

Il ritorno all'antico come contestazione del presente nella pittura cinese della fine del XIII secolo –

Il caso di Qian Xuan

Questo saggio di Giovanni Peternolli è tratto dal volume *Rivoluzioni dell'antico* (curato da D. Galligani, C. Leroy, A. Magnan, B. Saint Girons), Bologna University Press, 2006.

Forse in nessun'altra civiltà il tema della rivoluzione dell'antico (un'espressione che è praticamente un ossimoro) risulta così centrale come in quella cinese, dove assume quasi il carattere di una legge costante durante tutto l'arco millenario della sua storia. In mancanza di una sanzione dei valori sociali e culturali dovuta all'intervento normativo trascendente di una divinità, i cinesi hanno sempre avuto una tendenza fortissima a conferire un valore paradigmatico all'antichità, considerata un modello insuperato, un punto di riferimento stabile in tutti i settori dell'attività umana ed anche un elemento imprescindibile per qualsiasi tipo di rinnovamento.

Il recupero e la riaffermazione della propria identità culturale erano considerati tanto più necessari quanto più il paese era sottoposto a un'occupazione straniera. La pressione delle popolazioni nomadi è stata un fenomeno costante sui confini nord-occidentali della Cina, una pressione sfociata più di una volta nella conquista di ampi territori. Ma è solo con l'occupazione dei Mongoli nel XIII secolo che per la prima volta nella sua storia l'intero paese cade sotto il giogo di una dominazione straniera. La graduale conquista della Cina da parte degli eserciti mongoli avviene, a partire dall'inizio del XIII secolo, in modo non lineare, data la compresenza di più fronti di lotta sull'immenso scacchiere euro-asiatico. Nel 1215 Genghis Khan espugna Yanjing (l'attuale Pechino), capitale nord dei tartari

Jurchen, che assunsero il nome dinastico di Jin. Nel 1234 la conquista da parte dei Mongoli di Bianjing (l'attuale Kaifeng), avvenuta anche grazie all'appoggio dei cinesi, che speravano di sbarazzarsi degli usurpatori Jin, segna la fine di questa dinastia. Conquistata la Cina settentrionale, Kubilai Khan, nipote di Genghis Khan, inizia nel 1271 la conquista dell'impero dei Song meridionali, suoi incauti alleati nella lotta contro i Jin. Nel 1276 cade la capitale Lin'an (l'attuale Hangzhou) e nel 1279 la conquista di tutto il territorio cinese è un fatto compiuto. Ha fine così il periodo Song, considerato da alcuni studiosi come il Rinascimento cinese.

Questo periodo si divide in due parti: i Song settentrionali, con capitale a Kaifeng, che vanno dal 960 al 1127 d.C., anno in cui a causa dell'invasione dei tartari Jurchen il governo cinese perde tutti i territori settentrionali ed è costretto a ritirarsi a sud dello Yangzi; i Song meridionali con capitale a Hangzhou, che regnano fino al 1279. Tra i Song settentrionali e quelli meridionali esistono grandi differenze, ma nel suo insieme questo periodo è un momento glorioso della storia della Cina, un paese, all'epoca, di una vitalità e modernità stupefacenti, nettamente superiore rispetto all'Occidente cristiano per la sua organizzazione politica ed economica, per il volume degli scambi commerciali, i progressi tecnico-scientifici, la fioritura della letteratura e delle arti¹.

La pittura di questo periodo costituisce forse il maggior contributo della Cina all'arte universale, di cui rappresenta uno dei vertici. Basta considerare un'opera come [“Viaggiatori fra ruscelli e montagne” di Fan Kuan](#), dell'inizio dell'XI secolo che, a mio parere, costituisce la più sublime pittura di paesaggio non solo cinese ma di tutta la storia dell'arte. I viaggiatori, piccolissimi come formiche, avanzano lungo una strada di

¹ Un quadro dettagliato della Cina dei Song nel XIII secolo si trova in Jacques Gernet, *La vie quotidienne en Chine à la veille de l'invasion mongole, 1250-1276*, Paris, Hachette, 1978.

montagna ai piedi di un'altura boscosa su cui si intravede un tempio. Ma l'elemento dominante è costituito da un'immensa parete rocciosa, solcata a destra da una sottile cascata, che si erge altissima, di un'impressionante verità tattile, grazie all'impiego da parte dell'artista di innumerevoli brevi pennellate d'inchiostro, dette a goccia di pioggia, una tecnica nuovissima per l'epoca. Con il suo carattere incombente e aspro la montagna sembra essere un'incarnazione del concetto del sublime; tuttavia, a differenza della percezione che se ne è avuta in Europa, dove la sensazione del sublime era avvertita davanti a qualcosa che sconvolgeva o terrorizzava, in questa pittura non c'è nessun senso di oppressione dell'uomo ma solo quella dell'immensità della natura. Pur ispirandosi ai paesaggi montuosi della Cina del nord, l'opera non offre una raffigurazione oggettiva del dato naturale e nemmeno lascia trasparire l'interpretazione soggettiva dell'artista come invece avverrà più tardi nell'arte cinese, ma rende partecipe l'osservatore della maestà e della potenza creatrice della natura², uno scopo, questo, considerato in Cina l'obiettivo più alto al quale doveva mirare ogni vero artista. A questo proposito si può ricordare come Picasso abbia affermato una volta che la cosa più profonda riguardo la pittura l'avevano detta i cinesi: "non bisogna imitare la natura ma creare come essa". L'artista spagnolo sembra aver compreso un aspetto essenziale delle concezioni estetico-filosofiche della Cina, che istituiscono un legame profondo di contiguità e di continuità fra la realtà della natura e quella dell'organizzazione socio-culturale degli uomini.

