



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Lingue e civiltà
dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

Immagine-spirito

Teoria dell'Impatto prensivo:
Rotolo orizzontale e Cinema in dialogo

Relatore

Prof.ssa Sabrina Rastelli

Correlatore

Prof. Federico Squarcini

Laureando

Sergio Gianfrate

Matricola 867241

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Premessa/叙	2
Introduzione	6
1. Cornice morale a una teoria dell'immagine: il paradigma dell'enigma	14
1.1 Violenza e vulnerabilità	15
1.2 Rettorica e persuasione	24
1.3 Chiarimenti sul ruolo dell'immagine	35
Diagrammi	
2. Rotolo orizzontale	40
2.1 Cos'è il rotolo orizzontale	42
2.2 Linquan gaozhi 林泉高緻 – Il sublime di boschi e sorgenti.	53
2.3 Huang Gongwang 黄公望, Fuchun shan ju tu 富春山居圖, Dimora sui monti Fuchun	63
Tavole e scene	
3. Cinema	70
3.1 Impronta e impatto	72
23.2 Cos'è il cinema	80
3.3 Gu Xiaogang 顾晓刚, Chunjiang shui nuan 春江水暖, Tiepide acque di primavera	92
Conclusioni	96
Bibliografia\Sitografia	101



Premessa

"*Dao che come Dao può essere preso, Eterno Dao non è /
[poiché] nome che può essere nominato, Nome Eterno non è.*"¹

-*Daode jing* 道德经

名道
可道
名道
非常
常道
名道

Questa tesi di laurea è il secondo tentativo, ugualmente ingenuo e infantile, di mettere a tema un unico argomento: confrontare due formati artistici in virtù di loro analogie formali. Questa tesi è un calco di un precedente lavoro svolto per la laurea triennale, e come ogni prodotto di cultura², ovvero frutto di campi - disciplinari in questo caso -, una tesi di laurea possiede le stesse caratteristiche di un calco: anch'essa si presta ad essere una sorta di calco di sé stessa, mantenendo in sé i caratteri del precedente e degli altri prodotti di cultura, "quali ne siano le differenze"³. Tutto sommato infatti, diciamo tutti le stesse cose. Anzi, *diciamo tutti la stessa cosa*. Ma che cos'è questo bene comune? Non credo di avere le parole: se c'è qualcosa che accomuna tutti i parlanti, è qualcosa di ineffabile, che nel dire (il dire) non può esser detta. Perciò, scrivendo "diciamo tutti la stessa cosa", lancio un sasso a forma di postulato che cadendo nel vuoto porta a niente di utile o vantaggioso. Eppure, è proprio pensando una frase del genere che mi rendo conto di non dire la stessa cosa di tutti. Il massimo tentativo di medesimezza - tutti coloro che parlano dicono una stessa cosa - mette in moto nella direzione esattamente opposta. È come se stessi tirando troppo un elastico che, spezzandosi, torna indietro. Dietro quest'esempio di opposti complementari e coincidenti si cela un motivo ricorrente della parola parlata: in tutto ciò che viene detto qualcosa sfugge. E nello sfuggire di questa cosa si riempie il vuoto in cui il mio sasso-postulato cade. In questo modo, quel che è 'privo di utilità', statico in apparenza, possiede la chiave ad un movimento dialettico di qualche interesse. Insomma, nella mia dichiarazione d'intenti - "dichiaro di volere mettere a confronto due formati artistici" - piuttosto che esserci il pieno (vuoto) delle argomentazioni a venire, c'è in nuce il vuoto (pieno) di tutto ciò che poi non sarà detto, e che sfuggendo misteriosamente verrà detto. Questo è o ermetismo o ipocrisia.

Ma di questa ipocrisia devo tacere. Devo dire che un antropologo è un antropologo e un filosofo è un filosofo quando, in realtà, il fisico parla da teologo e lo storico da archeologo: nel dire tutti esattamente la stessa

1 Traduzione in Attilio ANDREINI (a cura di), *Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, Torino: Einaudi, 2018, p. 3.

2 Parola semanticamente legata all'azione del *coltivare*.

3 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. di Giorgio Passerone, Roma: Cooper, 2003, p. 60.

cosa, questi dicono, allo stesso tempo, una via che via non è. “Questa è disonestà”⁴, si penserà; disonesto perché quel ch’io dirò è stato ripetuto cento, mille volte prima e dopo di me, con me e tra me. È stato detto così tante volte e “con tale forza che pare impossibile che il mondo abbia ancor continuato ogni volta dopo che erano suonate quelle parole”⁵; eppure sono qui a scrivere, a cercare dopo Warburg la stessa cosa che Warburg cercava, come lui innumerevoli persone con lui e con me, tra lui e me, a parlare dopo che ‘il paganesimo è potuto rinascere nel Rinascimento’. Dunque, questa ricerca è un calco, la ripetizione di una medesima cosa:

Se io ora lo ripeto per quanto so e posso, poiché lo faccio così che non può divertir nessuno, né con dignità filosofica né con concretezza artistica, ma da povero pedone che misura coi suoi passi il terreno, non pago l’entrata in nessuna delle categorie stabilite – né faccio precedente a nessuna nuova categoria e nel migliore dei casi avrò fatto... una tesi di laurea.⁶

⁴ Carlo MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, Milano: Adelphi, 1982, p. 35.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 36.

叙

本文探讨中国传统卷轴画和电影的关系。虽然看起来它们的艺术历史很遥远，但是这两种艺术形式的媒介性质基本相同。本文以巫鸿先生、宫勋先生和James Cutting先生为基础，研究出传统手卷和电影同样的特点有以下几点，即：a) ‘卷’的形式；电影数码化以前，电影影片就是一种‘卷’形式的艺术作品。跟中国传统卷轴画一样。b) 游动画面；由‘卷’形式，卷轴画和电影作品都是一种游动的绘画，所以它们都可以称为movie。c) 长宽比例；由一些历史、特质或者文化的原因，两种艺术形式的图像都是在长度上发展的，而不是在宽度上发展的。d) 亲密性；两种艺术形式都是一种很亲密的艺术形式。卷轴画需要通过观看者打开欣赏，而电影也需要在很暗的环境下进行观看。e) 互动性；虽然两种艺术形式很亲密，可看电影看卷轴画也是一种社交活动，例如在人满的影院看电影时、一小群文人在花园看卷轴画时。f) 收藏艺术品；由‘卷’的形式，电影和卷轴画收藏方式差不多一样。事实上DVD、Blu-Ray、数字图书馆等是当代数字的‘卷’。g) 展览；如果卷轴画和电影的收集方式有关，那么他们的展览方式也一样。因为它们的观看方式不像壁画那样可以一目了然，展览电影或者观看卷轴画的时候，都是不可以一眼看到所有的作品。h) 声音和颜色；在声音和颜色方面，这两种艺术形式都需要靠声音和颜色将作品主题的‘气氛’烘托出来。i) 身临其境；电影和卷轴画的观看方式都让观赏者沉浸在叙事中。l) 时间性；这个特性和下个特性最重要。电影和手卷观看方式都是一种时间观看方式。为了看一部卷轴画人需要展开手卷。这种观看方式跟那种西方壁一目了然的不一样，而跟电影的一样。看电影也需要时间。m) 观赏顺序；电影制作人和山水画家以都会对内容进行排序，以此来引导观赏者。观赏者的眼睛需要随卷轴画的顺序进行观看，和电影图像也需要排列观看的先后顺序是一样的。n) 版权责任；对于电影制作人来说，决定制作作品的制作人是谁是很难的，因为电影是由无数人制作的。对于卷轴画来说，虽然卷轴画是由一个人进行绘画的，但是有些收藏家或者别的画家，会把图章、诗歌、笺注等写在手卷图像上。这也让人们很难分辨这个卷轴画是谁制作的。o) 流动比喻；由“卷”的形式和时间性，电影和手卷两种艺术形式的图像跟观看顺序有着很大的关系。就像河流一样，所以都可以比喻为河流的流动性。

对于这些特性的讨论本人分析了一些结果。一般来讲，电影和卷轴画的关系需要对一些观念提出质疑。

一是古代与现代的概念：进行电影与卷轴画的比较，需要从一种‘时代错误’角度来研究

艺术历史。事实上，如果想要谈论卷轴画的绘画和电影作品有什么关系，那么不可以限定两者的“时空”关系。虽卷轴画是古代观赏绘画故事的一种形式，而电影被视为现代或者当代的产物。但是当代的艺术形式也需要融合和借鉴卷轴画这种古老的“电影”。

二是历时与共时的概念：这两个就是抽象的概念。事实上，历时和共时分析共存，人们的论中这两种分析复合。

三是同一性与他者性的概念：“手卷就是中国所独有的传统艺术形式”这个句子常听说的。电影评论家常常以欧洲、英国或者美国的理论为基础上建立他们的评论。不过，如果两种艺术形式的“家谱”一样的，就需要对同一性与他者性的问题提出质疑。电影和卷轴画的关系还有别的结果。中国艺术历史与电影历史这两个研究领域现在可以合作。此外，谈两种艺术形式的关系也需要古希腊语和文言的语言学、欧洲、美国、英国和中国的哲学家、人类学家、视觉文化学家、思想史学家、物理学家、总教史家、书法和绘画的老师、太极和气功的师傅等的帮助。简而言之探讨这个问题需要很大的研究团队。本文想说明这些问题。

Introduzione

1

Scopo di questa tesi di laurea è rendere visibile la rete che intreccia le storie di due formati artistici apparentemente distanti tra loro, il cinema e il rotolo orizzontale. Una qualche familiarità tra i due è stata riconosciuta più volte, ma ancora non sono state prese sul serio le conseguenze che il loro accostamento comporta. Innanzitutto, vorrei fornire di seguito un elenco dei punti in cui le loro due strade convergono: a) *la forma del rotolo*. Il prodotto cinematografico si presenta, prima di una sua digitalizzazione, nella forma di un rotolo che va svolto, esattamente come il formato tipicamente cinese; b) *l'immagine in movimento*. Al processo di svolgimento consegue un *movimento* dell'immagine, per cui sia il prodotto cinematografico che il rotolo orizzontale offrono un esempio di *moving picture, movie*; c) *più lungo che alto*. Per diversi motivi storici, materiali o culturali, entrambe le immagini si sono sviluppate in lunghezza più che in altezza, configurando in questo modo, come si vedrà, una particolare fruizione che fa della *presenza* un'importante caratteristica; d) *intimità*. Sia il cinema che il rotolo orizzontale consentono all'osservatore di esperire il formato in modo intimo, da un lato con un profondo contatto con la materialità del prodotto (rotolo), dall'altro con il buio e le poltrone della sala cinematografica; e) *socialità*. Intimi da una parte, d'altro canto invitano alla condivisione con visioni di gruppo, in sale gremite di persone o in giardini abitati da cerchie di letterati; f) *collezionismo*. Pratica comune nei due formati è collezionare le opere, e in entrambi i casi parliamo di collezione di rotoli, nonostante il passaggio, nel cinema, all'*home video*, ai DVD, ai Blu-Ray e alle librerie digitali, che possiamo considerare come i corrispettivi digitali del rotolo; g) *esibizione*. Se collezionati, i prodotti vengono esibiti, e anche in questo caso i due formati si assomigliano dato che la forma del rotolo (compresi i corrispettivi digitali) non consente una visione immediata, ma richiede la mediazione o della mano o di una macchina; h) *suono e colore*. Sia il cinema - prima del suono sincrono - che il rotolo orizzontale consentono sperimentazioni con i suoni e i colori che potremmo chiamare "atmosferiche", ovvero tese a modulare l'immagine; i) *presenza*. Cinema e rotolo aspirano a far immergere lo spettatore in una narrazione, nel primo per mezzo di vicende e personaggi, nel secondo attraverso "passeggiate" fra monti e corsi d'acqua; l) *temporalità*. La forma del rotolo invita lo spettatore a una visione che dura nel tempo, evolvendosi; m) *spazialità*. Per orchestrare queste visioni consequenziali dei prodotti artistici i *moviemakers* - come chiamo sia i pittori di dipinti di paesaggio che i cineasti - dispongono gli elementi nello spazio del formato in modo tale da guidare il movimento degli occhi dello spettatore; n) *equivoca responsabilità*. La questione di legare un prodotto a un autore è ambigua nei due formati, perché da un lato non si rende conto degli

eterogenei e complessi processi di realizzazione (cinema, sincronico), dall'altro al dipinto di un solo autore sul rotolo si aggiungono nel tempo stampe di collezionisti, componimenti poetici, annotazioni ecc. rendendo così complessa l'attribuzione del rotolo a quel primo motore (rotolo orizzontale, diacronico); o) *metafora del flusso*. Nei discorsi intorno a entrambi i formati, e indipendentemente uno dall'altro, si sono sviluppate alcune metafore comuni che sia il cinema sia il rotolo orizzontale abitano comodamente, fra cui particolarmente evocativa è la metafora del flusso, condivisa da critici cinematografici come da critici di rotoli orizzontali.

Questa serie di analogie conduce a una serie di conseguenze. Su un piano generale, per accostare in questo modo i formati artistici del rotolo orizzontale e del cinema occorre mettere in discussione alcune categorie dicotomiche ancora imperanti nel linguaggio accademico. In primo luogo, le categorie di *antico e moderno*: mettendo a confronto il cinema con il rotolo orizzontale, si insinua nel discorso una concezione anacronistica delle storie e delle storie delle arti. Alla luce delle analogie tra i due, e data la capacità di nutrirsi reciprocamente, se si avvicinano su una stessa pagina sezioni di un dipinto su rotolo orizzontale e fotogrammi di un prodotto cinematografico, si constata l'inadeguatezza di definire uno come antico, classico, tradizionale e l'altro come moderno o contemporaneo. Anche se non si vuole arrivare a sostenere un totale anacronismo dei formati, occorre quanto meno considerare una *modernità* del rotolo orizzontale, fornace di *movies*, e un'*antichità* del cinema, simile a quella concessa alla caverna platonica. In secondo luogo, le categorie di *diacronia e sincronia*: l'esempio del legame fra rotolo orizzontale e cinema invita a ragionare sull'astrazione necessaria ad analisi diacroniche e sincroniche, e sulla possibilità di ragionare altrimenti secondo concatenamenti tanto diacronici quanto sincronici, secondo una sottesa coesistenza dei due, tenendo assieme elementi classificati in maniera eterogenea e non per questo distanti tra loro. Dunque, i concatenamenti causati dall'accostamento di questi due formati artistici nidificano l'analisi, la rendono complessa creando una rete ingovernabile secondo la classificazione in varianti diacroniche e sincroniche. In terzo luogo, le categorie di *identità e alterità*: per indagare la sorellanza possibile tra rotolo orizzontale e cinema bisogna anche riflettere sulla legittimità di ogni tentativo di identificazione per estraniamento. Il rotolo orizzontale è tendenzialmente denotato geograficamente, e presentato come formato "tipicamente cinese". Allo stesso tempo, nel cinema gran parte della sua critica si è allacciata all'universo semantico di teorie dell'arte "tipicamente europee", relegando ai margini interventi alternativi. Rintracciare familiarità di sangue tra i due formati, rendendo visibile un ramo genealogico che li connette, obbliga le critiche a convergere e smuove stantie identificazioni ed estraniamenti.

Su un piano più particolare, invece, legittimare la vicinanza di questi due formati artistici facilita l'incontro di campi di ricerca che secondo le attuali condizioni sono tra loro indipendenti. Il sinologo specializzato in arte cinese si rende utile ai discorsi del critico cinematografico, e viceversa. Il teorico dell'immagine

si trova chiamato a percorrere una pista verso il dipinto su rotolo orizzontale. La cultura visuale deve rendere più complessa la propria genealogia, considerando la trattatistica sui dipinti di paesaggio e non solo. Bisogna inoltre constatare una trama tra varie direzioni di ricerca ancora più fitta. Infatti, per indagare a fondo il cinema e il rotolo orizzontale come arti sorelle diventa necessario coinvolgere, insieme a storici del cinema, dell'arte europea e dell'arte cinese, anche filologi delle classicità greca, latina e cinese, studiosi del pensiero filosofico continentale, anglo-americano e cinese, antropologi, studiosi di cultura visuale, teorici delle idee, fisici, storici delle religioni, fino ad arrivare ai maestri di pratiche quali la calligrafia, il dipinto (che sia ad olio o ad inchiostro), il *taiji*, il *qigong*, la meditazione (seduta o camminata) e così via. È, insomma, richiesta la formazione di équipe di ricerca capaci di percorrere i sentieri che segna una collisione dialettica come quella fra il cinema e il rotolo orizzontale.

Nel paragrafo seguente, a partire da questo sprofondamento analogico spero di poter raccontare il fallimento di questa ricerca.

2

Giungendo alla fine di questa ricerca, mi sono dovuto confrontare con una manifesta divergenza del discorso dagli intenti iniziali presentati poco sopra. Il progetto originario di strutturare una teoria dell'immagine fondata sull'incontro tra cinema e rotolo orizzontale è andato col tempo sgretolandosi di fronte a inesperienza, incompetenza e un'imperdonabile superbia. Di tutto ciò che si è detto finora, in quel che segue sono rimasti gli errori. È un vago errore il girare a vuoto di questa ricerca, e la sua immaginata struttura arborescente si è irrigidita – seccata - in un frustrato e latente ma incarnato desiderio rizomatico. Voglio dire che la chiarezza delle argomentazioni che seguono è inibita da un'infantile, primitiva volontà polimorfica. Questa dis-espressione e dis-identificazione in sede di una tesi di laurea risulta patologica e tanto sconveniente per chi scrive, quanto poco eversiva per chi ascolta. Tuttavia, dopo aver fatto i conti con questo fallimento, mi sono reso conto che nella mia posizione anche questo errare vago offre la possibilità di riflettere su alcune questioni d'interesse per chi intende giocare alla produzione del sapere. Premettendo le scuse nei confronti di tutti gli specialisti che potrei offendere con la mia incapacità e la mia negligenza, al fine di rendere comprensibile il balbettante discorso che segue, vorrei adesso dare al lettore le istruzioni per far ruotare, per mettere in moto e per allineare coerentemente le sezioni del discorso. Per farlo mi servirò dell'immagine del *muretto a secco*. Quelli che infatti appaiono come capitoli inanellabili tra loro, tre in tutto, sono sassi, blocchi di pietra impacciatamente lavorati in forme diverse, di per sé pesanti, ingombranti e pericolosi, ma che, se opportunamente disposti e assemblati,

permettono di dare il via alla costruzione di un muretto a secco, finalmente utile a delimitare qualcosa. Prima di descrivere passo per passo i capitoli, una prima raccomandazione intorno alla logica con cui si procede da uno all'altro: piuttosto che essere una logica consequenziale, fondata sulla coerenza argomentativa, è una logica per *gradi di lavorazione* che modula il discorso. I gradi di lavorazione seguono i seguenti parametri: a) casualità nella ricerca delle fonti; b) coerenza nei passaggi argomentativi tra un paragrafo e l'altro; c) compiutezza del discorso. Perciò, da un capitolo a minore grado di lavorazione si arriva a un capitolo a maggior grado di lavorazione. Occorre specificare che i capitoli a gradi di lavorazione minore e maggiore, ovvero il primo e il terzo, non corrispondono a un grado 0 e un grado 1, a un minimo e massimo assoluti, ma al minimo e massimo relativi alle possibilità di questa ricerca. Adesso descrivo ciascun blocco di pietra secondo due registri diversi, prima *essoterico* e poi *esoterico*, il primo legato alla significanza letterale, il secondo ai processi latenti e sottesi. Un rapporto di proporzionalità inversa caratterizza i due registri, per cui al crescere del grado di lavorazione cresce l'essoterico mentre decresce l'esoterico.

Nel primo blocco, il meno lavorato, per cautela verso i rischi di violenza di una ricerca razionale si parte da una critica ai concetti di *postcolonialismo* e *decolonialità*, sulla base di tre testi: *Decolonialità e privilegio* di Rachele Borghi, *Sinologism* di Gu Ming Dong, e *Critica della ragione postcoloniale* di Gayatri Chakravorty Spivak. Questi, pur essendo tra loro lontani, convergono sui temi trattati e invitano a compiere una sintesi che viene tuttavia delusa nella seconda parte del capitolo. Un senso di *insicurezza* da una parte mette in crisi la possibilità di una ricerca scientifica ed oggettiva, d'altro canto mette in moto una scepri fondata sulla tragica ma virtuosa esperienza filosofica di Carlo Michelstaedter, e sulle ricerche sul caso e la sincronicità portate avanti da Carl Gustav Jung. Questi, insieme alle considerazioni sulla prospettiva e sulla visione stereoscopica di Pavel Florenskij e all'altissimo esempio offerto dall'*Yijing* 易經, creano le condizioni perché venga ipotizzato un paradigma di ricerca che prenda a modello il concetto di *enigma*. In questo blocco, la ricerca delle fonti è avvenuta *a caso*, ovvero senza una meta precisa e determinata, ascoltando i consigli di amiche, conoscenti e libraie, passeggiando in librerie indipendenti o in casa impugnando libri che non sapevo di avere. Così, si è accumulata una pila eterogenea e contraddittoria di testi scritti da autori più o meno sagaci, autorevoli, stantii o mobili. Non addentrandosi in nessun sentiero suggerito dai testi selezionati, il discorso resta sulla superficie delle questioni trattate. Inoltre, i problemi emersi da questa indagine superficiale sono per la maggior parte falsi problemi, che rischiano di depistare da circoli di pensiero utili e vantaggiosi. Nonostante tutto questo, con il materiale stratificato si è venuta a creare una trama di concatenamenti che puntano a un divenire e culminano in un invito a *persuadersi* a passare dallo statico guardare uno scorrere di un fiume al saltarci dentro, con tutti i rischi che comporta e la totale *vulnerabilità* cui ti mette di fronte. Con quest'immagine si intende connotare

atmosfericamente l'intero discorso, e in questo senso il primo blocco occupa il ruolo di *cornice*.

Il secondo blocco, a grado medio di lavorazione, si propone come obiettivo primario di mettere a tema il rotolo orizzontale. In primo luogo, si introduce e indaga il concetto di *spirito*, proposto come traduzione del carattere *qi* 氣, sulla base di alcune metafore comuni ai due legate alle immagini del *respiro*, della *fiamma* e del *flusso*. Da qui, seguendo l'analisi del rotolo orizzontale compiuta da Gong Xun, si accostano descrizioni *standard* del formato ad altre che ruotano attorno a nodi filosofici comuni al pensiero continentale e al pensiero cinese. Viene così tracciato il profilo di un formato artistico che vede *movimento*, *consequenzialità*, *temporalità* e *materialità* come caratteristiche principali della propria fruizione. Segue un discorso sui processi di realizzazione del rotolo. Si indaga prima l'importanza dell'esperienza del paesaggio attraverso gli studi sul campo semantico delle parole *armonia* e *Stimmung*, poi si procede prendendo in considerazione la raffigurazione del paesaggio. Il ragionamento culmina nell'analisi di uno dei più importanti trattati sul dipinto di paesaggio della storia dell'arte cinese, il *Linquan gaozhi* 林泉高緻 di Guo Xi. Dopo aver commentato i momenti più significativi della prima parte del trattato, si conclude il capitolo presentando un caso studio: la copia (dipinta nel 2021 da *Keyun zi* 可雲子) di un rotolo del XIV sec., *Fuchun shan ju tu* 富春山居圖 di Huang Gongwang 黃公望. Qui emerge, causa il riconoscimento del legame tra fruizione artistica e pratica del *taiji* 太極, l'interpretazione del rotolo come formato della respirazione. Mantenendo alcune somiglianze con il primo blocco nella ricerca delle fonti, questo secondo si struttura con più determinazione attorno a un tema chiaramente definito. Parte da scelte arbitrarie, come la traduzione di un termine basata su intuizioni analogiche e questioni teoriche ad esse legate, per arrivare a una definizione più o meno univoca di un formato artistico.

Il terzo blocco, grado massimo di lavorazione in questa sede, conclude la tesi con alcune considerazioni sul formato cinematografico. In un primo momento si introducono i due concetti di *impronta* e *impatto*, sulle piste di Georges Didi-Huberman da un lato e di Marshall McLuhan dall'altro. Attorno al primo gravitano i discorsi sul contatto e l'anacronismo, che condurranno a chiarimenti sulla prospettiva spirituale - qui proposta - nei confronti dell'immagine e della fruizione artistica, e in generale a una considerazione dello *spirito* come profondamente immanente, in contatto con l'esperienza quotidiana del mondo. Da queste considerazioni nascono le premesse per formulare una *teoria dell'impatto prensivo*, come invito a raffinare la sensibilità dell'apparato visivo in funzione di una crescita del contatto. L'impatto, invece, si avvicina più direttamente al tema dei *media*, dei formati di cui l'animale umano si fascia nell'evoluzione storica. Tenendo a mente l'adagio "il formato è il messaggio", di cui il rotolo orizzontale rappresenta un'anacronistica conferma, ci si avvicina a un approccio ecologico dell'esperienza assecondando l'attività della percezione secondo movimenti di *traduzione* e *metafora*. Infine, viene introdotto un rapporto proporzionale tra la teoria dei formati caldi e dei formati freddi proposta

da Marshall McLuhan e la teoria *yinyang* 陰陽 centrale nell'universo semantico cinese, cui poi si legano i due formati artistici del rotolo orizzontale e del cinema. In questo senso, si immagina un diagramma 陰陽 in cui i due formati si trovano in un rapporto di complicità e complementarità, per cui i discorsi su uno integrano quelli sul secondo, e viceversa. Così, viene introdotta un'analisi del formato cinematografico che ha come guida lo studio di James Cutting *Movies on our Minds*. Nel ripercorrere punto per punto le caratteristiche comunicative del cinema, si individuano le analogie con il rotolo orizzontale che mi permettono di indagarli in una stessa sede e considerarli come arti sorelle e complementari. Infine, come caso studio si propone l'analisi del *movie Chunjiang shui nuan* 春江水暖 (2019) di Gu Xiaogang 顾晓刚, che chiarisce la condizione attuale del dialogo tra i due formati in esame e permette di raggiungere le conclusioni del discorso sul rapporto fra fruizione cinematografica e pratiche di coltivazione spirituale, quali il 太極 e la meditazione seduta. La scelta delle fonti è in questo caso più oculata e il discorso cerca di seguire con maggior chiarezza argomentazioni binarie.

Nella costruzione di un muretto a secco prima occorre spianare il suolo per evitare cedimenti, dopo di che si comincia a disporre i blocchi di pietra: in fila blocchi grandi e più lavorati e poi pietre più piccole e irregolari per colmare gli spazi e consolidare il muro. Con quest'introduzione si intende spianare il suolo, poi i due capitoli sul rotolo orizzontale e sul cinema, più grandi e lavorati, vanno messi in fila mentre il primo capitolo, piccolo e grezzo, occorre inserirlo nello spazio tra i due. Questo è l'ordine in cui vanno disposti i blocchi di questa tesi di laurea. Si tenga infine a mente un'altra regola generale nella costruzione di un muretto a secco: i blocchi di pietra più belli vanno sopra, così che possano essere usati per sedersi. Presento questi primi tre blocchi consapevole che non sono né confortevoli né accomodanti, e che nel migliore dei casi saranno utili soltanto a sostenere i blocchi che verranno.

3

Occorrono ancora alcuni chiarimenti sull'utilizzo delle immagini nel discorso e il modo in cui interagiscono con il testo. Si incontreranno grosso modo tre tipologie di immagini: 1) immagini integrate nel testo con valore atmosferico; 2) diagrammi; 3) testi in riferimento alle *ekphrasis* ἑκφρασις dei casi studio. Nel primo caso si tratta di immagini che modulano il ritmo del discorso, caricate atmosfericamente, non accompagnate da alcuna didascalia. Le foto a colori sono state scattate dall'autore e accompagnano la metafora del discorso come muretto a secco; le bozze di elementi paesaggistici sono tutti tratti da *Gli insegnamenti della pittura del*

*giardino grande come un granello di senape*¹. Al secondo e al terzo caso sono dedicate due sezioni separate dal discorso, prima tra i capitoli uno e due, poi tra i capitoli due e tre. I diagrammi (tra capitoli uno e due), accompagnati da didascalie, intendono offrire una rappresentazione grafica di concetti e passaggi logici del discorso. Le tavole e le scene (tra capitoli due e tre) permettono a chi legge di vedere i bracci di rotolo (tavole) e i fotogrammi delle scene (scene) descritte in § 2.3 e § 3.3. Per uniformità con la lettura da destra a sinistra del rotolo orizzontale, anche i fotogrammi delle scene del *movie* sono disposti secondo quest'ordine. Prima di passare ai ringraziamenti, vorrei parlare della scelta compiuta per la trascrizione e la disposizione grafica dei caratteri cinesi. Secondo una linea poco ortodossa, i caratteri cinesi nel testo sono preceduti alla prima occorrenza dalla trascrizione in *pinyin* 拼音, la quale cade dalla seconda occorrenza in poi. La veste grafica cerca seguire la modalità in cui è stato incontrato il carattere o il passaggio citato. Dunque, si incontreranno frasi che seguono l'ordine sinistra/destra e frasi che invece seguono quello alto/basso, destra/sinistra. Lo stesso vale per la scelta del carattere semplificato o tradizionale. So che queste scelte potrebbero risultare sconvenienti per chi legge, soprattutto per il non iniziato alla lingua cinese; tuttavia, ho deciso di compierle in virtù di un esperimento che mette a tema i modi in cui in un testo lingue alfabetiche e non possono interagire.

Infine, alcuni ringraziamenti. Ringrazio Anna e Francesco, che mi hanno fatto dono dei privilegi di studio e sicurezza, e sopra tutto di un amore immenso e costante. Ringrazio Claudio, con cui ho scoperto la prima età della nostra vita: auguro a noi una collaborazione senza sosta nell'affrontare gli ostacoli che ci offenderanno. Ringrazio Silvia, ricordo ora e sempre la vulnerabilità che abbiamo l'un l'altro rivelato, il calore e la vita di un contatto. Ringrazio Adriana e Pino, maestro, il loro carattere fonte d'ispirazione e tutti i bellissimi momenti che hanno voluto condividere con la mia persona. Un ringraziamento a Sabrina Rastelli, professoressa, mi ha seguito lungo un percorso che ho reso forse fastidioso con i miei capricci; non credo di essere stato capace di spiegare quanto mi abbiano guidato i suoi consigli, quanto mi sia affidato in questi anni ai suoi insegnamenti e quale stupore abbia provato nelle aule dei suoi corsi. Ad Attilio Andreini, professore, prima per aver aperto a me e a tanti altri colleghi la porta del cinese classico, poi per i suggerimenti che hanno dato forma ai discorsi sul *Zhouyi* in questa ricerca. A Federico Squarcini, professore, per il dolore terapeutico causato dai suoi insegnamenti, la cura con cui li porta avanti e gli infiniti consigli di lettura. A Giulia Basaglia, libraia, se nella sua libreria Scaldasole emergono puntualmente decisive intuizioni non può essere un caso. Vorrei anche ringraziare personalmente: Abd Dukmak, Ada Quandomatteo, Alessandro Avella, Andrea Cacucciolo, Carlo Teo

1 Mai-Mai Sze (a cura di), *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*, Chie Tzu Yuan Hua Chuan, 1679-1701, Princeton University Press 1992. Anche nell'edizione italiana Mai-Mai Sze, Riccardo Mainardi (a cura di), *Gli insegnamenti della pittura del giardino grande come un granello di senape*, Milano: Luni, 2020.

Pedretti, Cesare Petroni, Emma Lecchini, Enrico Tomei, Eva Salviato, Federica Costantini², Federica Fiore, Federica Lai, Federico Acciardi, Germana Dragonieri³, Giancarlo Brambilla, Giulia Zinni, Ilaria Carolina Porta, Kan Chengzhang⁴, Li Qingxiang, Marco Centasso, Margherita Falqui⁵, Maria Elettra Pacini⁶, Michele Iannuzzi, Michele Pulini, Paola Carta, Stefano Novara, Silvia Marchese, Siria Falleroni, Soda Marem Lo, Sofia Arcadipane, Sofia Raggini, Su Dou'er, Tobia Tomasi, Vera Cutolo, Vito Gambacorta.

² Federica COSTANTINI, *La celeste risonanza: Coltivazione di Sé nel pensiero Neoconfuciano*, [tesi di laurea magistrale], in corso.

³ Germana DRAGONIERI, *Lucciole. Il paradigma naturale nella poesia pugliese del Novecento*, Pesaro: Metauro, 2022.

⁴ KAN Chengzhang, *Exchange rates and Bayesian Paradigm*, [tesi di laurea magistrale], 2022.

⁵ Margherita FALQUI, *Maneggiare con cura. Una ricerca su arte, relazionalità e interdipendenza*, [tesi di laurea magistrale], 2022.

⁶ Maria Elettra PACINI, *L'altro valore del testo. Note per un'antropologia filologica*, [tesi di laurea magistrale], 2022.

*A rocce, piante, corsi d'acqua miei insegnanti,
e alle piccole persone.*



*“Senia, il porto non è la terra
dove a ogni brivido del mare
corre pavidò a riparare
la stanca vita il pescator.*

1

Cornice morale a una teoria dell'immagine: il paradigma dell'enigma

*Senia, il porto è la furia del mare,
è la furia del nembo più forte,
quando libera ride la morte,
a chi libero la sfidò.”*

- Carlo Michelstaedter, I figli del mare ¹

1.1 Violenza e vulnerabilità

Comincio la ricerca con un discorso sul metodo. Inserito nell'introduzione, avrebbe liberato spazio utile a indagare i soggetti del discorso - il rotolo orizzontale e il cinema -, ma occorre dedicarvi uno spazio più esteso. Scrivere una tesi di laurea come questa vuol dire per definizione validare, attraverso dimostrazioni, una determinata proposizione, ovvero interrogarsi su qualcosa, porre una domanda, e tentare una risposta accumulando una serie di prove. Nel mondo accademico, si assiste a un crescente bisogno di cautela; crescono i motivi per sondare con più attenzione il terreno, prima di gettarsi a capofitto nella ricerca. Perché, e occorre una chiarezza abbagliante su questo punto, ogni tentativo di studio razionale è potenzialmente *violento*. L'evidenza appare soprattutto quando si ha l'ambizione di avvicinarsi a universi semantici estranei a quello di provenienza. Per esempio quando, come accadrà più avanti, mi chiedo cosa sia un rotolo orizzontale - formato artistico da sempre pensato in una lingua diversa dalla mia, in un mondo interpretato, e quindi percepito, diversamente - emergono due campi gravitazionali che si avvicinano l'un l'altro, dove il più forte attira a sé e ingloba il più debole. Si instaura così un rapporto di dominazione energetica difficilmente osservabile, ma

¹ Carlo MICHELSTAEDTER, Sergio CAMPAILLA (a cura di), *Poesie*, Milano: Adelphi, 1987, pp. 81-82.

dalle importanti conseguenze. Perciò, bisogna impugnare uno strumento per procedere con giudizio; uno degli strumenti migliori per farlo, il dubbio, giustifica la scepri preliminare che segue. Lo scettico si chiede quale sia il valore universale del processo conoscitivo, e quanto validi siano i paradigmi seguiti per raggiungere la meta prefissata. Per cui dovrebbe permettermi di distinguere accuratamente l'origine di queste forze coercitive e magari intravedere un possibile sentiero per attutirle. Infine, do a questo discorso sul metodo il nome di "cornice morale"²; dovrebbe così risultare chiara l'intenzione di *inquadrare* la specie valoriale delle teorie presentate nei capitoli successivi. Tra tutti un valore guiderà il cammino: la *vulnerabilità*. In breve, prima di poter sviluppare le considerazioni sull'immagine, bisogna rendere stabile la consapevolezza della possibilità di essere feriti e offesi.

Quale posizione assumo nell'ambito di una ricerca transculturale? Dato lo spazio ridotto che avrà la risposta alla domanda, non mi pongo l'eshaustività come obiettivo, spero solamente di abbozzare un profilo, in modo tale da individuare le responsabilità che mi obbligano nella scrittura. Dire chi sono *io*, effettuare quindi un taglio, crea latente un *loro* con cui ci si relaziona. Proprio questa dialettica "uno" e "altro" è alla base degli studi postcoloniali. Un riassunto della panoramica compiuta da Rachele Borghi³ su quest'ambito di ricerca suonerebbe più o meno così: la *postcolonialità* è un paradigma, di cui si vedono i primi stimoli alla fine degli anni '70; posto l'obiettivo di superare l'ideologia coloniale permettendo al *subalterno* di prendere parola, si vuole riconoscere quali effetti la rappresentazione coloniale abbia avuto sui "soggetti ex-colonizzati e ex-colonizzatori", quali forme di interazione si siano realizzate tra "colonizzatori e colonizzati"⁴. Il primo, "l'uno", "è obbligato a fare i conti col fatto che il cosiddetto 'altro' (che lui stesso, oppressore, aveva creato) non era incapace di ragionare e di parlare, ma era stato messo a tacere"⁵. Dunque, è il tentativo di decostruire "l'apparato di rappresentazioni coloniali"⁶, ben radicato nell'organizzazione moderna e contemporanea del mondo. Il legame semantico di queste riflessioni con i concetti di coercizione, dominio ecc. rende evidente un rapporto tra "uno" e "altro" non di uguaglianza, ma basato sull'istituzione di un centro e una subordinata periferia.

Su quest'ultima immagine si fonda l'analisi del fallimento del paradigma postcoloniale avanzata nella stessa sede da Borghi. Fino a quando essere ai margini vorrà dire tendere verso il centro; fino a quando essere al centro sarà sinonimo di affermare cosa si può dire e cosa no; fino ad allora la dialettica coercitiva "uno" e "altro"

2 Antonio DAMASIO, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, tr. Filippo Macaluso, Milano: Adelphi, 1995, p. 335-6 Nel suo contesto originario, la formula "cornice morale" distilla una pacata accusa nei confronti di una visione divisa dell'uomo. Quando corpo e mente seguono due strade parallele, si fa violenza all'esperienza unitaria e complementare di tutti i giorni. Per attutirla, è bene avere una "cornice morale di riferimento", rafforzando la razionalità mentre allo stesso tempo si porta "maggiore attenzione alla vulnerabilità del mondo di dentro". Altro nome che darò alla dicotomia corpo-mente è conoscenza intellettuale e pratica, *topos* del nostro discorso.

3 Rachele BORGHI, *Decolonialità e privilegio*, Milano: Meltemi, 2020, pp. 219-224.

4 *Ivi*, p. 220.

5 *Ibidem*.

