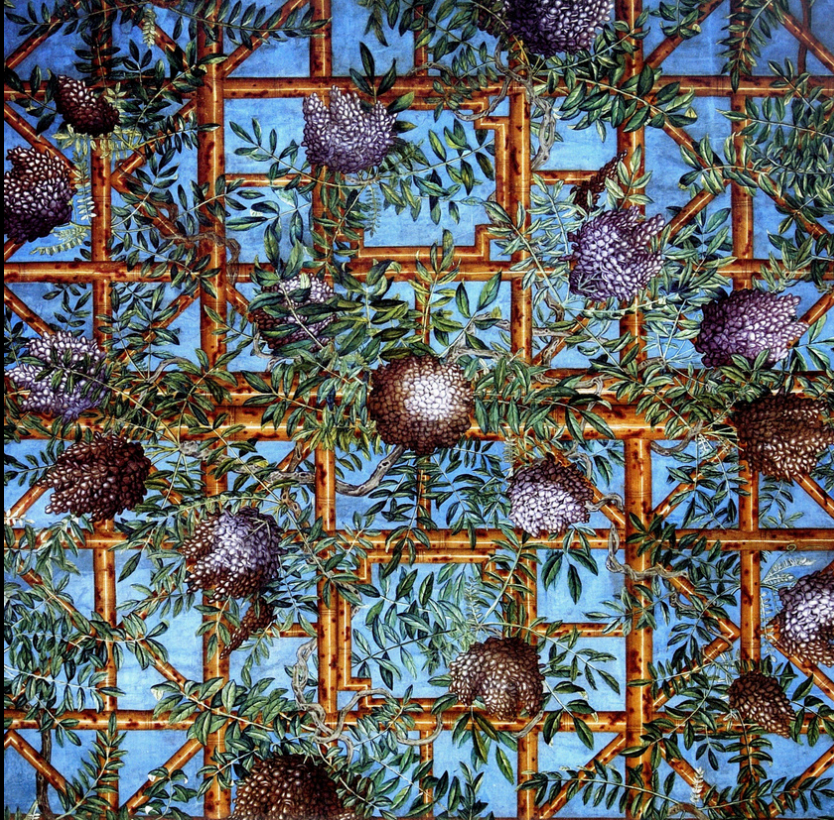


ILLUSIONI DA TOCCARE, MERAVIGLIE DA PENSARE

MARCO MUSILLO - IC00, SEZIONE
DI STUDI SU GIUSEPPE
CASTIGLIONE



LA REAZIONE DEGLI SPETTATORI CINESI DAVANTI ALLE "IMMAGINI DI ILLUSIONE" DI GIUSEPPE CASTIGLIONE NELLA CINA DEL XVIII SECOLO.

Emanuele Tesauro (1592-1675), studioso dell'epoca barocca interessato alla percezione e all'estetica, descrive così la meraviglia: "La meraviglia è un'attenta affissione della mente a qualche nuovo e serio oggetto; di cui non sapendo la cagione, l'animo sospeso desia di saperla, e in quel breve rapimento ancora il corpo rimane quasi da subita estasi stupidito, impietrato, senza movimento e senza favella...", (Tesauro, La Filosofia Morale derivata dall'alta fonte del grande Aristotele Stagirita, 1673, 555).

Per Tesauro la meraviglia rappresenta quindi una prima reazione davanti a un'immagine o ad un oggetto stupefacente e inaspettato; ed è parte di un percorso percettivo più ampio che spinge lo spettatore lungo un articolato processo conoscitivo.



Passaggio dall'illusione alla realtà scenica. Sacro Monte di Varallo, cappella XXXIV, Pilato si lava le mani. Tanzio da Varallo (1582-1633 c.)

