



www.ec-aiss.it

Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Scherzo di natura: variazioni semiotiche fra Europa e Giappone.

Massimo Leone

Quapropter cum has convenientias quas dicit
infidelibus quasi quasdam picturas rei gestae
obtendimus, quoniam non rem gestam, sed
figmentum arbitrantur esse, quod credimus quasi
super nubem pingere nos existimant [...]¹.

(Anselmo d'Aosta, *Cur Deus Homo*, I, 4)

1. Introduzione: la comunicazione visiva tra natura e cultura.

Vi sono molti modi per definire la comunicazione visiva (Volli 1994). Uno dei più efficaci è per opposizione con la significazione (Volli 2010). Mentre la significazione visiva può non essere intenzionale, non vi è comunicazione senza intenzionalità. Un tramonto *significa* qualcosa, mentre un dipinto *significa* qualcosa ma *comunica* anche, giacché la cultura lo designa in quanto prodotto di un'intenzionalità comunicativa. Tuttavia, l'imputazione d'intenzionalità cambia attraverso le culture e le epoche. Mentre una religione può vedere un tramonto come un messaggio divino, osservatori secolari gli attribuiranno un senso non-intenzionale di nostalgia.

Un modello forte d'intenzionalità comunicativa predomina nella storia visiva occidentale: vi è comunicazione visiva se e solamente se un'intenzionalità umana progetta di comunicare con uno spettatore attraverso un artefatto visivo. Tuttavia, questo modello forte include eccezioni di diversi generi: 1) immagini acheiropoiete¹; 2) immagini naturali; 3) immagini casuali; e 4) pareidolie. In questi casi, un'immagine la quale non deriva propriamente da un'intenzionalità umana viene nondimeno concepita come comunicazione visiva. L'attribuzione d'intenzionalità, dunque, implica l'antropomorfizzazione di vari agenti non-umani, rispettivamente: 1) la trascendenza; 2) la natura; 3) il caso; 4) un agente immaginario non-identificato.

L'agentività nella comunicazione visiva è un tema-chiave per la teoria dell'arte, per l'antropologia visiva, e per la semiotica dell'immagine. Gli studiosi si sono a lungo interrogati su come gli esseri umani isolino le immagini, attribuiscono loro un senso, le considerino un messaggio da parte di un'altra intenzionalità, su come esse significhino e comunichino al di là della loro intenzionalità creatrice, e sul modo in cui la loro percezione conduca a effetti pragmatici nel mondo². La ricerca

¹ “Indi quando mostriamo queste armonie logiche che tu enumeri, come se fossero a guisa di dipinti di un'azione passata, agli infedeli, essi (considerando che noi crediamo che ciò che avvenne non sia una cosa reale, ma solo una finzione) pensano che noi altro non facciamo che dipingere sulle nubi [...]”; salvo ove specificato, le traduzioni nell'articolo sono opera dell'autore dello stesso.



neurofisiologica e cognitiva suggerisce che gli esseri umani sono biologicamente predisposti a riconoscere matrici visive dotate di senso nella realtà, e a credere che esse promanino da un'agentività intenzionale. Le "eccezioni" summenzionate, e specialmente la pareidolia, confermano questa prospettiva³: la neurofisiologia spinge gli esseri umani a riconoscere immagini comunicative in modo così insistente che essi talvolta le identificano sebbene tali immagini non risultino da alcuna intenzionalità⁴.

Questo istinto biologico, tuttavia, è plasmato e talvolta persino represso dalla cultura. Il "potere delle immagini" non è un dato, ma una gamma che varia attraverso la storia e le civiltà. Alcune culture visive enfatizzano l'intenzionalità di artisti e creatori d'immagini; altre accentuano quella degli spettatori; e altre culture ancora sottolineano l'intenzionalità degli stessi artefatti visivi e delle opere d'arte⁵. La natura spinge, sì, gli esseri umani a riconoscere le immagini e i loro creatori nel mondo, ma quest'attitudine biologica adattiva è influenzata dalle culture visive: in certi contesti, gli esseri umani reagiscono a un'immagine cercandone il creatore; in altri, si disinteressano dell'intenzionalità creatrice e si concentrano sul modo in cui essi stessi "ricreano" l'immagine nella loro ricezione di essa; e in altri contesti ancora, essi badano a come l'immagine stessa diviene un agente comunicativo nel mondo.

2. La fisiologia cross-culturale dell'immaginazione.

Uno dei primi autori occidentali ad accennare alla possibilità d'immagini comunicative non create dall'uomo è Plinio il Vecchio⁶, enciclopedico autore della *Storia naturale* (*Naturalis Historia*). Nel libro XXXVI di quest'opera monumentale, Plinio disserta sulla varietà dei marmi greci. Egli si sofferma su quello che si rinviene nell'Isola di Paro e racconta di un evento straordinario: una volta, in un blocco spaccato in due metà, apparve una figura di Sileno. Plinio non rivela chi potesse essere stato l'autore di questa immagine, ma ammette implicitamente che la natura è capace di produrre immagini complesse, in tutto simili a quelle create dagli esseri umani⁷.

Nel libro XXXVII della *Storia naturale*, sulle pietre preziose, Plinio ritorna sull'argomento. Ricorda che il re Pirro⁸ possedeva un'agata, nella quale erano visibili le Nove Muse e Apollo con la lira in braccio. Secondo Plinio, quella "non era un'opera d'arte, ma il prodotto spontaneo della Natura, le venature essendovi così arrangiate che ciascuna delle Muse mostrava il suo proprio peculiare attributo"⁹. Di nuovo, l'enciclopedico autore suggerisce che rappresentazioni visive complesse emergono in natura, quasi che essa avesse la stessa capacità creativa di uno scultore o di un pittore. Gli artisti sono capaci di imitare la natura ma, Plinio sottintende, anche la natura è capace di imitare l'arte nel produrre immagini naturali di corpi umani.

La tradizione di riconoscere schemi visivi dotati di senso nei minerali è lunga. Gran parte di essa è intrecciata con la divinazione, vale a dire, con la credenza che un agente trascendente comunichi con gli esseri umani attraverso pietre di forma peculiare. La tradizione va spesso sotto il nome di "scultura talismanica", come il teologo francese e cabalista cristiano Jacques Gaffarel¹⁰ la denominò nel suo trattato del 1629 al fine di difenderla dalle accuse 'orientaliste' mossegli dai razionalisti francesi (Gaffarel 1629). Nel caso di Plinio, tuttavia, la natura non è un messaggio dagli dei, ma il messaggero stesso, il quale crea dentro di sé forme artistiche con l'unico scopo della bellezza¹¹.

Quest'ultima è una tradizione trasversale a più culture, la quale testimonia dei meccanismi cognitivi di riconoscimento delle matrici visive. Fra le pietre decorative italiane si trovano anche le cosiddette "paesine". Esse si estraggono quasi esclusivamente nella provincia di Firenze. La loro particolare configurazione morfologica e cromatica sembra rappresentare paesaggi naturali o urbani. La Fig. 1 riproduce una paesina rinvenuta sull'Appennino toscano, la quale dà l'impressione di raffigurare un arido paesaggio montagnoso, quasi un canyon americano. Quando gli esseri umani vedono questa immagine, è per essi virtualmente impossibile non riconoscerci un paesaggio, come se la montagna avesse prodotto un proprio autoritratto in una delle sue pietre.



Fig. 1 - *Paesina* trovata sull'Appennino toscano, nei pressi di Firenze. Fonte: Voce "Pietra paesina" ne *Il magico mondo di minerali & gemme: Guida pratica per scoprirli e collezionarli*, De Agostini, Novara, 1993.

Le paesine sono state rari oggetti da collezione perlomeno a partire dal Quattrocento. La famiglia Medici ne possedeva una raccolta, così come l'Imperatore del Sacro Romano Impero Rodolfo II¹², Filippo II Duca di Pomerania¹³, Gustavo II Adolfo sovrano di Svezia¹⁴, e altri aristocratici della prima modernità (Minvielle 2000 e 2011). Le paesine hanno ispirato non solo collezionisti, ma anche artisti. Mathieu Dubus¹⁵, pittore olandese del Seicento, dipinse una *Veduta di Sodoma e Gomorra*, attualmente in una collezione privata dell'Aia, simulandovi una paesina sullo sfondo (Fig. 2). In questa *mise en abyme* vertiginosa, il pittore imita la natura che imita un pittore che imita la natura.



Fig. 2 - Mathieu Dubus (Fiandre c. 1590 - 1665/1666), *Veduta di Sodoma e Gomorra* (conosciuto anche come *Paesaggio roccioso*), 47 x 63 cm, L'Aia, Collezione privata.



Nel Novecento, artisti surrealisti come André Breton¹⁶ o l'architetto Fernand Pouillon¹⁷ si sono interessati a queste pietre bizzarre. Le paesine hanno ispirato anche i poeti. Caillois ha dedicato loro alcuni versi. Il Premio Nobel cileno Pablo Neruda¹⁸ scrisse il più famoso dei poemi su queste pietre peculiari in occasione della sua visita a Firenze nel 1951. Ne “La ciudad” [la città], componimento contenuto nella raccolta di poesie intitolata *Las uvas y el viento* [l'uva e il vento], Neruda scrisse:

Macchie arancione...d'ossido
vene verdi sopra la pace calcarea
che la schiuma batte con le sue chiavi
o l'alba con la sua rosa,
son così queste pietre:
nessuno sa se uscirono dal mare o al mare tornano,
qualcosa le sorprese mentre vivevano,
nell'immobilità si spensero
e costruirono una città morta.
Una città senza grida, senza cucine,
un solenne recinto...di purezza,
forme pure cadute
in un disordine senza resurrezioni,
in una moltitudine che perse lo sguardo
in un grigio monastero
condannato alla verità nuda dei suoi dei¹⁹.

