

# Aesthetica Edizioni

PREPRINT

*Periodico quadrimestrale*

*in collaborazione con la Società Italiana di Estetica*

N. 102

giugno-agosto 2016

Fondato da Luigi Russo

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

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

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

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

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



a cura di Marcello Ghilardi

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

Aesthetica Edizioni

2016 Aesthetica Edizioni

ISSN 0393-8522

ISBN 9788877261052

[www.aestheticaedizioni.it](http://www.aestheticaedizioni.it)

[info@aestheticaedizioni.it](mailto:info@aestheticaedizioni.it)

# *Indice*

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

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

di Alberto Giacomelli

#### ABSTRACT

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

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

Parole chiave

Creatività, imitazione, arte, intercultura, pensiero cinese

*Creativity, imitation, art, interculture, Chinese thought*

#### 1. Cina sincretica

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

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

Se si intende cogliere il rapporto artistico che la Cina, sin dall'antichità, ebbe con le altre civiltà, va innanzitutto fugato lo stereotipo di un popolo compatto al suo interno e isolato entro i propri confini. Da sempre l'Impero cinese si resse sullo scambio e l'ibridazione con etnie Tuoba, Khitan, Jurchen, Mongole e Manciu, nonché su una politica di legami economici e matrimoniali con stirpi "straniere". È ormai filologicamente assodato che la Grande Muraglia cinese non rappresentasse affatto una monumentale e statica costruzione difensiva volta a proteggere l'armonico ordine interno dalle incursioni dei popoli nomadi, ma che servisse piuttosto a marcare in modo deciso le varie tappe dell'espansione dei confini dell'Impero<sup>1</sup>. Non regge dunque l'ipotesi di una Cina trincerata e immota contro la minaccia esterna della barbarie, che oppone i propri bastioni alla minacciosa entropia dell'alterità, così come va demolita l'immagine di una Muraglia simbolo dello sforzo rinnovato nei secoli di opporsi alle forze del caos tramite un'architettura fissa, espressione della sedentarietà di una società rurale, che sente come originariamente contrapposti il magese annualmente regolato della risaia e il nomadismo del cavallo che galoppa nella steppa. Anche dal punto di vista filosofico-religioso la Cina non è mai stata riconducibile a una dottrina univoca e autoctona: nei periodi pre-imperiali detti Primavera e Autunno (770-475 a. C.) e Stati Combattenti (475-221 a. C.) si sviluppano le Cento scuole di pensiero (*baijia* 百家), espressione di un panorama culturale e intellettuale caotico ma allo stesso tempo plurale e antidogmatico. Anche in seguito alla centralizzazione dell'Impero non è possibile riconoscere nel Confucianesimo una dottrina socio-politica d'ordine e "di sintesi", che semplicemente si opponga ai sincretismi precedenti, ma piuttosto una scuola di pensiero che dialetticamente interagisce con il Legismo, il Taoismo, il Buddhismo, il Moismo.

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

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

È peraltro noto come, sin dall'antichità, venissero percorse vie carovaniere che univano la Cina al mondo indo-buddista e iraniano fino alla Grecia e all'impero Romano<sup>2</sup>. Le antiche vie della seta solcavano le immense zone desertiche del Pamir, del Tibet e della Manciuria, creando un reticolo di scambi tra Mediterraneo, Mesopotamia, Asia centrale ed estremo Oriente. Non solo la merce, ma gli stessi influssi artistici viaggiavano attraverso questi itinerari terrestri, marittimi e fluviali, dando luogo a sincretismi ellenistici, persiani, indiani e cinesi<sup>3</sup>. Il matrimonio di Alessandro il Macedone con la principessa dell'Hindu Kush Rossane, le ambascerie cinesi in epoca ellenistica, le cronache medievali di Marco Polo e la sanguinosa ascesa dell'impero mongolo di Genghis Khan testimoniano ormai nell'immaginario collettivo la sussistenza di contatti più o meno diretti tra Asia centrale, Cina e mondo occidentale. Tuttavia le nostre conoscenze artistiche di questa civiltà appaiono molto limitate, quantomeno sino all'avvento delle prime missioni gesuite in Cina a partire dal XVI secolo.

