

Note per un'estetica comparata

Resoconto del seminario della “Scuola Superiore di Filosofia Orientale e Comparativa” di Rimini (13 -14 Gennaio 2018)

di *Germana Alberti*

germanaalberti@virgilio.it

The article is a report of the comparative aesthetics seminar held in 2018 at the Rimini's School of Oriental and Comparative Philosophy. Various and interesting topics related to intercultural aesthetics were discussed: the philosophical ideas underlying *Chanoyu*; the link between culture, perception, representation and language; the history of the reception of non-European works in Western culture; characteristic aspects of Buddhist, Chinese and Japanese art.

Keywords: Comparative aesthetics; Intercultural philosophy; Buddhist iconography; Zen Aesthetics; Chinese Aesthetics.

La filosofia interculturale non gode di grande successo nel panorama accademico italiano, forse a causa della grande mole di dati e aspetti trasversali che essa richiede allo studioso di saper maneggiare, primo tra tutti la conoscenza delle diverse lingue orientali antiche e moderne, in un'ottica comparativa che travalichi gli aspetti strettamente filosofici per sfociare anche in uno studio di tipo linguistico e antropologico. Siamo di fronte a una materia che oltrepassa in effetti i tradizionali confini disciplinari e che abbraccia al suo interno l'epistemologia, l'ermeneutica, l'etnoantropologia e la critica d'arte. In questi ultimi decenni, com'è noto, è stato merito soprattutto del professore Giangiorgio Pasqualotto¹ se essa in Italia ha iniziato ad essere approfondita sia nei suoi aspetti

¹ Tra le opere più originali ed efficaci *Illuminismo e illuminazione: la ragione occidentale e gli insegnamenti del Buddha*, Donzelli, Roma, 1997.

teoretici che nelle sue ripercussioni sociali: mettendoci in guardia contro i rischi di un atteggiamento eurocentrico, portato a credere che la ‘filosofia’ o alcuni costrutti speculativi (ad es. quello di *io*, *razionalità* e *totalità*)² siano una creazione esclusivamente occidentale, e scongiurando al tempo stesso una visione superficiale che annulli le differenze, Pasqualotto ha contribuito con i suoi testi a rifiutare anche quelle posizioni, diffuse nella storiografia filosofica, portate a pensare a una determinata tradizione culturale come monolitica e indifferenziata, prima tra tutte quella greca. Non meraviglia dunque che anche l’estetica comparativa, una delle declinazioni della filosofia interculturale, sia ancora un territorio poco esplorato e dibattuto.

Da alcuni anni la ‘Scuola Superiore di Filosofia Orientale e Comparativa’ di Rimini, patrocinata dall’Università degli studi di Urbino, costituisce un punto di riferimento per coloro i quali siano interessati alla filosofia comparativa, promuovendo con rigore e passione lo studio della filosofia orientale e più in generale del pensiero delle società extra-europee. Nelle giornate del 13 e 14 Gennaio 2018, nell’ambito della ricca programmazione dell’anno accademico dedicata a queste tematiche, l’Istituto ha ospitato una lezione del professore Alberto de Simone dedicata all’estetica interculturale e comparata, la quale ha approfondito l’analisi di alcune delle categorie estetiche del pensiero cinese e giapponese, nonché alcuni aspetti storici, culturali ed epistemologici della disciplina. De Simone, docente di estetica, storia dell’arte cinese, storia dell’arte giapponese, calligrafia cinese ed iconografia presso il Dipartimento di Studi asiatici del CELSO (Istituto di Studi Orientali di Genova) di cui è direttore, oltre a definire alcuni problemi classici dell’estetica legati allo statuto e alla funzione dell’opera d’arte, ha inteso dunque rispondere ad alcuni quesiti posti oggi

² Cfr. G. Pasqualotto, *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*, Mimesis, Milano, 2011.

dall'estetica interculturale: qual è il rapporto, in realtà culturalmente condizionato, tra percezione e rappresentazione? Quali i confini tra soggetto, oggetto e linguaggio? Come definire, per ciò che attiene all'antropologia, termini come 'tradizione' e 'progresso'? Qual è la differenza tra espressione e comunicazione?

Per tentare di rispondere a queste grandi domande, lo studioso ha scelto di soffermarsi dapprima sull'interpretazione di un caso particolare: su una pratica emblematica, sedimentata nei secoli, che cela al suo interno lo stretto legame che intercorre tra scelte estetiche legate allo spazio, religione e percezione, ossia la Cerimonia del tè (*Chanoyu* – letteralmente 'acqua calda per il tè') caratteristica dell'arte classica e della cultura giapponese.³ La seconda espressione utilizzata per indicarla (*Chadō*: letteralmente 'la strada del tè') contiene al suo interno, come è stato notato, un suffisso (*dō* cioè 'la via') che è proprio di molte altre arti cinesi e giapponesi, utilizzato con l'intento di mostrarci come la strada per comprendere verità profonde e complesse possa essere dispiegata anche da una cosa semplice e determinata (l'acqua in questo caso).⁴ Siamo di fronte a una delle espressioni più note della filosofia *Zen*, corrente del buddhismo arrivata in Giappone dalla Cina (lì denominata *Chan*), che influenzerà più o meno direttamente tutte le arti giapponesi. Quiete e rigore nella predisposizione degli spazi e degli oggetti; ricerca di un'estrema e paradossale semplicità; rifiuto degli elementi decorativi e ridondanti e delicatezza del gesto sono alcune delle caratteristiche di un cerimoniale che è in realtà simbolo di un percorso interiore volto a liberarsi di ciò che nella vita è illusorio e superfluo, attraverso l'affinamento costante dell'attenzione. Non è un caso che il tè, oltre ad essere una bevanda estremamente semplice, fosse considerata

