

CHEN HONGSHOU INCONTRA RAVEL

Che cosa può unire o anche solo avvicinare un pittore cinese del secolo XVII e un musicista francese vissuto trecento anni dopo? Il fatto che Maurice Ravel, come tanti suoi contemporanei fosse appassionato di cose estremo-orientali e che qua e là nella sua opera di musicista abbia persino giocato con le cineserie¹ non ha certo rilevanza sufficiente da permettere un tale accostamento. E' James Cahill (a parer mio, massimo interprete occidentale della pittura cinese) a fornire la chiave, a pag. 205 del suo *The Distant Mountains*:

¹ Nella melodia per voce e orchestra *Asie* (del ciclo *Shéhérazade*), in *Laideronnette, impératrice des pagodes* (contenuto in *Ma mère l'oye*) e, nell'opera *L'enfant et les sortilèges*, nel breve episodio della *tasse chinoise*. E' una Cina consapevolmente fasulla, fatta di pagode-giocattolo e di divinità grassocce (i Budai che venivano scambiati per Buddha: "Pigri ed obesi son gli dèi giapponesi...") fanno dire i librettisti Illica e Giacosa a Butterfly, all'inizio del secondo atto dell'opera pucciniana). Ecco come, ne *L'enfant et les sortilèges*, la tazza di porcellana si esprime nel bizzarro miscuglio franco-pseudo-sino-giapponese ideato da Colette, autrice del libretto: "Keng ça-fou, Mah-jong, / Keng ça-fou, puis kong-kong-pran-pa, / Ça-oh-râ, Ça-oh-râ, Ça-oh-râ, / Ça-oh-râ, Cas-ka-ra, harakiri, Sessue Hayakawa, / Hâ! Ça-oh-râ toujours l'air chinoâ / Ping, pong, ping, pong...". Infliggo al lettore anche alcuni (brutti) versi della lirica *Asie* di Tristan Klingsor musicati (egregiamente) da Ravel nel 1903: "Je voudrais voir la Perse et l'Inde et puis la Chine, / Les mandarins ventrus sous leurs ombrelles, / Et les princesses aux mains fines / Et les lettrés qui se querellent / Sur la poésie et sur la beauté; / Je voudrais m'attarder au palais enchanté / Et comme un voyageur étranger / Contempler à loisir des paysages peints / Sur des étoffes en des cadres de sapin / Avec un personnage au milieu d'un verger...".

Ma tra tutti i maestri tardo-Ming che manipolano in modi complessi il passato, Chen Hongshou è il più sensibile e sofisticato. Caratteristiche dei suoi dipinti sono le evocazioni agrodolci di antichi temi: temi che si rivelano toccanti come non mai, nonostante lo sguardo un po' distante e ironico di Chen. Questo sapore agrodolce distingue la sua varietà di arcaismo dalle impassibili imitazioni di Lan Ying o dalle deformazioni di Wu Bin di tipi paesaggistici istituzionalizzati. E' lo stesso sapore che si trova forse in alcune musiche di Ravel e di Poulenc che giocano in maniera simile sugli stili rococò o romantici, evocando atmosfere anticheggianti e stabilendo nel contempo una distanza emotiva per mezzo di astringenti torsioni effettuate sulle armonie usuali.²

Quanto segue è una glossa a questa notazione di Cahill, un tentativo di chiarirne la fondatezza e al contempo di stabilire i limiti entro i quali può essere accettata. Mi limiterò ad approfondire il parallelo con Ravel, in primo luogo perché è uno dei miei musicisti preferiti; in secondo luogo perché, come statura artistica, Chen Hongshou mi sembra più avvicinabile a lui che al pur raffinato autore dei *Dialogues des carmélites*.