6 *Ivi*, p. 222.

non può dirsi superata. Perciò, riprendendo bell hooks, Rachele Borghi introduce il margine come “un luogo in cui abitare”⁷. Per abitare i margini “non basta appartenere a una categoria oppressa”, “non basta occuparsi di temi o epistemologie marginali”. Per abitare i margini è necessario introdurre un “percorso di *coscientizzazione*, che ti obbliga a riflettere sul tuo posizionamento e a prenderti il rischio e la responsabilità dell’affermare”⁸. Dunque, perché fallisce il paradigma postcoloniale? Perché tenta di aprirsi al riconoscimento dell’altro mantenendosi legato a un linguaggio le cui radici affondano nelle stesse narrative che dichiara di sfidare⁹. È il sintomo di un privilegio linguistico di fronte al quale Rachele Borghi annuncia un *aut aut*: o ci si paralizza nell’impossibilità di decostruire il sistema-mondo dominante, e si resta frustrati; o si *esplora*, ovvero si tenta di trovare delle piste per “uscire dalla colonialità”, a partire dalla presa di coscienza di “chi sei e di dove ti collochi in questo sistema”¹⁰. Per essere più precisi, Borghi propone, in ambito accademico, di *osare* nella scrittura scientifica, criticare la distanza necessaria al rigore, le norme caratterizzanti del proprio ambito. Suggerisce di rendersi consapevoli che adeguarsi a queste regole equivale a riprodurre il sistema costruito attraverso di esse, mentre metterle in questione criticamente vuol dire ricercare un sentiero che, parafrasando le sue parole, conduca 1) al silenzio, in modo tale che si impari a farsi da parte, a tacere, cosa “non facile per chi di solito *parla*”¹¹; 2) alla riconciliazione della teoria e della pratica¹². Sono questi gli obiettivi che si propone la teoria della *decolonialità*, semanticamente legata tanto al colonialismo quanto al concetto di modernità¹³, i due pilastri su cui si fonda il modo di pensare contemporaneo. In questo senso, la colonialità è ovunque, e piuttosto di *decolonizzare*, come propone il paradigma postcoloniale, mantenendo implicito un soggetto agente che *concede* la libertà, dobbiamo volgerlo alla forma riflessiva e parlare di *decolonizzarsi*.

Per il mio discorso, fra le considerazioni della studiosa le più influenti sono sicuramente quelle intorno al concetto di *pluriversità*¹⁴: uno degli errori del paradigma postcoloniale è proporsi come alternativa univoca del precedente, quasi come una sua evoluzione; questo modo di procedere è molto vicino a un’interpretazione del mondo positiva, basata sul progresso, radicata ancora nella necessità di istituire un centro e una sua periferia. Secondo Borghi, invece, è importante permettere a interpretazioni diverse di partire da parti del mondo diverse, e far sì che il luogo di enunciazione normativo non sia unico e univoco, ma plurimo. Onde l’invito a costruire una realtà caleidoscopica, non *prospettica*. Di passaggio mi affaccio sul varco che apre quest’ultimo

7 *Ivi*, p. 14.

8 *Ivi*, p. 16.

9 *Ivi*, p. 20.

10 *Ivi*, p. 22.

11 *Ibidem*.

12 *Ivi*, p. 26.

13 *Ivi*, p. 73.

14 *Ivi*, p. 39.

aggettivo – forse più un abisso.

La prospettiva è un metodo di rappresentazione su un piano bidimensionale, fondato sui principi geometrici di proiezione. Un osservatore e uno scorcio di fronte a lui, alcuni oggetti sono più vicini, altri più lontani; si immagina un “punto di fuga”, solo uno, secondo un uso elementare, da cui partono guide su cui verranno abbozzate le proiezioni degli oggetti, imitando la visione diretta. Questa descrizione ricorda forse la visualizzazione centro/margine sopra descritta? Quando nel 1920 Pavel Florenskij legge le sue considerazioni sulla prospettiva¹⁵, offre una possibile, affilata risposta alla domanda. Di fronte a una critica che continua a sottovalutare il valore delle icone russe sottolineando le imperizie nel disegno dovute alla totale ignoranza dei principi prospettici, Florenskij alza la voce: nelle icone, tutte le trasgressioni di qualsivoglia manuale di prospettiva non indicano in alcun modo ingenuità o ignoranza, bensì l'esistenza “di un *particolare* sistema di rappresentazione e di percezione della realtà”¹⁶, indipendente dalle esigenze della prospettiva lineare. Non sarà forse, la prospettiva, “soltanto uno schema, e per giunta soltanto uno dei possibili schemi di raffigurazione, che corrisponde *non* alla percezione del mondo nel suo insieme, ma semplicemente a *una* delle possibili interpretazioni del mondo, legata fra l'altro a una ben precisa percezione e concezione della vita?”¹⁷. L'arditezza delle tesi di Florenskij emerge quando si muove in un'analisi storica che parte dall'antica Grecia, passa per il Medioevo e raggiunge il Rinascimento. A dispetto dell'interpretazione che vede la prospettiva come un traguardo raggiunto dopo secoli di barbarie, una tecnica utile alla rappresentazione vera e verosimile della realtà, il presbitero russo sostiene che il disegno prospettico non sia esclusivo di artisti sofisticati e progrediti, ma anzi che sia conosciuto dall'alba della civiltà e ignorato per una questione espressiva. In due parole, da sempre i principi della prospettiva sono stati ignorati “in nome di un'oggettività religiosa e di una metafisica sovraperonale”¹⁸. Già nel V sec. a.C., i Greci, in possesso di tutte le conoscenze geometriche necessarie alla prospettiva, la adoperano per disegnare le scenografie a teatro, arte in cui si vuole *ingannare* lo spettatore sostituendo la realtà con la sua apparenza¹⁹. Invece, quando l'obiettivo è la *verità* della vita, non una sua sostituzione - qualsiasi cosa voglia dire -, Florenskij nota che i principi prospettici vengono in Grecia sistematicamente ignorati. Dai primi secoli dell'era comune fino al primo Rinascimento compreso, l'interpretazione prospettica pare scomparire, perché declina la fiducia e la volontà di aderire a una visione del mondo teatrale, “secondo cui la vita è soltanto uno spettacolo senza alcun elemento di ascetica obbligazione”²⁰. Per quale motivo, allora, l'assenza di prospettiva è stata vista come una

15 Pavel FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata*, Milano: Adelphi, 2020.

16 *Ivi*, p. 14.

17 *Ivi*, p. 20.

18 *Ivi*, p. 23.

19 *Ivi*, p. 24.

20 *Ivi*, p. 30.

mancanza, o come punto di riferimento per valutare la maturazione o l'ingenuità di uno stile? Florenskij vede la causa in generazioni e generazioni di storici e critici che dal Rinascimento fino al passato più recente hanno nutrito una cieca fiducia nell'interpretazione spaziale euclideo-kantiana²¹. Riprendo per esteso:

“Con ciò [la cieca fiducia nella prospettiva] si suppone (e, cosa estremamente pericolosa, lo si fa *in maniera inconscia*) [corsivo dell'autore] [...] che tutto quanto è visibile e percepibile sia soltanto un semplice materiale destinato a rientrare in un certo schema generale di riorganizzazione che viene sovrapposto dall'esterno e il cui principio regolatore è dato dallo spazio kantiano-euclideo; e, di conseguenza si suppone ancora che tutte le forme della natura siano soltanto delle forme apparenti, sovrapposte dallo schema del pensiero scientifico a un materiale impersonale e indifferenziato, che siano cioè una sorta di gabbia per incasellare la vita, e nulla più. E, per finire, la premessa logicamente prima è quella di uno spazio qualitativamente omogeneo, infinito e illimitato; di uno spazio, per così dire, informe e non individuale.”²²

Dunque, in quei momenti della storia in cui non si osserva l'utilizzo della prospettiva, i creatori delle arti figurative sapevano cosa fosse, ma non volevano utilizzarla, a favore di un principio espressivo *diverso*²³. Tendenzialmente, questo “diverso” rispetto alla tendenza prospettica verso un unico punto di fuga favorisce al contrario guide che sempre divergono all'orizzonte, come accade per esempio nella pittura medievale²⁴. Queste due interpretazioni del mondo vengono sintetizzate da Florenskij in due categorie: cultura meccanico-rapace e cultura creativo-contemplativa²⁵. Tradotto nel linguaggio decoloniale di Rachele Borghi, l'uno che tende a istituire un centro e una sua periferia (il punto di fuga e i suoi raggi); l'altro, escluso dal primo, che punta a un universo plurimo. Qui si apre il varco – l'abisso – e occorre adesso fermarsi, perché manca la maturità per esserne inghiottiti senza conseguenze.

Prima occorre bilanciare l'esposizione ad alta voce di Florenskij e Borghi chiamando un interlocutore decisamente più mite, che negli ultimi anni si è interessato a mettere a punto un paradigma di ricerca appropriato per gli studi sinologici. Se poco fa si associava il termine colonialismo a modernità, adesso Gu Ming Dong lo fonde a quello di sinologia nel concetto di *Sinologismo*²⁶. Riportiamo per esteso le domande di partenza:

21 *Ivi*, p. 37.

22 *Ibidem*.

23 *Ivi*, p. 42.

24 *Ivi*, p. 43.

25 *Ibidem*.

26 GU Ming Dong, *Sinologism. An alternative to Orientalism and postcolonialism*, New York: Routledge, 2013.

“Perché, per secoli, il mondo e l’Occidente hanno senza tregua prodotto una conoscenza sulla Cina che si discosta dalla realtà della civiltà cinese? Perché, da quando la Cina è stata *forzata* [corsivo nostro] a entrare nel mondo moderno dopo la Guerra dell’oppio (1839-1942), gli intellettuali cinesi oscillano tra l’elogio esagerato e la condanna masochistica della propria cultura da una parte, e tra la feticizzazione malsana e l’irrazionale rigetto di teorie, paradigmi e approcci al sapere dell’Occidente? E perché alcuni tra i più sagaci pensatori e tra i più accorti critici al mondo hanno espresso idee e commenti imprecisi o totalmente sbagliati sul pensiero, la letteratura, le arti e la società cinese?”²⁷

Secondo Gu Ming Dong, la risposta non è solo questione di cattiva informazione, errori, pregiudizi o intromissioni politiche. “C’è un modo di pensare sostenuto da pilastri epistemologici e metodologici che è diventato un *inconscio culturale*”²⁸. Questo concetto, implicito nella produzione di cultura del sistema-mondo contemporaneo, è il perno della ricerca di Gu. Le premesse sono, anche qui, il fallimento del paradigma orientalista di Said: a) non si teneva conto della possibilità che l’oppresso possa perpetrare consciamente o inconsciamente la propria posizione di subordinato, in un processo di autocolonizzazione e collaborazione con il colonizzatore; b) è inapplicabile alla produzione di sapere Cina-Occidente, perché la Cina non è mai stata politicamente colonizzata dall’Occidente. Riguardo a) Gu fa notare, sulla scorta di Li Zehou, che l’accademia cinese ha cominciato, a partire dalla fine degli anni ‘10 del secolo scorso, a prendere in prestito meccanicamente teorie occidentali per applicarle a materiali cinesi, col risultato di perdere il distinto modo di pensare di una cultura²⁹. In altre parole, da quando la Cina è stata *forzata*³⁰ a intraprendere un percorso di modernizzazione, ha endemicamente cercato come punto di riferimento le categorie occidentali per ripensare la propria identità. Questo, in modo sottile, invisibile, inconscio, ha modificato le strutture del pensiero di una civiltà. Rispetto alla posizione della Borghi, la pacatezza del paradigma del sinologismo prende la forma di una fiducia nella collaborazione fra le teorie e i metodi proposti dal sapere dominante e la risposta dei soggetti subalterni. È prima un sistema di pensiero concepito e teorizzato in Occidente³¹, poi arricchito da popoli non occidentali, il cui fine è quello di mettersi al lavoro per modificare le coordinate dominanti dell’inconscio culturale³², da un lato salva-

27 *Ivi*, p. 1. Traduzione dell’autore.

28 *Ibidem*. Corsivo dell’autore.

29 *Ivi*, p. 4.

30 Non è mia intenzione dare sfogo a giudizi di valore in questa sede; piuttosto nel dualismo colonialismo-collaborazionismo in questo momento vale la pena evidenziare il primo in accordo con gli obiettivi della tesi.

31 Lo stesso Gu Ming Dong attualmente insegna in America, nonostante sia attivo come ricercatore sia per i lettori anglofoni che per quelli sinofoni.

32 *Ivi*, p. 7.

guardando le accademie dalla necessità costante di relazionarsi con i paradigmi occidentali, dall'altro mettendo in guardia dal rischio opposto, vale a dire, nel caso della sinologia, l'eccezionalità insuperabile della cultura cinese, perché più longeva della maggior parte delle civiltà. Introducendo il concetto di "conoscenza alienata"³³, Gu Ming Dong propone di alienare la sinologia e la produzione di sapere Cina-Occidente, e di trasferire il centro verso una posizione più consapevole. È infatti la consapevolezza il punto in cui Rachele Borghi e Gu Ming Dong sembrano accordarsi: in entrambi i casi occorre prendere coscienza delle responsabilità cui la produzione del sapere va incontro, quando reitera strutture di pensiero inconsciamente violente. Tuttavia, quanto a obiettivi le due strade divergono: se Borghi mirava a mettere in discussione la norma scientifica della conoscenza, invitando gli studiosi a prendere con fermezza una posizione (anche se fluida) politica e ideologica, Gu chiede collaborazione per riscoprire la neutralità del sapere, invitando i ricercatori a lavorare per creare uno spazio neutrale in cui produrre conoscenza per il solo piacere di farlo, e consapevoli della sua profonda relatività. In sintesi, da un lato si desidera reintegrare l'esperienza soggettiva e personale, dall'altro si aspira a pulire la conoscenza dai preconcetti e gli errori di un soggetto inconsciamente coercitivo. Trovo interessante l'alterco che potrebbe venirsi a creare tra i due perché rappresentano posture che si provocano l'un l'altra e allo stesso tempo completano. L'ambizione adesso è tirare le somme e illustrare una sintesi dei due lavori, recuperando da un lato l'idea di coscientizzazione, dall'altro quella di inconscio culturale (struttura mentale invisibile)³⁴.

Di nuovo, posticipo il discorso per presentare un nuovo punto di vista, l'ultimo di questo paragrafo. Il punto di partenza è la definizione di cultura proposta da Gu Ming Dong: *cultura* è la tendenza umana a crescere secondo un processo di *coltivazione* che varia da individuo a individuo, da una nazione, una razza all'altra, e da un periodo storico all'altro; un processo di condizionamento basato sull'accumulo conscio e inconscio, generazione in generazione, di conoscenze e pratiche³⁵. Cultura è quindi tradizione, trasmissione di sapere³⁶; ragionare sui paradigmi che lo producono, dunque, vuol dire indagare i modi in cui la conoscenza viene trasmessa da una generazione all'altra, indagarne i concatenamenti storici. Questa riflessione si dimostra un'ottima presentazione al lavoro di Gayatri Chakravorty Spivak³⁷, la quale, tendendo "verso una storia del presente in dissolvenza" (*toward a history of the vanishing present*), sembra per l'appunto dialogare con questa

33 *Ivi*, p. 8.

34 *Ivi*, p. 29.

35 *Ivi*, pp. 30 e sgg.

36 Meglio, cultura è *coltivazione*.

37 Gayatri Chakravorty SPIVAK, Patrizia CALEFATO (a cura di), *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, tr. Di Angela D'Ottavio, Roma: Meltemi, 2004 [1999]. Anche consultato nell'edizione Gayatri Chakravorty SPIVAK, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge-Londra: Harvard UP, 1999.

concezione del sapere come trasmissione. Nella kantiana “critica”³⁸ di Spivak salta presto agli occhi la prosa ellittica dell’autrice, sentieri molteplici cominciano e si confondono tra loro, mentre immagina possibili lettrici e percorsi, con rimandi dentro e fuori il testo. Nell’introduzione scrive: “E dunque la posizione di chi legge è tanto *insicura* (Corsivo dell’autore) quanto quella di chi scrive. Ma non è forse questa la condizione di tutti i testi, che incontrano resistenza nella scrittura e nella lettura?”³⁹. Poco dopo: “Non sono erudita a sufficienza da essere interdisciplinare, ma sono in grado di infrangere le regole”⁴⁰. Sono le premesse di un lavoro di decostruzione degno di nota. Analizzando queste citazioni, si trovano campi di gioco familiari ai testi presentati sopra: l’ombra dell’interdisciplinarietà, il desiderio di infrangere le regole, la resistenza conscia e inconscia dietro la scrittura e la lettura di un testo, sono tutti elementi con cui sia Borghi, sia Florenskij, sia Gu desideravano dialogare. L’unico elemento fuori dal quadro è l’aggettivo evidenziato - *insicura* (*unsecured*). L’insicurezza nel contesto di una critica è un fatto curioso, a maggior ragione se la critica è ardita come per Spivak. Perché premettere a un testo il timore, in contrasto con l’audace infrazione alla regola annunciata?

Basta fare qualche passo nel testo, per ben notare la vasta ambizione e il coraggio. Quattro capitoli dedicati a quattro macro ambiti della cultura europea – filosofia, letteratura, storia e cultura – ciascuno in dialogo con pilastri essenziali del proprio settore. Mi dedicherò al primo, *Filosofia*. La struttura del capitolo è dialettica, si divide in tre momenti che insieme ripercorrono una delle fasi più fertili della storia della filosofia tedesca⁴¹, ovvero le tre generazioni incarnate da Kant, Hegel e Marx, dall’inizio del XVIII alla fine del XIX sec. Nell’interpretazione di Spivak, il ruolo che i tre filosofi hanno è di “remoti precursori discorsivi” (*remote discursive precursors*), piuttosto che “trasparenti o motivati depositari di ‘idee’”⁴² (*repositories of “ideas”*). Gli schemi di formazione e trasformazione dei discorsi coloniali e postcoloniali, che creeranno la dicotomia centro/margine, declinata da Spivak in interno/esterno, sono anticipati da Kant, Hegel e Marx. Perché, come dimostrerà nel corso del capitolo, necessaria alla costruzione dei loro grandi sistemi è la figura dell’“informante nativo” (*the native informant*); necessario e tuttavia *sistematicamente forcluso*⁴³. Dunque, il *mainstream* discorsivo contemporaneo radicato nelle loro considerazioni, che nel limpido dispiegarsi diventano l’“unica via negoziabile”⁴⁴, rigetta chi si trova all’*esterno* del flusso principale di trasmissione del sapere, nonostante ne sia in fondo dipendente.

38 *Ivi*, p. 8.

39 *Ivi*, p. 22.

40 *Ivi*, p. 25.

41 Lo stesso in cui, tra l’altro, la dialettica nasce.

42 *Ivi*, p. 29.

43 *Ibidem*. Termine della psicoanalisi lacaniana, così spiegato: “Il senso sottolineato da Lacan è da rintracciarsi per esempio in ciò che Freud scrive a proposito di ‘un tipo di difesa molto più energetico e molto più efficace che consiste nel fatto che l’Io rigetta (*verwirft*) la rappresentazione insopportabile *insieme al suo affetto* e si comporta come se l’idea non fosse mai giunta all’Io” *Ivi*, p. 30.

44 *Ibidem*.

“Essi danno per scontato che l’‘europeo’ sia la norma dell’umano e ce ne offrono descrizioni e/o prescrizioni. E tuttavia, anche qui, l’informante nativo è necessario e forcluso”⁴⁵. Come esempio seguo brevemente l’interpretazione proposta del primo testo preso in esame, la *Critica del giudizio* kantiana.

Spivak si avvicina al cuore del percorso razionale tracciato da Kant verso la morale. Se nelle due critiche precedenti, Kant si era dedicato prima ai modi in cui l’uomo conosce il mondo (*Critica della ragion pura*), poi a come la ragione desidera e opera (*Critica della ragion pratica*), infine nella terza cerca di capire come l’uomo possa accedere alla volontà razionale⁴⁶. La porta è il sentimento del sublime, che nasce quando l’uomo, di fronte allo scarto tra ciò che pensa (e deve pensare) e ciò che può effettivamente pensare, colma teoricamente le sue insufficienze. Per cui, la questione riguarda le mancanze della cognizione umana, che vengono continuamente risolte attraverso processi di sostituzione, deviazione e immaginazione. Al sentimento del sublime è presupposta la capacità di accogliere le idee, innata nell’uomo e “attualizzata solo dalla cultura”⁴⁷. In assenza di cultura, il dispiacere causato dall’insufficienza umana piuttosto che tramutarsi in piacere attraverso il sentimento del sublime rimane allo stadio di terrore. Il risultato è l’impossibilità di accedere alla volontà razionale, quindi alla ragione pratica. Chi non ha cultura è incolto, l’uomo *rozzo* (*der rohe Mensch*), dice Kant, si priva della sua volontà⁴⁸. Solo l’uomo *colto* pensa e vuole, l’uomo rozzo “non è ancora o semplicemente non è il soggetto in quanto tale”⁴⁹. Resta da capire chi sia quest’uomo rozzo. Ricapitolando, il problema della supplementazione rappresenta per Kant un *dovere* umano. L’uomo *deve* colmare le sue mancanze, e dare un fine alla natura è la forma più alta di supplementazione⁵⁰. Perciò, se l’uomo sviluppa la propria capacità teoretica attraverso la cultura, accede al sentimento del sublime, ovvero alla volontà, riuscendo così a pensare teleologicamente il mondo. Se manca cultura, la cognizione si ferma al terrore, il mondo non si accorda ad un fine. A questo punto Spivak si sofferma sul dettaglio di un passo kantiano in cui vengono citati “gli abitanti della Nuova Olanda o quelli della Terra del Fuoco”⁵¹. Kant li prende casualmente ad esempio, quasi di sfuggita, per dimostrare che ci sono casi dove l’uomo “non arriva ad alcun fine categorico” e in quel caso cade “la necessità che esistano degli uomini”⁵². In altre parole questi uomini, mancando di cultura, “non possono essere il soggetto del discorso o del giudizio nel mondo della *Critica*”⁵³. Spivak vede in loro l’uomo rozzo di cui aveva in precedenza parlato Kant.

45 *Ivi*, p. 31.

46 *Ivi*, p. 35.

47 *Ivi*, p. 37.

48 *Ivi*, p. 38.

49 *Ivi*, p. 39.

50 L’esempio più adeguato di supplementazione attraverso una natura teleologica è il concetto di Dio.

51 *Ivi*, p. 50.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

La cultura è in questo senso geograficamente connotata. Date le coordinate del soggetto operante, coloro che si trovano lontani da esse, all'esterno, devono essere iniziati all'umanità secondo il progetto della cultura⁵⁴. Questo è il dovere della filosofia, che a questo punto "opera nei termini di un'implicita differenza culturale"⁵⁵. In questo senso l'informante nativo è "forcluso": non può essere soggetto del pensiero, solo una prova o al massimo un lettore.

Allora, come interpretare l'insicurezza di Spivak? Di cosa non si sente sicura? Non è forse il progetto culturale, quel "retaggio della nostra sapienza" che "tramandiamo ai nostri posteri perché altra ne acquistino e sempre via s'accresca di sempre nuove verità e si costituisca il corpo della scienza umana"⁵⁶; non è forse questa una forma di sicurezza? Accedere alla volontà razionale, avere cultura, spalanca la porta della libertà e costruisce attorno all'individuo una "botte di ferro"⁵⁷, in cui è finalmente possibile "credersi in sicuro"⁵⁸. Insicura, dunque, quando la cultura manca; o meglio, quando manca la fiducia nella trasmissione del sapere: questa l'insicurezza di Spivak.

1.2 Rettorica e persuasione

Poste le domande, indagate le premesse, sono pronto a tirare le somme. Tutto nella più onesta *oggettività*. In questo studio è egemone la stessa insicurezza adesso intravista in Spivak, e quando mi lascerò dominare da quest'insicurezza, mi troverò di fronte alla più nuda vulnerabilità: solo allora avrò fatto i calcoli adeguati a questa sede e raggiunto le appropriate risposte. Ricordo che questo discorso doveva essere una *scepsi*. "Anche l'oggettività è una bella parola"⁵⁹: Michelstaedter vede mancare il senso nell'oggettivo lavoro scientifico. Come fa la scienza ad essere oggettiva se deve avere un soggetto? Si è costretti ad ammettere che "l'oggettività è in qualche modo una 'soggettività'"⁶⁰. Nel rigore non posso del tutto privarmi dell'affermazione di me stesso, per cui se sostengo di vedere qualcosa oggettivamente, in realtà non faccio altro che attuarci nel discorso. Da qui, la proposta contraddittoria di Michelstaedter: "Per fare esperienza oggettiva io devo guardare le cose che non vedo"⁶¹. Ecco il paradosso che in sede di questa tesi di laurea non si può più ignorare e verso cui tendo

54 *Ivi*, p. 54.

55 *Ivi*, p. 55.

56 Carlo MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*, Milano: Adelphi, 1982, p. 120.

57 *Ivi*, p. 140.

58 *Ivi*, p. 128.

59 *Ivi*, p. 122.

60 *Ivi*, p. 123.

61 *Ivi*, p. 124.

costantemente l'orecchio. Assecondando ancora il filosofo italiano, immagino i luoghi in cui sarei guidato se non dubitassi della mia oggettività. Mi proporrei un piccolo scopo da conseguire in breve tempo per avere "l'illusione di camminare"⁶², così da ultimare un metodo e applicarlo sistematicamente in "tenaci esperimenti" attraverso cui ricaverei "una presunzione di causalità"⁶³. Onde l'ipotesi e poi la teoria. Con la legge in mano mi metterei nuovamente in cammino nel mio "cunicolo"⁶⁴ - in cui forse qualcuno mi seguirà. Così, finalmente sarà segnata una diramazione del centro in cui il sistema potrà nuovamente definirsi e contrassegnarsi⁶⁵. Tuttavia, dice Michelstaedter, questo lavoro a piccoli passi, sistematico, che si trasmette generazione in generazione, a poco a poco, finito nel tempo, finito nello spazio, è in fondo *inadeguato*. Ecco le domande, seguitemi e avrete le giuste risposte, ma qualsivoglia risposta è inadeguata alla richiesta. Quale richiesta? La richiesta di vedere le cose che non vedo, vedere oggettivamente, "l'estrema coscienza di chi è uno colle cose, ha in sé tutte le cose"⁶⁶. Emerge qui un nodo piuttosto intricato, che mi incarico di sciogliere senza esserne in grado. Questo stesso nodo potrebbe essere stato quello fatale per Carlo Michelstaedter, nel fiore dei suoi ventitré anni⁶⁷. In che modo rispondere all'inadeguatezza della parola di fronte ai bisogni viscerali della vita?

Nel 1952 Carl Gustav Jung, aveva settantasette anni, espone al pubblico il confronto con una questione che lo accompagnava ormai da tempo. "Le difficoltà del problema" scrive, "e della sua esposizione mi sembravano troppo grandi; e troppo grande la responsabilità intellettuale, senza la quale un argomento del genere non può essere trattato. Infine, mi sembrava *inadeguata* la mia preparazione scientifica"⁶⁸ (Corsivo dell'autore). Di fronte a una così "intricata situazione di fatto", Jung dopo decenni di studi si propone di "rendere visibili" i principali aspetti del problema e "aprire una strada verso una regione ancora oscura, ma di grande importanza *per quanto riguarda la nostra concezione del mondo*"⁶⁹ (Corsivo dell'autore). Senza sapere ancora di quale problema si tratta, cominciano a delinearsi alcuni motivi ricorrenti intorno al tema dell'inadeguatezza. Si parla di mancanze, insufficienze, e Jung in questo caso si sente insufficiente rispetto alla propria preparazione scientifica. La sua ambizione risiede esattamente nel desiderio di portare alla luce cose ancora invisibili. Michelstaedter diceva: "provatevi a guardare le cose che non vedete, e vedrete"⁷⁰. Questo binomio visibile/invisibile ha in qualche modo a che fare col principio di causalità, attorno cui ruotano le regolarità delle leggi naturali e che

62 *Ivi*, p. 129.

63 *Ivi*, p. 131.

64 *Ibidem*.

65 *Ibidem*.

66 *Ivi*, p. 123.

67 È fatto noto che il giovane si sia tolto la vita poco dopo aver ultimato la sua tesi di laurea.

68 Carl Gustav JUNG, *La sincronicità*, Torino: Bollati Boringhieri, 2019 [1980], p. 15.

69 *Ivi*, p. 16.

70 Carlo MICHELSTAEDTER, *La persuasione...*, *op. citata*, p. 125.

Michelstaedter accusava di presunzione.

Nel paesaggio scientifico moderno è stato possibile incrinare il rapporto causa effetto in quanto si è spalancata la porta della relatività e della validità statistica, per cui qualsiasi evento, perfino i più unici difficilmente spiegabili secondo le leggi causali, acquistano un certo grado di probabilità. Viene negata “la possibilità di una previsione completa del mondo, indipendentemente dalla quantità di informazione disponibile”⁷¹, accettando così la sfida della singolarità. Questo concetto rappresenta in fisica un caso limite dove una particella potrebbe “non restare nello spazio-tempo”⁷². L’esempio più immediato è il buco nero: la relatività ha permesso di prevedere l’esistenza dei buchi neri, la loro forma e il loro funzionamento, ha poi consentito di ipotizzare una teoria che apra un ventaglio di possibilità circa l’attraversamento di un buco nero; tuttavia, non è ancora possibile sapere con certezza cosa avviene al suo centro, questo non si vede. Si presentano le cosiddette singolarità, e in questo modo la relatività “predice le proprie insufficienze”⁷³, che aspettano di essere superate con l’emergere di un nuovo modello. Ovviamente non è compito di questo studio profano entrare nel merito della questione, vi accenno solo per notare che il modello scientifico, attualmente fondato sui concetti di spazio-tempo, si apre alla possibilità che questi in qualche raro momento vengano a mancare. Tale prospettiva risulta “sgradevole”⁷⁴ agli occhi dello scienziato, poiché appunto cresce l’imprevedibilità. Ora, se crolla la capacità di prevedere, tipica di un evento causale, ci stiamo forse spingendo oltre i confini, nel campo dell’acausalità. È questa che Jung voleva rendere visibile.

In questo momento Jung vede una grande opportunità per provare a sbrogliare questo intricato problema: “esiste, in maniera assolutamente generale, non solo una possibilità, ma anche una realtà di eventi acausali?”⁷⁵ Supponiamo che “il principio causale abbia soltanto validità relativa”: anche se continua a spiegare “la stragrande maggioranza dei casi”, tuttavia “deve esservi un residuo che è acausale”⁷⁶. Perciò Jung entra nel mondo del caso, alla ricerca di materiale sperimentale con cui individuare un principio acausale che compensi quello di causalità. Generalmente si ritiene il caso un evento la cui causalità non è ancora stata scoperta, Jung vuole far evolvere questa retorica. Occorre abbandonare questa prospettiva per far onore alle singolarità che sembrano ripetersi nelle nostre vite. Dà all’inedito principio il nome di *sincronicità*, per indicare “una relatività di tempo e spazio condizionata psichicamente”⁷⁷. In altre parole, Jung sta rielaborando la relatività introdu-

71 Paul C. W. DAVIES, *Spazio e tempo nell’universo moderno*, Roma-Bari: Laterza, 1979, p. 171.

72 *Ivi*, p. 153. Si veda il capitolo sulla gravitazione in *ivi*, pp. 111-177, per approfondire questi concetti.

73 *Ivi*, p. 253.

74 *Ivi*, p. 154.

75 Carl Gustav JUNG, *La sincronicità, op. citata*, p. 19.

76 *Ibidem*.

77 *Ivi*, p. 32.

cendo il fattore psichico; tempo e spazio “in sé e per sé non esistono affatto e sono ‘posti’ solo dalla coscienza”; sono, dunque, “in rapporto con condizioni psichiche” e possono “in una certa misura essere ridotti circa a zero”⁷⁸. Non si parla soltanto di relatività spaziotemporale, bensì di “relatività psichica spaziotemporale”⁷⁹. Il modello fa così un salto qualitativo: la relatività predice la possibilità di singolarità, senza poter farne esperienza; quando compare nell’equazione la psiche, tutte le previsioni e gli esperimenti affondano nel cuore della nostra percezione della realtà. Con sincronicità Jung intende la contemporaneità di due eventi, uno spiegabile secondo il principio causale, uno psichico acausale in cui “sembra esistere una conoscenza a priori”⁸⁰. In questo secondo caso, quindi, qualsiasi modello legato alla causalità risulta inadeguato. Ciò che si vede e le parole usate per spiegarlo lasciano da parte un residuo di cui si fa esperienza ma che, in quanto residuo, viene relegato alla dimensione del caso, ovvero quel che attende di essere spiegato. Jung sta cercando di dimostrare che è possibile, con il giusto modello, portare in primo piano quest’*esperienza residuale*, la quale da una dimensione casuale e occulta appare nel nostro spettro visivo. In tal modo emerge la regolarità di questi eventi *significativi* per l’esperienza. Un punto cruciale della teoria junghiana è infatti il rapporto del suo discorso con l’ordine inspiegabile che la psiche realizza regolarmente nel mondo.

La sincronicità ha a che fare con il “coordinamento tra psichico e fisico”⁸¹. Jung ritiene lecito ricercare un nuovo modello perché, stando al principio causale, le conclusioni circa il rapporto corpo-mentare⁸² sono

“scarsamente compatibili con l’esperienza: o sono processi fisici a determinare lo psichico, oppure è una psiche preesistente che organizza la materia. Nel primo caso non si riesce a vedere come processi chimici possano produrre processi psichici, e nel secondo caso, come una psiche immateriale possa porre in movimento la materia.”⁸³

Per riportare all’esperienza il continuum corpo-mentare, Jung ricorre alla sincronicità, che renderebbe visibile una significativa “forma d’essere *trascendentale*” che “si trova in uno spazio psichicamente relativo e in un tempo corrispondente”⁸⁴. Per così dire, Jung ritiene insufficiente il modello contemporaneo di conoscenza

78 *Ivi*, p. 33.

79 *Ivi*, p. 34.

80 *Ivi*, p. 45.

81 *Ivi*, p. 101.

82 Faccio mio il suggerimento nella nota 6 all’introduzione di Giorgio VALLORTIGARA, *Pensieri della mosca con la testa storta*, Milano: Adelphi, 2021 di sostituire al sostantivo *mente* il verbo *mentare* per tenere fede alla natura processuale, e non sostanziale, di ciò che vorrebbe denotare la parola.

83 *Ibidem*.

84 *Ibidem*.

del mondo, basato sulla triade causalità, tempo e spazio; così, porta l'attenzione ai *residui* previsti da questi tre principi per sviluppare la possibilità di un quarto concetto – la sincronicità. Ed ecco la tetrade causalità, spazio, tempo e sincronicità (Diagramma 1). Con essa si spiega la possibilità di una conoscenza del mondo che tenga conto degli eventi sia causali che acausali, ovvero che renda plausibile una spiegazione coerente e unitaria dell'esperienza esteriore ed interiore del mondo. Perché questo possa accadere, occorre scoprire e sviluppare questo quarto principio, indagandone l'essenza, il metodo e ultimando un "metodo sperimentale" appropriato⁸⁵.

Ora, la teoria della sincronicità *non vuole* proporsi come nuova, anzi tiene a vantare la propria veneranda età. Rappresenta soltanto il tentativo (disperato) di un'antica e persistente tradizione di dialogare con il modello scientifico attualmente dominante. Questo è il carattere davvero affascinante della prospettiva junghiana. Nel testo divulgativo⁸⁶ di Davies si legge⁸⁷:

“Tradizionalmente la gente si è rivolta alla religione per avere una risposta a domande concernenti la struttura e l'evoluzione dell'universo, la creazione e il destino di tutte le cose nel grande piano della natura”⁸⁸;

“Per migliaia di anni la società fu fondata sulla religione. [...] Per contrasto, una società fondata sulla scienza esiste solo da pochissimi anni. In tale tempo molte delle questioni scottanti ponderate così a lungo dai fautori della religione hanno trovato quietamente risposta”⁸⁹;

“Negli ultimissimi anni c'è stato un crollo della fiducia nella scienza e nella spiegazione scientifica della natura. [...] In luogo della ragione sta tornando la superstizione. [...] Sfruttando le genuine peculiarità di alcuni tipi di fenomeni, i cultori di queste discipline superstiziose hanno abbandonato la spiegazione razionale e imposto le loro mitologie a un miscuglio di idee di varia provenienza. Questo incoerente sistema di convinzioni viene poi sbandierato di fronte alla vera scienza, le cui idee sono state depredate senza

85 *Ivi*, p. 112.

86 Condivido con Melandri la diffidenza nei confronti della divulgazione scientifica, che poco vale rispetto alla totalità della comunità e del suo lavoro. Tuttavia, ne è comunque una parte - e non indifferente, soprattutto nella sua capacità di influenzare l'opinione dei più -, perciò mi giustifico questa digressione nel testo, anche un po' datato, di Davies, tenendo a mente il passaggio: "... la lettura stessa delle formule richiede una preparazione matematica fuor dall'ordinario. Perciò non si può dare alcuna valida analogia fra esperimento scientifico e esperienza quotidiana. Quindi il problema della realtà, che si fonda su una tale analogia, si rivela uno pseudo-problema. Di parere opposto, ma in evidente malafede, sono soltanto gli autori ben remunerati di opere di 'divulgazione scientifica'" Enzo MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna: il Mulino, 1968.

87 Non si legga in questa serie di citazioni l'intenzione di condannare *in toto* il metodo scientifico. Piuttosto, riprendo il rispetto junghiano per questo, tuttavia anche condividendo il suo giudizio nei confronti di una parte della comunità scientifica.

88 Paul C. W. DAVIES, *Spazio e tempo...*, *op. citata*, p. 249.

89 *Ivi*, p. 250.

ritegno”⁹⁰;

“[...] la difficile situazione in cui la scienza si trova di fronte alla ripresa di superstizioni di stile medievale [...]”⁹¹;

“La comprensione dell’universo da parte dell’umanità è la motivazione più forte per la continuazione della scienza”⁹².

Questo è l’interlocutore con cui Jung desidera trovare un dialogo, per lo stesso motivo illustrato in queste ultime parole: l’indagine e la conoscenza dell’universo. Nei residui religiosi, superstiziosi, pseudoscientifici, ovvero “là dove tutte le autorità ci hanno assicurato che non c’è niente da trovare”⁹³, Jung vede il materiale sperimentale che può far luce sull’“ancora così oscura” sincronicità. “È difficile”, scrive “liberarsi dell’intonazione causalistica propria del linguaggio concettuale”⁹⁴, ma bisogna metterla in discussione per fare passi avanti nella conoscenza. Come si notava, nel 1952 si decide a parlare perché da un lato sente di aver maturato una comprensione adeguata, dall’altro comprende che il terreno è finalmente fertile per il tentativo. Apro le ultimissime pagine dello studio di Davies, dove ammette 1) che “c’è qualcosa che non comprendiamo circa il tempo, o la mente, o entrambi”, 2) è sicuramente nella seconda che dobbiamo cercare l’origine del primo⁹⁵. La fisica si trova perplessa a descrivere il momento presente, “non è chiaro neppure che l’ora’ possa mai essere descritto, e tanto meno spiegato”⁹⁶; ovvero, non si capisce se sia possibile spiegare causalmente il presente, il luogo in cui noi si fa effettivamente esperienza del mondo e si agisce. Le parole sono inadeguate, quel che Davies riesce a dire è: “C’è una sorta di creazione mentale continua: un mondo nuovo in ogni istante”⁹⁷. Le metto a confronto con le ultime pagine del lavoro di Jung: “Soltanto la radicata convinzione dell’onnipotenza della causalità crea difficoltà alla comprensione e fa apparire impensabile che possono verificarsi o esistere eventi privi di causa. Ma se essi esistono, dobbiamo definirli ‘atti creativi’ nel senso di una *creatio* continua”⁹⁸. In nota offre una spiegazione del concetto di *creatio* continua: “Nel concetto di *creatio* continua va intesa non solo una serie di

90 *Ivi*, p. 251-252.