A causa dell'istinto cognitivo che spinge gli esseri umani a identificare messaggi iconici intenzionali in ambienti visivi caotici, le pietre incoraggiano la fantasia in modo trasversale alle culture. Nella civiltà giapponese, questo istinto ha dato adito a una rêverie sommamente raffinata. Un altro Premio Nobel per la letteratura, Yasunari Kawabata²⁰, fece riferimento all'arte giapponese del paesaggio pietroso in “Il Giappone, il bello e me stesso”, discorso che egli tenne al momento di ricevere il premio il 12 dicembre 1968:

Nulla è più complicato, vario, attento al dettaglio, dell'arte giapponese del giardinaggio paesaggistico. Qui vi è la forma chiamata paesaggio arido, composto interamente di rocce, nel quale l'arrangiamento delle pietre dà espressione a montagne e a fiumi che non sono presenti, e persino suggerisce le onde del grande oceano che si frangono contro le scogliere. Compresso ai minimi termini, il giardino giapponese diventa il giardino nano bonsai, ovvero il *bonseki*, la sua versione arida²¹.

Suiseki [水石], un'abbreviazione del termine *sansui keiseki*, che approssimativamente si traduce come “pietra di veduta paesaggistica” o “pietra di scenario paesaggistico”, è una componente essenziale dell'estetica tradizionale giapponese. Essa fu adottata dalla Cina attraverso la Corea. In Cina, le “pietre immaginative” sono ancora chiamate “*gonshi*” oppure “*guai shi*” (“pietre fantastiche” o “bizzarre”), ovvero anche “*shang-sek*”. In Corea, sono attualmente conosciute come “*useok*”, “pietre eterne”. In Giappone, la tradizione di riconoscere immagini nelle pietre è stata progressivamente perfezionata e articolata, acquisendovi caratteristiche particolari. A partire dal periodo Muromachi²², in particolar modo nell'era Nanboku-chō²³, essa fiorì sotto l'Imperatore Go-Daigo²⁴ — il quale era un avido collezionista di pietre immaginative — e divenne popolare nei periodi Edo tardivo (1600-1868) e inizio Meiji (1868-1911). Anche in Giappone, le pietre immaginative hanno ispirato sia poeti che pittori. Lo studioso, poeta, e artista visivo Rai San'yō²⁵ deve aver contemplato a lungo una pietra in suo possesso, la quale secondo la tradizione porta il nome di “Li Po in meditazione su una cascata” (Fig. 3).



Fig. 3 - Li Po in meditazione su una cascata, pietra, altezza approssimativa 23 cm.

Rinvenuta originariamente in Cina sul monte Lu Shan, nella provincia Fukien, fu portata in Giappone probabilmente nel 1654. La riproduzione fotografica in bianco e nero non consente di apprezzarne pienamente gli elementi cromatici, eidetici (forma) e topologici (posizione), i quali tutti incoraggiano lo sguardo a riconoscere nella pietra una figura umana placidamente seduta su di una roccia. L'attribuzione del titolo rafforza l'identificazione visiva e vi aggiunge alcuni dettagli: l'uomo pietrificato è il grande poeta cinese Li Po²⁶, assorto in contemplazione davanti a una cascata. La parte inferiore della pietra rappresenta dunque sé stessa in una versione sublimata, quale piedistallo per la meditazione spirituale e la ruminazione poetica.

Non vi è da meravigliarsi che questa pietra possa essere piaciuta a Rai San'yō, il quale viene ricordato come uno dei più raffinati poeti Kanshi del suo tempo²⁷. Nel contemplare la pietra, egli deve aver osservato una sorta di pietrificata, immobile versione del suo modello ideale, in una *myse en abime* in cui un poeta meditava sull'effigie pietrosa di un altro poeta, il quale a sua volta meditava seduto sopra una roccia. L'effetto pragmatico della contemplazione frattale doveva poi essere accentuato dalla qualità non-finita della pietra, dalla sua infinita e impalpabile mutevolezza alla luce e allo sguardo²⁸.

Questa digressione in una delicata pagina della storia dei *suiseki* dovrebbe incoraggiare l'apprezzamento di una sensibilità trasversale alle culture e ai periodi storici: le paesine di Firenze ispirarono la poesia di Pablo Neruda nel Novecento così come un elegante esemplare di *suiseki* deve aver stimolato l'immaginazione di Rai San'yō ai primi dell'Ottocento. Le pietre immaginative offrono indizi visivi che la cognizione umana è spinta, quasi costretta, a completare attraverso l'identificazione di un soggetto rappresentato e tramite l'apposizione di un nome.

3. L'ideologia culturalmente specifica dell'immaginazione.

3.1. Differenze nell'articolazione visiva.

Non bisogna però trascurare le differenze nella ricezione culturale di questo comune principio cognitivo. Innanzitutto, mentre le pietre immaginative sono divenute un vero e proprio genere artistico in Cina, Korea, e soprattutto in Giappone, esse sono rimaste perlopiù una curiosità nella tradizione

artistica occidentale. Ciò ha dato luogo a livelli discrepanti di specificità nella loro articolazione culturale. Oggi, l'*Associazione giapponese per il Suiseki* distingue ufficialmente tra *toyama-ishi* (遠山石), vale a dire, pietre che rappresentano remote montagne; *shimagata-ishi* (島形石), che hanno forma d'isola; *iwagata-ishi* (岩瀉石), che assomigliano a scogli marini; *tamari-ishi* (溜まり石), o pietre-piscina; *taki-ishi* (滝石), che rappresentano cascate; *doha* (土坡), che contengono la figura di un'aperta pianura; *danseki* (段石), che includono la figura di una piana inclinata o terrazzata; *kuzuya-ishi* (茅舎石), che hanno la forma di antiche case rurali; *sugata-ishi* (姿石), che assomigliano a esseri umani, santi, o animali; *monyōseki* (紋様石), con specifiche matrici di superficie, suddivise in *baika-seki* (梅花石; letteralmente, a foglia di gemme di pruno) e *kikka-seki* (菊花石; letteralmente, a foglia di crisantemo), etc.

Al fine di proseguire lo studio comparato della storia e dell'estetica delle pietre immaginative tra Oriente e Occidente, è d'uopo menzionare che il naturalista italiano del Cinquecento Ulisse Aldrovandi²⁹ si cimentò in una classificazione analoga. Fondatore del giardino botanico di Bologna e pioniere della storia naturale europea secondo gli elogi sia di Linneo che di Comte de Buffon, Aldrovandi fu anche enciclopedico collezionista di curiosità. Nel 1648, egli pubblicò il *Musaeum metallicum in libros quattuor*, letteralmente "il museo metallico", opera monumentale di un migliaio di pagine divisa in quattro sezioni, nella quale egli elencava, categorizzava e descriveva caratteristiche materiali e simboliche di tutti i minerali all'epoca noti (Fig. 4).

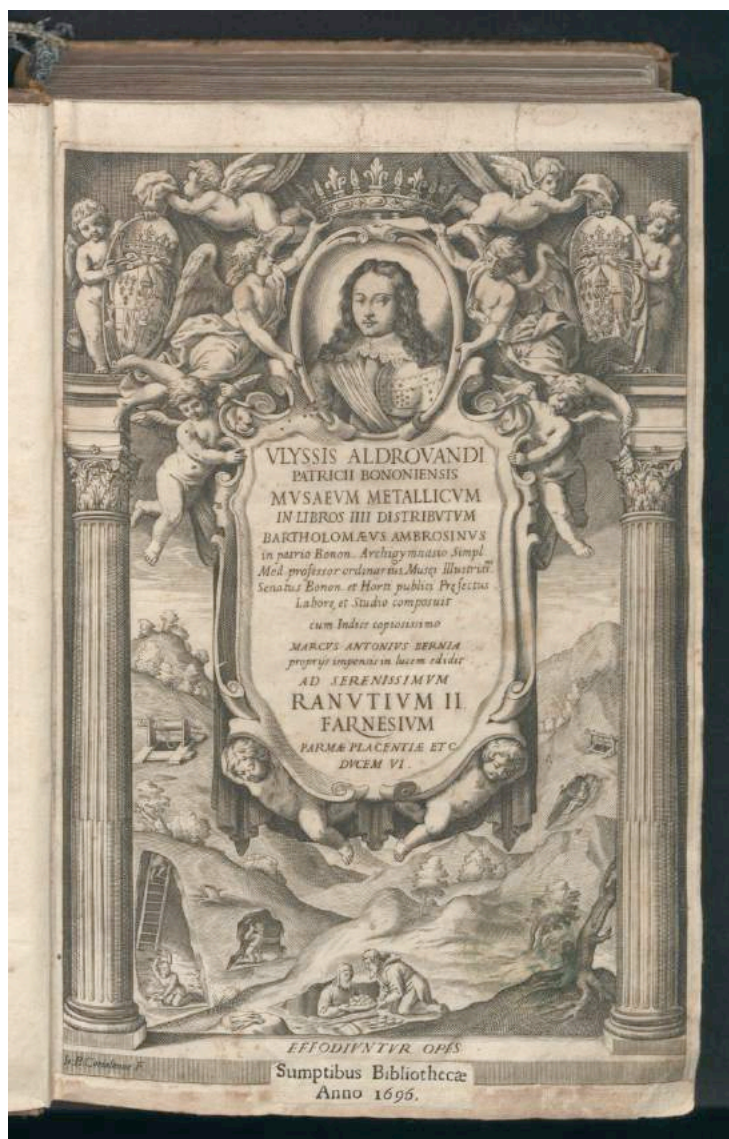


Fig. 4 - Frontespizio del *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648).