Si dice che Eliogabalo, imperatore romano, scegliesse i suoi ministri in base alle dimensioni del pene. Appena un po' meno folle, per la nostra moderna mentalità tecnocratica, appare il criterio cinese di eleggere funzionari, che dovevano magari occuparsi di arginare le piene del Fiume Giallo, sulla scorta di esami in cui si richiedeva ai candidati la memorizzazione dei testi classici confuciani. (Incidentalmente: oggi, a 45 anni, riconosco a quell'idea cinese almeno una briciola di

² *The Distant Mountains – Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*, New York-Tokyo, Weatherhill, 1982. Traduzione mia; riconduco al sistema di traslitterazione Pinyin, il più usato oggi, i nomi citati da Cahill con il sistema Wade-Giles.

saggezza). Quel che è certo è che gli esami cinesi furono fonte di grandi sofferenze per alcuni tra gli ingegni e i talenti più brillanti della storia del grande impero: tra le vittime dell'imponente macchinario di reclutamento inaugurato nel II secolo a.C. dall'imperatore Wu può essere annoverato anche Chen Hongshou, il massimo pittore di figura dell'epoca Ming.

Chen Hongshou nacque nel 1598 o nel 1599 nel Zhejiang da una famiglia di funzionari: quando aveva otto anni suo padre morì (qualche anno dopo se ne andò anche la madre) e fu allevato da un poco amorevole fratello maggiore e dal futuro suocero: sin dalla prima infanzia gli era infatti stata destinata una moglie. Fu un bambino prodigio: a 10 anni studiava con il grande pittore Lan Ying e a 14 vendeva i suoi dipinti nei mercati. La buona educazione ricevuta (soprattutto negli studi neoconfuciani) gli permise di superare a 20 anni il primo della serie di esami che avrebbe dovuto assicurargli una condizione dignitosa e agiata. Ma a quei tempi in Cina, aggirato il primo scoglio dell'esame *shengyuan*, solo un candidato su venti riusciva a proseguire nella difficile carriera: Chen fallì negli esami di prefettura nel 1623 e nel 1638 e, come tanti altri artisti, rimase fermo al gradino più basso della scala.

Compromessa così la carriera di funzionario, Chen si trovò suo malgrado costretto, con il passare degli anni e il tramontare delle illusioni sul suo futuro, lui, intellettuale e poeta, a vestire i panni e ad assumere l'umiliante ruolo del pittore professionista, ufficialmente disprezzato dall'*élite* dei pittori-letterati, coloro che non si sporcavano le mani (o fingevano di non sporcarsela) con il denaro ricavato dall'ignominiosa vendita delle proprie opere. Divenne celebre, sia come pittore che come autore di illustrazioni destinate alla riproduzione xilografica: ma era una celebrità, quella del pittore-artigiano prezzolato, appena più dignitosa di quella dei guitti e delle prostitute; si sposò due volte e deluse, con i suoi fallimenti agli esami, le aspettative

dei suoceri; a 40 anni, nel 1639, si trasferì a Pechino, dove, dopo aver avuto l'opportunità di osservare e ricopiare molti celebri dipinti della collezione imperiale, rifiutò un posto come pittore di corte, convinto che poteva ancora farcela a salire la scala sociale.