Un'altra opera memorabile dell'XI secolo è "[Inizio di primavera](#)" di [Guo Xi](#), del 1072, la prima pittura cinese firmata e datata che ci sia pervenuta. In Occidente un titolo come questo evocherebbe probabilmente l'immagine di un paesaggio ameno, caratterizzato dalla presenza dei fiori e

² Cfr. James Cahill, *Chinese Painting*, New York, Skira-Rizzoli, 1977, p. 34.

di una fresca, rigogliosa vegetazione. In Guo Xi il paesaggio è aspro e l'arrivo della primavera è rivelato dall'acqua che scorre a causa dei ghiacci che cominciano a sciogliersi, dagli alberi scheletrici e contorti che per la pressione interna della linfa iniziano a gemmare, dalle rocce che sembrano animate, pervase da un dinamismo interno che evoca il vigoroso riemergere delle energie primaverili, restate a lungo sopite in inverno. Mentre la pittura di Fan Kuan è statica, classica, immensa e sublime, quella di Guo Xi è dinamica e vigorosa e comunica una potente sensazione di vitalità che investe le rocce, gli alberi, l'acqua, gli uomini, accomunati dalla presenza di un unico grande afflato cosmico.

All'epoca di Guo Xi gli artisti cinesi avevano acquisito ormai una straordinaria ricchezza di mezzi tecnico-pittorici che permetteva loro di evocare in modo convincente i più svariati effetti luminosi, atmosferici e prospettici. In "Inizio di primavera" ad esempio la profondità è resa magistralmente graduando l'inchiostro con risultati che possono ricordare i paesaggi della "Gioconda" o della "Vergine, Sant'Anna e il bambino" di Leonardo.

Una piena padronanza degli strumenti tecnici ed espressivi è riscontrabile all'epoca dei Song settentrionali, oltre che nelle pitture di paesaggio, anche in quelle che rappresentano il mondo animale e vegetale, come testimonia eloquentemente un foglio d'album, dell'inizio del XII secolo, intitolato ["La gioia dei pesci"](#)³, [attribuito a Zhao Kexiong](#). L'artista ha saputo rendere la trasparenza dell'acqua, la morbida flessibilità delle alghe, l'agile movimento dei pesci non solo con una trascendentale padronanza dei mezzi tecnici (il pennello, l'inchiostro, i colori) ma con una capacità di totale immedesimazione con il soggetto raffigurato, capacità

³ Per il tema della "Gioia dei pesci" e più in generale per l'evoluzione del genere della pittura dei pesci cfr. Hou-Mei Sung, *Chinese Fish Painting and its Symbolic Meanings: Sung and Yuan Fish Paintings*, in "National Palace Museum Bulletin", vol. XXX, Number 1 & 2, 3 & 4, 1995.

che presuppone una lunga consuetudine di simpatetica osservazione e la consapevolezza dell'irripetibile dignità che il semplice fatto di esistere conferisce ad ogni essere, per quanto insignificante esso sia. Nella millenaria storia della pittura cinese il periodo Song rappresenta il culmine del realismo nella raffigurazione della realtà circostante; è un realismo tuttavia che, superando il livello di una resa fedele e accurata, ma inerte, del dato naturale, è capace di restituire la scintilla vitale che anima ogni cosa.

Come ho già accennato, la conquista del nord della Cina ad opera dei tartari Jurchen, che vi fondarono la dinastia Jin, causò un drastico ridimensionamento del territorio cinese, ridotto alle zone a sud dello Yangzi, e il trasferimento della capitale a Hangzhou. Le mutate condizioni politiche si riflettono anche in campo artistico; il livello della cultura resta altissimo ma cambia profondamente la percezione della realtà. La visione grandiosa e unitaria dei Song del nord, che si rifletteva in pitture di notevoli dimensioni, lascia gradualmente il posto alla raffigurazione di angoli circoscritti di paesaggio, in opere di piccolo formato. L'arte assume un carattere più intimista, malinconico, soggettivo; i minuscoli personaggi, che un tempo erano parte integrante di paesaggi cosmici, assurgono al ruolo di protagonisti che godono da esteti della bellezza di un angolo di natura. Emblematico in questo senso è un foglio d'album di Ma Lin (1180-1256) tradizionalmente intitolato [“Aspettando gli ospiti al lume delle candele”](#). In realtà sembra che quest'opera illustri una poesia di Su Shi (1037-1101), grande statista, calligrafo e poeta dell'epoca dei Song settentrionali⁴. Il foglio d'album era in origine un ventaglio che presentava da un lato la pittura e dall'altro un frammento poetico: un tipo di abbinamento comune

⁴ Cfr. Richard Edwards, *Painting and Poetry in the Late Sung*, in “Words and Images. Chinese Poetry, Calligraphy and Painting”, edited by Alfreda Murck and Wen C. Fong, New York, Metropolitan Museum of Art, 1991, p. 411 e nota 21 alle pp. 428-429.

all'epoca e di cui ci sono pervenuti numerosi esempi. Il testo poetico in questo caso è andato perso, ma si suppone che fosse costituito dal seguente distico di Su Shi:

Temendo che nella profondità della notte i fiori si chiudano nel
sonno

Ha fatto accendere grandi candele per illuminare la loro fragile
bellezza.

Il personaggio che si vede nel padiglione illuminato non sarebbe quindi l'anfitrione che attende gli ospiti ma l'esteta che, conscio del carattere effimero della bellezza e rattristato dall'impossibilità di trattenerla, veglia la notte, ammirando lo spettacolo dei meli selvatici fioriti. Rispetto ai paesaggi di Fan Kuan e Guo Xi l'atmosfera è molto più lirica e la visione più ravvicinata. Notevole è la capacità dell'artista di rendere lo spazio, divenuto esso stesso un oggetto pittorico: il viale d'ingresso con le grandi candele, il padiglione illuminato con le linee curve del tetto che riprendono il formato ovale del ventaglio, le montagne bluastre ridotte semplicemente a un profilo e, in alto, la luna piccola, gialla, che suggerisce l'immensità del cielo crepuscolare.

Il crepuscolo è anche il tema di [“Paesaggio al tramonto”](#) un altro foglio d'album di Ma Lin, accompagnato dal seguente distico di Wang Wei (ca. 699-ca. 759) calligrafato nel 1254 dall'imperatore Lizong:

Le montagne trattengono i colori dell'autunno

Le rondini traversano il sole al tramonto.

