

## Il problema dell'immagine nei primi trattati sulla pittura in Cina: il “Paesaggio vero” e gli inganni del naturalismo

Come fa una singola pallina di inchiostro  
ad espandersi trasformandosi in montagne e fiumi ?<sup>1</sup>

Nella Cina antica, la rappresentazione pittorica del paesaggio, pur attraversando fasi differenti, è stata per lo più legata a una concezione essenzialmente qualitativa dello spazio, che molto doveva ai fondamenti dottrinali taoisti e buddhisti. I trattati teorici sulla pittura di paesaggio emersero a partire dal periodo *Nanbeichao* (420-581), un'era di grande confusione politica, ma di estrema fecondità intellettuale. L'attenzione verso l'ambiente naturale ebbe molteplici espressioni: dal diffondersi del tema del ritiro montano alle metafore letterarie che univano il paesaggio alle virtù morali (si pensi alle *qingtan*, le “conversazioni pure” tipica produzione letteraria dell'epoca), fino all'adesione dell'élite a correnti come il Taoismo Shangqing: tale tradizione esprimeva chiaramente il carattere simbolico del paesaggio esteriore, mettendolo in corrispondenza con il “paesaggio interiore”, realtà sottile interna al corpo del praticante, la cui esatta conoscenza era indispensabile per il compimento delle pratiche di realizzazione.<sup>2</sup>

Nello stesso periodo, anche il Buddhismo meridionale sottolineava il ruolo del paesaggio. La scuola della Terra Pura (*Jingtu* 淨土), fondata da Huiyuan 慧遠 (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*, cin. *fashen* 法身) che non è rappresentabile con i mezzi tecnici di un'arte meramente umana.<sup>3</sup>

Il passaggio di tale concezione dall'icona vera e propria 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 assolutamente indispensabile e necessario. In un poema completato nel 375, Huiyuan sottolineava: “Una forma iconograficamente corretta e divinamente imitata apre la via alla comprensione di ogni saggezza [...]. Sebbene l'opera sia umana, essa è come un'arte celeste”.<sup>4</sup> L'abbellimento dell'opera d'arte era in quest'ambito spesso indicato nelle fonti cinesi con il termine *zhuangyan* 莊嚴, letteralmente “santificazione attraverso lo splendore”, una resa del sanscrito *alamkāra*, “ornamento”.<sup>5</sup>

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 della vacuità del mondo, diffusa durante la generazione precedente da personaggi al contempo devoti e colti come Zhi Dun 支遁 (314-366).<sup>6</sup> Come ha giustamente sottolineato R. Mather, l'intelletto era ora colpito soprattutto dalle qualità negative del paesaggio, come il vuoto dei vasti spazi o l'assenza di ogni suono che possa rivelare una presenza umana.<sup>7</sup>

Intorno al 380, Huiyuan si ritirò sul Lushan, monte sacro già caro al Taoismo, per fondare il famoso Monastero del Boschetto Orientale (*Donglin si*). Nella sua biografia è ben evidente il carattere spirituale del paesaggio:

Il ritiro che Huiyuan aveva fondato raccoglieva il meglio della bellezza montana [...].  
Chiare sorgenti circondavano i suoi scalini e bianche nuvole affollavano le sue sale [...].  
Ovunque l'occhio giungesse o il piede ponesse orma, tutto era di una tale purezza spirituale

1 Su Che, poema sulla “Sala Chan dell'Inchiostro” della “Villa Montana” del pittore Li Gonglin (circa 1041-1106). Cit. in Harrist, 1998, p. 45.

2 Per il concetto di “paesaggio interiore” nel Taoismo, presente già almeno dal secondo secolo e poi diffuso con la tradizione Shangqing, cfr. Robinet, 1984; Schipper, 1982.

3 Per un breve riepilogo della dottrina Mahāyāna dei “Tre Corpi” (*trikāya*) del Buddha, cfr. Brinker, 2002, pp. 20-21.

4 Huiyuan, cit. in Daoxuan (596-667), *Guang hongming ji*, T 2103, p. 198 b-c.

5 Brinker, 2002, p. 23.

6 Su Zhi Dun, e i suoi rapporti con la tradizione taoista, cfr. Kohn, 1992, pp. 117-124; biografia in GSZ, pp. 159-166. Già in Zhi Dun l'importanza del Buddhismo nel processo di elaborazione dei nuovi ideali estetici si riflette nei rapporti personali: egli ebbe strette relazioni con molti eruditi dell'epoca, come Sun Chuo (320 ?-380 ?), poeta e letterato che integrò nelle sue opere temi taoisti e buddhisti, e il grande calligrafo Wang Xizhi (321-379). Si veda Paolillo, 2001, pp. 45-47.