## 2. *Ceramica e Kunstwollen fra Cina e Giappone*

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

Lo stile decorativo *chinoiserie*, che emerge nel contesto del nascente commercio internazionale moderno, costituisce non solo un affermato fenomeno di design ad oggi ancora attuale, bensì, sin dall'inizio del XVII secolo, una moda globale che ha trasversalmente coinvolto artigiani e commercianti<sup>4</sup>. L'infatuazione per le atmosfere

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

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

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

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

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

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

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

e di cristallizzazione nell'opera delle tappe del divenire: il motivo decorativo del dragone, simbolo imperiale più o meno stilizzato, ritma e si snoda con le sue spire per secoli nei fregi delle ceramiche, rivelando come i canoni fondamentali e le caratteristiche peculiari dell'ornato e della figurazione cinese, pur non rimanendo fermi, manifestino una ciclica ricorrenza. Una più alta esigenza volta a non infrangere l'ordine universale sembra spingere l'artista e l'artigiano – che nel mondo cinese classico sono difficilmente distinguibili – ad attenersi e ad agire secondo principi già sperimentati come positivi ed efficaci nelle epoche precedenti<sup>6</sup>. Le scene di caccia con fregi di cervi e oche selvatiche in rilievo, nonché i volumi e i colori delle maioliche, pur nella loro infinita varietà, paiono seguire un rigido processo imitativo e così permanere come fili rossi lungo la cronologia della storia.

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

La ricorrenza di norme della forma e dell'ornato, che trascendono i limiti cronologici, appare peraltro caratteristica anche del Giappone, dal momento che l'esperienza del *kata* 型 (“forma stilizzata”), affine all'espressione cinese *taolu* 套路 (“forma”, “sequenza”), utilizzata principalmente per la codifica dei movimenti nelle arti marziali, allude a una maestria che si esprime nella codificazione del gesto, finalizzato ad elevare la natura nella forma artigianale e artistica. Il *kata* “ritaglia” la naturalezza quotidiana in modo da restituirla in una forma più profonda: questa azione rimanda alla pratica estetica del *kire* 切れ, che esprime l'intervento artistico nella natura dell'oggetto dato, il “taglio” della naturalezza volto a portare a emersione la natura intima e originaria di una bellezza al contempo tecnica e naturale<sup>7</sup>. *Kata* e *kire* rimandano dunque da un lato all'azione sintetica dell’“asportare” e del “togliere”, dall'altro alla dis/continuità *kire-tsuzuki* 切れ・つづき tra natura e arte. Tali nozioni sembrano eccedere il significato di “volere artistico”, ossia di “volontà d'arte” (*Kunstwollen*) così come lo intese Alois Riegl<sup>8</sup>,

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

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

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

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

Dalle sperimentazioni nelle fornaci dello Hebei e dello Henan nasce, all’inizio del VI secolo, la celebre porcellana, “simile alla brina e alla neve”, come sostiene Du Fu (712-770 d. C.), uno dei più celebri poeti di epoca Tang<sup>9</sup>. Nel IX secolo il mercante arabo Suleiman testimonia che “in Cina c’è un’argilla finissima, con la quale si preparano vasi trasparenti come boccette di vetro [...]”. Sebbene siano di terracotta, da fuori si vede l’acqua che vi è contenuta”<sup>10</sup>. Tali porcellane per secoli stupirono il mondo per la loro squisita smaltatura, delicata eppure resistente, rimanendo inaccessibili a qualsiasi plagio: pare infatti che la prima porcellana dura sia stata prodotta nel 1683 in Inghilterra, ma solo nel 1708 l’alchimista alla corte di Augusto il Forte – Johann Friedrich Böttger – riuscì a produrre un’autentica porcellana che diede inizio alla produzione in serie in Europa<sup>11</sup>. Dopo più di mille anni dalla sua invenzione, l’Europa aveva dunque “copiato” un prodotto cinese.

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

La ceramica di Kanzaki Shihō (1942-), come sottolinea Ōhashi in un passaggio del suo testo sul “bello in Giappone” non riportato nell’edizione italiana, né nella più recente edizione tedesca<sup>13</sup>, e che qui richiamiamo in forma inedita, rivela come il *kire* continui ad innervare carsicamente la contemporaneità giapponese<sup>14</sup>: Kanzaki Shihō costituisce in effetti l’ultimo rappresentante di una tradizione ceramista sviluppatasi a Shigaraki, nel cuore del Giappone, a

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

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

<sup>10</sup> K. Vogelsang, *Cina. Una storia millenaria*, Einaudi, Torino 2014, p. 281.

<sup>11</sup> Ivi, p. 295.

<sup>12</sup> Ivi, p. 282.

