

GYOKUDÔ: IL PENNELLO E LA CETRA

(già pubblicato in

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

e in

Bollettino del CSAEO, n. 44, 2003)

Uragami Gyokudô (1745-1820) è annoverato tra i massimi pittori della scuola *bunjinga* ('pittura dei Letterati', altrimenti detta *nanga*, 'pittura meridionale'), una delle più importanti correnti artistiche del Giappone del periodo Edo.

Il *bunjin* (cinese *wenren*) era nell'antica Cina il letterato, l'uomo colto, l'*honnête homme*, colui che si dedicava alla cultura e all'arte con spirito disinteressato e al tempo stesso con la serietà che richiedono le cose di somma importanza. Questo ideale¹ venne, come molte altre cose, imitato dai giapponesi. Nel secolo XVIII, forti di null'altro che alcuni manuali pittorici provenienti dal continente, pochi e non eccelsi dipinti cinesi contemporanei e, innanzitutto, quel concetto ideale, alcuni artisti riuscirono a creare, pur nella coscienza del loro ruolo di epigoni, qualcosa di nuovo e, dopo un inizio un po' timido e stentato, di veramente giapponese.

Nelle inevitabili graduatorie di valore della critica d'arte, Gyokudô sembra ormai essersi assestato, all'interno della corrente *bunjinga*, in terza posizione, alle spalle di Ike-no-Taiga e di Yosa-no-Buson, artisti senza dubbio più completi del nostro e anche più evoluti tecnicamente. Non necessariamente più profondi, tuttavia: Gyokudô infatti ci ha consegnato una visione della natura di sconcertante acutezza e modernità, anche se, come vedremo tra breve, si tratta di una visione ambigua e non traducibile in concetti.

Quella di Gyokudô è una personalità affascinante, che eccelse in tutte le arti in cui il vero *bunjin* doveva sapersi destreggiare: oltre che pittore fu infatti acclamato musicista e musicologo, poeta in cinese non senza originalità, calligrafo dallo stile personale e incisivo.²

Non è facile per un occidentale anche di buona cultura sentirsi coinvolto *emotivamente* da un'opera pittorica della tradizione 'colta' estremo-orientale: varie ragioni potrebbero essere addotte per spiegare questo fatto. Mi limiterò a ricordarne una apparentemente banale: l'ignoranza sulla biografia degli artisti. Un'opera d'arte che ci ha colpito ci spinge a saperne di più sulla vita dell'autore, e questo è ovvio. Bisogna tenere conto però anche del processo inverso. Sapere qualcosa su chi la compose crea infatti intorno all'opera un'aura che ne facilita il rapporto con la nostra esistenza. Ci commuove, ad esempio, pensare a Chopin che compone tossicchiando i suoi *Preludi* in un freddo inverno nel vecchio monastero di Maiorca. Oppure ecco davanti a noi lo 'studio matto e disperatissimo' di Leopardi bambino nella biblioteca del padre, al fioco lume di candela. Ecco Michelangelo che impreca tra le impalcature della volta della Cappella Sistina; ecco Tolstoj morente su una panca della squallida stazioncina di Ostapovo, fuggito di casa come un ragazzo; ecco la spiaggia di Port'Ercole dove Caravaggio muore 'di stento e senza cura'... Quando consideriamo la sofferenza o l'eroismo dell'artista nasce in noi una simpatia che ci permette di proiettarci, arbitrariamente, nella sua opera: il destino dell'autore diventa, nel momento della contemplazione estetica, anche il nostro.

¹ Quanto poi l'ideale fosse lontano dalla realtà ce lo spiega James Cahill nel suo fondamentale *The Painter's Practice – How Artists Lived and Worked in Traditional China*, Columbia University Press, New York, 1994, che fa piazza pulita di molti luoghi comuni sulla differenza essenziale tra i pittori 'letterati' (e la loro supposta purezza) e i tanto disprezzati 'professionisti'.

