

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

## II – *Arte come trasformazione.* *L'esperienza pittorica* *nella tradizione cinese*

di Marcello Ghilardi

### ABSTRACT

Prima dell'incontro con l'arte e l'estetica occidentali la tradizione pittorica e calligrafica della Cina ha sì è accompagnata ad analisi teoriche di grande pregnanza. È soprattutto la pittura ad inchiostro di paesaggio (*shanshui hua*), insieme all'arte della scrittura (*shufa*), ad essere stata il grande bacino di esperienze che i pittori e i teorici dell'arte hanno sfruttato per sviluppare una concezione della natura e della perfezione artistica estremamente articolata e profonda. Nozioni come quelle di immagine, soffio vitale, intenzione, forma acquistano nel contesto cinese significati affatto originali e non del tutto sovrapponibili a quelli propri della tradizione europea; l'esperienza artistica, inoltre, si rivela come occasione special di trasformazione etica.

*Before the encounter with Western art and aesthetics, the Chinese pictorial and calligraphic tradition has been intertwined with several insightful theoretical analysis. Above all, landscape ink painting (shanshui hua) and the art of writing (shufa) have been the great source of experiences that painters and art theorists exploited to develop the notions of nature, and artistic perfection. In the Chinese context, notions like image, vital breath, intention, form show an original meaning that is not immediately translatable to the meaning that arose in the European tradition. Moreover, the artistic experience reveals itself as a particular opportunity to foster an ethical transformation.*

Parole chiave

Pittura, arte, trasformazione, immagine, cuore-mente

*Painting, art, transformation, image, mind-heart*

Agli antipodi da ogni istanza di carattere soggettivistico, la capacità di seguire il flusso del *Dao* (o *Tao*) 道 – “via, itinerario, percorso, metodo”, ma anche “processo (naturale)” – è alla base di tutte le discipline tradizionali nella cultura cinese. “Arte” e “vita”, che in Europa sono state spesso dissociate, nei trattati teorici cinesi hanno rappresentato due poli integrati; la dimensione etica e quella estetica – senza mai essere state definite come discipline specifiche, fino all'incontro con il pensiero occidentale – sono state immaginate come confluenti l'una nell'altra. I trattati cinesi sulla pittura e la scrittura<sup>1</sup> hanno spesso sottolineato una sorta di affinità elettiva tra

<sup>1</sup> Cfr. Yu Jianhua, *Zhongguo gudai hualun leibian* 中國古代畫論類編 [Trattati cinesi sulla pittura per categorie], Renmin Meishu Chubanshe, Beijing 1998<sup>2</sup>. Nell'ambito delle

il pittore-letterato e il saggio, l'essere umano realizzato (*shengren* 聖人): entrambi sanno scorrere nel *Dao* per dare vita a opere pienamente riuscite (*jia* 佳), cioè vitali (*huo* 活). Solo in questo senso possono essere definite eccellenti (*jinghao* 淨好), o meglio ancora realizzate “come per un effetto naturale” (*tian ru cheng* 天如成).

In Cina sono la scrittura e la pittura a rappresentare il culmine delle pratiche artistiche e, più in generale, della cultura e della civilizzazione (*wen* 文), da cui il binomio che esprime la nozione di “cultura”, *wenhua* 文化). Il tratto di pennello, in un dipinto a inchiostro, è l'ideale prosecuzione di un unico itinerario, che ha origine nelle incisioni su ossa oracolari e si sviluppa negli esagrammi divinatori e nei caratteri ideografici e pittografici. Nella pittura dei letterati cinesi il valore delle immagini non è direttamente mimetico, è invece allusivo, nel senso che rilancia un'energia vitale più che rappresentare la realtà imitandola. Il gesto del pennello deve consentire il passaggio dalla *determinazione* del segno all'*indeterminato* che dal segno stesso è veicolato – cioè al processo, alla trasformazione (*hua* 化) in atto. Tratto pittorico e “calligrafico” esprimono il dinamismo del mondo, di ciò che è tra cielo e terra (*tiandi zhi jian* 天地之間), non una realtà di essenze, di sostanze immutabili. Non è pensato alcuno “sdoppiamento” del mondo in una realtà sensibile, mutevole, e in una intelligibile, eterna, poiché il modello naturale è quello di una circuitazione, di un movimento di corrispondenze tra il percepibile e l'impercettibile. Quando l'azione scaturisce in modo puro e non ostruito, *xin* 心, il “cuore-mente”, ovvero la dimensione interiore, non visibile, dell'essere umano, si trova naturalmente in accordo con *shou* 手, la mano, cioè la dimensione esteriore e concreta. Il pittore, il saggio, sa collocarsi all'intersezione di visibile e invisibile; rivela ciò che, dell'invisibile, appare attraverso il visibile. La manifestazione sensibile di ciò che è sottile è la particolare determinazione che si apre ad indicare il tutto indeterminato, infinitamente da attualizzare.

L'accordo tra le due polarità coinvolte – *yin* e *yang*, vuoto e pieno, nero e bianco – si attua però solo “da lontano” (*jiong* 迥): è da lontano che si coglie l'intenzionalità naturale (*tianyi* 天意) che rende vivo il segno animandolo del soffio vitale (*qi* 氣). Lasciando degli spazi bianchi, permeando di vuoto l'immagine, la raffigurazione si espande e si sviluppa; perché si realizzi un incontro tra le due dimensioni è necessario che ogni polarità accolga l'altra preservandola nella sua specificità – senza inscrivere in una totalità, in una sintesi compiuta. La forma fisica esteriore è veicolo del *qi* a patto

lingue occidentali, cfr. l'antologia in francese curata da Y. Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, 2 voll., Klincksieck, Paris 2003-2010.

che il pittore non vi si arresti, così da attingere l'intenzione (*yi* 意<sup>2</sup>) impersonale, latente ma attiva in ogni fenomeno. Mentre l'arte classica occidentale si concentra sulla possibilità di toccare l'essere mediante la forma – dalla forma sensibile, si giunge a toccare la Forma eterna – la pittura e l'arte della scrittura in Cina non sono interessate a cogliere un'ipostasi, poiché indicano e incentivano il dinamismo, la processualità continua tra la forma e la non-forma, e viceversa. Ciò mettono in figura attraverso i tratti di pennello è la *transizione* grazie alla quale si incontrano visibile e invisibile, le forme molteplici e particolari emergono e si immergono nel fondo d'immanenza del *Dao* – a sua implicato in quelle forme che da esso si dispiegano. La pittura cinese dipinge la trasformazione e la variazione, non un modello o un'essenza. A differenza della tradizione occidentale il concetto del bello non è significativo, in chiave artistica; i canoni dell'opera riuscita non dipendono da proporzioni armoniche e geometriche, da rapporti matematici, e non è il corpo umano, come archetipo della bellezza, che costituisce l'oggetto privilegiato da rappresentare – al centro della figurazione pittorica è il paesaggio naturale nella sua infinita varietà di configurazioni e di rapporti tra le montagne e le acque, percorse dalla onnipervasiva dimensione di spirito (*shen* 神) che viene riattivata dal pennello e dall'inchiostro. La pittura fa scaturire un mondo disponibile ad essere attraversato e gustato: il dipinto è un luogo in cui immergersi, più che un oggetto da contemplare che resta contrapposto al soggetto che lo osserva.