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

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

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

Ora, questa tecnica di cottura, così come quella *Raku-yaki* 楽焼, che consiste nell'estrarre i pezzi dal forno quando sono ancora incandescenti cosicché la superficie del manufatto sia costellata di irregolarità, fenditure, avvallamenti, tacche e pori<sup>15</sup>, o ancora come le tazze e i piatti Qing “azzurro zaffiro”, le porcellane cinesi della “famiglia verde” e della “famiglia nera”, che evocano “un vivace minuscolo giardino fiorito nella tenebra di una notte fonda”<sup>16</sup>, si sviluppa nel segno di una continuità temporale, o meglio, di una dis/continuità come paradossale compresenza di unità e cesura tra le epoche storiche.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>20</sup> Li Zehou, *La via della bellezza*, cit., p. 67.

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

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

In quanto regno del divenire, la natura non inaugura con la cattedrale gotica una relazione di equilibri dinamici, che invece sono a fondamento della spiritualità taoista così come dell'architettura *shintō* giapponese<sup>21</sup>. Eretti in epoca pre-buddhista con materiali naturali e deperibili come il bambù, la paglia di riso e la corteccia, i santuari shintoisti presuppongono una ricostruzione periodica, simbolo di una rinnovata purezza e di un'osmosi tra figurazione tecnica e naturale dinamica trasformativa del tempo, che non prevede una cesura, ovvero un "taglio", tra sacro e profano, bensì una paradossale compresenza e in-differenza dis/continua tra mondi.

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

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

In aperto contrasto con la volontà formale che anima l'edificazione della cattedrale, in cui lo spazio architettonico si trasfigura in dimora divina, e in quanto tale va conservato, i santuari sino-giapponesi vengono perciò spesso concepiti come luoghi di attraversamento – e non di stasi del divino<sup>23</sup>.

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

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

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

<sup>22</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, cit., p. 39.

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

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

<sup>25</sup> Li Zehou, *La via della bellezza*, cit., p. 68.

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

#### 4. Mimesis ed essenza

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

Si tratta di un esempio che convoca apertamente il problema estetico dell'*imitazione*: il dibattito filosofico sulla nozione di μίμησις in campo artistico è inaugurato nel mondo antico dalla scena delle *Donne alla Tesmoforie* di Aristofane, in cui in cui Agatone afferma che un tragediografo, qualora non possieda naturalmente determinate componenti espressive (come la femminilità), deve ricercarle dentro di sé grazie alla mimesi<sup>26</sup>. Nel III libro della *Repubblica* (393d-394d), Platone distingue l'arte poetica in tre parti: essa può essere totalmente mimetica, come avviene nella tragedia e nella commedia; meramente espositiva [δι' ἀπαγγελίας ο (ἀπλῆ) διήγησις], come avviene principalmente nel ditirambo; oppure mista (δι' ἀμφοτέρων), come avviene – secondo il filosofo – in Omero. Nel celebre X libro della *Repubblica*, la mimesi viene accusata, nel suo complesso, di imitare le cose al terzo grado, in quanto rappresenta oggetti che, a loro volta, imitano l'Idea dell'oggetto stesso: la poesia, insomma, sarebbe tutta pura finzione. Di qui il detto proverbiale, ripreso da Aristotele nella *Metafisica*, ἀλλὰ κατὰ τὴν παροιμίαν πολλὰ ψεύδονται αἰοῖδοί (“molte menzogne dicono i cantori / molto mentono gli aedi”)<sup>27</sup>. In quanto imitatore-imbonitore (μιμητής), il poeta è, per Platone, mentitore, attore, simulatore

<sup>26</sup> Cfr. Aristofane, *Thesm.*, vv. 154-156.

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

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

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

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

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

<sup>28</sup> Platone, *Resp.*, X, 607 b.

<sup>29</sup> Ivi, X, 596 b.

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

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

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

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

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

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

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

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

Se l’affermazione di Chad Hansen “i filosofi della Cina Classica non avevano alcun concetto di verità”<sup>34</sup> può apparire alquanto perentoria, nelle varie scuole di pensiero della Cina classica l’approccio pluralistico, pragmatico, rivolto all’efficacia e al flusso vitale che innerva la natura, non trova di fatto ipostatizzazioni in una nozione di verità ingenerata e imperitura, unica e intera, né in un’idea di forma trascendente o regolativa<sup>35</sup>. Ecco che un’operazione come quella della contraffazione della giada si rivela in fondo del tutto legittima in una prospettiva in cui la “vera realtà” non può venire contraddetta o distorta, in quanto per sua natura mutevole e ineffabile.