91 *Ivi*, p. 252.

92 *Ivi*, p. 253.

93 Carl Gustav JUNG, *La sincronicità*, op. citata, p. 48.

94 *Ivi*, p. 112.

95 Paul C. W. DAVIES, *Spazio e tempo...*, op. citata, p. 273-274.

96 *Ivi*, p. 273.

97 *Ivi*, p. 274. Sarebbero da integrare nel discorso le considerazioni in Federico CAMPAGNA, *Magia e tecnica. La ricostruzione della realtà*, Roma: Tlon, 2021. Anche qui, la realtà è vista come un cosmo che si ricostruisce in ogni istante.

98 Carl Gustav JUNG, *La sincronicità*, op. citata, p. 115.

atti creativi successivi, ma anche l'eterno presente dell'unico atto creativo"⁹⁹. Portare in primo piano l'evento acausale, far luce sulla sincronicità, significa *spiegare il momento presente*. Tuttavia, è necessario un linguaggio adatto; così, si comprende il valore della junghiana digressione storica che procede dal *Dao de jing* a Eraclito, da Ippocrate a Paracelso, Leibniz e Schopenhauer, Cristo, Zoroastro e così via, è in questi universi semantici che si abbozza il quadro di riferimento residuale dove emergono le parole adeguate al principio sincronicistico. Dicevo che la teoria della relatività è stata una rivoluzione perché ha previsto le proprie insufficienze e riconosciuto i propri limiti. "Ma questa confessione perpetua d'insufficienza non è che l'estremo artificio per farsi più sicura dell'avvenire"¹⁰⁰, è la modalità la più perfetta per aggiungere ad ogni considerazione un rassicurante "*secondo questo grado dei nostri studi*"¹⁰¹, e dichiarare tutte le proprie mancanze senza però abbandonare "il metodo, il diritto del *lavoro*, poiché è quello il punto vitale, è la ragione, l'assoluto"¹⁰². Il modello scientifico ha nascosto nei residui delle proprie teorie, leggi e regolarità ciò di cui sente la mancanza, senza però mettere in discussione l'integrità del proprio metodo¹⁰³. Con la formulazione del principio di sincronicità, Jung propone di rendere più complesso il quadro teorico di riferimento per dar voce ad alcuni soggetti "forclusi" dal metodo scientifico dominante. È la denuncia di una "forclusione", il rigetto sistematico di soggetti da cui questo metodo dipende per preservarsi.

Michelstaedter ha altre parole per indicare questi soggetti forclusi: al metodo scientifico dominante, "la retorica scientifica", sfugge tutto quel che "solo nella *via vissuta della persuasione* ha una ragion d'essere"¹⁰⁴ (corsivo dell'autore). Parole che mi portano un po' più in là nell'indagine: se questa "via vissuta" sembra alludere al mondo acausale che Jung avrebbe voluto veder riflesso nel linguaggio scientifico per una comprensione più puntuale dell'universo, la "persuasione" di cui parla Michelstaedter richiede chiarezza. Da qui mi avvio a concludere la prima parte del discorso, delimitando finalmente il quadro teorico guida.

Il punto di partenza è l'identità tra il significativo atto creativo junghiano e il momento presente invisibile in fisica. Dagli studi presentati nella prima parte del capitolo adesso riprendiamo un concetto in essi latente. Emerge silenzioso: l'atrofia della creatività¹⁰⁵. Con quest'espressione viene indicata l'inibizione epistemologica e metodologica dell'"informante nativo" causata dal necessario confronto con un centro di produzione del sapere. Gu Ming Dong vede l'impossibilità di *nutrire* le modalità di trasmissione "originali" degli informanti

99 *Ibidem*.

100 Carlo MICHELSTAEDTER, *La persuasione...*, *op. citata*, p. 133.

101 *Ibidem*.

102 *Ibidem*.

103 Adeguata al contesto è la parola "forclusione" (§ I.1).

104 *Ivi*, p. 134.

105 GU Ming Dong, *Sinologism...*, *op. citata*, 2013, pp. 9; Rachele BORGHI, *Decolonialità...*, *op. citata*, p. 49.

nativi. Di seguito la definizione di Borghi: “[...] creatività come un atto di riappropriazione del significato”¹⁰⁶. Per Jung la *creatio* continua era strettamente legata al senso *occulto* che la psiche *vede* nell’esperienza quotidiana. Atrofizzare la creatività, allora, significa non nutrire la capacità di abitare il momento presente, ovvero vivere in maniera significativa il mondo. “Forcludere” gli informanti nativi equivale a non permettere loro di assecondare l’atto creativo¹⁰⁷. Chi vede la propria creatività inibita, direbbe Michelstaedter, non accede alla via della persuasione.

“Chi vuol aver un attimo solo sua la sua vita, esser un attimo solo *persuaso* di ciò che fa – deve impossessarsi del presente; vedere ogni presente come l’ultimo, come se fosse certa dopo la morte: e nell’oscurità *crearsi da sé la vita.*”¹⁰⁸

Onde quel riflessivo decolonizzarsi cui si accennava altro non nasconde che: *nutri il momento presente*, riappropriati del senso che la via vissuta sempre concede. Questa è la persuasione, contraltare della rettorica. Insieme portano al paradosso che ormai da un po’ si prova a sciogliere. La rettorica soffoca la persuasione; perciò la parola è inadeguata, esprime la ripetuta richiesta di affermarsi, nonostante affermarsi voglia dire annullarsi, mettersi da parte - “esser uno egli e il mondo”¹⁰⁹. Faccio una domanda, chiedo e ottengo una risposta. Mi chiedete una risposta ed io ve la do. Questo processo è per Michelstaedter violento e disonesto. Di quest’idea sono probabilmente anche gli altri lavori incrociati. Perché l’insoddisfazione verso il paradigma postcoloniale? Perché la critica del sistema kantiano? Forse dietro c’è l’insicurezza nei confronti del chiedere e dare su cui si fonda l’intera struttura accademica di trasmissione del sapere; c’è un disperato desiderio di “*tutto dare e niente chiedere*”¹¹⁰. Si spera di decolonizzarsi per superare il paradosso di cui ci si è resi consapevoli con l’emergere dell’“altro”, facendosi uno con l’altro. Desidero fare silenzio, ma parlo per soddisfare questo bisogno. Michelstaedter rappresenta graficamente questa dinamica con un asintoto, quella stessa visualizzazione grafica che in fisica si adotta per la singolarità di un buco nero (Diagramma 2). Se nel caso limite fisico a ridursi a zero è lo spazio-tempo, sulla via della persuasione sono i bisogni. “Nel caso di limite, nel punto di contatto della giustizia con la vita, i bisogni sono zero; l’attività è infinita”¹¹¹. Di qui l’atto creativo, il presente psichicamente

106 *Ibidem*.

107 Allo stesso modo alla forclusione dei residui del metodo scientifico consegue un’atrofizzazione della capacità di partecipare alla *creatio* continua.

108 Carlo MICHELSTAEDTER, *La persuasione...*, *op. citata*, p. 69. Corsivo dell’autore.

109 *Ivi*, p. 82.

110 *Ivi*, p. 80.

111 *Ivi*, p. 79.

relativo abbozzato da Jung, il singolare momento presente dove lo spazio-tempo si contrae fino a sparire. Si porti l'attenzione ad un passo del *Tongshu* 通書 di Zhou Dunyi (周敦頤, 1017-1073), il capitolo XX intitolato “*shengxue* 聖學” (L'apprendimento della saggezza):

“聖可學乎曰可曰有要乎曰有請聞焉曰一為要一者無欲也無欲則靜虛動直[...]”

“La saggezza può essere appresa?; risposta: ‘Si può’.

‘Esiste un metodo per farlo?; risposta: ‘Esiste’; ‘Ti prego di parlarmene’.

Risposta: ‘Bisogna concentrarsi sull’unità. L’unità è l’assenza di desideri. L’assenza di desideri è il vuoto nella quiete, la rettitudine del movimento ...’¹¹²

La pregnanza di queste parole al discorso emerge se si nota che quel “*yi zhe* 一者”, letteralmente “ciò che è uno”, è stato reso da Cheng “l’Uno” e da Arena - è curioso - “*singularità*”. “一者無欲也” - la singularità è assenza di desiderio: recuperando l’allusione all’unità intrinseca alla parola per legittimare la traduzione, introducendo poi una corrispondenza tra “singolarità” e “caso di limite” sulla base della teoria fisica, la pericope si avvicina pericolosamente alle considerazioni di Michelstaedter - “nel caso di limite, ... , i bisogni sono zero”. Il triangolo si salda ancora più ermeticamente se avviciniamo i quattro caratteri attribuiti all’assenza di desiderio: *qingxu dongzhi* 靜虛動直; ecco evocate da un lato le immagini di vuoto e quiete che accompagnano il centro di un buco nero, dall’altro la rettitudine di un asintoto comune alla teoria fisica e a Michelstaedter.

Noi ora siamo qui per persuadervi. Per questo motivo è a maggior ragione inadeguato un paradigma basato su domande e risposte. In questa “cornice morale” si intende abbozzare uno schema di indagine che parta da altre premesse. Diamo un nome: *paradigma dell’enigma*. “Ma che cos’è l’enigma?” Comincia Calasso,

“Una formulazione misteriosa, si dice. Eppure questo non basta a definire l’enigma. Occorre aggiungere che la risposta all’enigma è anch’essa misteriosa. Questo distingue per noi l’enigma dal problema, [...]”¹¹³

se in questo si spera di venirne fuori con maggior chiarezza, in quello ci si sente sempre insicuri. Potrebbe

112 La traduzione è modificata seguendo due interpretazioni distinte, in Leonardo ARENA, *Antologia della filosofia cinese*, Milano: Mondadori, 1991, p. 190; Anne CHENG, *Storia del pensiero cinese. Volume secondo: dall’introduzione del buddismo alla formazione del pensiero moderno*, tr. di Amina Crisma, Torino: Einaudi, 2000, p. 471, *ivi* si trova un approfondimento su Zhou Dunyi, pp. 464-473.

113 Roberto CALASSO, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano: Adelphi 2004, p. 384.

risultare sgradevole non sentirsi del tutto stabili, sentire il terreno sotto i nostri piedi cedere; non sapere se questo sentiero ci condurrà da qualche parte. Perciò diventa un'obbligo cambiare prospettiva, imparare la postura attraverso cui sentirsi a proprio "agio nel disagio"¹¹⁴. In questa tesi l'enigma, non il problema si porta in primo piano. Sento di impugnare tutti gli strumenti per imparare a farlo.

Provo quindi a superare il varco aperto da Florenskij pagine addietro. Esistono innumerevoli modi di rappresentare la realtà, ovvero di "stabilire la corrispondenza tra i punti della superficie delle cose e i punti del quadro"¹¹⁵. L'insicurezza dell'infinita possibilità del tutto spaventa, e quando non si vuol perdersi nell'"abisso della propria libertà", può servire "normalizzare matematicamente i metodi di rappresentazione"¹¹⁶, individuare un centro in "uno dei possibili metodi"¹¹⁷. Tale è il dominio prospettico nell'universo figurativo, ed il confronto con questo centro è per Florenskij limitato e limitante. Perché dà sicurezza, crea l'illusione di un naturalismo, quando in realtà è "una volta per tutte impossibile"¹¹⁸, e ci riesce attraverso assiomi intrinseci al metodo prospettico. Florenskij, elencando le necessarie premesse al disegno prospettico, conta fino a sei: 1) "credere che lo spazio del mondo reale sia uno spazio *euclideo*"¹¹⁹, in cui "il fascio di raggi che va dall'occhio al contorno dell'oggetto è rettilineo", il metro di misura è immutabile, a prescindere dagli spostamenti del soggetto "di luogo in luogo nello spazio" e dalla "direzione verso cui di volta in volta si volge"¹²⁰; 2) "nello spirito della concezione del mondo kantiana", "fra tutti i punti dello spazio infinito" sceglierne "uno solo, *esclusivo*, unico"¹²¹. Per il soggetto "tutti i luoghi dello spazio [...] sono luoghi privi di qualità e ugualmente incolori, eccezion fatta per quest'unico luogo che domina su tutti gli altri, in quanto ha ricevuto il privilegio di essere sede del centro [...]", è il "centro del mondo"¹²²; 3) avere "un solo occhio, [...] perché il secondo, rivaleggando con il primo, infrange l'unicità". Quest'unico centro "detta le leggi che regolano l'universo"¹²³; 4) non abbandonare il proprio posto. Se il soggetto si sposta anche di poco "tutta l'unità delle costruzioni realizzate seguendo le leggi della prospettiva viene meno"¹²⁴; 5) pensare "il mondo completamente *immobile* e assolutamente *immutabile*"¹²⁵; 6) escludere i "processi psicofisiologici dell'atto visivo [...]. L'occhio guarda restando immobile e impassibile [...], non può e non ha il diritto di muoversi". Bisogna rigettare l'attiva ricostruzione della realtà, la "condizione essenziale della

114 Rachele BORGHI, *Decolonialità...*, op. citata, p. 23.

115 Pavel FLORENSKIJ, *La prospettiva...*, op. citata, p. 92.

116 *Ivi*, p. 90.

117 *Ivi*, p. 91.

118 *Ivi*, p. 87. Si veda l'analisi di Florenskij sul naturalismo.

119 *Ivi*, p. 93.

120 *Ivi*, p. 94.

121 *Ibidem*.

122 *Ivi*, pp. 94-95.

123 *Ivi*, p. 95.

124 *Ivi*, p. 96.

125 *Ibidem*.

visione”, e separare la visione “da ricordi e sforzi spirituali”¹²⁶. Solo e soltanto quando vengono rispettate queste sei condizioni è possibile una rappresentazione prospettica ortodossa¹²⁷. In questo senso, quando ci si divincola da queste sei premesse, il mondo diventa paradossale. Se lasciamo fluire liberamente le infinite possibilità di rappresentazione, lo spazio smette di apparire euclideo; diventa assurdo parlare di un unico punto di vista, in quanto “ogni luogo, ogni punto di vista ha un suo valore, in quanto restituisce un particolare aspetto del mondo che, a sua volta, non esclude ma afferma altri aspetti”; gli occhi diventano due, per cui si hanno “in partenza per lo meno due diversi punti di vista”¹²⁸; il soggetto si muove continuamente, “gli occhi, la testa, il tronco, e il suo punto di vista cambia di continuo”¹²⁹; a loro volta le cose nello spettro visivo “cambiano, si muovono, volgono verso lo spettatore lati diversi, crescono e si rimpiccioliscono”¹³⁰. Quando si abbandona la norma prospettica, si realizza che l’immagine è per sua essenza *policentrica*¹³¹.

“Nella rappresentazione viva c’è un continuo fluire, scorrere, un continuo cambiamento, una continua lotta; essa ferve, sfolgora, palpita ininterrottamente, e nella contemplazione interiore non si arresta mai nell’arido schema delle cose.”¹³²

L’insicurezza dell’enigma è dunque vicina a questo flusso. “Non c’è sosta per chi è nella corrente”¹³³, da qui la norma, da qui la rettorica: sono intimamente connesse con un senso di sicurezza. Se il desiderio diventa portare in primo piano non il problema ma l’enigma, quindi accedere all’atto creativo, occorre gettarsi in questo fluire e scorrere con esso - accompagnati da un reverenziale timore.

Sto imparando a tuffarmi, nonostante la paura. Mi persuado a saltare. Sulla riva, guardando la corrente di un fiume, in attesa di fare il passo nel vuoto - nella singolarità-, conto fino a tre: 1) “Negare il tempo e la volontà in ogni tempo deficiente”¹³⁴; 2) “Cedere il passo al silenzio”¹³⁵; 3) Lasciare che sia il fato a guidare¹³⁶.

In che modo tutto ciò si riflette in un paradigma di ricerca? Ripeto: *in primo luogo*, l’enigma fa per ne-

126 *Ibidem*.

127 Come vedremo nel Capitolo 3, è un tradimento di queste stesse leggi che conduce all’“approccio ecologico” di Gibson.

128 *Ivi*, p. 105.

129 *Ivi*, p. 107.

130 *Ivi*, p. 107-108.

131 Florenskij si avvicina in modo impressionante all’approccio ecologico della percezione visiva proposto in James GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York-Londra: Taylor & Francis, 2015 pp. 69, 105, 187-188, 266, 268.

132 *Ivi*, p. 112.

133 Carlo MICHELSTAEDTER, *La persuasione...*, *op. citata*, p. 72.

134 *Ivi*, p. 44.

135 Carl Gustav JUNG, *La sincronicità...*, *op. citata*, p. 102.

136 Parafrasi della citazione da *Lettera a Lucilio* di Seneca in Pavel FLORENSKIJ, *La prospettiva...*, *op. citata*, p. 114.

cessità cadere l'espressione "secondo questo grado dei nostri studi", perché ogni questione procede abisso in abisso. Proiettare in un futuro la perfezione del proprio sistema dà sicurezza, protegge dall'offesa e nasconde *nel presente* la propria vulnerabilità. Chi risponde alla richiesta dell'enigma "s'afferma là dove gli altri sono annientati dal mistero"¹³⁷. "Ognuno è il primo e l'ultimo, e non trova niente che sia fatto prima di lui, né gli giova confidare che sarà fatto dopo di lui"¹³⁸.

In secondo luogo, è necessaria la consapevolezza della responsabilità nascosta dietro ogni parola, ogni pensiero. Bisogna rendersi coscienti dell'impossibilità di sezionare l'esperienza. La violenza di un pensiero nasconde la legge per cui "a ognuno il suo mondo è *il mondo*"¹³⁹. Quando emerge la propria insufficienza e la richiesta di sanare la frattura creata dalla ragione, bisogna mettersi da parte. Nel silenzio, quel corpo e quella mente che immaginavo *causa* uno dell'altro, si amalgamano in un'unica corrente¹⁴⁰. L'enigma è questa corrente.

In terzo luogo, senza tempo e senza parola affiorano le vibrazioni¹⁴¹ che quasi spontaneamente temprano l'esperienza della realtà. L'unica via si sfoca, il centro si disperde e compare un cielo stellato di innumerevoli possibilità. L'enigma annota le vibrazioni e si accorda ad esse. Faccio le domande e do le giuste risposte. Poi dietro una risposta si cela un'altra domanda e ancora la giusta risposta, e così via. A poco a poco che procedo sul sentiero, che vado avanti e vedo sempre più distintamente chi sono, dove sono, dove vado, mi abituo ad abitare l'edificio che ho costruito; mi sento al sicuro. Finalmente ho trovato il centro, eppure un dubbio affiora debole: "è il mistero che apre la porta della tranquilla stanza chiara"¹⁴².

1.3 Chiarimenti sul ruolo dell'immagine

"In altri termini lo *Yijing* mostrava come gli esseri umani potessero 'penetrare nel *Dao* del Cielo e della Terra e operare all'unisono con esso', contribuendo in tal modo a creare e mantenere l'armonia cosmica grazie alla sintonia con le configurazioni e i processi della natura. Usando responsabilmente i *Mutamenti*, gli uomini potevano non solo 'conoscere il fato' ma anche intervenire in una qualche misura su di esso."¹⁴³

137 Carlo MICHELSTAEDTER, *La persuasione...*, *op. citata*, p. 71.

138 *Iwi*, p. 73.

139 *Iwi*, p. 53.

140 Carl Gustav JUNG, *La sincronicità...*, *op. citata*, p. 101.

141 Pavel FLORENSKIJ, *La prospettiva...*, *op. citata*, p. 113.

142 Carlo MICHELSTAEDTER, *La persuasione...*, *op. citata*, p. 61.

143 Richard J. SMITH, *The I Ching. A Biography*, Princeton-Oxford: Princeton UP, 2012; Richard J. SMITH, Silvia POZZI (a cura di), *I Ching. Una nuova lettura del libro dei Mutamenti*, tr. di Francesco Francis, Bologna: il Mulino, 2018, p. 54.

Qunjing zhi shou 群经之首, questo il nome con cui alle volte ci si riferisce al *Libro dei Mutamenti*, un manuale di divinazione – la fonte da cui tutti i classici sono emersi. Si staglia all’orizzonte di un paesaggio piuttosto frastagliato, dove scuole diverse portano ciascuna il proprio metodo, la propria interpretazione e visione del mondo. Probabilmente erede di processi mantici anteriori, nel IX sec. a.C. già circolava una versione completa in cui comparivano tutti i sessantaquattro esagrammi corredati di nome. Si annotano i primi commenti e sentenze a partire dal VI sec.; nel corso del tempo prende forma un fiume di innumerevoli parole spese e interpretazioni sul testo che potente continua a scorrere ancora oggi. Il cuore dell’*Yijing* sono immagini, esagrammi, trigrammi e linee¹⁴⁴, “puri segni privi di un’intermediazione” della parola¹⁴⁵, poi attorno si aggiungono spiegazioni di diverso genere. Tuttavia, l’ambiguità degli esagrammi non si risolve mai totalmente, rimangono in ultima analisi impenetrabili, almeno sul piano verbale. Da qui la natura indeterminata e frammentaria del testo, “la difficoltà” dell’*Yijing*, come la chiama Kidder Smith¹⁴⁶. Anche se il sistema ermeneutico costruito sul testo è infinitamente espandibile, l’insieme degli esagrammi costituisce un sistema chiuso, “non espandibile con l’aggiunta di nuove parole”¹⁴⁷. Le strutture macroscopica – dei sessantaquattro esagrammi tra loro – e microscopica – delle singole linee d’un esagramma – sono tutto ciò di cui il classico ha essenzialmente bisogno, “tutto il resto è interpretazione (tutto il resto è letteratura)”¹⁴⁸. Se questa concatenazione binaria di linee intere (*yang* 阳) e linee spezzate (*yin* 阴)¹⁴⁹ ha rivestito tale importanza è perché l’ambizione del classico è distillare tutta l’infinita potenzialità creativa dei cambiamenti cosmici. Per cui un ciclo finito di immagini contiene tutti gli infiniti cambiamenti dell’universo. Troviamo questa dialettica immobile/mobile ben espressa nel *Grande trattato*:

“Se, guardando in alto, si contemplano e si comprendono con l’aiuto del Libro i segni nel cielo e, guardando in basso, si indagano le direzioni della terra, è possibile comprendere le situazioni dell’oscuro e del chiaro. Se si risale agli inizi e si perseguono le cose sino alla fine, si comprendono gli insegnamenti di nascita e morte... I *Mutamenti* non hanno coscienza, non hanno azione, sono quieti e non si muovono. Ma

144 Secondo la leggenda i trigrammi precedono gli esagrammi, ma recenti studi suggeriscono il contrario.

145 Richard J. SMITH, Silvia POZZI (a cura di), *I Ching...*, *op. citata*, p. 55.

146 Per approfondimenti si veda Kidder SMITH, “The difficulty of the Yijing”, in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 15, 1993, pp. 1-15.

147 *Ivi*, p. 7.

148 *Ivi*, p. 8.

149 Probabilmente anche in questo caso il paesaggio in origine risultava più dinamico, e i segni *yin* e *yang* venivano visualizzati in vari modi. Perché proliferassero diverse modalità di visualizzazione, è questione ancora dibattuta. Per approfondire si veda Edward L. SHAUGHNESSY, *Unearthing the Changes. Recently Discovered Manuscripts of the Yi Jing (I Ching) and Related Texts*, Columbia: Columbia UP, 2014.

se vengono stimolati, allora penetrano ogni situazione sotto il cielo.”¹⁵⁰

Dunque, la contemplazione degli esagrammi consentiva di “riconoscere le trame del mutamento dell’universo e agire in modo appropriato”¹⁵¹.

Non è mia intenzione entrare nel merito delle questioni aperte sul testo, piuttosto: l’impenetrabilità ultima dell’*Yijing* consente di chiamare il classico un enigma, in linea con le nostre considerazioni; l’enigma dei *Mutamenti* nasconde in sé un’immagine dei processi fondamentali del mondo. Ricordando le parole spese fino ad ora, in qualche modo se parlo di enigma, posso risalire alla produzione di conoscenza, alla trasmissione del sapere. Gu Ming Dong definisce i *Mutamenti*: il *Zhouyi* è prima di tutto “*a system of representation for the transmission of knowledge*”¹⁵². Gu sembra suggerire che l’*Yijing* sia da considerare un precursore discorsivo delle teorie semiotiche della scuola di Peirce. In particolare, la tradizione legata ai *Mutamenti* taglia legna utile ad espandere i discorsi sulla nozione di *apertura* sistematizzata per la prima volta da Eco, e pare concordare con Gadamer quando afferma che l’esperienza interpretativa è aperta perché “non si esaurisce in una conoscenza specifica, ma in quell’apertura all’esperienza che è incoraggiata dall’esperienza stessa”¹⁵³. Nonostante non sia congeniale in questa sede insistere, al modo di Gu Ming Dong, sul rapporto tra semiotica e *Mutamenti*, fra le sue considerazioni si trovano possibili e importanti stimoli. Dopo che “i saggi”, tramite l’osservazione dei fenomeni naturali, ne hanno scoperto le regolarità, hanno deciso di imbastire un sistema per trasmettere questa conoscenza, pian piano organizzando l’insieme di immagini dell’*Yijing*. In altre parole, rappresenta il tentativo di creare un metodo stabile per trasmettere il sapere¹⁵⁴. In tal senso il testo è una forma di cultura, che dà sicurezza e individua ricorrenze fenomeniche nel mondo: sono vicine le porte del principio di causalità, le quali non vengono aperte solo per una questione di priorità. Le possibilità che i *Mutamenti* aprono riguardano solo in seconda battuta l’individuazione di leggi sicure - al centro del dibattito scientifico sperimentale. Chiuso il sistema, l’*Yijing* si chiede come possa realmente riflettere l’intera organizzazione di un mondo in continuo cambiamento. Scopre che occorre aprirsi alla dimensione contestuale della vita vissuta. Richiede che si faccia pratica: perciò è stato tramandato come manuale di divinazione - per ora resta inevitabile l’equivocità dell’espressione. Il testo, di per sé uno statico insieme di immagini che può in vari modi essere organizzato, richiede di essere “stimolato” attraverso una fitta rete di processi divinatori, i quali mutano di luogo in luogo, di epoca

150 Richard J. SMITH, Silvia POZZI (a cura di), *I Ching...*, *op. citata*, p. 54.

151 *Ibidem*.

152 GU Ming Dong, “Zhouyi’ (Book of Changes) as an Open Classic: A Semiotic Analysis of Its System of Representation”, in *Philosophy East and West*, Apr., Vol. 55, No. 2, 2005, p. 258.

153 *Ibidem*.

154 *Ivi*, p. 261.

in epoca, riflettendo man mano lo spirito del tempo e del luogo¹⁵⁵. In questo modo *il contesto* mette in moto gli ingranaggi dell'*Yijing*.

“Il metodo interessa la persona, la posizione, il tempo, l’argomento e la divinazione. Chiunque richieda la divinazione è la persona; dove si trova è la posizione; quando si compie la divinazione è il tempo; cosa richiede dalla divinazione è l’argomento; e presagi favorevoli o contrari sono i risultati della divinazione. Perciò, un buon divinatore, una volta ottenuto l’esagramma, osserverà i comportamenti usuali della persona, le caratteristiche della sua posizione, le condizioni del suo tempo e anche il carattere dell’argomento, così da determinare il risultato fausto o infausto della divinazione.”¹⁵⁶

Persona, posizione, tempo, argomento e divinazione, questi cinque fattori costituiscono il contesto di una divinazione, il campo d’applicazione e movimento di un testo altrimenti statico. “Un buon divinatore” accorda la lettura di un esagramma al contesto, individua le principali tendenze dei cambiamenti nel presente portando l’attenzione alle peculiari caratteristiche di ciò che sta intorno a lui accadendo¹⁵⁷. Allora, contemplare l’enigma dei *Mutamenti* nascosto nei suoi esagrammi vuol dire ricevere una conoscenza delle trasformazioni universali temperandosi di volta in volta al contesto¹⁵⁸. Si trovano così in dialogo il soggetto e il mondo intorno a lui, rendendo protagonista indiscusso il “potere della mente”¹⁵⁹; meglio: il potere del “mentare”. Essa si struttura in modo tale da accogliere il flusso di eventi che si dispiega di volta in volta attorno e nel soggetto. Se vogliamo raffinare il discorso, sarebbe meglio andare incontro a un totale oblio del binomio soggetto oggetto, poiché trovare un accordo tra loro significa lasciarli cadere sul fondo di una totale e indifferenziata sintonia. Torneremo estesamente sull’argomento.

L'*Yijing* ci sta aiutando a chiarire il ruolo dell’immagine nel nostro discorso sui formati artistici in esame

155 Mi trovo costretto a rimandare a un’altra passeggiata il confronto tra il sistema mantico dei *Mutamenti* e quello mnemotecnico illustrato da Giordano Bruno nel *De umbris idearum*. In entrambi i casi si disegna il profilo di un sistema ermetico stabile e indipendente che richiede di essere “messo in moto” per adattarsi ai contesti cangianti dell’esperienza quotidiana. A questo ambiva Bruno quando nutriva la propria esperienza diagrammatica con l’insegnamento di Raimondo Lullo: le sue ruote non sono immobili, ruotano. In modo analogo, gli esagrammi si muovono, il *taiji tu* 太极图 ruota.

156 GU Ming Dong, “Zhouyi”, *op. cit.*, p. 273.

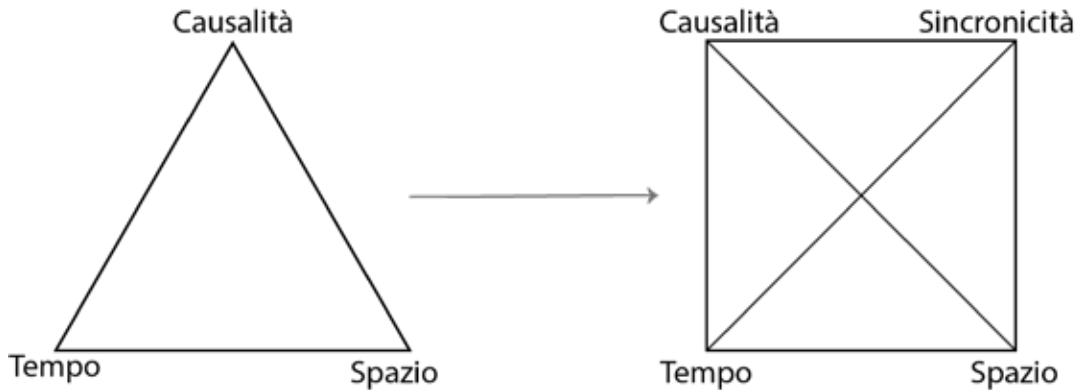
157 Non mi è possibile seguire il sentiero che segnerebbe l’inserimento delle considerazioni sul concetto di atmosfera presentate in Tonino GRIFFERO, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano-Udine: Mimesis, 2017.

158 Adeguata al nostro discorso è la scala graduata introdotta da Meyer con estremi *argument-based text* e *context-dependent text*, dove l'*Yijing* trova difficile collocazione. Da un lato tende alla struttura chiusa e autosufficiente della prima categoria, dall’altro la dipendenza dal contesto è estrema. Stando per esempio a Shaughnessy, *op. cit.*, i manoscritti da lui presi in considerazione ermeneuticamente già rientrano nel campo degli *argument-based text*, ma con le ovvie caratteristiche di un *context-dependent text*. Ovvero del testo ne vediamo la struttura, tuttavia gli elementi del singolo sistema rimangono in ultimo esotericamente impenetrabili. Dirk MEYER, *Philosophy on Bamboo. Text and the Production of meaning in Early China*, Leiden-Boston: Koninklijke Brill, 2012.

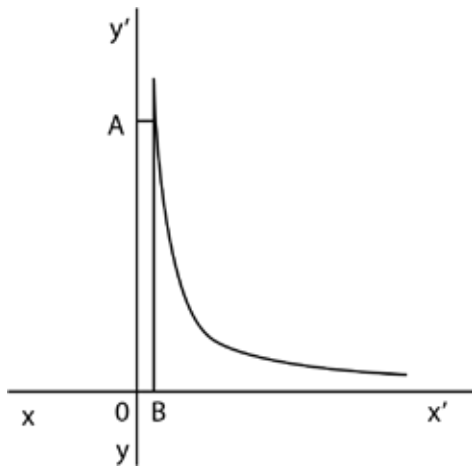
159 Richard J. SMITH, Silvia POZZI (a cura di), *I Ching...*, *op. citata*, p. 80.

- cinema e rotolo orizzontale. È importante che sia chiaro fin da subito il valore esoterico ed iniziatico di cui man mano si caricherà l'immagine nel nostro cammino, l'importanza di cui si ritroverà alla fine del percorso rivestita *la pratica*. L'esempio dei *Mutamenti* anticipa tutti i sistemi figurativi che da un lato si inseriscono in una dialettica mobile/immobile costruendo una integrale interpretazione dell'universo; d'altro canto sussistono in virtù di un complesso gioco di richiami e rimandi strutturali interni al sistema.

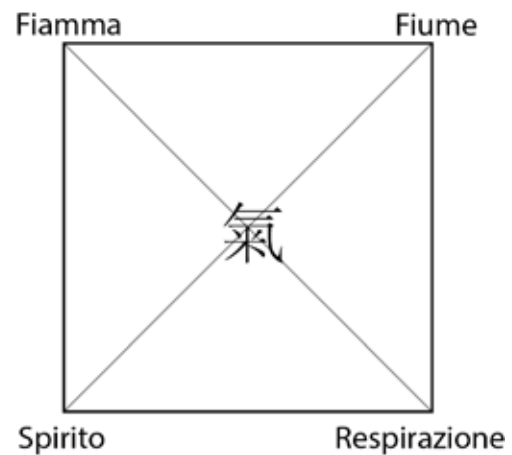
Diagrammi



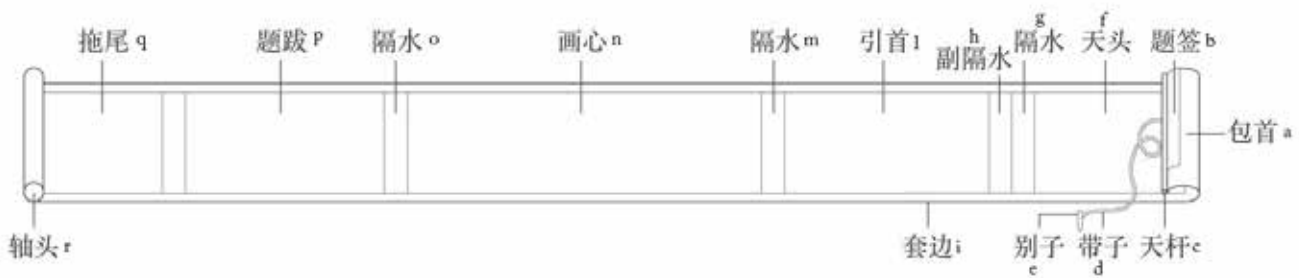
1. Passaggio da un poligono a tre lati ad un poligono a quattro lati secondo i suggerimenti di Jung. Come dimostra la rappresentazione grafica, nel caso di un quadrato le relazioni tra gli elementi ai vertici si fanno più complesse.



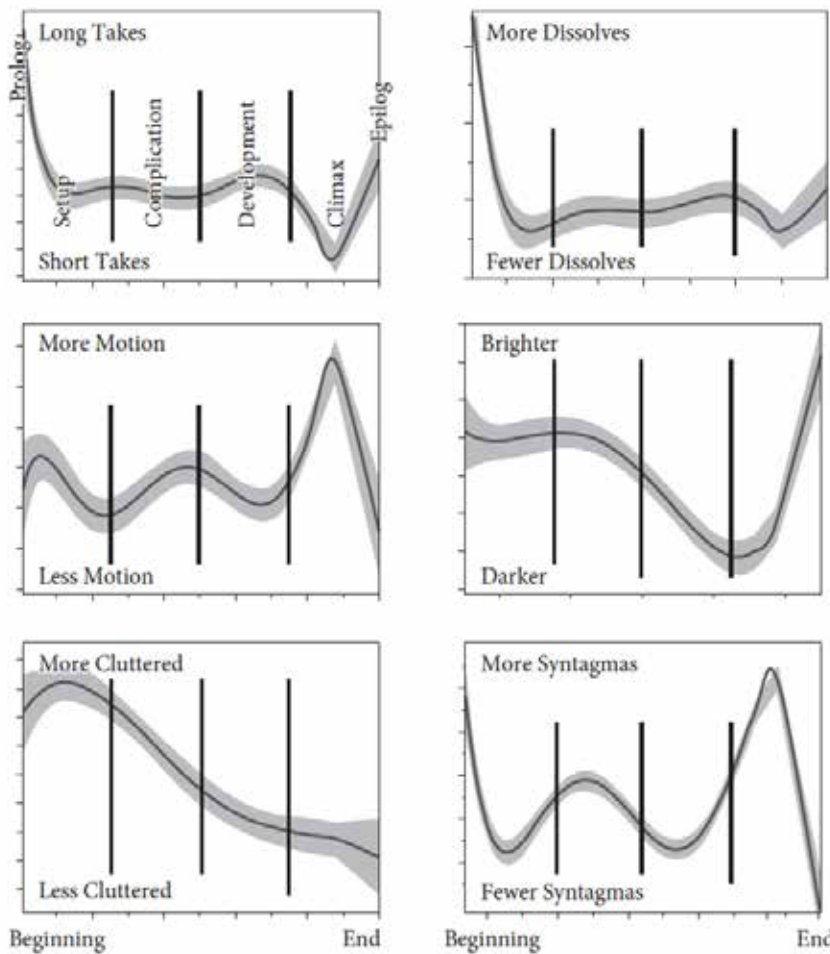
2. Riproduzione della funzione suggerita da Michelstaedter, dove $x = y = m^2$ (m , la costante, "rappresenta lo spazio costante che l'uomo occupa nel mondo mentre si continua, mentre vive *cosa fra le cose*"; $x = i$ *diritti che l'uomo crede di avere*; $y = il$ *dovere che l'uomo compie*; $y' = giustizia$; il caso limite di x è 0 mentre il caso limite di y è infinito, per cui quando i bisogni dell'uomo, ciò che egli crede giusto per sé, sono 0, l'attività è infinita. Lo stesso grafico risulta valido per descrivere il caso limite di un buco nero, la singolarità.