7 Mather 1958, p. 68.

da creare un'atmosfera meravigliosa.<sup>8</sup>

L'immagine del Paradiso Sukhāvati diventava qualcosa a un tempo di inafferrabile e di presente agli occhi del devoto: esso era infatti rappresentato dall'ambiente naturale.<sup>9</sup>

Fra i numerosi devoti laici appartenenti alla Società del Loto Bianco, fondata da Huiyuan nel 402, c'erano i più noti artisti del tempo, come Zong Bing 宗炳 (375-443), il quale fu l'autore del primo trattato sulla pittura di paesaggio, il *Hua shanshui xu* 畫山水序 (Introduzione alla pittura di paesaggio).<sup>10</sup>

Zong Bing descrive nel suo trattato il paesaggio come un supporto per la realizzazione spirituale:

L'uomo trascendente, custodendo il Dao, brilla sulle cose [esteriori]; il virtuoso, purificando il proprio cuore, assapora le apparenze [delle cose]. [...] Quindi, l'uomo trascendente con lo spirito si modella sul Dao, e i virtuosi comprendono; il paesaggio con le forme compiace il Dao, e i benevolenti ne gioiscono [...]. Dunque, se si considera ciò che risponde ai propri occhi e si accorda con il proprio cuore come principio, e si perfeziona la propria abilità secondo i generi, allora l'occhio risponderà all'unisono, e tutti i cuori saranno in accordo.<sup>11</sup>

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

[...] Allora, la forma del Kunlun e del [Picco] Liang[feng] potrà essere racchiusa in un pollice quadrato. Un tratto di tre pollici tracciato in verticale corrisponderà ad una altezza di mille passi; l'inchiostro steso in orizzontale su alcuni piedi incarna una distanza di cento *li*. Per tal motivo, coloro che osservano un dipinto si preoccupano soltanto della mancanza di abilità nella tipologia, e non traggono deduzioni sulla sua verosimiglianza attraverso la determinazione [quantitativa] della riduzione: ciò sarà una configurazione spontanea.<sup>12</sup>

La riduzione è già qui intesa in senso simbolico, significativo, e non naturalistico: la “verosimiglianza” (*si* 似) non si determina attraverso la determinazione quantitativa, la “misura” (*zhi* 制) della “scala” della riproduzione pittorica. Solo così la “configurazione” (*shi* 勢, termine dalle ricchissime implicazioni)<sup>13</sup> sarà “spontanea” (*ziran* 自然, termine ben noto del vocabolario taoista che secoli dopo indicherà ancora il grado sommo dell'esecuzione pittorica).<sup>14</sup>

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. Il concetto della rappresentazione artistica come atto creativo capace di contenere il tutto in uno spazio limitato, che molto doveva al Taoismo, al Buddhismo e in genere al cosiddetto “pensiero analogico” della tradizione cinese,<sup>15</sup> vede una prima affermazione netta nel campo della teoria letteraria già con la “Rapsodia sulle Lettere” (*Wenfu*) di Lu Ji (III secolo).<sup>16</sup> D'altra parte, lo stesso termine *wen* 文, indicante l'attività letteraria, ha avuto sin dai primordi il significato pregnante di “immagine”, o “segno significativo”: esso è ad esempio correlato già nel *Zhouyi* 周易 ai “segni” o “ornamenti” dell'ordine celeste, e poi anche alle tracce lasciate nel paesaggio da uccelli ed animali, che porteranno il mitico imperatore Fuxi ad inventare gli Otto Trigrammi, rappresentazione simbolica orientata dell'universo.<sup>17</sup>

Come terza, naturale fase nella presenza del *wen* si ha infine l'attività culturale dell'erudito, svolta in armonia con il mondo e considerata come “ciò che è iscritto nell'estensione del *wen* all'opera nel Mondo, e

8 GSZ, p. 212.

9 Si vedano le considerazioni in Frodsham, 1967, vol. 1, p. 64.

10 Sul trattato di Zong Bing, cfr. Bush, 1983. Per una sua traduzione in inglese, Hurvitz, 1970.

11 *Hua shanshui xu*, in HLLB, vol. 1, p. 583. Si noti l'uso combinato di un vocabolario taoista (il “Dao”, l' “uomo trascendente” *shengren* 聖人) e confuciano (l'allusione ai “benevolenti”), che allude al ruolo paideutico di “faro intellettuale” dell'artista. Su quest'ultimo punto, cfr. Cahill, 1960.