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

Venezia 20102, p. 108.

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

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

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

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

### 5. *Da Mao alle New York cinesi*

L'appello di Mao, contenuto nei famosi discorsi di Yan'an sulla letteratura e l'arte (1942)<sup>36</sup>, invitava l'artista a vivificare con fierezza l'ancestrale tradizione autoctona, e insieme a trarre dalla vita del popolo la tematica della propria opera, a trovare mezzi di espressione accessibili alle masse e a rivalutare gli aspetti vivi e popolari della tradizione culturale cinese. Tale "sollecitazione" da parte di Mao, lungi dal costituire un'innocua operazione di valorizzazione della tradizione antica, si trasmuterà nel corso della Rivoluzione culturale (1966-1976) in un totale isolamento nazionale e in una radicale funzionalizzazione dell'arte allo sviluppo del socialismo, con la conseguente persecuzione prima degli artisti dissidenti, poi degli artisti *tout court*. La grande rivoluzione proletaria del 1966 segna in effetti profondamente il sistema dell'arte cinese, giacché la campagna politica mobilitata da Mao sospenderà tutti i corsi nelle accademie di belle arti, chiudendo giornali e periodici, scuole, università e arrivando a bandire la stessa espressione artistica in quanto manifestazione di ideali controrivoluzionari<sup>37</sup>. In questa fase storica una furia iconoclasta senza precedenti sarà rivolta distruggere qualsiasi retaggio del passato. Ecco che il patrimonio archeologico storico-artistico cinese sarà destinato a subire la violenza delle Guardie rosse, che si abatterà su templi, musei, oggetti d'arte e libri, inaugurando una caccia a intellettuali, pittori, scrittori, poeti, docenti, scienziati e religiosi condannati all'ingiuria, alla deportazione rieducativa, alla prigione o alla morte. Che ne è allora dell'arte in questa fase di educazione col-

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

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

lettiva di stato, di culto della personalità e di regime totalitario? Le categorie artistiche e culturali sono destinate a rispecchiare, in questa fase, le esigenze di una “nuova era”: se l’unica influenza esterna tollerata è rappresentata dalla produzione del Realismo socialista di stampo sovietico, l’ideologia culturale maoista impone una narrativa finalizzata alla commemorazione agiografica del regime attraverso ritratti di leader o dipinti storici celebrativi delle vittorie ottenute durante i periodi della guerra anti-Giapponese (1937-1945) o anti-Nazionalista (1945-49)<sup>38</sup>. Nel contempo, si infervora il dibattito sul rinnovamento della pittura tradizionale cinese e sulle modalità del suo approssimarsi a un realismo accademico che asseconi ed enfatizzi il processo di popolarizzazione del linguaggio visivo. È dunque l’epoca della produzione visuale di massa, dei poster corredati da slogan, della disseminazione capillare delle immagini del potere<sup>39</sup>. Nelle composizioni schematiche, concepite per la fruizione di contadini, operai e militari, predomina il rosso del fervore rivoluzionario a consacrare i soggetti positivi, mentre i nemici del popolo sono rappresentati con toni grigiastri e scuri. Questa illustrazione di modelli di prassi etico-politica, attraverso l’uso di immagini eroiche o di stereotipati idilli di vita quotidiana, segna di fatto la fine di qualsiasi dialogo aperto con la tradizione e con la storia, favorendo un’arte asservita all’ideologia e opprressa dalla censura.