La capacità espressiva dello spirito (*shencai* 神才) di cogliere la dimensione invisibile nella forma tangibile è insita nell'uomo, infatti il fondo della capacità artistica coincide con il fondo della moralità umana. L'abilità del pittore consiste nel saper cogliere e restituire le diverse manifestazioni del *qi* che anima le cose e nel far comunicare tutti gli aspetti della vita – individuale e cosmico, morale ed estetico, naturale e sociale. La pittura cinese dà luogo a una sorta di *estetica della transizione*, perché il *qi* transita appunto nei vari ambiti dell'umano, senza fissare un'idea o un codice morale, senza irrigidire una forma assolutizzandola rispetto alle altre; bisogna riprodurre il processo della natura, non bloccarlo in un'immagine statica. Di qui il valore e l'importanza accordati alla condizione di mobilità e di interferenza, alla dimensione interstiziale in cui è ac-

<sup>2</sup> *Yi* è un termine chiave: intenzione, idea, pulsione, desiderio, coscienza, corretta visione, senso, sentimento. In ambito estetico è la disposizione che attraversa l'artista quando impiega il pennello e traccia i segni; ma indica anche l'energia, la vibrazione, la vitalità presente nella roccia, nella nube, nella montagna o nell'onda che vengono raffigurate. Il pittore deve saper esprimere questo *yi*, più che la forma esteriore del paesaggio o del singolo carattere.



colto e si esprime al meglio il dinamismo del reale. “La montagna sotto la pioggia o la montagna con il sereno sono facili da raffigurare per il pittore. Ma che dal sereno una montagna tenda alla pioggia, o che dalla pioggia tenda al ritorno del sereno [...], tra il c’è e il non c’è – ecco cosa è difficile da raffigurare”<sup>3</sup>. *You wu zhi jian* 有無之間, “tra esserci e non esserci”, in una dialettica polare senza sintesi né superamento, tra pieno e vuoto: quel *tra* (*jian* 間), più che una zona definita, è l’oscillazione, il passaggio mai cristallizzato del soffio animante, che si manifesta in modo efficace nel transitare da una figura a un’altra. Così la montagna fa percepire la propria maestosità non in pieno sole, non celata dalle nuvole, ma *tra* la pioggia e il sereno, *tra* la nebbia e l’aria limpida. Una visione chiara e distinta fissa una situazione, la blocca in categorie, e non riesce a valutare il dinamismo della vita. È più facile trasporre in figura un soggetto statico, ma lì non c’è animazione, non c’è respiro. La meta che invece vale la pena di seguire è cogliere l’ambiguità che collega due momenti o condizioni. Diversamente dall’ideale di una conoscenza certa che definisca la realtà scomponendone gli elementi, sono le caratteristiche di ambivalenza e indistinzione a rendere conto della natura delle cose. Ecco perché la fissazione sul bello non risulta di grande interesse, se la sua (ap)preensione – come è accaduto di preferenza in Occidente – mette luogo ad un’estasi, a un arresto, a una sospensione del respiro. Per la concezione prevalente nel mondo cinese ciò che è fisso si stacca dal fluire della vita, devia dal *Dao* e diviene sterile, non può essere in grado di restituire e far scorrere adeguatamente il *qi*. Se c’è una “bellezza”, è proprio la qualità di un’opera che consente all’occhio e soprattutto al respiro di circolare in essa; è ciò che nel suo trascorrere ritrova il movimento dell’energia che anima la natura, che anima il dipinto: in questo senso più che di bellezza si tratta di naturalezza, di armonia, di vitalità.

Il flusso e l’ambivalenza del corso naturale si presentano anche nella corrispondenza tra natura e soggetto che la raffigura. Non vi è frattura tra oggetto figurato e soggetto che figura, ma corrispondenza e circolazione della medesima energia. Nel dipingere non si cerca l’imitazione di fenomeni esteriori, dal momento che non si è mai prodotta una separazione tra immagine e fenomeno, tra io e mondo, tra sensibile e intelligibile – se non negli intelletti incapaci di intendere la continuità del *qi*. La distinzione tra ciò che cade sotto i sensi e ciò che muove l’interiorità è nominale più che effettiva, poiché la dimensione spirituale dell’uomo è sempre anche fuori

<sup>3</sup> È l’espressione usata dal letterato di epoca Song, Qian Wenshi: cfr. J. Yu, *Zhongguo hualun leibian*, cit., p. 84.