In origine la scritta si trovava sul retro della pittura, ma ad un certo momento è stata rimontata in Giappone sovrapponendola alla parte dipinta. Ma Lin raffigura in basso quattro piccole rondini che volteggiano sull'acqua, resa con linee impercettibili. Dalla nebbia che invade il paesaggio emergono alcune montagne stagliate contro il cielo serale che conserva ancora gli ultimi bagliori del tramonto, quasi una malinconica metafora del crepuscolo di questa grande dinastia. L'artista forse non aveva una chiara coscienza dell'imminente, drammatica fine dell'impero dei Song ad opera dell'invasione mongola, ma l'atmosfera struggentemente elegiaca della pittura è comunque rivelatrice di uno stato d'animo di malinconico ripiegamento su se stessi. Capolavoro rappresentativo del gusto e della sensibilità dei Song meridionali, che prediligono un tipo di pittura suggestiva, crepuscolare, altamente evocativa, l'opera è un'ulteriore conferma della straordinaria capacità acquisita dagli artisti cinesi del periodo di rendere gli aspetti spaziali e atmosferici della realtà.

La completa conquista della Cina nel 1279 da parte dei Mongoli costituì un trauma violento per la popolazione cinese, in particolare per l'élite colta dei funzionari, i cosiddetti letterati, che venivano reclutati tramite concorsi pubblici. La nuova dinastia abolì i concorsi che sarebbero stati reintrodotti, in misura limitata, solo nel 1315; affidò inoltre le principali funzioni amministrative e governative a popolazioni dell'Asia centrale o tartare, e comunque non cinesi, considerate più affidabili da un punto di vista politico (si ricordi in proposito la celebre testimonianza di Marco Polo). Nella nuova suddivisione gerarchica della società i letterati si trovavano collocati al penultimo livello, prima dei mendicanti ma dopo le prostitute e gli attori di teatro: un vero e proprio crollo d'immagine sociale e di rispettabilità. Un certo numero di letterati tuttavia fu invitato ad entrare al servizio del governo mongolo. Nell'ottica del neo-confucianesimo la

collaborazione con gli invasori era un atto riprovevole, un vero e proprio tradimento, analogamente a com'era considerata in Europa all'epoca dell'occupazione nazista. Quelli che accettarono di collaborare, come il celebre pittore e calligrafo Zhao Mengfu (1254-1322), lo fecero per ragioni che furono probabilmente complesse: da un lato il rischio di venire accusati di insubordinazione, con le immaginabili gravi conseguenze, dall'altro la volontà di preservare il più possibile i valori spirituali e culturali propri della Cina, mitigando la durezza di un'amministrazione straniera e ostile.

Coloro che rifiutarono di servire la nuova dinastia per lealtà nei confronti dei Song divennero degli *yimin* (sudditi restati senza impiego). Gli *yimin* che erano ricchi proprietari terrieri potevano vivere di rendita, ma gli altri furono costretti a guadagnarsi la vita mettendo a frutto le loro capacità, insegnando pittura, calligrafia e arrivando persino a vendere le proprie opere, un'azione estremamente disdicevole dal punto di vista dell'etica di un letterato.

Lo stile delle loro pitture era completamente diverso da quello raffinato, sofisticato e lirico dei pittori professionisti, come Ma Lin, patrocinati durante tutta l'epoca dei Song meridionali dall'Accademia Imperiale, che esigeva dai suoi artisti un completo dominio dei mezzi tecnici ed espressivi. Ma in epoca Yuan una pittura come "Paesaggio al tramonto" di Ma Lin era considerata un simbolo della decadenza, della debolezza, della viltà della Cina dei Song meridionali, incapace di opporsi militarmente ai Mongoli. Gli stessi valori confuciani, dominanti durante i Song, venivano messi in discussione in quanto considerati responsabili del crollo del paese.

Gli artisti *yimin* da un punto di vista stilistico si ricollegavano alla pittura dei letterati della fine dei Song del nord, come Su Shi e Li Gonglin (1040-1106), una tradizione che si era perpetuata nella Cina settentrionale

durante la dinastia dei Jin e che ora, grazie alla riunificazione del paese operata dai Mongoli, era possibile conoscere anche nel sud. La pittura degli *yimin* attivi alla fine del XIII secolo conteneva in generale una critica politica, spesso di carattere criptico ma non per questo meno fondamentale. Ad esempio, Zheng Sixiao (1241-1318) era specializzato nel raffigurare con poche, flessuose pennellate calligrafiche le orchidee cinesi (*lanhua*), simbolo della purezza e della modestia dell'uomo integro che preferisce vivere in disparte per non cedere alle lusinghe e ai compromessi di un potere corrotto. Questa valenza simbolica dell'orchidea era già presente nel *Li sao*, poema in versi di Qu Yuan (340-278 a.C.), il primo grande nome della poesia cinese. In una [pittura conservata al museo municipale di Osaka](#) la pianta è raffigurata senza il terreno circostante. A chi gliene chiedeva una ragione Zheng Sixiao rispondeva che il terreno era stato rubato dai barbari⁵. L'orchidea in questo caso è un simbolo dello sradicamento e della purezza interiore dell'artista.

Questo tipo di soggetto era congeniale ai pittori letterati, non solo per le sue implicazioni simbolico-letterarie ma anche per la relativa semplicità della sua esecuzione, che non richiedeva l'acquisizione delle strabilianti abilità tecniche dei pittori professionisti accademici e, viceversa, presentava numerosi punti di contatto con l'arte della calligrafia, da sempre di competenza dei letterati.

L'emergere in epoca Yuan della pittura dei letterati come corrente dominante costituisce un vero e proprio spartiacque nella storia della pittura cinese. Da quel momento in poi lo scopo principale della pittura non sarebbe più stato quello di raffigurare il mondo circostante della natura ma quello di rivelare la personalità profonda dell'artista e il criterio della

⁵ Cfr. James Cahill, *Hills beyond a River. Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368*, New York, Weatherhill, 1976, pp. 16-17.

verosimiglianza venne sostituito da quello dell'espressività. Si tratta di una rivoluzione per certi aspetti analoga a quella che si verificherà in Occidente alla fine del XIX secolo, con la "liberazione" dalle pastoie del realismo accademico e l'enfasi posta sul valore espressivo autonomo della linea, della macchia, del colore.