Nel 1645 l'esercito degli stranieri Manciù, procedendo verso sud, invase anche il Zhejiang, che fu saccheggiato sia dalle armate degli invasori sia da quelle della sconfitta dinastia Ming; con la vittoria dei Manciù e la fondazione della nuova dinastia Qing, Chen vide alcuni dei suoi amici e maestri suicidarsi o lasciarsi catturare e uccidere per mano dei nuovi padroni della Cina. Lui non ne ebbe il coraggio e sopravvisse; i sensi di colpa lo spinsero sempre più spesso ad abbandonarsi alle consolazioni dell'alcool e delle donne di piacere, passioni a cui indulgeva sin dagli anni giovanili. Le poesie di Chen e le testimonianze dei contemporanei ci raccontano della sua sofferenza e delle smodate (e forse artatamente esagerate, sia da lui, sia dai suoi biografi cinesi antichi e moderni) reazioni di dolore del pittore-patriota alla caduta della dinastia Ming. Nel 1646 tentò la via dell'eremita, rifugiandosi in un monastero buddhista: ma dopo pochi mesi era già ritornato in città, a Shaoxing, per vendere i suoi dipinti, ormai rassegnato a quel che era considerato un mercimonio dell'ingegno, sempre ostentando tuttavia, per salvare almeno la faccia nei confronti dell'intelligenza, la sua fedeltà alla tramontata dinastia Ming. La vita dissipata che condusse a Shaoxing e a Hangzhou affrettò il declino e la fine, che giunse nel 1652; in questi ultimi anni Chen lavorò comunque alacremente, producendo, si dice, decine e decine di dipinti ogni mese, tra i quali alcuni tra i suoi capolavori.

La biografia di Chen Hongshou ha poco in comune con quella di Maurice Ravel (1875-1937), se si eccettuano i cinque

fallimenti (tra il 1901 e il 1905) del musicista francese al prestigioso Prix de Rome e il fatto, tutt'altro che trascurabile, che entrambi gli artisti si trovarono, o crederono di trovarsi, al tramonto di un'epoca. I punti di contatto più notevoli sono comunque, come notava Cahill, nell'ambiguo atteggiamento che entrambi assunsero nei confronti della propria produzione artistica e di una tradizione tutto sommato accettata ma rivista, attualizzata e deformata.

Dopo un secolo di Romanticismo e di trasfusione della vita nell'arte, l'artista europeo era spesso tentato di nascondersi dietro la sua opera, di ostentare un'impassibilità che in musica prese sovente le sembianze di un settecentismo o di un neoclassicismo (o neo-neoclassicismo) che permettevano al compositore di non mettere indecorosamente a nudo il cuore. Ravel era francese e la Francia, pur con tutte le rivoluzioni che aveva conosciuto, non aveva mai rinnegato del tutto la *clarté*, la secchezza e l'ironia del suo Settecento: la musica di Ravel è appunto la quintessenza di un certo genio francese per l'apparente distacco, per quell'ironia che, all'alba del XX secolo, altro più non è se non maschera dall'ipersensibilità e dell'amarrezza.

Cahill parlava di “evocazione di amosfere anticheggianti” e di “distanza emotiva”. Vediamo ora, con qualche esempio, come funzionano in Ravel questi ‘meccanismi di difesa’. Sulla volontà del musicista francese di distaccarsi da un sentimentalismo in lui presente, ma sentito come indecoroso, mi sembra che il *Concerto in sol* per pianoforte e orchestra del 1931 sia un caso esemplare: il primo e il terzo movimento procedono con festosa e talora buffonesca gaiezza; ma nel secondo, Ravel concede a se stesso e a noi uno struggente abbandono lirico che, dice bene Paolo Isotta, è una negazione della negazione. E' come cioè se l'artista, stringendo e nascondendo il suo *Adagio* tra due movimenti scherzosi e ostentatamente antiromantici,