dalla sua corporeità, esterna ai limiti della sua complessione fisica; e ciò che da fuori colpisce l'occhio è già contenuto all'interno, entra in risonanza con il cuore-mente del pittore. Il braccio, il polso, la mano sono i mezzi con cui il pittore si appresta ad esercitare un'esplorazione del reale, in cui tutti i sensi vengono coinvolti ed implicati; dipingere non è solo una questione relativa al vedere, implica invece un sentire più ampio, globale. Il pittore e i suoi gesti partecipano al processo naturale (*ziran* 自然, "così da sé": l'accadere spontaneo) e da ciò deriva la perfezione della pittura. La maestria consiste nel saper tornare alla condizione della spontaneità originaria, accedendo al rinnovamento del *qi* e delle sue concretizzazione, senza seguire regole eteronome. Una volta che ci si lega a norme e imposizioni si diventa manieristi o dei meri esecutori tecnici, e ci si allontana dal flusso della natura. Il maestro non è neppure "genio" nel senso romantico: non si può dire che dia la regola a se stesso, poiché non c'è nemmeno un "sé" soggettivo che possa creare o ricevere una regola; per questo nel trattato di Shitao è scritto che "l'uomo perfetto non ha regole [*zhiren wufa* 至人無法]. Ciò non significa che sia privo di regole, ma che la sua regola consiste nel non avere regole. Da qui deriva la regola perfetta"<sup>4</sup>. L'opera magistrale accade spontaneamente, e l'esercizio dell'artista è quello di favorire un tale accadere depurandosi, riducendo ogni velleità di intervento egoico, e accordandosi invece al movimento impersonale del *Dao*. Le norme codificate vengono fatte valere quando si è perduto il contatto originario con la spontaneità naturale del processo; la maestria consiste nel saper tornare alla condizione della spontaneità originaria, avendo accesso a una capacità di rinnovamento del soffio vitale e delle forme senza dover seguire imposizioni eteronome. Poiché si trova in armonia con il mondo, l'uomo perfetto non ha bisogno di conformarsi a regole eteronome, di adeguarsi a uno stile definito; ha raggiunto l'estrema naturalezza, ha imparato ad essere autenticamente spontaneo. Anche l'uomo perfetto ha una regola, sottostà a una legge, in questo non eccede l'ambito dell'umano; la sua regola è il fare a meno di regole fisse, ma è stata acquisita dopo aver sperimentato, conosciuto, applicato e assimilato quelle prime regole, quei primi codici significanti necessari per lo sviluppo di una intuizione più profonda del mondo. L'uomo perfetto è come l'acqua, che non assume nessuna forma stabile – in questo senso non ha regole rigide – e la sua regola è appunto quella di sapersi conformare ad ogni superficie, ad ogni recipiente, scivolando a valle, vincendo ogni resistenza. L'"uomo

<sup>4</sup> Shitao, *Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*, tr. it., Jouvence, Milano 2014, p. 75 (cap. III, *Bianhua* 变化: "Modificazione-trasformazione").

perfetto” (*zhiren* 至人) incarna la “regola perfetta” (*zbifa* 至法). Non solo: “se ci sono regole, bisogna che ci sia trasformazione” (*you fa bi you hua* 有法必有化)<sup>5</sup>. Affinché le regole non rendano sterile il processo, bisogna coltivare e incentivare la trasformazione; le due dimensioni, quella della regola e quella della trasformazione che disfa e rinnova le regole, sono complementari. La regola senza trasformazione fa morire il processo vivente; la trasformazione priva di regole è casualità pura, disarmonia. Il pittore deve imparare a riconoscere questa reciproca implicazione, che ha a che vedere con una sorta di “logica naturale” per iscriversi in essa, per riuscire a operare con le forme e non su di esse.

Non si può parlare infatti di una “creazione” artistica secondo un modello demiurgico, o in analogia con l’idea di creazione divina. Si tratta piuttosto di una creazione-trasformazione (*bianhua* 变化, *zaohua* 造化), di una rielaborazione o traduzione che è espressione del processo spontaneo delle cose. La forma pura di azione, anche di quel particolare gesto che è l’atto artistico, è quella in cui si dissolve ogni intervento soggettivo: *wuwei er wu bu wei* 無為而無不為, ovvero “non agire, cosicché/affinché nulla ci sia di non realizzato”. La particella cinese *er* 而 introduce al tempo stesso una concessiva, una consecutiva, in alcuni casi un’avversativa. Nell’espressione bisogna quindi sentire risuonare tanto il “cosicché”, l’“affinché” quanto il “tuttavia”, l’“eppure”, per apprezzare il complesso valore sintattico e speculativo di questo nesso. A trasformarsi è la vita stessa nel suo darsi all’esperienza, nel suo precederla e nel suo seguirla. La pittura non fa altro che portare in evidenza questa verità, disporla in una forma visibile. Voler rendere stabile, immutabile il reale è il vero errore, che rende inanimato un dipinto, riduce i nomi a lettera morta e i fenomeni a concrezioni fossilizzate. Pensare la stabilità, arrestare il flusso delle forme, significa annichilire la vita e dissociarsi dalla circolazione del respiro.

La pittura e la scrittura non sono un artificio, una sovrastruttura che distoglie l’essere umano dalla spontaneità, sono anzi un dispiegamento delle sue potenzialità naturali. Il pittore si interessa alla “messa in immagine” di ciò che anima ogni forma, il *qi*, che a sua volta è un dinamismo in cui si alternano e si compenetrano ciò che è manifesto e ciò che è latente. Allo stesso modo sulla carta si dispiegano i pieni e i vuoti dell’inchiostro, i volumi di montagne che avanzano o si immergono nelle nubi, le onde che fluiscono, foreste e villaggi che appaiono e scompaiono nella nebbia. Ogni dipinto è un nucleo di tensioni attive, un comporre fasi in movimento e in

<sup>5</sup> *Ibidem*.

relazione vicendevole, tra tra “esserci” e “non esserci”. Queste fasi si correlano reciprocamente, si riflettono l’una nell’altra; presenza e assenza determinate non eccedono il *Dao*, né se ne distolgono: l’armonia (*he* 和), il valore supremo della Cina classica non è data da un rapporto tra il tutto e le sue parti, quanto da un processo che alterna le sue fasi. È un’armonia regolativa che proprio nel passaggio, nella transizione, nel continuo mutamento trova la propria coerenza. Ogni forma particolare è una attualizzazione dello sfondo indifferenziato del processo, e partecipa della sua armonia. Indipendentemente dal soggetto della figurazione, che sia il mare o la montagna, il lago o la foresta, il fluire del *qi* si manifesta traendo spunto dal valore allusivo delle figure, sia nel dettaglio che nel complesso del dipinto. Ogni tratto dice e disdice, cioè allude a una realtà che non si lascia afferrare – né dalla parola, né dall’immagine – perché fa qualcosa di molto più importante: fa sì che ogni segno, ogni tratto, ogni immagine siano indice di un transito senza arresti. L’arte cinese pensa il rapporto tra pieno e vuoto, tra presenza e assenza, attraverso la loro fondamentale continuità, in una transizione ininterrotta. Il processo può essere adeguatamente inteso e raffigurato attraverso l’immergersi e l’emergere, l’apparire e lo sparire dei segni tracciati sulla carta; e lo si comprende se si riconosce un movimento insieme all’altro, se si vede ogni aspetto in quanto “è” e “non è” l’altro. Ogni cosa è in rapporto, in continuità con tutte le altre, nelle quali si rispecchia e che riflette. Ciò che conta non è individuare le caratteristiche specifiche di ogni singola realtà, i caratteri che lo individuano e lo distinguono da tutti gli altri singoli elementi. Bisogna cogliere ciò che, nell’uno, vi è anche dell’altro, e viceversa: cogliere l’identità nella differenza, la differenza nell’identità.