12 *Hua shanshui xu*, in HLLB, vol. 1, p. 583.

13 Cfr. Jullien, 1992; Paolillo, 1997, pp. 265-269.

14 Il tema è ripreso in un trattato apologetico buddhista di Zong Bing, il *Ming Fo lun*, in cui egli sottolinea che “è necessario nutrire la distanza per far scaturire una immagine (*xiang*) del Divino Dao”: cfr. Bush, 1983, p. 136.

15 Si ricordi al riguardo l'espressione di Marcel Granet: “Il Tutto si distribuisce in gruppi gerarchizzati in cui esso si ritrova interamente” (Granet, 1988, p. 277).

16 Cfr. WX, pp. 239 b-244 a.

17 *Zhouyi*, in SSJ, vol. 1, pp. 77 b - 86 b.

che contribuisce a manifestarlo”.<sup>18</sup> Il *wen* diventa dunque ornamento e immagine necessaria degli esseri, in quanto è “segno” del Dao. Esempio classico è il brano di apertura del *Wenxin diaolong* 文心雕龍, fondamentale testo sulla teoria letteraria composto agli inizi del sesto secolo:

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, attraverso i saggi, tramanda il *wen*, e che i saggi, conformandosi al *wen*, rendono manifesto il Dao.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup>

*Wen* rappresenta dunque anche il paesaggio, nel suo significato di “ornamento del Mondo”: ornamento che è però assolutamente necessario in ogni attività di “figurazione del manifesto” in quanto, come affermato da A.K. Coomaraswamy in un suo studio sul termine sanscrito *alamkāra*, l'assenza di ornamento implicherebbe la non rappresentazione, l'assenza di ogni qualificazione. Ecco perché – e qui vediamo l'assoluta corrispondenza con il passo citato del *Wenxin diaolong* – la creazione del mondo può a giusto titolo esser detta un “lavoro di ornamento”.<sup>21</sup>

Il valore simbolico della raffigurazione pittorica è peraltro fondato anche sulla terminologia. In testi come quello di Zong Bing, il termine “dipinto” era reso indifferentemente con i termini *hua* 畫 o *tu* 圖, o con un loro accostamento. Molto prima di assumere il senso privilegiato di “mappa”, *tu* era sinonimo di “tavola”, “cartiglio”, “diagramma”, e includeva il significato di “talismano”. Nella letteratura taoista e dei cosiddetti apocrifi, il termine si riferiva dunque a un supporto simbolico visuale, un “segno del Vero”.<sup>22</sup>

L'importanza di *tu* in relazione alla pittura è riflessa in un'affermazione di Yan Yanzhi 顏延之 (384-456), citata da Zhang Yanyuan 張彥遠 nel suo *Lidai minghua ji* 歷代名畫記 (IX secolo):

Yan Guanglu [Yan Yanzhi] affermò che esistono tre significati esaustivi per *tu*: il primo è detto raffigurazione dei principi [*tuli* 圖理], vale a dire i Trigrammi e i simboli connessi; il secondo è la raffigurazione della conoscenza [*tushi* 圖識], vale a dire gli studi letterari; il terzo è la raffigurazione delle forme [*tuxing* 圖形], vale a dire il dipingere [*hua*].<sup>23</sup>

Che la “raffigurazione delle forme” già in questa prima fase della pittura non sia limitata alla fedeltà naturalistica sembra emergere da un'altra affermazione di Yan Yanzhi, ricordata da Wang Wei 王微 (415-443), autore di un altro breve trattato teorico, lo *Xuhua* 敘畫:

Secondo uno scritto di Yan Guanglu, con la pittura non ci si arresta alla pratica [ordinaria] delle arti: essa si compie condividendo un'essenza simile alle immagini del *Yi* [*jing*]. Invece, coloro che si limitano all'esecuzione dei sigilli, considerano come cosa somma la propria abilità nella scrittura; in accordo a ciò, discutono dell'eleganza nel dipingere, verificandone [solo] la verosimiglianza. Perciò, coloro che disquisiscono di pittura, vanno soltanto in cerca delle configurazioni apparenti, e basta. Ma nell'esecuzione della pittura da parte degli antichi [...] ciò che era divino, che smuoveva e trasformava, è il cuore. Ciò che è spirituale (*shen*) non è quel che si vede: per tal motivo, quel che fa da sostegno [all'opera] è immobile. La vista ha un suo limite, perciò ciò che si vede non è il tutto. Così, con un pennello, si potrà determinare la realtà del Grande Vuoto [...]. Dappertutto vi sarà mutamento e trasformazione: perciò vi sarà vita in movimento [...]. Tali sono gli aspetti

18 Jullien, 1985, p. 30.

19 WXDL, pp. 1-5.

20 Sul concetto del “conformarsi” (*yin*), anche in relazione all'arte del giardino, cfr. Paolillo, 2003, pp. 223-226.

21 Coomaraswamy, 1977, pp. 249-252.

22 Si vedano le osservazioni in Robinet, 1984, p. 33 e pp. 207-208, dove l'autrice rileva il processo di “materializzazione” per cui la conoscenza del Dao, un tempo spontanea, si trasmise poi prima con i *tu*, e in seguito con i *jing*, i testi sacri.

23 LDMHJ, p. 2.

della pittura.<sup>24</sup>

In questo passo, la pittura viene espressamente nobilitata, in quanto essa presenta fondamenti sostanziali che la accomunano, nella sua natura simbolica di “segno”, agli emblemi del *Canone dei Mutamenti*. La creazione pittorica si configura come un microcosmo, i cui principi si collocano tuttavia chiaramente al di fuori del mondo manifestato: ecco l'importanza del termine *shen* 神, legato all'interiorità del “cuore” *xin* 心, e peraltro fondamentale già negli scritti di Gu Kaizhi 顧愷之 (344-405).

Non c'è qui spazio per discutere dell'opera di questo grande pittore erudito della dinastia Jin: va però ricordato che egli propugnò nei suoi scritti teorici sulla pittura (arte che per Gu era *in primis* pittura di personaggi) l'assoluta importanza della “trasmissione dello spirito nella rappresentazione della figura” (*chuanshen xiezhao* 傳神寫照),<sup>25</sup> e della “espressione dello spirito attraverso la forma” (*yixing xiashen* 以形寫神).<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

L'insistenza sulla presenza interiore del “Vero” è una prova dell'influenza dottrinale taoista: basterà ricordare questo passo dal capitolo *Yufu* 漁父 del *Zhuangzi* 莊子:

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.<sup>28</sup>

Questa eredità dottrinale non andrà perduta con la riunificazione della Cina: essa è presente (più spesso in maniera frammentaria che sistematica) negli scritti della dinastia Tang.

Pennello e pensiero intessuti  
partecipano alla manifestazione;  
picchi nuvolosi e colore delle rocce  
sorpasano i segreti del Cielo.<sup>29</sup>

Questa è una descrizione poetica dell'arte di Wang Wei 王維 (701-761), uno dei più grandi artisti dell'epoca Tang. Oggi noto soprattutto come eccelso poeta, Wang Wei fu ritenuto a partire dai Song l'incarnazione del pittore erudito, esponente di una aristocrazia intellettuale, che si differenziava nettamente dagli artisti professionisti. Egli sarebbe stato considerato, nella nota categorizzazione di Dong Qichang (1555-1636), come il capostipite della Scuola Meridionale dei “pittori-letterati”.<sup>30</sup>

A Wang Wei la tradizione ha attribuito alcuni brevi trattati di pittura, forse in realtà composti in epoca posteriore. Anche nel dubbio, va comunque citato un passo di uno di essi, il *Shanshui jue* 山水訣, esemplare nel tratteggiare l'esecuzione pittorica come creazione di un microcosmo:

---

24 *Xuhua*, in HLLB, vol.1, p.585.

25 Si vedano le considerazioni in Shao Hong, 2005, pp. 62-65, in cui l'autore mette bene 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”. Cfr. HLLB, vol. 1, p. 582.

26 Cfr. Li Xianglin, 2003, pp. 131-147.

27 *Lunhua*, cit. in Chen Shouxiang, 2000, p. 80. Abbiamo preferito nella traduzione la modifica “allora la mano...” (*er shou...*), come in Li Xianglin, 2003, p. 24, anziché “il volto e la mano” (*mian shou*), accettato da Chen come riferimento all'aspetto dei personaggi dipinti.