³ Cfr. A.de Simone, A. – E. Patella, *L'incanto sottile e l'estetica del silenzio. Piccolo omaggio all'estetica giapponese in otto movimenti narrativi*, Sosho, Genova, 2009.

⁴ Pensiamo ad esempio alla più nota arte dell'*Ikebana* o *Kadō* (via dei fiori).

da Eisai Myōan, fondatore di una delle correnti del buddhismo *Zen*, anche una pianta funzionale alla salute, intesa come evoluzione sia del corpo che della mente.

Questa prima introduzione è servita a de Simone per soffermarsi, attraverso l'analisi dei momenti specifici della Cerimonia, sulle tre fondamentali idee estetiche protagoniste della messa in opera del *Chanoyu* e più in generale dell'estetica classica giapponese: quella del *wabi*, quella del *mitate* e quella del *sabi*. Dovendo necessariamente semplificare, diremo che con il termine *wabi* si vuole indicare la bellezza di tutto ciò che è rustico, naturale e quindi semplice o incompiuto: si tratta però in questo caso di una semplicità voluta e ricercata, la quale porta la nostra mente ad alterare questa stessa realtà, dal momento che siamo portati a voler completare ed arricchire ciò che è estremamente semplice. In questo caso la semplicità del contesto e dell'azione del bere il tè durante il cerimoniale viene affiancata da un percorso fatto di azioni, gesti ed oggetti, che trasformano quell'iniziale semplicità in un espediente per l'elevazione spirituale. A proposito di questo, si è posta grande enfasi sul rapporto tra maestro e discepolo che è alla base del *Chanoyu*, il quale porta i due protagonisti ad interpretare ruoli differenti pur nella sostanziale pariteticità. Ecco allora che la Cerimonia diventa prima di tutto un incontro, incontro che ci porta a concentrarci sul qui ed ora della relazione, senza divagare da ciò che esula dal momento presente. Lo spazio isolato della casa in cui l'evento si svolge, separata dall'esterno tramite degli spazi concentrici (il giardino e la recinzione), sono il risvolto architettonico dell'esclusività di una mente attenta e concentrata sul presente: l'allievo, è stato sottolineato, si reca sempre in anticipo all'appuntamento perché ciò è espressione della cura nei confronti di ciò che sta per fare, cura estrema che anche il maestro dimostra nel predisporre tutti gli spazi sia della casa che del giardino. Il sentiero che l'allievo dovrà attraversare per arrivare nello spazio chiuso della casa, infatti, è sempre più artificialmente accidentato, piccolo e

chiuso: nella filosofia buddhista la pratica del *dharma* richiede infatti il superamento di impedimenti e, ancora una volta, un'attenzione vigile per saperli aggirare. Lo spazio, a volte volutamente inadeguato e angusto, ci rimandano alla soggettività e alla vacuità dello stesso. L'estetica *wabi* fa sì quindi che un contesto costruito con estrema artificiosità in ogni suo dettaglio ci appaia invece come il più naturale. La bellezza, più che negli oggetti in sé, si trova nel percorso compiuto e in ciò a cui tale percorso rimanda: questa dinamica si ritrova anche nell'arte della calligrafia in cui è più importante il movimento del tratto piuttosto che il segno tracciato. Possiamo ricavare a questo punto una considerazione importante: nelle filosofie estremo-orientali il gesto e la pratica corporea giocano un ruolo molto più rilevante nella comprensione intellettuale rispetto a ciò che accade più di frequente nel pensiero occidentale, dove il motore presunto della comprensione vorrebbe essere, il più delle volte, la meraviglia e la teoresi. Va ricordato inoltre come l'estetica europea sia nata all'insegna del problematico connubio tra l'elemento sensoriale e quello razionale, dal momento che per il suo fondatore Baumgarten essa si configurò come *gnoseologia inferior*. Non è un caso dunque se nelle sue *Lezioni di estetica* Hegel classificherà l'arte orientale come simbolica e per questo immatura, e se egli vedrà nella 'morte dell'arte' l'esito necessario di una piena emancipazione della filosofia dal sensibile.