Tuttavia, alla fine del XIII secolo, epoca di transizione tra i Song meridionali e gli Yuan, questa rivoluzione era ancora *in nuce* e il panorama pittorico cinese era ancora estremamente variegato. Uno degli artisti che rappresenta meglio questa fase di transizione e che costituisce la figura di maggior spicco tra gli *yimin* è Qian Xuan (ca. 1235-prima del 1307). Malgrado la fama goduta dall'artista già durante la sua vita, le notizie che lo riguardano sono scarse e talvolta di dubbia attendibilità. Non si conoscono con certezza nemmeno le date di nascita e di morte. Tuttavia, mettendo insieme le testimonianze dei suoi contemporanei, quelle successive e i colophon apposti dallo stesso artista alla sua opera, è possibile farsi un'idea della sua vita e della sua personalità⁶. Nato a Wuxing, nella provincia del Zhejiang, verso il 1235, praticò la pittura fin dall'infanzia. Nell'era Jingting (1260-1264), superò gli esami provinciali, ottenendo il titolo di *jinshi* (una specie di dottorato) indispensabile per intraprendere la carriera di funzionario. Sembra però che Qian Xuan non abbia ricoperto incarichi ufficiali, ma si sia dedicato ad attività letterario-artistiche, diventando noto fra i letterati di Wuxing e della capitale Hangzhou. Nel 1276 Hangzhou venne conquistata dai Mongoli e tre anni dopo tutta la Cina era sotto il loro dominio. Deluso dagli insegnamenti confuciani, che non erano stati in grado di evitare la catastrofe al paese, Qian Xuan bruciò tutti i suoi libri e rifiutò di registrarsi come capo di una

⁶ Cfr. James Cahill, *Ch'ien Hsüan and His Figure Paintings*, "Archives of the Chinese Art Society of America", 12 (1958), pp. 10-29.

famiglia confuciana, rinunciando così ad ottenere le agevolazioni fiscali concesse a chi godeva di quello status⁷. Ritiratosi a Wuxing fece parte insieme a Zhao Mengfu di un gruppo di intellettuali ed artisti noti come “gli otto talenti di Wuxing”. Il gruppo si dissolse nel 1286 quando Zhao Mengfu, seguito da altri membri, decise di accettare l’invito di Kubilai Khan di recarsi a Pechino. Qian Xuan, che all’epoca aveva già cinquant’anni, rifiutò l’invito, forse pretestando la sua età. Comunque la sua scelta venne considerata una dimostrazione di patriottismo e di lealtà nei confronti della dinastia precedente e venne contrapposta all’opportunismo e all’arrendevolezza di Zhao Mengfu. Per guadagnarsi da vivere Qian Xuan si adattò a vendere le proprie opere che, si dice, dipingeva sotto l’eccitazione del vino. Le sue pitture godevano di grande popolarità e furono oggetto di innumerevoli imitazioni già durante l’esistenza dell’artista. Oggi le opere che gli sono attribuite sono numerose. Molte, per ragioni stilistiche e qualitative, appartengono evidentemente ad altre scuole e ad epoche successive; per altre sembra che si possa parlare di copie più o meno fedeli. Nel corpus più ristretto delle opere considerate autentiche (anche se per nessuna esiste una documentazione incontrovertibile) si possono distinguere tre categorie: le pitture di fiori e uccelli, quelle di figura e i paesaggi. Per ognuno di questi generi l’artista avrebbe studiato a fondo e assimilato lo stile di diversi grandi maestri del passato e in particolare Zhao Chang (ca. 960-dopo il 1016) per la pittura di fiori e uccelli, Li Gonglin per quella di figura e Zhao Lingrang (1070-1100) e Zhao Bochu (morto verso il 1162) per i paesaggi. Queste informazioni si trovano già nei testi più antichi riguardanti Qian Xuan⁸ e sono state riprese

⁷ Cfr. Wen C. Fong, *Beyond Representation. Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 306.

⁸ Cfr. Osvald Siren, *Chinese Painting. Leading Masters and Principles*, Part II, *The Later Centuries*, vol. IV, *The Yuan and Early Ming Masters*, New York, Ronald Press Company, 1958, p. 30.

da tutti gli studiosi cinesi fino ad oggi. Se però si mettono a confronto le opere di Qian Xuan con quelle dei suoi supposti maestri, si notano sostanziali differenze e si ha l'impressione che le ragioni degli accostamenti siano piuttosto estrinseche, basate più sul ruolo rivestito dai predecessori di Qian Xuan nell'affermazione o nella ripresa di un determinato stile del passato che non su un'effettiva convergenza di tecnica pittorica e di poetica. Ma in Cina, tradizionalmente, per rendere conto dello stile di un artista si sente la necessità di trovargli dei punti di riferimento nelle opere del passato, così da garantire l'organicità del suo contributo all'interno della tradizione senza per questo inficiarne l'originalità.

