



OFFICINA DI STUDI MEDIEVALI

Ufficio di Presidenza:

Diego Ciccarelli - *Presidente*

Armando Bisanti, Carolina Miceli, Luciana Pepi, Patrizia Spallino - *Componenti*

Collegio dei Revisori:

Antonino Giuffrè, Giuseppe Claudio Gabriele La Placa, Nicola Vernuccio

Segreteria e amministrazione:

Silvana Agnetta, info@officinastudimedievali.it

Grafica editoriale e editing:

Alberto Musco, edizioni@officinastudimedievali.it

Giuliana Musotto, g.musotto@officinastudimedievali.it

Ufficio bibliografico:

Laura Mattaliano, biblioteca@officinastudimedievali.it

Comitato scientifico / Advisory Board:

Mohammad Ali Amir-Moezzi (Teologia Islamica EPHE-Sorbonne)

Maria Barbanti (Filosofia Antica, Università di Catania)

Giuseppe Basile (Istituto Centrale Restauro, Roma)

Maria Bettetini (Storia della Filosofia, Università I.U.L.M., Milano)

Luigi Borriello (Mistica, Pontificia Facoltà Teologica Teresianum, Roma)

Olivier Boulnois (Filosofia Medievale, EPHE, Paris)

Filippo Burgarella (Storia Bizantina, Università della Calabria)

Antonino Buttitta (Antropologia Culturale, Università di Palermo)

Alvaro Cacciotti (Francescanesimo, Pontificia Università Antonianum, Roma)

Paolo Emilio Carapezza (Storia della Musica, Università di Palermo)

Paolo Chiesa (Letteratura Latina Medievale, Università Statale di Milano)

Giovanni Coppola (Storia dell'Architettura, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli)

Marta Cristiani (Storia della Filosofia, Università di Roma Tor Vergata)

Edoardo D'Angelo (Letteratura Latina Medievale, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli)

Federico Doglio (Presidente del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale)

Fernando Domínguez Reboiras (Filosofia Medievale, Madrid)

Walter A. Euler (Institut für Cusanus-Forschung, Trier)

Salvatore Fodale (Storia Medievale, Università di Palermo)

Rafael Ramón Guerrero (Storia del pensiero islamico, Università Complutense di Madrid)
Roberto Lambertini (Storia Medievale, Università di Macerata)
Angela Longo (Filosofia Antica, Università dell'Aquila)
Santo Lucà (Paleografia, Università di Roma Tor Vergata)
José Martínez Gásquez (Filologia Classica e Medievale, Universitat Autònoma de Barcelona)
Grazia Marchianò (Presidente della Associazione Internazionale di Ricerca Elémire Zolla- AIREZ, Montepulciano)
Concetto Martello (Filosofia Medievale, Università di Catania)
Ferdinando Maurici (Archeologia Medievale, Direttore del Parco Archeologico di Monte Jato, Palermo)
Constant J. Mews (Filosofia e Teologia Medievale, Monash University, Victoria)
Stéphane Oppes (Filosofia e Teologia Franciscana, Pontificia Università Antonianum, Roma)
Marco Palma (Paleografia Latina, Università di Cassino)
Luca Parisoli (Filosofia Medievale, Università della Calabria)
Massimo Parodi (Filosofia Medievale-Informatica Umanistica, Università di Milano)
Gregorio Piaia (Storia della Filosofia, Università di Padova)
Stefano Piano (Indologia e Storia delle Religioni-Area Asiatica, Università di Torino)
Dominique Poirel (Filologia, Storia Religiosa, IRHT, Paris)
Andrea Romano (Storia delle Istituzioni, Università di Messina)
Salvador Rus Rufino (Filosofia della Politica ed Economia, Università di León)
Angelo Scarabel (Lingua e Letteratura Araba, Università Ca' Foscari, Venezia)
Giulia Sfameni Gasparro (Storia delle Religioni, Università di Messina)
Vito Sivo (Letteratura Latina Medievale, Università di Foggia)
Christian Trottmann (Filosofia, CNRS, Tours)
Timothy Verdon (Storia dell'Arte Medievale, Stanford University - Facoltà Teologica dell'Italia Centrale)
Pere Villalba i Varneda (Filologia Classica e Medievale, Emerito dell'Universitat Autònoma de Barcelona, *Doctor Honoris Causa* in Filosofia, Università di Palermo)
Oleg Voskoboynikov (Storia Medievale, Scuola Superiore di Economia, HSE)
Boghos Levon Zekiyán (Armenistica, Università Ca' Foscari, Venezia)
Agostino Ziino (Musica Antica e Medievale, Università di Roma Tor Vergata)

SCHEDE MEDIEVALI

sommario

NUMERO 52 GENNAIO-DICEMBRE 2014

Fascicolo monografico

Traduzioni e Tradizioni: Il pensiero medievale nell'incontro tra le culture mediterranee (Siracusa, 26-29 settembre 2011)

Atti a cura di Alessandro Musco (†) e Giuliana Musotto

- 1 Giulio D'ONOFRIO, *Traditio e translatio nel Medioevo*
- 25 Gianfranco FIORAVANTI, *Ricordo di Romana Martorelli Vico*
- 29 Massimiliano LENZI-LUISA VALENTE, *Alfonso Maierù (1939-2011)*
- 39 Antonella SANNINO, *Paolo Lucentini (1937-2011)*
- 45 Carmela BAFFIONI, *Il "Porfirio Ambrosiano" e la versione di Dimashq̄. Una nuova versione araba dell'Isagoge di Porfirio?*
- 61 Joël BIARD, *Quante tipologie di dimostrazione? Origini incrociate nella tradizione degli Analitici Secondi*
- 79 Benedetta CONTIN, *Un approccio analitico allo studio del lessico filosofico armeno. Alcune osservazioni sulla versione armena delle «Definizioni e divisioni della filosofia» di Davide l'Invincibile*
- 93 Rafael RAMÓN GUERRERO, *Los Analíticos de Aristóteles en el Taqrīb de Ibn Hazm de Córdoba*
- 107 Maurizio PAOLILLO, *L'idea è anteriore al pennello. I fondamenti dell'estetica nella Cina antica e le affinità con la tradizione occidentale*
- 125 Mauro ZONTA, *La terminologia filosofica aristotelica in arabo e i suoi rapporti con la terminologia filosofica di altre lingue di cultura del Vicino e Medio Oriente: alcune linee di ricerca*

- 135 Marienza BENEDETTO, *La traduzione ebraica del De ente et essentia: il caso di Yehudah Romano*
- 149 Flavia BUZZETTA, *Sulla dipendenza dell'efficacia dell'operatio magica dall'annesso opus cabalae in Giovanni Pico della Mirandola. A proposito della conclusio magica XV secundum opinionem propriam*
- 169 Paola CARUSI, *Alchimia "organica" tra mondo arabo e mondo latino: innovazione, continuità o tradizione occultata?*
- 189 FRANCESCA CHIMENTO, *Traduzioni nella tradizione: il caso del Fèlix e le lingue romanze*
- 203 Andrea COLLI, *The «Nobility» of the Agent Intellect and its Sources: Thomas Aquinas, Matthew of Acquasparta and Dietrich of Freiberg on De anima 430a18-19*
- 219 Fabio CUSIMANO, *I Dialogi di Gregorio Magno nella Sicilia del XIV secolo: il Libru de lu dialagu di sanctu Gregoriu di Fra Giovanni Campolo*
- 239 Giovanni LICATA, *Un riadattamento ebraico del Faṣl al-maqāl di Averroè: la Behinat ha-dat di Elia del Medigo*
- 255 Ernesto Sergio MAINOLDI, *Le citazioni dei Padri orientali nelle opere di Giovanni Scoto. Nuove osservazioni sul metodo dell'Eriugena traduttore*
- 273 Romana MARTORELLI VICO (†), *Fonti galeniche all'origine di alcune anatomie salernitane*
- 281 Chiara MILITELLO, *Il rapporto tra anima e corpo in Filopono: il commentario al De anima e il De intellectu a confronto*
- 293 Giuliana MUSOTTO - Ivana PANZECA, *La dottrina della visione in Suhrawardī e Grossatesta: due linee di pensiero*
- 307 Francesco PAPARELLA, *Parole in cammino: l'importanza dell'acquisizione delle fonti dialettiche antiche nella logica del Liber sex principiorum*
- 317 Luca PARISOLI, *Il Fons vitae, Avicbron e le sorti del volontarismo latino*
- 333 Luciana PEPI, *Jaḡov Anatoli tra tradizione ed innovazione*