Il secondo concetto dell'estetica classica giapponese esplicitato da de Simone è stato quindi quello del *mitate*. Esso attiene al riutilizzo di determinati oggetti per altri scopi, diversi da quelli per i quali essi erano stati originariamente concepiti: di questi oggetti è ricco il giardino che circonda la casa in cui si svolge il *Chanoyu*. Il riutilizzo di un oggetto ci riporta a quella dimensione del 'lasciare andare' caratteristica del buddhismo; indica il non attaccamento ad una determinata funzione fenomenica che, come tutte le cose, è impermanente. La terza categoria estetica delineata, connessa alla prima, è stata quindi quella del *sabi*.

Essa è connessa a tutto ciò che in un oggetto o in un ambiente ci rimanda al naturale scorrere del tempo: l'usura, la patina di foglie o di polvere, le incrostazioni e i danneggiamenti, le deformazioni causate dagli eventi accidentali, le asimmetrie, i colori pacati. Negli spazi dedicati alla Cerimonia del tè, i quali sono stati predisposti tenendo conto di determinate prospettive visuali, anche questa, come quella del *wabi*, è un'idea resa mediante un lavoro di preparazione artificiale e accurato, di cui possiamo renderci conto solo affinando la nostra attenzione. Più che all'idea di bellezza, concetto chiave dell'estetica occidentale, per comprendere l'estetica cinese e giapponese dobbiamo quindi rivolgerci piuttosto all'idea di 'naturale', inteso come ciò 'che si fa da sé': l'essenza dell'artistico si trova in questa spontaneità, nell'accordo con essa. L'artista non è un creatore, ma colui che trasforma l'energia vitale esistente. L'opera, a sua volta, non è qualcosa che stupisce per la sua eccezionalità (legata alla manifattura o al significato) ma ciò che, pur inserendosi nella tradizione, ci connette con il fluire delle cose e con la loro essenza.

L'approfondimento di alcuni aspetti della filosofia *Zen* ha permesso al relatore, seppur indirettamente, di fare alcuni raffronti con la filosofia occidentale: il significato, che lì assume un ruolo predominante a discapito delle forme, ci fa pensare alla nostra arte concettuale; l'effetto che si vuole creare nel visitatore con la predisposizione artificiale degli spazi vista *pocanzi*, richiama alla mente la nostra idea filosofica di straniamento. A dispetto della sua meticolosità, la corrente del buddhismo *Zen*, com'è stato ricordato, nasce infatti con intenti sovversivi e provocatori, in un periodo in cui l'incolta casta guerriera salita al potere, nell'epoca che segna il passaggio dalla frammentazione feudale all'unificazione del territorio giapponese, aveva bisogno suo malgrado di essere educata ai valori dell'etica buddhista. In questo senso gli stretti spazi adibiti per il *Chanoyu*, ad esempio, con la loro conformazione sono pensati per costringere il reggente-guerriero che vi prenda parte a

liberarsi dei propri ricchi simboli materiali, risvolto esteriore delle proprie sovrastrutture mentali: per riuscire a bere una semplice tazza di acqua calda da un suo suddito il reggente è costretto a strisciare riconoscendo così la vacuità della propria posizione sociale. È dunque la vacuità, forse più ancora delle tre categorie estetiche viste pocanzi, la grande protagonista della filosofia buddhista e dell'arte del *Chanoyu* ad essa connessa: essa è presente negli spazi vuoti predisposti per accogliere semplicemente l'avventore, ed è ciò che ci consente di concentrarci sulla purezza delle forme. Un altro aspetto centrale dell'estetica giapponese all'opera in questo contesto è quello della multisensorialità. Nella casa della Cerimonia ogni cosa agisce per stimolare tutti i canali percettivi: il rumore dell'acqua che bolle; l'odore della miscela del tè verde fresco polverizzato; il gusto forte della miscela la cui polvere, scendendo subito sul fondo della tazza, ci costringe a gustarla il prima possibile e ad essere quindi presenti in quell'istante; la fattura grezza al tatto della grande tazza utilizzata per bere, caratteristica dello stile *raku*. Tutto questo ci rimanda ancora una volta all'inscindibilità dell'esperienza corporea, mentale ed emozionale. La Cerimonia del tè, messa in opera della filosofia *Zen*, costituisce dunque un'applicazione emblematica dell'estetica orientale in quanto 'arte totale' che contiene al suo interno ulteriori arti: l'architettura, il giardinaggio, la calligrafia, la conversazione, l'*Ikebana* (disposizione dei fiori). Tuttavia non siamo in presenza di un rito canonizzato ma di una filosofia, quella *Zen*, che si esprime di volta in volta in modo diverso e che finisce col prendersi gioco perfino di se stessa attraverso l'ironia delle sue calligrafie, ironia che è espressione, ancora una volta, del non attaccamento persino nei confronti del *dharma* stesso.