dicesse, senza riuscire naturalmente a convincerci: “guardate che quella effusione sentimentale era solo un gioco, una parodia; io non sono così, è chiaro, no?”. Questa sorta di meccanismo di difesa (come ho detto poc’anzi) o *excusatio non petita* è presente anche nella deliziosa opera *L’enfant et les sortilèges* del 1925, dove ci imbattiamo in uno dei brani più commoventi e disarmanti della musica del Novecento. Le dolcissime, fem-minee, lacrimogene melodie di Massenet e di Puccini sono il modello su cui Ravel gioca la sua partecipe e accorata parodia: con il tenero e straziante addio della *Princesse* e le desolate parole dell’*Enfant*, solo (“Tu ne m’as laissé, comme un rayon de lune, / Qu’un cheveu d’or sur mon épaule, / Un cheveu d’or... et les débris d’un rêve...”), ritorniamo tutti all’infanzia a ai suoi sogni che la spietata maturità infrange. E piangiamo senza *arrière-pensées*. Ma Ravel e Colette che cosa fanno a questo punto? Fanno entrare immediatamente in scena l’Arit-metica, nelle sembianze di un *Petit vieillard*, che attacca una indiarvolata e irresistibile logorrea di piccole e pungenti torture matematiche (i rubinetti che versano nella vasca, i due treni che lasciano la stazione a distanza di venti minuti, un crescendo di “Millimètre, / Centimètre, / Décimètre, / Décamètre, / Hecto-mètre, / Kilomètre, / Myriamètre...”). Tutto ritorna giocoso e le lacrime appena versate vengono in tal modo esorcizzate e negate.

Quanto alla “evocazione di amosfere anticheggianti”, l’ambiguo atteggiamento di Ravel nei confronti della tradizione si rivela in vari luoghi della sua opera e in modo chiaro nei due grandi omaggi al valzer: le *Valses nobles et sentimentales* e il ‘poema coreografico’ orchestrale *La valse*. *Valses nobles et sentimentales* è una raccolta di otto pezzi pianistici che Ravel pubblicò nel 1911, con sul frontespizio una frase di Henri de Régnier: “Le plaisir délicieux et toujours nouveau d’une occupation inutile”. L’ostentato dandysmo di queste parole, del

tutto coerente con le pose che l'uomo Ravel affettava in società, riesce a nascondere solo in parte quel fondo di malinconia che si coglie spesso in questa raccolta, come del resto in altre sue composizioni. Il vecchio valzer, in particolare quello schubertiano, viene rivisitato e distorto quel tanto che basta da ottenere un leggero effetto di estraniamento, senza tuttavia rinunciare a occasionali dolcezze e languori che tuttavia non possono essere più di tanto presi sul serio. Questa operazione, ancora celante e bonaria negli otto valzer del 1911, viene condotta alla sua logica conseguenza nel 1920, con la visione ben altrimenti inquietante de *La valse*. Qui è Johann Strauss jr. il modello parodistico: gli effetti comici non mancano, ma l'accentuata deformazione, che ormai può essere definita espres-sionistica,³ spinge *La valse* al confine con il tragico e rischia di contaminare il brano con un'alienazione schiettamente novecentesca: in questo senso l'esito de *La valse* è più 'moderno' rispetto alla rivisitazione del valzer viennese mirabilmente operata alcuni anni prima da Richard Strauss nel *Rosenkavalier*. Ma Ravel non è Schönberg, e non è nemmeno Kurt Weill: è francese fino al midollo, resta con un piede nella *fin du siècle*; c'è sempre in lui un che di giocoso e insieme di nostalgico, un fondo di infantile spensieratezza che lo trattiene al di qua del limite che, nella *Dreigroschenoper* del 1928, dove il riso è sempre sardonico e il 'gioco' è in realtà maledettamente serio (per non parlare dello schönberghiano *Pierrot lunaire* del 1912, in cui il riso era già ridotto a una smorfia), è ampiamente varcato.⁴

³ Come un'incisione in bianco e nero rispetto a un dipinto a vivaci colori, la versione per due pianoforti de *La Valse*, confrontata alla smagliante partitura orchestrale, ne accentua ulteriormente il carattere graffiante e anti-romantico.