3. Il campo dentro il quale viene determinato il significato del carattere *qi*. Vale la stessa regola di complessità del diagramma 1. In questo caso è più immediato distinguere la nidificazione concettuale; se usassimo la figura retorica della metafora, si creerebbero dodici combinazioni possibili, ovvero: fiume-respirazione, respirazione-fiamma, respirazione-spirito, spirito-fiamma, fiamma-fiume, fiume-spirito; e poi, data l'asimmetria di una metafora, fiume-fiamma, fiamma-respirazione, fiamma-spirito, spirito-respirazione, spirito-fiume.

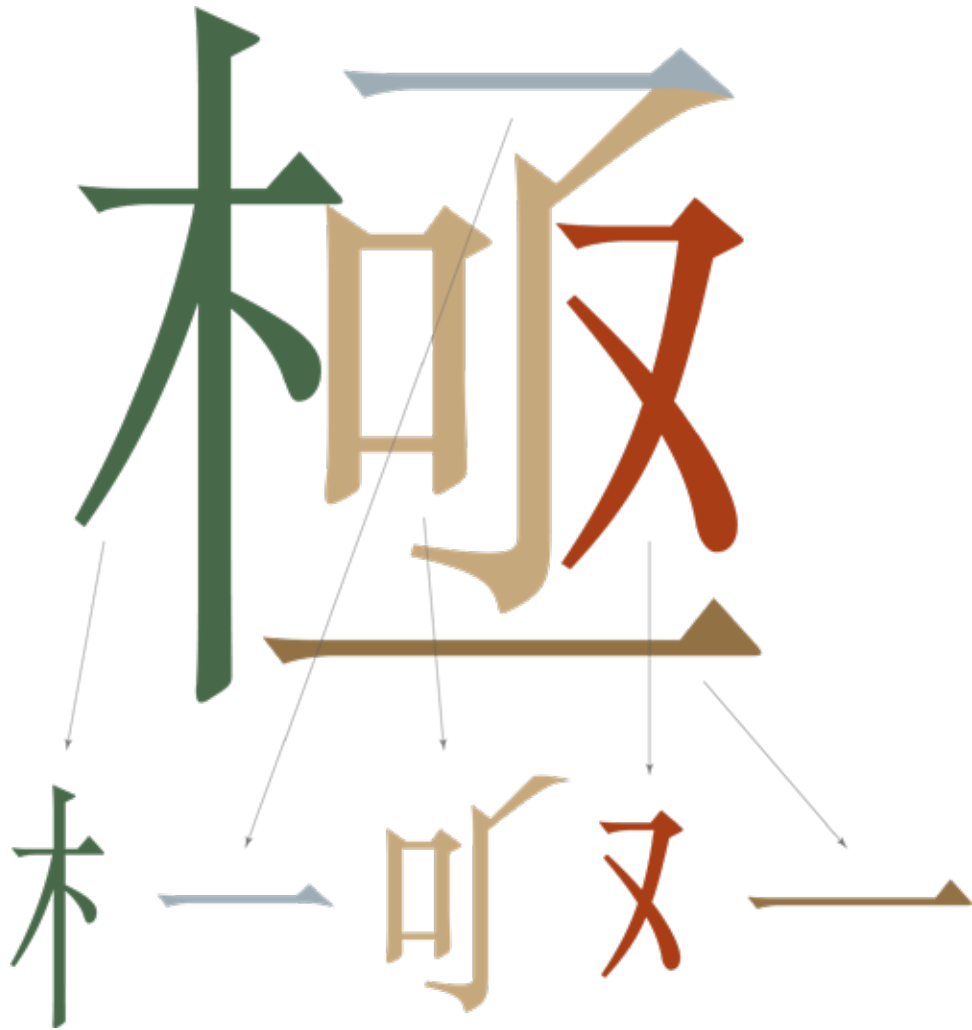


4. Come viene montato un rotolo orizzontale. Di seguito una traduzione dei termini tecnici: a) copertina; b) etichetta con il titolo del rotolo; c) bobina di testa; d) nastro; e) puntina per chiudere il rotolo; f) margine superiore della pagina; g) sezione che separa le varie parti del dipinto; h) continuazione del momento di separazione; i) fodero; l) inizio del dipinto; m) separazione ; n) centro del dipinto; o) separazione; p) colofone; q) coda, carta non utilizzata per permettere aggiunte; r) bobina di coda. La rappresentazione grafica è tratta da ZOU Jiaxin 邹嘉欣, "Yidong de huamian. Shoujuan de jiaohu xing yanjiu 移动的画面—手卷的交互性研究 (Il dipinto che si trasforma. Studio sull'interattività del rotolo orizzontale)", in *Yishudaguan*, 10, 2021, p. 55.



5. I diagrammi proposti in James E. CUTTING, *Movies on Our Minds. The Evolution of Cinematic Engagement*, New York: Oxford UP, 2021, p. 283. Intendono rappresentare i dati sperimentali presentati nel testo tenendo fede alla metafora del flusso, comune anche al rotolo orizzontale. Sembrano, infatti, rotoli orizzontali in miniatura, e ritengo valida l'ipotesi secondo cui con dati sperimentali analoghi sufficienti sarebbe possibile dar vita a diagrammi molto simili ma aventi per soggetto il rotolo orizzontale.

太



6. Visualizzazione grafica della scomposizione del carattere *ji* nell'espressione *taiji*, da cui emerge la pericope *mu yi ke you yi*, "ad una trave di legno se ne può aggiungere un'altra."



"In accordo con il respiro delle stagioni"
-Yijing

與
時
消
息

2

Rotolo orizzontale

In questo capitolo parlerò del rotolo orizzontale. Quest'operazione prevede due ostacoli fondamentali, entrambi legati a un processo di traduzione: 1) traslare la natura di un formato artistico figurativo dal suo ecosistema naturale a un contesto quale questo - una tesi di laurea che procede per argomentazioni razionali - lo priva del suo potere comunicativo; la possibilità di sanare questa mancanza dipende dall'attenzione dello studioso nel cercare la parola più adeguata a rendere la specie particolare del formato, e che questa parola esista rimane questione aperta. 2) Dal momento che si tratta di un formato tipicamente cinese, bisogna stratificare un secondo livello traduttivo, legato al passaggio da un universo semantico a un altro. Consapevole di questi limiti - a volte invalicabili -, mi affido alla speranza di abbozzare un quadro sintetico e sicuramente non esaustivo delle potenzialità del formato. Fino ad ora ho *evitato* di trattare una delle due questioni centrali del discorso¹. Non si dia al verbo *evitare* il senso di *sfuggire*, bensì, come suggerisce Derrida, e prima di lui Heidegger, lo si intenda nella sua modalità di *dire-senza-dire*². Introducendo solo ora, per la prima volta, il concetto di *spirito*, spero che, quasi involontariamente, le parole spese fino a questo momento abbiano fatto emergere i maggiori sentieri disponibili. Derrida aveva già intravisto l'inevitabilità del processo traduttivo, manifestando insieme una forte sfiducia, chiara quando si legge: “*Spirito/anima/vita, pneuma/psyche/zoe o bios, spiritus/anima/vita, Geist/Seele/Leben*”: ecco i triangoli e i quadrati nei quali fingiamo imprudentemente di *riconoscere determinazioni semantiche stabili, e poi di circoscrivere o di aggirare gli abissi di ciò che chiamiamo ingenuamente ‘traduzione’*”³. Qui i tratti caratteristici di questo capitolo: per tentare un approfondimento della natura del rotolo orizzontale, bisogna “fingere di riconoscere determinazioni semantiche stabili” per tradurre il concetto cinese di *qi* 氣, aggirandone gli abissi. È quindi indicativo che Derrida faccia riferimento al quadrato di triangoli “*spirito/anima/vita,*

1 La prima è l'immagine.

2 Jacques DERRIDA, *Sullo spirito. Heidegger e la questione*, tr. Gino Zaccaria, Milano: SE, 2010 p. 12.

3 *Ivi* p. 81. L'ultimo corsivo è dell'autore.

pneuma/psyche/zoe o *bios, spiritus/anima/vita, Geist/Seele/Leben*”, perché è proprio in questo campo semantico che intendiamo porre la sfumatura che 氣 avrà nel nostro discorso. “Che cos’è lo spirito?”⁴ domanda Derrida, “lo spirito è fiamma”, “lo spirito è ciò che infiamma”, risponde Heidegger. Per il filosofo di Efeso, Eraclito, il fuoco è l’elemento archetipico da cui scaturisce il mondo, il nucleo attorno al quale si esprime il divenire dell’universo. La fiamma è incatenata al tempo. Per comprendere la prima è necessario definire il secondo, e viceversa. Anche quest’intuizione è volentieri heideggeriana, e Derrida nella sua analisi propone di incarnare il legame spirito/tempo nella fondamentale spiritualità dell’anno: “Che cos’è l’anno? L’anno, *das Jahr*, è termine di origine indoeuropea. Esso ricorderebbe il cammino (*ier, iénai, gehen*), in quanto traduce la corsa o il corso del sole. [...] *Gehen* (il trascorrere del giorno o dell’anno, del mattino o della sera, di ciò che sorge o di ciò che tramonta; *gehen, Aufgang, Untergang*) [...]. Spirituale è il procedere dell’anno, l’andare e venire rivoluzionario del medesimo che va (*geht*)”⁵. Nel ventaglio che si apre fra i concetti di spirito e tempo emerge l’ombra del 氣.

Ultima premessa riguarda il punto di vista marcatamente anacronistico che intendo assumere: la storia verrà a mancare, “saper fare di lunghissima durata”⁶ e “istante presente”⁷ si intrecceranno lasciando emergere l’eterna “esperienza di una relazione”⁸, nell’interstizio tra il diacronico e il sincronico. Probabilmente per lo specialista ci saranno superficiali generalizzazioni: si parlerà di rotolo orizzontale e non di quello verticale, tra l’altro considerando una modalità di fruizione del primo che non è esclusiva e fissa ma, come accade in ogni altro formato artistico, flessibile al mutare di contesti e circostanze; l’intera storia del rotolo orizzontale e di un genere, il dipinto di paesaggio, sembreranno essere sospesi nel tempo, con attori e prospettive che non cambiano mai, ridotti a una manciata di caratteristiche archetipiche. Occorre andare incontro al rischio di questa superficialità per praticità ai fini di una ricerca che, vorrei ricordare, ambisce a intrecciare la storia di due formati artistici.

2.1 Cos’è il rotolo orizzontale?

Lo studioso cinese Gong Xun comincia la sua analisi del rotolo orizzontale⁹ con i quattro caratteri *hai de ge er* 海德格尔 che traslitterano niente meno che Martin Heidegger. Segue una velocissima allusione a *Der*

4 *Ivi* p. 89.

5 *Ivi* p. 95.

6 Georges DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino: Bollati Boringhieri, 2009, p. 10.

7 *Ivi*, p. 20.

8 *Ivi*, p. 31.

9 GONG Xun 宫勋, “Zhongguo chuantong shoujuan de ‘meijie’xing 中国传统手卷的《媒介》性 (Le caratteristiche comunicative del rotolo tradizionale cinese)”, in *Meishu pinjian*, 32, 2020, pp. 7-8+22. L’espressione inglese *hand-scroll* è più vicina al cinese *shoujuan* 手卷 (*shou* 手, mano; *juan* 卷, rotolo).

*Ursprung des Kunstwerkes (L'origine dell'opera d'arte)*¹⁰ con relative lodi: si parla un'ottima teoria dell'arte, che è tuttavia più "ontologica" (*cunzai lun* 存在论) che "estetica", più una teoria dell'essere che dell'arte. Gong Xun lascia presto cadere la questione. Quale ruolo abbia, in una serrata analisi del rotolo orizzontale, Heidegger, o il critico d'arte Clement Greenberg citato subito dopo, o gli altri nomi che incontreremo a breve, pare sia una domanda la cui risposta spetta al lettore. Solo dopo aver seguito lo studioso cinese fino alla fine, probabilmente potremo accogliere la domanda. Dunque, ecco segnati del rotolo orizzontale un quadrato di "caratteristiche materiali" (*wuzhi xing tezhen* 物质性特征) e un triangolo di "caratteristiche comunicative" (*meijie xing tezhen* 媒介性特征). Qui di seguito offro una traduzione delle prime quattro: 1) composizione orizzontale; 2) lunghezza maggiore dell'altezza; 3) la forma del rotolo; 4) il processo di svolgimento. Poi le altre tre: 1) temporalità e spazialità; 2) intimità (legata alla necessità di impugnare il rotolo); 3) natura privata del formato¹¹. Allego alla lista la descrizione *standard* del formato di Jerome Silbergeld:

"La lunghezza [di un rotolo] varia tra uno e più di dieci metri; l'altezza di solito tra i venti e i quaranta centimetri. I dipinti sono montati su un supporto di carta rigida; i più lunghi solitamente vengono dipinti su più pezzi di seta uniti tra loro. A sinistra si trova un cilindro di legno, attorno al quale il dipinto è avvolto quando non in uso; a volte è decorato con un pomo di giada o avorio. A destra un bastone semi circolare di legno mantiene il rotolo ben teso dall'alto in basso. Il rotolo si guarda partendo da destra e si svolge da sinistra (si espone circa mezzo metro alla volta), avvolgendo allo stesso tempo la carta in eccesso a destra su un cilindro montato temporaneamente" (Diagramma 4)¹².

Il rotolo viene maneggiato da una persona alla volta, la quale decide il tempo in cui svolgere e ultimare la visione dell'opera, anche con la possibilità di tornare indietro e soffermarsi su una scena piuttosto che un'altra. Nonostante possa aggiungersi anche un ristretto gruppo di persone all'esperienza, l'intimità rimane evidentemente caratteristica del formato. In questa descrizione restano da parte le caratteristiche che Wu Hong giudica le più peculiari: la spazialità e, soprattutto, la temporalità. Quest'ultima, sostiene Gong Xun, imprime al rotolo orizzontale una particolare "sequenzialità" (*shixu xing* 时序性), unica sia tra i formati cinesi che rispetto a qualsivoglia formato figurativo tipicamente occidentale (dipinto a olio, affresco ecc.). Propedeutica alla com-

10 Martin HEIDEGGER, I. DE GENNARO (a cura di), *L'origine dell'opera d'arte. Testo tedesco a fronte*, Marinotti 2000.

11 "物质性特征' 即: 1) 横向构图; 2) 高、宽不成比例和随意宽度; 3) '卷' 的形式; 4) 画面和题跋的水平延深性。三个' 媒介性特征' 分别是: 1) 手卷的媒材特征 (时间性和空间性); 2) 手卷的上手性 (亲密性); 3) 私人性。" GONG Xun 官勋, "Zhongguo chuantong..., *op. citata*.

12 Citata in WU Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Reaktion Book Ltd 1996 pp. 57-58. Traduzione dell'autore.

preensione di quest'aspetto del formato è un'indagine della prospettiva assunta nell'universo semantico cinese nei confronti del tempo. Perciò, senza presentazioni, Gong Xun esordisce:

“Il Maestro si trovava sulla riva di un fiume e disse: ‘Ogni cosa scorre così, senza fine, giorno e notte.’”¹³

子在川上曰逝者
如斯夫不捨晝夜

Non deve sorprendere trovare, un paio di paragrafi dopo, un'altra invocazione, questa volta in cinque caratteri: *he la ke li te* 赫拉克利特 - Eraclito, per il quale anche è cara l'immagine del fiume come stimolo a riflettere sul flusso delle cose¹⁴. Questo divenire, le infinite trasformazioni del mondo, sono ciò attraverso cui qualsiasi cosa nell'universo si ritrova congiunta a tutte le altre. È il tempo (*shijian* 时间): creazione (*chuangsheng* 创生), cambiamento (*gaibian* 改变), distruzione (*huimie* 毁灭). Questo potere creativo del tempo si incarna nel pensiero tradizionale cinese. Ne è un esempio, sostiene Gong Xun, quella “fonte da cui tutti i classici sono emersi” (*qunjing zhi shou* 群經之首), il *Zhouyi* 週易, anche detto *Bianyi* 變易, *Jianyi* 簡易, o *Buyi* 不易.



Il carattere *shi* 时, già utilizzato ancor prima della dinastia Qin, per come viene inteso in epoca moderna, denotando un'idea di tempo simile a quella tipica in fisica, non rispecchia il paesaggio in cui tendeva ad essere inserito in origine. Per questo, Gong Xun introduce in alternativa l'espressione *xiaoxi* 消息, che tuttavia non viene esplicitamente spiegata dallo studioso cinese, probabilmente perché se ne viene data per scontata la conoscenza. Ho tentato quindi di fare, per quanto mi è possibile, chiarezza. I due caratteri vengono, a ben guardare alcuni testi classici cinesi, tendenzialmente preceduti da altri binomi: *yinyang xiaoxi* 陰陽消息 (*Shuo Yuan* 說苑, XVIII, 12; *Shiji* 史記, LXXIV, 4); *yingxu xiaoxi* 盈虛消息 (*Liezi* 列子, III, 3); *riyue xiaoxi* 日月消息 (*Han shu* 漢書, LXXV, 40). In queste formule i primi due caratteri, 陰陽, 盈虛 e 日月, fanno riferimento a elementi che vanno tendenzialmente sempre in coppia in accordo con una teoria di opposti integrantisi. Il sole

¹³ *Lunyu*, IX, 17. Per la traduzione italiana si veda Confucio, Carlo LAURENTI (a cura di), *I detti di Confucio*, Milano: Adelphi, 2006.

¹⁴ Rodolfo MONDOLFO, “I frammenti del fiume e il fusso universale in Eraclito”, in *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, Gen.-Mar., Vol. 15, No.1, 1960.

e la luna, il vuoto e il pieno, sono nell'esperienza caratterizzati da un movimento costante che procede da uno verso l'altro e viceversa. Il *Zhouyi* incarna appunto questo ritorno ciclico: i due esagrammi estremi, di sole linee 陰 e sole linee 陽, li possiamo immaginare su una scala graduata, separati da tutte le sessantadue altre possibili combinazioni, in costante movimento; per cui appunto da un estremo si passerà sempre all'altro, e un estremo ha in sé già l'altro in nuce. Vedere 消息 vicino a coppie di caratteri così chiaramente espressive, deve far pensare che l'espressione abbia qualcosa a che fare con questo movimento ciclico.

Il primo carattere *xiao* 消 è composto dal “radicale” dell'acqua, *shui* 水, e la componente fonetica *xiao* 肖. Lo *Shuowenjiezi* 說文解字 suggerisce il significato di “finire” (*jin ye* 盡也)¹⁵, da intendere però, guarda caso, nel contesto di un ciclo in cui qualcosa finendo si prepara a ricominciare. La presenza dell'acqua allude al fluire - sempre così, giorno e notte - quello scorrere scandito ritmicamente che ordina tutte le cose. L'espressione è poi completata dal carattere *xi* 息: è un composto associativo formato in basso da *xin* 心 e in alto da *zi* 自. Nello 說文解字 individuo la definizione *cong xin zi* 從心自¹⁶, che poi spiega: 心 indica in questo caso la zona toracica, 自 il naso; il composto mima, dal basso verso l'alto, un movimento ascensionale. Di cosa? Del *xin qi* 心氣, che fa riferimento all'aria inspirata ed espirata nei cicli respiratori. Dunque, 息 è il buttare fuori l'aria, l'espirazione. In retrospettiva quindi quel giungere a compimento significato da 消 allude all'inspirazione, l'aria che riempie i polmoni e il corpo in attesa di essere spinta fuori dando così inizio a un nuovo ciclo. I due caratteri insieme abbozzano il processo di respirazione, e probabilmente in questo senso sintetizzano l'interpretazione del concetto di tempo classica: è un'allusione ai cicli energetici che costituiscono la fitta trama cosmica. Riprendendo in considerazione quelle espressioni a quattro caratteri citate poco fa, abbiamo due coppie di caratteri che si richiamano l'un l'altra nel dar forza a questo scorrere ciclico, “respiratorio”. La ricorrenza di 消息 riconosce che quella del respiro è una delle più fondamentali esperienze per dare un ritmo all'esperienza della realtà: il sole e la luna, 陰 e 陽, il vuoto e il pieno respirano, cioè ispirano ed espirano; come la mia esperienza del respiro, dove sempre si alternano ispirazione ed espirazione, sembra essere l'esperienza, su altre scale temporali, dell'alternarsi, per esempio, di sole e luna. Questo è il fondamento filosofico che è necessario aver chiaro prima di proseguire all'analisi del rotolo orizzontale. In sintesi: l'ombra e la luce, la luna e il sole, ispirano ed espirano. Quando lo 陰 inspira (消), lo 陽 espira (息); quando lo 陽 inspira (消), lo 陰 espira (息).

Torniamo al rotolo orizzontale, sulle tracce di Gong Xun. Come già detto, per guardare il dipinto su un rotolo bisogna impugnarlo con entrambe le mani e svolgerlo pian piano. In questo modo l'immagine non si mostra immediatamente, ma presuppone una sequenzialità: una modalità di fruizione simile avvicina il rotolo

15 XU Shen 許慎, DUAN Yucai 段玉裁, *Shuowen Jiezi* 說文解字, Shanghai: Shanghai guji chuban she, 1981, p. 559.

16 *Ivi*, p. 502.

alla quotidiana esperienza temporale del mondo. Come un fiume, il rotolo scorre. Lo percorro, passo dopo passo, per l'intero suo corso, attraverso il processo di svolgimento. A poco a poco, accumulo immagini che si fermano, come ricordi, in me, mentre cammino in attesa di scoprire cosa sarà, in futuro. In questo senso, di fronte a me, nel mezzo metro di rotolo svolto, immagini si sostituiscono l'un l'altra, dopo che le mani si sono coordinate per chiudere il rotolo a destra e aprirlo a sinistra. Si crea così un gioco dinamico di ricordi e aspettative, la trama dell'esperienza caratteristica di questo formato, dove il presente non è mai isolato ma intrecciato al passare degli eventi. È a questo punto che Gong Xun cita di sfuggita - invoca - con altri tre caratteri, *hu sai er* 胡塞尔, Husserl, la cui teoria della "coscienza interna del tempo"¹⁷ parrebbe essere adeguata a integrare il discorso sulla visione del rotolo.

Adesso, questa fruizione in divenire dell'opera d'arte, sostiene Gong Xun, è unica, sola del rotolo orizzontale cinese. Il concetto più adatto a rappresentarla è incarnato nel carattere *you* 游, semanticamente vicino all'idea di "vagare, passeggiare", e che rendo con *navigare*¹⁸, nel rispetto della componente acquatica *shui* 水. Bisogna navigare nel dipinto, procedendo in senso favorevole o contrario alla corrente. Questo modo di esperire un'opera d'arte, continua lo studioso cinese, può risultare ostico a un'occhio normalmente abituato a opere che, al contrario, tendono ad essere condensate in un quadro unico. Quando la tensione drammatica è distillata in uno spazio immediatamente esperibile, è possibile una sorta di comprensione diretta con un'attenzione verso la composizione d'insieme, magari d'impatto e coerente, ma è difficile andare oltre l'immobilità del formato. Per comprendere questo punto si potrebbe prendere in considerazione gran parte della storia moderna e contemporanea dell'arte, che fa della rigidità dei formati artistici un tema prediletto¹⁹, tendenzialmente accostandovisi da due prospettive diverse: o in senso materiale, alla ricerca di modi per trascendere la rigidità materiale dell'opera d'arte, quindi cercando di evadere i confini della cornice di una tela, fino ad arrivare a una totale emancipazione con l'installazione, per cui l'esperienza di Duchamp ha fatto scuola; o in senso spirituale, tentando di raggiungere un'arte sempre meno figurativa, di cui l'arte astratta è l'esempio massimo, ed è qui adatto l'esempio di Kandinskij²⁰. Il dipinto su rotolo orizzontale permette di mettere a tema questioni interessanti al riguardo: materialmente per la particolare fruizione che fa del tempo la propria caratteristica principale, come abbiamo visto; spiritualmente perché, come vedremo adesso, più nel modo dell'arte astratta che di quella figurativa - meglio, tra una e l'altra -, il dipinto su rotolo ambisce a una raffigurazione attenta a un'esperienza del mondo

17 GONG Xun 宫勋, "Zhongguo chuantong..., *op. citata*, p. 8.

18 Manteniamo in parentesi la distinzione compiuta da Wu Hong tra *shenyong* 神游 (navigare nella mente) e *mengyou* 梦游 (navigare nei sogni).

19 Vi si accenna in François JULLIEN, Marcello GHILARDI (a cura di), *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica e Europa contemporanea*, Costabissara: Angelo Colla editore, 2004, pp. 75-78.

20 Si tenga conto che i due modelli di sperimentazione, materiale e spirituale, si trovano facilmente tra loro intrecciati.

in continuo mutamento, che respira.

Per indagare al meglio nello spazio che resta la questione della raffigurazione sul rotolo orizzontale, vorrei concentrarmi sul dipinto di paesaggio. Oltre che essere uno dei generi più floridi della produzione artistica in Cina, consente di vedere chiaramente il legame che intercorre fra la realizzazione di un'opera d'arte e l'esperienza sensoriale, cognitiva e concettuale che l'accompagna. In Europa dei discorsi sull'arte del paesaggio è stata per lungo tempo viziata da una particolare tendenza: cominciare da un'analisi della raffigurazione per poi arrivare a quella dell'esperienza. Il rovesciamento di quest'abitudine ha richiesto sforzi notevoli, di cui esempi possono essere in America l'approccio ecologico di Gibson²¹ e in Italia in tempi più recenti le ricerche di Paolo D'Angelo sul paesaggio²². Nell'universo semantico cinese è comune dare largo spazio a visioni di monti, corsi d'acqua, vegetazione ecc. per cominciare un discorso sulla raffigurazione. Nelle maggiori teorie estetiche, inoltre, è cosa comune considerare quest'esperienza del paesaggio non solo la base del processo creativo, ma anche il fine dell'espressione artistica. Attraverso il tratto, chi dipinge non punta a offrire un'interpretazione della visione dei fenomeni, piuttosto a lasciare tracce delle esperienze che accompagnano il processo creativo. Avremo modo di tornarci a breve, ma ciò che preme tenere a mente è che le forme impresse sul dipinto ambiscono a raffigurare, come Gong Xun la chiama, un'*autentica manifestazione* (*zhenshi qingxing* 真实情形) dei fenomeni. Quest'autentica manifestazione vorrebbe sintetizzare una tendenza culturale generalmente opposta a quella della rappresentazione (*zaixian* 再现, ri-presentare), strettamente legata a una tradizione europea dell'arte²³. Mi interessa approfondire come tutto questo sia riflesso nel linguaggio dei trattati sull'arte in lingua cinese. In particolare, presenterò uno dei trattati tradizionalmente più rinomati, con due considerazioni preliminari, prima sul bagaglio metaforico intorno al concetto di 氣 e poi sul paesaggio.

Per chiarire come il dipinto possa essere manifestazione del fenomeno, si può partire dal dire fin dall'inizio che le stesse considerazioni intorno alla materialità e allo scorrere sono valide per la raffigurazione. Anzi, è proprio a questo punto che trovano un libero sfogo. Tornando a Gong Xun, nel momento in cui si affronta il problema della raffigurazione, il carattere *qi* 氣 domina il discorso. Ripercorro il discorso fatto fino ad ora: ai concetti di spirito e fiamma si sono aggiunte le immagini del fiume e della respirazione (Diagramma 3). Quattro elementi a cui se ne aggiunge un quinto, il tempo, rappresentato dalla ciclicità dell'anno, intrinseca a espressioni quali 陰陽, 盈虛 e 日月. Nel campo di questo poligono può emergere il 氣, o, meglio, la nuvola di

21 James GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York-Londra: Taylor & Francis, 2015.

22 Paolo D'ANGELO, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Bari: Laterza, 2021.

23 Questione centrale sempre in François JULLIEN, Marcello GHILARDI (a cura di), *La grande..., op. citata*. O in Susan SONTAG, *Contro l'interpretazione*, tr. di Ettore Capriolo, Milano: Mondadori, 1967 dove a p. 22: "La realtà è che tutte le prese di coscienza e le riflessioni degli occidentali sull'arte sono rimaste entro i confini tracciati dalla teoria greca dell'arte come mimesi o rappresentazione"

氣 (*yun qi ye* 雲氣也, leggiamo nello 說文解字)²⁴. Lo scorrere ciclico²⁵, incarnato nel movimento respiratorio, nel discendere del fiume e nell'incedere stagionale; l'essere etereo dello spirito, evidente nella dinamica fisicità del fuoco; tutto ciò è 氣. Con queste immagini vorrei sottolineare l'importanza della metafora nella comprensione di un concetto come quello di 氣, in accordo con una delle classiche interpretazioni del carattere, per cui rappresenterebbe l'immagine del vapore che si condensa sul riso in cottura. In altre parole, si incanala il significato di una cosa nei termini di un'altra²⁶:

“藉爲氣假於人之氣”²⁷

Si prende in prestito l'idea del vapore per comprendere lo spirito nell'uomo.

Guardando un fiume che scorre, un cereale in cottura o il fuoco, si può per analogia accedere a una comprensione di propri movimenti percettivi, cognitivi e concettuali. Si osservano i fenomeni in divenire della natura per sentire il proprio 氣 scorrere con loro. L'idea di 氣 sembra voler spiegare metaforicamente un accordo possibile tra l'uomo e i movimenti ciclici di cui fa esperienza quotidianamente. Torno al commento di Derrida sulle considerazioni heideggeriane intorno allo spirito e alla fiamma. Oltre ad “essere fiamma”, lo spirito è “ciò che riunisce”²⁸. Il 氣 riunisce l'uomo e tutte le cose per mezzo di metafora. Questo interessa molto da vicino il dipinto di paesaggio, poiché esprimere attraverso il tratto il 氣, lo spirito delle cose, è una delle abilità fondamentali da governare nel processo creativo. Il pittore deve assecondare il fluire del proprio spirito, analogo a quello della natura, e lasciarne le tracce con pennello e inchiostro, ripercorrendo il rotolo nella sua lunghezza, da destra a sinistra. All'osservazione del paesaggio segue il riconoscimento dei movimenti spirituali ad esso intrinseci; dopo di che, attraverso processo *analogico*, si individuano in sé stessi flussi identici, per cui si fa esperienza di un profondo sentimento di unione. Perciò Gong Xun parla di

“一種 '真我' 見萬物本性的頓悟.”²⁹

una sorta di realizzazione del “vero io” che osserva la natura originaria delle diecimila cose.

Dove l'espressione “vero io” è saccheggiata dal vocabolario buddista. In effetti, quella che si sta descri-

24 XU Shen 許慎, DUAN Yucai 段玉裁, Shuowen Jiezi 說文解字, *op. cit.*, p. 20.

25 Che invita Giulia Boschi a tradurre il carattere con “flusso”. Giulia BOSCHI, “La difficile traduzione del termine qi: una proposta”, in *Cina*, No. 24, 1993, pp. 85-100.

26 George LAKOFF, Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago-Londra: Chicago UP, 2980, p. 5.

27 XU Shen 許慎, DUAN Yucai 段玉裁, Shuowen Jiezi 說文解字, *op. cit.*, p. 20. Traduzione dell'autore.

28 DERRIDA Jacques, *Sullo spirito...*, *op. cit.*, p. 113.

29 GONG Xun 宮勛, “Zhongguo chuantong...”, *op. citata*, p. 8.

vendo ha molte caratteristiche di un'esperienza mistico-spirituale³⁰, e fra poco, quando sarà introdotto il tema della perdita dell'io, vi assomiglierà ancor più. Si tratterà da vicino il concetto di esperienza spirituale in § 3.1. Dunque, nelle nervature della realtà, del paesaggio, si scorgono frattali di mutazioni incessanti che risvegliano nell'osservatore un processo di realizzazione, che si aspira a riprodurre nel dipinto e a rivivere poi da spettatori. Sempre Gong Xun offre un'immagine estremamente suggestiva: il rotolo avvolto è una fonte di energia potenziale e nascosta, a poco a poco irradiandosi nel processo di svolgimento³¹. Per così dire, il dipinto di paesaggio è respiro dell'impetuoso divenire cosmico.

Considerazioni di tal sorta potrebbero risultare scomode entro i confini di una "scienza dell'opera d'arte"³², motivo per cui si comincia a comprendere il fascino che per Gong Xun aveva quella teoria heideggeriana "più ontologica che estetica", che infatti come introduce la sua analisi sul rotolo la conclude. Lo studioso cinese alla fine del suo discorso ritorna ad Heidegger, sostiene che i discorsi intorno al rotolo orizzontale sono in grado di indicare una direzione inedita alle teorie sull'immagine e al pensiero filosofico europeo. Da qui l'invito a far passare, per esempio, il pensiero del maestro tedesco fra le maglie del pensiero filosofico cinese - con una predilizione per quello taoista. Per dire in altro modo, è una questione di piani: portare passo dopo passo ciò che era sullo sfondo in primo piano; manifestare il latente, incarnare l'invisibile. Di nuovo, rimando al prossimo capitolo la questione. Adesso vorrei citare queste parole di Agamben dedicate all'esordio greco dell'arte occidentale: "Il potere miracoloso e inquietante di far apparire, di produrre l'essere e il mondo nell'opera"³³. Dopo l'analisi compiuta sul rotolo orizzontale avendo per guida Gong Xun, vorrei intessere una rete di analogie fra le argomentazioni sull'arte in lingua cinese e quelle europee o in generale in lingue alfabetiche. Per esempio, una delle questioni centrali nel discorso di Agamben ne *L'uomo senza contenuto* riguarda la separazione tipicamente moderna tra l'artista e lo spettatore, da cui deriva una crescita del disinteresse nei confronti dell'arte, la distanza dell'uomo moderno da quella capacità interna all'opera di "produrre l'essere e il mondo". Nelle osservazioni sul rotolo e sul 氣 si trovano dei suggerimenti per approfondire la questione seguendo "direzioni originali", come sosteneva Gong Xun. Indagare in che modo l'espressione del 氣, cioè qualcosa che riunisce e scorre, in un formato artistico la cui caratteristica comunicativa principale è mettere in movimento l'immagine, potrebbe dar vita a un dialogo fertile. Si legga ancora in Agamben: "Così, guardare un'opera d'arte significa: essere gettati

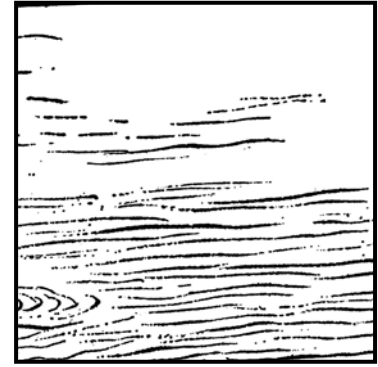
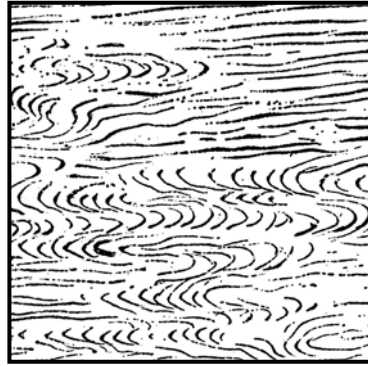
30 Per un esteso approfondimento sulle caratteristiche di un'esperienza mistica si veda William JAMES, *The Varieties of Religious Experience*, Londra: Longmans Green & Co., 1902.

31 *Ibidem*.

32 Espressione usata da Agamben per definire l'estetica in Giorgio AGAMBEN, *L'uomo senza contenuto*, Macerata: Quodlibet, 1994 p. 16.

33 *Ivi* p. 53.

fuori in un tempo più originale, estasi nell'apertura epocale del ritmo, che dona e trattiene"³⁴. Cosa potrebbe essere questo "tempo più originale" se non lo scorrere ciclico di creazione, cambiamento e distruzione? Cosa l'"estasi" se non la capacità del rotolo di portare l'osservatore a vedere l'essenza del divenire cosmico nella rivelazione spirituale? Cos'è quel donare e trattenere, se non un movimento ciclico respiratorio, d'inspirazione ed espirazione?



Manca, invece, un elemento al quadro: cos'è il "ritmo"? "La parola 'ritmo' viene dal greco *reos*, scorro via, fluisco"³⁵. Un corso d'acqua trova su un monte la sua sorgente. Lo discende alla ricerca del mare, o di un lago, segnando un percorso lungo il fianco della montagna. Le possibilità sono infinite. Il fiume può essere più o meno lungo, può impiegare più o meno tempo per raggiungere la sua meta. L'alveo può essere più largo o più stretto, più o meno profondo. Il suo cammino rettilineo oppure pieno di ostacoli e curve. La roccia che lo accoglie potrebbe essere dura, oppure più malleabile; la vegetazione rada o fitta, di questa specie o quell'altra. L'acqua, poi, di diversi gradi di purezza; più calda, più fredda; il suo corso più o meno frenetico. Si potrebbe poi considerare il suo contesto, la stagione, se c'è buono o cattivo tempo, chi si nutre sulle sue rive. Insomma, tutte le variabili che possono rendere unico un corso d'acqua danno vita al suo ritmo particolare. In un'analogia naturalistica di tal sorta, in modo molto sottile si impone nel discorso un concetto parallelo: se voglio osservare e descrivere la forma che assume un soggetto paesaggistico, "ciò che fa sì che una cosa sia quello che è"³⁶, devo imparare a vederne la *struttura*. "Il ritmo – continua Agamben – è *struttura*, schema, contrapposto alla materia elementare e inarticolata"³⁷. Pare, quindi, che per avere ritmo lo scorrere debba possedere una qualche "regolarità"³⁸. Se, quando penso a un corso d'acqua, dico che esso ha ritmo, sto in altre parole dicendo che il suo flusso

34 *Ivi* p. 154.

35 Giorgio AGAMBEN, *L'uomo...*, *op. citata*, p. 150.

36 *Ivi*, p. 149.

37 *Ivi* p. 144.

38 "Meravigliosa regolarità" Leo SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, tr. di Valentina Poggi, Bologna: il Mulino, 1967, p. 13.

ha struttura, è *armonico*. Nel “campo semantico” della parola *armonia*³⁹ indagato da Spitzer, potrebbe annidarsi una spontanea prosecuzione di queste considerazioni sul ritmo.

Innanzitutto, l’obiettivo di Spitzer è far chiarezza sul concetto tedesco di *Stimmung*, la cui caratteristica prima è - come per il 氣 di questo discorso - l’intraducibilità⁴⁰.

“Manca nelle principali lingue europee un termine che esprima l’unità dei sentimenti avvertiti da un uomo faccia a faccia con ciò che lo circonda (un paesaggio, la natura, un suo simile) e fonda il dato oggettivo (fattuale) e quello soggettivo (psicologico) in un’unità armoniosa [...] la *Stimmung* si fonde col paesaggio, che a sua volta si anima dei sentimenti umani: uomo e natura si integrano a vicenda in un’unità indissolubile [...] Inoltre la parola tedesca richiama costantemente *gestimmt sein*, ‘essere in accordo’ [...]”⁴¹.