Il concetto di “*Natura ludens*”, “natura giocosa”, o “*ludus naturae*”, “gioco di natura”, ricorre sovente nell’opera³⁰. I naturalisti europei del Cinquecento e del Seicento vi si riferivano per spiegare le forme bizzarre trovate in natura. L’idea implicava non solo che la natura fosse dotata di un’agentività autonoma, ma anche che questa agentività potesse essere giocosa e, in certi casi, artisticamente immaginativa. Nel *Musaeum metallicum*, Aldrovandi articola tutti i prodotti minerali della giocosità della natura. Proprio come nel *suiseki* giapponese, egli attribuisce nomi alle categorie di pietre a seconda di ciò cui esse assomigliano. Per esempio, denomina “*Chrysocolocynthites*” le pietre a foggia di zucca (Fig. 5)³¹.

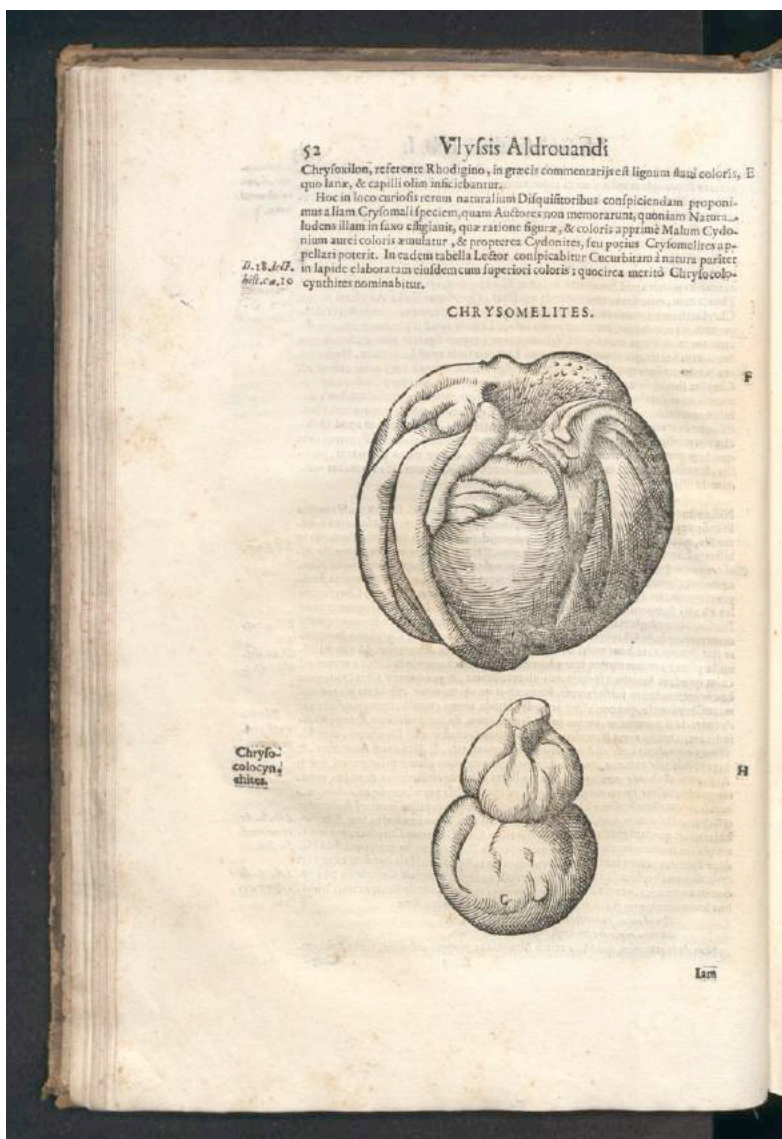


Fig. 5 - Figura di *Chrysocolocynthites* nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648).

Aldrovandi include tra i prodotti del *ludus naturae* anche diverse “pietre pseudo-immaginative” che la moderna paleontologia classificherebbe invece come meri fossili. Egli individua e denomina tante specie di pietre per quanti sono i tipi di fossile. Per esempio, propone di chiamare “*Harengites*” la pietra nella quale la “natura giocosa” ha impresso la figura di un’aringa (Fig. 6)



Fig. 6 - Immagine di *Harengites* nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* (1648) di Ulisse Aldrovandi.

Sebbene alcuni studiosi dell'antichità interpretassero queste immagini come tracce di esseri viventi ormai estinti, spiegando variamente il fenomeno (Aristotele, Avicenna, Alberto di Sassonia, etc.), l'idea che essi derivassero dal capriccio figurativo della natura persistette fino alla modernità. È interessante notare che, tra i primi studiosi ad accorgersi che i fossili non erano solo icone di esseri viventi, ma anche indici, vale a dire impronte, molti non erano solo scienziati ma anche artisti: Leonardo da Vinci, Girolamo Fracastoro e Bernard Palissy. Al contrario, almeno fino alla pubblicazione dell'*Herbarium diluvianum* di Johann Jacob Scheuchzer (1709), o meglio ancora, fino alla pubblicazione dell'*Histoire des végétaux fossiles* di Adolphe Brongniart (1828-47), molti studiosi, a inclusione di Aldrovandi, credevano che la natura potesse dipingere e scolpire dentro di sé, quasi fosse dotata di agentività artistica. Così, Aldrovandi dedicò un'intera sezione del suo trattato alle "*lapides com figuris a Natura factis*" [pietre con figure fatte dalla natura] (Fig. 7).

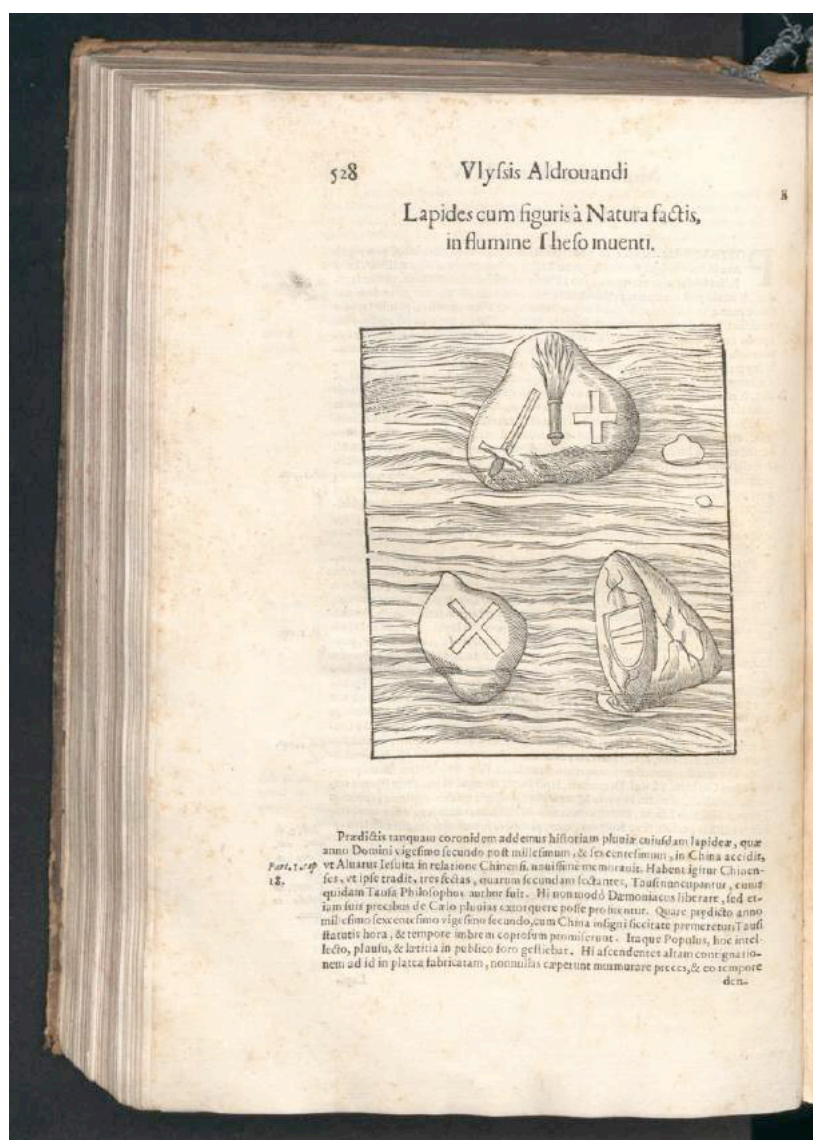


Fig. 7 - Immagine di “pietre con figure fatte dalla natura” nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648).

È alquanto comprensibile che le pietre che presentavano tali effigi prodigiose divenissero prontamente segni divinatori. Qui l’Occidente e l’Oriente s’incontrano di nuovo. Aldrovandi cita un libro che era stato pubblicato a Roma solo cinque anni prima, nel 1643, da Álvaro Semedo³², gesuita portoghese missionario in Cina: *Relatione della grande monarchia della Cina*³³. Il capitolo XVIII del primo libro è intitolato “Delle sette della Cina”³⁴. In primo luogo, Semedo compara la religiosità della Cina con quella del Giappone: “I Cinesi sono universalmente poco inclinati alle Sette, né in gran parte arrivano agli Giapponesi”. Il Cristianesimo era stato bandito dal Giappone nel 1630. Ciò probabilmente spinse Semedo a tale paragone. Egli riporta, in seguito, l’episodio citato da Aldrovandi: nel 1622, alcuni filosofi “*Tausi*” — vale a dire, seguaci del Taoismo di Laozi — predicavano nella piazza principale di Pechino. Essi promettevano che le loro preghiere avrebbero provocato la pioggia, agognata da tutti i cittadini dopo lunga siccità. Tuttavia, all’esatto momento indicato dalla profezia, ciò che cadde dal cielo non fu pioggia ma strane pietre, le quali devastarono la città e la campagna. Lo zelo anti-taoista di Álvaro Semedo produce un evidente pregiudizio nella storia: la folla inferocita lincia i falsi profeti, preparando l’arrivo dei veritieri predicatori cristiani.