28 ZZ, pp. 158-159.

29 *Jiu Tangshu*, cit. in Qi Gong, 1991, p. 15.

30 Sul processo che portò la figura di Wang Wei ad assumere tale ruolo, cfr. Yan Shanchun, 2005, pp. 127-133. Su Dong Qichang e la sua importanza negli studi storici sulla pittura cinese, cfr. Ho Wai-kam, 1976.

Nel Dao della pittura, l'inchiostro sarà ciò che è superiore. Esso dà origine alla natura della spontaneità, completa l'efficacia della manifestazione. Anche in un dipinto di qualche pollice, rappresenta uno scenario di migliaia di *li*. L'est, l'ovest, il sud e il nord, è come se fossero davanti agli occhi; primavera, estate, autunno e inverno, sono prodotti dal pennello.<sup>31</sup>

Motivi simili ricorrono anche in un brano di Fu Zai 符載, erudito dell'ottavo secolo, nel suo giudizio sull'arte del pittore Zhang Zao:

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 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 [...].<sup>32</sup>

L'immagine degli esseri, che si trova nel cuore, secondo una anteriorità logica rispetto al dato sensoriale, rimanda a quella svalutazione della mera similitudine formale, troppo spesso considerata come attitudine comune solo con i Song,<sup>33</sup> e invece presente come abbiamo visto da secoli. Nel testo Tang di Zhang Yanyuan, l'autore rileva che la ricerca univoca della verosimiglianza (*xingsi* 形似) ha come negativa conseguenza il non prodursi della “consonanza” o “ritmo” del *qi* (*qiyun bu sheng* 氣韻不生), prima basilare condizione per una rappresentazione dotata di “vita”.<sup>34</sup>

Naturalmente, il principio sottile vitale noto come *qi* ricopre un ruolo assolutamente essenziale in questa visione pittorica del paesaggio. È da notare peraltro come esista una assoluta corrispondenza tra il *qi* del paesaggio rappresentato e il *qi* del paesaggio reale, che è anch'esso svincolato da qualsiasi determinismo quantitativo: in entrambi i casi, si parla della necessità di cogliere il “*qi* vitale” (*shengqi* 生氣), un termine che ricorre in pittura già con Gu Kaizhi,<sup>35</sup> e nella lettura geomantica del paesaggio con il *Zangshu* 葬書, attribuito a Guo Pu 郭璞 (276-324), ma nella forma attuale probabilmente risalente alla fine dei Tang.<sup>36</sup> Da tale fertile humus scaturirà il famoso concetto di “risonanza” o “ritmo” del *qi*, indispensabile per la produzione di quel “movimento vitale” che è condizione irrinunciabile per l'opera d'arte: principio riassunto nel famoso *qiyun shengdong* 氣韻生動, che è la prima di quelle Sei Leggi (*liufa* 六法) espresse da Xie He 謝赫 nel suo *Guhua pinlu* 古畫品錄, e oggetto di discussione e dibattito in numerosi studi sinologici.<sup>37</sup>

È da tale secolare eredità che prenderà forma la dottrina della pittura di paesaggio, espressa forse per la prima volta in modo programmatico nel *Bifa ji* 筆法記, breve trattato del pittore Jing Hao 荆浩 (850 ?-930 ?), centrato sulla narrazione di un incontro fra l'artista e un vecchio eremita:

Io dissi: “Il dipingere è dare ornamento, vale a dire attribuire importanza solo alla verosimiglianza per ottenere il vero. Come può ciò essere frainteso?”.

Il vecchio ribatté: “Non è così. Il dipingere, è dare forma. È definire l'immagine delle cose, cogliendone il Vero. 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, ma non giungere alla

31 *Shanshui jue*, in HLLB, vol. 1, p. 592. A Wang Wei è attribuito anche il breve trattato *Shanshui lun*, in cui si ritrova la famosa frase “l'idea è anteriore al pennello” (*yi zai bi xian*), che sarà uno dei fondamenti dottrinali della pittura dei letterati. Cfr. HLLB, vol. 1, p. 596.

32 Fu Zai, *Guan Zhang Yuanwai hua songshi tu*, cit. in Zhou Jiyin, 2005, p. 18. La “residenza sacra” (*lingfu*) è il cuore, centro dell'essere: cfr. il capitolo *Dechong fu* del ZZ, p. 34.