Tale richiamo a un’“unità armoniosa”, all’“essere in accordo”, precisamente all’“unità fra il paesaggio e i sentimenti ch’esso ispira”⁴², consente a Spitzer di cominciare un percorso di inquadramento intorno a tutto ciò che la parola armonia ha potuto storicamente ispirare. Un’analogia musicale chiarisce il concetto: la musica umana è *analoga* a quella divina; le attività umane si “modellano”⁴³ su quelle divine, cioè sui processi naturali. Per i Greci, se gli uomini sentono, è perché prima di loro le stelle provano sentimenti: il paesaggio “sente”. In che modo? Eraclito propone la “dialettica di contrasti integrantisi”⁴⁴, ovvero l’armonia nell’antagonismo di due principi opposti e complementari. Il principio alla base del mondo è un movimento ordinato, nel senso che l’universo è in un costante tentativo di armonizzarsi. In questo modo, il fluire del cosmo dirige le attività dell’uomo, i cui tentativi più disperati sono, appunto, quelli d’imitazione della regolarità universale. Perciò Orfeo impugna la lira, perché se l’uomo impara a riprodurre, attraverso la musica, quel poco che gli è dato comprendere, allora sarà in grado di provocare in lui una catarsi: si armonizza⁴⁵. Connessione e concordia tra le parti, gli elementi contrastanti del mondo convergono tutti in un’unità; “tutti i sensi convergono verso una sensazione armoniosa”⁴⁶. Il paesaggio è un organo le cui parti sono tra loro accordate. Il mondo è *temperato*⁴⁷. In quanto uomini, riconoscere quest’ordine, sentirlo, vederlo, toccarlo, in un rapporto sensuale sinestetico, vale

39 *Ivi* p. 4.

40 La ricerca comincia: “La parola tedesca *Stimmung* presa a sé è intraducibile.” *Ibidem*.

41 *Ivi* p. 10.

42 *Ivi* p. 11.

43 *Ivi* p. 13.

44 *Ibid.*

45 *Ivi* p. 23.

46 *Ivi* p. 32.

47 *Ivi* p. 47 e sgg.

a dire integrarvisi. Questo è il passo decisivo: accordarsi, intravedere l'analogia strutturale tra il macrocosmo e il microcosmo⁴⁸, 與時消息.

Tutto questo ha una rilevanza non solo estetica, ma anche morale.

“Cos'è la felicità se non lo stare in armonia con la saggezza della natura? Cos'è l'infelicità, se non la violazione della natura, contrariamente all'ordine prestabilito?”⁴⁹

L'equilibrio degli elementi è sinonimo di salute e giustizia. Se “la mescolanza” degli elementi naturali (e quindi corporei) è armoniosa, si ha *eukrasia*⁵⁰, la salute, se disarmonica, *duskrasia*, la malattia: per i greci questo non è solamente un male, ma anche una colpa. L'ordine della natura “si fonda su un equilibrio di diritti e di obblighi [...]; donde una cosa provenne, là essa *deve* tornare”⁵¹. Seguendo Eraclito, “il giorno *ha il diritto* di durare un certo tempo, la notte un tempo corrispondente, e se quest'ordine fosse violato, la violazione dovrebbe essere vendicata”⁵². Salute e giustizia dipendono dal concerto delle forze antagonistiche nell'uomo. Che poi ci sia un legame solidissimo tra armonia-salute-justizia e lo spirito, lo ricorda Derrida quando inquadra l'anno nel “trascorrere di ciò che sorge e tramonta”. Nell'anno, nell'alternarsi delle quattro stagioni, Boezio vede l'armonia: “Ciò che d'inverno si contrae s'espande in primavera, s'asciuga d'estate e matura in autunno”⁵³.

Nel momento in cui l'uomo sente, attraverso il concerto dei sensi, l'ordinata disposizione dell'universo; non appena egli, confrontando sé stesso al mondo, si rende conto che “i due sono una sola cosa e non due”⁵⁴; quando apprende dalla sua guida, il cosmo, il profondo senso della salute e della giustizia; allora emerge uno stato d'animo, che in realtà è tutto, a cui i tedeschi alludono con la parola *Stimmung*. Questa parola, come nota anche Paolo D'Angelo⁵⁵, è un potente catalizzatore per i discorsi sul paesaggio, motivo per cui posso adesso introdurre il trattato sul dipinto di paesaggio a tema in questo discorso.

48 “Bisogna che egli sappia che non è altro che una massa distillata dal macrocosmo. ... Il suo corpo deriva dal mondo; egli dovrà nutrirsi perciò di questo stesso mondo. Da ciò risulta che il suo pane, la sua bevanda e ogni suo nutrimento crescono dalla terra: il macrocosmo deve nutrire e guidare il microcosmo.” Paracelso, *Il Tesoro dei Tesori. Scritti magici, Alchemichi ed Ermetici*, Catania: Brancato, 1991 p. 128.

49 *Ivi* p. 115.

50 Leo SPITZER, *L'armonia...*, *op. citata*, p. 87.

51 *Ivi* p. 88.

52 *Ibidem*.

53 *Ivi* p. 89.

54 Paracelso, *Il Tesoro...*, *op. citata*, p. 119.

55 Paolo, D'ANGELO, *Il paesaggio...*, *op. citata*, pp. 143-149.

2.2 Linquan gaozhi 林泉高緻 – Il sublime di boschi e sorgenti

Apro la serrata analisi di Rocco Ronchi, *Il canone minore - il percorso verso una filosofia della natura*. A metà cammino, indagando il concetto di “intenzionalità” sulla scorta di un’immanenza assoluta caratterizzante l’esperienza del mondo, si vuole dissolvere la *coscienza di sé* in “un’intersoggettività misteriosa”⁵⁶. Nel corso di questo paragrafo vorrei parafrasare questa sintesi. Infatti, dando fede all’invito a far passare per le maglie dei discorsi sul rotolo il pensiero filosofico europeo, vorrei accostare le considerazioni del filosofo italiano all’analisi di un importante trattato sull’arte cinese. Inoltre, nel processo vorrei indagare la “forclusione” interna all’esplicito riferimento di Ronchi alla pittura di paesaggio, presa ad esempio dal filosofo italiano:

“Gli storici dell’arte insegnano che la pittura di paesaggio, come genere autonomo, nasce solo dalla modernità. Il suo fine è dare espressione all’*immediatezza* dell’impressione [...]”⁵⁷.

L’affermazione è vera, stando alla premessa implicita per cui il solo soggetto possibile del pensiero – quindi della filosofia, della storia e dell’arte – sia europeo. Considerando poi che le intenzioni dell’autore tendono alla reintegrazione del non-umano come soggetto del pensiero, sapendo quanto possano fare al caso le considerazioni sul 氣 che riunisce e sul dipinto di paesaggio su rotolo orizzontale, sento in misura ancora maggiore il peso di questa “forclusione”. Vorrei mettere a confronto la citazione di Ronchi con le parole di Gino Maggio:

“A partire dai secoli della dinastia Han (202 a. C. – 220 d. C.) la storia dell’arte cinese vede lentamente emergere, accanto alla ritrattistica che rappresentava il soggetto principale della pittura, la pittura di paesaggio, [...]”⁵⁸.

Pare che affiori poi completamente nel tardo periodo Tang (618-906) e nel corso delle Cinque Dinastie (907-960). Da qui si avvicendano secoli d’oro per il genere, che fino ai giorni nostri continuerà ad occupare una posizione di straordinaria importanza nel panorama dell’arte cinese. C’è uno scarto millenario tra la data di

56 Rocco RONCHI, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano: Feltrinelli, 2017, p. 149 e sgg.

57 *Ibidem*.

58 GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio del paesaggio*, Rapallo: il ramo, 2005, p. 17. Per un approfondimento su questo argomento YAN Chen 晏晨, “Lun ‘linquan gaozhi shanshui xun’ de meixue sixiang 论《林泉高致-山水训》的美学思想 (Le considerazioni estetiche nel capitolo ‘Insegnamenti sul paesaggio’ di ‘Elogio del paesaggio’)”, in *Fujian luntan*, No. 11, 2011, pp. 121-124.

nascita ipotizzata da Ronchi e quella di Maggio. Tuttavia, probabilmente l'alterco nasce ancor prima di questo disallineamento cronologico, e interessa piuttosto la stessa legittimità delle definizioni condivise di paesaggio, genere e storia.

Ziran 自然, “natura”, da preferire la traduzione “*spontaneità*”, questa è la meta cui l'artista aspira, quell’“immediatezza dell'impressione” che per Ronchi è il fine della pittura di paesaggio⁵⁹. 自然 è una “forza creatrice” con la quale bisogna “sintonizzarsi”⁶⁰; perciò nascono tentativi artistici che mirano alla spontaneità come proprio elemento vivo e cercano di riconoscersi parte integrante di questo “spontaneo auto-generarsi”⁶¹. Non solo, anche lo spettatore di un dipinto aspira a temperarsi a questa forza, ricreando, nello svolgimento di un rotolo, i processi creativi dell'artista di cui si appropria e di cui diventa partecipe. In questo contesto “datare” un dipinto, quindi ricostruire una “storia dell'arte”, “equivale a misconoscere il mondo di valori in base a cui essa è stata concepita ed entro cui vive”⁶². “手捲具有時間延展性的特點”⁶³, caratteristica (esplicita) del rotolo orizzontale è quella di “estendersi nel tempo”, per cui è pratica accettata, ad esempio, permettere alle generazioni successive - su uno spazio appositamente lasciato bianco o direttamente sul rotolo - di lasciare il segno condividendo sigilli, componimenti poetici, storie e racconti, ricordi. Dibattere che un dipinto nasca in questo o quest'altro anno potrebbe risultare a questo punto obsoleto, perché come il pittore interagisce con lo spazio e il tempo per esprimere il rapporto armonioso tra sé e il paesaggio, il *medium* stesso dialoga con spazio e tempo permettendo interazioni trasversali tra generazioni vissute in epoche e luoghi diversi⁶⁴. Un rotolo orizzontale - non mi azzardo ancora a generalizzare oltre i confini di un singolo formato e di una singola storia - si divincola dalla fissità di una storia, sia per la sua “*dongtai yuedu* 动态阅读”⁶⁵ (lettura dinamica), che per la sua “estensione nel tempo”. È possibile comprendere quanto sia necessario fare attenzione a questi elementi quando si tenta un discorso sul formato quando si entra in un museo dove sono esposti rotoli orizzontali.

“在當代博物館、美術館通常會把手捲完全展開放進玻璃展櫃供人們觀看。人們從畫捲的一端走至另一端進行觀看，這樣手捲閱讀的趣味性和獨特的交互特性就盪然無存了”⁶⁶

59 Di passaggio vorrei rimandare al saggio di Paolo D'ANGELO, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata: Quodlibet, 2014, dove si vede chiaro il ruolo della spontaneità nel fare arte dell'animale umano. Il discorso troverebbe nutrimento dalle glosse alla parola 自然.

60 *Ivi*, p. 22.

61 *Ibidem*.

62 *Ivi*, p. 24. Traduzione dell'autore.

63 ZOU Jiaxin 邹嘉欣, “Yidong de huamian. Shoujuan de jiaohu xing yanjiu 移动的画面—手卷的交互性研究 (Il dipinto che si trasforma. Studio sull'interattività del rotolo orizzontale)”, in *Yishudaguan*, 10, 2021, pp. 55-56.

64 *Ibidem*.

65 *Ivi*, pp. 55-56.

66 *Ibidem*.

Al giorno d'oggi in musei e gallerie i rotoli orizzontali vengono esposti in teche di vetro completamente svolti. Le persone camminano da una sezione del dipinto all'altra; in questo modo non resta nulla del sapore tipico della lettura di un rotolo e della sua caratteristica interattività.

Le modalità in cui oggi lo spettatore medio entra in dialogo con un rotolo orizzontale ne tradiscono 1) l'intimità; 2) la spazialità; 3) la temporalità (intesa in maniera duplice, come tempo narrativo di svolgimento e estensione nel tempo del medium). Il dipinto fissato in una teca di vetro - corredato di cartellino che ne individua una data di composizione, un autore e i materiali utilizzati - è l'incarnazione della staticità cui è costretto questo formato. Corrispondente è l'abitudine nella scrittura accademica a storicizzare un dipinto, un genere, una scuola, un pittore. Questo mi spinge ad approfondire l'anacronismo delle forme artistiche alla guida di questa tesi, di cui il trattato presentato qui di seguito potrebbe diventare un pacato manifesto.

È nel dispiacere della fissità di un formato dinamico che presento uno dei primi trattati sulla raffigurazione di cui abbiamo notizia in Cina, fondamentale perché considerato il primo "interprete degli ideali e dei principi della pittura di paesaggio"⁶⁷, nonché il simbolo del periodo in cui questa arriva a maturazione⁶⁸: il *Linquan gaozhi* 林泉高致 di Guo Xi 郭熙. In questo modo non sto scommettendo su una via inedita e originale, anzi è decisamente un sentiero battuto dai più. Tuttavia, è proprio nella sicurezza di impronte conosciute che mi auguro di far chiarezza sulle tesi presentate fino ad ora e che si dispiegheranno nel capitolo successivo. Con in mano tutti gli strumenti per tentare un'interpretazione, senza ulteriori presentazioni⁶⁹, comincio a leggere la prima sezione del trattato - *shanshui xun* 山水训 (Insegnamenti sul paesaggio) - su cui mi soffermerò:

"Il motivo per cui il nobile ama il paesaggio risiede nella grande calma che egli ne trae."⁷⁰

君子之所以愛夫山水者其旨安在

Il virtuoso cammina tra monti e corsi d'acqua per la pace: per stipulare *pacta* di concordanza con rocce e

67 GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio...*, *op. citata*, p. 28.

68 WANG Yixuan 王艺璇, "Linquan gaozhi · shanshui xun' zhong de huihua lilun yanjiu - yi 'Zaochun tu' weili 《林泉高致·山水训》中的绘画理论研究—以《早春图》为例 (Studio sulla teoria pittorica del capitolo 'Insegnamenti sul paesaggio' di 'Elogio del paesaggio', prendendo ad esempio il dipinto 'Inizio di primavera'", in *Meiyu shidai*, Jan., 2022, No.1, p. 9.

69 Per approfondire: GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio...*, *op. citata*, pp. 24-33; Susan BUSH, SHIH Hsio-Yen, *Early Chinese Texts on Painting*, Hong Kong: Hong Kong UP, 2012.

70 Il testo cinese e la traduzione sono presi da GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio...*, *op. citata*. Questa citazione si trova a p. 37.

sorgenti, i canti degli uccelli, in modo tale da preservare la propria natura (*yangsu* 養素). Stanco del frastuono mondano resta in vigile ascolto, desideroso di vedere “immortali e sante presenze tra brume e rosati annuvolamenti”⁷¹ - “*er bu dei jian ye* 而不得见也”⁷², “ma che non sempre gli è permesso scorgere”⁷³. È qui segnata innanzitutto l’importanza, nell’espressione artistica, di un’esperienza del paesaggio; il valore di vagare e sentire attentamente il sapore degli elementi paesaggistici. In secondo luogo, con l’immagine dell’anelito non sempre realizzato ai *xian sheng* 仙聖 (“immortali e sante presenze”), viene introdotto il motivo dialettico di ciò che si vede e ciò che è nascosto: si profila all’orizzonte l’invito a educare un’attenzione “ultramondana”, nel senso di *sensibile a sentire quel che non possono i sensi*, che ritornerà a più riprese nel testo. L’espressione artistica vortica tra questi poli, e la “mano prodigiosa” (*miaoshou* 妙手) di un’artista è tale quando riesce a tirar fuori in modo “prospero” (*yuran* 鬱然) il sapore e il mistero di un paesaggio. Il fine è creare un’opera che permetta a chi la svolge di fare in prima persona, dentro di sé - lontano dal paesaggio rappresentato, *bu xia tang yan zuo* 不下堂筵坐⁷⁴ “senza abbandonare la camera stando seduto”⁷⁵ - l’esperienza compiuta dal pittore. Quando guardando i corsi d’acqua di un dipinto “l’orecchio si accorda ai suoni degli uccelli e agli stridii delle scimmie” e “l’occhio è catturato dalla luminosità delle montagne e dal movimento fluttuante delle acque”⁷⁶, l’uomo non può che *goderne* (*kuai* 快) e sentirsi rapito in ogni sua parte. Nella domanda retorica *ci qi bu kuai ren yi* 此豈不快人意 “Come può questo non rallegrare l’animo umano?” il carattere 快 rimanda al campo semantico del godimento: si sente l’eco delle pagine di Ronchi dove sono affiancati i concetti di *self-enjoyment* (Whitehead), *joie* (Bergson), *jouissance* (Lacan), perfettamente adeguate a questa analisi. Il tentativo è di sostituire al *desiderio*, “parola-chiave della linea maggiore del pensiero novecentesco”, in cui latente si nasconde “trascendenza, mancanza, intenzionalità”, il *godimento*, “l’immanenza assoluta della vita che vive”; “dove c’è desiderio c’è segno e interpretazione”⁷⁷, dove c’è godimento c’è presente assoluto, *creatio* continua dice Jung, “la mostruosa spontaneità dell’esperienza [...] generatrice di tutte le cose”⁷⁸. Il pittore esprime attraverso il tratto la 自然, il godere della spontaneità di un paesaggio; lo spettatore si abbandona a questa esperienza, e gode vivendo l’espressione artistica. Ancora meglio sarebbe appellarci alla “più dotta versione” del godimento, la *beatitudo*, che

“ha anche il vantaggio di farci uscire dalla condizione umana, nella direzione del più-che-umano e

71 *Ibidem*.

72 *Ivi*, p. 120.

73 *Ivi*, p. 37.

74 *Ivi*, p. 120.

75 *Ivi*, p. 37.

76 *Ibidem*.

77 Rocco RONCHI, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano: Feltrinelli, 2017, p. 158-159.

78 *Ivi*, p. 157.

del meno-che-umano: beati sono per gli antichi gli dei e le stelle, e beate sono le greggi nello sguardo del poeta malinconico, beate sono infine le piante nel loro godimento della luce [...].”⁷⁹

Il pittore si bea di un paesaggio vivo, accordandosi – *Stimmung* - allo spirito - 氣 - dei suoi elementi. La distanza tra lui e l’oggetto estetico si annulla: “lo spirito del paesaggio, del pittore, del dipinto e del fruitore devono poter essere veicolo di un’unica e medesima realtà, di un’esperienza *unisona*”⁸⁰ (corsivo dell’autore); questo il commento di Maggio al passo che riporto per esteso:

“Ecco le radici della pittura di paesaggio: dischiudere progetti immensi tanto da non escludere alcunché, e racchiudere tutto in un piccolo paesaggio così minuscolo da non poterlo rimpicciolire oltre. Ecco le radici della fruizione del paesaggio: se ci si accosta col medesimo cuore di boschi e sorgenti, allora grande sarà il suo valore. Se ci si accosta con un occhio *arrogante e non temperato*, allora svilirà il suo valore.”⁸¹ (Corsivo dell’autore)

價低
高以
以林
而不少
圖而無
畫山水
山水有
體鋪舒
為小京
宏

Parto dalla seconda proposizione. “Die Sonne tönt [...]” cantava Goethe nel Faust – il sole risuona⁸²: risplende il paesaggio quando l’uomo vi si avvicina con animo concorde; smette di vibrare quando non suonano una stessa melodia e l’uomo vi si accosta con presunzione, stimandosi più di quello che realmente è. Invece, nella prima pericope sono presentate due opposte tendenze, macroscopica e microscopica⁸³, tra loro in una relazione *analogica* che il pittore ha il compito di esprimere per dare un senso alla propria operazione artistica. Alla grandezza del paesaggio corrisponde il minuscolo lavoro di pennello per racchiudere in un piccolo spazio centinaia di chilometri. Quando le relazioni analogiche spaziali tra i vari elementi di un paesaggio - 山水木石, montagne acque alberi e rocce⁸⁴ – emergono nel dipinto, parliamo di un’opera *ke you* 可游 “in cui si può navigare”, una delle quattro categorie di dipinto di paesaggio di cui Guo Xi si occupa subito dopo. Ne seguono altre tre: *ke ju* 可居 “in cui si può dimorare”; *ke xing* 可行 “in cui si può camminare”; *ke wang* 可望 “in cui si può guardar da lontano”. Queste espressioni fanno riferimento alle possibili sensazioni suscitate da un dipinto. La forma di una montagna o un corso d’acqua invita alla contemplazione (可望); i piccoli sentieri immersi nella

⁷⁹ *Ivi*, p. 158.

⁸⁰ GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio...*, *op. citata*, p. 76.

⁸¹ *Ivi*, p. 38. Alla traduzione di Gino Maggio ho apportato alcune variazioni.

⁸² Leo SPITZER, *L’armonia...*, *op. citata*, p. 3.

⁸³ Si veda la nota in GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio...*, *op. citata*, p. 75.

⁸⁴ WANG Yixuan 王艺璇, “Linquan gaozhi...”, *op. citata*, p. 9.

vegetazione stimolano il corpo a muoversi (可行); gli edifici nascosti tra le montagne accrescono la sicurezza di una dimora (可居); infine l'emergere di un'armonia tra tutti questi elementi accompagna lo spettatore in un viaggio (可游). Tutti i dettagli di un dipinto lavorano all'unisono e l'intera composizione costituisce un'entità unica e completamente integrata, questo è il *benyi* 本意, "il senso originario" della pittura di paesaggio⁸⁵. In questo punto pare compiersi il passo verso l'analisi della pratica dell'espressione artistica in senso stretto, rappresentata dai *xiangfa* 相法, "i criteri formali"⁸⁶ che guidano la realizzazione di un dipinto. Guo Xi si concede un paio di considerazioni preliminari. In primo luogo, nota che se i risultati di un pittore hanno certe caratteristiche, non è tanto una per questione di *lun* 論, "concezioni particolari"⁸⁷, quanto di soluzioni formali. Fin da subito si cerca di far chiarezza sulla loro importanza in un dipinto. Apprendere prima di tutto a realizzare, poi ad apprezzare un rotolo, significa maturare una particolare sensibilità formale: meglio, una sensibilità nei confronti dei tratti particolari che aiutano a *formare le forme sul formato*. I discorsi – 論 – sono il tratto⁸⁸. Sempre in premessa, poi, abbozza il percorso per diventare "un artista compiuto", dove ci sono tappe piuttosto definite.

"Lo studio della pittura è affine all'apprendimento della calligrafia.

Si devono prendere a modello alcuni grandi artisti della levatura di Zhong, Wang, Yu, Liu e ci si deve addestrare per lungo tempo cercando di ottenere la somiglianza formale. Si deve poi continuare fino a quando non si raggiunga l'autonomia e la libertà dagli influenzamenti esterni. Non ci si deve sottomettere a un unico artista, ma è bene studiarli attentamente e assimilarli tutti. Occorre adottare un atteggiamento critico e ampliare continuamente l'orizzonte delle ricerche, giacché il fine è di diventare noi stessi un artista compiuto."⁸⁹

人之學畫無異學書今取鐘王虞
柳久必入其做佛至於大人達士
不侷於一傢必收並覽廣議博攷
以使我自成一傢

In queste righe si individua il sentiero che un aspirante pittore deve intraprendere per raggiungere l'originalità e la libertà. È bene notare che studio di pittura e calligrafia vengono associate in un rapporto di analogia. Imparare a dipingere non è poi tanto diverso che imparare a scrivere⁹⁰. Fondamentale è raggiungere la somiglianza formale imitando i modelli del passato – non uno soltanto, ma tutti. Pian piano si cominciano

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio...*, *op. citata*, p. 39.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Il messaggio è il formato.

⁸⁹ *Ivi*, p. 39.

⁹⁰ Si veda William Reynolds Beal ACKER, *Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting*, Westport: Hyperion Press, 1979, p. 82.

a ottenere risultati propri e prendendo dimestichezza con gli illustri passati esempi si sviluppa una propria originalità che maturerà poi in uno stile personale; si diventa così un artista compiuto. Dopo queste premesse Guo Xi indaga più da vicino i principi formali guida ai dipinti su rotolo.

“I dipinti di paesaggio non sono realizzati facendo assegnamento su misure e proporzioni. Per conferire unità al dipinto è necessario applicarvi l’attenzione più essenziale. Se questa manca non si desta la forza creatrice. È necessario che sia la forza creatrice a fornire compiutezza al dipinto prendendo parte all’esecuzione. Se essa non vi partecipa l’attenzione non sarà chiara.”⁹¹

一景之畫不以大小多
少必須註精以一之不
精則神不專必神與俱
成之神不與俱成則精
不明

È una “malattia” della concentrazione (不注精之病) ad ostacolare il processo creativo, come la fruizione. Incertezza, fiacchezza, depressione, pigrizia sono i sintomi di una mancanza di concentrazione. Quando il pittore, a causa di cronici atteggiamenti di trascuratezza, dipinge con le sue facoltà offuscate, ne risulterà un’opera mancante di vivacità, leggerezza, equilibrio; la composizione perde definizione e libertà, si spegne e svilisce. Diagnosi di una malattia dell’attenzione, perché sono i sintomi di un’incapacità a “concentrarsi”, ovvero a concordarsi agli elementi del paesaggio, allo spirito che li muove e che richiede di essere espresso nel dipinto: Guo Xi usa l’espressione “註精以一之”, “concentrarsi fino a farsi uno”. L’analisi di questa condizione “可與明者道”⁹², è ciò con cui si illumina il sentiero da percorrere per una pratica armoniosa, che il figlio Guo Si - cui tradizionalmente si attribuisce “l’opera di sistemazione del materiale trasmessogli dal padre”⁹³ - illustra inserendo a questo punto un ricordo del padre, non sarà l’ultimo, che si preparava a dipingere. Racconta che Guo Xi interrompeva la pratica se non si sentiva totalmente travolto e concentrato; la riprendeva soltanto quando raggiungeva uno stato di calma e ispirazione, durante il quale cominciava il lavoro “dimentico di tutto, riuscendo a escludere mentalmente ogni cosa”⁹⁴.

⁹¹ *Ivi*, p. 40. Ho, dove necessario, alterato la traduzione di Gino Maggio. In particolare, in questo passo porto l’attenzione alla lezione *shen* 神, che Maggio traduce come spirito, Lin Yutang *soul* (LIN Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York: G. P. Putnam’s Sons, 1967, p. 73), ho scelto in questo contesto *forza creatrice*: da un lato evito confusione con la traduzione proposta per il carattere 氣; d’altro canto si fa chiaro il ruolo che 神 ha nel passo. Forza creatrice perché si riferisce al 引出万物者, ciò da cui emergono le infinite manifestazioni dell’universo e che “partecipa” alla realizzazione di un dipinto guidando la cura con cui un pittore onora il proprio lavoro.

⁹² GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio...*, *op. citata*, p. 118.

⁹³ *Ivi*, p. 80.

⁹⁴ *Ivi*, p. 41.

“Ogni volta che metteva mano al pennello aveva cura di farlo in un ambiente bene illuminato, pulito e ordinato. Bruciava incenso e ne profumava la stanza. Sceglieva un buon pennello e un inchiostro congeniale. Si puliva accuratamente le mani e lavava la pietra da inchiostro. Assumeva un atteggiamento simile a quello di colui che accolga un ospite di riguardo. Si svuotava accordandosi con la forza creatrice e concentrava la mente. A quel punto si metteva in azione. Come si potrebbe definire un tale approccio l’atteggiamento di chi non osi agire con leggerezza?”⁹⁵

凡落筆之日必明窗淨兒焚香左
右精筆妙墨盥手滌硯如見大賓
必神閒意定然後為之豈非所謂
不敢以輕心挑之者乎已

In queste memorie si nascondono gli insegnamenti per apprendere la via verso “una vita interamente dedicata al”⁹⁶ *dao* 道. Si noti la priorità data al *contesto* in cui avviene l’espressione artistica. Un risultato armonico – vitale – è il frutto di un *processo* di specie analoga: quel che *vedo* in un’opera è il riflesso della particolare dinamica atmosferica intorno alla sua realizzazione. Dalla più o meno temperata esperienza di una passeggiata tra le montagne a tutte le circostanze che poi accompagnano l’effettiva azione sul formato. Un pittore è in una stanza, la tela di fronte a lui; quanto è illuminato il suo studio? Che tipo di ordine? Quali odori ci sono? Fuori può essere primavera o autunno, estate o inverno; piove oppure c’è il sole? Dopo di che penso a che tipo di strumenti utilizza il pittore, in quale posizione esegue i suoi movimenti, quanto è *concentrato*. Allora “si mette in azione”, impugna il pennello e traccia i primi tratti sulla seta, su cui immediatamente si riflettono tutti questi elementi. Constatata l’importanza del *processo* nella realizzazione di un dipinto, si introduce il discorso sui procedimenti formali che danno forma alle composizioni, ai dipinti e sui metodi per apprenderli. Adesso le considerazioni sulla fruizione di un paesaggio si fanno più puntuali. In che senso l’osservazione degli elementi di un paesaggio fonda il dipinto?

“Se ci si reca di persona nell’ambiente da ritrarre, l’idea stessa dei monti e dei corsi d’acqua si manifesterà direttamente attraverso i suoi costituenti. In un paesaggio reale, osservando vallate e ruscelli da lontano, se ne potrà sentire *l’impatto*⁹⁷, se si osservano da vicino si potrà cogliere la loro

身即山川而取之則山
水之意度見矣廩山水
之川穀遠望之以取其
勢近看之以取其質

⁹⁵ *Ivi*, p. 41.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Altero qui la traduzione di Maggio, che traduceva *shi* 勢 con “configurazione”. In questa sede preferiamo *impatto*, coerentemente con le considerazioni che seguiranno nel § III.1, cui rimando per chiarimenti.

trama costitutiva.”⁹⁸

Quando ci si ferma a guardare un paesaggio da lontano, se ne sente l’impatto, i giochi di luce e ombra e i motivi formali delle infinite trasformazioni dei suoi elementi. Da vicino, poi, la loro natura particolare, tutti i più sottili dettagli lasciano un’*impronta* sullo spettatore che in seguito tenterà di proiettare sulla tela⁹⁹. Monti, alberi e fiumi *sishi butong* 四时不同¹⁰⁰ - nel corso delle quattro stagioni cambiano aspetto. Le nubi “in primavera si sollevano affabilmente. In estate sono dense e esuberanti. In autunno, rade e sottili. In inverno, snervate e plumbee”¹⁰¹. Allo stesso modo ciascun elemento dell’ambiente muta in linea con il contesto stagionale. Queste trasformazioni lasciano impronte di specie diversa sul soggetto. Poi, guardare da vicino o da lontano il paesaggio ha ancora altre implicazioni: da lontano, tendenzialmente, si può avere una visione completa, per cui la natura di vento e pioggia si fa distinta, le luci e le ombre si distinguono nettamente. Ammirando una montagna, si può avvertire o meno la presenza umana, per esempio quando ci sono sentieri o costruzioni artificiali: questi elementi eliminano il senso di appiattimento.

“Alberi e boschi possono riflettere la luce o invece accogliere le ombre; grazie a essi è quindi possibile suddividere i piani della profondità spaziale. Valli e fiumi interrompono e congiungono, in virtù della loro presenza si può ritmare lo spazio distinguendo le zone elevate da quelle poste in basso e conferire loro evidenza.”¹⁰²

標勝概山之林木映蔽
以分遠近山之溪谷斷
續以分淺深

In questo modo comincia a delinearsi il ruolo di montagne e rocce, che “danno assetto a tutta la composizione”¹⁰³; pini, alberi, arbusti cespugli e piante, danno corpo e struttura alle forme. In un paesaggio questi elementi vantano di una fluidità essenziale, in base alla distanza da cui li si guarda le loro peculiarità mutano, *suowei shan xing bubu yi ye* 所謂 山形步步移 也 perciò si dice che “la forma della montagna si trasforma a ogni passo”¹⁰⁴. È importante tener conto di questa fluidità quando si esperisce un paesaggio e quando si desidera lasciarlo emergere sulla seta, *suowei shan xing mianmian kan ye* 所謂 山形面面看 也 perciò si dice che “la forma della montagna va osservata da ogni lato”¹⁰⁵. Si immagini di raggiungere una montagna e la sua vallata

⁹⁸ Ivi, p. 41.

⁹⁹ WANG Yixuan 王艺璇, “Linqun gaozhi...”, *op. citata*, p. 10.

¹⁰⁰ GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio...*, *op. citata*, p. 117.

¹⁰¹ Ivi, p. 42.

¹⁰² Ivi, p. 42.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Ivi, p. 43.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

solcata da un fiume in primavera, all'alba. Passo dopo passo, mentre il sole si fa alto nel cielo, ci si immerge in questo lago di trasformazioni e si fa esperienza di una singolarità, il tempo finito in cui si esperisce il paesaggio subisce un'impennata verso una condizione asintotica: si arriva ad una delle considerazioni capitali del trattato.

“Benché si tratti di una sola montagna, è in realtà al tempo stesso la forma di innumerevoli montagne, non se ne può ottenere una conoscenza completa.”¹⁰⁶

如此是一山而兼數千百
山之意態可得不究乎

Nel momento in cui il paesaggio trova espressione in un dipinto, si intravede qualcosa in fondo impercettibile: la realizzazione di un processo esperienziale, il quale pare avvenga su un piano *waiyi* 外意¹⁰⁷ che trascende le capacità razionali e identitarie, per cui relegato alle possibilità allusive e analogiche del “mentare”. Il dipinto di una montagna primaverile fa leva sull'analogia e la potente stratificazione visiva di un elemento preso in un momento definito con innumerevoli altri, la cui visione porta in primo piano – enigmaticamente – l'invisibile – lo spirito. Il valore delle spirituali trasformazioni nell'andare annuale senza attriti trascende il piano estetico, abbracciando qualsiasi prassi: l'uomo muta con l'universo, i suoi aspetto, peso, centro, atteggiamento cambiano nel corso dell'anno e nel volto di un paesaggio splende il loro chiaro riflesso¹⁰⁸. Perciò un dipinto capace di farsi vassallo della natura caleidoscopica e processuale innesca nello spettatore un sentimento di realizzazione, il cui sintomo è per Guo Xi il desiderio di percorrere gli ambienti dipinti, cioè sentire l'armonia del paesaggio, la sua 奇崛神秀莫可窮 "miracolosa bellezza che non finisce mai di stupire"¹⁰⁹. Il fine dell'espressione artistica è appunto 奪其造化 "carpirne il *potere creativo*"¹¹⁰, dare voce alla spontanea (自然) *creatio* continua dell'universo. Chi si rende capace di questo raggiunge la massima virtù, energia e appagamento. Ma chi può dirsi capace di questo?

Quando ciò accade, tutto nel cuore si fa chiaro in ogni più minuto dettaglio, gli occhi non vedono più la seta, la mano non sente più il pennello e l'inchiostro; la mente è limpida, aperta e sincera, il contegno profondo e imperturbabile. Non si dà forma ad altro che alla propria pittura.¹¹¹

歷歷羅列於胸中而目
不見絹素手不知筆墨
磊磊落落香香漠漠莫
非吾畫

106 *Ivi*, p. 43.

107 *Ivi*, p. 116.

108 *Ivi*, p. 44.

109 *Ivi*, p. 45. Traduzione modificata.

110 *Ibidem*.

111 *Ivi*, pp. 45-46.

Colui in grado di esprimere la suprema bellezza di un paesaggio vede oggettivamente, essendo uno con le cose si abbandona all'incedere dell'anno senza alcun attrito egoistico. Perciò concludo questa parziale analisi del trattato di Guo Xi alludendo all'ennesimo paradosso. Se inizialmente si è constatato l'enigma di una storia dell'arte alla luce di un formato fluido e inscritto nel processo storico, adesso ci si arresta di fronte all'enigma di dipinti che acquistano valore nel momento in cui il soggetto che ha cominciato a esprimerli si è dissolto nello spazio indifferenziato della spontaneità. Chi guarda il paesaggio? Chi dipinge? Chi esperisce il dipinto?

2.3 Huang Gongwang 黃公望,

Fuchun shan ju tu 富春山居圖 – Dimora sui monti Fuchun

Vengo al dipinto che mi propongo di analizzare. Come quanto avvenuto per il trattato di Guo Xi, approdo su una riva parecchio frequentata. Quando si arriva in un luogo affollato e conosciuto, da una parte è possibile dimenticarsi dei tortuosi anfratti dove la cautela non è mai troppa e ogni passo potrebbe essere l'ultimo, dall'altro al crescere del rumore aumenta la violenza di un elemento del paesaggio (in questo caso l'umano) sugli altri, i quali rischiano di perdere il proprio spazio vitale. Perciò si lasci andare il timore camminando spediti tra la folla e lasciando spazio a una sola domanda: è il paesaggio ancora vivo?

Il dipinto di cui parlerò è *Fuchun shan ju tu* 富春山居圖 di Huang Gongwang 黃公望, un pilastro della pittura di paesaggio risalente al XIV sec., regnante la dinastia Yuan 元. A consacrarlo hanno contribuito lo stile raffinato, esemplificativo della pittura dei letterati del periodo, e le vicende storiche legate alla realizzazione del rotolo e alla sua conservazione. Non rientra nei miei fini ripercorrere questa storia battuta ormai centinaia di volte¹¹², neanche capire perché goda di tanta fama. Piuttosto, porterò l'attenzione sul ruolo *funzionale* che 黃公望 e il suo 富春山居圖 rivestono tutt'oggi. Nella condizione attuale, presentare questo dipinto come potrei fare per esempio con *Un paio di scarpe* di Van Gogh - sul modello di Heidegger - è quanto meno ironico. Impugnati in passato da figure di rilievo, sono stati conservati due rotoli dello stesso dipinto: il primo, c. d. versione *wu yong* 無用, con l'iscrizione di 黃公望 da cui il dipinto prende il nome e che si è diviso in due sezioni asimmetriche dopo aver tentato di bruciarlo nel XVI sec.; il secondo, c. d. versione *zi ming* 子明, acquisito dalla corte Qing 清 e considerato originale dall'imperatore Qianlong 乾隆 (1711-1799). Stando a questa considerazione superficiale, ad un nome - 富春山居圖 - corrispondono tre manoscritti diversi, ciascuno dei quali non pare

112 *The Four Great Master of the Yuan. Huang Kung-wang. Wu Chen. Ni Tsan. Wang Meng*, Taipei: National Palace Museum, 1975.

riprodurre completamente il sistema figurativo ipotizzato in origine. Se ricordo bene gli insegnamenti dei filologi, questa condizione schizofrenica è abbastanza comune. Tuttavia, per trattarla occorre abbandonare l'aspirazione a un originale e l'attribuzione al vissuto di una persona - la cui carne e le cui ossa sono state ricostruite da fonti diverse e poi imbalsamate. Questo percorso terapeutico non pare propriamente cominciato nel caso di 黃公望 e tanti altri pittori. A guardar bene, questo terreno calpestato da migliaia di persone ha un volto malato, tanto da sembrar morto e sterile. Le teche di vetro ornate da tante piccole didascalie prosciugano l'energia vitale del suolo che vorrei sondare. Ma come spesso accade quando si parla con la terra, basta munirsi di una piccola zappa e scavare per breve tempo per scoprire che la situazione superficiale è tremendamente diversa da tutto quello che c'è sotto. Il sistema di 富春山居圖 potrà anche arrancare nel mantenersi in vita, ma la sua struttura è vegeta e si incarna in centinaia di copie che di volta in volta la adattano al contesto in cui fioriscono¹¹³. Ricordo l'esempio dell'*Yijing*, dove un sistema chiuso emerge e la struttura come l'acqua prende la forma del contesto in cui si trova: il caso 富春山居圖 è analogo.