² Per farsi un'idea della multiforme creatività di Gyokudô c'è il bel libro di Stephen Addiss *Tall Mountains and Flowing Waters – The Arts of Uragami Gyokudô*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1987, che tratta separatamente i diversi ambiti in cui l'artista fu attivo. Un ottimo repertorio di riproduzioni dei dipinti di Gyokudô si trova nel volume n. 20 ('Uragami Gyokudô', curato da H. Wakita) della serie *Nihon bijutsu kaiga zenshû*, Shûeisha, Tôkyô, 1978.

Quando si tratta della pittura estremo-orientale questo gioco diventa più arduo, anche per lo specialista. Spesso infatti le informazioni sugli artisti sono vaghe (o inesistenti, vista la grande quantità di dipinti anonimi), ripetono stereotipi o comunque non sono quelle che vorremmo sentirci raccontare. Talvolta però ci si imbatte in notazioni come questa: il grande pittore cinese Xu Wei nel 1565 si autoevirò e l'anno dopo uccise la moglie a coltellate. A quel punto non possiamo più guardare i suoi dipinti di rocce, piante e fiori come li guardavamo prima: siamo ora spinti a cercarvi qualcosa. Sono diventati stranamente *emozionanti*.

Detto questo, ecco l'immagine che propongo per presentare Gyokudô, da incollare nel nostro martiriologio accanto a quelle poc'anzi citate (e forse altrettanto fuorviante): da qualche parte tra le montagne del Giappone, un uomo di 49 anni cammina con la sua cetra *qin* sotto il braccio, seguito dai suoi due figli, forse riluttanti a seguirlo nei suoi vagabondaggi. L'anno è il 1794 e l'uomo si chiama Uragami Heiemon. Il *qin*, la cetra cinese, è l'oggetto al mondo a lui più caro: porta impressi quattro caratteri cinesi il cui significato è 'Le pure note della Sala di Giada'. La lettura sino-giapponese di questa iscrizione è 'Gyokudô seiin' e sarà proprio 'Gyokudô' (sala di giada) lo pseudonimo che egli adotterà da ora in poi. Quest'uomo ha appena preso una decisione gravissima: ha abbandonato, lui, samurai di antica famiglia, il suo posto al servizio del *daimyô* del clan Ikeda, nella nativa provincia di Bizen (oggi prefettura di Okayama). Ciò, nel Giappone del secolo XVIII, era *veramente* un fatto grave, e in senso morale prima di tutto. Un gesto che, tradotto nei termini dell'Europa di quegli anni, assommerebbe il torto di un figlio che ripudia i genitori e quello di un sacerdote che abbandona il suo ministero. Inoltre la decisione di Gyokudô si rivelava vincolante anche per i figli, perché nel Giappone feudale le cariche dei samurai erano ereditarie. Quando tutto ciò accade Gyokudô era già famoso come musicista (e tale, prima di ogni altra cosa, egli sempre si considererà), ma da qualche anno, trascurando probabilmente i suoi doveri di vassallo, aveva dedicato molto tempo anche alla pittura, oltre che alla poesia cinese e alla calligrafia.

Di motivi per abbandonare il clan Ikeda, Gyokudô ne aveva più di uno. Due anni prima gli era morta la moglie, evento che, anche a giudicare da alcune sue poesie, doveva averlo duramente colpito. I documenti del tempo ci raccontano poi che egli, per temperamento, tendeva a fuggire le beghe e le responsabilità inevitabilmente connesse a un incarico come il suo per rifugiarsi nelle arti e nel *sake*. Inoltre sappiamo che Gyokudô era da qualche tempo in forte sospetto di eresia da parte del governo shogunale, in quanto seguace del confucianesimo non ortodosso di Wang Yangming. Uno dei principi base di questa filosofia è la responsabilità verso se stessi e quindi la messa in azione senza indugio dei propri ideali (centottanta anni dopo, ad essa si richiamerà anche Mishima prima del famoso suicidio): anche questo può averlo spinto a decidersi al 'gran rifiuto'. Negli anni a venire Gyokudô vagherà a lungo per il Giappone. Lo troviamo nel 1795 al servizio del *daimyô* di Aizu, nel nord, in qualità di conoscitore di antichi strumenti e antiche musiche: qui riuscirà a sistemare il figlio Shûkin come musicista di corte. (L'altro figlio Shunkin diventerà anch'egli pittore, raggiungendo in vita quella notorietà che il padre conoscerà soltanto come musicista). Negli anni seguenti Gyokudô passerà molto tempo nell'area del Kansai, dove si legherà ad alcuni pittori della scuola *nanga*. I viaggi continueranno fino al 1811, anno in cui si stabilirà definitivamente a Kyoto. Qui morirà nel 1820.