Qian Xuan doveva la sua popolarità soprattutto alle pitture di fiori e uccelli che dimostrano la sua eccezionale padronanza dei mezzi artistici, degna del più raffinato pittore professionista dell'Accademia Imperiale. D'altra parte, se si accetta l'attribuzione a Qian Xuan di un'opera come "Passero su un ramo di melo" proposta da Weng Fong⁹ risultano evidenti i legami di continuità dell'artista con la tradizione accademica dei Song meridionali. L'opera è datata da Weng Fong intorno al 1270, corrispondenti agli ultimi anni della dinastia dei Song. Qian Xuan non aveva l'abitudine, affermata in seguito, di datare le sue opere; per questo la ricostruzione del suo percorso artistico è ipotetica e si basa su un'evoluzione stilistica che sembrerebbe andare nella direzione di una stilizzazione e di un arcaismo sempre più accentuati. C'è però da tener conto dei diversi registri stilistici adottati dall'artista nei diversi generi pittorici, per cui raffigurazioni relativamente realistiche e raffinate di piante e fiori potrebbero essere state eseguite contemporaneamente ai paesaggi più stilizzati, come dimostrerebbe un rotolo di fiori e uccelli scoperto di recente in Cina e attualmente custodito presso il Museo di Belle Arti di Tianjin. Il

⁹ Cfr. Wen C. Fong, *The Problem of Ch'ien Hsüan*, "Art Bulletin" 42 (Settembre 1960), pp. 173-189.

rotolo, diviso in tre sezioni separate raffiguranti rispettivamente un uccello e fiori di pesco, peonie e fiori di susino, ognuna accompagnata da una poesia autografa dell'artista, reca, contrariamente alle altre opere, una data, 1294¹⁰ ed è dipinto in uno stile raffinato ed elegante. Allo stesso periodo circa è attribuita la pittura “Wang Xizhi che osserva le oche” del Metropolitan Museum, dipinta, come si vedrà, in uno stile marcatamente arcaico e primitivo, apparentemente inconciliabile con quello del rotolo di Tianjin.

La più bella pittura di fiori di Qian Xuan, che ho avuto la fortuna di esaminare da vicino, è [“Fiori di pero”](#) del Metropolitan Museum di New York. Per la natura dei suoi supporti, dei materiali utilizzati, delle tecniche esecutive, la pittura cinese, più di qualsiasi altro tipo di pittura al mondo, richiede una visione ravvicinata; nel caso di un rotolo da svolgere, perfino un contatto fisico. Quando si entra in una sala di museo dove sono esposte pitture cinesi è difficile che vi siano opere che colpiscano da lontano fin dal primo impatto. Ma quando ci si avvicina alle bacheche, illuminate discretamente, e ci si china sui rotoli e sui fogli d'album, è come se si entrasse in un'altra dimensione e ci si apprestasse a vivere un'esperienza visiva e spirituale straordinariamente coinvolgente. Si prova una specie di erotismo della retina nell'accarezzare con lo sguardo le superfici di carta e di seta animate dalle vibrazioni lasciate dalle tracce del pennello, ora sottilissimo, ora graffiante, ora umido, ora asciutto e dalle infinite sfumature dell'inchiostro e dei colori. Soprattutto davanti a certe opere più si guarda più ci si sente invadere da un senso di calma e di profondo silenzio. Ed è proprio questa la sensazione che ho provato davanti al rotolo “Fiori di pero” di Qian Xuan, svolto senza lo schermo di una bacheca su un tavolo dello stanzone che custodisce, negli armadi e nei cassetti, le pitture

¹⁰ Cfr. Zhang Anzhi, *A History of Chinese Painting*, Beijing, Foreign Languages Press, 1992, p. 139.

cinesi del Metropolitan Museum. Totalmente dimentico della prosaicità dell'ambiente circostante, ho contemplato a lungo l'opera, di una bellezza mozzafiato per il senso di purezza assoluta, intangibile che comunica. Il dipinto, pur possedendo ancora le doti di raffinatezza e di bellezza della pittura di fiori dei Song meridionali, è profondamente diverso: la pianta non sembra più vivere in uno spazio autonomo tridimensionale e non possiede più le qualità sensuali di una realtà palpabile, tangibile, né partecipa del circolo naturale di nascita, sviluppo, decadenza e morte che si ritrova in tante raffigurazioni Song. In Qian Xuan le foglie e i fiori, resi con linee sottilissime e con colori sommessi, hanno una perfezione che non è di questo mondo. Straordinario è anche l'effetto dei pistilli candidi sui petali bianchi sul bianco più opaco del supporto di carta. La pittura è accompagnata a sinistra dalla seguente poesia, composta e calligrafata da Qian Xuan.

Il volto malinconico bagnato di lacrime, gocce che lavano i rami.
Benché ora senza trucco, il fascino di un tempo rimane.
Dietro al cancello chiuso in una notte di pioggia, quanto è piena
di tristezza,
Come appariva diversa, inondata dalle onde dorate della luce
della luna, prima che scendesse l'oscurità.

Come si chiarirà dopo, questi versi alludono alla Cina occupata dai Mongoli.

A differenza del foglio d'album "Paesaggio al tramonto", in cui la pittura era di Ma Lin e la calligrafia dell'imperatore Lizong, "Fiori di pero" è un'opera unitaria in cui la pittura, la poesia e la calligrafia sono di Qian Xuan e si valorizzano e potenziano a vicenda con lo scopo ultimo di

esprimere lo stato d'animo e la personalità dell'artista. Si tratta di una novità fondamentale nella pittura cinese, gravida di conseguenze per il futuro¹¹.

Nella poesia di Qian Xuan vi è una chiara allusione al “Canto dell'eterno rimpianto” di Bo Juyi (772-846), uno dei testi più celebri e amati della letteratura cinese. Vi si narra del folle amore dell'imperatore Minghuang per la sua concubina Yang Guifei. Considerandola la causa della rovina del paese i soldati che accompagnano l'imperatore in fuga dalla capitale insanguinata dalla rivolta esigono e ottengono l'uccisione di Yang Guifei. Inconsolabile, l'imperatore, una volta rientrato nella capitale Chang'an, non riuscendo a dimenticare la donna amata, invia alla sua ricerca un mago taoista che la ritrova nel regno degli immortali. Nell'evocare l'apparizione di Yang Guifei al mago, Bo Juyi scrive:

Sul suo puro volto rattristato scendono lente le lacrime,
un ramo di pero in fiore primaverile tutto imperlato di pioggia.

Nella sua poesia Qian Xuan non allude direttamente al ramo di pero in fiore, ma per i cinesi colti dell'epoca, che possedevano una profonda conoscenza della cultura letteraria del loro paese, la raffigurazione del pero evocava sicuramente il celebre testo di Bo Juyi. In questo come in tanti altri casi la citazione di un testo poetico non riflette un gusto per l'erudizione ma consente all'artista di inverare la sua esperienza con quella del passato. La tragedia della fuga dell'imperatore Minghuang si rinnova in quella della caduta dei Song, e all'immagine dolente di Yang Guifei si sovrappone quella dell'artista angosciato che rimpiange il proprio destino e quello della

¹¹ Cfr. Wen C. Fong, *Beyond Representation*, cit., pp. 307-315.