Ora, come Shaughnessy dissotterra il *Libro dei mutamenti* individuandone la struttura in recenti manoscritti, qui farò la stessa cosa con la tradizione di un dipinto¹¹⁴. Potrà sembrare poco ortodosso, ma ritengo opportuna una digressione su come sono entrato in contatto con il manoscritto. È stato un incontro *fortuito* a permettermi di conoscere *keyun zi* 可雲子 (1997-). Entrambi praticanti di *tuishou* 推手, abbiamo discusso dei nostri progetti e mi ha raccontato che nel corso del suo primo anno di studio a Venezia - era il periodo di chiusura forzata causa Covid-19 - ha osservato passeggiando il paesaggio della laguna. In uno dei pochi punti dell'isola in cui si stagliano all'orizzonte i profili di terre lontane, ha notato analogie con le viste della città in cui è nato, Jinan 濟南. Nello stesso periodo stava studiando l'opera di 黃公望, con l'impressione che tutti questi elementi paesaggistici visti e dipinti condividessero uno stesso spirito. Dopo aver visto e rivisto - in foto - centinaia di volte il dipinto, arrivato al punto in cui sentiva scorrere nei suoi ricordi le immagini del rotolo, accompagnato dalla costante pratica della *shufa* 書法 e del *taiji* 太極, ha tentato di riprodurre il sistema di 富春山居圖 lui stesso - da una piccola stanza affacciata su un canale di Venezia. L'ambizione, in accordo con le parole spese fino ad ora, era di esprimere i sentimenti legati all'esperienza del paesaggio, in modo tale da fissarli su carta e permettere a chiunque si faccia spettatore di dividerli. Il risultato, di cui 可雲子 non sembra ritenersi del tutto soddisfatto, è un dipinto su carta che riproduce per intero il sistema di 富春山居

113 Faccio mia la distinzione di Lange citata in Enzo MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna: il Mulino, 1968, p. 168: "sistema" (=insieme degli elementi e delle relazioni fra gli elementi) e "struttura" (=insieme delle relazioni e delle sue trasformazioni isomorfe, che astrae completamente dagli elementi)".

114 Se il "recente" in Shaughnessy si riferisce a manoscritti da poco dissotterrati e ricostruiti, il "recente" in questo studio indica una copia manoscritta realizzata nello stesso anno in cui scrivo.

圖. Per diversi motivi il racconto è interessante ai fini di questo discorso, ne cito due: mi ha permesso 1) di vedere il rotolo materialmente e senza la mediazione di uno schermo o di immagini su un libro stampato; 2) di fare esperienza della struttura del dipinto nella sua interezza, in modo continuo e senza la necessità di passare da un testimone all'altro. Su queste due strade si concentrerà la mia analisi. Innanzitutto, darò un commento sull'esperienza di svolgimento, sul contesto in cui è avvenuta e sui sentimenti che l'hanno accompagnata; dopo di che offrirò un'interpretazione del dipinto che tenga conto degli studi al riguardo già esistenti e delle considerazioni fino ad ora avanzate – circa lo spirito, la fiamma, il respiro.

Il primo punto sottolinea la dimensione deittica in cui ha preso forma la comprensione del dipinto; rende visibile l'esperienza sinestetica che rende possibile la fruizione di un'opera d'arte. Partirò da un momento di disagio legato al rapporto con il manoscritto: svolgendo il rotolo la prima volta, mentre applicavo le istruzioni lette dappertutto – procedendo, insomma, da manuale – qualcosa andava storto. Letteralmente, le porzioni di rotolo che riavvolgevo a destra e svolgevo a sinistra smettevano di seguire le linee parallele che limitano sopra e sotto il dipinto. In alto o in basso, dunque, nelle parti di rotolo ancora chiuse si accumulavano pian piano di fronte ai miei occhi forme coniche di carta, che rendevano l'esperienza poco armonica. Nonostante ciò, ho continuato a concentrarmi sul dipinto, come d'altronde mi è stato sempre insegnato: questo è un dettaglio su cui i manuali portano raramente, se non mai, l'attenzione. Il rotolo si lascia accogliere dalle mie mani, i suoni della carta che si svolge, l'odore dell'inchiostro, forme e colori mi vengono incontro. Il bisogno di partecipare a questo contatto tra corpi mi costringe a rimanere presente, diretta la mia attenzione al rapporto fisico, alla sua armonia. 可雲子 mi guardava osservare il rotolo – qui escludo dall'equazione l'interazione, i sentimenti, gli sguardi ecc. che emergono quando uno spazio è condiviso con qualcun altro – ed è rimasto in silenzio fino alla fine. Solo allora ha potuto rimproverarmi, indicando i con i lati dell'immagine: “Lo stai guardando male, questi dovrebbero seguire i confini del dipinto. *Ti stai concentrando troppo sui dettagli. È come il taiji*”¹¹⁵. Per aver chiaro cosa vogliono dire queste parole, occorre sapere quel che accade nella pratica – in solo o in coppia – quando *prende forma* il 太極. Ovviamente l'unica via per saperlo è praticare¹¹⁶. Qui posso solo accennare ad alcuni attriti caratteristici del 太極 o del 推手: a) perdita del contatto con il respiro; b) eccessiva analisi dei movimenti. Cito due passaggi dal *taijiquan lun* 太極拳論:

115 Non è importante dimostrare la veridicità di queste fonti. Che un racconto sia estremamente problematico in sede di tesi di laurea, ne sono al corrente; che possa comunque servire a far emergere questioni cruciali al fine di comprovare le ipotesi maturate nella ricerca, questo anche lo credo.

116 Non voglio con questo rendere la pratica, nello specifico la pratica del *taiji*, esclusiva. Non è direttamente sui miei passi comprendere il confine tra ciò che è e ciò che non è pratica, tuttavia sicuramente potrò includere nell'atmosfera la lettura di una tesi di laurea, come la sua scrittura. Prerequisito: dare una forma alla lettura o alla scrittura, a prescindere dal valore semantico del testo.

"Il *taiji*, generato dal *wuji*, è il meccanismo di quiete e movimento, la madre di *yin* e *yang*."

太極者無
極而生動
靜之機陰
陽之母也

"Sta in piedi come fossi una bilancia, vivi come fossi una ruota. Segui l'alternarsi delle forze, perché se le esprimi allo stesso modo su entrambi i lati, allora ti bloccherai."

立如平準
活似車輪
偏沉則隨
雙重則滯

Nel primo vediamo ben espresso il motivo circolare che si disegna nella pratica tra quiete e movimento, 陽 e 陰, evocato in modo eccellente con l'immagine della ruota nel secondo. Questo movimento rotatorio non è altro che la manifestazione dei cicli respiratori. Per cui, la presenza al respiro è fondamentale, anzi, si può dire che si comincia a *darsi una forma* solo quando si mantiene uno stabile accordo tra il muoversi del corpo – in relazione all'ambiente circostante – e i momenti di ispirazione ed espirazione. Quest'analogia con la respirazione si basa sull'immagine di un movimento alternato dove a una forza che prima contrae risponde un'altra che espande, e viceversa. L'implicito in questo è che le due forze non possano esercitarsi contemporaneamente, pena il ristagno. Occorre che trovino un loro ritmo e scorrano senza sosta: tale è infatti l'esperienza che facciamo in vita dei cicli respiratori. Quest'accordo può esserci più o meno e da ciò dipende la salute. Dunque, nella pratica, il primo attrito, sicuramente il principale, è perdere il contatto con questo scorrere che, esattamente come un metronomo in musica, scandisce i movimenti. Perché sia possibile è necessario che non ci si concentri solamente su una delle due parti, e qui interviene il secondo passo citato.

La bilancia allude in modo efficace alla condizione di stabilità nella precarietà (l'agio nel disagio) a cui bisogna aspirare nella pratica. La bilancia cinese, a differenza di quella a due bracci europea, non gode di un equilibrio costante, bensì richiede di essere impugnata per trovare il punto di stabilità in cui misurare il peso dell'oggetto. Allo stesso modo, il praticante non deve aspirare a un asse immobile in cui cercare stabilità e rilassamento, ma deve vivere e praticare in un equilibrio precario, in costante mutamento, allineato, insomma, alla condizione comune all'universo. La ruota poi accoglie in sé l'idea di fluidità e circolarità che il praticante comincia a visualizzare nel tempo. Equilibrio precario e fluidità rischiano sempre di incontrare una malattia - tale è definita nel testo, *shuangzhong zhi bing* 雙重之病 - che spesso e volentieri diventa cronica: il fissarsi su un momento del ciclo, non permettendo alla ruota di girare con scioltezza e assecondare l'incedere dei mutamenti. Osservo un movimento e se voglio ripeterlo, a meno che la mia sensibilità non sia estremamente raffinata, devo rifletterci, pensarci, scomporlo e imitarlo parte per parte. Questa è una via molto veloce per imparare, ma lascia

nell'esperienza informazioni in eccesso relative ai dettagli di un movimento, il quale è in realtà esperito nella sua interezza. Questi schemi, ripetuti quotidianamente fino a morire – si prenda alla lettera –, si adattano a qualsiasi circostanza, fruizione di un'opera d'arte inclusa. Torno quindi al rimprovero del pittore, secondo cui il mio errore è stato concentrarmi troppo sui dettagli. In altre parole, c'è stato un rapporto disarmonico tra le forze in gioco nell'esperienza: l'agilità nell'aprire e chiudere il rotolo, lo sguardo sulle immagini che scorrono, i processi del “*mentare*” coinvolti. Alla ricerca di punti fissi nel dipinto per comprenderlo semanticamente, non mi sono lasciato andare ai movimenti rotatori dell'immagine: ho ostacolato il flusso, causando ristagni che si sono poi espressi nelle forme coniche asimmetriche e poco proporzionate, nel mio imbarazzo di fronte a 可雲子, nell'incapacità di verbalizzare l'esperienza e così via. Perciò, ho ascoltato questi insegnamenti e ho dato forma alla fruizione del dipinto come sono stato abituato a fare nel 太極, il risultato è l'interpretazione che segue di 富春山居圖.

Svolgendo il rotolo temperando i movimenti ai cicli respiratori, un'intuizione ha illuminato la comprensione del dipinto: tautologicamente le immagini stanno provando a comunicare proprio il circolo del respiro. Le forme sul rotolo ambiscono a un sistema chiuso che riesca ad accompagnare e favorire l'armonia circolare di inspirazioni ed espirazioni. In apertura (Tavola 1) si vedono rocce decorate con alberi e vegetazione, sullo sfondo profili di monti che subito lasciano spazio a una montagna in primo piano. Per individuare il tema principale del rotolo, porto l'attenzione allo spazio bianco tra le formazioni rocciose: allude a un corso d'acqua, che in questo caso è posto diagonalmente per dare profondità all'immagine; o meglio, per lasciar emergere distintamente i tre piani del dipinto, rispettivamente: le forme più grandi e tracciate con inchiostro più scuro in primo piano, la sponda e la vegetazione al centro dell'altezza, e in lontananza i monti. Si immaginino tre linee in basso, al centro e in alto che percorrono in lunghezza tutto il dipinto e intorno alle quali si dà forma agli elementi del paesaggio. Il loro corso è arrestato ritmicamente in tre momenti in cui tre imponenti catene montuose si impadroniscono di tutta la superficie del rotolo, come fossero nuclei che attirano a sé le linee dei tre piani per poi rilasciarle sul loro cammino. Prima un movimento di inspirazione, le forme, i tratti, le distanze si contraggono e chiudono in un centro; poi di espirazione, tutto si rilascia ed espande. 富春山居圖 è l'espressione di tre cicli respiratori, ciascuno dei quali esprime un diverso universo semantico così da aumentare lo spessore significativo del sistema. I giochi di rimandi e allusioni interne al dipinto ne infittiscono la grammatica: proverò adesso a mostrarne qualcuno per provare la potenza comunicativa del rotolo. La prima formazione rocciosa è dolce (Tavole 1,2), sicuramente la meno ostica del sistema. Emergendo gradualmente, preparata dai profili montuosi che subito la precedono, è un declivio tracciato da tratti sottili curvilinei, il quale viene incontro allo spettatore. Una rada vegetazione lo abita. Sullo sfondo ricompare una riva e altri monti

lontani, in primo piano, ai piedi della collina, alberi educati, rocce, corsi d'acqua e piccole abitazioni. Tra le due rive un lago calmo (Tavole 2,3,4) che nel braccio successivo si impadronirà dello spazio, accompagnato solo da rada vegetazione, un ponticello e poco più in primissimo piano. Ripeto: a un momento di tensione e concentrazione, il declivio, segue un dispiegamento sui tre piani del dipinto. A questo punto, nel vuoto un rumore: timide forme di inchiostro chiaro (Tavola 4) spezzano al centro dell'altezza il dipinto, preparando l'epifania dello spirito in 富春山居圖. Di seguito, due conformazioni rocciose concentrano gli elementi del dipinto: la prima ricorda la precedente, solo più ostica e rude (Tavole 5,6). I tratti del profilo della montagna si fanno meno dolci, la vegetazione più fitta e meno ordinata, un corso d'acqua sembra circumnavigarla, di nuovo abitazioni ai piedi e questa volta viene verso lo spettatore tendendo a destra, al contrario della precedente e in opposizione al flusso in cui scorre il rotolo. Raggiunta attraverso un ponte di rocce più piccole e dinamiche, la seconda montagna (Tavole 7,8) è più arretrata rispetto alla sorella, quasi slanciandosi oltre i confini superiori del dipinto. I tratti si addolciscono nuovamente, la flora si raffina e l'intera catena pare a sinistra riverberare nelle creste che si allontanano fino a scomparire nel braccio seguente. Questo rapporto fraterno di monti a metà rotolo permette al pittore un gioco di forme che trova compimento nello spazio di pace e serenità rappresentato dal lago su cui si affaccia quest'ultimo monte descritto. Uno spazio bianco piramidale chiuso da tutti i lati e descritto soltanto da una piccola macchia longilinea d'inchiostro al centro: una figura umana su una barchetta che imbraccia probabilmente una canna da pesca; colui che *navigando* (游) scorre. Siamo in quel momento di profonda sospensione che corona ogni ispirazione, quando tutto il corpo si riempie di soffi primaverili preparandosi al rilascio. Ed ecco, nel braccio seguente (Tavole 8,9,10), con l'eco di monti scomparendo in alto, in primissimo piano basse e piatte rocce abitate da pochi alberi, i più definiti del sistema, e un chioschetto sotto il quale riposa un uomo di fronte alla serenità dell'acqua. Un ponticello ci conduce al centro dell'altezza, mentre più distante una goccia d'inchiostro sfiora la carta, richiamando dal vuoto le forme di lontanissime montagne. Ancora, quasi tutti gli scarti spirituali del corpo sono stati rimessi in circolo nell'atmosfera, si prepara il terzo momento inspiratorio con l'emergere di un ultimo monte. Ha voluto il caso che quando ho guardato il rotolo a questo punto emergesse tutta la fragilità del materiale utilizzato: uno squarcio rompe le forme per più di metà dell'altezza (Tavola 11), poco sopra una più piccola crepa mette in pericolo la sicurezza dell'intero rotolo. Chiude il dipinto il terzo e ultimo ciclo, nonché il più breve. Questa volta l'acuita verticalità della conformazione crea un monte stretto, slanciato e poco ambizioso (Tavole 12), la cui leggerezza bilancia l'intensità precedente. Infine (Tavola 13), riprendono il corso i due piani in basso e in alto, lasciando a quest'ultimo l'ultima parola: in chiusa di nuovo profili indistinti di monti, per ultimo un tratto poco intenso che va dissolvendosi nel vuoto. Qualche breve, profondo istante di pausa e poi i titoli di coda

ritmano gli ultimi tre bracci del rotolo, una copia del colofone di 黃公望 (Tavola 14), un componimento di 可雲子 (Tavola 15), e una poesia Su Shi 蘇軾 (1037-1101, Tavola 16). Vorrei concludere il capitolo riportando per esteso proprio il componimento che 可雲子 ha scritto sul colofone del rotolo:

"La mia barchetta è leggera e ondeggiando i due remi come oche spaventate. / Il colore dell'acqua si dispiega fino al cielo, le ombre sul fondo sono chiare e piatta è la superficie. / I pesci rimestano le alghe e gli aironi sono screziati da mari di nubi. / Così seguo il rapido torrente e sabbioso; il freddo, gelido torrente illuminato dalla luce della luna. / Strati su strati di visioni pittoresche! Navigando in tutte le direzioni lo sguardo trova un quadro! / Di fronte a tale bellezza, conto gli anni fino al più remoto passato, quando il poeta (Yan Guang) indisturbato trascorse qui la sua vita, / quando non si piegò all'imperatore ed ebbe fama per questo. / Come ha avuto fine tutto questo? La storia è un sogno! Il presente è sempre uguale ai tempi passati! Nulla, non resta nulla. / Davanti a me, antiche, le montagne lontane; mutano, le montagne avvolte dalle nuvole; azzurre, le montagne che suggono il calore del sole."¹¹⁷

一葉舟輕雙槳
鴻驚水天清影
湛波平魚翻藻
鑿鷺點煙汀過
沙溪急霜溪冷
月溪明重重似畫
如屏算富年虛
老巖陵君臣一夢
古今空名但遠山
長雲山亂曉山青

117 Traduzione dell'autore realizzata in collaborazione con 可雲子. La trasposizione grafica riproduce la poesia come è possibile vederla sulla Tavola 15.

Tavola 1



Tavola 2



Tavola 3



Tavola 4



Tavola 5



Tavola 6



Tavola 7



Tavola 8



Tavola 9



Tavola 10



Tavola 11



Tavola 12



Tavola 13



Tavola 14

辛丑春余客成尼斯島此回長客
如歸向春風景所關十牛歐羅巴山
其壯秀者莫不取眼不！杜尚之盛
為之收筆似作富春山居大卷筆
意獨步千古形神皆飛一卷如從
君用法如此役一氣呵成全卷整勁
使後來者可於此畫尚遊湖之樂
其孕意于雨水窗前竹相映墨似
有開氣三日之內成神而從加之筆至
之春足不盡展卷則從客言排
得卷之難能可念歎

是者寫之卷他日當再作則起其法
子父君師也其于道于品皆文友何所
見與師齊或德師半則君何得優如
此平生之功業再展寫此之春色
可憫正平生之志也

辛丑二月十二成筆誠亦老向書界一七五五

Tavola 15

陳惟此言在大寒之前又在其上而卷其端

一葉舟輕及葉

碼頭水不消影

得波平空船岸

卷總之烟行過

河溪急霜溪冷

用溪洲重似素世

如屏算當年虛

老更後元自共

古命空名但遠山

長雲山泉映山青



辛丑年春成書紙丁成民所

常大極遠見但丁辛丑年

Tavola 16

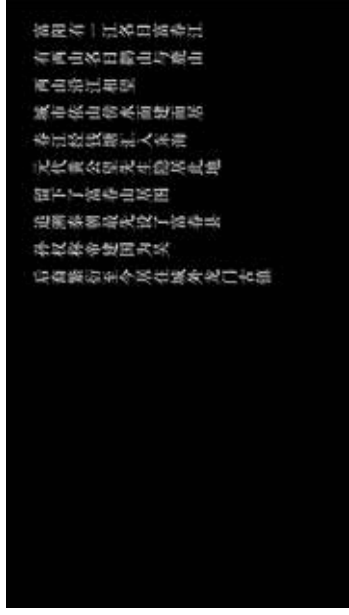
當大極道見恒丁孝五
 至在七年僕向富春山居
 無用研俗往暇日於兩膝披筆
 為成此花樂之所至不覺晷刻而
 如許忽程煥劉國三四載未得完
 備蓋因適在山中而雲遊在斗極
 今特取回竹身中早晚得暇當為
 前算年去用過處有取取寄叙
 看併先織卷末庶使知其成數
 之難也十年有龍在庚寅歌節
 前百六飛字大書可常調厚尺知
 止豈近年十年成字承才都尺前
 辛丑春心卡山雷喬父之五居
 我從最取神聖心浪廟歸亦決心
 草而如三春心草木為身思打
 鮮心柱叶我己任母雅春我神之
 化法也為痕存望向身之學升



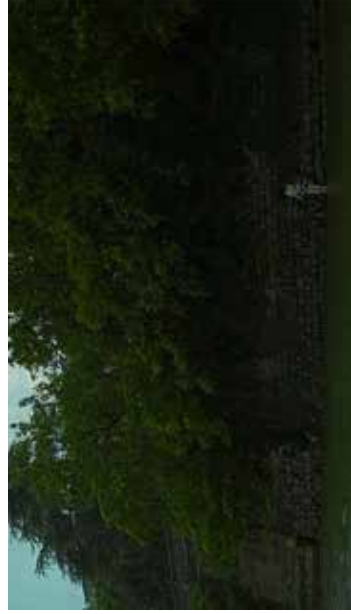
Scena 1



Scena 2



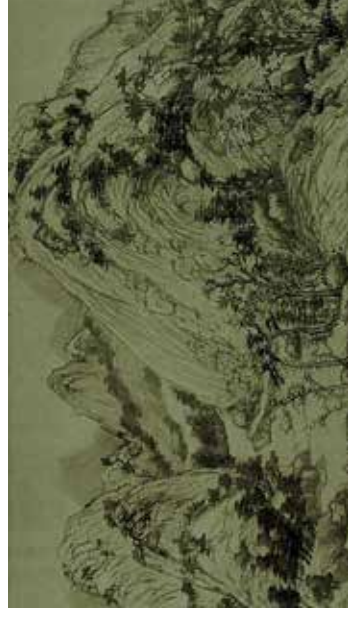
Scena 3



Scena 4



Scena 5





“Il cinema, mediante il quale arrotoliamo il mondo reale su una bobina per poi srotolarlo come un tappeto magico della fantasia, è un sensazionale connubio tra la vecchia tecnologia meccanica e il nuovo mondo elettrico.” [Corsivo dell'autore]

-Marshall McLuhan

3

Cinema

Nell'ipotesi originaria del progetto, questo terzo capitolo trova impulso da un'analogia: il rotolo orizzontale e il formato cinematografico possiedono una qualche simmetria. Prima di dimostrarla attraverso calcolo e identificazione, guardo per un istante quel varco che ogni onesta analogia apre. Se i prodotti di un formato artistico sono simmetrici, occorre ipotizzare anche una simmetria di produttori. Per dirlo con il vocabolario di Didi-Huberman: *archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*¹ lasciata da un rotolo orizzontale altro non sono che l'ombra di archeologia, anacronismo e modernità di chi quel rotolo l'ha realizzato. Sulla base degli accostamenti proposti qui di seguito, introduco le ipotesi intorno alla scrittura della storia dell'arte che hanno guidato questa ricerca: Jackson Pollock segna la sua tela con l'ausilio delle ombre impresse sul pavimento dalla vegetazione fuori dallo studio; nelle notti di luna sulla parete nuda si proiettano le ombre delle piante che ispirano, secondo Guo Xi, i dipinti del pittore di bambù; la spontaneità dei gesti con cui Henri Matisse disegna, riflette i ricordi che il corpo del pittore ha acquisito dopo anni di pratica; in cima a numerose generazioni di pittori cinesi, 可雲子 lascia scorrere dalla punta del pennello la memoria dei dipinti su cui ha a lungo meditato; nei loro sopralluoghi, i cineasti si recano di persona nei luoghi da ritrarre per accordarsi all'atmosfera immaginata per il film; i letterati cinesi passeggiano tra monti e corsi d'acqua sancendo i patti che verranno poi firmati in calce nel dipinto. Una storia dell'arte, se possibile, non può che essere una *connected history of art*². Non solo, bisogna che allo stesso tempo la storia dell'arte rifletta sull'*anacronismo* dei formati artistici e dei loro fruitori, dei problemi intrinseci al ragionamento storicistico, ai concetti di diacronia e sincronia³. Ancora, necessita di

1 Georges DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, op. citata.

2 Sul modello di Sanjay SUBRAHMANYAM, *Connected History. Essays and Arguments*, Londra-New York: Verso, 2022.

3 Cornelius CASTORIADIS, Fabio CIARAMELLI (a cura di), *L'istituzione immaginaria della società*, intr. di Pietro Barcellona, Torino: Bollati Boringhieri, 1995.

meditare intorno alla propria *omospecificità*: sappiamo che un'ape è capace di riconoscere le regolarità strutturali di un'opera d'arte⁴ e che i "mini-cervelli" studiati da Vallortigara sono in grado di compiere calcoli complessi. D'altronde, cosa hanno di diverso il vagare e produrre umano dal volare e produrre dell'ape? Cosa dal tessere del ragno? Cosa dall'intreccio di foglie e rametti con cui le rondini imbastiscono i propri nidi? Secondo classificazioni di linneana memoria continuano tutti ad aggirarsi nel regno eterotrofico. Una storia dell'arte, se possibile, chiede di essere sia *connessa* tra tempi e spazi, sia *transpecifica*, che tenga conto di tutte le specie tra loro dipendenti. Che dire infine degli organismi autotrofi e il regno inorganico? Nonostante il rischio animistico nascosto nella domanda, per chiudere il circolo e tener fede all'ingombrante bagaglio mitico sulle nostre spalle, accenno alla possibilità che vi sia un'intelligenza dietro le regolarità strutturali delle impressioni lasciate dall'acqua sugli scogli o il *wood wide web* miceliale che connette milioni di piante e alberi. Perciò *connessa* e *transpecifica lato sensu*, questa la storia dell'arte da scrivere.

Adesso incontro "alla diminuzione dell'intelligenza per bisogno di ragionare"⁵ mi metto sulle tracce del sentiero di questo capitolo. È proprio dal concetto di traccia – meglio, di *impronta* – che prendo le mosse, con poi l'obiettivo di introdurre quello di *impatto*, come sua evoluzione e anacronistica conferma, e che a sua volta mi permetterà di presentare il secondo formato qui in esame – il cinema

3.1 Impronta e impatto

L'elegante saggio di Georges Didi-Huberman, ruotando attorno ai perni di *impronta*, *anacronismo* e *contatto* rimugina sui paradigmi temporali che hanno guidato fino ad oggi la storia, da quando esiste, delle opere d'arte, dell'estetica. Per ripensarli occorre accedere al *controcampo* della storia dell'arte, per cui una chiave, sostiene, è l'impronta: "produrre un segno attraverso la pressione di un corpo su una superficie"⁶. In questo gesto - attraverso il quale si produce una *somiglianza per contatto* - si cela l'accesso ai margini, l'interstizi, le ombre e i controluce della partita giocata alla luce del sole dall'"umanesimo neo-vasariano"⁷, che "ha voluto farci dimenticare l'anacronismo che sta dietro al progresso delle arti e l'impronta che sta dietro all'essenza ottica, o speculare, dell'imitazione"⁸. Una storia dell'arte che abitua l'occhio a pensarsi come sovrano rigetta, nonostante ne dipenda - "forclude" -, il contatto e l'impronta, i processi legati al gesto tecnico necessario ad

4 Giorgio VALLORTIGARA, *Pensieri della mosca con la testa storta*, Milano: Adelphi, 2021.

5 Enzo Melandri, *La linea e il circolo...*, *op. citata*, p. 13-14.

6 Georges DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza per contatto...*, *op. citata*, p. 25.

7 *Ivi*, pp. 56 e sgg.

8 *Ivi*, p. 58.

ogni opera d'arte. Mettere a tema l'impronta, dunque, porta l'attenzione a quel *violento* atto e *creativo* che rende complesso il gesto tecnico umano a partire dalle così dette grotte *preistoriche* fino ai calchi di Rodin o le sperimentazioni di Duchamp. Nelle grotte, lo studio approfondito delle impronte umane, con una privilegiata attenzione al gesto tecnico complesso, permette di comprendere che le "concatenazioni operazionali" non sono stereotipate, ma profondamente legate al contesto in cui avvengono: "si adattano all'ambiente, al cambiamento di supporto"⁹. Sull'*atmosfera* si fonda per larga parte il loro valore estetico, la quale presuppone che tra i registri di forma e contenuto non vi sia soluzione di continuità: "il processo non si oppone mai al risultato, né l'astratto al figurativo, né il tracciato alla traccia, né la traccia al simbolo"¹⁰. Sfugge la possibilità di un'analisi dell'opera d'arte, gli elementi particolari si confondono con un'atmosfera. Si potrebbe dire che le impronte delle mani nelle grotte sono "spazializzate"¹¹, per cui non possono essere separate dall'ambiente, come dalle concatenazioni operazionali che l'hanno prodotto. Perciò confuso è il legame tra prodotto e produttore, come il rapporto fra ciò-che-è-opera d'arte e ciò-che-non-è-opera d'arte. Con l'impronta, occorre aprirsi all'esperienza di una relazione tra il gesto umano e le cose, intrinseca al contatto ma sistematicamente sublimata dall'occhio. L'umanesimo neo-vasariano, insomma, rigetta il contatto a favore dell'occhio, rendendo invisibile l'anacronismo "che sta dietro al progresso delle arti"¹². Perciò, perché si faccia strada l'anacronismo, bisogna seriamente considerare le conseguenze implicate nel discorso sull'impronta. La maggiore è nelle parole di Didi-Huberman un cortocircuito nell'umanesimo neo-vasariano, che abbraccia a piene mani l'univocità delle opere d'arte rigettando l'equivocità della riproduzione dell'opera d'arte: "Arriviamo qui al cuore del paradosso dell'impronta: da un lato, il contatto (*o il colpo*) [corsivo dell'autore, mi servirà in seguito] le garantisce il potere dell'unicità; dall'altro, la generazione (o l'emissione) le garantisce che tale potere sia capace di riprodursi in maniera illimitata"¹³. Un progresso nella conoscenza e nella storia richiede un certo grado di univocità, che l'impronta mette in discussione con la sua possibilità di riprodursi "in maniera illimitata" mantenendo una propria singolarità. Nell'impronta univocità ed equivocità mettendosi dialetticamente in moto smuovono il suolo del progresso di una scienza dell'immagine.

Nel contatto, in ciò che rende unica un'impronta, esprimendosi la relazione emerge già latente l'equivoca riproducibilità, la ripetizione che *dona* all'impronta *la forma*: "le cose che sono state in contatto una volta devono rimanere sempre, anche se del tutto separate l'una dall'altra, in tale relazione di simpatia, e ciò che

⁹ *Ivi*, p. 42.

¹⁰ *Ivi*, p. 47.

¹¹ Tonino GRIFFERO, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano-Udine: Mimesis, 2017, pp. 8 e sgg.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 67.

viene fatto all'una deve necessariamente agire sull'altra"¹⁴. Se a questo punto Didi-Huberman porta gli esempi delle orme del Buddha, dei sudari cristiani e delle reliquie per affrontare le questioni dell'anacronismo e del contatto¹⁵, sarà qui opportuno annotare nella lista l'adeguatezza dell'esempio del rotolo orizzontale e della trattatistica ad esso legata. Un primo stimolo lo trovo proprio in quest'allusione alla "simpatia", che ci riporta al § II.1. Riprendo l'immagine della relazione tra tutti gli elementi di un fiume attraverso cui prende forma un ritmo singolare. Il comune denominatore è proprio il contatto: cosa fanno le radici di un albero se non formarsi nel terreno? Quando si strappa una radice, ne rimane l'impronta; qual è l'opera di un fiume se non quella di formarsi sul fianco di una montagna? Quando si assiste alla secca di un fiume, ne resta l'impronta. In questi esempi si incarna questa persistente, duratura relazione di simpatia di cui parla Didi-Huberman, e si intensifica il dialogo se consideriamo come essa sia stata interpretata nella storia materiale del rotolo orizzontale. Come dicevo, adesso parafraso, la storia dei rotoli orizzontali non può dirsi univoca, perciò il modello vasariano è inadeguato. Più adatto è il paradigma dialettico e versatile dell'impronta, il quale tiene conto dell'impossibilità di isolare la singolarità del rotolo orizzontale dal divenire storico, la sua riproduzione illimitata nelle pieghe della storia. Le forme, per il rotolo come per l'impronta, riportano non tanto a un'idea di imitazione, quanto ai concetti di "modello, stampo, matrice"¹⁶. In questo senso, il dipinto su rotolo orizzontale è un ottimo esempio. Ricordo l'adagio in Guo Xi: "Benché si tratti di una sola montagna, è in realtà al tempo stesso la forma di innumerevoli montagne, non se ne può ottenere una conoscenza completa". La montagna si incarica del ruolo di matrice, inconoscibile perché esprime la singolarità nella totale riproducibilità formale. Il triangolo costituito da anacronismo, contatto e forma intesse la relazione simpatica - il contatto - citata da Didi-Huberman, quel "potere dell'impronta" che "si esprime sempre come legame *sottile* tra un vicino e un lontano. Questo legame ha un nome: è l'aura"¹⁷. È dunque chiamato in causa uno dei genitori della cultura visuale¹⁸, Walter Benjamin, per chiarire un punto essenziale della sua opera: non è la riproducibilità tecnica in sé a privare dell'aura l'opera, quanto la perdita di contatto, dunque il crollo del triangolo anacronismo, contatto e forma. Questo riassetta il discorso sui *media*, chiarisce che l'opera auratica non è quella in cui manca la possibilità di ripetizione, anzi; piuttosto, lo è quella che si ripete senza mai dissipare la forza del *legame sottile* tra i processi coinvolti nelle concatenazioni operazionali necessarie alla creazione (violenta) dell'opera d'arte. Il modello di trasmissione dei dipinti nell'universo semantico cinese si adagia comodamente in questo paradigma. Come si diceva nel § II.2,

14 *Ivi*, p. 69.

15 *Ivi*, pp. 72 e sgg.

16 *Ivi*, p. 50.

17 *Ivi*, p. 71.

18 Michele COMETA, *Cultura visuale...*, *op. citata*.

Guo Xi dichiara chiaramente che un pittore per diventare tale deve assimilare gli esempi del passato, i quali lo *formano*. Una creazione originale non trova le proprie radici in una ricerca personale e libera dell'artista, quanto in un violento processo di modellazione il cui fine è la spontaneità. In questo senso l'opera d'arte è forma, la matrice che, mantenendo la propria singolarità permette l'illimitato riprodursi temporale. Il rotolo con la sua materialità è un'impronta che dura entrando in contatto con atmosfere che via via plasmano; una fragile impronta di bamboo, seta o carta che respira tempo. Su di essa vengono dipinte altrettanto effimere forme, il modello di una su migliaia di montagne, anch'esse traccia di atmosfere e contesti, che a sua volta sono destinate a formare chiunque vi entri in contatto. Lo spettatore allora prova un particolare sentimento che Didi-Huberman condensa nella questione dell'anacronismo: l'aspettativa di ritrovare nel presente reminiscente, orientato tanto verso il passato, quanto verso il futuro, in quel contatto con le forme di un dipinto, con la forma di un rotolo, il contatto con l'origine¹⁹ (quel tempo più originale di cui parlava Agamben).

Eppure, queste opere non hanno nulla né di originario, né di originale: "in esso, la nozione di originale è stata condannata a morte, poiché dinnanzi a ogni oggetto di questo tipo affiora il sospetto, per non dire la certezza, che non sia né il primo, né inventato, ma sia l'avatar di una produzione seriale (o virtualmente seriale)"²⁰. Non sono parole dedicate al rotolo orizzontale, eppur valgono in ugual misura.

Ora, come si diceva, Didi-Huberman sostiene che queste esperienze estetiche, profondamente legate al paradigma dell'impronta e del contatto, siano state giocoforza "forcluse" dalla scrittura di una storia dell'arte di stampo rinascimentale, vasariano, che prosegue fino a Panofsky e oltre, viva ancora oggi²¹. Perciò, è proprio a partire da questi modelli, le maschere funebri, il calco, la poesia del contatto, e il rotolo orizzontale, aggiungo io, che è possibile mortificare una certa pratica secolare di storia dell'arte, che tenta di elevare l'occhio nutrendo una tacita paura del tatto. Con quest'adagio, infatti, il critico francese porta a termine una delle più profonde e raffinate analisi dell'opera di Marcel Duchamp: "*faire resurgir dans le visible la question du contact*"²². Far risorgere nel visibile la questione del contatto richiede di nutrire il sospetto che sia possibile "pensare le cose in maniera un po' meno binaria"²³, di accettare

"di sottoporsi a una specie di prova di disorientamento: accettare di non possedere la certezza positiva dello storico, che si compiace di mettere in luce le influenze storiche oggettivamente reperibili; accettare

19 Georges DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza per contatto...*, op. citata., p. 86.

20 Ivi, p. 111.

21 Ivi, pp. 102 e sgg.

22 Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Parigi: Les Éditions de Minuit, 2008, p. 191.

23 Georges DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza per contatto...*, op. citata., p. 177.

di non possedere la certezza di giudizio del critico d'arte, che si compiace di separare le cose 'definitivamente sorpassate' (*over*) da quelle 'definitivamente attuali'... Significa parlare, invece, in termini di sopravvivenza, e ciò permette di espandere il tempo in tutte le direzioni della memoria. Significa infine, grazie a questo mutamento di prospettiva, non entrare nel gioco di captazione immaginaria che contrappone due modelli antitetici ma rigorosamente simmetrici, entrambi retti da un presupposto antico quanto la storia dell'arte – un presupposto eucronico: un'eucronia della tradizione contro un'eucronia della rottura.”²⁴

Il tradimento duchampiano nei confronti del paradigma storico dell'arte lo condurrà - con fare *cinico* - ai *ready-made*, agli esperimenti con i calchi, la polvere, l'aria, le ombre, gli aloni ecc. a un particolare vocabolario in danza continua con i concetti di contatto, visibile e invisibile che Didi-Huberman ben richiama citando le espressioni “analogia infrasottile” e “soffio indistinto dell'immagine”, rispettivamente dello stesso Duchamp e di Fédida²⁵. In entrambi i casi si cerca di riformulare il rapporto tra occhio e tatto e di riportare il contatto nella dimensione creativa dell'artista. La cosa curiosa, qui interessante, è che il tentativo segue la strada di una ulteriore sensibilizzazione dell'occhio, il quale deve imparare a *vedere* il contatto in una dimensione “*infinitesimale*” dello spettro visivo²⁶. Quella stessa dimensione evocata dai supporti trasparenti come il vetro, dalle ombre o dagli aloni, che Didi-Huberman ricollega al soffio, mi riporta facilmente al 氣 indagato nel § II.1. Per affrontare la fobia del tatto, per far risorgere il contatto occorre una *formazione infrasottile* dell'occhio: meglio in questa sede chiamata *formazione spirituale*. Lo spirito (氣) permette di vedere le forme sulla tela in quanto contatto: l'esperienza di un paesaggio che *si imprime nel cuore*²⁷; un paesaggio che *dona la forma* a un corpo; questi contatti sublimati, condensati nel tratto di un pennello, intessono la trama del presente reminiscente dell'uomo. Lo spirito (氣) nell'immagine, l'*immagine-spirito* riforma il corpo all'ascolto dei contatti.