Aldrovandi non è immune da questo pregiudizio religioso. Ciò suggerisce alcune considerazioni più generali sul modo in cui gli esseri umani identificano le immagini in natura. Da un lato, come è stato

sottolineato *supra*, alcuni tratti cognitivi di questo processo sono probabilmente trasversali a tutte le culture. A p. 756 del *Musaeum metallicum* di Aldrovandi si trova la riproduzione di un marmo prodigioso raffigurante un eremita (Fig. 8):

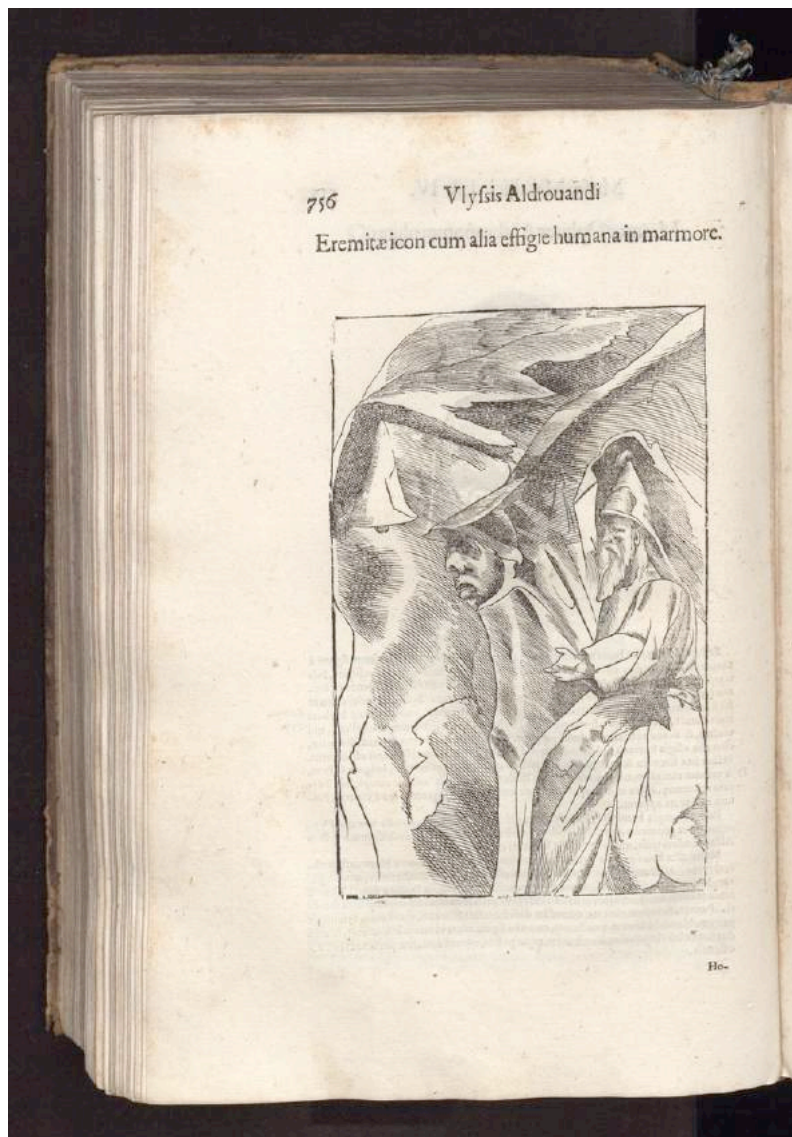


Fig. 8 - Immagine di “marmo contenente l’icona di un eremita” nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648).

Il marmo che, a metà del Seicento, spinse il naturalista italiano Ulisse Aldrovandi a riconoscervi un eremita può essere paragonato al *sugata-ishi* (姿石) che, all’inizio dell’Ottocento, incoraggiò il poeta giapponese Rai San’yō a identificarvi l’effigie di un poeta in meditazione. La ricerca neurofisiologica suggerisce che gli esseri umani sono inclini a isolare, nell’ambiente circostante, matrici visive a forma di faccia o di corpo, probabilmente perché tale capacità è risultata adattiva in passato. Grazie a essa, eventuali predatori che dissimulassero la propria presenza nell’ambiente nascondendosi o mimetizzandosi potevano esservi smascherati³⁵. Inoltre, l’idea di associare l’immagine di una pietra con quella della meditazione immobile di un eremita deve aver esercitato il suo fascino sia in Oriente che in Occidente.

Tuttavia, tre pagine dopo, Aldrovandi riproduce un analogo marmo prodigioso, contenente un’immagine acheiropieta della crocifissione (Fig. 9):

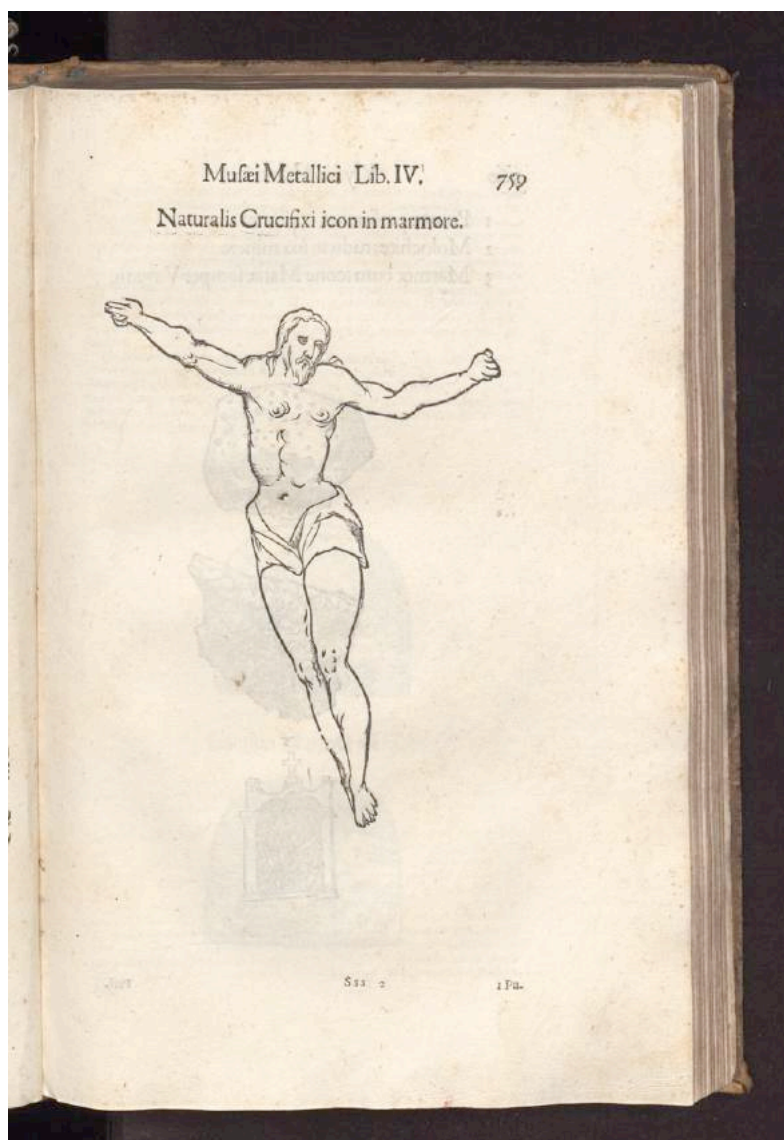


Fig. 9 - Immagine di “marmo contenente un’icona della crocifissione” nel *Musaeum metallicum in libros quattuor* di Ulisse Aldrovandi (1648).

In questo caso, il marmo offre, sì, agli spettatori una matrice visiva cromatica, eidetica, e topologica curiosamente cruciforme. Tuttavia, gli osservatori che v’identificano non solo *un* corpo, ma anche *il* corpo crocifisso di Cristo, lo fanno perché conservano questa iconografia nella loro memoria visiva culturale³⁶. Un osservatore giapponese del Trecento non avrebbe mai riconosciuto una crocifissione nel marmo.

