

DONG YUAN SUL LETTO DI PROCUSTE

Qualche anno fa ho visitato l'Östasiatiska Museet di Stoccolma, principalmente per ammirarne la bella collezione di dipinti cinesi. Questi sono disposti, in una piccola stanza, in pannelli estraibili che il visitatore può contemplare a suo agio e da breve distanza, senza la spiacevole sensazione di trovarsi separati da quei 50-60 centimetri con i quali la comprensibile prudenza dei conservatori di musei frustra solitamente il nostro infantile (e dunque genuino) desiderio di avvicinarci, di *toccare* il dipinto. Chiunque abbia potuto, indisturbato, godere di un'esperienza di contatto con la grande pittura cinese quale il museo svedese concede sa quanto l'impressione che se ne ricava sia differente da quella del lettore che, sulla pagina di un libro, contempla una pur buona riproduzione. Dove ciò che conta è il tocco, la pennellata, lo *cun*, l'apprezzamento e il giudizio non possono prescindere da quell'esperienza, quasi tattile, che solo l'estrema vicinanza permette: tuttavia la prossimità è condizione necessaria, ma nient'affatto sufficiente a quel giudizio e a quell'apprezzamento, essendo questi, in ultima analisi, affidati alla sensibilità e all'idiosincrasia di chi vede e valuta.

Voglio dire cioè che anche il più acclamato e 'obiettivo' degli esperti vede il dipinto a suo modo e vi proietta il suo vissuto, l'aderenza alle proprie teorie (che un dipinto testardo e disubbidiente può sempre contraddire) e magari l'antipatia per

qualche collega e per le sue folli elucubrazioni e attribuzioni. La difficoltà di raggiungere un'opinione condivisa riguardo a molte opere significative della pittura cinese è testimoniata, in maniera al contempo brillantissima e inquietante, da un volume di oltre trecento pagine¹ che raccoglie i lavori di un convegno internazionale tenutosi nel dicembre 1999 in occasione di una mostra del Metropolitan Museum of Art di New York, intitolata *The Artist as Collector: Masterpieces of Chinese Painting from the C.C. Wang Family Collection*. Al convegno, che suggella un secolo di studi sinologici, hanno partecipato alcuni tra i massimi esperti di Occidente e di Oriente: James Cahill, Shermann Lee, Wen C. Fong, Hironobu Kohara... Per trovare riuniti in un solo volume nomi così eminenti bisogna forse risalire agli atti del simposio di Taipei del 1970,² in cui già alcuni di essi figuravano tra i protagonisti.

La lettura del libro procede rapida e avvincente: l'intento polemico dei grandi studiosi, impegnati in asperissimi problemi di attribuzione e di datazione, li spinge a esporre le proprie tesi in maniera vivace e appassionata; assistiamo a una sorta di competizione sportiva, a una boxe intellettuale in cui gli occasionali colpi bassi rischiano talora di invalidare il *fair play*. L'aspetto agonistico del confronto non sfugge a Jerome Silbergeld che, assumendo nel convegno il ruolo di arbitro, propone nel suo lucido saggio³ alcuni centratissimi paragoni tra le regole (esistenti) del basket e quelle (inesistenti) di un dibattito sull'arte. L'incontro, è ovvio, si chiude senza che sia

¹ *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1999.

² *Proceedings of the International Symposium of Chinese Painting*, National Palace Museum, Taipei, 1972.

³ J. Silbergeld, 'The Referee Must Have a Rule Book: Modern Rules for an Ancient Art', in *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, cit., pp. 149-169.

possibile stilare una classifica finale, proprio perché in un convegno si possono sì ‘segnare i falli’, ma non dichiarare un vincitore.

Il principale oggetto di discussione e aperto scontro tra i contendenti è un dipinto di grandi dimensioni (221 x 109 cm.), conservato al Metropolitan Museum of Art (già nella collezione C.C. Wang), denominato *La riva del fiume* e attribuito al celebre pittore del X secolo Dong Yuan. Robert E. Harrist jr., autore del saggio che conclude il volume, riepiloga, non senza perplessità, le opinioni, anzi, le ‘certezze’ dei grandi esperti:

Sherman Lee conclude che *La riva del fiume*, attribuito a Dong Yuan (attivo tra il 930 e il 970), è “un moderno *pastiche* per molti di noi fin troppo familiare e indegno di seria considerazione da parte dei nostri seri colleghi”. James Cahill è convinto che il dipinto sia un falso del pittore del ventesimo secolo Zhang Daqian (1899-1983). Anche Hironobu Kohara sostiene che il dipinto, e una lettera che si vuole attribuire al pittore moderno Xu Beihong (1895-1953) e che dovrebbe sostenerne l’autenticità, sono ingegnosi raggiri dello stesso maestro-falsario. Qi Gong afferma che “l’idea secondo cui *La riva del fiume* sarebbe un falso di Zhang Daqian è, ovviamente, ridicola e indegna di essere ulteriormente discussa”.