-
- 349 Monica SCOTTI, *Maestri traditi? La ricezione del Libro V della Metafisica negli scritti di autori musulmani del IX-XI secolo*
- 369 Antonella STRAFACE, *Le sette lettere «sufficienti ed esaurienti»: un'interpretazione ismā'īlita*
- 381 Maria VASSALLO, *Tradurre i testi sacri della tradizione tantrica: il valore simbolico degli elementi significanti della parola*
- 389 Andrea VELLA, *L'influenza delle traduzioni sul dibattito riguardo alla vita dei cieli nel XIII e nel XIV secolo*
- 397 Emanuela VERDONE, *I philosophantes e il superamento del limite. Alcune ipotesi*
- 407 *Abstracts, Curricula e Parole Chiave*

Maurizio Paolillo

*L'idea è anteriore al pennello.
I fondamenti dell'estetica nella Cina antica e le affinità
con la tradizione occidentale¹*

I question not my Corporeal or Vegetative Eye any more that I would Question a Window concerning a Sight. I look thro it & not with it.²

Quindi, che si verifichi l'incontro spirituale contemplando un dipinto è cosa rara; se ne osserverà solo la mera similitudine formale.³

Nella Cina antica, i fondamenti dell'estetica non trovano espressione in trattati filosofici sistematici, ma si riscontrano in un primo momento nelle fonti sulla calligrafia e sugli stili letterari, e poi soprattutto nella letteratura teoretica sulla pittura, con evidenti fondamenti dottrinali taoisti e buddhisti. Nelle opere che vanno dal quinto secolo d. C. sino alle soglie dell'era moderna, si riscontra spesso una comune visione dell'arte, che presenta notevoli affinità con un importante filone teoretico dell'estetica occidentale, che da Platone giunge sino al Medioevo. Le considerazioni che seguiranno non hanno ovviamente l'intento di effettuare "avvicinamenti" fondati su ipotetici contatti culturali tra le due sponde dell'Eurasia: lo scopo è piuttosto quello di mostrare la possibilità di un confronto, rispettoso della rispettiva terminologia dottrinale, che possa rivelarsi salutare per una migliore comprensione della civiltà cinese, evitando le distorsioni dell'orientalismo o le stupefacenti affermazioni (ancora oggi diffuse anche in ambito sinologico) sul relativismo insito nel pensiero cinese.⁴

In Cina, il nuovo ruolo attribuito alla pittura si affermò nell'era Nanbeichao (420-581 d. C.), un'epoca di grande disordine politico, ma di estrema fecondità intellettuale. Forti erano le basi dottrinali di questo mutamento estetico, che ebbe nella

¹ Dedico queste brevi considerazioni alla memoria dell'amico Sandro Musco, che ha sempre sofferto di una salutare allegria per le paratie stagne del pensiero.

² W. BLAKE, «A Vision of the Last Judgment», in G. KEYNES (ed.), *The Complete Writings*, Oxford University Press, Oxford 1966, p. 617.

³ HUANG XIUFU, *Yizhou minghua lu* (fine X secolo); cit. in ZHOU JIYIN (a cura di), *Zhongguo hualun jiyao*, Jiangsu meishu chubanshe, Nanjing 2005, p. 209.

⁴ In una fase storica come quella attuale, non è forse superfluo rammentare le possibili ricadute di una più autentica conoscenza della tradizione culturale cinese, certo non limitate al ristretto mondo sinologico. Per alcune considerazioni al riguardo, legate alla diffusione in Occidente degli studi sul Taoismo, cf. P.-H. DE BRUYN, *Le Taoïsme. Chemins de découverte*, CNRS Editions, Paris 2009, pp. 12-15.

visione del paesaggio un fattore essenziale: nel V secolo, si diffondeva presso l'élite dei letterati la tradizione del Taoismo della Suprema Purezza (*Shangqing*), in cui la corrispondenza analogica tra paesaggio interiore ed esteriore era fondamentale.⁵ Ma fu forse il Buddhismo a sottolineare maggiormente il ruolo sacro del paesaggio. La scuola della Terra Pura (*Jingtu*), fondata da Huiyuan (334-417), diede massima importanza alle pratiche meditative: l'iconografia costituiva al riguardo un indispensabile supporto, e oltre alle immagini sacre, anche il paesaggio fu considerato espressione della verità ultima, di quel Corpo della Legge (*dharmakāya*, cinese *fashen*) considerato sino a quel momento non rappresentabile con i mezzi tecnici dell'arte.⁶

Nella tradizione buddhista cinese, la svalutazione del mondo formale come dominio di *maya*, l'illusione, non sembra aver danneggiato il fondamentale concetto della necessità dell'icona, un aspetto che sussiste entro la cornice del mondo manifestato per chi ancora non abbia "spezzato il tetto della casa". Lo stesso ingresso del Buddhismo in Cina è collegato non solo al reperimento dei primi *sūtra*, ma anche alle prime icone antropomorfe del Risvegliato.⁷

La tradizione che sottolinea i meriti acquisiti attraverso l'esecuzione di icone si ritrova già nel *Daoxing banruo jing*, prima traduzione del *Prajñāpāramitā Sutra*, effettuata nel 179 d. C. da Lokakṣema: nel dialogo tra i due Bodhisattva Sadāprarudita e Dharmodgata, la creazione di immagini è vista come un atto meritorio, che può portare gli uomini alla realizzazione spirituale.⁸

Il passaggio di tale concezione dall'icona al paesaggio naturale è evidente nelle fonti dell'epoca. Il Buddhismo della Terra Pura considerava l'opera d'arte, e in particolare le immagini sacre del Buddha, come un supporto dal valore simbolico indispensabile e necessario. In un poema del 375, Huiyuan sottolineava: «Una forma iconograficamente corretta e divinamente imitata apre la via alla comprensione

⁵ Si veda M. PAOLILLO, *Il Daoismo. Storia, dottrina, pratiche*, Carocci, Roma 2014, pp. 160-170.

⁶ Per un breve riepilogo della dottrina Mahāyāna dei "Tre Corpi" (*trikāya*) del Buddha, cf. H. BRINKER, «Following the Buddha's Early Traces in China», in L. NICKEL (ed.), *The Return of the Buddha. Buddhist Sculptures of the 6th Century from Qingzhou, China*, Museum Rietberg, Zurich 2002, pp. 19-40, alle pp. 20-21.

⁷ Ci riferiamo naturalmente alla famosa cronaca del sogno dell'imperatore Mingdi degli Han Orientali (I secolo), riportata nel *Sishier zhang jing*, in *Taishō shinshū Daizōkyō*, a cura di Takakusu Junjirō, Watanabe Kaigyoku, Taishō issaikyō kankōkai, Tōkyō 1924-1935, vol. XVII, 784, p. 722a.

⁸ *Daoxing banruo jing*, in *Taishō shinshū Daizōkyō*, cit., vol. VIII, 224; *Daming dujing*, in *Taishō shinshū Daizōkyō*, cit., vol. VIII, 225. Cf. L. R. LANCASTER, *An Early Mahayana Sermon about the Body of the Buddha and the Making of Images*, in «Artibus Asiae» 36/4 (1974), pp. 287-291. L'autore sottolinea che il valore attribuito alla creazione di immagini è dunque ben anteriore alla diffusione del concetto (definito «astratto» con una certa dose di miopia ermeneutica) di *Dharmakāya*. Va però notato che la «costituzione di un perfetto Corpo del Buddha» da parte di coloro che «vedranno costantemente gli atti meritori del Buddha» presuppone la possibilità di attingere a uno stato spirituale, che evidentemente non era considerato attribuibile al solo Buddha storico.

di ogni saggezza [...]. Sebbene l'opera sia umana, essa sarà come un'arte celeste». ⁹ L'abbellimento dell'opera era in quest'ambito spesso indicato nelle fonti cinesi con il termine *zhuangyan* 莊嚴, una resa del sanscrito *alamkāra*, «ornamento».