Dopo questo momento di analisi esemplificativa e particolare, nella seconda parte della prima giornata la relazione di de Simone si è concentrata su alcune tematiche più vaste connesse all'intercultura e alle rappresentazioni collettive. Posto che il termine 'cultura' può avere

delle accezioni più o meno onnicomprensive a seconda che essa si identifichi con le espressioni intellettuali di una determinata tradizione (etnocentrismo), o invece con le conoscenze e gli stili di vita di diversi contesti (prospettiva etnologica e antropologica), è indubbio che l'appartenere a una determinata tradizione culturale influenzi in maniera significativa il modo in cui percepiamo lo spazio e ci rapportiamo alle cose descrivendole. Laddove ad esempio un europeo, per descrivere un oggetto rappresentato in maniera bidimensionale su un foglio, è portato ad utilizzare i termini opposti 'sopra'-'sotto', un cinese si servirà invece della coppia di termini 'davanti'-'dietro' dal momento che questo, a differenza del primo, è portato a prendere come punto di riferimento il proprio corpo. Allo stesso modo le carte geografiche, che nella cultura europea collocano al centro-nord il proprio continente, in altre tradizioni vengono realizzate invertendo i poli e di conseguenza stravolgendo quella che è per noi la normale collocazione del nord e del sud, con dinamiche simili a quelle che ci portano a vedere posizionato un paese più a oriente o a occidente in maniera assoluta, prendendo come metro di paragone la nostra posizione. Si tratta di considerazioni che lungi dal risultare banali hanno influenzano il nostro linguaggio e dunque anche il nostro modo di pensare e di percepirci, più di quanto non possiamo immaginare. L'analisi di alcune parole di origine cinese effettuata dal relatore può mostrarci bene queste dinamiche, così come il fatto che l'etnocentrismo non caratterizzi certamente soltanto la cultura europea: in cinese i caratteri che indicano il Giappone significano 'radice del sole', in rapporto alla prospettiva della Cina la quale sarebbe invece il 'paese di centro'. Anche l'utilizzo di alcuni gesti, ritenuti erroneamente universali, cela in realtà il rapporto con determinati modi di concepire la realtà culturalmente condizionati: per indicare un oggetto, ad esempio, un indiano simulerà con le proprie mani la funzione che esso svolge, laddove un occidentale, influenzato dalla propria tradizione filosofica che privilegia il senso della vista, indicherà piuttosto

con il gesto la forma esteriore di quello. La tradizione filosofica alla quale appartiamo influenza inaspettatamente anche il modo in cui, quasi istintivamente, indichiamo all'altro la nostra persona: un europeo sarà portato a toccarsi il petto, sede del cuore, laddove altre culture utilizzeranno diverse modalità, come il riferimento al capo. Inutile ricordare come anche la concezione del tempo, ciclica o lineare, possa infine influenzare il nostro modo di interpretare gli eventi e di agire in relazione ad essi.

La lezione si è successivamente concentrata sul modo in cui è stata concepita la storia dell'arte attraverso i secoli, per sottolineare come l'attenzione per le altre culture diverse dalla nostra sia stata un processo lungo ed impervio. Si è dunque ripercorsa brevemente la storia di questa disciplina. Per la tradizione occidentale essa nasce nel Cinquecento con Giorgio Vasari, il quale applica nella sua ricostruzione storica l'idea teleologica di un progresso verso il meglio. La bellezza si rende manifesta attraverso la rappresentazione del corpo e la verosimiglianza. La prima storia dell'arte che esula dai singoli artisti è nel Settecento quella di Winckelmann: l'ideale di perfezione cui tendere è l'astratto canone della classicità. L'Illuminismo opera in questo senso una rottura: si fa strada l'idea di una 'geografia dell'arte' in cui hanno importanza i contesti di appartenenza e il sistema di relazioni tra le opere: l'abate Luigi Lanzi, chiamato a dirigere gli Uffizi, compone catalogandole una mappa delle opere in una prospettiva etnoantropologica *ante litteram*. Paradossalmente l'età napoleonica è segnata però da uno sradicamento delle produzioni dal loro contesto storico di provenienza: le opere acquisite vengono condotte a Parigi per contribuire alla creazione del suo grande museo, in coerenza con quella visione illuministica che volendo fondare un'architettura della conoscenza in una prospettiva emancipatrice vuole poter raccontare l'arte di tutti i popoli, seppur da una prospettiva privilegiata. Attraverso le aste rivolte a ricchi privati, interessati soltanto a detenere dei cimeli della storia di un popolo, si

formano successivamente tantissime collezioni che finiscono con lo smembrare ulteriormente i gruppi di opere: l'essenza culturale e funzionale dell'oggetto artistico, oggi parzialmente recuperata attraverso la realtà dei musei interattivi, viene perduta in favore del solo aspetto estetico, che privilegia il fruitore a discapito del produttore. Per di più concetti astratti come quelli di bellezza e armonia vengono considerati delle categorie oggettive non condizionate culturalmente. L'idea che esistano nell'arte valori assoluti e l'idea di progresso vengono rigettate dalle avanguardie artistiche del Novecento: con il Dadaismo e il Surrealismo l'unico valore diventa il punto di vista dell'autore e il suo vissuto. La critica d'arte è operata dall'artista stesso, che perde parte della sua aura ma acquista la capacità di commentarsi attraverso le opere: con il tempo tale visione provocatoria finirà per creare a sua volta un nuovo orizzonte normativo, per il quale il valore di un'opera, più che dalla sua bellezza e dall'abilità tecnica necessaria per realizzarla, sarà decretato dalla sua originalità. Poiché quindi ciò che in maniera condivisa viene ritenuto opera d'arte lo è per ragioni culturalmente e storicamente condizionate, la caratteristica di una cultura dominante risiederebbe proprio nell'incapacità di guardare alle cose con metodi e punti di vista differenti dai propri.