Che tipo era Gyokudô? Possiamo veramente farcene una idea sulla base dei dati biografici, delle sue poesie o delle testimonianze scritte da chi lo conobbe? Le lodi dell'alcool, la fama di eccentricità, l'aspetto trasandato, il distacco dalle cose terrene, il gusto per la vita errabonda non ci dicono in fondo granché: le ritroviamo troppo spesso nelle biografie degli artisti estremo-orientali per non pensare a uno stereotipo, a un abito quasi involontario, finanche necessario, per chi aveva scelto di recitare quel ruolo nel teatro della vita. Altrettanto rischioso è cercare di dedurre il carattere di un artista dalla sua opera: nel caso di Gyokudô i suoi dipinti possono infatti comunicarci sentimenti anche molto contrastanti. Qualcuno potrà così sentire l'esaltazione *positiva* della forza della natura, l'autoannientamento felice in qualcosa di grande e avvolgente; oppure quelle stesse montagne, quegli alberi disegnati con tratti ostinatamente uguali, quelle capanne assurdamente piccine e quegli omiciattoli che vi trovano riparo, potranno darci la sensazione di qualcosa di opprimente, asfissiante, insensato, di una potenza fundamentalmente estranea all'uomo o addirittura

nemica. Quest'ultima interpretazione sarebbe più in linea con l'immagine del Gyokudô vagabondo senza un focolare, dell'intellettuale emarginato che ho proposto, non senza artificio, in precedenza e sarei tentato di sottoscriverla se così facendo non corressi il rischio di proiettare in quei dipinti i contenuti di pensiero e le esperienze visive di chi vive duecento anni dopo ed è plasmato da una cultura assai diversa.

Nessun pittore si presta a essere illustrato con una o due sole immagini e questo naturalmente vale anche per Gyokudô. Ma non perché la sua opera presenti una grande varietà di stili o di tematiche; al contrario, egli è pittore ripetitivo, monomaniaco. La portata del suo messaggio artistico si apprezza in tutto il suo peso proprio scorrendo una lunga serie di dipinti che sono variazioni su pochissimi temi: tanto può l'insistenza, la ripetizione, che finiamo per essere catturati nel gorgo della visione dell'autore.

Guardiamo comunque un esempio tratto da un album della tarda maturità di Gyokudô, il suo periodo migliore e più fecondo. È il foglio numero 6 dell'album *Enkachô*, dipinto negli anni di pellegrinaggio intorno al 1810 (**tav.**). Il titolo, leggibile in alto a sinistra, seguito dalla firma del pittore, è *Sen'yû tôchin*, che Stephen Addiss traduce con *Deep secluded canyon*: una traduzione letterale sarebbe piuttosto qualcosa come "spingersi nell'oscurità e penetrare nel profondo".

In questo foglio d'album la composizione dei vari elementi è tradizionale, la realizzazione pittorica audace e personalissima; sotto questo aspetto Gyokudô si avvicina ai grandi pittori individualisti cinesi di cento e più anni innanzi. E proprio come avviene in Shi Tao, Bada Shanren o Gong Xian (o anche in pittori più ortodossi come Dong Qichang o Wang Yuanqi), c'è una sottile contraddizione tra l'ossequio a forme e temi ormai più che classici e lo stravolgimento, la torsione operata su quelle forme con un effetto analogo a quello che si otterrebbe suonando un brano dodecafonico su una spinetta o un virginale.