Così *pieno* e *vuoto*, tanto in natura quanto sulla carta, non sono mai separati l’uno dall’altro, perché si implicano vicendevolmente. La dimensione di spirito (*shen*) si attua proprio là dove il pieno è attraversato dal vuoto, e viceversa: sulla carta resta apparentemente qualcosa di incompiuto, ma attraverso quell’incompiutezza si spiega lo “spirituale”. La pienezza si ritrova là dove in apparenza qualcosa è assente, nell’indifferenziato delle nubi, nel vago confine tra pioggia e sereno, tra cielo e oceano. La pienezza si ritrova perfino dove vengono a mancare carta, pennello e inchiostro. Questa paradossale pienezza del vuoto corrisponde a una pienezza di intenzione (*yi*) che emana dal reale, e questa corrispondenza acquista il valore di una reciprocità, di un andirivieni dalla presenza piena degli elementi del reale alla vacuità della dimensione inapparente dello sfondo, e da questa di nuovo alla pienezza delle figure e dello

“spirituale” che da esse promana. La vita è circolazione, comunicazione tra presenza e assenza, tra esserci e non esserci più, tra il non esserci ancora e l’esserci già. Il vuoto possiede un significato operativo, è “funzione di” effetti e metamorfosi; grazie ad esso può manifestarsi il pieno, grazie allo svasarsi, allo svuotarsi dei pieni si possono delle funzioni, possono prodursi degli effetti. Al livello dell’esserci (*you* 有) ci si concentra sull’oggetto, si trae partito dalla sua presenza attualizzata; al livello del non esserci (*wú* 無) appare in evidenza la sua funzione (*yong* 用) che ne consegue. Il termine *wu* indica il vuoto che “resta” da un pieno, il prodursi di uno svuotamento, dunque un’assenza correlata a una presenza (*you*); e la vita si dispone “tra” presenza e assenza, è un continuo *trans-ire* fra condizioni mutevoli, in equilibrio dinamico. Il vuoto è all’origine di ogni forma e di ogni immagine, la matrice da cui ogni immagine emerge e si immerge; non è però l’assoluto originario, alcunché di a priori e indipendente da ogni pieno, dal momento che dal pieno è condizionato, relativizzato. Pieno e vuoto sono interdipendenti come inchiostro e carta, come cuore, come l’interiorità del pittore e l’esteriorità del paesaggio figurato. Di questo sistema dinamico il pittore è parte integrante, non resta al di fuori della raffigurazione ma vi penetra attraverso il pennello, la mano, il polso, il braccio, la spalla, guidati senza ostruzione dal *qi* che anima la natura.

La tecnica (*fa* 法) non è disgiunta da una componente formativa e da un aspetto che si può definire etico. Non bastano l’accortezza nel movimento della mano, il corretto bilanciamento del polso o l’adeguato impiego dei muscoli del braccio per rendere un artista completo; è quando il movimento parte dall’interiorità, dalla mente-cuore (*xin* 心), che il pittore raggiunge la maestria. Lunghi dall’essere la banale attestazione di un’arte sentimentale, una simile concezione può essere capita prestando attenzione al fatto che *xin* non è tanto un sentimento incontrollato, quanto il luogo di una ricettività in cui il gesto si depura dall’ego. Va anche aggiunto un altro rilievo: nell’esperienza occidentale, almeno fino alla rottura dell’astrattismo contemporaneo, “l’immagine contende alla cosa la presenza, [...] mostra che la cosa è, come essa è. L’immagine fa uscire la cosa dalla sua semplice presenza per metterla in presenza, in *prae(s)-entia*, in essere-davanti-a-sé, rivolta verso il fuori”<sup>6</sup>. Nel contesto cinese ci si trova di fronte a una logica differente, una logica della *pregnanza* e non della presenza, in cui ogni tratto esprime un sistema dinamico e relazionale<sup>7</sup>. Non vi sono un dentro e un fuori, nemmeno un

<sup>6</sup> J.-L. Nancy, *Tre saggi sull’immagine*, Napoli, Cronopio, 2002, p. 19.

<sup>7</sup> Cfr. F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, Angelo Colla, Vicenza 2004, pp. 131-184; Id., *Quella strana idea di bello*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 91-95.

invisibile a sé stante che deve essere reso visibile; semplicemente, c'è una processualità energetica che fluisce attraverso il pennello e l'inchiostro e si manifesta nell'dipinto. Il concetto di rappresentazione richiama quello di presenza, è la presenza – anche quella di un oggetto assente – che si tratta di ri-presentare allo sguardo, di riavvicinare eventualmente prima con gli occhi della mente, poi con quelli sensibili del corpo. Rappresentare significa ri-presentare, rendere nuovamente presente ciò che non lo era – oppure ciò che lo è sempre, ma in forma ineffabile e invisibile, come nel caso dell'immagine teologica. La tradizione cinese si esercita con un altro rapporto possibile tra cosa e l'immagine, utilizza un registro che non è quello della *praesentia* o della *παρουσία*. Come si è già segnalato (§ 19) il sinogramma *xiang* 象 può significare sia “immagine” sia “fenomeno”; non vi è eterogeneità ontologica tra una cosa, una situazione, e la sua figura. E se non c'è un oggetto ontologicamente distinto dall'immagine, dipingere non è imitare gli oggetti sensibili dando l'illusione di averli riprodotti come sono nella realtà; dipingere è rilanciare il *qi* che anima il mondo. Nel già citato *Trattato sulla pittura del monaco Zucca Amara* (*Gǔguā héshàng huàyǔlù* 苦瓜和尚畫語錄), scritto dal monaco-pittore Shitao nei primi anni del xviii secolo, si trovano preziose indicazioni sul significato e sulle tecniche della pittura di paesaggio – la più emblematica e “filosofica” della tradizione cinese, poiché “il paesaggio esprime la forma e le tensioni di tutto l'universo”<sup>8</sup>. L'autore scrive in prima persona: “Prima dei cinquant'anni non mi ero ancora generato nel paesaggio. Non è che trattassi il paesaggio come una cosa di scarsa importanza, ma lo lasciavo esistere in modo indipendente, di per sé. Ora il paesaggio mi incarica di parlare in vece sua, è il paesaggio a esprimersi attraverso di me. Il paesaggio si è generato attraverso di me, come io mi sono generato attraverso di esso”<sup>9</sup>. Solo riuscendo a intendere il principio strutturale, l'ordine intrinseco della totalità relazionale del mondo, si può penetrare la “natura intima” del paesaggio, *shanshui* 山水, “montagna-acqua”. In cinese “paesaggio” non corrisponde a una veduta panoramica o a una porzione di territorio osservata e riprodotta su una superficie, ma esprime una relazione polare tra alto e basso, tra solido e liquido, tra fermezza e mutevolezza. Il paesaggio è un sistema in transizione che sulla carta, grazie al gioco delle sfumature, appare e scompare, emerge e si immerge nelle nuvole e nelle nebbie, nel bianco e nel vuoto indistinto che racchiude l'animazione sempre in processo della natura stessa; ogni tratto opera in funzione dello slancio vitale del *qi*. “Il