Ma quando e come si è sviluppato in Europa l'interesse per l'arte orientale? E in che modo si è, anche inconsapevolmente, adottato un punto di vista etnocentrico? Proseguendo la densa lezione, il discorso di de Simone ha tentato di rispondere a questa domanda. All'inizio dell'Ottocento la prima cultura ad essere studiata e recensita dagli europei è quella indiana: ad attirare l'attenzione degli studiosi, tuttavia, sono soltanto quelle espressioni artistiche che appaiono simili al proprio ideale estetico classico, ossia le statue dell'area del Gandhāra, lì costruite proprio grazie all'imitazione dei modelli greci diffusisi in quell'area dopo le conquiste di Alessandro Magno. Le statue del Gandhāra vengono ammirate, isolandole dal contesto di origine, come la

più alta e completa forma di espressione artistica dell'India e dell'Asia centrale poiché esse, secondo il canone di perfezione artistica europeo, riescono a rappresentare egregiamente la bellezza umana in maniera verosimile e proporzionata, nonostante sia andata perduta l'identità dei loro autori: siamo di fronte a un caso in cui vennero applicate categorie culturali proprie per approcciarsi a delle espressioni artistiche concepite invece con prospettive differenti. I primi ad avere una visione interculturale e comparativa, per di più utilizzata concretamente alla propria pratica artistica, saranno le avanguardie artistiche tra XIX e XX secolo: Vincent van Gogh guarda come modello ad [Katsushika Hokusai](#) perché interessato alle qualità del segno essenziale come modo per manifestare il proprio spirito. Claude Debussy compone la sinfonia *La mer* per trasporre in musica le emozioni provate di fronte all'opera più famosa di Hokusai *La grande onda di Kanagawa* che figura anche in copertina. Georges Mathieu pone grande enfasi sull'azione e sull'agire che nella pratica artistica contano più del risultato: cosa che accade nella cultura *Zen*, nella 'Cerimonia del tè' e nell'arte della calligrafia cinese. Bertolt Brecht, ancora, è interessato al modello del teatro giapponese *Nō*, espressione della cultura *Zen*: in esso il singolo attore si pone come maestro di vita nei confronti del suo pubblico il quale viene ispirato tramite l'azione scenica. Questi alcuni dei molti esempi citati dal relatore. È stata quindi riportata la voce di Ananda Coomaraswamy, teorico dell'estetica interculturale srilankese, che tra gli anni '30 e '40 del Novecento ha proposto dei modelli di indagine della pratica comparativa.⁵

Egli critica la grande illusione della visione europeista, che è consistita:

⁵ Coomaraswamy, A.K., *Am I My Brother's Keeper?*, The John Day Company, 1947 [trad. it. *Sapienza orientale e cultura occidentale*, Rusconi, Milano, 1975].

nel considerare l'arte come un oggetto e come il prodotto di una persona eccezionale (il genio), e nel confondere l'emozione superficiale provata a contatto con gli oggetti artistici con la consapevolezza che si sviluppa nel creare, vero obiettivo dell'arte. Coomaraswamy distingue quindi la cultura occidentale dalla sapienza orientale: quest'ultima, possedendo una visione religiosa della vita, considera 'arte' non tanto l'oggetto realizzato, ma ciò che rimane all'artista come conoscenza acquisita attraverso il processo artistico stesso. Ci troviamo di fronte alla contrapposizione tra una visione statica ed oggettiva (quella occidentale) e una visione dinamica ed esperienziale (quella orientale) che si configurerebbe in questo senso anche come più democratica, dal momento che rifiutando la nozione di genio ritiene che il procedere artistico sia caratteristico di tutti gli esseri umani.