Le pennellate gravi, dense come olio, volutamente antirealistiche e disordinate (o meglio, obbedienti a un ordine che non è quello della natura quale essa ci *appare*), il tremolio che agita i tronchi e i rami degli alberi, la sensazione di vicinanza opprimente delle montagne suggerita dallo spessore dei tratti ci colpiscono con una sorta di energia vibrante, creando una "estrema tensione tra l'immagine artistica e qualche immagine di una natura ormai ben lontana"³. L'effetto può risultare tutt'altro che piacevole, come se si stesse guardando un paesaggio composto con il filo spinato. Qua e là nel groviglio, ed è un procedimento tipico di Gyokudô, si aprono isole di spazio: in uno di questi 'occhi del ciclone', in basso al centro, scorgiamo un ponticello su cui cammina un *uomo* (se così possiamo ancora chiamarlo), ridotto ai minimi termini di pochi e affrettati colpetti di pennello.

Ci si potrebbe chiedere: ma *questo* viandante, deprivato ormai del suo *status* umano e degradato a sgorbio ambulante, come si sente in mezzo a *questa* natura? Beatamente dimentico di se stesso appunto perché non più umano oppure impotente, impaurito, sopraffatto da forze a lui infinitamente superiori? Ciò equivale a chiedersi se è possibile interpretare, tradurre il dipinto in parole e metterlo in relazione con quello che sappiamo dell'uomo Gyokudô.

Crocifissioni, battaglie, martirî di ogni tipo, stragi di innocenti, circoncisioni, trionfi della morte... I temi prediletti per secoli dai pittori europei sarebbero parsi estremamente *sconvenienti* a un *wenren* del passato, come i temi pornografici e scatologici nella nostra tradizione. Questo soprattutto a causa della funzione completamente diversa che il dipinto aveva, almeno idealmente, per l'*élite* letterata estremo-orientale. Funzione schiettamente privata, conviviale, di scambio sociale, pegno di amicizia, oggetto di buon augurio. Ma anche compendio di filosofia e breviario di etica: il pensiero cinese mira all'armoniosa conciliazione degli opposti e quindi rappresentare brutalmente il dolore e la morte sarebbe stato accentuare indebitamente una faccia sola della realtà, oltre che stimolare eccessivamente le emozioni e turbare così la quiete mentale coltivata dal saggio confuciano.

Questo non significa però che la pittura colta cinese e giapponese non possa mostrarci, come in filigrana, il disagio, la sofferenza, l'incomunicabilità. Possiamo allora concludere che proprio

³ Da J. Cahill, *Scholar Painters of Japan: the Nanga School*, The Asia Society, New York, 1972, p. 84. Trad. mia.

questo nei dipinti di Gyokudô ci comunicano la pennellata, la disposizione degli elementi nella composizione, il colore o, più spesso, l'assenza di ogni colore? Come già anticipato, mi sembra che per forza di cose l'interpretazione debba restare ambigua: la vibrazione che sale dai dipinti di Gyokudô, l'energia che ci investe può esaltarci ma può ugualmente deprimerci e ci sarà chi entrerà in risonanza laddove per altri strideranno dissonanze. La pittura colta estremo-orientale, sempre più costretta con il passare dei secoli a temi obbligati, convenzionali e necessariamente non drammatici, dovette esprimere emozioni senza calarle direttamente nei soggetti trattati; da questo punto di vista essa si apparenta ad arti non-figurative come la musica o l'architettura, in cui il 'messaggio' può (forse deve) risultare ambiguo, o meglio, ineffabile.

Dobbiamo quindi rinunciare non solo a cercare di ricostruire il personaggio Gyokudô, ma forse anche a connettere i dati biografici con le pennellate sulla carta e a fornire un'interpretazione complessiva della sua pittura

Nessuna *morale*, quindi. Potremmo anche guardare questo dipinto, infischiacene di saggi e di montagne, di *yin* e di *yang*, come arte puramente astratta, come guarderemmo un quadro di Kandinskij. Più che una definita visione della natura e dell'uomo che ne è parte, la pittura di Gyokudô, come molta arte astratta del XX secolo, ci porrebbe allora un lussuoso test di Rorschach, uno specchio troppo opaco per leggerci una verità assoluta, ma sufficientemente chiaro per scorgervi ciò che di noi stessi non possiamo fare a meno di proiettare su ogni grande opera d'arte.

Alessandro Guidi