Sappiamo che Huiyuan era in particolare legato alla pratica della rimembranza del Buddha, il *nian Fo* (*buddhānusmṛti*), consistente nella creazione di una immagine perfettamente accurata di Amithāba, e considerata come uno dei sedici modi per giungere alla *samādhi*, la perfetta contemplazione. ¹⁰

L'importanza dell'icona per Huiyuan è riflessa nell'esecuzione di un bassorilievo dipinto del Buddha, da lui fatto riprodurre ad imitazione di una gigantesca immagine, ritenuta il riflesso o l'ombra (*ying* 影) del Buddha, esistente a Nagarahara in Afghanistan, e descrittagli nei minimi particolari da Buddhadrā. ¹¹ La pratica della contemplazione del riflesso del Buddha, fondata sul *Guan Fo sanmei hai jing*, il "Sūtra oceanico sulla *samādhi* [ottenuta attraverso la] contemplazione del Buddha", tradotto da Buddhadrā, equivaleva alla visualizzazione del vero e proprio *Dharmakāya*. ¹² Il superamento di qualsiasi irresolubile dualismo tra *Dharmakāya* e *Rūpakāya*, tra l'aspetto non manifesto del Corpo della Legge e la manifestazione del Corpo-Forma, era stato già peraltro compiuto da Huiyuan nello scambio epistolare da lui avuto con Kumārajīva negli anni 405-406. Siamo di fronte ad uno dei primi esempi di consapevole adattamento dell'ermeneutica buddhista ad una realtà cinese in cui la tradizione dottrinale taoista aveva reso familiare concetti come quello di "traccia" o "orma" (*ji* 跡): l'evidenza formale di una realtà sovranaturale. ¹³

L'esperienza religiosa di Huiyuan si accostò sin dall'inizio all'eremitaggio montano: la tradizione taoista del ritiro si trovava così trasferita nella concezione buddhista

⁹ HUIYUAN, cit. in DAOXUAN (596-667), *Guang hongming ji*, in *Taishō shinshū Daizōkyō*, cit., vol. LII, 2103, p. 198 b-c.

¹⁰ M. SHAW, *Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting*, in «Journal of the History of Ideas» 49/2 (1988), pp.183-206, alle pp. 195-196.

¹¹ L'immagine, rifulgente in tutta la sua gloria con la sua corte di Bodhisattva e musicisti celesti, e simile allo scaturire di una montagna d'oro dalle nubi, fu veduta dal pellegrino Xuanzang nel 7° secolo solo dopo innumerevoli prostrazioni rituali: cf. B. FAURE, *The Buddhist Icon and the Modern Gaze*, in «Critical Enquiry» 24/3 (1998), pp. 768-813, alla p. 804.

¹² R. BIRNBAUM, *Buddhist Meditation and the Birth of "Pure" Landscape Painting in China*, in «Society for the Study of Chinese Religions Bulletin» 9 (1981), pp. 42-58, alla p. 48; M. SHAW, *Buddhist and Taoist Influences*, cit., p. 197.

¹³ E. ZÜRCHER, *The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*, E. J. Brill, Leiden 1980, pp. 225-229. Huiyuan era peraltro consapevole della tradizione *Yogācāra*, che introduceva il corpo intermedio o sottile del *Samboghakāya*. L'unità metafisica sottesa alla distinzione tra i Corpi era analoga per Huiyuan al Dao, radice a un tempo del non manifesto e del mondo delle forme. In M. SHAW, cit., p. 199, si sottolinea opportunamente che, nelle parole di Huiyuan, l'icona sembra essere una produzione del principio divino stesso, da cui scaturisce una sorta di luce spirituale. Su Huiyuan e la sua posizione dottrinale, si veda anche W. LIEBENTHAL, *Shih Hui-yüan's Buddhism as Set Forth in His Writings*, in «Journal of the American Oriental Society» 70/4 (1950), pp. 243-259.

della vacuità del mondo. Ci si rivolgeva ora soprattutto alle qualità negative del paesaggio, come il vuoto dei vasti spazi o l'assenza di ogni suono che potesse rivelare una presenza umana. L'immagine del Paradiso Sukhāvati diventava così una rivelazione presente attraverso il simbolo vivente dell'ambiente naturale incontaminato.¹⁴

Fra i numerosi devoti laici appartenenti alla Società del Loto Bianco, fondata da Huiyuan nel 402, c'era Zong Bing (375-443), autore del primo trattato sulla pittura di paesaggio, lo *Hua shanshui xu* (Introduzione alla pittura di paesaggio).¹⁵ Egli descrisse il paesaggio come un supporto per la realizzazione spirituale, adottando alcuni termini chiave che ritroveremo in seguito:

Il saggio, custodendo il Dao, brilla sulle cose [esteriori]; il virtuoso, purificando il proprio cuore, assapora le apparenze [delle cose]. [...]. Quindi, il saggio con lo spirito si modella sul Dao (*fu sheng ren yi shen fa dao* 夫聖人以神法道), e i virtuosi comprendono; il paesaggio con le forme compiace il Dao (*shan shui yi xing mei dao* 山水以形媚道), e i benevolenti ne gioiscono [...]. Dunque, se si considera ciò che risponde ai propri occhi e si accorda con il proprio cuore come principio (*fu yi ying mu hui xin wei li zhe* 夫以應目會心為理者), e si perfeziona la propria abilità secondo i generi, allora gli occhi risponderanno (*ying* 應) all'unisono, e tutti i cuori saranno in accordo.¹⁶

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

[...] Allora, la forma del Kunlun e del [Picco] Liang[feng] potrà dunque essere racchiusa in un pollice quadrato. Un tratto di tre pollici tracciato in verticale corrisponderà ad una altezza di mille passi; l'inchiostro steso in orizzontale su alcuni piedi incarna una distanza di cento *li*. Per tal motivo, coloro che osservano un dipinto si preoccupano soltanto della mancanza di abilità nella tipologia, e non traggono deduzioni sulla sua verosimiglianza (*si* 似) attraverso

¹⁴ Sono aspetti evidenti nella produzione di Xie Lingyun, poeta di paesaggio devoto della Terra Pura. Si veda R. B. MATHER, *The Landscape Buddhism of the Fifth-Century Poet Hsieh Ling-yün*, in «Journal of Asian Studies» 18 (1958), pp. 67-81, alla p. 68; J. D. FRODSHAM, *The Murmuring Stream. The Life and Works of Hsieh Ling-yün*, 2 vols, University of Malaya Press, Kuala Lumpur 1967, vol. I, p. 64.

¹⁵ Sul trattato di Zong Bing, cf. S. BUSH, «Tsung Ping Essay on Painting Landscape and the "Landscape Buddhism" of Mount Lu», in S. BUSH-C. MURCK (eds.), *Theories of the Arts in China*, Princeton University Press, Princeton 1983, pp. 133-164. Per una sua traduzione in inglese, L. HURVITZ, *Tsung Ping Comments on Landscape Painting*, in «Artibus Asiae» 32 (1970), pp. 146-156.