<sup>8</sup> Shitao, *op. cit.*, p. 104.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

pensiero cinese non dissocia all'origine immagine e fenomeno, non separa mai interamente l'accadimento (il fenomeno) dalla riproduzione (l'immagine), non separa il piano dell'imitazione duplicativa dell'essere o dell'oggetto [...]: questo basta a tagliar corto con una concezione mimetica dell'immagine"<sup>10</sup>.

Per captare l'esteriorità formale del paesaggio può bastare l'abilità tecnica, saper maneggiare bene il pennello e l'inchiostro. L'aspetto esteriore del paesaggio corrisponde però alla dimensione più superficiale dell'attività pittorica. Dipingere davvero significa saper generare delle immagini vive; il gesto deve portare a una rigenerazione del paesaggio nell'intimo dell'artista e una rigenerazione dell'artista all'interno del paesaggio. "Se si coglie ciò che riguarda il mare mancando le qualità della montagna, o si coglie la montagna mancando ciò che concerne il mare, allora si coglie in modo errato. Questo invece è il mio modo di recepire: la montagna in quanto mare, il mare in quanto montagna. Io recepisco conoscendo secondo la modalità di montagna-mare. Ogni cosa risiede nell'essere umano, attraverso il libero fluire di pennello e inchiostro"<sup>11</sup>. Secondo Shitao ci può essere buona pittura solo se si coglie la relazionalità che lega ogni singolarità all'universo che la circonda; tutto si rispecchia in tutto. In particolare, dal momento che montagna e acqua sono i due aspetti complementari che si incontrano e rendono il paesaggio un sistema di variazioni, è decisivo saper cogliere la qualità del mare in ciò che riguarda la montagna, e la qualità della montagna in tutto ciò che attiene al mare. Se le due dimensioni restano scollegate non c'è scambio, non c'è animazione tra *yān* e *yáng*, ogni tratto rimane inerte. "La montagna *in quanto mare*" (*shan ji hai ye* 山即海也), "il mare *in quanto montagna*" (*hai ji shan ye* 海即山也), ecco ciò che si tratta di imparare a percepire. Shitao impiega la particella *ji* 即 (*soku* in giapponese): "in quanto, ossia, ovvero"; "eppure, tuttavia". Anche nel suo pensiero opera un principio analogico che correla due fattori e insieme li distingue; li separa, e insieme li connette, ne sottolinea l'intima unità. Nel mare si coglie l'elemento di montagna – le increspature delle onde, che formano picchi e valli – e nella montagna si percepisce la dimensione del mare – l'acqua dei ruscelli, i vapori delle nebbie e delle nuvole, l'umidità. "Io recepisco conoscendo secondo la modalità di montagna-mare" (*shanhai er zhi wo shou ye* 山海而知我受也); non si tratta di sentire una volta secondo il mare e una volta secondo la montagna, bensì secondo una modalità che è al contempo quella di montagna e mare, in cui perfino la separazione di una congiunzione

<sup>10</sup> F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, cit., p. 283.

<sup>11</sup> Shitao, *op. cit.*, pp. 125-126.

svanisce: la modalità è “montagna-mare” (*shanhai* 山海). In questo dunque l’opera del pittore si rivela come un esercizio etico, perché è una forma che addestra a vivere la compresenza degli opposti nell’immanenza della quotidianità e nel tradursi in gesti concreti. Non solo: dipingere non è una continua aggiunta di linee e tratti autonomi, ma una riduzione progressiva delle determinazioni singolari per permettere il dispiegarsi delle relazioni – grazie sia all’intervento dello spettatore, che si immerge a sua volta nel dipinto e vi immagina i dettagli, gli scorci velati dalle nebbie, sia alla libertà dell’immagine da ogni determinazione rigida. Dipingere è infine un atto etico perché incentiva il soffio vitale che si diffonde tra i fenomeni. Il pittore non deve rinchiudere, bloccare i tratti dell’inchiostro, ma accogliere e dar luogo a una in-definitezza come segno di potenzialità dinamica. In verbo tedesco *entbilden* è utile ad esprimere un simile esercizio de-immaginativo, de-figurativo. *Entbilden* significa liberarsi dalle rappresentazioni ancora attaccate ai sensi esteriori; è un depurare la forma e l’immaginazione, un de-figurare, cioè un aprire la figura, renderla disponibile alla trasformazione. Questo esercizio di pittura libera quindi dall’*ob-iectum*. Quando Shitao scrive “dipingere ciò che concerne la montagna” (*hua yu shan* 畫於山), “dipingere ciò che concerne l’acqua” (*hua yu shui* 畫於水)<sup>12</sup> intende che la montagna o l’acqua non si devono dipingere come se fossero oggetti isolati. Occorre captare indirettamente la loro forma alimentando il suo respiro, figurarli in modo allusivo. Ogni opera intera è un grande processo di respirazione, che fa vibrare l’immagine in una tensione vitale e la rende parte della natura.