Proprio sul concetto di artista e sulla classificazione delle arti nella cultura estremo-orientale è proseguita l'analisi di de Simone. La classificazione delle quattro arti nobili: la musica (intesa come suono della voce); la pittura (vista come arte del controllo del corpo per trasmettere emozioni); la poesia (sistema di relazione fatto per andare verso qualcun altro); e la calligrafia (la più importante poiché raccoglie le caratteristiche delle altre tre), è profondamente legata all'idea cinese di *Wénrén* (letteralmente "persona di cultura") assimilabile al nostro concetto di artista. Questi è colui che sceglie di coltivare il proprio spirito attraverso la pratica delle arti, la quale lo conduce alla filosofia. Si tratta di un capovolgimento rispetto alla visione tradizionale della filosofia occidentale, per la quale la conoscenza e la filosofia sono propedeutici al saper fare. Siamo di fronte alla stessa dinamica esplicitata a proposito della Cerimonia del tè. In tutt'e quattro le nobili arti è centrale il legame con la dimensione naturale, ed è per questo che vengono escluse da questa classificazione le arti troppo legate alla produzione di oggetti (architettura, scultura ecc...). Volendo riassumere e semplificare potremmo affermare che nella visione cinese e giapponese si pensa

all'arte come ad un processo impersonale che coinvolge opera, artista e fruitore, e all'artista come a colui che possiede in sé la visione complessiva di un'opera e ci descrive con il suo agire il percorso che è stato necessario per compierla. Nella visione occidentale (ci si perdoni l'espressione generalizzante) vi è invece la tendenza a rivolgere l'attenzione alla firma dell'artista, all'autorità del critico o al proprio gusto soggettivo, sempre culturalmente condizionato: si tratta di una dinamica che le ultime avanguardie del Novecento avevano tentato di destrutturare, contestando gli apparati di legittimazione dei fatti artistici, ma che aveva finito per fagocitare quelle avanguardie stesse, nel momento in cui ciò che per il loro pubblico divenne importante ricordare, anche in quel caso, continuò ad essere ancora una volta la firma degli artisti contestatori.

È quindi seguito un riferimento all'evoluzione della tradizione etnoantropologica occidentale e al tipo di conservazione ed esposizione cui furono sottoposte le prime opere provenienti dai contesti extraeuropei. Il semplice atto di esporre in un museo delle maschere africane non poté considerarsi ancora espressione di un approccio interculturale, giacché in quel caso si decise di estrapolare le singole opere dal loro contesto applicandovi un concetto di opera e di fruizione estraneo all'ambiente di origine. Il fatto che in questo modo tali manufatti furono elevati al rango di arte e non più considerati come espressioni di culture primitive fu tuttavia, nella seconda metà dell'Ottocento, un elemento di novità positivo. I musei che segnarono l'evoluzione del rapporto con le opere extraeuropee furono il *Musée de l'homme* di Parigi, che rispetto a quell'approccio intese raccogliere le testimonianze di varie culture in una prospettiva attenta alla dimensione storica; il *Musée des arts d'Afrique et d'Océanie* e, più recentemente, il *Musée du quai Branly*, compromesso tra i diversi metodi precedentemente adottati.

Tornando agli aspetti più filosofici, mai separati dal riferimento ai casi concreti, de Simone ha poi mostrato come si possa contestare l'universalità di alcuni concetti chiave dell'estetica occidentale, nello specifico l'universalità dei concetti di bellezza ed armonia. Nella cultura buddhista il primo non è concepito come antitetico a quello di bruttezza, dal momento che tale contrapposizione sarebbe espressione di una visione dualistica frutto dell'attaccamento e dell'ignoranza. La bellezza non è neppure il fine dell'arte poiché quest'ultima, come si è visto, è piuttosto la manifestazione esteriore di un processo spirituale: si tratta quindi di un concetto in realtà difficilmente traducibile nella lingua cinese o giapponese. Se ci riferiamo invece al concetto di equilibrio/armonia, ancora, la contrapposizione tra visione occidentale ed orientale può essere ben esemplificata dal confronto delle immagini utilizzate dai due tipi di cultura per rappresentarlo: se per i primi il simbolo della bilancia rende benissimo l'idea di un equilibrio concepito prima di tutto come stasi, nella cultura estremo-orientale, invece, il simbolo del *Tao* ci rimanda piuttosto ad una concezione di equilibrio dinamico, al moto costante e all'interrelazione degli opposti.

La prima giornata si è conclusa con l'analisi di un'opera d'arte della scuola *Shan shui hua* (letteralmente "pittura di montagna ed acqua") la più importante della tradizione classica cinese taoista, per mostrare come la completa percezione, e di conseguenza la corretta interpretazione, di un'opera proveniente da una cultura diversa dalla nostra richieda dei presupposti filosofico-culturali non sempre presenti nel corso della sua ricezione. L'opera *Cercando il Tao tra le montagne e l'acqua*, monocromo su seta, vuole rappresentare uno scorcio di natura nella sua totalità; il movimento armonioso del *Qi* (soffio vitale) che rende compiuta e veritiera un'opera; il *Qi* che è fluito tra pittore ed opera, e che fluisce adesso tra opera e fruitore. L'essere umano, che in questo caso è raffigurato in maniera quasi invisibile per un occhio poco accorto sul fondo del tessuto, essendo colui che ricerca il *Qi* quale espressione della