¹⁶ ZONG BING, *Hua shanshui xu*, in YU JIANHUA (a cura di), *Zhongguo gudai hualun leibian*, 2 vols, Renmin meishu chubanshe, Beijing 1998, vol. I, p. 583. Da notare che, in alcune edizioni, nel passo iniziale al posto di *ying* 映, «brillare», si trova l'omofono *ying* 應, «rispondere», un termine che ritroveremo nel seguito di queste considerazioni. La frase diventa così: «Il saggio, custodendo il Dao, risponde alle cose esteriori».

la determinazione [quantitativa, *zhi* 制] della riduzione: ciò sarà una configurazione della spontaneità (*ci zi ran zhi shi* 此自然之勢).¹⁷

La riduzione è già qui intesa in senso simbolico, significativo, e non naturalistico: la verosimiglianza (*si*) non si determina attraverso la determinazione quantitativa, la misura (*zhi*) della “scala” della riproduzione pittorica. Solo così la configurazione formale del dipinto (*shi*)¹⁸ rivelerà la spontaneità *ziran*: un termine dottrinale taoista, che per secoli avrebbe indicato il grado sommo dell'esecuzione pittorica.¹⁹

Un elenco delle fonti in cui appare il tema simbolico della riduzione sarebbe sterminato. L'annullamento delle differenze spaziali è dovuto alla comune radice: quel principio ineffabile e indefinibile definito come Dao, termine che in questa fase storica si ritrova in testi di influenza sia taoista che buddhista. A questa “radice nascosta” la tradizione estetica cinese ha spesso associato il concetto della necessità dell'ornamento, giungendo a definire la *poësis* (letteraria, poetica o pittorica) come ornamento del non manifestato.

Nel *Wenxin diaolong*, basilare testo del sesto secolo sulla teoria letteraria, il *wen* 文, fondamento dell'arte, è il termine che definisce ogni realtà del mondo, incluso il paesaggio con tutte le sue ricche e inesauribili peculiarità. Applicato in origine alle configurazioni celesti, e traducibile come «segno», «ornamento», *wen* fu adottato comunemente per indicare l'attività letteraria, e per esteso qualsiasi opera umana che si iscrivesse nel solco dei segni già all'opera nel mondo naturale, tracce del non manifesto.²⁰

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

¹⁷ *Ibid.* Appare qui chiaro il carattere sacro della rappresentazione pittorica, che può anche effettuare la resa ridotta del Kunlun, monte *axis mundi* della tradizione, o del suo Picco Liangfeng, presso il quale antiche leggende ponevano il confine con il mondo celeste.

¹⁸ Sul termine *shi*, cf. F. JULLIEN, *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Seuil, Paris 1992; M. PAOLILLO, «Le Venature della Terra. Note sull'ermeneutica del paesaggio nella Cina antica», in P. CORRADINI (ed.), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Cafoscarina, Venezia 1997, pp. 251-269.

¹⁹ Il tema è ripreso in un trattato apologetico buddhista di Zong Bing, il *Ming Fo lun*, in cui egli sottolinea che «è necessario nutrire la distanza per far scaturire una immagine (*xiang* 象) del Divino Dao»: cf. S. BUSH-C. MURCK (a cura di), *Theories of the Arts in China*, cit., p. 136.

²⁰ *Wen* è correlato già nello *Yijing/Zhouyi* ai “segni” o “ornamenti” dell'ordine celeste, e poi anche alle tracce lasciate nel paesaggio da uccelli ed animali, che porteranno il mitico sovrano Fu Xi ad inventare gli Otto Trigrammi, immagine simbolica del mondo. Cf. *Zhouyi*, in RUAN YUAN et al. (a cura di), *Shisan jing zhushu*, 3 vols, Zhonghua shuju, Beijing 1980, vol. I, pp. 77 b-86 b.

Grande è il potere del *wen*! In che modo esso è nato con il Cielo e con la Terra? Dunque [...], il sole e la luna comparvero sospesi in Cielo come due dischi di giada, e monti e fiumi, splendenti come broccato, si distribuirono ordinando le forme della Terra. Tutto ciò costituisce il *wen* del Dao [...]. Ora, se gli oggetti privi di coscienza possiedono così ricchi attributi, come può mancare di *wen* il recipiente che contiene il cuore [l'uomo]? Perciò sappiamo che il Dao si trasmette attraverso i saggi per tramandare il *wen*, e che i saggi, conformandosi al *wen*, rendono manifesto il Dao (*fu zhi dao yan sheng yi chui wen; sheng yin wen er ming dao* 夫知道沿聖以垂文。聖因文而明道).²¹

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

Dio è creatore del mondo e di tutti gli esseri che vi sono contenuti, governa al tempo stesso tutte le cose insieme all'uomo, che governa a sua volta il mondo formato da Dio. Se l'uomo assume interamente questa funzione, cioè questa cura del mondo, che è il suo compito, fa in modo di essere per il mondo un ornamento, e che il mondo lo sia per lui, sì che in virtù di questa divina struttura dell'uomo, il mondo viene chiamato dai Greci più giustamente κόσμος [...]. Infatti, poiché il mondo è l'opera di Dio, colui che ne conserva con diligenza e ne aumenta la bellezza, coopera con la volontà di Dio stesso, impiegando il suo corpo e consacrando ogni giorno la sua attività e le sue cure a ornare la bellezza [...].²²

In un altro punto del *Wenxin diaolong*, la multiforme varietà del mondo è espressa con il termine *wuse* 物色, «i colori delle cose»; qui il paesaggio con i suoi elementi è definito «la misteriosa residenza del pensiero e del *wen*» (*wen si zhi ao fu* 文思之奧府): il linguaggio che li descrive, partendo dall'attività del pensiero riflessivo (*si* 思) che si confronta con il reale, dovrà trovare l'equilibrio tra l'eccessiva concisione e la ridondanza superflua.²³

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

Il paesaggio-*wen* è ornamento del Mondo: ornamento che è però assolutamente

²¹ LIU XIE, *Wenxin diaolong*, a cura di Wang Feng, Huaxia chubanshe, Beijing 2002, *juan* 1, pp. 1-5.

²² *Asclepio*, in *Discorsi di Ermete Trismegisto. Corpo ermetico e Asclepio*, a cura di B. M. Tordini Portogalli, Editori Associati, Milano 1991, pp. 136-138.

²³ LIU XIE, *Wenxin diaolong*, cit., *juan* 46, p. 282.

necessario in ogni attività di figurazione del manifesto in quanto, come affermato da A. K. Coomaraswamy in un suo studio sull'analogo termine sanscrito *alamkāra*, l'assenza di ornamento implicherebbe la non rappresentazione, la mancanza di ogni qualificazione:

L'ornamento è collegato al suo oggetto come la natura individuale all'essenza: astrarre è denaturare. L'ornamento è aggettivale: e in assenza di ogni aggettivo, non c'è nulla riferito a qualsiasi nome che possa avere una esistenza individuale [...]. Se, d'altra parte, l'oggetto è ornato in modo inappropriato o eccessivo, lungi dal completarla, ciò riduce la sua efficacia, e quindi la sua bellezza [...]. Dunque, un ornamento appropriato è essenziale per l'utilità e la bellezza.²⁴

La creazione del mondo può a giusto titolo esser detta un «lavoro di ornamento».²⁵ Lavoro che deve possedere una efficacia, che è tutt'uno con la sua bellezza: e l'efficacia è un concetto che può ben essere applicato all'icona. Se torniamo al Buddhismo e all'obiettivo sommo della pratica, l'Illuminazione, soprattutto in epoca Tang (618-907) numerose fonti letterarie riassumono l'importanza delle immagini pittoriche; Du Gu ad esempio afferma: «attraverso il manifestato [letteralmente «il colore», *se 色*] si osserva il Vuoto; nell'immagine si vede la Legge».²⁶ E Liang Su ricorda come l'osservazione dell'icona sia solo un primo passo:

Ho purificato il cuore e intrapreso l'opera, ho suddiviso la semplicità originaria per eseguire un dipinto. Per descrivere la Trascendente Efficacia, è possibile sollevare lo sguardo e osservare: una volta visto, si avrà il pensiero riflessivo (*si 思*); con il pensiero riflessivo, si avrà la Conoscenza Perfetta (*zhizhi 知至*). La Via della Conoscenza Perfetta dunque parte da qui. L'osservazione devota è insufficiente: di conseguenza, ho composto questa eulogia [...].²⁷

L'aspetto devozionale dell'immagine qui è palesemente solo la parte più esteriore del processo di realizzazione spirituale. Il carattere di efficacia delle immagini allude al concetto tradizionale di risonanza (*ganying 感應*, *gantong 感通*), che in Cina era diffuso ben prima dell'arrivo del Buddhismo.²⁸ In un altro brano, nel celebrare un

²⁴ A. K. COOMARASWAMY, «Ornament», in *Coomaraswamy. Selected Essays*, a cura di R. LIPSEY, 3 vols, Princeton University Press, Princeton 1977, vol. I, pp. 241-253, alla p. 252.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ DU GU, *Guanshiyin Pusa dengshen xiuxiang zan bing xu*, in *Quan Tangwen*, Shanxi jiaoyu chubanshe, Datong 2002, *juan* 389, vol. III, p. 2345.