33 *Locus classicus* al riguardo è il noto giudizio di Su Shi (1037-1101), secondo il quale voler adottare la verosimiglianza formale come metro di giudizio per la valutazione di un'opera pittorica è cosa da bambini: si veda il brano in Zhou Jiyin, 2005, pp. 190-191.

34 LDMHJ, pp. 13-14.

35 Nel *Hua Yuntai shan ji*: cfr. Chen Shouxiang, 2000, p. 75.

36 Sul ruolo del *qi* nella geomanzia, cfr. Paolillo, 1997; Paolillo, 2004. Va rilevato che nei testi di *fengshui* il *qi* non può essere assolutamente soggetto a valutazioni quantitative basate su una sua “misura”, né la più o meno grande distanza da cui provengono le “venature di *qi*” che giungono sul sito in esame ha alcuna influenza sulla qualità del *topos*.

37 L'enunciazione delle Sei Leggi appare nella introduzione dell'opera, che è un trattato di critica pittorica: cfr. HLLB, vol. 1, p. 355. Un elenco degli studi e delle traduzioni delle Leggi (soprattutto delle prime due) sarebbe sterminato: per uno sguardo riepilogativo, cfr. Way, 1997, e soprattutto Shao Hong, 2005.

figurazione del Vero”.

Io gli chiesi: “Cosa tu consideri verosimiglianza ? E cosa il Vero ?”.

Il vecchio replicò: “La verosimiglianza è ottenere la forma, ma lasciar da parte il *qi*. Il Vero, [è quando] il *qi* e l'aspetto sostanziale [delle cose] sono in pieno vigore. Ogni volta che il *qi* è veicolato attraverso l'ornamento, ed è lasciato da parte per quanto concerne l'immagine, ciò è la morte dell'immagine [...]. Solo riuscendo a dimenticare pennello e inchiostro, si avrà il Paesaggio Vero”.<sup>38</sup>

Ma con questo testo siamo già nel periodo delle Cinque Dinastie: comincia un'altra storia, certo molto più documentata.

---

<sup>38</sup> *Bifa ji*, HLLB, vol. 1, pp. 605-608. Per uno studio dei fondamentali punti dottrinali del trattato, cfr. Paolillo, 2008. Per motivi di spazio, non è stato qui possibile accennare a quella che è un'altra espressione essenziale della teoria pittorica nella Cina antica, risultato della sua lettura qualitativa dello spazio: l'assenza della prospettiva lineare occidentale. Per alcune considerazioni al riguardo, si veda Paolillo, 2007.

## BIBLIOGRAFIA

### Abbreviazioni

- GSZ: *Gaoseng zhuan*, Zhonghua shuju, Beijing 1997.  
HLLB: YU JIANHUA (a cura di), *Zhongguo gudai hualun leibian*, 2 voll., Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1998.  
HNZ: *Huainanzi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989.  
LDMHJ: *Lidai minghua ji*, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 2004.  
LSCQ: CHEN QIYOU (a cura di), *Lüshi chunqiu jiaoshi*, 2 voll., Shanghai, Xuelin chubanshe, 1990.  
SSJ: *Shisanjing zhushu*, 2 voll. e 1 vol. di Indice, Beijing, Zhonghua shuju, 1980.  
T: TAKAKUSU JUNJIRŌ, WATANABE KAIGYOKU (a cura di), *Taishō shinshū Daizōkyō*, Tōkyō, 1924-1935.  
WX: *Wenxuan*, Beijing, Zhonghua shuju, 1990.  
WXDL: *Wenxin diaolong*, Beijing, Huaxia chubanshe, 2002.  
ZZ: *Zhuangzi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989.