3.2. Differenze nella concettualizzazione dell’agentività.

Una seconda, essenziale differenza tra l’Oriente e l’Occidente ruota attorno al concetto di agentività. Le culture influenzano il fisiologico riconoscimento di matrici visive non solo al livello superficiale degli oggetti e dei temi, ma anche a quello più profondo della concettualizzazione e dell’attribuzione di agentività. Differenze astratte e tuttavia fondamentali spiccano quando si compara la tradizione occidentale delle pietre immaginative con quella orientale. Per la maggior parte delle fonti occidentali, il prodigio non consiste meramente nel fatto che certe pietre assomiglino ad alcuni elementi della realtà, siano essi esseri umani, animali, o paesaggi. Le pietre prodigiose devono altresì contenere *icone*, ossia includere effigi non-intenzionali che assomiglino non alla realtà stessa, ma alle rappresentazioni intenzionali di essa prodotte dagli artisti. Questo è il motivo per cui la pittura, e non la scultura, è



L'epitome occidentale di arte che la natura dovrebbe imitare nella sua spontanea giocosità. Le fonti occidentali, infatti, di solito non menzionano pietre che apertamente mostrano icone prodigiose, ma pietre che, una volta tagliate a metà, rivelano tali icone al proprio interno, come se queste effigi in tutto simili a quelle artistiche fossero un segreto mantenuto dalla natura da tempi immemorabili, fino alla sua scoperta accidentale. L'idea che le forme artistiche non debbano essere create ma piuttosto trovate nel marmo è un *topos* nella storia dell'arte occidentale, e specialmente della scultura occidentale, caro a Michelangelo e a molti altri. Tuttavia, nella tradizione delle pietre immaginative, l'opera dello scultore diviene innecessaria: la natura stessa dischiude la forma artistica che giace nel suo nucleo. Un procedimento umano (il taglio della pietra) conduce alla scoperta, ma in modo non intenzionale. La dimensione non intenzionale della creazione artistica viene trasferita dalla natura agli esseri umani.

Il *Suiseki* di solito non comporta una speculazione su quale forza abbia potuto iscriverne nelle pietre un'immagine che assomiglia a quelle prodotte dall'agentività umana. Nelle fonti occidentali, al contrario, tale questione è cruciale. L'identificazione d'immagini prodigiose in natura conduce immediatamente a considerarle come segni di una dimensione altra e separata, la quale v'imprime la sua creatività³⁷. Il dibattito, sia fra artisti che tra filosofi, è particolarmente controverso per quel che riguarda le cosiddette immagini "casuali", vale a dire, immagini che non sono state trovate in natura, ma che vi sono state prodotte casualmente attraverso procedure umane³⁸.

Una delle prime menzioni d'immagini di questo genere è, di nuovo, in Plinio il Vecchio. Il libro XXXV della *Storia naturale* racconta un episodio della vita di Protogene, uno dei maggiori pittori della tradizione artistica occidentale, ma anche uno dei più puntigliosi. Nel dipingere quello che si considera la sua opera più riuscita, un dipinto di Ialiso, l'artista era perfettamente soddisfatto di ogni aspetto della raffigurazione, a eccezione di un singolo elemento, vale a dire, la schiuma sul muso del cane rappresentato nell'immagine. Essa era troppo perfetta per apparire naturale. Sembrava artificiale. Avvilto dal dipingere e ridipingere lo stesso dettaglio invano, Protogene alla fine scagliò una spugna contro il dipinto, e la macchia irregolare che il gesto produsse raffigurò una schiuma perfettamente spontanea sul muso del cane. L'irrazionale atto si rivelò così efficace, che divenne in seguito una tecnica convenzionale per la produzione d'immagini casuali. Più tardi, come lo ricorda Plinio, Nealce adoperò il medesimo espediente per dipingere schiuma sulle froge di un cavallo³⁹.

L'episodio è da classificare come una delle innumerevoli "leggende d'artisti" (Kris e Kurz 1980). Esse rivela, tuttavia, un fattore-chiave dell'estetica occidentale, il quale ne caratterizza la concezione delle arti almeno sin dai Greci. Da un lato, l'episodio suggerisce che la creatività umana è intrinsecamente limitata nel momento in cui imita la natura. Certi aspetti di essa, come la schiuma sul muso di un cane, sono così infinitamente complessi da apparire caotici. Ogni procedura intenzionale e razionale di rappresentazione tende a ridurre tale complessità al suo simulacro semplificato, sostituendo così l'idea e l'immagine del caos con quelle dell'ordine. È questa la ragione per cui l'unico modo in cui gli artisti possono rappresentare il caos della natura è di lasciare che esso rappresenti sé stesso. Gli artisti possono imitare il *ludus naturae* — la giocosità della natura — solamente invitando la natura stessa a giocare nella loro propria rappresentazione di essa. Come le pietre immaginative, così anche le immagini casuali risultano da 'un'ideologia ontologica' la quale tende costantemente a individuare due dimensioni separate nella realtà: da una parte, la manifestazione; dall'altra, un'agentività che opera misteriosamente in un'altra dimensione ma produce effetti in quella manifesta.

Nessun dipinto di Protogene ci è stato tramandato. È dunque impossibile sapere come apparisse la schiuma sul muso del cane di Ialiso. Si può, però, ipotizzare che Protogene ambisse a un effetto visivo e artistico assai simile a quello che l'estetica giapponese denomina come "*wabi sabi*" (侘寂). Affinché la rappresentazione pittorica della schiuma apparisse autentica, non doveva possedere le caratteristiche di finitezza, perfezione, e determinatezza che Protogene soleva conseguire così destramente nelle sue opere. Al fine di rappresentare perfettamente l'infinita e inafferrabile complessità della natura, era d'uopo lasciare che l'imperfezione s'insinuasse nel dipinto. Una perfetta raffigurazione della natura doveva contenere imperfezioni, eppure la meticolosa abilità pittorica di Protogene era incapace di produrne. Il gesto casuale di scagliare la spugna contro il dipinto trovò allora una soluzione naturale all'impasse, attraverso l'intervento di una *natura ludens*, di una natura giocosa.

L'effetto visivo *wabi sabi* prodotto dalla spugna di Protogene deve essere stato assai simile alle matrici

infinitamente cangianti di forme, colori, e testura che caratterizzano la ceramica *raku* (楽焼 *raku-yaki*) giapponese (Fig. 10).



Fig. 10 - Tanaka Chōjirō (長次郎)(1516-?1592), metà del Cinquecento, coppa da tè *raku*, San Francisco, Asian Art Museum–Chong-Moon Lee Center for Asian Art and Culture.

Anche la produzione di questa ceramica, infatti, deriva da un'interazione irriducibilmente complessa tra il vasaio e la natura, presente nel processo di creazione tramite uno dei suoi elementi più incontrollabili, vale a dire, il fuoco. Fu esattamente questa interazione ad affascinare i ceramisti occidentali quando i primi forni *anagama* (窖窯) giapponesi furono introdotti in Europa. Ciò avvenne attraverso percorsi labirintici. Uno degli autori occidentali che più diffusero l'estetica giapponese in Europa tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, e in particolar modo dopo che essa divenne assai di moda a seguito della *Exposition Universelle* di Parigi del 1900, fu Lafcadio Hearn, anche noto come Koizumi Yakumo⁴⁰. Autore cosmopolita nato a Leucade, una delle isole greche, da padre irlandese e madre greca, nel 1890 Hearn si recò in Giappone come corrispondente estero, divenne insegnante a Matsue, e sposò Koizumi Setzu, la figlia di una locale famiglia di samurai. Egli cominciò a pubblicare una serie di libri che, a volte con toni d'esotismo, diffondevano la cultura giapponese presso il pubblico dei lettori occidentali.

Fu proprio attraverso la lettura dei libri di Hearn che Bernard Leach⁴¹, attualmente considerato il padre della ceramica d'atelier britannica, prese a interessarsi al Giappone, vi si recò in viaggio e, dopo aver preso parte a un seminario di ceramica *raku* tenutosi intorno al 1911, cominciò a studiare quest'arte sotto la guida di Urano Shigekichi⁴², anche noto come Kenzan VI nella tradizione istituita dal vasaio di Kyoto Ogata Kenzan⁴³. Nel 1920, Leach ritornò in Cornovaglia insieme con l'influente vasaio giapponese Shōji Hamada⁴⁴, figura maggiore del movimento artistico *mingei* (民芸), impegnato nella rivisitazione del patrimonio artigianale e folkloristico nipponici. Assieme essi fondarono l'atelier di ceramica "Leach" a St Ives. Qui, nel 1922, il vasaio giapponese Tsuronosuke Matsubayashi,



membro di una dinastia di ceramisti che controllava la produzione di ceramiche ad Asahi fin dal Cinquecento, fu contrattato per costruire il primo forno *anagama* in Europa.

Diversamente dai moderni forni per ceramica occidentali, quelli *anagama* sono alimentati a legna, la quale produce non solo il calore necessario alla produzione di ceramica, ma anche ceneri e sali volatili. La naturale smaltatura cinerina che è caratteristica dell'estetica della ceramica *raku* deriva dall'interazione, imprevedibilmente complessa, tra la fiamma, la cenere, e i minerali del corpo di argilla all'interno dei forni *anagama*. Poiché questo corpo riceve una diversa smaltatura a seconda della sua posizione nel forno, anche in relazione agli altri corpi d'argilla presentivi, 'caricare' un forno *anagama* è uno dei compiti più difficili nella produzione di ceramica *raku*. La sua estetica *wabi sabi* deriva dalle infinite variabili dell'incontro fra la scelta umana e l'agentività incontrollabile degli elementi naturali.

Fu proprio questo incontro a salvare dalla disperazione il pittore greco Protogene, messo di fronte ai limiti del suo perfezionismo. L'interazione incontrollabile tra la struttura porosa della spugna, i colori, e la superficie dipinta, generò una matrice viva che, come la smaltatura della ceramica *raku*, era capace d'imitare la natura invitandone la giocosa agentività a partecipare alla fattura del dipinto.