²⁷ LIANG SU, *San Rulai huaxiang zan bing xu*, in *Quan Tangwen*, cit., *juan* 519, vol. IV, p. 3124.

²⁸ Anche nell'*Asclepio* si sottolineano funzione ed efficacia delle statue «piene di soffio vitale», forgiate ad imitazione delle divinità da una umanità «sempre memore della natura e dell'origine propria» (in *Discorsi di Ermete Trismegisto*, cit., p. 152). E, per un parallelo cinese, si vedano le considerazioni sul rituale di animazione delle icone (non solo buddhiste) in B. FAURE, *The Buddhist Icon and the Modern Gaze*, cit., e in M. STRICKMANN, *Mantras et mandarins*, Gallimard, Paris 1996, pp. 165-211. Sul concetto

dipinto raffigurante Baishajyaguru, il Buddha della Medicina, Liang Su afferma:

La Via Trascendente è senza forma e senza nome. Prende forma perché lo stimolo si manifesti, prende nome perché l'efficacia si stabilisca (*xing yi gan zhu, ming yi gong li* 形以感著。名以功立). Ora, se gli esseri soffrono per la falsità, io illustrerò la cura; se sono ostacolati dall'oscurità, io li illuminerò. La forma di ciò [l'icona] non avrà limiti; essendoci stimolo, vi sarà necessariamente una risonanza (*you gan bi ying* 有感必應).²⁹

Questa visione dell'arte pittorica può ben essere definita una retorica, che associa la dottrina agli aspetti espressivi propri dell'iconografia.³⁰ Se torniamo al concetto espresso già nel 6° secolo della presenza del *wen* nel cuore, che sola rende possibile l'atto creativo sulla base di una identica radice per il linguaggio del mondo sia interiore che esteriore, possiamo comprendere senza sforzo questo brano espresso nell'VIII secolo da Fu Zai, nel giudicare l'arte di un pittore:

Se si osserva l'arte del Duca Zhang, non è pittura, è vero Dao. Quando in essa c'è qualcosa, già si comprende che vi è la traccia di una estrema ingegnosità: l'idea (*yi* 意) è profonda, le trasformazioni oscure, ma gli esseri si trovano nella residenza sacra, e non in orecchie ed occhi. Perciò ciò che è ottenuto nel cuore trova riflesso nella mano [...].³¹

La «residenza sacra» (*lingfu* 靈府) è il cuore, centro dell'essere: metafora già presente nel classico taoista *Zhuangzi* (cap. *Dechong fu*).³² L'esecuzione artistica è un riflesso della visione interiore, in cui risiede l'immagine degli esseri.

La creazione pittorica si configura come un microcosmo, i cui principi si collocano tuttavia chiaramente al di fuori del mondo manifestato, un "di fuori" che è al contempo ciò che vi è di più vicino: ecco l'importanza del termine *shen* 神 (spirito, nume), legato all'interiorità del cuore *xin* 心, e peraltro fondamentale già negli scritti di Gu Kaizhi (344-405), pittore più di personaggi che di paesaggio, il quale nondimeno propugnò l'assoluta importanza della «trasmissione dello spirito nella

di risonanza, cf. M. PAOLILLO, «*Inventio loci*. Il significato del paesaggio naturale e umano secondo il *Zangshu*», in G. TAMBURELLO (a cura di), *L'invenzione della Cina*, Congedo, Lecce 2004, pp. 505-522.

²⁹ *Yaoshi liuli guang rulai huaxiang zan bing xu*, in *Quan Tangwen*, cit., *juan* 519, vol. IV, p. 3124.

³⁰ Nella retorica cristiana, ricordiamo il concetto fondamentale del *movere* nel *De Doctrina christiana* di Agostino (IV, 12-13), ripreso dall'analogo principio ciceroniano, e risultato del *flectere*, del convincimento, che appartiene al modo con cui l'eloquenza si manifesta, mentre l'aspetto dottrinale (il *docere*) appartiene all'essenza stessa delle cose trasmesse dall'oratore (*docendi necessitas, in rebus est constituta quas dicimus*).

³¹ FU ZAI, *Guan Zhang Yuanwai hua songshi tu*, in ZHOU JIYIN, *Zhongguo hualun jiyao*, cit., p. 18.

³² *Zhuangzi*, Shanghai guji chubanshe, Shanghai 1989, *juan* 2, p. 34.

rappresentazione della figura» (*chuanshen xiezhao* 傳神寫照),³³ e della «espressione dello spirito attraverso la forma» (*yixing xieshen* 以形寫神).³⁴ Pur non rifuggendo dall'importanza di una raffigurazione realistica dei personaggi, Gu sottolineò sempre la continuità fra lo spirito *shen* e il Vero, *zhen* 真:

[In pittura] le forme belle, la misura delle proporzioni, la stima di luci ed ombre, i dettagli minuti e meravigliosi, sono ciò a cui il mondo dà valore. Quando l'apparenza spirituale è nel cuore, allora la mano sarà in corrispondenza con ciò che si vede, e la misteriosa ricompensa verrà da sé. In caso contrario, il Vero non potrà giungere al cuore dell'uomo.³⁵

L'insistenza sulla presenza interiore del Vero è indice dell'influenza dottrinale taoista: basterà ricordare questo passo dal capitolo *Yufu* del *Zhuangzi*:

Quando il Vero è all'interno, spiritualmente smuove all'esterno: è per questo che si dà valore al Vero. [...] I riti costituiscono la condotta del volgo; il Vero è ciò che è ricevuto dal Cielo, spontaneità che non è soggetta a mutamento. Per tal motivo, l'uomo trascendente si modella sul Cielo attribuendo valore al Vero.³⁶

Questa eredità dottrinale, che vede la creazione pittorica come espressione di un Vero che va ben al di là della fedeltà naturalistica, si trasmise attraverso i secoli successivi, per essere forse per la prima volta chiaramente espressa in modo programmatico in un trattato del decimo secolo, il *Bifaji* (Note sul Metodo del Pennello) di Jing Hao.³⁷ Citiamo alcuni brevi passi, che riproducono il dialogo tra il pittore e un vecchio eremita: «Io dissi: 'Il dipingere è dare ornamento, vale a dire attribuire

³³ Si vedano le considerazioni in SHAO HONG, *Yanyi de "Qiyun": Zhongguo hualun de guannian shi yanjiu*, Jiangsu jiaoyu chubanshe, Nanjing 2005, pp. 62-65, in cui l'autore mette in evidenza l'influenza dei testi taoisti sulla terminologia presente nell'opera di Gu Kaizhi. Nel suo *Hua Yuntai shan ji*, appare evidente il collegamento anche dottrinale di Gu con la tradizione taoista: l'opera pittorica diventa la riproduzione di un Microcosmo sacro, in modo che «la Spontaneità (*ziran*, grado sommo di realizzazione e condizione "naturale" del Dao) sia un dipinto». Cf. YU JIANHUA, *Zhongguo gudai hualun leibian*, cit., vol. I, p. 582.

³⁴ Cf. LI XIANGLIN, *Gu Kaizhi*, Zhongguo Renmin daxue chubanshe, Beijing 2003, pp. 131-147. Va sottolineato che 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 effettuato il dipinto. Cf. ZHOU JIYIN, *Zhongguo hualun jiyao*, cit., p. 195.

³⁵ GU KAIZHI, *Lunhua*, cit. in CHEN SHOUXIANG, *Wei Jin Nanbeichao huihua shi*, Renmin meishu chubanshe, Beijing 2000, p. 80.