Shitao conia un’espressione peculiare per nominare in modo intensivo il nucleo di questo implesso, animato e animante, che è l’immagine/fenomeno. L’espressione è *yi hua* 一畫, “unico tratto”, “un solo tratto”, ed è anche il titolo del primo capitolo del suo scritto sulla pittura. Per rimarcare il fatto che non si tratta solo di una nozione estetica ma allude altresì all’ambito fenomenico, Shitao lo caratterizza come “radice di tutti i fenomeni” (*wanxiang zhi gen* 万象之根). L’“unico tratto” è non solo la radice prima di ogni figurazione, primo segno a partire da cui tutti gli altri derivano e procedono; data la corrispondenza di immagine e fenomeno, questa nozione esprime anche la scaturigine delle cose di natura. *Wanwu* 万物, le “diecimila cose”, è la locuzione che indica la totalità degli

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 73. Cfr. anche *ivi*, pp. 51-57, e l’interpretazione del concetto di *yī huà* (reso in tedesco con *Ein-Strich*) presente nel saggio di G. Wohlfart, *Kunst ohne Kunst. Altchinesische Geschichten vom Koch Ding, vom großen Tuschedummkopf Shitao und vom Harfenmeister Baiya*, in R. Elberfeld, G. Wohlfart, *Komparative Ästhetik*, Chōra, Köln 2000, pp. 137-150.



esseri, cioè “tutte le cose” che popolano il mondo; trova un suo corrispettivo nel termine *wanxiang* 万象, “diecimila immagini/fenomeni”. Bisogna intendere tanto *wu* (cosa) quanto *xiang* (immagine/fenomeno) nel loro valore incoativo, sempre emergente-immergentesi; nel transito, tra l’apparizione e la sparizione. L’unico tratto, *yi hua*, vibra all’interno e all’origine di ciascuno di questi aspetti, di tutti i processi di cui si compone il reale. Esprime la concezione secondo cui il valore morfogenetico della pittura non risiede solo al livello della figurazione, ma anche al livello della realtà naturale; il valore del segno, del tratto di pennello, tocca la globalità dei processi in cui si investe la vita, per cerchi concentrici – personale, sociale, cosmico. Il gesto “artistico” diviene dunque occasione di incontro tra universale e singolare. Da un lato vi sono la forma figurata, la tecnica, la tradizione, i modelli ereditati e appresi con cura; dall’altro vi è la singolarità del tratto, della mano, della sensibilità che permette alla tradizione di attuarsi e rinnovarsi. Nel gesto si esprime la relazione tra l’universalità della tecnica e del modo corretto con cui si apprende a tracciare un segno – che è codificato in modo rigoroso al fine della trasmissione – e la singolarità del farsi di ogni tratto – poiché ciascuno vi imprime poi la propria qualità energetica, nel rispetto delle regole formali. Ogni volta un segno tracciato è *quel* segno, non un altro, e non è mai un segno astratto, scorporato dalla peculiarità e dalla contingenza nella quale si iscrive; ogni segno rimanda alla comune animazione del soffio che permea tutti i segni, si connette “senza ostruzioni” alla globalità della rete di relazioni in cui è iscritto. L’unico tratto assume così un valore intensionale, diviene metafora di ogni gesto che racchiude in potenza la totalità dei gesti o, meglio, la qualità espressiva del darsi di ogni gesto. È il correlato oggettivo, il modo singolare che significa l’*e-venire* di ogni gesto, il fatto *che vi sia* gesto, tratto, segno. Può intendersi allora anche come il gesto per eccellenza che si deposita sulla carta, il tratto di inchiostro che mediante il suo tracciarsi fa emergere lo sfondo bianco da cui si staglia. Non è che prima ci sia uno sfondo e poi un gesto che si deposita su di esso; sfondo e gesto si coappartengono, si co-istituiscono. Il gesto che traccia il segno nella sua singolarità dà allo sfondo la possibilità di accadere, di darsi come sfondo che accoglie la potenzialità di tutti i gesti e di tutti i segni tracciati: in questo senso l’unico tratto è anche un modo particolare che esprime la relazione di ogni gesto con lo sfondo di tutti gli sfondi che è il mondo stesso, nel suo continuo trasformarsi.

In cinese il termine *shoushi* 手势 è composto da “mano, braccio” (*shou* 手) e da un altro che significa “linea di forza, linea di

tensione, propensione” (*shi* 勢). Si traduce con “gesto”; è notevole però il fatto che può esprimere pure la nozione di un “segno” tracciato dalla mano dell’uomo. Si tratta di un gesto non stereotipato o meccanico, un gesto che reca in sé un’intenzionalità, una sedimentazione consapevole; un gesto che non appartiene all’ordine dell’io o della soggettività, che tuttavia si dà attraverso una singolarità – se animato dalla corretta energia e dalla giusta consapevolezza, dà forma a tratti e a immagini che si mantengono aperte, disponibili all’incontro con lo sguardo che le contempla. E come ogni singolo tratto, che è “unico” nella sua irripetibilità, anche l’opera nel suo complesso non è frutto della volontà soggettiva. L’opera accade quando il corpo dell’artista, in intimità con il qì che scorre nei fenomeni, nell’immagine, nel paesaggio, si traduce in gesto, occasiona una forma. Il pittore si dispone all’accadere dell’opera, si fa luogo del gesto che la genera, ovvero di una sorta di autodeterminazione del vuoto, che da sfondo inattualizzato dei fenomeni viene metaforizzato in figura concreta, in forma contingente – e questa, senza sterilirsi, resta fluida e rimanda all’orizzonte da cui è emersa.

Tra processualità del segno che *si* traccia e la corporeità che è occasione di quel tracciarsi vi è un rapporto indissolubile. Il corpo è il tramite essenziale perché vi sia immagine, perché vi sia circolazione tra i due aspetti integrati di fenomeno ed immagine. Al pari di ogni segno tracciato sul foglio, il corpo è a sua volta segno, espressione particolare che e-viene dal mondo, dalla natura, che è istanza sempre nuova del *Dao*. Il corpo non è cosa, non è sostanza, è piuttosto un continuo dinamismo; ed è sia gesto vivo che si articola nell’orizzonte del mondo, sia supporto e scaturigine di altri segni e gesti che si delineano su di esso, dalla mimica facciale all’espressività degli arti, alle sequenze di una danza. I gesti che si traducono in un’esperienza estetica non scaturiscono da una presa o da un controllo della volontà di un soggetto indipendente e autarchico, ma sono l’esito ogni volta inedito di un corpo che nel suo formarsi e nel suo operare si scopre gesto e si realizza nel gesto, si muove sempre o al di qua della coscienza che ha di sé, della riflessione che lo concettualizza. Il movimento che ne emerge è cosmogonico oltre che estetico. Tracciando segni il corpo non mette capo soltanto a un esercizio artistico o ludico, ma coopera al farsi del mondo, alla circolazione della vita. Il corpo del pittore è soggetto alla sua pratica di pittura, le appartiene e ne è formato, si dà nella sua mimica, nella sua ritmica: non c’è *prima* un corpo in sé, sostanza autonoma, e *poi* un corpo attivato o tradotto in determinati gesti – il corpo coincide con il suo essere sempre attivato nei gesti che lo impegnano, accade sempre come continua gestualità espressiva. Non si