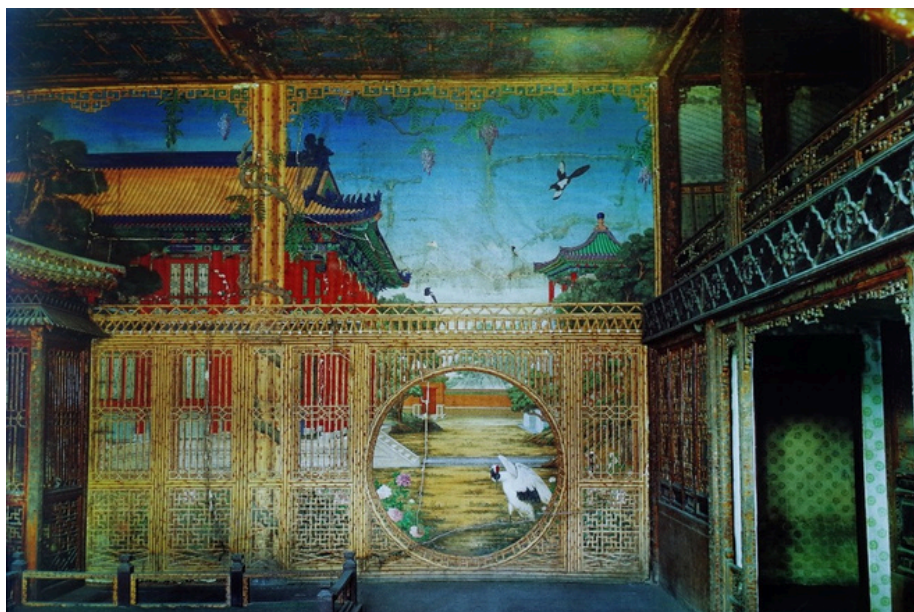


Il padiglione Juanqin zhai, ritiro dell'Imperatore Qianlong (anni '70 del Settecento), Pechino, Città Proibita, decorato all'interno con pitture di Castiglione e allievi.

Tale contesto è particolarmente rilevante per lo studio della pittura di illusione praticata da Giuseppe Castiglione (1688-1766) nella Cina del diciottesimo secolo. Rimangono infatti descrizioni di spettatori cinesi dell'epoca, che si trovarono davanti alle immagini d'illusione eseguite dal pittore milanese, e in cui si racconta che molti erano spinti a toccare la superficie pittorica per appurare che le forme dipinte non fossero reali. Il tocco degli spettatori indica il passaggio dalla meraviglia all'attività cognitiva, che, come descritto dal Tesauro, serve per scoprire la frattura tra spazio e oggetti reali e illusione, o tra pittura e architettura.

Citerò qui due passaggi da fonti cinesi che discutono proprio di tale frattura. Il primo è Yao Yuanzhi (姚元之, 1773-1852), il quale, alla fine del Settecento, nelle sue Note miscellanee della torre di bambù (竹葉亭雜記, Zhuyeting zaji, pubblicate solo nel 1893) descrive la sua visita alla chiesa pechinese del Nan Tang, dove ammira le pitture di illusione che ne decoravano gli interni.

Queste non rappresentavano solo soggetti della religione cattolica ma anche spazi di vita quotidiana. Yao descrive così una parte dell'immagine: "Se ci si allontana dal corridoio, la camera da letto ha un soppalco. La tenda davanti alla porta non si muove, e c'è un profondo silenzio. Il tavolo della stanza, visto da lontano, è in perfetto ordine, tanto da invogliare a entrare, ma se provi a toccarlo, improvvisamente trovi un muro." (Musillo, si veda la traduzione inglese dell'intero passaggio in Figure dell'Immersività, Carte Semiotiche, 25-40, 2021, 35) La seconda descrizione delle stesse pitture viene da Zhang Jingyun (張景運, attivo alla fine del Settecento) che, nel suo testo Nuove parole sulle pianure autunnali (秋坪新語, Qiuping xinyu, 1792) afferma: "Non appena si arriva sotto il dipinto e lo si tocca, rimane solo un recinto. È quasi come un paese fatato che si può guardare, ma mai avvicinare. Si rimane a lungo delusi." (Musillo, Figure dell'Immersività, ibid.)



Juanqin zhai (anni '70 del Settecento) Pechino, Città Proibita, pitture di Castiglione e allievi



Juanqin zhai (anni '70 del Settecento) Pechino, Città Proibita, pitture di Castiglione e allievi nel soppalco.

Questi testi testimoniano che le reazioni cinesi all'opera di Castiglione erano di meraviglia. Come già osservato, in Europa la meraviglia era vista come una prima reazione destinata a sollecitare una forma di osservazione più perspicace e razionale. C'è però da osservare che tale meraviglia da parte di spettatori cinesi non era più originata dalla novità dei soggetti. Infatti, nella Cina urbana del XVIII secolo, l'incontro con immagini europee come stampe e dipinti non era del tutto inaspettato. Al contrario, tali incontri si inserivano all'interno di una tradizione civica e cosmopolita che ben conosceva curiosità artistiche straniere. Sappiamo per esempio che già alla fine dell'epoca Ming, nei primi anni del Seicento, a Pechino si potevano trovare mercati in cui erano vendute immagini europee. Le commissioni d'illusione di Castiglione avevano quindi bisogno di un contesto specifico per funzionare correttamente, dovevano in particolare stimolare la meraviglia per attivare il desiderio di conoscenza; quello che avrebbe potuto diventare il primo passo verso la religione cattolica.

Esisteva una somiglianza di fondo tra gli spettatori italiani e quelli cinesi. Entrambi sapevano che la percezione di un'immagine combinava il campo intellettuale con quello fisiologico-cognitivo dei sensi.