Cina, “inondata dalle onde dorate della luna prima che scendesse l’oscurità”.

Yang Guifei e l’imperatore Minghuang sono anche i protagonisti di quella che è probabilmente la miglior pittura di figura di Qian Xuan pervenutaci. Si tratta di un [rotolo su carta](#) conservato presso la Freer Gallery di Washington raffigurante una opulenta Yang Guifei, lussuosamente vestita, che tenta faticosamente di montare su un cavallo pomellato, assistita da due inservienti e da due palafrenieri. L’imperatore Minghuang, già in sella su un cavallo bianco, rivolge uno sguardo ansioso alla sua amata. Otto inservienti recanti le insegne e le armi da caccia dell’imperatore completano la scena. L’opera, probabilmente basata su un originale di Han Gan (ca. 720-ca. 780), il più celebre pittore di cavalli della sua epoca, si ispira alle composizioni dell’epoca Tang (618-906), rinunciando all’integrazione fra figure e ambiente circostante, all’espressività mimica e al dinamismo dei personaggi, caratteristici della pittura di figura di epoca Song. Ogni accenno allo sfondo o a un terreno di appoggio viene eliminato e le singole figure, delineate con linee sottili e sicure, sono disposte una accanto all’altra, psicologicamente collegate fra loro dalla direzione degli sguardi e raggruppate sapientemente secondo una raffinata alternanza ritmica di pieni e di vuoti. Si ha come l’impressione che l’artista abbia momentaneamente bloccato l’azione che si sta svolgendo davanti ai nostri occhi privando l’opera del suo aspetto più immediatamente narrativo e investendola di una temporanea magica immobilità. L’impressione di rievocazione nostalgica di un mondo dove tutto è “*beauté, luxe, calme et volupté*” viene contraddetta dall’iscrizione autografa, in cui il pittore si chiede come mai le auguste persone che qui montano bei destrieri fossero state costrette a viaggiare a dorso di mulo quando fuggirono dalla capitale devastata, verso la lontana Shu (antico

nome dell'attuale Sichuan)¹². Ancora una volta il drammatico episodio della fuga verso il Sichuan dell'imperatore Minghuang inseguito dalle truppe ribelli, che costò la vita a Yang Guifei, diventa metafora del crollo della splendida dinastia Song, una realtà dolorosa che continua a ossessionare l'artista e che traspare anche dalle sue opere apparentemente più disimpegnate su un piano politico.

È tuttavia nelle pitture di paesaggio di Qian Xuan che le implicazioni politico-esistenziali del ritorno all'antico acquistano il loro significato più profondo di rottura rivoluzionaria nei confronti degli stili e dell'ideologia del recente passato. L'autore sembra procedere per tentativi nella direzione di un'arte sempre più lontana dalle qualità illusionistiche, suggestive e sensuali della pittura dei Song meridionali.

In ordine cronologico l'esempio più antico è costituito probabilmente dal rotolo ["Ritorno a casa"](#), databile al 1285 circa, custodito presso il Metropolitan Museum di New York. L'opera ritrae uno dei maggiori poeti della Cina, Tao Yuanming (365-427), che ritorna alla sua residenza campestre dopo aver definitivamente interrotto la sua carriera di funzionario nel 405 d.C., per trascorrere una vita semplice in seno alla sua famiglia, rallegrata dalle attività agricole, dalle conversazioni con gli amici e con la gente di campagna, dal vino. Il titolo "Ritorno a casa" è anche quello della più celebre poesia di Tao Yuanming, composta nel 405 d.C. in occasione della sua decisione di seguire ormai solo gli impulsi della sua coscienza, rinunciando agli inevitabili compromessi e alle ambizioni della vita pubblica. In epoca Song questa scelta del poeta venne interpretata in chiave politica come rifiuto di servire la dinastia dei Liu-Song e, di conseguenza, un atto di lealtà nei confronti della precedente dinastia dei Jin

¹² Cfr. Oswald Siren, *Chinese Painting*, cit., vol. IV, p. 31.

orientali. A sinistra della pittura, Qian Xuan scrive le seguenti due quartine di versi di cinque caratteri:

Di fronte al suo umile cancello pianta cinque salici;
Presso la siepe orientale del suo giardino coglie crisantemi.
Nel suo lungo canto vi è una purezza che non svanisce,
Ma non c'è mai abbastanza vino per sostenerlo.
Per vivere in questo mondo bisogna ubriacarsi,
Poiché assumere un incarico arrecherebbe solo vergogna.
In un momento ispirato compone "Ritorno a casa" –
Una poesia unica in mille anni.

Dipingendo il suo rotolo, Qian Xuan in un certo senso si identifica con il poeta, simbolo di una persona che ha rifiutato l'impegno civile per rimanere eremita. Anch'egli aveva fatto la scelta di una vita ritirata, "eremitica", rifiutandosi di accettare l'invito di Kubilai Khan a lavorare per lui a Pechino. Dal punto di vista stilistico, l'opera è collocabile in una fase transitoria che presenta, accanto a elementi di novità, anche elementi riconducibili alla tradizione pittorica dei Song meridionali come ad esempio la concentrazione a sinistra degli elementi più importanti della composizione, o la resa ancora relativamente naturalistica dei tronchi e delle fronde dei salici. Ma è completamente venuta meno la volontà di rendere illusionisticamente la luce, l'atmosfera, lo spazio di un paesaggio e tutte le immagini sono riportate sulla superficie della carta bianca, la vera nuova protagonista di questo tipo di pittura che significativamente funge da supporto sia per le immagini che per la poesia¹³. Uno straordinario effetto

¹³ Una stimolante analisi della rivoluzione pittorica attuata da Qian Xuan e del fondamentale ruolo estetico assunto dalla superficie di carta si trova in John Hay, *Poetic Space: Ch'ien Hsüan and the Association of Painting and Poetry*, in "Words and Images", cit. pp. 173-198.

poetico è stato ottenuto raffigurando l'imbarcazione che porta Tao Yuanming a casa, lontano dalla riva, come se vi fosse una frattura fra il porto ideale agognato e il poeta impossibilitato a raggiungerlo.