⁴ C'è forse un unico brano, tra i meno noti del musicista francese, in cui Ravel sembra oltrepassare la sua estetica del ritengo: il brevissimo (meno di due minuti) ed enigmatico *Frontispice* del 1918 per due pianoforti, una

La valse intendeva evocare nostalgicamente un'epoca e un mondo, quello del valzer viennese, che la Prima Guerra Mondiale aveva spazzato via per sempre. Ed è su questo punto che possiamo cominciare a stabilire un contatto con il mondo di Chen Hongshou, i cui dipinti sono intrisi dalla tristezza e dal pessimismo di un'età che vide il declino e il crollo della gloriosa dinastia Ming e la caduta dell'impero nelle mani di un popolo straniero. Le allusioni a questa situazione sono, come era d'uso tra i cinesi, indirette e affidate perlopiù a evocazioni di eventi passati: il consueto artificio di retrodatare di secoli la polemica politica e di incarnarla in apparentemente anodine figure di eremiti, poeti o esteti del passato era emblematica dell'alienazione dell'uomo di cultura dal proprio tempo, ingrato e ingiusto. Nell'etica confuciana la fuga dalla società era presentata e interpretata come atto di accusa, l'individualismo come un'espressione di nichilismo.

In un rotolo dipinto negli ultimi anni della sua vita (che si trova in una collezione privata di Hong Kong) Chen ritrae, come molti altri pittori della sua epoca, i famosi 'Sette saggi del boschetto di bambù' del III secolo d.C., un periodo storico cioè di decadenza e di imminente disastro che i letterati e gli artisti del periodo tardo-Ming sentivano molto simile a quello da loro vissuto. Ma un che di strano e di estraniato colpisce chi osserva quest'opera e la confronta con altre contemporanee: le bizzarre, contorte forme degli alberi, le posture e le espressioni dei personaggi ritratti rivelano che la perfetta identificazione con la passata grandezza è divenuta impossibile e che noi moderni non siamo che un'imperfetta caricatura, una scimmiettatura degli antichi. L'effetto è parodistico, autodenigratorio, l'ironia sferzante: manca, direi, quella dolcezza no-

sorta di ossessivo e inquietante punto interrogativo musicale.

stalgica e quel sorridente, accondiscendente *bon ton* che sentiamo in Ravel quando rivisita, più o meno ironicamente, il passato musicale, come nella *Sonatine*, nel *Menuet sur le nom de Haydn*, nei pezzi *A la manière de Borodine* e *A la manière de Chabrier*.

Più ‘raveliano’ è, direi, il rotolo dipinto nel 1650 delle undici scene dalla vita di Tao Yuanming (grande poeta-eremita vissuto tra IV e V secolo), conservato a Honolulu, che ricalca, nella successione delle immagini, analoghe composizioni del passato e si ricollega palesemente nello stile a una lunga tradizione di pittura di figura modellata sui celebri rotoli attribuiti a Gu Kaizhi (IV-V secolo) e a Yan Liben (VII secolo); similmente, Ravel si rifaceva alla grande tradizione clavicembalistica del Settecento francese in composizioni quali il *Tombeau de Couperin*, con le sue *Forlane*, *Menuet* e *Rigaudon*. Discutendo dell’uso da parte di Chen di stilemi del passato, Cahill osserva lucidamente (e l’osservazione si attaglia in modo perfetto anche a Ravel) che “il serio proposito descrittivo delle opere antiche lascia il posto a un’intenzione allusiva; i significati un tempo espressi da quei mezzi pittorici arcaici non sono veramente reiterati da Chen Hongshou, bensì citati, a freddo – racchiusi, per così dire, tra virgolette stilistiche”⁵.

Una differenza essenziale tra Chen Hongshou e Ravel è che la musica di quest’ultimo non è mai autobiografica (come invece quelle di Berlioz, di Liszt, di Wagner o di Mahler, dove la vita è mescolata con l’arte), mentre la pittura di Chen lo è spesso, in una tradizione, per di più, in cui il pittore raramente si metteva in mostra in maniera così diretta e l’autoritratto era quasi inesistente. Ravel, lo abbiamo visto, temeva di rivelare se

⁵ J. Cahill, *The Compelling Image – Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Mass./London, 1982, p. 135.