Tuttavia, anche in questo caso, è necessario differenziare tra Oriente e Occidente. Protogene scagliò la sua spugna esattamente come lo fanno i pugili — o, meglio, i loro assistenti — durante un incontro, quando l'antagonista è troppo forte per essere battuto. Il pittore mitico occidentale vede la sua agentività artistica come in competizione con quella della natura, e invita l'imperfezione di questa a completare la perfezione dell'opera umana solo quando essa è al bordo della disfatta. Nell'estetica *raku*, al contrario, l'agentività della natura è intrinsecamente parte del processo che conduce all'opera d'arte. Il vasaio crea tutte le condizioni per accogliere l'imprevedibilità del fuoco nella fattura della ceramica. Consapevole che una singolarità spontanea si realizzerà solo *in cooperazione con* la natura e non *contro* di essa, il vasaio non si sforza di costringere il *ludus naturae* ma lo include nel suo proprio gioco artistico sin dall'inizio.

Quest'ulteriore variazione giapponese sulla giocosità della natura suggerisce che gli esseri umani sono inerentemente inclini ad attribuire un'agentività 'umana' alla natura, come se essa fosse un artista capace di creare forme vive attraverso la sua inafferrabile giocosità. La connotazione dell'agentività artistica della natura, però, varia con il variare della cultura estetica predominante: un antagonista che debella l'artista nella leggenda di Protogene, un indispensabile compagno della creazione nella ceramica *raku*.

Una versione differente dell'episodio raccontato da Plinio compare nel *Primo discorso sulla fortuna*, dell'oratore e filosofo greco Dione Crisostomo⁴⁵ (*ΠΕΡΙ ΤΥΧΗΣ ΠΡΩΤΟΣ ΛΟΓΟΣ*), opera interamente dedicata al ruolo del caso nella vita umana. Protagonista ne è il pittore greco Apelle. Di nuovo, egli dispera di poter dipingere schiuma insanguinata sul muso di un cavallo. Scaglia allora la spugna sul dipinto, e una schiuma 'perfettamente imperfetta' completa miracolosamente l'immagine. Dione Crisostomo commenta: "E a tale vista, Apelle fu deliziato di ciò che la fortuna aveva compiuto nel suo momento di disperazione, e completò il dipinto non attraverso la sua arte ma attraverso l'aiuto della Fortuna"⁴⁶. La contrapposizione non potrebbe essere più netta: arte *versus* fortuna, destrezza *contro* caso. Nella concettualizzazione di Dione Crisostomo, l'agentività della natura non si oppone a quella dell'artista direttamente, ma attraverso la mediazione di un terzo agente impersonale, vale a dire, il caso. Il caso è ciò che gli uomini non possono controllare. È la caotica complessità che sfugge persino al controllo del più grande pittore. Il caso, però, non è invocato al fine d'interagire in modo armonioso e imprevedibile con l'artista così da ultimarne l'opera e renderla unica, come avveniva con il fuoco che giocava con l'intenzionale disposizione dei corpi d'argilla, decisa dall'artista, nella ceramica *raku*. Al contrario, la casualità è l'antagonista la cui agentività sostituisce quella dell'artista disperato e impotente.

Questa concezione agonistica dà luogo a una dicotomia nelle fonti occidentali che trattano della giocosità della natura. Da un lato, alcuni testi, come quelli di Plinio e Dione Crisostomo, esaltano la potenza della natura, o quella del caso, rispetto alla disfatta dell'artista. Gli artisti possono essere eccelsi, però la natura è superiore, non solo perché può imitarli nel creare immagini 'artistiche' perfette, ma anche e soprattutto perché contiene immagini, come quella della schiuma sul muso di un



cavallo, che gli artisti non possono imitare appropriatamente. La natura, ovvero il caso, deve intervenire al fine di soccorrere gli artisti e imitare sé stessa nella raffigurazione di queste immagini complesse.

Altri autori, invece, sono più antropocentrici e razionalisti. Essi sminuiscono il potere artistico della natura e lodano quello dell'agentività artistica umana. Il più importante fra questi, nell'antichità occidentale, è Cicerone.⁴⁷ Nel primo libro del *De Divinatione*, egli interroga retoricamente Carneade sulla portata dell'agentività artistica del caso. Il passo è così centrale nella storia dell'estetica occidentale che è utile citarlo per intero:

Ma allora? Tu ti chiedi, Carneade, nevvvero, perché tali cose avvengano in questo modo, o secondo quali regole possano essere comprese? Confesso di non saperlo, ma ti sollecito a che veda tu stesso come esse accadano. “Meri incidenti”, dici. Orbene, si tratta davvero di questo? Può qualcosa essere un ‘incidente’ se reca in sé tutti i segni della verità? Quattro dadi vengono tratti e ne risulta un colpo di Venere⁴⁸ — questo è caso; ma credi sarebbe pure un caso se, scagliati i dadi un centinaio di volte, tu facessi altrettanti colpi di Venere? È possibile che colori gettati a caso sulla tela formino il profilo di un volto; ma t’immagini che uno sparpagliamento casuale di pigmenti possa produrre il bellissimo ritratto della Venere di Cos? Supponi che un maiale formi la lettera “A” sul terreno con il suo grugno; è forse questa una ragione per credere che sarebbe capace di scrivere l’intera *Andromaca* di Ennio? Carneade soleva raccontare una storia in cui una volta, nelle cave di Chio, una pietra venne spaccata in due e vi apparve la testa del dio bambino Pan; ammetto che la figura potesse assomigliare al dio, ma sicuramente la somiglianza non era tale che si potesse ascrivere l’opera a Skopas. Giacché è innegabilmente vero che alcuna perfetta imitazione di una cosa è mai stata fatta per caso⁴⁹.

Significativamente, Cicerone compara l’agentività fortuita della natura e quella dell’intenzionalità umana in un passo del *De divinatione*, opera prevalentemente dedicata a sfatare le assurde ‘abduzioni’ degli aruspici romani. Cicerone suggerisce che la giocosità della natura è capace di produrre un certo ordine nella realtà, e di disporlo in modo tale da sembrare conforme a un piano. Tuttavia, egli obietta che tale piano possa essere comparato con quello di un artista compiuto. La natura può talvolta imitare sé stessa, e tuttavia gli artisti imitano la natura meglio di quanto essa stessa possa farlo. Questa opposizione diametrica fra artisti e natura incarna una mentalità assai differente da quella che impregna una delle frasi più famose del pittore francese Cézanne⁵⁰, citata da Merleau-Ponty⁵¹ nel saggio “Le doute de Cézanne” (il dubbio di Cézanne): “Il paesaggio pensa sé stesso in me...e io ne sono la coscienza”⁵². In Cicerone, l’artista non è la coscienza della natura, ma un occhio esterno che freddamente l’osserva, l’imita, e la rappresenta così come essa stessa sarebbe incapace di farlo. La storia dell’arte occidentale preserva e celebra questa concezione del dominio dell’artista sulla natura almeno fino agli Impressionisti, i quali per primi la rivoluzionarono. Con Cézanne, l’artista diviene l’agentività conscia attraverso cui la natura stessa trova la sua espressione artistica. Probabilmente, in nessun’altra opera dell’artista francese tale vocazione a divenire la coscienza della natura è così evidente come negli oltre sessanta dipinti a olio nei quali egli raffigurò, ossessivamente, il Mont Sainte-Victoire, un massiccio montuoso nel sud della Francia (Fig. 11).

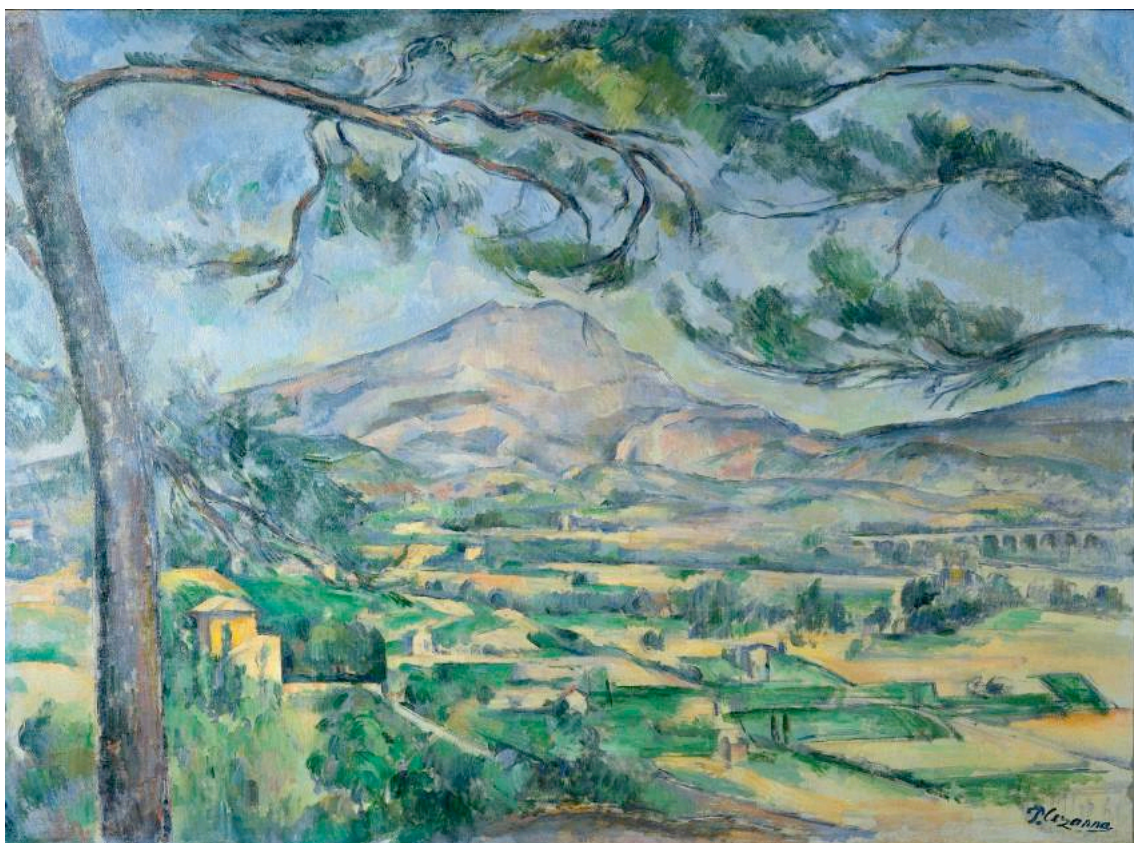


Fig. 11 - P. Cézanne, c. 1887, *Mont Sainte-Victoire con un grande pino*, olio su tela, 67 x 92 cm, Londra, Courtauld Institute of Art.