Wen Fong e Shih Shou-chien accettano il dipinto come opera autentica del decimo secolo e Maxwell Hearn presenta una relazione tecnica, argomentata con cura, al fine di appoggiare la datazione antica del dipinto.⁴

Questo riassunto dà solo una pallida idea della veemenza con cui gli studiosi difendono le loro tesi, attaccando al

⁴ R.E. Harrist, jr., ‘Connoisseurship: Seeing and Believing’, in *ibid.*, p. 294. Trad. mia.

contempo quelle dei colleghi. Gli è che qui non si tratta di pareri, sempre opinabili, sul valore estetico di un dipinto; è chiaro invece a tutti che qualcuno sbaglia, e non di poco, visto che le datazioni proposte divergono non di dieci o venti, ma di mille anni. Un testo sotto ogni aspetto notevolissimo rischia così di trasformarsi in una dichiarazione collettiva di ignoranza, in un nichilistico monumento all'inutilità della critica d'arte.

Ma *Issues of Authenticity in Chinese Painting* è un grande libro non perché risolva o semplifichi problemi (li complica o li crea dove non c'erano), e non solo perché riunisce i massimi esperti del settore, ma perché l'atmosfera agonistica moltiplica le energie degli autori, i quali, riversando nelle pagine tutta la loro erudizione e sensibilità, compresa qualche goccia di fiele, ci appassionano alle opere di cui discutono, rendendo più acuto e attento il nostro sguardo.

Seguendo gli autori nel loro addentrarsi in questioni per il momento insolubili, è inevitabile porsi alcune domande. Che cosa sappiamo di certo della pittura di paesaggio cinese di un periodo fondamentale quale è il secolo X? Quanti sono i dipinti per i quali l'attribuzione a quell'epoca è concorde? Sia Wen Fong che Jerome Silbergeld, consapevoli di quanto sia instabile il terreno su cui camminano, citano nei loro saggi le parole scritte da Max Loehr su questo tema nel 1964: "Il problema dell'autenticità risulta in un vero paradosso: 1. Senza la conoscenza degli stili, non possiamo giudicare l'autenticità di opere particolari; e 2. Senza convinzioni sull'autenticità non possiamo formarci una nozione degli stili"⁵. E' fuor di dubbio che nel frattempo molto prezioso lavoro è stato fatto dai sinologi,

⁵ Wen Fong 'Riverbank: from Connoisseurship to Art History', in *ibid.*, p. 260 e J. Silbergeld, *cit.*, p. 153.

tuttavia il serpente continua a mordersi la coda, e lo farà finché non giungano scoperte decisive che ci consentano di fare un po' di chiaro nella nebbia in cui è ancora avvolta la pittura di paesaggio pre-Song.

E allora che fare? Rinunciare all'appassionante dialogo con le opere attribuite al X secolo solo perché c'è il dubbio che siano copie più recenti? Certo, non si può negare che nell'apprezzamento di un dipinto ci influenza parecchio sapere che è opera contemporanea, piuttosto che di mille anni prima:⁶ in quest'ultimo caso si crea un sentimento di riverenza, un religioso rispetto, un'aura che rischia di dissolversi nel momento in cui ci viene insinuato che si tratta 'solo' di un dipinto del XX secolo. Ma tutto ciò si trova, per così dire, alla periferia dell'esperienza estetica; al cuore di quest'ultima c'è qualcosa che poco ha a che fare con le attribuzioni e le datazioni. Non ho mai visto dal vero *La riva del fiume*, ma se lo vedessi, non è escluso che potrei provare un'emozione intensa, indipendentemente da quello che so o non so sulla paternità dell'opera: la mia eventuale emozione, è ovvio, non rifletterebbe che in parte la 'oggettiva' bontà del dipinto, dipendendo in maniera altrettanto decisiva dalle contingenze (tempo a disposizione, affollamento della sala, ecc.) e dalle condizioni psicofisiche del momento (esaltazione, depressione, caffeina, alcool, *jet-lag*, ecc.). Comunque sia, *per me*, in quell'attimo, l'emozione sarebbe assai più importante dell'etichetta 'Dong Yuan' o 'Zhang Daqian', e i problemi di attribuzione, di datazione, di graduatoria si rivelerebbero per quello che sono: faccende di pubbliche relazioni. Importanti dunque (soprattutto se dobbia-