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

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

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

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

professano in una prima mostra ufficiale un'arte finalmente apolitica improntata sul soggetto pittorico del paesaggio post-impressionista. Nello stesso anno il cosiddetto *Stars Group* (*Xingxing Meizhan*), si stabilisce presso le rovine dell'Antico Palazzo d'Estato di Pechino (*Yuanming Yuan*) ed allestisce una mostra fuori dal Museo d'Arte Nazionale, sede e veicolo dell'arte ufficiale di regime<sup>40</sup>. Una terza esposizione fondamentale nel contesto della contestazione all'ideologia maoista è promossa dal gruppo *Ziran, Shehui, Ren* (Natura, Società e Uomo)<sup>41</sup>. Da queste iniziative – che potremmo forse comparare, per il loro valore programmatico ed eversivo, a certe azioni delle avanguardie storiche europee del primo Novecento –<sup>42</sup> nasce ufficialmente il movimento modernista cinese. Lo *Stars Group* – il cui nome enfatizza la specifica individualità degli autori (ognuno dei quali è considerato, appunto, una star), rappresenta in questa fase uno dei collettivi più intransigenti nel panorama dell'arte non ufficiale, che a vario titolo intende affrancarsi dalle istanze uniformanti imposte dalla Rivoluzione culturale e da una concezione pubblica e collettivistica dell'arte. L'alienazione della forma in soggetti cubisti astratti è sintomatica di un bisogno di superare l'iper-realismo oleografico della propaganda, che imponeva soggetti espressivi votati alla rappresentazione gloriosa dei valori comunisti. Ecco che la singolarità e l'introspezione emotiva non costituiscono più un retaggio decadente, tipico della mentalità borghese delle classi "nere" (come gli intellettuali)<sup>43</sup>.

Se la conquista della pittura formale e dell'astrazione segna la scoperta della bellezza astratta, che sancisce il primato del contenuto sulla forma, una nuova visione iper-realista (propria ad esempio degli indirizzi artistici della *Scar Art* e della *Native Soil Painting*) si focalizza sull'apatia, sul sacrificio, sulla sofferenza e sul dolore umano, che erano stati espunti e alienati nelle opere distorte ed edulcorate volute dalla Repubblica di Mao<sup>44</sup>.

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

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

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

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

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

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

Repubblica Popolare a partire dagli anni Ottanta. Non va infatti omissivo come al sollievo liberatorio conseguito al tramonto dell'era di Mao – che si esplica nell'effrazione formale dei gruppi artistici dissidenti – si intrecci in questa fase un profondo senso di disagio dovuto al vuoto ideologico lasciato dalla dissoluzione dell'utopia rivoluzionaria. Pur impegnandosi in una campagna contro i rischi della globalizzazione (basti pensare alla sanguinosa repressione della protesta di piazza Tiananmen), il Partito comunista non può di fatto arginare una dinamica di esposizione sempre crescente ai modelli occidentali: una volta crollato il sistema di valori per i quali fino a pochi anni prima milioni di giovani avevano sacrificato aspirazioni e talora la vita, la Cina si dibatte tra euforia sperimentale postmoderna e crisi identitaria. Cinismo, pragmatismo, ironia, sovrapposizione semiotica, superficialità, ripetizione ridondante delle forme, caratterizzano i linguaggi della sperimentazione artistica contemporanea cinese: mentre a New York Andy Warhol nel 1972 utilizza il volto di Mao Zedong – ancora al potere – per le sue celebri serigrafie, accostandolo indifferentemente alle icone pop di Marilyn Monroe e dei barattoli Campbell's, circa vent'anni dopo i movimenti del Pop politico cinese reinterpretano in termini altrettanto dissacranti e umoristici le icone e le immagini iconiche della Rivoluzione culturale<sup>45</sup>. Nella prima metà degli anni Novanta l'artista dei new media Feng Mengbo riproduce Mao come un personaggio di un videogioco sconfitto dalle Tartarughe Ninja (*Taxi! Taxi! - Mao Zedong III*, 1994); Li Shan lo rappresenta languidamente truccato come i personaggi femminili dell'opera di Pechino (*Mao con fiore rosso*, 1990; *Serie Rosso No. 21*, 1992; *Mao e l'artista I*, 1994; *Senza titolo, Serie Rosso*, 1995), mentre Yu Youhan neutralizza a livello formale il Grande Timoniere della Rivoluzione attraverso un eccessivo e ripetitivo decorativismo che ricorda il pattern dei tessuti contadini (*The Waving Mao*, 1990)<sup>46</sup>. Altrettanto significativa è l'opera olio su tela *Great Castigation Series: Coca-Cola*, di Wang Guangyi, che rappresenta, nello stile realista-socialista, dei lavoratori cinesi nell'atto di dipingere un cartellone per la Coca-Cola<sup>47</sup>.

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

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

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

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

secondo l'accezione comune del sostantivo, gli oggetti di cattivo gusto, ma che esprime di fatto un processo sociale di inflazione dell'attività estetica nella società dei consumi di massa. Il Pop politico cinese, così come, per altri versi, il cosiddetto movimento del Realismo cinico, comportano una "degradazione" dell'opera d'arte attraverso la ripetizione multipla o la deformazione grottesca, che dà luogo a forme artistiche secondarie, ibride, eclettiche, fatte di accostamenti sconcertanti e paradossali. I famigerati simboli della precedente era ideologica – dagli eroi rivoluzionari alla stella rossa – diventano simulacri destituiti di senso in un contesto di nichilismo profondo sotto il cui segno si articolano le tonalità emotive dominanti delle giovani generazioni cinesi<sup>48</sup>.