identifica con nessun gesto particolare – nemmeno quello dell'unico tratto che contiene in sé l'infinita potenzialità di ogni tracciarsi – e resta al di là di ogni gesto, resta per così dire il gesto di tutti i gesti; non si esaurisce in nessuno di essi né sussiste indipendentemente da essi. L'efficacia massima, il gesto puro, spontaneo si realizza come sintesi felice di una tradizione sterminata di gesti sedimentati nel tempo e di una singolarità che sempre di nuovo riattiva quella tradizione iniziandosi ad essa. La disciplina della pittura cinese esercita così una particolare postura del soggetto proprio favorendo l'accadere di un gesto "de-soggettivato". Non si deve immaginare una spersonalizzazione mortificante o una negazione dell'umano – negare *tout court* la soggettività equivarrebbe a una paradossale forma di attaccamento, ancorché di segno negativo, che alla solidificazione indebita dell'individualità sostituirebbe un'opposta idea di distruzione o avvilitamento del singolo soggetto. In Shitao ciò che testimonia un'eccellenza artistica è lo spontaneo scioglimento degli attaccamenti al sé psicologico che impediscono al pittore-trasformatore di forme di riconoscersi *in quanto* relazione, con gli altri e con lo sfondo che abita. Il soggetto è un particolare modo del darsi delle relazioni e dei condizionamenti che si costituiscono e si sciolgono nel mondo, che lo strutturano in questa fluttuazione. Le discipline o "arti" tradizionali generano un'esperienza di abbandono del sé, ovvero la condizione necessaria affinché il sé ri-emerga a un altro livello, come identità non logico-elementare ma funzionale e relazionale. La pratica assidua, condotta per il tramite di modelli introiettati, assimilati e infine anche superati ed "evacuati", origina e incentiva questo processo di *trans*-formazione dell'identità del sé. Ogni tratto singolo, ripetuto innumerevoli volte per poter essere incorporato – affinché il pittore diventi lui stesso segno e gesto vivo – è unico; al contempo, in quella sua unicità accade *in nuce* l'intero cosmo, poiché ogni puro accadere rinnova la globalità del processo.

La ripetizione dell'identico permette la comprensione del diverso: l'esecuzione ripresa innumerevoli volte non mira solo ad affinare la capacità tecnica del praticante ma anche a risvegliare una differente comprensione del gesto e del segno, dell'immagine, dell'energia che ne promana. Ciò che più si iscrive nella memoria del gesto dell'artista è ciò che meno è oggetto di *rappresentazione*: non è un discorso "logico" che consente di costruire un sapere o di disporsi ad un atteggiamento etico più attento; è una incorporazione di quel gesto, sperimentato e "levigato" da secoli di tradizione, che fa accedere a un *habitus* trasformato. Pittura e scrittura sono per il letterato cinese dei luoghi di formazione, di messa in esercizio di un sé che si libera dall'attaccamento a se stesso, un sé che non

si fissa, non si blocca in nessuna auto-rappresentazione fittizia o inabile ad accogliere il mutamento, la trasformazione. Mettere in forma immagini o caratteri è un mettere in esercizio il soggetto.

Un esempio emblematico è il dipinto di Shitao identificato con il titolo *Liubie Wuweng xiansheng bei you shanshui juan* 留別五翁先生北游山水卷 (*Rotolo con paesaggio per salutare il signor Wuweng, prima del mio viaggio verso nord*), da una frase scritta dallo stesso autore sul dipinto. Com'è tipico per le opere pittoriche cinesi, si tratta di un lungo rotolo da svolgere, cosicché la scena si possa contemplare nel suo svilupparsi graduale da destra a sinistra. Il letterato Wu Zhao, vissuto circa un secolo dopo Shitao, aggiunse un frontespizio introduttivo. Lo qualificò come “un meraviglioso [dipinto a] inchiostro di Shitao” (*Shitao mo miao* 石濤墨妙), dopo averlo descritto con quattro caratteri: *Jing yu shen hui* 境與神會, “Unione di paesaggio e dimensione spirituale”. Due catene montuose salgono in diagonale dalla parte in basso a destra del foglio alla parte alta a sinistra. Tra i picchi spuntano due templi, che discriminano un primo e un secondo piano di montagne, due diverse lontananze, indicate con l'uso di un inchiostro più carico o più sfumato. Accanto agli edifici scorre un ruscello, mentre una minuscola figura umana fa capolino dalla finestra di uno degli edifici; è una presenza raccolta, appena accennata, assorbita dalla vastità della natura circostante. Verso l'estremità sinistra del rotolo, man mano che l'immagine si dispiega sotto gli occhi dello spettatore, la scena si apre in una vastità indistinta: le acque montane sfociano in un lago o nel mare e si perdono nella distanza. Oltre il dipinto, il rotolo presenta un testo scritto da Shitao circa il viaggio a cui si stava preparando all'epoca dell'esecuzione del dipinto. La parte calligrafica del rotolo si apre con una poesia dello stesso Shitao:

La tonalità della montagna è come pioggia, ma non piove  
Le finestre di carta sono s'illuminano d'un tratto, d'un tratto sono scure  
Le montagne sono in quiete, le rocce e i pini sbiadiscono  
Nella luce scintillante delle acque turbinanti, che rispecchiano un cuore agitato.