Tuttavia, di fronte all'incallita abitudine a considerare lo spirituale come opposto al materiale, invisibile e intoccabile; di fronte a una storia di *media* ultra-connessi che fa di tutto pur di nascondere la propria materialità dietro ad un *cloud* sempre più scuro e denso, il *touch* dietro una coltre fittissima di immagini impalpabili e il *film* dietro una nebbia digitale; cresce il desiderio, forse un'urgenza, di inasprire e affilare il vocabolario. Perciò adesso vorrei cambiare registro e passare dalla *carezza dell'impronta* alla *brutalità dell'impatto*. Non è un'evoluzione, né un regresso, Didi-Huberman o Duchamp hanno già chiarito come siano conviventi e complementari. Sarà, come è accaduto altre volte in questa sede, un rovesciamento di piani, dallo sfondo si procede verso il

²⁴ *Ivi*, p. 178.

²⁵ *Ivi*, p. 263 e 268.

²⁶ *Ivi*, p. 262.

²⁷ *Ivi*, p. 131.

primo piano. Uno degli studiosi che ha fatto uso di un lessico tagliente per affrontare il discorso dei *media*, tirando fuori dal sacco proprio, tra gli altri, il concetto di *impatto*, è Marshall McLuhan. Nonostante scrivesse nell'era elettrica e non in quella del *world wide web* – che a una superficiale analisi conferma le sue considerazioni sul decentramento elettrico – le parole di McLuhan rimangono attuali e aprono una grande porta nella sede di questo discorso. Ripercorrendo le maggiori tesi dello studioso esposte in *Understanding media*²⁸, darò un corpo al concetto di impatto.

L'animale umano si estende continuamente per aumentare il volume dei propri sensi. La parola parlata, la parola scritta, le strade (e percorsi di carta), i numeri, gli abiti, le case, il denaro, gli orologi, la stampa (la parola stampata), la ruota, l'automobile, l'aeroplano, il giornale, la pubblicità, i giochi, gli *smartphone*, la televisione, le armi ecc. sono tutte estensioni dell'uomo attraverso cui alcuni dei suoi sensi si fanno più acuti e la trasmissione di informazioni fra corpi si fa più veloce. Tutti questi tentativi di estendersi si possono chiamare *media*, qui userò la parola "formato". Quando Guo Xi invita a lasciar perdere i discorsi e a concentrarsi sul tratto (§ II.2) sta affermando che un dipinto per comunicare necessita soltanto del segno scritto, il quale è già sufficiente a veicolare un messaggio, anzi che questo è il solo messaggio. Insomma, parafrasando si arriva al principio a fondamento dell'universo di McLuhan: *il formato è il messaggio*. Vorrei sottolineare il legame stretto tra l'estensione dell'uomo, il formato, e i suoi sensi, il suo corpo con le attività cognitive. Perché, a un'identità tra formato e contenuto deve corrispondere l'identità tra ciò di cui il formato è un'estensione e il proprio contenuto, in altre parole del soggetto e dell'oggetto. Adesso, in che modo rientra nel quadro l'impatto? Secondo McLuhan, il formato è un mezzo di trasmissione di informazioni violento, che *impattando* sull'uomo altera il modo in cui il mondo era stato fino a quel momento percepito e pensato. Alle volte, come nel caso della rivoluzione elettrica, l'urto è così violento da modificare le percezioni senza che il corpo sia in grado di adattarsi per tempo ai cambiamenti. Si viene così a creare uno scarto tra senso e formato, il quale crea squilibrio e malessere nella psiche umana. Infatti, la vita è un gioco di equilibri, poiché: l'uomo si estende per amplificare il lavoro di un senso, il quale col tempo si *narcotizza* e accresce il bisogno degli altri di trovare energia, dunque a loro volta estendersi; allora emerge un nuovo formato, che cerca di bilanciare la situazione precedente mentre ne va a creare una nuova che richiederà di essere equilibrata in un altro modo, e così via. L'uomo si è pian piano immerso in un mondo di proprie estensioni da cui fa dipendere la propria salute. McLuhan individua due movimenti predominanti che regolano gli equilibri tra esperienza umana e formati. L'efficace lessico che usa per esprimersi

28 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964. Consultato anche nell'edizione italiana Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, tr. di Ettore Capriolo, Milano: Il Saggiatore, 1967.

è direttamente legato al periodo della guerra fredda in cui lui vive e opera: i due movimenti sono di esplosione e implosione, ovvero fusione e fissione. La storia dell'uomo è caratterizzata da momenti di esplosione, in cui i formati velocizzano e centralizzano la trasmissione di informazioni, e momenti di implosione, in cui si assiste a un decentramento delle informazioni. Da qui McLuhan risale a un principio ancor più fondamentale legato per via diretta ai formati: il principio dei *formati caldi* e dei *formati freddi*. L'idea è che in questo mare di formati in cui siamo immersi, l'impatto di alcuni è tale da non lasciare spazio al soggetto di rispondere – per esempio la fotografia, il cinema o la radio –, altri invece necessitano di una partecipazione maggiore dello spettatore – la televisione, il telefono -: i primi sono formati caldi, i secondi freddi. Questa dialettica tra caldo e freddo permette di visualizzare il movimento ciclico e circolare di fusione e fissione, poiché a una grande concentrazione di formati caldi consegue un surriscaldamento che può venir riequilibrato soltanto dall'impatto di formati freddi. Con questa funzionale trovata McLuhan si getta a capofitto in analisi convincenti di diversi formati e diversi periodi storici. Non lo imiterò, bensì mi limiterò a notare il ritorno di un movimento circolare e ciclico: le parole spese in precedenza per evocare il movimento respiratorio e lo sprofondamento analogico che ne deriva facilitano il reinserimento della teoria di McLuhan in questo discorso. Chiunque abbia quindi familiarità con la teoria *yinyang* 陰陽 comprenderà molto velocemente il tentativo dello studioso americano. A breve riprenderò l'argomento, prima torno al concetto di impatto.

“To live and experience anything is to translate its direct impact into many indirect forms of awareness”²⁹, “vivere e sperimentare qualcosa equivale a trasporre il suo impatto diretto in molte forme indirette di consapevolezza”³⁰. Fare esperienza di qualcosa vuol dire innanzitutto subire un urto violento che lascia un cratere, un'impronta. La dinamica di quest'impatto deve poi essere *traslata, tradotta, trasposta*: bisogna trasportare l'informazione da un luogo a un altro. Per dir meglio, l'esperienza, qualsiasi esperienza, è *metaforica*. In questo caso “l'impatto diretto” è condotto verso “molte forme indirette di consapevolezza”. Assomiglia quasi al riverbero di un suono in una vallata: lo stimolo iniziale è l'impatto, l'allontanarsi che segue è il lavoro metaforico verso le “forme indirette di consapevolezza”. Dunque, vivere è trasportare tutti gli stimoli esperiti in una dimensione che, traducendo diversamente McLuhan, si può chiamare di *allerta sottile*. Perciò il dato sensibile è costruito metaforicamente, e l'immagine del trasporto di dati lungo il sistema nervoso può aiutare a comprenderlo. In breve, si prenda ad esempio il senso della vista: il dato visivo a cui spesso ci si affida ciecamente è il risultato di una traduzione, e ciò che si vede è il residuo di questo processo, ne è l'eco; dietro la chiarezza e la stabilità dello spettro visivo si trova una forma indiretta di vigilanza – da considerare in termini di sopravvivenza –, *formata*

29 Marshall McLuhan, *Understanding Media...*, *op. citata*, p. 188.

30 Marshall McLuhan, *Gli strumenti...*, *op. citata*, p. 180.

dall'impatto continuo con tutti gli oggetti dell'esperienza; e viceversa *formante*. Ogni sguardo è allo stesso tempo soggetto e oggetto; dunque, io che guardo sono in ugual misura guardato. La mia attività sugli oggetti dell'esperienza è adesso rovesciabile: gli oggetti dell'esperienza e il soggetto sono attivi simultaneamente, e insieme creano una rete *performante* costante e dinamica di colpi e urti di cui resta un più o meno indiretto senso di allerta. In ogni caso, al centro del discorso continua ad esserci una forma di contatto, che è necessario rendere visibile a discapito di una dimensione "visiva". Riprendendo la dialettica deleziana "visivo/prensivo"³¹, vorrei ordire la trama di una *teoria dell'impatto prensivo*, fondata sulla premessa che "l'occhio possa avere una funzione che non sia visiva"³². Ritorno a una descrizione dell'esperienza di un paesaggio: il corpo di un soggetto col suo mentare si reca in un paesaggio montano la cui valle ospita un grande lago. Il fulcro della sua esperienza è un senso di allerta sottile frutto dell'impatto di tutti gli elementi paesaggistici, i quali vengono formati in dati sensibili metaforici e atmosferici, ovvero il salire e lo scendere dei fianchi della montagna, l'odore umido vicino a un corso d'acqua, l'altezza e i colori della vegetazione, i riflessi nel lago, le impronte di animali, il fruscio delle frasche degli alberi ecc. senza dimenticare le relazioni atmosferiche tra tutti questi dati e, infine, la simultaneità di attività fra il soggetto e l'oggetto: un animale che sente le vibrazioni trasmesse da un passo umano e l'uomo che sta camminando entrano in contatto e si formano a vicenda attraverso il terreno che trasporta metaforicamente le informazioni, a sua volta quindi in contatto con loro. L'impatto prensivo *rende visibile* questa rete di contatti che diventa poi il soggetto dell'opera d'arte³³. I formati artistici, dunque, riflettono sull'impatto prensivo che li ha prodotti. Quando McLuhan suggerisce che "il formato è il messaggio", dichiara l'esistenza di una funzione dell'occhio legata all'impronta e all'impatto, al contatto tra corpi e formati, *prensiva*. Ed è proprio in virtù di tale funzione che si possono intendere le modalità di fruizione dei formati artistici, in particolare in questa sede del rotolo orizzontale e del cinema. Se tra questi ultimi il primo è stato finora discusso, il secondo richiede un'indagine.

Prima una premessa: stando all'interpretazione di McLuhan ormai classica, il cinema è un formato caldo, direi rovente. Con la sua capacità di immergere lo spettatore in un mondo sognante e non verbale, la sua alta definizione, analoga a quella fotografica lascia allo spettatore una possibilità minima di interagire e completare le informazioni trasmesse dall'immagine. Questo fa del cinema un formato *yang* 陽; tuttavia, nell'economia di questo discorso un momento di espirazione deve per necessità essere dialetticamente a contatto

31 Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Millepiani...*, op. citata, pp. 684 e sgg.

32 *Ivi*, pp. 684-685.

33 Per questa ricerca non ho avuto modo di approfondire una possibile relazione tra quest'interpretazione metaforica dell'esperienza e l'approccio ecologico di Gibson; tuttavia, le due convergono nel raffigurare un apparato sensoriale che piuttosto che subire gli stimoli esterni li traducono attivamente.

con un movimento di ispirazione. Per cui, vorrei pian piano portare alla luce la dimensione *yin* 陰, o fredda, incarnata in questo caso dal rotolo orizzontale, e rendere manifeste le modalità attraverso cui sarà possibile raffreddare il formato cinematografico, vale a dire modificarne lo stile di trasmissione d'informazioni del formato. Per questo ho nel capitolo precedente abbozzato un profilo del rotolo orizzontale: insieme completano il diagramma *yinyang* 陰陽 mettendo in moto l'ingranaggio dialettico e analogico. Cinema e rotolo orizzontale rappresentano rispettivamente un formato caldo ed uno freddo; i due, come si vedrà a breve, sono strettamente in contatto e perciò messi uno di fronte all'altro ancora una volta danno credito al paradigma anacronistico dell'impronta. Nel paragrafo che segue i formati in esame si *informeranno* l'un l'altro: in una futura storia del cinema non si potrà ignorare l'impossibile storia del rotolo orizzontale.

3.2 Cos'è il cinema?

Un buon punto di partenza per tentare una risposta alla domanda può essere l'analisi sull' "evoluzione del coinvolgimento cinematografico", *Movies on Our minds*³⁴, pubblicato da James Cutting - a distanza di quindici anni dal suo studio sull'impressionismo. Per due motivi 1) la sua conoscenza approfondita dell'apparato visivo animale si allinea all'invito dell'impatto prensivo di sensibilizzare il regime della vista all'ascolto del contatto; 2) la sua analisi risponde alle maggiori questioni affrontate da studiosi e critici del cinema con una ammirevole capacità di sintesi e chiarezza, oltre che con un'attenzione ecologica comoda in questa sede. Il metodo di Cutting è essenzialmente analitico, ambisce a comprendere l'opera cinematografica nella sua interezza scomponendola nelle sue parti gerarchicamente ordinate; da qui poi spiega come i film si sono evoluti nel corso del tempo. Lasciandomi guidare dagli indizi lasciati da Cutting, in un ondosio andare e tornare tra vista e contatto e con in mano gli strumenti per osservare un rotolo orizzontale, tratterò in breve un dialogo, non esaustivo, tra i due formati. Dunque, a ciascun punto critico intorno al cinema tenterò di sviluppare la risposta del rotolo. Ancora una premessa: dalla quantità immensa di film prodotti dalle origini ad oggi, Cutting estrae quelli che chiama "*popular movies*", per una questione di praticità scientifica. Sono film prodotti per la maggior parte ad Hollywood, che hanno goduto di grande successo e che a partire almeno dagli anni 30' hanno avuto un'importante influenza su scala globale. Perciò nonostante le problematiche legate ad una rappresentazione "dominante" diffusa in questi film, dovrebbero comunque essere esaustivi nel portare alla luce i perni essenziali del formato cinematografico. Accetto la premessa nella misura in cui, in effetti, Cutting fa un ottimo lavoro di

³⁴ James E. CUTTING, *Movies on Our Minds. The Evolution of Cinematic Engagement*, New York: Oxford UP, 2021.

cernita degli elementi cinematografici fondamentali. Tuttavia, se questi film *mainstream* approvano valori “anglofoni, manicheisti, bianchi, patriarcali, capitalistici, eterosessuali, *cisgender*, abilisti, quasi-Cristiani”³⁵, la causa va cercata nel modo in cui da sempre si è pensato il formato, cioè quei primari elementi che lo rendono tale. Introducendo l’alterità del rotolo, l’intenzione sarebbe di offrire una via anacronistica che ripensi per necessità questi pilastri formanti.

Innanzitutto, una questione di nomenclatura. Il rotolo orizzontale, ancor più nella traduzione anglofona *handscroll*, calco dal cinese *shoujuan* 手捲, non lascia spazio a particolari equivoci. Lo stesso termine denota sia il formato in genere che il prodotto discreto, ovvero un oggetto cilindrico che si arrotola e srotola impugnandolo e maneggiandolo. Il cinema è più problematico: *cinema* può chiamare un luogo e il formato in genere, ma non il prodotto, per il quale si preferiscono due varianti, gli anglofoni *film* e *movie*. *Film*, “un termine in qualche modo altezzoso che annuisce all’arte alta”³⁶, è legato alla dimensione materiale del formato rappresentata dalla ormai obsoleta pellicola. Questa, infatti, nell’esperienza dello spettatore è stata, soprattutto ma non solo con la digitalizzazione “eterea”³⁷, quasi totalmente sublimata. D’altro canto, sia *cinema* - dal greco *kinema* κίνημα, movimento -, che *movie*, - una forma breve per *moving picture* - alludono più chiaramente a “ciò che [i prodotti cinematografici] sono e sono stati per lungo tempo”³⁸, ovvero immagini in movimento. Perciò Cutting scarta il primo a favore del secondo, suggerendo così di sottolineare la natura del prodotto, una *picture*, un dipinto, che è *moving*, si muove. Definizione, tuttavia, ancora molto lontana dalla chiarezza di *handscroll*, poiché nell’uso di questi nomi non si distingue in quale forma si presenti la fruizione del prodotto artistico. Per veder chiara l’ambiguità, basta notare che il rotolo orizzontale risponde adeguatamente ai prerequisiti di un *movie*: un dipinto che, a seguito del processo di svolgimento, si muove - *moving picture*. Questo movimento dell’immagine si oppone alla staticità del dipinto ad olio, cui Cutting genealogicamente si richiama attraverso il concetto di finestra, tipicamente rinascimentale³⁹. Il *movie* cinematografico è una potente evoluzione di quest’immagine statica con la sua capacità di immergere totalmente lo spettatore in mondi diegetici e fantasiosi attraverso movimento e temporalità. Se si introduce nel quadro genealogico il rotolo orizzontale, per cui il *moving* affianco a *picture* non rappresenta una novità, anzi vale il contrario, è più estraneo un dipinto senza movimento, bisogna a maggior ragione affrontare quest’equivocità. Su questa stessa dubbiosa questione si chiude il lavoro di Gibson sull’approccio ecologico alla percezione visiva⁴⁰, i cui ultimi due capitoli sono appunto sulle *picture* statiche e

35 *Ivi*, p. 14.

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*.

38 *Ivi*, p.2.

39 Qui indagato nei § I.1 e I.2 nei discorsi sulla prospettiva.

40 James J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, New York-Londra: Taylor & Francis, 2015.

le *moving picture*⁴¹. Essendo abitudine per Gibson vedere dipinti statici, fermi nella loro cornice, considerati come imitazione di realtà, spende tante energie per decostruire quest'abito, cercando di dimostrare che “un disegno non ha una validità ecologica”⁴², e che “le figure animate, i film, assomigliano alla visione naturale più delle figure ferme, che sono delle immagini bloccate”⁴³. Continua: “l’assetto pittorico è cristallizzato nel tempo, e fissato a livello di un unico punto di osservazione. L’assetto cinematografico può esibire non solo le informazioni per vedere eventi, ma anche quelle per un osservatore in movimento”⁴⁴. Sono le stesse questioni che tenta di indagare Florenskij con i suoi discorsi sull'icona. Per certi aspetti, le critiche e le risposte sono analoghe, certe volte pressappoco le stesse: condividono il rigetto per la possibilità del realismo e della rappresentazione, interpretazioni fallaci che hanno guidato la storia dell'arte per “troppo tempo”⁴⁵; il dipinto come illusione della realtà che “inganna l'occhio” non tiene conto di fatti fondamentali legati alla natura della visione animale: “l'inganno è possibile solo per un solo occhio in un punto di osservazione fisso, con un campo di visione limitato”⁴⁶. L'urgenza sentita da Florenskij di ridimensionare l'interpretazione dominante nella storia dell'arte attraverso la mossa reazionaria del rovesciamento è quindi condivisa da Gibson, il quale ambisce a individuare una mancanza sistematica alle “figure ferme”. Si cela dietro la svista teoretica rappresentata dal concetto di forma come elemento primario che l'animale umano riconosce nei dipinti. Non sono forme ad essere distinte dall'occhio, bensì, come avviene nell'assetto ottico dell'esperienza quotidiana, “angoli solidi visivi”. Questi danno forma al disegno, non le forme discrete che l'osservatore crede di individuare. L'unico strumento che il pittore possiede per disegnarli è la connessione di linee, le quali intrecciandosi e “annidandosi” trasportano le informazioni e individuano gli elementi invarianti del paesaggio. Infatti, in un dipinto statico soltanto “connessioni, congiunzioni e intersezioni di linee”⁴⁷ possono tener fede alla *prospettiva in continuo cambiamento* delle superfici nell'esperienza sensoriale ecologica, quotidiana. Perciò “quel che si perde nelle figure, nel disegno, nella pittura o nella fotografia, è costituito dalle informazioni che si possono estrarre solo dal *cambiamento* della struttura prospettica dell'assetto ottico ambiente di un osservatore in movimento”⁴⁸ [Corsivo dell'autore]. Il mutamento, dunque, è ciò che in quest'ottica manca al dipinto; lo stesso mutamento intrinseco alla produzione dei rotoli orizzontali

41 *Ivi*, p. 255-289.

42 *Ivi*, p. 256.

43 Riprendo la traduzione di Riccardo Luccio, curiosa perché trova necessario chiarire il *motion picture* di Gibson con un'apposizione, *film*, che, come abbiamo visto, aggrava l'ambiguità, in questo caso insieme alla scelta di “animato” per tradurre *motion*. Consultata nell'edizione James J. GIBSON, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, tr. di Riccardo Luccio, Milano: RCS Libri, 2007.

44 *Ibidem*.

45 James J. GIBSON, *The Ecological...*, *op. citata*, p. 266.

46 *Ivi*, p. 269.

47 *Ivi*, p. 276.

48 *Ivi*, p. 277.

e ai *movies*, e fondamentalmente perché l'occhio, dice Gibson, "si è *sviluppat*o per registrare cambiamenti e trasformazioni". Per cui "dovremmo considerare il cinema⁴⁹ come la forma fondamentale di raffigurazione, e la pittura o la fotografia come una sua forma particolare. ... I *moviemakers* sono più vicini alla vita di chi crea figure"⁵⁰. Questa "strana idea che va contro tutto ciò che ci è stato detto sull'ottica"⁵¹ a mio avviso è da lungo tempo conosciuta dai *moviemakers* che realizzano dipinti su rotoli orizzontali. Circa la nomenclatura, Gibson scarta tutti i termini finora utilizzati, *cinema*, *film* e *motion picture* (*moving picture*), poiché, se non si riferiscono a una materialità già in dissolvenza ai tempi di Gibson (*film*), danno l'idea che vi sia stata "un aggiunta di moto a figure ferme"⁵² (*cinema* e *moving picture*), reiterando dunque il dominio di raffigurazione statica nella storia dell'arte. A questi viene preferita l'espressione *progressive picture* (figura in progressione), che vorrebbe rispettare l'occhio che si aggiusta continuamente nella visione seguendo i "cammini" offerti dal *moviemaker* e che ordina progressivamente gli eventi. Come dimostra anche Cutting, allineato per molti versi a Gibson, quest'espressione resta inutilizzata, probabilmente per questioni di praticità. Manca ancora da considerare il cinese, dove forse si trova un'alternativa meno equivoca per distinguere i due formati. Il cinema nella lingua cinese viene chiamato *dianying* 电影, "ombre elettriche". Spostando l'attenzione dal movimento dell'immagine, che dovrebbe smettere di stupirci, al fenomeno della proiezione su cui si fonda il funzionamento dei macchinari cinematografici, si avvicina più di *movie* o *film* o *cinema* a descrivere come funziona letteralmente il formato. In ogni caso, in assenza di alternative migliori in italiano, sospendo qui la questione, con l'invito a maturare la consapevolezza dell'equivocità di *movie*, valido sia per il prodotto cinematografico che per il dipinto su rotolo orizzontale, e allo stesso modo *moviemaker* per il produttore dei due formati. Dal momento che scopo di questo discorso è far incrociare i due formati, in virtù di questa giustapposizione di nomenclature, scegliere *movie* per il prodotto e *moviemaker* per il produttore non è una cattiva idea.

Posso adesso tornare a Cutting. Ho descritto nel § II.1 in che modo si configura l'esperienza del rotolo orizzontale. In almeno due punti, combacia con quella cinematografica: l'intimità e "lunghezza maggiore dell'altezza" sono analoghe nei due formati. "Edison thought that the movie experience should be private, short, and instantly available"⁵³; quest'intimità originaria sembra essere stata tradita poi dall'evoluzione della proiezione cinematografica come evento sociale condiviso da tante persone. Tuttavia, come spiega Cutting, per preservare la luminosità e il contrasto dell'immagine, uno schermo cinematografico richiede il maggior buio

49 *Motion picture* nell'edizione inglese di Gibson.

50 *Ivi*, p. 280.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*.

53 James E. CUTTING, *Movies...*, *op. citata*, p. 21.

possibile, cui le sale aspirano fin dalle origini e che ormai ottengono facilmente con successo. Questo, insieme alla diffusa abitudine all'uso di poltrone singole e allo sviluppo del sonoro che copre la maggior parte dei rumori d'ambiente, mantiene intatta l'intimità dell'esperienza cinematografica. Poi, per necessità strutturali degli spazi in cui si cominciarono a costruire le prime sale cinematografiche, gli schermi si sono tendenzialmente sviluppati più in larghezza che in altezza. In questo modo, dice Cutting, è possibile anche rendere più immersiva l'esperienza, in accordo con le caratteristiche dell'apparato visivo animale⁵⁴. A queste cause materiali consegue un'analogia tra l'immagine proiettata sullo schermo cinematografico e il dipinto su rotolo orizzontale. È possibile rendersi conto della sovrapposizione tra le due quando si prova a riprendere attraverso una macchina da presa un rotolo orizzontale⁵⁵.

Questione delicata riguarda suono e colore. I *movies*, in origine, erano *silent movies*. Inizialmente si comincia ad accompagnare le proiezioni con musica dal vivo prima, poi anche con rumori d'ambiente e voci, sempre attraverso strumenti separati dal proiettore. Nel corso di trent'anni, si sviluppa la tecnologia necessaria a introdurre il suono sincrono al cinema, cambiando radicalmente le regole del gioco. Diventano superflui i cartelli, insieme a tutta una serie di inquadrature legate a conversazioni fra personaggi. Ma, cosa meno scontata, ha interrotto drasticamente l'emergenza di un "cinema globale", poiché gli attori cominciando a parlare introducono la lingua e il problema della traduzione. Se da un lato il suono ha "naturalizzato" i *movies*, dall'altro li ha anche nazionalizzati. Il rotolo orizzontale non ha mai sviluppato una tecnologia in grado di rendere sincrona alla visione musiche e suoni; tuttavia, non esclude la possibilità di far partecipare il suono attraverso strumenti esterni, come accadeva nel cinema delle origini. Voglio dire che, nonostante generalmente non compaia nelle descrizioni del formato il legame col suono, accompagnare l'esperienza di svolgimento del rotolo con musica è una possibilità comunemente accettata nella tradizione⁵⁶. Il suono in entrambi i formati condivide le stesse finalità: caricare atmosfericamente le immagini per rendere l'esperienza più *fluida*. Stesso discorso per il colore. Al cinema i *moviemakers* hanno parecchio sperimentato, da quando esiste la tecnologia adatta (ma anche prima), con le possibilità di connotare atmosfericamente i *movies* attraverso il colore. Nonostante i *moviemakers* dei rotoli orizzontali, per lo meno di quelli che chiamerei "*popular scrolls*", si siano per la maggior parte affidati alla spontaneità concessa dal minimalismo tecnologico di pennello e inchiostro nero (con tutte le possibili gradazioni), ci sono esempi, come accade per lo "stile verde e blu", di esperimenti col colore, che anche in questo caso intendono giocare con le atmosfere del dipinto.

54 *Ivi*, p. 31.

55 <https://youtu.be/Y4MEH6YEN7o> qui un video del rotolo di 可雲子. (Ultimo accesso: 2022/09/24)

56 Come mi sono trovato a testimoniare nelle esperienze con 可雲子, il quale accompagnava volentieri le visioni del rotolo con musica.

A partire dagli anni '70 lo sviluppo tecnologico di produzione e riproduzione dei prodotti cinematografici ha subito una forte impennata, prima con le videocassette, poi con i DVD negli anni '90, infine con lo *streaming* degli anni 10' del nuovo secolo. La visione dei *movies* è in questo modo diventata più immediata, disponibile nelle case degli spettatori, con la possibilità di gestire l'esperienza a piacere: interrompendo per qualsiasi necessità, senza essere vincolate dalla poltrona e dalla sala, accompagnando con altri impegni di vita quotidiana una proiezione, che proiezione più non è. Infatti, benché l'esperienza della sala cinematografica non sembri essere una pratica destinata a spegnersi per ora, con videocassette, DVD e *streaming*, l'idea del *movie* come immagine proiettata su uno schermo diventa in parte superflua. Lo spettatore contemporaneo si è abituato alla possibilità di poter vedere i prodotti cinematografici ovunque e su schermi sempre più piccoli - TV, *smartphone*, *tablet* ecc. - trascurando i cambiamenti cui va incontro il formato in questo modo. Cutting spiega come l'apparato visivo animale reagisca in modo totalmente diverso in base alla grandezza dello schermo di fronte cui è posto. Il buio e la larghezza dello schermo di una sala cinematografica sono i soli capaci di portare lo spettatore nello stato di *presenza* tipico del *movie*, poiché schermi più piccoli non ingombrano sufficientemente lo spettro visivo, il quale di conseguenza resta in qualche modo distaccato dalla visione. Questo impatta potentemente sul formato, innanzitutto sulle modalità in cui si esperisce del prodotto, ma anche sui modi in cui i prodotti sono realizzati. Nuove generazioni di *moviemakers* sono a loro volta abituati a questo tipo di fruizione, oltre che a tutti gli strumenti introdotti con il digitale. Le macchine da presa digitali hanno reso numerosi processi, prima macchinosi e difficili, naturali e istantanei, aprendo in misura spaventosa il ventaglio di possibilità dei *moviemakers*, adesso capaci di riprendere in situazioni molto più precarie e con una velocità decisamente maggiore. Inoltre, la tecnologia *Avid* ha permesso il "montaggio non-lineare", cioè un "montaggio non-distruttivo"⁵⁷. I montatori possono lavorare più volte e più velocemente sulle scene senza dover distruggere le pellicole originali, potendo in questo modo sperimentare liberamente con i tagli. Nel frattempo, il cinema si è pian piano emancipato anche dalla necessità di effettuare le riprese in luoghi o reali o ricostruiti, poiché negli ultimi tre decenni gli effetti speciali - caratterizzanti il cinema dalle origini, si veda Méliès - e la computer grafica hanno raggiunto livelli impressionanti. Così, all'alba di un'era "non-davvero-fotografica"⁵⁸, ad essere messa (finalmente) in discussione, è la derivazione del cinema dalla fotografia e dal *live action*: nonostante gli strumenti fin dalle origini combaciavano (imprimere attraverso lenti un'immagine sul dispositivo fotografico), i *movies* hanno da sempre qualcosa di non-fotografico, che l'animazione, gli effetti speciali e la computer grafica aiutano a chiarire, poiché sottolineano attenzioni compositive, di illuminazione e densità di dettagli

⁵⁷ *Ivi*, p. 38.

⁵⁸ *Ivi*, p. 41.

abbastanza estranei all'arte fotografica. Dunque, Cutting ricerca altri rami genealogici che condividano maggiormente col cinema l'attenzione al movimento, e cita il fenachistoscopia e lo zootropio⁵⁹, che tuttavia non si predispongono bene quanto il rotolo orizzontale a occupare questo ruolo di precursore. A differenza di quelli, infatti, che ricercano un osservatore fisso il più possibile, meglio se con un occhio coperto, il rotolo orizzontale ricrea con maggior precisione una situazione di osservazione reale in movimento. Come quanto avviene nella sala cinematografica, l'esperienza del rotolo ferma su una sedia il corpo, permettendo minimi movimenti di rotazione della testa e liberi spostamenti dei bulbi oculari. Suggerisco che sia al cinema che di fronte un rotolo orizzontale lo spettatore opera nello stesso modo per raccogliere le informazioni dell'opera, cioè muovendo gli occhi e in parte la testa; le attività percettive e cognitive coinvolte sono analoghe nei due formati. Sicuramente diverse da quelle caratterizzanti formati come il fenachistoscopia, più assimilabili a un'idea rinascimentale e prospettica della raffigurazione. Inoltre, si può considerare il rotolo orizzontale non un semplice precursore del cinema, poiché il formato del rotolo viene attivamente utilizzato ancora oggi. Piuttosto sarebbe quindi più corretto parlare di cinema e rotolo orizzontale come "arti sorelle". E il loro legame di sangue si rende visibile anche quando si tratta di passaggio da analogico a digitale. Con l'impatto del *world wide web*, questa dicotomia non è infatti estranea anche al rotolo orizzontale, la cui fruizione si è adesso grandemente diffusa cambiando le regole del gioco. Premetto che già la fotografia aveva sconquassato il paesaggio di produzione e riproduzione dei rotoli, poiché *moviemakers*, letterati in genere e studiosi da tutto il mondo (coloniale) potevano, già dalla fine del XIX sec., vedere rotoli orizzontali, prima esclusivi di una ristrettissima nicchia di persone - di solito intorno alla corte imperiale o ai circoli di letterati - attraverso fotografie. Con *internet*, questo processo si è accelerato e diffuso ancor più, aprendo inoltre agli spettatori la possibilità di riprodurre digitalmente la modalità tradizionale di fruizione, come descritta nel § II.1⁶⁰. Ovviamente, questo tipo di riconfigurazione della fruizione riduce l'attivazione dell'apparato aptico, necessario quando si svolge materialmente in rotolo, all'uso di un dito su un *touchscreen* o *trackpad*, oppure allo spostamento della mano con un *mouse*. La coordinazione manuale che caratterizza la visione di un rotolo viene persa, e con lei gran parte del suo potere espressivo. Situazione analoga alla riduzione della scala di grandezza degli schermi su cui si guardano i *movies* al cinema, che cela allo spettatore, il quale crede di star comunque vedendo un prodotto cinematografico, la potenza immersiva della sala.

Vorrei aprire una parentesi sul fumetto, forse il formato più vicino a cinema e rotolo orizzontale. Non ho pretese di esaustività, tuttavia ritengo che questa parentesi sia utile a introdurre l'ultima questione d'interesse,

59 Che Joseph Needham dichiara essere antica invenzione cinese, si veda Joseph NEEDHAM, *Science and Civilisation in China. Vol. 1*, Cambridge: Cambridge UP, 1954, p. 242.

60 Qui è possibile vedere il rotolo del caso studio in § II.3. <https://www.comuseum.com/painting/masters/huang-gongwang/dwelling-in-the-fuchun-mountains/#> (Ultimo accesso: 2022/09/24).

sicuramente non per importanza: la temporalità. Anche se cinema e fumetto (nella sua denotazione moderna) sono coetanei, l'attenzione per i fumetti da parte di studiosi e critici è stata decisamente più rara. Soltanto recentemente si stanno approfondendo gli studi sull'arte del fumetto. Ai miei scopi sarà sufficiente impugnare un classico della letteratura, *Understanding comics* di Scott McCloud⁶¹, un saggio in guisa di fumetto per spiegare come funziona il formato. McCloud tenta vagamente, prima di ogni altra cosa, una genealogia del fumetto: cita un manoscritto precolombiano, un arazzo dell'XI sec., il codice messicano, i geroglifici e i dipinti egizi, la colonna traiana, i dipinti greci e infine "i rotoli giapponesi"⁶². Prima di soffermarmi su questa citazione esplicita dei rotoli orizzontali, chiudo la genealogia prendendo in considerazione il periodo moderno, fondamentale per lo sviluppo dei fumetti poiché un'invenzione si diffonde a macchia d'olio in Europa: la stampa. Sono citate "Le torture di Sant'Erasmus", William Hogarth, Rodolphe Töpffer, Lynd Ward, Frans Masereel, Max Ernst⁶³. Tutti gli esempi, sostiene McCloud, puntano allo sviluppo di quella che Will Eisner chiama "*Sequential art*"⁶⁴ – pienamente matura nel XX sec. –, cioè l'espressione attraverso la disposizione in sequenza *nello spazio*. Per McCloud, lo strumento essenziale del fumetto, che lo avvicina a tutti i formati da lui citati, è disporre figure in sequenza, così da permettere un mutamento di prospettiva e un racconto esteso nello spazio e nel tempo. Se si nota la vicinanza di *sequential art* con la *progressive picture* di Gibson, si può definire il fumetto una forma di *motion picture*. Tuttavia, vorrei sostenere che McCloud nella sua analisi non ha fatto i conti con una questione fondamentale che allontana il fumetto da altre forme di *motion picture*, come le "ombre elettriche" o i rotoli orizzontali. Il fumettista americano ha infatti sottovalutato l'impatto della stampa sul formato fumettistico. In un fumetto il flusso della narrazione è in certa misura sempre vincolato al formato della pagina stampata, che invita lo spettatore a partecipare in un modo particolare al ritmo del racconto. La suddivisione in griglie, l'altezza maggiore della larghezza, la lettura dall'alto al basso e da destra a sinistra (e viceversa)⁶⁵, nonostante la libertà di cui godono gli apparati ottico e aptico durante la visione, condizionano l'esperienza di fruizione del fumetto, e sono tutti elementi derivati dall'evoluzione della parola stampata. Dunque, basta notare che tutti quei formati citati hanno in comune una disposizione in sequenza delle immagini per sancire un patto di fratellanza? Non credo. Per quanto ci siano sicuramente punti in comune, le modalità in cui, per esempio, il fumetto e il rotolo orizzontale trovano l'espressione differiscono: l'osservatore deve muoversi al loro interno in maniera diversa, nel fumetto vincolando gli spostamenti degli occhi in un certo modo, eco alla pagina stampa-

61 Scott McCLOUD, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: HarperCollins, 1994.

62 *Ivi*, pp. 10-15.

63 *Ivi*, pp. 15-19.

64 *Ivi*, p. 5.

65 Ovviamente bisogna considerare un grado di sperimentazione con questi elementi più o meno alto.

ta; nel rotolo orizzontale in un altro, che adesso potrò descrivere tornando al cinema.

Cutting, dopo aver paragonato la cadenza narrativa alle tessere del domino che cadono, continua:

“The falling tiles inexorably move forward like the flow of a river. Indeed, beyond its relation to continuity, flow is an important metaphor for narrational progression in movies. Like a stream in the woods, a movie might first go fast, then slow down and meander, then accelerate and become a cataract, and then pool up at the end. I call this the flow of a movie.”⁶⁶

Tenendo a mente l'ambiguità di *movie*, oltre che alcuni passaggi di questo discorso sviluppati indipendentemente dalle parole di Cutting ma molto simili, emerge piuttosto chiaramente il legame analogico fra rotolo orizzontale e cinema. Una terza immagine evocata da Cutting, che dovrebbe aggiustare il tiro della prima (le tessere del domino), è quella della rete: la narrazione cinematografica crea una rete di eventi i cui legami miceliali catalizzano l'espressione del formato. Anche in questo caso non vado in luoghi estranei al rotolo orizzontale: ricordo che nel § II.3 suggerivo di immaginare linee che percorrevano in lunghezza il dipinto e che ritmicamente si incrociavano tra loro per poi tornare sul loro percorso. La narrazione pittorica del rotolo segue regole molto vicine a quella cinematografica: si vedano, ad esempio, i diagrammi proposti da Cutting per mostrare i “modelli di flusso dei *popular movies*”⁶⁷ (Diagramma 5), sembrano astrazioni di mini-rotoli orizzontali, e probabilmente sarebbe possibile, con dati sperimentali alla mano, costruire diagrammi analoghi per i rotoli. Sembra, quindi, che i vincoli narrativi nei due formati assecondino la forma di un flusso, o anche di *vie, cammini*. Gibson, cercando di escludere il disegno prospettico dalle forme di raffigurazione vicine alla visione reale degli animali, suggerisce di dismettere la concezione spaziale in quanto insieme di punti adiacenti e riterritorializzare il concetto di *percorso di osservazione*. L'animale umano percepisce il mondo non da punti di osservazione, bensì da percorsi: nel tempo, ogni giorno, crea una rete di sentieri che, intrecciati tra loro, gli permettono di vedere il mondo “da *tutti* i punti di osservazione, come se fosse possibile essere contemporaneamente in ogni luogo”⁶⁸. Si pensi all'inquadratura a volo d'uccello diffusissima tra i rotoli orizzontali che vede tutti gli elementi del paesaggio, o alla capacità del montaggio (comune a rotoli e cinema) di portare l'osservatore in qualsiasi luogo o tempo: quest'immagine dei percorsi di osservazione descrive chiaramente la modalità d'espressione sia cinematografica che del rotolo. Entrambi creano una visione d'insieme intrecciando sulla

⁶⁶ James E. CUTTING, *Movies...*, *op. citata*, p. 280.