vita, diviene il vero protagonista: il che giustifica il titolo del dipinto. Non siamo dunque in presenza di un'opera realistica il cui scopo primario sarebbe quello, come potrebbe sembrare, di rappresentare la natura in maniera verosimile alla stregua dell'Impressionismo, ma di fronte a una visione totale e dinamica della natura, che attraverso l'alternanza di acqua e montagna, di *yin e yang*, di dipinto e non dipinto (nella tecnica monocromo il vuoto, cioè il bianco, è reso semplicemente lasciando il tessuto senza colore) ha lo scopo di farci immergere e percepire gradualmente i diversi elementi della realtà, riconducibili però all'unico vortice vitale. Questo aspetto, come ha notato il relatore, è connesso anche alla dinamica con cui l'opera viene realizzata: dipinta al chiuso, dopo un lungo periodo di contemplazione, e non *en plein air*. È fruita inoltre non mediante l'esposizione a una parete, ma di volta in volta attraverso lo srotolamento del tessuto da parte di chi senta il bisogno di contemplarlo. Questo esempio ci fa comprendere dunque come per la comprensione di un'opera sia fondamentale la conoscenza approfondita del contesto in cui essa nasce, ma soprattutto delle motivazioni culturali e filosofiche ad essa sottese. Solo dopo averle colte, inoltre, sarà possibile riuscire vedere tutte le figure e gli elementi rappresentati nel dipinto poiché, come è facile intuire a questo punto, anche la percezione degli oggetti è culturalmente orientata.

La seconda ed ultima giornata del seminario è stata infine dedicata all'analisi formale e contenutistica di alcune manifestazioni artistiche della tradizione buddhista, per mostrare come anche in manufatti come quelli, ritenuti dagli europei pura espressione della cultura indiana, siano state in realtà moltissime le contaminazioni interculturali.⁶ Per fare ciò, e attraverso molteplici esempi tratti dall'arte sacra occidentale e da quella indiana, de Simone ha fatto riferimento al modello di analisi iconologica proposto da Erwin Panofsky il quale, com'è noto, ha proposto di pensare a tre livelli diversi di significatività di un'opera d'arte.⁷ Il primo, preiconografico, è il significato primario, naturale, quello costituito dagli oggetti che vediamo, spogli per quanto possibile da ogni significato o riferimento a significati impliciti e simbolici. Il secondo, iconografico, è il significato convenzionale che si attribuisce a una raffigurazione, a seconda della sua disposizione nello spazio e al suo rapporto con le altre figure presenti nel contesto rappresentato: qui entra in gioco il riferimento a un sistema culturale che condivide determinate conoscenze di tipo filosofico, sociale, religioso e che sa riconoscere dunque determinate simbologie. Il terzo livello è costituito dal significato iconologico, il quale sorge non soltanto dall'analisi della simbologia presente all'interno dell'opera, ma anche dalla relazione tra l'opera e il contesto in cui essa è sorta (committenza, epoca storica, realtà politica ecc...).

Tramite un *excursus* diacronico, ci si è dunque concentrati sulle manifestazioni dell'arte buddhista applicando un'analisi di tipo iconologico. Esse si svilupparono principalmente nel contesto della corrente *Mahāyāna* poiché questa, a differenza della tradizione

⁶ A.de Simone, A. – E. Patella, *Imago Buddha. Arte e iconografia buddhista*, Sosho, Genova, 2009.

⁷ E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford University Press, 1939 [trad. it. *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino, 1975].

Theravāda, sin dalle sue origini conferì primaria importanza al momento della propagazione del *dharma*, attraverso la quale si manifesta la compassione del *bodhisattva*: da questo punto di vista, in maniera analoga a ciò che accade oggi con i moderni strumenti pubblicitari, tali manifestazioni artistiche costituirono un mezzo per diffondere il più possibile, sostenendolo, l'insegnamento del Buddha, superando le barriere linguistiche e geografiche. Il relatore ha quindi ripercorso l'evoluzione dell'arte buddhista scandendola in quattro fasi. Nella prima (le manifestazioni più antiche risalgono al II sec. a.C) per veicolare le complesse teorie filosofiche del Buddha si fece ricorso a immagini semplici che potessero sintetizzare l'essenza della sua illuminazione: per fare questo si attinse al precedente repertorio iconografico induista, a garanzia del fatto che il messaggio potesse essere compreso. Alcuni esempi figurativi sono: l'albero (con riferimento all'albero di *bodhi*); la ruota (simbolo dinamico del *dharma* che si propaga); il fiore di loto (simbolo di purezza e di risveglio); un trono vuoto (segno che l'illuminato' non è identificabile con una personaggio storico particolare); orme di piedi enormi (segno, ancora una volta, di una identità illuminata che non è attribuibile a un solo uomo in particolare); e ancora figure di *stūpa* con alla base la tomba del risvegliato, ad indicare che dopo la morte del corpo, che segna la fine della sua attività di *bodhisattva*, l'illuminato ritorna a manifestare esclusivamente la sua essenza buddhica originaria. Queste prima manifestazioni sono quindi del tutto non antropomorfe. La seconda fase (che inizia tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C.) è quella della famosa 'arte del Gandhāra', espressione che rimanda all'area geografica, snodo di vie carovaniere tra il Pakistan e l'Afghanistan, in cui furono rinvenute le sue più importanti manifestazioni. Qui l'elemento di novità è costituito dalla nascita di rappresentazioni antropomorfe sorte a causa di una contaminazione culturale con la tradizione ellenistica, la quale in quell'area geografica aveva influenzato una schiera di scultori abili e rinomati pronti ad