Nell'anno *Jisi* 己巳 [1689], prima del viaggio verso nord,  
lascio questo dono d'addio al signor Wuweng in attesa di una sua risposta.  
Shitao, monaco di Jishan

In quest'opera appare chiaro come non ci sia interesse per la *repraesentatio*, per una ri-presentazione del fenomeno-paesaggio. Ciò che conta è la dinamica instaurata tra l'emergere e l'immersersi delle forme nell'indistinto sfondo che le ospita. Ecco perché “la grande immagine non ha forma” (*da xiang wu xing* 大象無形), come si legge nel capitolo 41 del Daodejing. La “grande immagine”

(che la tradizione occidentale classificherebbe come “bella”) è l’immagine riuscita, efficace, magistrale; è l’immagine di qualità superiore, quella che riesce a trasmettere in modo naturale il soffio che la attraversa e la anima, che lascia passare questo soffio evitando di irrigidirlo in una forma definita, determinata, che la renderebbe incapace di respirare. Un’immagine troppo formata, troppo individuata, resta parziale e separata dallo sfondo; l’opera del pittore “significherà dunque dipingere il differenziato, ma mantenendo attiva in quello l’indifferenziazione da cui deriva; allo stesso tempo significherà anche dipingere il diverso, e questo diverso dovrà lasciare apparire l’equivalenza che lo fa comunicare all’interno di se stesso”<sup>13</sup>. Al fondo dell’immagine resta sempre un indefinito, al di là di ogni de-finizione, e per poter cogliere questa traccia indeterminata è essenziale saper coltivare la propria qualità ricettiva (*shou 受*), la capacità di intendere le linee di forza agenti nell’ambiente circostante. Un paesaggio non si vede soltanto: si ascolta, si sente, si percepisce con tutti i sensi. La vita è trasformazione, è evoluzione continua, capacità di evolvere di momento in momento sfruttando le risorse della situazione e del contesto in cui ci si trova; la pittura addestra lo sguardo a un altro rapporto con il mondo e la vita, insegna ad evitare la stasi che impedisce la costante mobilitazione delle energie.

L’intuizione che accompagna una simile consapevolezza coincide con il fatto che l’immagine a cui il pittore dà forma – una forma senza forma chiusa, definita – non appartiene a un ordine rappresentativo né rappresentativo, bensì a un ordine immanente al farsi delle cose, immagini-fenomeni-figure del mondo e modi dell’incontro tra mondo e soggetto. L’esercizio del gesto ripetuto, raffinato, reso essenziale, mostra che quanto si iscrive nella memoria del corpo e nelle azioni non è oggetto di rappresentazione mentale, ma fluisce in modo spontaneo, naturale (*ziran 自然*) e avvolge il soggetto, lo struttura ben più di quanto sia avvolto o strutturato dal soggetto stesso. Per questo è importante prendere spunto dalla qualità dell’insapore, *dan 淡*, che non impone alcun sapore e può quindi accogliere tutti gli altri sapori e farli espandere, ciascuno al suo momento. Il carattere *dan*, composto dal radicale delle tre gocce d’acqua e da due segni che indicano il fuoco, mostra nella sua grafia l’annullarsi reciproco di tendenze opposte, che proprio

<sup>13</sup> F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, cit., p. 89. Su Shitao cfr. anche J. Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*, Cambridge University Press, Cambridge (Ms) 2001; Qianshen Bai, *Fu Shan’s World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*, Harvard University Asia Center, Cambridge (Mass.) 2003; Zhu Liangzhi, *Shitao yánjiū 石濤研究 [Uno studio su Shitao]*, Beijing daxue chubanshe, Beijing 2005.

incontrandosi danno luogo non a una nullificazione ma all'apertura di uno sfondo ricettivo, orizzonte di possibilità per la molteplicità che in esso viene accolta. Al contrario, l'imposizione di un sapore o di una forma non potrebbe far accadere l'assaporamento che genera nuove possibilità di gusto e di significazione, favorendo l'autodeterminarsi del processo sempre a monte di ogni fenomeno particolare. La capacità di classificare, di organizzare (*pin* 品) le opere secondo i valori e le qualità che esprimono non dipende tanto da concetti quanto dalla facoltà di assaporare, gustare (*weiwan* 味玩) l'effetto che producono sull'interiorità: l'esercizio di gusto è un atto fisico, concreto, e coinvolge l'insieme del sensi di chi contempla l'opera. Non c'è priorità o dominanza fra il tratto e il suo sfondo, tra il gesto e il luogo in cui accade, tra il soggetto di una pratica e la pratica in cui il soggetto si può concretamente determinare. Il gesto è l'espressione puntuale, singolare dello sfondo; lo sfondo si rivela a partire dal contraccolpo, dal ritorno su di sé del gesto che (si) riflette. Tra la coscienza che pensa il luogo del suo accadere e il luogo in cui quella coscienza si dà si instaura un movimento di inclusione reciproca – è il pensiero che incontra se stesso sdoppiandosi, riconoscendo sia come movimento sia come luogo, sfondo vuoto e indeterminato di quel movimento. È gesto in divenire, e oggetto di contemplazione; è sfondo e insieme figura che da quello sfondo si stacca e in quello sfondo si riassorbe. Dipingere è modificare-trasformare il *qi* così come il Cielo (*tian* 天) modifica-trasforma i fenomeni, rigenerando la vita.

Si comprende quindi il mutamento di accento che Shitao imprime agli ultimi capitoli del suo testo, che non toccano più aspetti legati alla dimensione artistica o estetica, quanto motivi etici, come testimoniano i titoli: “Allontanarsi dalla polvere” (*Yuanchen* 遠塵), “Liberarsi dalla volgarità” (*Tuosu* 脱俗), “Espandere le proprie qualità” (*Ziren* 資任). L'artista è immagine del mondo, e nel proprio comportamento riflette la capacità di interrelazione sviluppatasi attraverso l'esercizio della scrittura e della pittura. Il diciassettesimo capitolo, che è inframmezzato tra gli ultimi due citati in precedenza, si intitola *Jianzi* 兼字, “Tutt'uno con la scrittura”: unità di pittura e scrittura, ma anche fusione del pittore con il suo stesso gesto. La pratica estetica si converte in una trasformazione del sé che si espande e produce frutto sia entro i limiti del dipinto, sia della vita di ogni giorno. A questo scopo bisognava passare attraverso la regola, lasciarsi “informare” da essa; senza norma non c'è tensione lirica, non c'è capacità espressiva. Non si è spontanei o naturali fin da subito, ma lo si diventa – meglio, si diventa consapevoli di essere da sempre *nella* spontaneità. Ci si deve esercitare per rendersene

conto ed essere infine davvero spontanei, perché libertà e naturalezza sono qualcosa che si raggiunge, non qualcosa che si possiede o che si sa applicare fin dall'inizio. È a questo livello che si dissolve l'identità fantasmatica dell'artista, di colui che ricerca, come pure si dissolve l'identità fittizia e frutto di proiezioni dell'obiettivo iniziale della ricerca – che si tratti della maestria assoluta, della felicità, della salute. A questo livello si vive e ci si muove nella vita e nell'arte, si evolve in esse tornando allo spirito del principiante, libero da ogni tecnica prefissata, e in quel momento si diviene pienamente ciò che da sempre si era, ma che solo allora si incarna nella verità, pur fragile e contingente, di ogni singolo gesto.