³⁶ *Zhuangzi*, cit., *juan* 10, pp. 158-159.

³⁷ Per più ampie considerazioni su questo trattato, cf. M. PAOLILLO, «Il 'paesaggio vero' nel *Bifa ji* di Jing Hao», in G. SAMARANI-L. DE GIORGI (a cura di), *Percorsi della civiltà cinese tra passato e presente*, Cafoscarina, Venezia 2007, pp. 329-344.

importanza solo alla verosimiglianza per ottenere il vero (*hua zhe, hua ye; dan gui si de zhen* 畫者。華也。但貴似得真). Come può ciò essere frainteso?». ³⁸

Per l'io narrante, l'atto del dipingere consiste esclusivamente nell'ottenere la verosimiglianza, nel dare solo ornamento (letteralmente «fioritura», *hua* 華). ³⁹

Il vecchio ribattè: 'Non è così. Il dipingere, è dare forma. È definire l'immagine delle cose, cogliendone il Vero (*du wu xiang er qu qi zhen* 度物象而取其真). Delle caratteristiche accessorie degli esseri, coglierne il carattere accessorio; della loro realtà, coglierne la realtà. Non si deve scambiare l'ornamento per la realtà. Se non si conosce l'arte, si potrà avere la verosimiglianza (*si* 似), ma non giungere alla figurazione del Vero'. ⁴⁰

Il dipingere è dar forma, circoscrivere cioè un *kosmos* il cui ordine deve riprodurre o essere una espressione dell'ordine supremo non manifestato. Grave errore è quello di chi scambia la verosimiglianza dell'ornamento, cioè la similitudine formale, con il Vero: ciò avviene perché «non si conosce l'arte» (*bu zhi shu* 不知術).

La svalutazione del criterio della similitudine formale è comune tra gli esponenti della pittura dei letterati soprattutto di epoca Song (X-XIII secolo). Al riguardo, fa da *locus classicus* la nota affermazione di Su Shi (1037-1101), grande artista e letterato, secondo il quale voler adottare questo tipo di verosimiglianza come metro di giudizio per la valutazione di un'opera è cosa da bambini. ⁴¹

Ma, già nel IX secolo, Zhang Yanyuan rilevava che la ricerca univoca della semplice similitudine formale (*xingsi* 形似), presente spesso a suo dire nei dipinti della sua epoca, aveva come conseguenza negativa il non prodursi della prima basilare condizione per una rappresentazione dotata di "vita": la consonanza del *qi* 氣, il Soffio sottile che percorre l'uomo e l'universo. ⁴² Ma proseguiamo con il dialogo:

Io gli chiesi: 'Cosa tu consideri verosimiglianza? E cosa il Vero?'. Il vecchio replicò: 'La verosimiglianza è ottenere la forma (*xing* 形), ma lasciar da parte il *qi* 氣. Il Vero, [è quando] il *qi* e l'aspetto sostanziale [delle cose] sono in pieno vigore. Ogni volta che il *qi* è trasmesso attraverso l'ornamento, ed è lasciato da parte per quanto concerne l'immagine (*xiang* 象), ciò è la morte dell'immagine [...].

³⁸ JING HAO, *Bifa ji*, in YU JIANHUA, *Zhongguo gudai hualun leibian*, cit., vol. I, p. 605.

³⁹ Da sottolineare che un altro senso di *hua* rimanda alla luminosità, un attributo dell'oggetto rappresentato. Per il termine simile *zhao*, cf. *infra*, nota 54.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ SU SHI, *Shu Yanling wang zhubo suohua zheji*, cit. in ZHOU JIYIN, *Zhongguo hualun jiyao*, cit., pp. 190-191.

⁴² ZHANG YANYUAN, *Lidai minghua ji*, Renmin meishu chubanshe, Beijing 2004, pp. 13-14. Per alcune considerazioni sul *qi*, si veda M. PAOLILLO, *Il Fengshui. Origini, storia e attualità*, Carocci, Roma 2012, pp. 29-32.

Solo riuscendo a dimenticare pennello e inchiostro, si avrà il Paesaggio Vero'.⁴³

Il narratore chiede di ricevere una chiarificazione dottrinale sulla differenza tra verosimiglianza e Vero. Nella risposta dell'eremita si evidenzia l'importanza del *qi*, che assume qui quel ruolo di principio sottile vitale che è già presente nei trattati di calligrafia, e in opere anteriori sulla pittura. Il *qi* viene trasmesso (*chuan* 傳), un termine che ricorda il binomio *chuanshen* 傳神, «trasmissione dello spirito», impiegato come si è già sottolineato agli esordi della trattatistica sulla pittura da Gu Kaizhi, in relazione soprattutto alla resa dei personaggi. L'esclusiva fedeltà alla forma esteriore, all'ornamento, produce la morte (che è una assenza di movimento, cioè di *qi* vitale) dell'immagine del paesaggio.

Il Vero si produce quando il *qi* e l'aspetto sostanziale degli esseri sono in pieno vigore. Dunque, appare chiaro come la riproduzione da parte dell'artista dell'inesauribile processo all'opera nel paesaggio naturale non possa essere considerata come "un pezzo di topografia": per Jing Hao, l'arte pittorica si pone come imitazione del Vero, inteso come principio soggiacente alla realtà manifesta. In tal senso possiamo accostare il brano del *Bifa ji* alla tradizione scolastica sulle arti, espressa dalla frase di S. Tommaso d'Aquino «ars imitatur naturam in sua operatione», in cui la natura è intesa in un senso molto più affine a quello originario del greco φύσις che al significato esclusivo moderno di *natura naturata*.⁴⁴ La critica del vecchio eremita ad un'arte del paesaggio che imita le forme esteriori di ciò che è ornamento del non manifesto è quindi rivolta a chi non effettua che copie di copie. Qui è davvero notevole la corrispondenza con un passo della *Repubblica* di Platone:

A quale di questi due fini è conformata l'arte pittorica per ciascun oggetto? Imitare ciò che è così come è, o imitare ciò che appare così come appare? È imitazione di apparenza o di verità? – Di apparenza, rispose. – Allora l'arte imitativa è lungi dal vero e, come sembra, per questo eseguisce ogni cosa, per il fatto di cogliere una piccola parte di ciascun oggetto, una parte che è una copia.⁴⁵

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

E allora sulle cose che imita, considerate in rapporto alla loro perfezione o imperfezione, l'imitatore non avrà né scienza né rette opinioni [...]. L'imitatore conosce solo un poco le cose che imita, e l'imitazione è uno scherzo e non

⁴³ JING HAO, *Bifa ji*, cit., pp. 605-608.

⁴⁴ TOMMASO D'AQUINO, *Su. Theol.*, I, q. 117 a. 1 co. Tommaso riprende come è noto il passo aristotelico della *Fisica*, II. 2. 194a: «ἡ τέχνη μιμείται τὴν φύσιν».

⁴⁵ PLATONE, *La Repubblica*, X, 598 b; trad. di F. SARTORI in *Platone. Opere complete*, vol. VI (*Clitofonte, La Repubblica, Timeo, Crizia*), Laterza, Roma-Bari 1974, p. 326.

una cosa seria [...]. La pittura (e, in genere, l'arte imitativa) elabora la propria opera lontano dalla verità.⁴⁶

L'importanza del fondamento intellettuale dell'arte, senza il quale per l'eremita si potrà avere solo la verosimiglianza formale, è già presente nel famoso detto *yi zai bi xian* 意在筆先, «l'idea è anteriore al pennello», contenuto in un breve trattato composto tra l'VIII e il IX secolo.⁴⁷ Viene spontanea alla mente la frase «ars sine scientia nihil», pronunciata al tramonto del Medioevo per difendere l'idea tradizionale del fondamento intellettuale di qualsiasi arte, in opposizione alla nascente concezione della separazione tra *ars* e *scientia*.⁴⁸

Questa concezione dell'arte, che escludeva ogni fattore estetico (intendendo il termine nella sua accezione platonica) nella sua definizione dei fondamenti dell'atto creativo, divenne ampiamente condivisa con l'avvento dei Song Settentrionali (960) e la nascita della pittura dei letterati. L'élite dei letterati-funzionari, formatasi attraverso gli esami di Stato, permise il ritorno del pensiero confuciano come ideologia di base dell'Impero; ma si trattava di un Confucianesimo fortemente modificato in senso metafisico dalle influenze taoiste e buddhiste, nei cui testi primeggiava il concetto di *li* 理.