- BRINKER, H., "Following the Buddha's Early Traces in China", in Nickel L. (ed. by), *The Return of the Buddha. Buddhist Sculptures of the 6<sup>th</sup> Century from Qingzhou, China*, Zurich, Museum Rietberg, 2002, pp. 19-40.  
BUSH, S., "Tsong Ping Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu", in Bush, S., Murck, C. (ed. by), *Theories of the Arts in China*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 133-164.  
CAHILL, J., "Confucian Elements in the Theory of Painting", in Wright, A.F. (ed. by), *The Confucian Persuasion*, Stanford, Stanford University Press, 1960, pp. 115-140.  
CHEN SHOUXIANG, *Wei Jin Nanbeichao huihua shi*, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 2000.  
COOMARASWAMY, A.K., "Ornament", in Lipsey, R. (ed. by), *Coomaraswamy. Selected Essays (Bollingen Series)*, 3 voll., Princeton, Princeton University Press, 1977, vol. 2, pp. 241-253.  
FRODSHAM, J.D., *The Murmuring Stream. The Life and Works of Hsieh Ling-yün*, 2 voll., Kuala Lumpur, University of Malaya Press, 1967.  
GRANET, M., *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1988 (Prima ed. 1937).  
HARRIST, E., *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gong-lin*, Princeton, Princeton University Press, 1998.  
HO WAI-KAM, "Tung Ch'i-ch'ang New Orthodoxy and the Southern School Theory", in Murck, C. (ed. by), *Artists and Traditions*, Princeton, Princeton University Press, 1976, pp. 113-129.  
HURVITZ, L., "Tsong Ping Comments on Landscape Painting", *Artibus Asiae*, XXXII, 1970, pp. 146-156.  
JULLIEN, F., *La valeur allusive*, Paris, Publications de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, 1985.  
JULLIEN, F., *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Seuil, Paris, 1992.  
KOHN, L., *Early Chinese Mysticism. Philosophy and Soteriology in the Taoist Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1992.  
LI XIANGLIN, *Gu Kaizhi*, Beijing, Zhongguo Renmin daxue chubanshe, 2003.  
MATHER, R.B., "The Landscape Buddhism of the Fifth-Century Poet Hsieh Ling-yün", *Journal of Asian Studies*, XVIII, 1958, pp. 67-81.  
PAOLILLO, M., "Le Venature della Terra. Note sull'ermeneutica del paesaggio nella Cina antica", in Corradini, P. (a cura di), *Conoscenza e interpretazione della civiltà cinese*, Venezia, Cafoscarina, 1997, pp. 251-269.  
PAOLILLO, M., "La natura vuota. Buddismo, paesaggio e giardini nel periodo Nanbeichao", *Cina*, XXIX, 2001, pp. 41-64.  
PAOLILLO, M., "Forging the Garden. The Yuanye ad the Significance of the Chinese Garden in the 17<sup>th</sup> Century", *East and West*, LIII, 1-4, 2003, pp. 209-239.  
PAOLILLO, M., "Inventio loci. Il significato del paesaggio naturale e umano secondo il Zangshu", in Tamburello, G. (a cura di), *L'invenzione della Cina*, Lecce, Congedo, 2004, pp. 505-522.  
PAOLILLO, M., "Paesaggio 'misurato' o 'qualificato' ? Lo spazio prospettico occidentale, lo 'spazio psico-fisiologico' di Florenskij e la percezione dello spazio nella tradizione cinese", in Palermo, A. (a cura di), *La Cina e l'Altro*, Napoli, Il Torcoliere, 2007, pp. 435-460.  
PAOLILLO, M., "Il 'paesaggio vero' nel Bifa ji di Jing Hao", in Samarani, G., De Giorgi, L. (a cura di),

- Percorsi della civiltà cinese fra passato e presente*, Venezia, Cafoscarina, 2008 (in corso di stampa).
- QI GONG, "The Relationship between Poetry, Calligraphy and Painting", in Murck, C., Fong, Wen C. (ed. by), *Words and Images. Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Princeton University Press, 1991, pp. 11-20.
- ROBINET, I., *Meditazione taoista*, Roma, Ubaldini, 1984 (Ed. originale: *Meditation taoïste*, Paris, Dervy Livres, 1979).
- SCHIPPER, K., *Le corps taoïste*, Paris, Fayard, 1982.
- SHAO HONG, *Yanyi de "Qiyun": Zhongguo hualun de guannian shi yanjiu*, Nanjing, Jiangsu jiaoyu chubanshe, 2005.
- WAY, P., "How to Read Xie Ho's Six Principles. A Re-review", *East and West*, XLVII, 1-4, 1997, pp. 271-291.
- YAN SHANCHUN, *Wenren yu hua: zhengshi yu xiaoshuozhong de huajia*, Nanjing, Jiangsu jiaoyu chubanshe, 2005.
- ZHOU JIYIN (a cura di), *Zhongguo hualun jiyao*, Nanjing, Jiangsu meishu chubanshe, 2005.