Questa montagna era un elemento così profondo del paesaggio esistenziale di Cézanne che egli non voleva rappresentarlo unicamente come *una* montagna, come il tipo astratto di una montagna. Egli si sforzò di dipingerla come *la* montagna, come un essere vivente la cui unicità consisteva nel sottrarsi continuamente a una definizione pittorica, nel fluttuare perennemente quale contraltare della coscienza dell'artista.

La misura in cui Cézanne sia stato influenzato dall'arte giapponese, come lo furono senza dubbio i suoi contemporanei impressionisti Manet, Pissarro e Van Gogh, è materia di dibattito fra gli storici dell'arte. Vi sono prove storiche abbondanti, tuttavia, che l'idea di Cézanne di divenire la coscienza pittorica della montagna quintessenziale del suo paesaggio nativo gli fu suscitata dall'ammirare le *Trentasei vedute del Monte Fuji* di Hokusai⁵³ (Matsumoto 1993) (Fig. 12).



Fig. 12 - Katsushika Hokusai (葛飾 北斎), c. 1830-1834, *Sundai (Surugadai) in Edo (Tokyo)* (東都駿臺), “Trentasei vedute del monte Fuji” (numero di serie: 05), tecnica: *Nishiki-e* (錦絵) (stampa con blocchi di legno inchiostrati), cornice: 50,8 x 66 cm, foglio: 24,6 x 38 cm, fonte: Nishimuraya Yohachi, Eijudō. Honolulu, HI: Honolulu Museum of Art.

In effetti, assai prima che l'*Exposition Universelle* di Parigi del 1900 popolarizzasse in Europa l'estetica giapponese, gli Impressionisti furono i primi rappresentanti del cosiddetto *Japonisme*. Ammirando le stampe giapponesi, essi furono confermati non solo nel loro novello modo di guardare alla pittura, ma anche e soprattutto nella loro maniera rivoluzionaria di osservare la natura e interpretare la loro propria relazione con essa. L'incontro di Cézanne con Hokusai condusse il primo ad affermare la simbiosi fra pittore e paesaggio nella creazione dell'opera d'arte. Paul Gauguin⁵⁴ fu uno dei primi a rendersi conto della 'conversione orientale' dello sguardo di Cézanne. In una lettera scritta nel 1885, Gauguin scrisse:

Guardate Cézanne, l'incompreso, l'essenziale natura mistica dell'Oriente (il suo volto è come quello d'un antico levantino), egli predilige le forme imbevute del mistero e della pesante tranquillità di un uomo che giace come in un sogno; i suoi colori sono gravi come il carattere d'un Orientale⁵⁵.

Il misticismo fenomenologico di Cézanne, così appropriatamente descritto da Merleau-Ponty, non consisteva nel trascendere la natura, come fu il caso per tanta tradizione mistica cristiana⁵⁶, ma nella coalescenza fra la propria agentività artistica e quella della natura. Il razionalismo di Cicerone non poteva accettare una tale fusione. A suo modo di vedere, l'artista doveva affermare la propria inimitabile superiorità sulla natura. L'espressione ultima di questa superiorità si era già incarnata nel modo in cui Dubus aveva eseguito il simulacro pittorico di una paesina. Sin dall'antichità, poi, innumerevoli immagini nell'arte occidentale non solo imitano la natura, ma simulano anche un'imitazione dell'arte da parte della natura. Tale è il caso della maschera a foglie nel tempio di Bacco a Baalbek (attuale Libano), risalente al II secolo (Fig. 13), o della parte superiore di una stele funeraria, della fine del IV secolo a.C. (Fig. 14).



Fig. 13 - Maschera a foglie nel tempio di Bacco a Baalbek (attuale Libano), II secolo.



Fig. 14 - Parte superiore di una stele funeraria greca, fine del IV secolo a.C., Museo epigrafico, Atene.

3.3. Differenze nella categorizzazione ontologica.

Un altro modo, meno artistico e più teoretico, di porre la distinzione fra l'agentività degli artisti e quella della natura consiste nel render conto della seconda attraverso una spiegazione pseudo-

scientifico. Il tentativo di Aldrovandi di spiegare i fossili come esito della giocosità della natura è parte di una lunga tradizione, la quale risale almeno ad Aristotele. Nella *Meteorologia* (*Μετεωρολογικά*), egli aveva cercato di spiegare razionalmente la formazione di figure dotate di senso nelle nuvole⁵⁷. Più tardi, lo stesso Plinio adottò la teoria di Aristotele nel secondo libro della *Storia Naturale*, sostenendo che “le nuvole variano per colore e figura a seconda che il fuoco che esse contengono sia in eccesso o sia da esse assorbito”⁵⁸. La spiegazione più compiuta di come la natura — e, in particolare, le nuvole — spontaneamente producono figure riconoscibili si trova, però, nel poema ‘scientifico’ per eccellenza dell’antichità romana, vale a dire, il *De rerum natura* di Lucrezio⁵⁹. Secondo il poeta atomista, le forme nelle nuvole sono create fisicamente dagli strati esterni degli atomi che si dipartono dalla superficie degli oggetti. Questi atomi ne creano l’impressione viva sia nella visione che quando s’imprimono in materiali duttili, come l’aria delle nuvole. Nel quarto libro del poema, Lucrezio scrisse:

Ma, perché tu forse vagar non creda
Quelle immagini sol che dalle cose
Vengon lanciate, altre si creano ancora
Per sé medesme in questo ciel che detto
Aere è da noi. Queste, formate in vari
Modi, all’in su van sormontando; e molli
Non cessan mai di variar sembianza;
E novi Protei in qualsivoglia forma
Cangian sé stesse; in quella guisa a punto
Che le nubi talor miransi in alto
Facilmente accozzarsi, e la serena
Faccia turbar del mondo e ’l cielo intanto
Lenir col moto; con ciò sia che spesso
Ne sembra di veder per l’aere errando
Volar giganti smisurati e l’ombra
Distender largamente, e spesso ancora
Gran monti e sassi da gran monti svelti,
Precorrere e seguir del sole i raggi,
E belve alfin di non ben noto aspetto
Trar seco e generar nemi e tempeste⁶⁰.

Gli esseri umani sono ‘programmati’ per vedere figure nelle forme apparentemente caotiche delle nuvole come essi le vedono nelle fogge capricciose delle pietre. Tuttavia, questa reazione ‘istintiva’ è immediatamente modellata dalla cultura. Lucrezio pensava che i “giganti smisurati” librantisi lontani nelle nubi risultassero da un fenomeno fisico. Come Cicerone, non poteva ammettere che la natura fosse dotata di un’agentività creatrice la quale equiparasse o persino surclassasse quella degli artisti. Anche all’osservatore giapponese, le nuvole spesso danno l’impressione di contenere figure bizzarre, fatte da mano umana. E tuttavia, quanto diversi dai volti giganti menzionati nel poema di Lucrezio sono i dragoni maestosi che il pittore giapponese del Seicento Tawaraya Sōtatsu⁶¹ dipinse in sublimi pannelli (Figg. 15-16).



Figg. 15-16 - Sōtatsu Tawaraya (俵屋 宗達), primo Seicento, *Dragoni e nuvole* (pannello di sinistra, dragone ascendente; pannello di destra, dragone discendente), coppia di schermi a sei pannelli, inchiostro e tinta rosa su carta, 171,5 × 374,3 cm, Smithsonian Freer and Sackler Galleries, Washington D.C., Dono di Charles Lang Freer, F1905.229-230.

In questa mirabile coppia di schermi a sei pannelli, attualmente presso la Freer Gallery of Art di Washington, Sōtatsu si attiene all'iconografia tradizionale giapponese, la quale rappresenta, attraverso un duo di dragoni che si fissano l'un l'altro — il primo ascendente, il secondo discendente — il ciclo stagionale della vita con i suoi movimenti ascensionali e discensionali d'acqua. Qui la natura *non imita* la forma di una coppia di dragoni. Qui la natura *è* una coppia di dragoni. Riconoscerne il profilo nelle nuvole non implica l'avallo di una spiegazione scientifica, come in Lucrezio, o l'agentività di una forza soprannaturale, come nel famoso cavaliere nella nuvola — probabile riferimento al libro dell'Apocalisse — che si è come obbligati a riconoscere in uno dei dipinti che Mantegna⁶² dedicò al martirio di San Sebastiano (Figg. 17-18).