Bisogna però aggiungere che se in Europa la meraviglia era vista come un primo passo verso una visione completa che deve essere arricchita dal discernimento razionale, nella tradizione letteraria cinese, si affermava che i sensi non sono sufficienti per comprendere la realtà. Questa affermazione, che in parte condivide spunti con il pensiero europeo e in parte se ne distanzia, è un concetto integrante della poetica artistica cinese, che è per esempio trattata dal poeta e pittore Wang Wei (王微, 415-443). Nel testo Xu Hua (敘畫, Discussione sulla pittura (un testo citato nel Lidai minghua ji di Zhang Yanyuan, 847 circa) egli scrive: "Chi parla di pittura, in definitiva, non si concentra che sulle apparenze e sul posizionamento. Eppure, quando gli antichi dipingevano, non era per pianificare i confini delle città o differenziare la posizione delle province, per creare montagne e altopiani o delineare corsi d'acqua. Ciò che è fondato nella forma è fuso con l'anima, e ciò che attiva il movimento è la mente. Se l'anima non può essere vista, ciò che la ospita non si muove. Se la vista è limitata, ciò che si vede non sarà completo." (per la citazione completa si veda Susan Bush and Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 1985, 38).



I Tesori del letterato confuciano

Come nella tradizione europea, i sensi devono quindi sempre essere integrati da una riflessione più profonda, in modo da poter formare una corretta attività cognitiva, e forse raggiungere anche un traguardo spirituale. Tuttavia, la consapevolezza e lo stupore iniziali che soprattutto a livello percettivo accomunavano gli spettatori europei e cinesi, producevano risultati molto diversi. In Cina, infatti, la comprensione completa di un dipinto non può essere descritta come due percezioni separate, una per le apparenze, o il visibile, l'altra per la "vera" realtà, l'invisibile. L'azione cognitiva è vista invece come un unico processo dinamico.

. Quando questa lettura viene applicata alle descrizioni dei dipinti di Castiglione qui citate, emerge un aspetto interessante. In entrambe le descrizioni, infatti, l'osservatore si riferisce all'atto di guardare con i verbi zhu (矚) o shi (視). Queste due parole descrivono solo la percezione fisica dell'occhio e possono essere tradotte come "guardare".

In utilizzare questi verbi, gli autori hanno dato una prima classificazione dei dipinti d'illusione del pittore milanese: l'osservatore si trova di fronte a un'immagine che mostra solo apparenze tangibili e misurabili dal senso della vista, ed è quindi stimata per le sue sole qualità mimetiche. L'iniziale meraviglia condivisa da due culture così diverse, in questo caso non porta l'osservatore cinese a definire il dipinto di Castiglione con i verbi du (讀, leggere) o guan (觀, osservare), comunemente usati dalla critica artistica del tempo per descrivere l'atto di guardare i dipinti formato sia sull'osservazione sia sulla contemplazione. In particolare, per gli occhi cinesi, ciò che il dipinto di Castiglione nelle chiese di Pechino non conteneva è lo sheng (生, spirito vitale) delle cose rappresentate che permette di vedere che la realtà visibile è definita da un flusso costante di processi. Per la tradizione cinese, affinché tale percezione si attivi, è necessario che le due azioni definite come guanxiang (觀相, l'osservazione delle forme degli oggetti) e guanbian (觀變, l'osservazione del cambiamento degli oggetti) avvengano contemporaneamente. Con modalità diverse, la tradizione pittorica portata in Cina da Castiglione contrapponeva il reale a ciò che è solo raffigurato ma sembra reale; per permettere all'osservatore di scoprire e di apprendere attraverso la meraviglia.





Juanqin zhai, (anni '70 del Settecento) Pechino, Città Proibita, restauri delle pitture di Castiglione e allievi (2002-2008).

Non possiamo però essere completamente sicuri che la pittura d'illusione in Cina non abbia conosciuto forme alternative di coinvolgimento che siano state capaci di unire spettatori provenienti da culture diverse. La commissione pittorica voluta dall'imperatore Qianlong (1711-1799) della fine del secolo per il Juanqin zhai (Palazzo del riposo dal servizio diligente, 倦勤齋) nella Città Proibita, pianificata da Castiglione e terminata dal suo allievo Wang Youxue (王幼學, attivo alla fine del Settecento) racconta infatti una storia diversa, non di una traduzione fallita, ma quella della creazione di un nuovo modo di guardare alle immagini, e di vivere negli spazi definiti dai nuovi immaginari così prodotti.

In questo caso, infatti, non sono più le singole immagini costruite secondo l'illusionismo prospettivo a occupare l'interesse degli spettatori ma spazi scenografici, dove ci si può muovere senza aver bisogno di toccare i muri per conferme di realtà o finzione. In tali luoghi sia gli italiani sia i cinesi si ritrovarono attori della stessa scena, e spettatori di un regno del visibile in cui le immagini parlano di forme condivisibili e di dialoghi possibili. Ma questa, è un'altra storia.

ICOO

INFORMA

Anno 8 -Numero 9 | settembre 2024

**CIPRO, DOVE
È NATA LA
BELLEZZA**

**IL RE SCIMMIA
RITORNA A
CONQUISTARE
L'OCCIDENTE**

**ILLUSIONI
DA
TOCCARE,
MERAVIGLIE
DA
PENSARE**