Questa dinamica dell'assemblaggio, dell'affastellamento e del gioco dei segni risulta evidente anche nell'architettura cinese contemporanea, in cui, in un mix onirico e indifferente, convergono le più svariate suggestioni dell'immaginario collettivo europeo ed autoctono. Se l'architettura rappresenta una delle più eloquenti e dirette espressioni del carattere di una civiltà, nonché del volto e del linguaggio formale di una determinata realtà sociale, nella contemporanea società cinese il legame con la tradizione e la stratificazione dell'identità storica sembra non avere più nulla a che fare con lo spazio del radicamento nel passato millenario, né con il carattere distruttivo della Rivoluzione. La tradizione cede piuttosto il passo, nel paesaggio urbano, ad una crescita incontrollata che insegue modelli di neocapitalismo globalizzato e radicale. Ne sono un esempio "cattedrali del consumo"<sup>49</sup> come il celebre *Casino Grand Lisboa* a Macao (il più grande al mondo), trionfo dell'opulenza sgargiante e del kitsch postmoderno che supera ampiamente il citazionismo eclettico di stili, di luoghi e di tempi di Disneyland e Las Vegas. Questa celebrazione del post-modernismo pacchiano, compromesso e ambiguo, che rilancia quanto teorizzato in America da architetti come Robert Venturi<sup>50</sup>, non incarna un progetto, non esprime un'esigenza esistenziale, non plasma un uomo nuovo, non indica una via est-etica verso nuove forme e sperimentazioni dell'abitare, ma convoca piuttosto un mero gioco di segni virtuali, di pseudo-caratteri assemblati<sup>51</sup>. Rispetto al "luogo", inteso come

<sup>48</sup> Ivi, pp. 17; 41 ss.

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

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

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

radicamento nella terra e nella tradizione, nonché al “nonluogo” (*non-lieu*), che Marc Augé definisce come spazio rassicurante, cosmopolita e sempre uguale preposto alla circolazione<sup>52</sup>, si sostituisce in Cina lo *pseudoluogo* inteso come mix indifferente in cui convergono le più svariate suggestioni dell’immaginario collettivo: lo spot pubblicitario, il cinema, l’esotismo, le citazioni classiche.

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

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

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

Anche in questo caso, a differenza della nefrite birmana del XVIII secolo, o della contraffazione di milioni di articoli del XXI secolo, non si tratta di una falsificazione ingannevole, ma di una prassi imitativa che non condivide l'idea – di matrice metafisico-platonica squisitamente occidentale – secondo cui la copia costituisce un deterioramento del vero, un suo epifenomeno inferiore, un de-pauperamento ontologico e addirittura morale. Varrebbe la pena di indagare se sussista, per il sentire estetico cinese, una nozione simile a quella giapponese di *mitate-e* 見立絵, che indica l'accenno ludico ad un riferimento classico, ovvero il richiamo dell'elemento visibile a quello invisibile. Nell'ambito dell'arte a stampa dell'*ukiyoe* 浮世絵, la nozione di *mitate-e* esprime un tipo di raffigurazione per lo più reso con il termine “parodia”: un'immagine che riprende un tema della tradizione classica e lo trasferisce al presente<sup>53</sup>. Laddove *mitateru* 見立る indica l'azione di paragonare una cosa all'altra ed *e* 絵 indica l'immagine, visitare la copia di un villaggio svizzero, olandese, francese o americano non corrisponderebbe in questo senso a visitare l'originale, ma consentirebbe di innescare una dinamica ironico-allusiva al di là dell'ingenua equivalenza, che stimola la fantasia di avventori, probabilmente impossibilitati a visitare le vere Parigi, New York, Amsterdam e così via. A prescindere dalla praticabilità di questa analogia con il Giappone, appare plausibile sostenere, anche in questo caso, come l'imitazione cinese non condivida pienamente lo statuto occidentale di appropriazione indebita e di scandaloso rifiuto dell'originalità, ma si prospetti semmai a sua volta come arte e occasione di perfezionamento.

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

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

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

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