⁶ Proprio come ci influenza sapere se l'autore è un grande maestro o uno sconosciuto, se è morto suicida e maledetto a 24 anni oppure circondato dal pubblico rispetto a 81, dopo aver organizzato *Salons* e presieduto Accademie, ecc. Vedi anche il mio saggio *Gyokudô: il pennello e la cetra*.

mo scriverci su un saggio o parlarne a un convegno), ma che toccano solo in parte ciò che è davvero vitale, essenziale nel nostro rapporto con l'opera d'arte.

Cerco di precisare meglio quel che intendo dire prendendo ora in considerazione un altro dei saggi contenuti in *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, scelto questa volta fra i tre (su dodici) che non trattano dei problemi sollevati da *La riva del fiume*.

Nel suo intervento⁷ Wan-go Weng nega con decisione l'attribuzione a Chen Hongshou dell'autoritratto del 1635, noto come *Un alto pino e un immortale taoista*, di cui ho parlato in *Chen Hongshou incontra Ravel*. Il dichiarato bersaglio dell'intervento di Weng è proprio James Cahill che, in particolare nel suo *The Compelling Image*, aveva speso tesori di ingegno e di convincente eloquenza per sostenere che questo dipinto, con le sue distorsioni e intenzionali goffaggini, rivelerebbe come nessun altro l'alienazione dell'artista cinese tardo-Ming dal mondo in cui si trovava a vivere. Weng, forse irritato dalla 'appropriazione indebita' del pittore cinese da parte dello storico statunitense, non si limita a contestare violentemente l'attribuzione del dipinto a Chen Hongshou, ma gli nega un qualsivoglia valore artistico, bollandolo come un ignobile e mediocre falso: e qui mi sembra proprio che esageri (come forse esagera Cahill nel suo tentativo di 'smontare' il fascino de *La riva del fiume*, magari per non trovarsi costretto dal filo del suo discorso ad ammettere che un pittore moderno come Zhang Daqian può reggere il confronto con un maestro del X secolo).

Senza entrare nei particolari della *querelle* e constatata

⁷ 'A Tall Pine and Daoist Immortal: An Examination of a Painting Attributed to Chen Hongshou', in *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, cit., pp. 171-186.

l'impossibilità di dar ragione all'uno o all'altro, riprendo ora il discorso abbozzato nella prima parte di questo saggio.

La critica d'arte ha qualche somiglianza con l'interpretazione di un brano musicale o di un ruolo drammatico. Come quelle, è una creazione artistica autonoma, il cui valore è indipendente da quello dell'opera interpretata. Arthur Rubinstein disse una volta di Vladimir Horowitz, con l'intento di criticarlo, che quando suonava lui si ascoltava sempre e solo Horowitz, mai Mozart, Beethoven o Chopin. Lo stesso si può forse dire di James Cahill: mentre lo leggi ti affascina e ti sembra che le cose non possano essere che come dice lui. Poi leggi qualcun altro (di solito più pedante e noioso) e cominci a contemplare la possibilità che Cahill avesse torto, che il 'vero' Chen Hongshou o Gong Xian non avrebbe mai detto dei suoi dipinti ciò che lo studioso americano gli fa dire. Ma che cosa significa il 'vero' Chen Hongshou o Gong Xian, il 'vero' Mozart o Beethoven? Ed è davvero decisivo quel che ha detto o non ha detto l'artista sulla sua opera? L'opera d'arte ha un valore oggettivo? Detto altrimenti: come guarderemmo e giudicheremmo, oggi, la pittura bolognese del Trecento se su di essa non ci avesse illuminato e affascinato Roberto Longhi? Come ascolteremmo e valuteremmo la *Medea* di Cherubini se non l'avesse interpretata Maria Callas? Esiste l'Amleto oppure, come disse Oscar Wilde ne *Il critico come artista*,⁸ ci sono tanti Amleti quante malinconie? Alcune pagine prima, Wilde aveva scritto:

[La critica] tratta l'opera d'arte semplicemente come punto di partenza per una creazione nuova. Non si limita – almeno, supponiamolo per il momento – a scoprire le reali intenzioni dell'artista

⁸ In *Saggi*, a cura di M. d'Amico, Mondadori, Milano, 1981, p. 222.

e ad accettarle come definitive. E in questo ha ragione, perché il significato di qualsiasi cosa bella creata è nell'animo di colui che la guarda, almeno quanto fu nell'anima di colui che la foggì. Anzi, è piuttosto chi contempla il bell'oggetto che gli presta i suoi mille significati, e ce lo rende meraviglioso, e lo pone in qualche rapporto nuovo con l'epoca, così che esso diviene una parte vitale della nostra vita, e un simbolo di quello per cui preghiamo, o forse di quello che, avendo pregato per ottenerlo, temiamo di poter ottenere.⁹

Da questo aproblematico e vagamente solipsistico punto di vista, non ha più grande importanza che l'autore di *Un alto pino e un immortale taoista* sia o meno Chen Hongshou (o che l'autore de *La riva del fiume* sia Dong Yuan o Zhang Daqian). Ne ha moltissima invece che le parole di Cahill ci tocchino o meno; se non ci toccano, passiamo oltre e, se ci toccano, ci permetteranno allora di guardare la pittura cinese con occhi nuovi, avvicinandola alla nostra esistenza. In fondo il senso ultimo dell'arte, e forse non solo di quella, non è nel nostro faticoso e velleitario sistemarla a mezzo di graduatorie e cronologie, ma è tutto nell'attimo ineffabile in cui essa a noi si rivela e, concedendoci una grazia che mai potremmo riprodurre volontariamente, ci rivela. E in questo ci aiutano spesso le parole dei grandi interpreti, come quelli riuniti in *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, le cui fin troppo umane scaramucce, in fondo, interessano assai meno della loro capacità di renderci partecipi della loro visione.

Tutte le polemiche violente sull'arte ricordano un po' l'apologo del Buddha sull'uomo colpito da una freccia che, in-

⁹ *Ibid*, p. 215.

vece di pensare a togliersela, insiste nel voler sapere chi gliel'ha tirata, come si chiama quell'uomo, a quale casta appartiene, ecc.

Che abbia ragione Cahill o Weng, resta il fatto che, nel giro di pochi anni o decenni, la morte li attende, e noi con loro. Che dopo la morte ci aspetti, come immaginava Socrate-Platone nell'*Apologia* e nel *Fedone*, la pacifica e sublime conversazione con le persone, i sapienti e gli artisti che quaggiù nel mondo abbiamo amato, è lecito dubitare. Ma comunque sia, la coscienza della nostra situazione esistenziale ci dovrebbe suggerire prima di tutto di lasciarci assorbire dall'opera d'arte, sia essa di Dong Yuan o di Zhang Daqian. Poi c'è naturalmente lo spazio e il tempo per tutto il resto: è innegabile che nel piacere di occuparsi di arte, di letteratura, di musica o di alcunché, abbiano parte importante anche il gusto per l'investigazione, la classificazione, le biografie e, perché no, la polemica. E ancora, se un demone benigno o maligno ci ha assegnato il mestiere di storico dell'arte o di insegnante, dobbiamo anche giustificare la nostra posizione professionale, comunicando qualcosa a chi ci segue, lasciando qualcosa a chi verrà dopo di noi.

Poi però, mosca cocchiera che ritorna a casa stanca dell'affannarsi intorno a opere e a pensieri di grandi e meno grandi, deposta sul tavolino dell'ingresso la maschera dell'io pubblico, auspico per me il lusso, se talora ammiro in solitudine una riproduzione di *Un alto pino e un immortale taoista* o dell'*Uomo dall'elmo d'oro*, di infischiarvene del fatto che gli autori fossero o meno quei Chen Hongshou e Rembrandt che sono ormai solo parole e polvere.

Alessandro Guidi

(questo saggio è già stato pubblicato in

A. Guidi: *Ad ovest dell'Occidente*, Bologna, Eurocopy, 2007)