Un tempo impiegato per indicare le venature della giada, poi presente nel binomio *dili* che si riferiva ai lineamenti della topografia (in correlazione ai segni *wen* del cielo), a partire da Cheng Yi (1033-1107) *li* fu inteso come principio normativo e fondamento del mondo fenomenico in tutti i suoi aspetti, naturali e morali.⁴⁹ In realtà, il termine era già stato impiegato in ambito taoista da Wang Bi (226-249), per indicare quel principio di intelligibilità, rivelatore dell'indescrivibile Dao, per il quale le cose sono così come sono.⁵⁰ Questa struttura inerente riveste un ruolo ermeneutico essenziale nel rapporto tra Uno e molteplice:

Il molteplice non è in grado di governare il molteplice; colui che governa il molteplice è il Supremo-Solitario (il sovrano, l'unico). Ciò che si muove non è in grado di reggere ciò che si muove; colui che regge i moti del mondo è colui che aderisce all'Uno. Dunque, ciò che consente al molteplice di mantenersi nella sua coesione, è che esso ha un padrone che ne realizza l'unità. Ciò che consente a ciò che si muove di mantenersi nel dinamismo, è che la sua fonte è

⁴⁶ *Ivi*, X, 601 a-603 a, pp. 331-333.

⁴⁷ *Shanshui lun*, in YU JIANHUA, *Zhongguo gudai hualun leibian*, cit., vol. I, p. 596. Secondo alcuni studiosi, questo breve trattato potrebbe essere opera di Jing Hao.

⁴⁸ A. K. COOMARASWAMY, «Ars sine scientia nihil», in R. LIPSEY, *Coomaraswamy. Selected Essays*, cit., vol. I, pp. 229-232.

⁴⁹ A. CHENG, *Storia del pensiero cinese*, 2 vols, Einaudi, Torino 2000, vol. II, pp. 499-505.

⁵⁰ *Ivi*, vol. I, p. 345. Il termine *li*, inteso come principio, compare nel brano di Zong Bing da noi citato in precedenza.

necessariamente unica. Nessun essere ne può deviare, ciascuno procede necessariamente da un principio (*li* 理). A riunirli, gli esseri hanno un progenitore comune; a riunirli, hanno un'origine comune. Sicché essi sono diversi, ma non disordinati, molteplici, ma non confusi.⁵¹

In un modo forse non troppo differente dal processo che in Occidente avrebbe portato il concetto stesso di metafisica a far parte di una visione dualistica della realtà, anche in Cina si formò una scuola che creò un fossato tra mondo delle idee (*li*) e mondo delle forme (*xing*), prima che una nuova interpretazione, affermatasi nel XVI secolo per difendere la presenza del principio assoluto nel cuore, centro dell'essere, aprisse la via a correnti spontaneistiche ed individualistiche. Ma nella letteratura teoretica sull'arte del periodo dei Song Settentrionali (960-1127), forma e principio 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:

Sulla 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 alla pittura di bambù ed alberi di cui si può discutere, 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 pioggia [...] devono essere in accordo con la creazione celeste, e soddisfare l'idea (*yi* 意) umana. Ma forma e principio devono essere entrambi completi (*quan* 全), perché poi si possa dire di comprendere un dipinto. Per tal motivo, se non si raggiunge l'abilità mettendo in luce il principio, non si potrà dibattere.⁵²

La preminenza del principio sulla forma fa parte per Su Shi dell'ordine delle cose; ma ciò non equivale affatto a trascurare l'aspetto formale in favore dell'astrazione. Perché un dipinto sia "vivo", presentando quella consonanza del *qi* (*qiyun* 氣韻) che è principio teorico ineludibile, è necessario che l'atto creativo proceda dal cuore, sede dell'ideazione; un processo, come ha efficacemente sottolineato Pierre Ryckmans, che non descrive lo spettacolo della Creazione, ma lo riproduce concretamente, in base alle stesse leggi.⁵³ Il grande pittore e teorico Dong Qichang (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 vita».⁵⁴

⁵¹ WANG BI, *Zhouyi lüeli*, trad. in A. CHENG, *Storia del pensiero cinese*, cit., vol. I, p. 336.

⁵² SU SHI, in LI RIHUA, *Liuyan zhai sanbi, juan 1*, cit. in CHEN ZHONGZHE, *Su Shi shuhua yishu yu Fojiao*, Shangwu yinshuguan, Beijing 2004, p. 157.

⁵³ P. RYCKMANS, *Le Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Hermann, Paris 1984, p. 63 nota 1. *Qiyun shengdong* 氣韻生動 («il ritmo del *qi* produce movimento»), o «ritmo del *qi* e movimento vitale») è la prima delle sei famose Leggi pittoriche espresse nel *Guhua pinlu* di Xie He (fine V secolo).

⁵⁴ DONG QICHANG, *Hua Chanshi suibi*, cit. in ZHOU JIYIN, *Zhongguo hualun jiyao*, cit., p. 22.

Numerose fonti sottolineano questo punto essenziale; citiamo qui solo un passo di un trattato composto verso il 1070:

Nella pittura, la consonanza del *qi* ha radice nel movimento del cuore; l'ornamento dello spirito (*shencai* 神彩) nasce dall'uso del pennello [...]. L'idea (*yi* 意) preesiste al pennello: il pennello circola all'interno dell'idea. Un dipinto sarà presente se esprimerà integralmente l'idea, l'immagine formale sarà completa se sarà in consonanza con lo spirito (*hua jin yi zai, xiang ying shen quan* 畫盡意在。像應神全). Quindi, se l'interiore sarà completo di per sé, di conseguenza lo spirito sarà distaccato e l'idea stabilita (*fu nei zi zu, ran hou shen xian yi ding* 夫內自足。然後神閒意定): con lo spirito distaccato e l'idea stabilita, allora il pensiero (*si* 思) non si esaurirà e il pennello non si stancherà.⁵⁵

Interessanti ma troppo lunghe considerazioni potrebbero essere tratte dalla “espressione integrale dell'idea” (*jinyi* 盡意), e dalla necessità della consonanza con lo spirito (*yingshen* 應神) al fine di avere una immagine formale completa (*quan* 全); concetti che possono essere avvicinati a due dei tre principi relativi alla bellezza (*pulchritudo*) esposti da S. Tommaso in un famoso passo della *Summa theologiae*: *integritas sive perfectio e debita proportio sive consonantia*:

Nam ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia [...]. Quantum igitur ad primum, similitudinem habet cum proprio filii, inquantum est filius habens in se vere et perfecte naturam patris [...]. Quantum vero ad secundum, convenit cum proprio filii, inquantum est imago expressa patris. Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem.⁵⁶

⁵⁵ GUO RUOXU, *Tuhua jianwen zhi*, Renmin meishu chubanshe, Beijing 2004, *juan* 1, p. 16.

