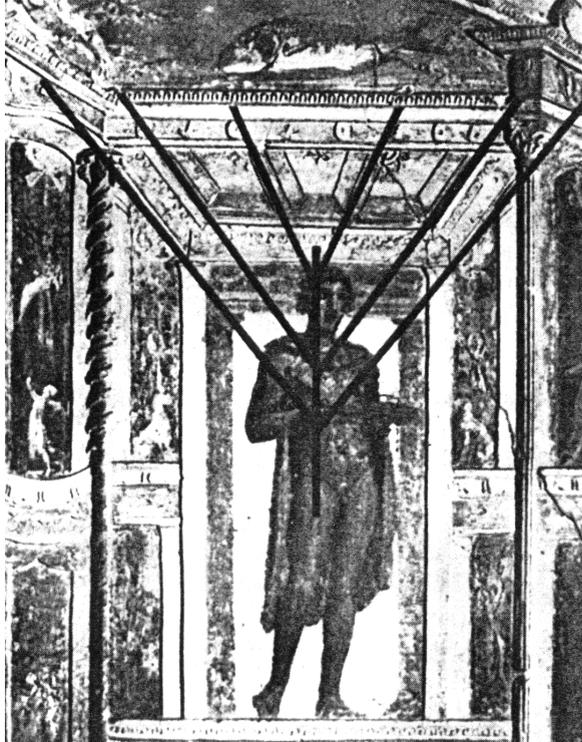
La costruzione prospettica evidente nella pittura pre-rinascimentale (Panofsky 2001: 41).



*Han Xizai yeyan tu*, dipinto di Gu Hongzhong, particolare (Wu 1996: 110).



*Han Xizai yeyan tu*, particolare (Wu 1996: 111).



Pittura murale, I secolo. È evidenziata la prospettiva “a lisca di pesce” (Panofsky 2001: ill. 2b).

## BIBLIOGRAFIA

- Ames, R. T. (1991) Meaning as Imaging: Prolegomena to a Confucian Epistemology, in *Culture and Modernity: East-West Philosophic Perspectives*, E. Deutsch a c. di, Honolulu.
- Bodde, D. (1975) *Festivals in Classical China*, Princeton.
- Chen Qiyu (1990) a c. di, *Lüshi chungiu jiaoshi*, 2 voll., Shanghai.
- Colli, G. (1993) *La sapienza greca. III, Eraclito*, Milano.
- Corsi, E. (1997) Termini cinesi utilizzati come sinonimo di ‘prospettiva’ ed echi del naturalismo in alcuni testi sulla pittura del diciottesimo secolo, in *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Piero Corradini a c. di, Venezia, pp. 97-120.
- Dalai, M. (2001) La questione della prospettiva, in Panofsky 2001, pp. 118-41.
- Florenskij, P. (1995) *Lo spazio e il tempo nell’arte*, Milano.
- Granet, M. (1988) *La pensée chinoise*, Paris.
- Guénon, R. (1989) *Il simbolismo della croce*, Milano.
- Harrist, R. E. Jr. (1998) *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin*, Princeton.
- Liu An et alii (1989) a c. di, *Huainanzi*, Shanghai.
- Jullien, F. (1992) *La propension des choses. Pour une histoire de l’efficacité en Chine*, Paris.
- Neri, G. D. (2001) Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky, in Panofsky 2001, pp. 7-33.
- Panofsky, E. (2001) *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, G. D. Neri a c. di, Milano.
- Paolillo, M. (2000) L’estetica del giardino Song. Il giardino di Sima Guang (1019-1086) come *signum naturae*, *Asiatica Venetian*, V, pp. 107-22.
- Paolillo, M. (2003) Forging the Garden. The Yuanye and the Significance of the Art of Chinese Garden in XVIIth Century, *East and West* LIII, pp. 109-39.
- Paolillo, M. (2004) Inventio loci. Il significato del paesaggio naturale e umano secondo il *Zangshu*, in *L’invenzione della Cina*, G. Tamburello a c. di, Lecce, pp. 505-22.
- Recupero, J. (2002) Introduzione al ‘Trattato della Pittura’, in *Leonardo. Scritti. Trattato della pittura, scritti letterari, scritti scientifici*, J. Recupero a c. di, Milano, pp. 3-17.

Ryckmans, P. (1984) *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Paris.

Wu Hung (1996) *The Double Screen. Medium and Representation in Chinese Painting*, London.

Yu Jianhua (1998) a c. di, *Hualun leibian*, 2 voll., Beijing.