Questo senso di una invalicabile distanza, che è nel contempo fisica e psicologica si trova anche in una pittura su seta del Palace Museum di Pechino, intitolata "Attendendo il traghetto sul fiume d'autunno", riportante a sinistra una poesia che si conclude con il verso

A lungo il viaggiatore in piedi attende il traghetto

Quello del traghetto è uno dei temi raffigurati più di frequente nella pittura cinese, ma personalmente non conosco un'altra opera in cui sia resa con altrettanta intensità l'attesa del viaggiatore desideroso di raggiungere la meta rassicurante, qui costituita da una dimora rustica nascosta fra gli alberi. L'impressione è quella di un profondo silenzio, di una sottile tensione originata dall'ampio spazio vuoto della superficie dell'acqua che si frappone fra le masse pittoriche collocate ai lati estremi della composizione: a destra, degli edifici tra gli alberi ai piedi di una catena montuosa che si prolunga indefinitamente; a sinistra, alcuni grandi alberi, di cui uno incendiato dall'autunno, che sovrastano la minuta figura del viaggiatore.

Un ulteriore passo nella direzione di una pittura risolutamente antirealistica, arcaizzante e primitivista è costituito dal già citato rotolo su carta raffigurante ["Wang Xizhi che osserva le oche"](#) conservato presso il Metropolitan Museum di New York e databile al 1295 circa. Racconta la tradizione di come Wang Xizhi, il supremo maestro della scrittura corsiva cinese, vissuto nel IV secolo d.C., si sia ispirato per la propria calligrafia al collo sinuoso ed elastico delle oche. Per comprendere il significato di

questo aneddoto occorre ricordare come in Cina la calligrafia non sia un fatto di mera scrittura, ma un'attività che comporta un totale coinvolgimento psicofisico per cui, prima di insegnare a tracciare i caratteri con il pennello, si insegnano i relativi gesti che bisogna compiere. La poesia di Qian Xuan, collocata come al solito a sinistra del dipinto, è la seguente:

Quale diletto in questo boschetto di eleganti bambù!

In un tranquillo padiglione, come deve essere piacevole stare a
stomaco scoperto!

Scrivendo il “Daodejing” per un amico taoista,

Lascia di sé un'immagine romantica – di uno che ama le oche.

L'espressione “a stomaco scoperto” è un'allusione a un altro celebre aneddoto riguardante Wang Xizhi, il quale sarebbe stato scelto, fra numerosi candidati, come genero di un importante funzionario di Corte per essere stato l'unico a presentarsi vestito in modo informale, con lo stomaco scoperto¹⁴. In quest'opera l'artista adotta volontariamente uno stile arcaico e primitivo che si ispira alla tradizione dei paesaggi verdi e blu della dinastia Tang, con rigide linee di contorno che definiscono zone colorate pesantemente con la malachite e l'azzurrite. La scelta di questo stile ha implicitamente il carattere di una contestazione del recente passato e di una rivendicazione dei valori nazionali nei confronti dell'invasore mongolo. La dinastia Tang infatti aveva rappresentato da un punto di vista politico-militare il culmine della storia della Cina, che all'epoca era la maggiore potenza mondiale, portatrice di cultura e civiltà in tutta l'Asia. La capitale Chang'an era la più popolosa città del mondo, con un milione e mezzo di

¹⁴ Cfr. Wen C. Fong, *Beyond Representation*, cit., p. 319.

abitanti, in un periodo in cui in Occidente, dopo il crollo dell'Impero romano, le maggiori città si riducevano ad avere poche decine di migliaia di abitanti. Ricca di templi buddisti, taoisti, zoroastriani, di chiese nestoriane, di moschee, Chang'an era anche una città cosmopolita, un crogiolo delle più diverse culture e civiltà.

L'adozione di uno stile così arcaico dopo le straordinarie conquiste pittoriche avvenute in epoca Song e, ancora prima, durante il periodo delle Cinque Dinastie (906-960), ha di che stupire un occidentale. Sarebbe come se all'epoca di Tiepolo si fosse dipinto nello stile di Cimabue. Ma in Cina quello con il passato è un rapporto di rinnovata integrazione e continuità. Da un punto di vista tecnico, il rotolo raffigurante Wang Xizhi presenta delle volute incongruenze: ad esempio il tetto del padiglione è sostenuto in modo del tutto improbabile dal pilastro visibile in secondo piano, collocato in una posizione arbitraria; la linea del colmo del tetto si interrompe bruscamente per ricomparire più in basso. Che si tratti di due padiglioni o, com'è più probabile, di un unico edificio, questo tipo di raffigurazione sfida ogni logica costruttiva. Si tratta evidentemente di deformazioni volute, dal momento che l'artista ha dimostrato in più occasioni, in particolare nelle pitture di fiori e uccelli, di essere pienamente padrone delle più sofisticate tecniche pittoriche. Eppure l'opera è profondamente diversa dalle pitture di paesaggio di epoca Tang, con cui presenta analogie solo dal punto di vista dell'adozione di alcune convenzioni pittoriche e dei materiali utilizzati. Quando ho avuto la fortuna di vederla dal vivo a New York, sia pur dietro al vetro di una bacheca, mi è sembrata un capolavoro: il carattere fiabesco, quasi infantile della raffigurazione trasporta lo spettatore in una dimensione onirica, in un mondo poetico in cui la bellezza è costituita proprio dall'evasione dalle leggi del mondo reale, dal gioioso accostamento dei colori, dall'atmosfera di irreale silenzio.