⁵⁶ TOMMASO D' AQUINO, *Su. Theol.*, I, q. 39, a. 8 co. Come sottolineato da A. COOMARASWAMY, «Bellezza e verità», in Id., *La filosofia dell'arte cristiana e orientale*, Abscondita, Milano 2005, p. 161, nota 18, in ambito artistico la *integritas* va intesa come simbolismo adeguato o correttezza iconografica. La terza dote della bellezza, in Tommaso come in Ulrico di Strasburgo, che la descrive come «il risplendere della luce formante su ciò che è formato o proporzionato» (cit., *ivi*, p. 105), è la *claritas*, che può essere avvicinata al senso originario del sinogramma *zhao* 照, indicante la figura nel già citato Gu Kaizhi (da notare l'evidente riferimento alla luce solare, presente nel carattere) e in testi coevi. *Zhao* si riferisce in cinese antico anche all'atto del comprendere, del fare chiarezza. La fonte iniziale in cui appaiono *consonantia* e *claritas*, come proprietà attraverso le quali le cose manifestate partecipano della Bellezza assoluta, è come noto il capitolo (4, lect. 5) del *De divinis nominibus* attribuito a Dionigi l'Areopagita, intitolato *De pulchro et bono* nella versione latina di Giovanni Saraceno. Qui è sottolineato anche il carattere di integrazione dalla molteplicità all'unità, proprio della Bellezza, e insito nel termine greco *καλόν*, su cui si vedano anche le considerazioni in P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano 1995, pp. 253-258.

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

Questa concezione tradizionale, secondo cui «è la conoscenza che rende l'opera bella»,⁵⁷ era viva in Cina ancora nel 19° secolo, quando un pittore affermò: «In pittura, è necessario prima fissare l'idea; se il pennello comincia a lavorare prima che l'idea sia stata fissata, allora non avrà guida interiore, né coordinazione tra mano e spirito, e l'opera è condannata in anticipo».⁵⁸

Il principio del fondamento intellettuale dell'arte non potrebbe essere espresso più chiaramente. Non si tratta di semplice capacità mnemonica, ma di comunione spirituale con le cose derivata dalla sapienza, matrice di ogni forma imitabile.⁵⁹

Possiamo accostare la dottrina esposta da Jing Hao, Su Shi ed altri eruditi a testi ben noti della nostra tradizione. Nella *Summa*, S. Tommaso d'Aquino afferma il ruolo creativo dell'*artifex*, espresso attraverso le due fasi del concepimento intellettuale e dell'atto volitivo: «Deus est causa rerum per suum intellectum et voluntatem, sicut artifex rerum artificiarum. Artifex autem per verbum in intellectu conceptum, et per amorem suae voluntatis ad aliquid relatum, operatur».⁶⁰

Per Tommaso, la conoscenza 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: «Sic enim scientia Dei se habet ad omnes res creatas, sicut scientia artificis se habet ad artificiatas. Scientia autem artificis est causa artificiarum, eo quod artifex operatur per suum intellectum, unde oportet quod forma intellectus sit principium operationis, sicut calor est

⁵⁷ «Scientia reddit opus pulchrum»: BONAVENTURA, *De reductione artium ad theologiam*, 13. Sulla bellezza come attinente alla facoltà conoscitiva, e come causa formale, cf. TOMMASO D'AQUINO, *Su. Theol.*, I, q. 5, a. 4 ad 1: «Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam [...]. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis».

⁵⁸ ZHENG Ji, cit. in P. RYCKMANS, *Le Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, cit., p. 24, nota 15.

⁵⁹ Nel pensiero medievale occidentale, la sapienza dell'artefice presenta un aspetto creativo che è figura della Sapienza Eterna: «Omnes enim rationes exemplares concipiuntur ab aeterno in vulva aeternae sapientiae seu utero»: BONAVENTURA, *In Exaemeron*, cit. in A. K. COOMARASWAMY, «Verità e universalità della filosofia cristiana e orientale dell'arte», in ID., *La filosofia dell'arte cristiana e orientale*, Abscondita, Milano 2005, p. 156, nota 31.

⁶⁰ TOMMASO D'AQUINO, *Su. Theol.*, I, q. 45, a. 6 co.

principium calefactionis».⁶¹

La *scientia* è paragonabile alla sapienza *zhi* 智 di questo colophon di Su Shi, apposto su un dipinto del suo amico Li Gonglin (1041-1106):

Si dice anche: ‘Quando il letterato in ritiro di Longmian [Li Gonglin] dipinse la sua Villa Montana, fu per far sì che coloro che in seguito penetravano tra i monti potessero circolare avendo fiducia nei loro passi, trovando da sé i sentieri come se li avessero visti in sogno, o fossero stati risvegliati a una vita precedente [...]. Non è forse questa una infallibile memoria?’. Io dico che non è così [...]. Ciò che è in armonia con il Culmine del Cielo, si ricorda naturalmente senza sforzo. Nel risiedere del letterato presso i monti, non c’era il soffermarsi su ogni singola cosa, e per tal motivo il suo spirito comunicava con tutte le cose (*qi shen yu wan wu jiao* 其神與萬物交), e la sua sapienza pervadeva ogni tipo di attività produttiva (*qi zhi yu bai gong tong* 其智與百工通). Tuttavia, c’è il Dao e c’è l’arte. Se c’è il Dao ma non c’è l’arte, allora per quanto le cose manifestate (*wu* 物) possano prender forma nel cuore, esse non prenderanno forma nella mano [...].⁶²

Da notare come in questa visione tradizionale, contrapposta alla «infallibile memoria» della pittura naturalistica, non esista alcuna artificiosa separazione fra arti nobili e produzioni artigianali: la sapienza di chi è «in armonia con il Culmine del Cielo» (*tianji* 天機, termine indicante l’origine nascosta delle cose) non si sofferma sull’individualità degli enti manifestati, ma comunica con il tutto, ed è feconda matrice di qualsiasi attività (concetto espresso dal cinese *bai gong* 百工).⁶³ Nel passo si evidenzia anche 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.

Il linguaggio dell’arte non può prescindere dagli elementi dell’esperienza sensibile. Ma ciò che viene così costruito non può essere giudicato in base al criterio di verosimiglianza o alla sola sensazione ottica o sonora; per parafrasare Giorgio Colli,

⁶¹ Ivi, I, q. 14, a. 8 co.

⁶² SU SHI, *Shu Li Boshi shanzhuang tu hou*, in YU JIANHUA, *Zhongguo gudai hualun leibian*, cit., vol. I, p. 629. Sembra di poter concludere che, anche per Su Shi, «cognitio fit per assimilationem»: si veda il passo della *Summa* citato alla nota 55.

⁶³ «Nello stato che precede l’intuizione artistica non c’è oggetto e quindi c’è immediatezza»: G. COLLI, *La ragione errabonda*, Adelphi, Milano 1982, p. 212. Anche l’ampiezza del campo delle attività a cui dare il nome di arte (con l’eccezione delle produzioni di coloro che Su Shi, in un passo da noi citato in precedenza, definisce «meccanici») trova riscontro in Occidente, da Platone (*Gorgia*, 503 e) a questo passo di Tommaso: «nec oportet, si liberales artes sunt nobiliores, quod magis eis conveniat ratio artis» (TOMMASO D’AQUINO, *Su. Theol.*, I-II, q. 57, a. 3 ad 3).

l'opera d'arte è qui una espressione, «il segno che indica qualcos'altro».⁶⁴ Nella teoria dell'arte elaborata nella Cina tradizionale dai letterati, così come per Platone o S. Tommaso, l'intuizione-espressione di una forma imitabile è un concepimento intellettuale che avviene attraverso la sapienza dell'artefice.

Il fine dell'arte tradizionale è dunque in Cina veicolare un significato intelligibile; ma, oltre ciò, è l'efficacia dell'immagine e la sua utilità per il fruitore che sembrano essere ben presenti nelle fonti tradizionali che abbiamo superficialmente esposto. E il suo artefice non è l'artista nella sua moderna e altisonante eccezione, completamente incompatibile, come affermava Stravinskij, con la condizione di *homo faber*, l'unica a poter realizzare quella compresenza di bellezza e utilità, che caratterizza l'opera d'arte anche secondo il pensiero medievale.⁶⁵

⁶⁴ G. COLLI, *La ragione errabonda*, cit., p. 436.

⁶⁵ I. STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1995, p. 38. Secondo Bonaventura, se la sapienza rende l'opera bella, è la volontà dell'artefice che la rende utile («scientia reddit opus pulchrum, voluntas reddit utile»: BONAVENTURA, *De reductione artium ad theologiam*, 13). Bellezza e utilità sono gli esiti dei due atti, il primo contemplativo, il secondo operativo, che presiedono all'opera d'arte.