⁶⁷ *Ivi*, p. 283.

⁶⁸ James J. GIBSON, *The Ecological...*, *op. citata*, p. 187 e sgg.

superficie del formato sentieri. Prenderò a paradigma questa considerazione di Gino Maggio:

“L’attenzione [lo sguardo] del fruitore si sposta liberamente nel dipinto ma muovendosi lungo percorsi che l’artista ha in qualche modo già tracciato perché è la trama sottile con cui è stata data sostanza al corpo artistico della montagna.”⁶⁹

Lo spirito (trama sottile) forma gli elementi del paesaggio raffigurati dal pittore nel dipinto e viene incanalato in sentieri, linee guida per lo spettatore. Il cinema, con strumenti profondamente diversi, fa lo stesso. Cutting studia quelli che chiama “*underlying trends*”⁷⁰ nei *movies*, cioè i percorsi che “si trovano dietro” e che, nonostante la libertà dello sguardo del fruitore al cinema, rimangono invariati e fungono da guide. Sentieri che, inoltre, seguono ritmi policentrici profondamente connessi alle variazioni cicliche che si trovano “letteralmente, nelle persone”⁷¹: i battiti del cuore, il respiro e la cadenza dei piedi che camminano. In tutti questi casi, parliamo di variazioni *poliritmiche*, o *frattali* - “this means that parts look like the whole, subparts look like the parts, sub-subparts parts look like subparts, and so forth”⁷². Cutting applica i motivi frattali, presenti negli elementi del paesaggio e nel tempo, alla narrazione cinematografica e ambisce a dimostrare che i *movie-makers* cinematografici nel tempo sono diventati sempre più sensibili a raffigurare con la macchina da presa e il montaggio questi *poliritmi*, vale a dire i battiti del cuore, i respiri e i passi. Ricordano un po’ i *moviemakers* di rotoli orizzontali, i quali raffigurando i movimenti respiratori di 陰 e 陽 tentano di *insufflare vita nel dipinto*.

“Movie form measured along many attributes has become more like heartbeats, breaths, and footfalls, the natural rhythms of the human body. Do the complex patterns enhance narrative engagement? I have no idea. *But it might be that they breath life into a movie.*”⁷³

Da qui posso presentare il caso studio indagato nel paragrafo seguente, in cui a partire da queste considerazioni potrò avanzare l’ipotesi di un’esperienza cinematografica meditativa, vicina alla pratica del *taiji* come alla visione di un rotolo orizzontale. Prima, però, sono necessarie due considerazioni finali.

La prima riguarda la “*narrative engagement*”: “popular movies are about stories, and stories have cha-

69 GUO Xi, Gino MAGGIO (a cura di), *Elogio...*, *op. citata*, p. 87.

70 James E. CUTTING, *Movies...*, *op. citata*, p. 290.

71 *Ivi*, p. 292.

72 *Ivi*, p. 293.

73 *Ivi*, p. 301.

acters”⁷⁴. Nei *popular movies* l’inquadratura statisticamente più importante è il mezzo primo piano, tipica delle sequenze di conversazione⁷⁵: i *movies* cui gli spettatori sono generalmente abituati sono concatenazioni di eventi, storie abitate da personaggi, tendenzialmente animali umani (o comunque antropomorfi), che incontrano ostacoli e li superano. Cutting individua tendenze narrative che, sostiene, sono archetipiche dell’uomo da quando racconta storie: *patterns* forse profondamente legati alle attività del mentare umano⁷⁶. I rotoli orizzontali introducono un paesaggio piuttosto diverso. Per certo, se esiste un corrispondente del mezzo primo piano, salvo rarissime eccezioni, non riguarda mai l’animale umano; piuttosto fiori, uccelli, bambù, alberi, montagne. L’incidenza della presenza umana nei dipinti su rotolo rispetta nella maggior parte dei casi la grandezza che verosimilmente occupa in un paesaggio reale. Il cinema raggiunge a fatica queste scale di grandezza – nonostante le nuove tecnologie lo stiano rendendo sempre più semplice, si pensi ai droni – e certamente da quelle altezze arranca a portare avanti una narrazione. Questo vuol dire 1) o che i rotoli orizzontali *are not about stories, because they don’t have characters*; 2) o che è necessario ridimensionare ciò che denota il termine storia. Propendo certamente per quest’ultima possibilità. L’*engagement* di un rotolo orizzontale, la cui scansione ritmica ricorda da vicino quella cinematografica, è analoga, eppure non ci sono personaggi o intrecci umani. Vigge la stessa complessità narrativa, elementi del paesaggio sono annidati l’uno nell’altro, eppure non si trova l’espressione di un volto umano, e nemmeno una *reaction shot*. Evidentemente narra cose degne di nota per un occhio che non pone l’animale umano al centro. Storie più vicine alla naturale narrazione in cui l’uomo occupa un posto – sì mobile, ma limitato: sicuramente non *il* posto – nel paesaggio. È su questo campo che si gioca la contropartita per riportare il contatto dell’uomo con il paesaggio nell’inquadratura. Rimando a ricerche future l’approfondimento di questo punto, con un piccolo spunto. Di passaggio evoco l’esempio di David Lynch, uno dei produttori di *popular movies* più importante e inflazionato degli ultimi cinquant’anni. Non serve andare oltre i suoi ultimi due lungometraggi, *Inland Empire* (2006) e *Mulholland Drive* (2001), per veder chiaro dove portano queste sperimentazioni. In sintesi, vestono l’abito dei *popular movies*, compresa la narrazione classica quadripartita che procede da un’introduzione a una complicazione della storia, fino a un *climax* e un finale, ma si armano di tutti gli strumenti necessari per un rovesciamento dei piani: attraverso argute ma poco intuitive complicazioni diegetiche (eventi annidati uno dentro l’altro su più livelli) e disperati accenti patici, i due *movies* rendono visibile il mutamento ciclico e respiratorio che conduce gli archi narrativi. Movimenti di contrazione e distensione, inspirazione ed espirazione (*Inland Empire*) e di progressivo inabissarsi (*Mulholland Drive*) di-

74 Ivi, p. 85.

75 Ivi, p. 153 e sgg.

76 Ivi, p. 239 e sgg.

ventano i soggetti dei *movies*.

Vorrei concludere mettendo a tema la responsabilità autoriale nel cinema. Sempre Cutting offre una definizione accurata del processo di realizzazione cinematografico:

“Filmmaking is a highly specialized craft joining groups of different craftspeople with different skills. No single individual, even the director, can really speak authoritatively about the whole. And many subcrafts of filmmaking, like many artisanal pursuits, require skills that are not easily penetrated in a conscious manner. The acquisition of skill is partly a trial-and-error process of exploring and developing technique, usually through apprenticeship. The rules that govern the execution of the work are often, in the words of Michael Polanyi, more tacit than explicit.”⁷⁷

Se la produzione di un rotolo è tendenzialmente un processo intimo, i *movies* richiedono la collaborazione di decine, centinaia, alle volte anche migliaia di persone, che possiedono particolari abilità sviluppate attraverso la costanza nel tempo e l'impegno – in cinese esiste un'espressione per questo tipo di abilità: *gongfu* 功夫. Questo in prima battuta crea una vistosa frattura nel dialogo tra i due formati. Tuttavia, proverò a ricollegare il filo analogico. Nello scorso capitolo sostenevo che la realizzazione di un dipinto su rotolo orizzontale è sia una forma di 功夫 che la traduzione di una particolare esperienza del paesaggio. Per penetrare l'arte del tratto, oltre che tanta pratica, è importante ascoltare i rumori che le frasche degli alberi producono nei boschi, vederle muovere per influsso dei venti, guardare i cambiamenti di illuminazione sui fianchi delle montagne ecc. Quando tutte le persone si incontrano per realizzare un film, bisogna che ci sia lo stesso ascolto. Cutting parla del principio di “*co-opetition*”⁷⁸, ovvero: la lavorazione di un *movie* richiede che vi sia *cooperazione*, derivante da una comune aspettativa diffusa tra i *moviemakers*, e *competizione*, cioè sorpresa a causa della delusione delle aspettative. In altri termini, la buona riuscita di un *movie* necessita 1) di stabilire motivi atmosferici cui si adegueranno tutte le componenti del prodotto, quindi anche i produttori (tutti i *craftspeople*); 2) portare avanti il progetto sulla base di ascolto e cooperazione tra le parti; 3) assecondare qualsiasi tipo di elemento sorpresa che delude improvvisamente le aspettative. Detto questo, il ruolo di primo piano che per dubbia necessità ha assunto il regista (*director*) nel corso del tempo non offre, nella presentazione del prodotto, una corretta immagine dei processi di realizzazione che vi sono dietro. Piuttosto, considererei la possibilità di piegare i titoli di testa e coda alle particolari dinamiche che volta per volta caratterizzano i diversi prodotti: dunque presentare i *movies*

⁷⁷ *Ivi*, p. 288.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 298-299.

consapevoli che a crearli non è stata l'intenzione di un singolo individuo, bensì l'atmosfera che ha reso unica la lavorazione di quel particolare prodotto. Anche in questo caso, devo rimandare l'interpretazione atmosferica del processo di realizzazione cinematografico a un'altra sede. Chiudo ricordando che questo lavoro sincronico di cooperazione e competizione caratterizzante la produzione cinematografica si riconduce alla partecipazione, questa volta diacronica, tipica della libertà di aggiungere nel tempo ai rotoli orizzontali stampe, componimenti, altri dipinti ecc.

3.3 Gu Xiaogang 顾晓刚,

Chunjiang shui nuan 春江水暖 – Tiepide acque di primavera

Se per il rotolo orizzontale è stato spontaneo scegliere il caso studio sulla base di esperienze vissute, per questo capitolo la scelta è stata guidata da piste anche logiche. La difficoltà più grande risiede nell'intenzione di sostenere una generale comunione tra i due formati d'interesse: non particolari forme dei due, non *popular movies* e *popular scrolls*, né *movies* di una particolare regione del mondo e rotoli orizzontali cinesi; bensì, voglio sostenere che i due formati hanno radicali somiglianze nelle modalità in cui trasmettono informazioni a chi osserva, a prescindere da cosa venga messo a tema nei particolari prodotti e quali discrete sperimentazioni vengano tentate. Perciò, avevo bisogno di un *movie* che restando in contatto con le raffigurazioni classiche cinematografiche, in linea con le considerazioni di Cutting, permettesse di intravedere esplicitamente tutti i punti di contatto con il rotolo orizzontale. Fortunatamente, nel 2019 è stato prodotto in Cina un *movie* che, senza abbandonare l'interesse per la *narrative engagement*, marchio di fabbrica del formato, prende spunto liberamente e in modo esplicito dall'universo semantico dei rotoli orizzontali. Ancora un punto lo rende adeguato in questa sede: il riferimento diretto è proprio al rotolo di cui ho parlato nel § II.3, 富春山居圖. Parlo di *Chun jiang shui nuan* 春江水暖, diretto da Gu Xiaogang 顾晓刚, girato negli stessi luoghi che hanno ispirato 黄公望 per il suo rotolo⁷⁹. Non è il *movie* più adatto per mettere a tema la raffigurazione delle dinamiche respiratorie al cinema, ma rappresenta sicuramente un buon inizio per fare il punto della situazione dell'attuale condizione del dialogo tra i due formati. Per questo motivo non ripeterò un'analisi braccio per braccio individuando i cicli di inspirazione ed espirazione, come ho fatto per il rotolo, ma citerò in modo sparso alcune sequenze che mi offriranno spunti per un discorso conclusivo.

⁷⁹ Motivo per cui il titolo inglese del *movie* è diventato *Dwelling in the Fuchun mountains*, rendendolo ingiustamente un omonimo del rotolo.

Nella prima scena (Scena 1) compaiono tutti i semi dei *patterns* che si dispiegheranno lungo l'arco narrativo del *movie*. "Non abbiamo scelto un giorno di buon auspicio", la frase d'esordio, che pronostica l'esito dell'intreccio. Lentamente, con un piano sequenza, entrano nel campo visivo tavoli rotondi nella sala di un ristorante illuminata attraverso la luce di numerose candele; in primo piano un'anziana signora, la festeggiata, circondata da familiari. Si sente in sottofondo musica e poi un vociare costante in mezzo al quale si distinguono alcune conversazioni, fra tutti cito due temi: le Olimpiadi del 2022 e il processo di modernizzazione urbano pianificato per l'occasione; incontri combinati tra vari figli di familiari e amici. Ovvero, i perni tematici attorno cui ruoteranno gli eventi della narrazione. Da una porta sullo sfondo entra uno dei figli della festeggiata assieme al figlio con sindrome di Down, la macchina da presa segue i suoi movimenti e indietreggia lentamente mentre si compiono saluti sparsi in tutta la sala, fino ad avere un campo totale della stanza: in primo, secondo e terzo piano tre tavoli con i vari invitati, a sinistra i musicisti che producono la musica di sottofondo. Improvvisamente una luce elettrica diffusa si accende, tutte le figure esultano, l'osservatore scopre che le candele sopperivano la mancanza di corrente; si chiude il piano sequenza. La scena continua con l'evolversi della cena, arrivano le vivande, si scoprono altri luoghi, le cucine e i familiari che vi lavorano; in un vicolo buio dietro il locale due fratelli discutono di problemi finanziari e uno dei due presta all'altro dei soldi. La corrente elettrica va e viene, si vedono anche le procedure di riparazione che avvengono sempre dietro il ristorante. Infine, arriva il momento in cui la festeggiata consegna, di nuovo al buio, ai vari nipoti le buste rosse mentre tutti la celebrano: allora un infarto fulminante interrompe la serata e la sequenza, con l'ambulanza che porta via l'anziana signora. In questa introduzione si possono individuare i temi generali del *movie*. Torno al totale della sala, con i tre tavoli rotondi ben in vista: questa scelta pone quasi tutte le figure che si vedono durante la narrazione in un'unica inquadratura, mimando il modo capillare in cui si apriranno gli eventi, senza un'attenzione particolare a un personaggio sugli altri. Ci sarà un davanti, gli eventi adeguati alle circostanze sociali, e un dietro, tutto ciò che deve esser fatto di nascosto perché rischia di far perdere la faccia ai protagonisti: lo spettatore assisterà al lento confondersi dei due piani, con l'intensificarsi dei travagli familiari, fino all'esito drammatico del *climax* delle sequenze conclusive. Per chiudere il quadro, occorre andare oltre la prima sequenza: mentre tutti gli invitati, sconvolti per l'accaduto, rientrano nel ristorante, un taglio su uno schermo nero (Scena 2); un colofone descrive il paesaggio in cui avviene la narrazione, cita 黄公望 che vi ha vissuto da eremita, accenna alla storia dei luoghi, mentre in dissolvenza compare un paesaggio all'alba. Acqua in basso, una barca vi fluttua, al centro, sullo sfondo una montagna, un pendio, totalmente in ombra, dietro il quale si intravedono i primi raggi del giorno. Una panoramica segue la barca a sinistra, la montagna scompare mentre si fa spazio lo *skyline* urbano in lontananza, sulla destra il titolo del *movie*, dissolvenza al nero. A seguire un altro piano sequenza, questa volta

di giorno e in città sulla riva del fiume, su cui scorrono i titoli di testa.

In questo modo prende le mosse una narrazione che cercherà di ripetersi per tutto il suo arco: vicende di personaggi che si presentano con una particolare sincronicità mentre si immergono nel paesaggio e nei suoi mutamenti; la luce cambia con il passare dei giorni e delle stagioni, insieme al clima. Iconico è il piano sequenza effettuato da una barca sul fiume (Scena 3), si vedono alberi sulla riva le cui frasche sono mosse dal vento, e sull'argine alcune persone si riparano dalla pioggia che comincia d'improvviso e d'improvviso smette: l'inquadratura è stabilizzata digitalmente, creando un effetto di distorsione che in modo curioso sembra alludere alla fragilità della carta di un rotolo, rafforzando il contatto con la materialità dell'eterea immagine proiettata sullo schermo. Ancora esemplare è l'idea di far andare e tornare la luce elettrica nella scena iniziale, modello di questo cambiare ciclico, quasi binario si può dire, che viene ripreso nella sequenza epifanica del prefinale, dove dal seguire l'inseguimento tra il fratello e la polizia, un *dolly* sposta l'attenzione su un ponte all'alba in inverno: il fiume crea la profondità, in lontananza profili di monti vegetazione agli argini del corso d'acqua; sul ponte rare macchine, netturbini puliscono il marciapiede, una flebile luce si diffonde dai lampioni, i quali all'improvviso si spengono (Scena 4). Dalle vicende umane, al centro della narrazione classica cinematografica, ci si sposta sui movimenti 陰陽, l'ombra e la luce, e il loro avvicinarsi dialetticamente nel corso degli eventi universali.

Per finire, vorrei descrivere la scena in cui compare il *long take* della sezione di 富春山居圖 (Scena 5), precisamente quella che avevo descritto come epifanica, il momento di sospensione centrale dove due catene montuose abbracciano un lago. La posizione della sequenza nel *movie* è pressappoco analoga a quella del momento nel rotolo, poco oltre la metà. Il pretesto dell'inquadratura è la spiegazione di un professore in una classe, probabilmente di scuola media, intorno ai dipinti di paesaggio su rotolo orizzontale. Una cosa rende particolarmente curiosa questa scena: è l'unica in cui la lingua parlata passa dal cinese all'inglese. La spiegazione, infatti, avviene durante una lezione d'inglese per ragazzi delle scuole medie. Chiede, in cinese, ai suoi studenti: "In questo *painting* quali sono gli elementi interessanti? Provate a descrivere brevemente quello che vedete in inglese", l'inquadratura è tagliata in due parti: un terzo sulla destra raffigura il professore in piedi vicino alla lavagna e a uno schermo su cui si intravede proiettato il rotolo di 黃公望; per due terzi si vedono gli studenti attraverso il vetro di una finestra dell'aula, su cui è visibile il riflesso di alberi all'esterno. "So many many mountains and rivers", questa l'"*astute observation*" di un ragazzo, che permette al professore di introdurre "un genere tradizionale della pittura dei letterati cinesi, il dipinto di paesaggio "*mountains and rivers*" – *shanshui* 山水. Senza approfondire oltre comincia il piano sequenza del rotolo, in cui si può veder chiaro quanto adeguata sia la macchina da presa a riprendere il rotolo orizzontale, e a rispettare la sequenzialità tipica del formato. Allo scorrere del rotolo sono aggiunti suoni per caricare, come dicevo, le immagini atmosfericamente:

acqua che scorre, uccelli e bambini che cantano, versi di animali vari, tra cui il vociare di umani, una campana che va intensificandosi e il distinto rumore di una goccia d'acqua che cade in una pozza. Alla luce di tutte le considerazioni portate avanti in questo discorso, la sequenza dovrebbe senza fatica caricarsi semanticamente. Lo spettatore cinematografico non è abituato a vedere rotoli orizzontali; perciò, nel montaggio si è pensato bene di inserire provocatoriamente una didascalica, nonché tautologica spiegazione – i dipinti di acqua e monti raffigurano acqua e monti - di cosa siano, oltre che un esplicito rinomatissimo esempio tratto da un dipinto su rotolo. È un modo per invitare l'osservatore, anche il non iniziato - anzi soprattutto lui vista la scelta dell'inglese - alla comprensione del resto dell'opera che sta guardando: 春江水暖 è, come ho cercato di dimostrare, una sequenza più o meno lunga di scene che alternano spaccati di vita quotidiana di una famiglia a paesaggi fluviali dei luoghi in cui abitano i personaggi; meglio, è il tentativo di immergere le vicende e i travagli familiari dei personaggi nei paesaggi che frequentano, cercando di spostare l'asse dell'attenzione dello spettatore più dal primo elemento – le vicende – al secondo – il paesaggio.

In questa ricerca, vedere le immagini di un rotolo orizzontale scorrere al cinema è per fermo un'esperienza di grande valore, che sancisce un diretto confronto tra i due formati. Tuttavia, come dimostra quest'ultima sequenza, il rapporto tra i due dev'essere ancora ulteriormente chiarito, soprattutto alla luce dell'attuale condizione in cui la produzione del sapere e artistica è guidata da chiare premesse epistemologiche, per cui alcuni attori hanno bisogno di fornire spiegazioni e giustificazioni ed altri no. Dovrò rimandare il discorso a una futura ricerca. Per ora, mi accontento di compiere al cinema lo stesso salto che ha illuminato l'esperienza del rotolo orizzontale, ovvero l'applicazione dei principi della pratica del 太極 al formato artistico. Nelle considerazioni conclusive, dunque, a partire dall'interpretazione di 春江水暖, tornerò all'immagine del muretto a secco per mettere a tema lo spazio che tale muretto intende delimitare.



*"Ad una trave di legno se ne può
aggiungere un'altra."*

木
一
可
又
一


Conclusioni

Come dicevo, questi capitoli sono i primi tre blocchi di pietra nell'ipotetico progetto di un muretto a secco, la cui ambizione è delimitare uno *spazio*. Con una sommaria descrizione di questo spazio vorrei adesso concludere la mia ricerca. Quando i sassi segnano uno spazio, lo mostrano girandoci attorno, senza invaderlo. Allo stesso modo, i tre capitoli di questa tesi di laurea mirano a indicare un oggetto senza indagarlo direttamente. Le conclusioni cui vorrei approdare alludono a ciò che, pur essendo stato il fine della ricerca, è rimasto in parte latente nel discorso. La ragione di ciò risiede nella cautela con cui mi avvicino all'argomento e nella difficoltà a razionalizzarlo. L'immagine del muretto è nuovamente efficace per tentare di definirlo indirettamente: i blocchi di pietra demarcano uno *spazio di pratica*, dove "pratica" non va inteso come opposto a "teoria", ma in un senso assoluto. Al fine di spiegare cos'è questo spazio - consapevole che in questa sede compaiono solo tre dei numerosi blocchi del muretto che lo delimita -, ritorno alla contrapposizione dialettica fra cinema e rotolo orizzontale. Nell'introduzione, e poi nel corso del discorso, mi sono concentrato sulle analogie tra i due formati per legittimarne il dialogo, senza distinguere chiaramente le divergenze che permettono una effettiva loro dialettizzazione. Infatti, quando sostenevo che cinema e rotolo orizzontale completano un diagramma *yinyang* 陰陽, li mettevo in un rapporto di complementarità, per cui il cinema (陽), approssimandosi al proprio culmine espressivo, ricade nell'ambiente comunicativo del rotolo orizzontale (陰), e viceversa. McLuhan ben descrive il calore, *yang*, del formato cinematografico, quando parla di un *flusso* torrenziale di informazioni che travolge l'osservatore senza dar possibilità di risposta. Da qui, data la complementarità 陰陽, intravedo la possibilità di circoscrivere il freddo, *yin*, del rotolo orizzontale. Chi ha familiarità con il diagramma, infatti, saprà che nel nero c'è sempre una goccia bianca, e nel bianco una nera. Quando *Keyun zi* 可雲子, mentre osservo il rotolo che ha dipinto, mi suggerisce di "prestare meno attenzione ai dettagli" per dare spazio al respiro, mi sta invitando a rispondere attivamente a un flusso di informazioni: è un invito ad assecondare la natura fredda del formato del rotolo. Il rotolo orizzontale, con la sua spinta materialità e la sua particolare temporalità, conduce lo spettatore a un ascolto dei processi che scandiscono il ritmo degli eventi. Qui risiede la natura 陰 del formato. Se portassi lo stesso invito di *Keyun zi* 可雲子 nell'universo cinematografico, ne risulterebbe un tentativo di *raffreddare* il formato, ovvero a rendere meno travolgente quel flusso di informazioni, addomesticabile con un intervento attivo. Ora, l'unico modo in cui ho potuto comprendere come assecondare la natura *yin* del rotolo orizzontale è stato ricordare la *pratica del taiji* 太極, tornare all'ascolto dei movimenti respiratori che la caratterizzano. Questa sarà la strada che mi introdurrà al *raffreddamento* cinematografico. Seguendo la complemen-

tarità fra cinema e rotolo orizzontale occorre concludere che lo studio, la comprensione e la pratica del *taiji* 太極 può aprire direzioni inedite sul sentiero della ricerca in entrambi i formati artistici. Per il rotolo orizzontale permette di entrare in contatto con la materialità del formato, l'espressione spirituale, l'espressione del *qi* 氣 attraverso il tratto; al cinema consente all'osservatore di partecipare al flusso di informazioni, rendendo visibili i movimenti respiratori sottesi alla narrazione cinematografica.

Su questi punti occorre compiere ulteriori studi per dimostrare il valore di un triangolo ai cui vertici troviamo il rotolo orizzontale, il cinema e il 太極. Adesso vorrei soltanto notare che per accedere a un'esperienza estetica è stato necessario in questa sede avere coltivato una pratica, è stato necessario *entrare in uno spazio di pratica*. Darne una definizione è questione piuttosto complessa, data la stratificazione che la caratterizza. Imparare i movimenti del 太極 va di pari passo con lo studio di un pensiero filosofico, quindi di testi di varia natura, da classici e "manuali" a componimenti poetici, che vengono dal praticante imparati e recitati ad alta voce. Questi permettono chi osserva di incarnarsi in un universo di immagini, metafore e concetti che facilitano l'apprendimento di *patterns* di movimenti, sia fisici che del mentare (visualizzazioni mentali). Poi, questi modelli cognitivi e cinematici si incarnano ulteriormente negli eventi che scandiscono l'esperienza, lo scorrere dei giorni, delle stagioni e degli anni e tutte le attività che li accompagnano: respirare; addormentarsi, dormire, levarsi; stendersi, sedersi, stare in piedi, camminare; sentire (con tutti i sensi pensabili); procacciarsi il cibo, cucinare vivande, consumarle; articolare suoni, parlare; impugnare oggetti, esprimersi (con qualsiasi oggetto impugnabile). Nidificate negli eventi di una vita, tutte queste attività sono a loro volta complesse: su tutti gli strati l'osservatore vede i modelli di pratica. Si può dire che praticare ha sia un carattere ecologico che un carattere cosmogonico: si tratta di costruire realtà a tutti i livelli possibili e abitarle. Perciò, la pratica richiede di abbracciare questa complessità e viverla in maniera integrata: insegnarla e studiarla vuol dire lasciare che si introduca furtivamente su tutti gli strati dell'esperienza. Entrare in uno spazio di pratica, allora, significa accedere a questa visione d'insieme, dove muovere uno strato modifica direttamente la posizione di tutti gli altri, tirare la corda da un lato ha una immediata conseguenza sull'altro. Allora, se intendo sostenere un legame tra la fruizione di un rotolo orizzontale - e di riflesso il godimento di un prodotto cinematografico - e i movimenti del 太極, bisogna far sprofondare il discorso, legittimamente, su qualsiasi strato caratterizzante l'esperienza.

Ancora una precisazione: contare le pratiche è altrettanto complesso che definirle. Non si vuole infatti ridurre lo studio alla pratica del 太極, bensì rendere questo uno spazio di *condivisione* di pratiche, da cui poi possa risultare una realtà ecologica dove produrre e diffondere il sapere. Dunque, il progetto ambisce a costruire un muretto a secco, ad accostare blocchi di pietra tutti diversi tra loro, lavorati tutti in modo diverso, partendo da strumenti e da modelli diversi - da cosmogonie diverse -, senza utilizzo di alcun legante, semplicemente

disposti in modo tale che consistano insieme. Impilando un blocco di pietra sull'altro, pian piano va costituendosi la natura dello spazio che il muretto a secco andrà a delimitare, uno spazio di pratica, in cui movimenti del corpo, del mentare (dal pensiero al sogno), della parola parlata, della parola scritta, della parola digitata, dell'ascolto, del cibo che viene impugnato, tagliato, cucinato, mangiato, e così via; dove tutti questi movimenti possano consistere insieme. D'altronde, la pratica della costruzione di un muretto a secco condivide con il 太極 un carattere architettonico. La traduzione dell'espressione 太極 è piuttosto ostica. Il carattere 極, si legge nello *Shuowen Jiezi, dong ye 棟也*, ha un legame con le travi portanti di un edificio. Tradizionalmente, in Cina gli edifici si costruiscono in legno, precisamente *incastrando assi di legno tra loro senza usare alcun legante*. 可雲子 mi ha aiutato a tradurre il carattere 極 stratificando la scomposizione del carattere in radicale e componente fonetico con un'ulteriore scomposizione dell'unità fonetica *ji 亟*, dove si legge la pericope *yi ke you yi 一可又一*, che letteralmente vuol dire "ad uno si può aggiungere uno"; poi, con l'aggiunta del radicale *mu 木* la frase diventa: "*mu yi ke you yi 木一可又一*", ad un pezzo di legno se ne può aggiungere un altro (Diagramma 6). Da qui si comprende un po' meglio l'associazione del carattere alle travi portanti di un edificio: il 極 è la pratica di impilare uno sull'altro i blocchi di legno, incastrandoli e dando forma a un'edificio utile a delimitare uno spazio. Il carattere 太 in 太極, tradotto spesso con "estremo", modificherebbe l'espressione in: "l'estrema possibilità di impilare un blocco di legno sull'altro". Suggerisce l'assolutizzazione di un processo: invita a rendere l'azione di incastro, che sia a questo punto di blocchi di legno o di pietra è indifferente, un'azione "estrema", assoluta, esemplare di una legge così capillare da essere una "teoria del tutto". Per rendere paradigmatico il discorso e così esaurirlo, si potrebbe formulare una *filosofia del muretto a secco*, una *ontologia* o *metafisica* del muretto a secco, che a questo punto è sovrapponibile alla filosofia del 太極 - dunque nulla di nuovo -, che è a sua volta coincidente con la filosofia dello *spazio di pratica* delimitato dal muretto a secco. Per definire questa filosofia, concludo con un concatenamento metaforico: l'animale umano dispone pietre una sull'altra per costruire muretti a secco; dispone blocchi di legno uno sull'altro per costruire edifici; come l'uccello imbastisce il proprio nido disponendo i rametti di alberi e piante uno sull'altro. 



Bibliografia

- ACKER William Reynolds Beal, *Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting*, Westport: Hyperion Press, 1979.
- AGAMBEN Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Macerata: Quodlibet, 1994.
- ANDREINI Attilio (a cura di), *Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, Torino: Einaudi, 2018.
- ARENA Leonardo, *Antologia della filosofia cinese*, Milano: Mondadori, 1991.
- BORGHI Rachele, *Decolonialità e privilegio*, Milano: Meltemi, 2020.
- BOSCHI Giulia, "La difficile traduzione del termine qi: una proposta", in *Cina*, No. 24, 1993, pp. 85-100.
- BRUNO Giordano, TIRINNANZI Nicoletta (a cura di.), *Le Ombre delle Idee. Il canto di Circe. Il sigillo dei sigilli*, Milano: BUR, 2000.
- BUSH Susan, SHIH Hsio-Yen, *Early Chinese Texts on Painting*, Hong Kong: Hong Kong UP, 2012.
- CALASSO Roberto, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano: Adelphi 2004.
- CAMPAGNA Federico, *Magia e tecnica. La ricostruzione della realtà*, Roma: Tlon, 2021.
- CASTORIADIS Cornelius, Fabio CIARAMELLI (a cura di), *L'istituzione immaginaria della società*, intr. di Pietro Barcellona, Torino: Bollati Boringhieri, 1995.
- CHENG Anne, *Storia del pensiero cinese. Volume secondo: dall'introduzione del buddismo alla formazione del pensiero moderno*, tr. di Amina Crisma, Torino: Einaudi, 2000.
- Confucio, LAURENTI Carlo (a cura di), *I detti di Confucio*, Milano: Adelphi, 2006.
- COSTANTINI Federica, *La celeste risonanza: Coltivazione di Sé nel pensiero Neoconfuciano*, [tesi di laurea magistrale], in corso.
- CUTTING James E., *Movies on Our Minds. The Evolution of Cinematic Engagement*, New York: Oxford UP, 2021.

DAMASIO Antonio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, tr. Filippo Macaluso, Milano: Adelphi, 1995.

D'ANGELO Paolo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata: Quodlibet, 2014.

-*Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Bari: Laterza, 2021.

DAVIES Paul C. W., *Spazio e tempo nell'universo moderno*, Roma-Bari: Laterza, 1979.

DERRIDA Jacques, *Sullo spirito, Heidegger e la questione*, tr. Gino Zaccaria, Milano: SE, 2010 p. 12.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino: Bollati Boringhieri, 2009, p. 10.

DRAGONIERI Germana, *Lucciole. Il paradigma naturale nella poesia pugliese del Novecento*, Pesaro: Metauro, 2022.

FLORENSKIJ Pavel, *La prospettiva rovesciata*, Milano: Adelphi, 2020.

GIBSON James J., *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, tr. di Riccardo Luccio, Milano: RCS Libri, 2007.

-*The Ecological Approach to Visual Perception*, New York-Londra: Taylor & Francis, 2015.

GRIFFERO Tonino, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano-Udine: Mimesis, 2017.

GONG Xun 宫勋, "Zhongguo chuantong shoujuan de 'meijie'xing 中国传统手卷的《媒介》性 (Le caratteristiche comunicative del rotolo tradizionale cinese)", in *Meishu pinjian*, 32, 2020, pp. 7-8+22.

GU Ming Dong, "Zhouyi' (Book of Changes) as an Open Classic: A Semiotic Analysis of Its System of Representation", in *Philosophy East and West*, Apr., Vol. 55, No. 2, 2005, pp. 257-282.

- *Sinologism. An alternative to Orientalism and postcolonialism*, New York: Routledge, 2013.

GUO Xi, MAGGIO Gino (a cura di), *Elogio del paesaggio*, Rapallo: il ramo, 2005.

HEIDEGGER Martin, I. DE GENNARO (a cura di), *L'origine dell'opera d'arte. Testo tedesco a fronte*, Marinotti 2000.

- William JAMES, *The Varieties of Religious Experience*, Londra: Longmans Green & Co., 1902.
- JULLIEN François, GHILARDI Marcello (a cura di), *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica e Europa contemporanea*, Costabissara: Angelo Colla editore, 2004.
- JUNG Carl Gustav, *La sincronicità*, Torino: Bollati Boringhieri, 2019.
- KAN Chengzhang, *Exchange rates and Bayesian Paradigm*, [tesi di laurea magistrale], 2022.
- LIN Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1967.
- McCLOUD Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: HarperCollins, 1994.
- McLUHAN Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1964.
- *Gli strumenti del comunicare*, tr. di Ettore Capriolo, Milano: Il Saggiatore, 1967.
- MELANDRI Enzo, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna: il Mulino, 1968.
- MEYER Dirk, *Philosophy on Bamboo. Text and the Production of meaning in Early China*, Leiden-Boston: Koninklijke Brill, 2012.
- MICHELSTAEDTER Carlo, *La persuasione e la retorica*, Milano: Adelphi, 1982.
- CAMPAILLA Sergio (a cura di), *Poesie*, Milano: Adelphi, 1987.
- NEEDHAM Joseph, *Science and Civilisation in China. Vol. 1*, Cambridge: Cambridge UP, 1954,
- PACINI Maria Elettra, *L'altro valore del testo. Note per un'antropologia filologica*, [tesi di laurea magistrale], 2022.
- Paracelso, *Il Tesoro dei Tesori. Scritti magici, Alchemichi ed Ermetici*, Catania: Brancato, 1991.
- SHAUGHNESSY Edward L., *Unearthing the Changes. Recently Discovered Manuscripts of the Yi Jing (I Ching) and Related Texts*, Columbia: Columbia UP, 2014.
- SMITH Kidder, "The difficulty of the Yijing", in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 15, 1993, pp. 1-15.

SMITH Richard J., *The I Ching. A Biography*, Princeton-Oxford: Princeton UP, 2012.

-POZZI Silvia (a cura di), *I Ching. Una nuova lettura del libro dei Mutamenti*, tr. di Francesco Francis, Bologna: il Mulino, 2018.

RONCHI Rocco, *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Milano: Feltrinelli, 2017.

SONTAG Susan, *Contro l'interpretazione*, tr. di Ettore Capriolo, Milano: Mondadori, 1967.

SPITZER Leo, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, tr. di Valentina Poggi, Bologna: il Mulino, 1967.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge-Londra: Harvard UP, 1999.

- Patrizia CALEFATO (a cura di), *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, tr. di Angela D'Ottavio, Roma: Meltemi, 2004.

SUBRAHMANYAM Sanjay, *Connected History. Essays and Arguments*, Londra-New York: Verso, 2022.

VALLORTIGARA Giorgio, *Pensieri della mosca con la testa storta*, Milano: Adelphi, 2021.

VINOGRAD Richard, "Situation and Response in Traditional Chinese Scholar Painting", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring, Vol. 46, No. 3, 1988.

WANG Yixuan 王艺璇, "Linquan gaozhi · shanshui xun' zhong de huihua lilun yanjiu – yi 'Zaochun tu' weili 《林泉高致 · 山水训》中的绘画理论研究—以《早春图》为例 (Studio sulla teoria pittorica del capitolo 'Insegnamenti sul paesaggio' di 'Elogio del paesaggio', prendendo ad esempio il dipinto 'Inizio di primavera'", in *Meiyu shidai*, Jan., 2022, No.1, pp. 9-11.

WU Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Reaktion Book Ltd 1996

ZOU Jiabin 邹嘉欣, "Yidong de huamian. Shoujuan de jiaohu xing yanjiu 移动的画面—手卷的交互性研究 (Il dipinto che si trasforma. Studio sull'interattività del rotolo orizzontale)", in *Yishudaguan*, 10, 2021.

Sitografia

富春山居圖 - 可雲子 <https://youtu.be/Y4MEH6YEN7o>

Digitalizzazione 富春山居圖 <https://www.comuseum.com/painting/masters/huang-gongwang/dwelling-in-the-fu-chun-mountains/#>