Nel rotolo orizzontale su carta del Museo di Shanghai [“Abitando fra le montagne di giada”](#) Qian Xuan ha voluto rappresentare il suo ritiro su un isolotto in mezzo al fiume Yan, in una zona a ovest di Wuxing. Secondo la maggior parte degli studiosi si tratta di un’opera tarda dell’artista¹⁵. La fonte d’ispirazione non è più la pittura dell’epoca Tang ma quella delle Cinque Dinastie e dei Song settentrionali con i suoi paesaggi austeri e le sue rocce imponenti, un tipo di pittura conosciuto forse attraverso gli esemplari riportati da Zhao Mengfu al suo rientro a Wuxing da Pechino nel 1295. Ma il profondo realismo delle raffigurazioni di quei periodi è totalmente assente in Qian Xuan, che pur utilizzando lo stesso lessico (i monti, le foreste, le acque) lo stravolge, riducendo gli elementi naturali a motivi astratti e ripetitivi dove dominano le verticali degli alberi e i triangoli sovrapposti e le diagonali delle rocce; il tutto unificato dall’omogeneità della tessitura cromatica, basata essenzialmente sulle varie gradazioni dell’inchiostro nei monti e su un verde pallido tendente al cilestrino nella vegetazione. In questo rotolo l’operazione di recupero dell’antichità non si risolve nella creazione di un mondo nostalgico della memoria, ma in una destrutturazione delle forme naturali e in una loro ricomposizione secondo moduli astratti e geometrizzanti. Alcuni studiosi considerano l’opera una sperimentazione di grande interesse ispirata allo stile di diversi artisti dei Song settentrionali¹⁶, ma non del tutto riuscita sul piano estetico. Personalmente, davanti all’originale ho avuto l’impressione di una pittura certamente insolita ma di straordinaria suggestione, di un

¹⁵ Questo ad esempio è il parere di James Cahill, autore del capitolo dedicato alla dinastia Yuan nel volume collettaneo *Trois mille ans de peinture chinoise*, Paris, Editions Philippe Picquier, 1997. Secondo altri studiosi, si tratterebbe invece di un’opera relativamente giovanile, dipinta prima del 1276, come attesterebbe anche lo stile della calligrafia dell’iscrizione autografa presente sul rotolo. Cfr. John Hay, *Poetic Space: Ch’ien Hsüan and the Association of Painting and Poetry*, cit., p. 186. Questa divergenza di opinioni circa la data di esecuzione dell’opera è indicativa delle condizioni di incertezza in cui ancor oggi si muove la critica quando intende ricostruire cronologicamente il percorso stilistico di Qian Xuan.

¹⁶ Notevoli sono le analogie nella resa delle rocce e della vegetazione sui monti con “Mormorio del vento tra i pini montani” di Li Tang (ca. 1050-1130) del 1124, opera custodita presso il National Palace Museum.

paesaggio mentale irreali collocato fuori dal tempo e dallo spazio, un porto protettivo per l'artista in fuga dall'opprimente realtà contemporanea.

Nel complesso il corpus di opere originali attribuibili con un certo grado di probabilità a Qian Xuan presenta notevoli differenze stilistiche, in relazione soprattutto, come si è visto, alla diversità dei soggetti raffigurati (fiori e uccelli, pitture di figure, paesaggi) e all'evoluzione interna dello stile dell'autore, con una tendenza sempre più marcata nelle pitture di paesaggio ad una sorta di primitivismo arcaizzante. Si è visto come questa tendenza sia legata all'angoscia del pittore per la perdita dell'indipendenza della Cina, un'angoscia che traspare da tante sue opere e dai versi che le accompagnano. Eppure l'impressione ultima che resta davanti alla pittura di Qian Xuan è quella di un mondo di sogno, di una profonda quiete e di una purezza incontaminata che riflettono la personalità schiva, riservata, sensibile del pittore.

Giovanni Peternolli

Fig. 1 – Fan Kuan (sec. X-XI), *Viaggiatori fra ruscelli e montagne* (verso 1000), inchiostro e colore su seta, cm. 206x103, Taipei National Palace Museum.

Fig. 2 – Guo Xi (ca. 1000-ca. 1090), *Inizio di primavera*, datato 1072, inchiostro e colore su seta, cm. 158x118, Taipei, National Palace Museum.

Fig. 3 – Attribuito a Zhao Kexiong (inizio XII secolo), *La gioia dei pesci*, inchiostro e leggeri colori su seta, cm. 2,5x25,1, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 4 – Ma Lin (1180-1256), *Aspettando gli ospiti al lume delle candele*, inchiostro e colore su seta, cm. 25x25, Taipei, National Palace Museum.

Fig. 5 – Ma Lin (1180-1256), *Paesaggio al tramonto*, datato 1254, inchiostro e colore su seta, cm. 51,5x27, Tokyo, Istituto d'Arte Nezu.

Fig. 6 – Zheng Sixiao (1241-1318), *Orchidea*, datato 1306, inchiostro su carta, cm. 25,7x42,4, Osaka, Museo municipale di Belle Arti.

Fig. 7 – Qian Xuan (ca. 1235-prima del 1307), *Fiori di pero*, inchiostro e colore su carta, cm. 31,1x95,3, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 8 Qian Xuan (ca. 1235-prima del 1307), *Yang Guifei che sale a cavallo*, inchiostro e colore su carta, cm. 29,5x117, Washington, Freer Gallery of Art.

Fig. 9 – Qian Xuan (ca. 1235-prima del 1307), *Ritorno a casa*, inchiostro e colore su carta, cm. 26x106,6, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 10 – Qian Xuan (ca. 1235-prima del 1307), *Attendendo il traghetto sul fiume d'autunno*, inchiostro e colore su seta, cm. 26,8x103,4, Beijing, Palace Museum.

Fig. 11 – Qian Xuan (ca. 1235-prima del 1307), *Wang Xizhi che osserva le oche*, inchiostro e colore su carta, cm. 23,2x92,7, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 12 – Qian Xuan (ca. 1235-prima del 1307), *Abitando fra le montagne di giada*, inchiostro e colore su carta, cm. 29,6x98,7, Museo di Shanghai.