stesso, la sua tenerezza e ipersensibilità, nella sua musica, anche se ovviamente qualsiasi espressione artistica la dice sempre lunga sul suo autore, fosse solo anche la sua equivoca volontà di non rivelarsi. Se dunque possiamo farci un'idea dell'uomo Ravel dalla sua musica *nonostante* il suo giocare a nascondino con l'ascoltatore, Chen ha deliberatamente consegnato ai suoi contemporanei e ai posteri due eloquenti ritratti di se stesso. Uno, risalente al 1627, si trova in un foglio d'album nella collezione Weng, nel New Hampshire: è di piccole dimensioni (26,4 x 23,28 cm.) e presenta l'artista semidisteso e appoggiato ai suoi libri, coperti da un broccato, in una postura che Chen riprende da ritratti più antichi; accanto a lui si trova una giara, forse vuota, visto che l'artista è palesemente ubriaco, come suggerisce anche l'iscrizione. Questa fa riferimento alla perdita da parte della dinastia Ming di migliaia di *li* di territorio, sotto l'avanzare delle armate Manciù: che cosa si può fare, scrive l'autore, se non bere in compagnia degli amici? Cahill conclude che questo dipinto giovanile è "meno un vero autoritratto che una variazione su un tipo di figura già istituzionalizzato che [Chen] sceglie per presentare un'immagine di se stesso"⁶. Tuttavia chi osserva questo dipinto non può non essere colpito dalla desolata, disperata espressione, rarissima nella ritrattistica cinese, del personaggio; Richard Vinograd⁷ fa un paragone appropriato quando afferma che un'espressione di emozione così estrema si poteva trovare prima di allora solo nei dipinti dei *luohan*, gli asceti buddhisti.

Del tutto diversa è l'espressione di Chen Hongshou nel grande (202,1 x 97,8 cm.) autoritratto del 1635, conservato al Museo Nazionale di Taipei e intitolato *Qiaosong xianshou* ("Un

⁶ *Ibid.* p. 108.

⁷ In *Boundaries of the Self – Chinese Portraits -1600-1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 31-32.

alto pino e un immortale taoista’) (v. tav. in fondo). Qui l’immortale-Chen, accompagnato a breve distanza dal nipote Han, si trova in piedi sotto un gruppo di alberi, innaturalmente addossati l’uno all’altro e dai colori violentemente contrastanti, che si stagliano su uno sfondo paesaggistico reso con una prospettiva assurdamente distorta; al lieve senso di malessere trasmesso da questa scena si aggiunge l’espressione estraniata del personaggio principale, rivolto verso lo spettatore, ma con lo sguardo leggermente spostato, come se stesse osservando qualcosa in tralice. James Cahill, inevitabilmente proiettandovi le inquietudini della nostra epoca, ha scritto pagine bellissime su questo sconcertante dipinto e sulla “problematica situazione dell’uomo intelligente e sensibile in un mondo assurdo”⁸.

Una caratteristica notevole di molti dipinti di Chen, che ritroviamo anche nell’autoritratto del 1635 (se accettiamo

⁸ J. Cahill, *The Compelling Image*, op. cit., pp. 106-107 e 141-145. Richard M. Barnhart vi vede invece (‘Survivals, Revivals, and the Classical Tradition of Chinese Painting’, in *Proceedings of the International Symposium of Chinese Painting*, National Palace Museum, Taipei, 1972, p. 187) un’intensa affermazione della dignità dello spirito umano; gli ignoti compilatori cinesi del catalogo di una mostra del Museo Nazionale di Taipei (*Wanming bianxing zhuyi huajia zuopin zhan – Style Transformed: A Special Exhibition of Works by Five Late Ming Artists*, National Palace Museum, Taipei, 1977, p. 116) parlano di arcaismo, della “semplice immediatezza degli antichi dipinti”, di una “natura concettualizzata” che riflette “la visione interiore dell’artista” (ma non si pronunciano sulla qualità di questa visione). Va detto che l’attribuzione di questo dipinto a Chen Hongshou, già messa in dubbio parecchi anni fa da Chu-ting Li (C. Li, *A Thousand Peaks and Myriad Ravines – Chinese Paintings in the Charles A. Drenowatz Collection*, vol. 1, Artibus Asiae, Ascona, 1974, p. 28), che sospettava questo ritratto essere opera di allievi, è stata recisamente negata in un grande convegno del 1999, a cui partecipava anche Cahill, da Wan-go Weng (‘A Tall Pine and Daoist Immortal: An Examination of a Painting Attributed to Chen Hongshou’, in *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1999, pp. 171-186). Sul contrasto tra Cahill e Weng, vedi il mio saggio *Dong Yuan sul letto di Procuste*.