essere ingaggiati per la diffusione della nuova cultura religiosa. Poiché per la tradizione greco-ellenistica la suprema forma di arte era costituita da una scultura con soggetto umano in cui convivessero verosimiglianza e proporzione, quest'ultima diviene ciò che può testimoniare al meglio l'armonia della buddhità e la grandezza di quel messaggio. Le prime manifestazioni statuarie del Buddha, com'è stato ricordato, mostrano infatti le sembianze del dio greco Apollo, cui venivano aggiunti degli elementi ulteriori per rappresentare il nuovo concetto di illuminazione: primo tra tutti, anche per la fortuna che avrà nell'iconografia sacra occidentale, quello di un cerchio (simbolo di origine persiana che rimandava alla divinità solare) collocato dietro la testa (la parte più importante del corpo umano per la filosofia induista). La terza fase individuata da de Simone è stata poi quella indo-afghana (o meglio ancora indo-ghandārica), in cui la tradizione precedente, per essere più efficace, si regionalizza prendendo sempre di più in considerazione il linguaggio percettivo locale. I tratti somatici dell'illuminato' rispecchiano adesso quelli indiani; compare il tipico segno centrale sulla fronte; si ha un'ulteriore ibridazione e moltiplicazione dei simboli e dei temi dottrinali: in una parola si rende più complesso, a discapito del realismo, il contenuto iconografico in seguito alla progressiva differenziazione e complessizzazione delle correnti filosofiche del buddhismo. Ecco che il cerchio dietro la testa, originariamente connesso al culto del sole, diviene un fiore di loto decorato con il gusto indiano; la posa plastica della statua diventa retta e statica in accordo con la rappresentazione dell'equilibrio più frequente nella cultura indiana; viene messo in risalto l'ombelico, simbolo di equilibrio, pur se coperto dalle vesti presenti nel periodo precedente. De Simone ha quindi messo in risalto una interessante dinamica interculturale legata all'estetica: se nelle prime due fasi era stata la filosofia buddhista ad influenzare l'iconografia, nella terza fase diventano le nuove rappresentazioni artistiche divinizzate del Buddha ad influenzare l'interpretazione

religiosa stessa. Per parlare della quarta fase, quella in cui nel IV sec. d.C. in Cina verrà pianificata una complessa e studiata canonizzazione dei simboli che rimarrà costante in tutta la tradizione *Mahāyāna* successiva, il relatore ha ripercorso rapidamente gli eventi storico-culturali che portarono il buddhismo, e con esso la sua arte, a diffondersi dall'India alla Cina del nord e da lì poi in Giappone, contaminandosi con le tradizioni locali. Alcuni esempi caratteristici di questa nuova fase sono il capo rasato del Buddha che presenta una forma allungata simbolo di illuminazione, che in realtà tradisce il ricordo dell'antica forma apollinea del capo dovuta ai capelli raccolti dietro la testa; la ruota simbolo della propagazione, che si arricchisce di otto bracci ad indicare l'ottuplice sentiero; la disposizione delle braccia, palesemente identificabile con le analoghe posizioni delle divinità *hindū*; le orecchie allungate e la presenza di altri *bodhisattva*, ad indicare la volontà di ascolto dell'altro centrale nella tradizione filosofica *Mahāyāna*. In Cina, con la dinastia Tang, la ricchezza caratteristica delle rappresentazioni del Buddha rifletterà l'analoga ricchezza e potenza, reale o percepita, dei sovrani cinesi e del loro popolo.

Nella tensione polare tra costrutti filosofico-religiosi e manifestazioni visuo-percettive, tra contaminazione e differenza, tra distanza e immedesimazione, si è mossa dunque la conferenza, che oltre ad avere affascinato l'uditorio, ha avuto il merito di saper trovare una sintesi tra oggetti e metodologie di ricerca differenti.

Nota bibliografica

COOMARASWAMY, A.K., *Am I My Brother's Keeper?*, The John Day Company, 1947 [trad. it. *Sapienza orientale e cultura occidentale*, Rusconi, Milano, 1975].

DE SIMONE, A. – PATELLA, E., *Imago Buddha. Arte e iconografia buddhista*, Sosho, Genova, 2009.

—, *L'incanto sottile e l'estetica del silenzio. Piccolo omaggio all'estetica giapponese in otto movimenti narrativi*, Sosho, Genova, 2009.

PANOFSKY, E., *Studies in Iconology*, Oxford University Press, 1939 [trad. it. *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino, 1975].

PASQUALOTTO, G., *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*, Mimesis, Milano, 2011.