l'attribuzione), è il suo rifarsi a moduli pittorici volutamente degradati, al 'non stile' dei falsari e degli imitatori da quattro soldi dei capolavori pittorici del passato: in questo servirsi di materiali sviliti, Chen Hongshou può essere avvicinato non a Ravel, ma a Gustav Mahler. Il musicista austriaco inserì infatti nelle sue sinfonie marce militari e musiche di consumo, con un inedito effetto di disperata estraniamento, lontanissima da quell'estetica del *divertissement* dalla quale Ravel non volle mai, almeno pubblicamente, distaccarsi. Tornando a Mahler, con qualche forzatura si potrebbe anche connettere l'ultimo capolavoro di Chen, il rotolo del 1651 del Museo di Taipei delle 'Sedici scene dalla vita di un eremita', per la sua insistenza sulla fuga dalla realtà e sull'ubriachezza, con la Cina immaginaria (ispirata dalla rielaborazione di poesie di Li Bai e di altri lirici cinesi), mistica, stravolta ed ebraica evocata nel *Lied von der Erde*.

Sarei tentato di continuare i paralleli tra Chen e i musicisti, confrontando ad esempio (tornando a Ravel) le pitture di fiori e uccelli, spesso lievemente sinistre, del pittore cinese e gli *Oiseaux tristes* dei *Miroirs* del musicista francese; le distese d'acqua del 'Guado sul Fiume Giallo' del Museo di Pechino e la *Barque sur l'océan*, sempre nei *Miroirs*; le curiose, innaturali figurine che appaiono nelle illustrazioni di Chen di celebri opere letterarie e teatrali (quali lo *Shuihuzhuan* e lo *Xixiangji*) e i buffi, marionettistici personaggi delle due opere raveliane *L'heure espagnole* e *L'enfant et les sortilèges*; ma il gioco rischia di diventare gratuito e molto più artificioso di quanto già non sia.

Concludo dunque questo breve 'esercizio di ammirazione', tracciando l'ultimo parallelo tra Ravel e Chen Hongshou. Entrambi gli artisti ebbero durante la loro vita la loro parte di disgrazie. Il musicista conobbe l'inferiorità fisica (era alto un metro e cinquantasette), l'orrore di una guerra mondiale, la

crisi di una civiltà, l'inevitabile morte della madre (di cui soffrì enormemente, benché già quarantenne), quella maledizione che è l'orgoglio di non voler mostrarsi debole e spezzato e, negli ultimi anni, una misteriosa e crudele malattia cerebrale che lo portò lentamente alla tomba; il pittore conobbe l'infanzia dell'orfano, l'umiliazione dei ripetuti fallimenti nella vita pubblica, il crollo della patria per mano straniera, l'irrisolutezza e la dipendenza dai vizi.

“Gli toccarono, come a tutti gli uomini, tempi brutti in cui vivere”. (Borges)

Alessandro Guidi

(Questo saggio è già stato pubblicato in
A. Guidi: *Ad ovest dell'Occidente*, Bologna, Eurocopy, 2007
e in *Bollettino del CSAEO*, n. 50, 2006)