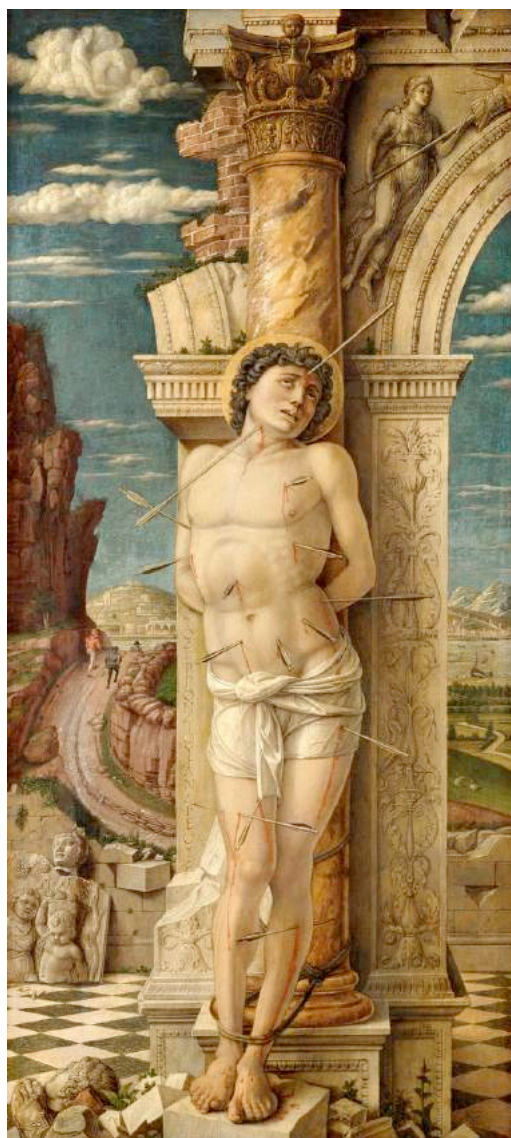


Fig. 17 - Andrea Mantegna, 1456-7, *San Sebastiano*, tempera su tavola, 68 x 30 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum; fig. 18: dettaglio.

In *Dragoni e nuvole* di Sōtatsu, invece, l'arrangiamento incredibilmente complesso e tuttavia delicato delle sfumature di grigio suggerisce una compenetrazione dell'elemento naturale, le nuvole, con gli agenti mitici, i dragoni. Gli osservatori vedono il primo nei secondi, ma anche i secondi nel primo. La natura non riceve una forma da un altrove scientifico, trascendente, o misterioso; essa stessa è una forma. Gli agenti atmosferici e la loro controparte mitica ne condividono congiuntamente la fenomenologia.

4. Conclusioni.

La neurofisiologia della visione e della cognizione modella il modo in cui gli esseri umani 'leggono' visivamente l'ambiente. Un istinto biologico, probabilmente selezionato come adattivo attraverso l'evoluzione, li spinge a riconoscere forme coerenti in matrici visive caotiche e a imputarne la creazione a un'agentività antropomorfica. Nell'Occidente così come nell'Oriente, in Italia così come in Giappone, gli esseri umani hanno identificato volti, corpi, e paesaggi nelle bizzarre configurazioni cromatiche, eidetiche, e topologiche di pietre, nuvole, e altri elementi naturali, come se i primi fossero stati raffigurati nei secondi da invisibili pittori e scultori. Tuttavia, ideologie visive specifiche a ciascuna cultura immediatamente plasmano in profondità quest'istinto — trasversale alle civiltà — di



riconoscimento di matrici visive e attribuzione di agentività. Si vedono giganti e mostri mitici nelle nuvole sia in Occidente che in Oriente; sia il naturalista italiano del Seicento che il coevo pittore giapponese identificano figure di animali e di piante nelle pietre. E tuttavia, il modo in cui essi articolano la semantica di questo riconoscimento visivo, ne identificano le icone, e ne determinano l'agentività, categorizzandola in relazione a un quadro ontologico, divergono profondamente, secondo percorsi di differenziazione così squisiti che solo lo studio della cultura, insieme con quello della natura, può renderne giustizia.

Pubblicato in rete il 25 dicembre 2016

Bibliografia.

- Aldrovandi, U., 1648, *Musaeum metallicum in libros quattuor*, Bologna, Io. Baptistæ Ferronij.
- Baltrušaitis, J., 1957, "Pierres imagées", in Id., *Aberrations*, Parigi, Flammarion, pp. 47-72.
- Belting, H., 2001, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Monaco di Baviera, W. Fink.
- Brilliant, R., 2000, "The Metonymous Face", in "Social Research", vol. 67, n. 1, pp. 25-46.
- Brilliant, R., 2007, "Faces Demanding Attention", in "Gesta", vol. 46, n. 2 (numero monografico su "Contemporary Approaches to the Medieval Face"), pp. 91-9.
- Caillois, R., 1970, *L'Écriture des pierres*, Ginevra, Skira.
- Calder, A.J., et al., 2011, *The Oxford Handbook of Face Perception*, Oxford e New York, Oxford University Press.
- Córdova, C.A., 2012, "Merleau-Ponty and Cézanne: Describing and Painting Existence", in "Circé : Histoires, Cultures et Sociétés", vol. 1, online; disponibile nel sito <http://www.revue-circe.uvsq.fr/merleau-ponty-and-cezanne-describing-and-painting-existence/> (ultimo accesso il 19 novembre 2015).
- Descola P., 2006, "La fabrique des images", in "Anthropologie et sociétés", vol. 30, n. 3 (numero monografico su "La culture sensible / Sensing Culture / La cultura sensible", a cura di D. Howes e J.-S. Marcoux), pp. 167-82.
- Descola P., 2010, *La fabrique des images : Visions du monde et formes de la représentation*, Parigi, Musée du quai Branly-Somogy.
- Doran P.M., a cura, 1978, *Conversations avec Cézanne*, Parigi, Collection "Macula".
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula: la collaborazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- Elkins, J., 1999, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, New York, NY, Routledge.
- Freedberg, D., 1989, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, IL, University of Chicago Press
- Gaffarel, J., 1629, *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persans, horoscope des Patriarches et lecture des estoiles*, Parigi, Hervé du Mesnil
- Gell, A., 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford e New York, NY, Clarendon Press.
- Guérin, D., a cura, 1990, *The Writings of a Savage. Paul Gauguin*, New York, Paragon House.
- Guthrie, S., 1993, *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion*, Oxford, UK, Oxford University Press.
- Iaria, G., et al., 2010, "A Case of Persistent Visual Hallucinations of Faces Following LSD Abuse: A Functional Magnetic", in "Neurocase", vol. 16, n. 2, pp. 106-18.
- Janson, H.W., 1973, "Chance Images", in P. Wiener, a cura, *Dictionary of the History of Ideas*, 4 voll., New York, NY, Scribner, vol. 1, pp. 340-53.
- Kato, M., Mugitani, R., 2015, "Pareidolia in Infants, in "PLoS ONE", vol. 10, n. 2; doi: 10.1371/journal.pone.0118539
- Kelemen, D., 1999, "Function, Goals, and Intention: Children's Teleological Reasoning about Objects", in "Trends in Cognitive Sciences", vol. 3, pp. 461-8.
- Kelemen, D., 2004, "Are Children 'Intuitive Theists'? Reasoning and Purpose and Design in Nature", in "Psychological Science", vol. 15, pp. 295-301.

- Kris, E., Kurz O., 1980, *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch* (1934); prefazione di E.H. Gombrich, Francoforte sul Meno, Suhrkamp
- Ladendorf, H., 1960, “Zur Frage der künstlerischen Phantasie”, in H. Ladendorf, H. Vey, a cura, *Mouseion; Studien aus Kunst und Geschichte für Otto Förster*, Colonia, M. DuMont Schanberg, pp. 21-35.
- Leone, M., a cura, 2014, *Efficacious Images*, numero monografico di *Lexia*, voll. 17-18, Roma, Aracne.
- Liu J. *et al.*, 2014, “Seeing Jesus in Toast: Neural and Behavioral Correlates of Face Pareidolia”, in “Cortex”, vol. 53, pp. 60-77; doi: 10.1016/j.cortex.2014.01.013.
- Maraini F., 2006, *Giappone: Mandala*; prefazione di G.C. Calza, Milano, Electa
- Matsumoto K., 1993, “Cézanne and Hokusai: The Image of the Mountain”, Tesi di Dottorato, Dipartimento di Storia dell’Arte, Montreal, Università “McGill”.
- Merleau-Ponty M., 1949, “Le doute de Cézanne”, in Id., *Sens et non-sens*, Parigi, Nagel, pp. 15-49.
- Minvielle, A.-M., 2000, “Rêves de pierres, marbres florentins, pierres-paysages et pierres d’ornementation”, in “La Gazette de l’Hôtel Drouot”, 24 novembre, online (ultimo accesso il 18 marzo 2016).
- Minvielle, A.-M., (2011) “L’imaginaire des pierres”, in “La Gazette de l’Hôtel Drouot”, 7 gennaio, pp. 161-9.
- Mitchell, W.J.T., 1994, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- Slingerland E., 2008, “Who’s Afraid of Reductionism? The Study of Religion in the Age of Cognitive Science”, in “Journal of the American Academy of Religion”, vol. 76, n. 2, pp. 375-411.
- Takahashi, K., Watanabe, K., 2013, “Gaze Cueing by Pareidolia Faces”, in “I-Perception”, vol. 4, pp. 490-2.
- Volli U., 1994, *Il libro della comunicazione: Idee, strumenti, modelli*, Milano, Il Saggiatore.
- Volli U., 2010, *Manuale di semiotica*, Roma e Bari, Laterza.

¹ Vale a dire, delle quali si crede che siano il prodotto di un’agentività non-umana, di solito trascendente, come nel caso del Mandylion di Edessa.

² Fra i classici in questo ambito, Freedberg 1989, sulla pragmatica delle immagini nell’arte occidentale; Mitchell 1994, che teorizza una “svolta visiva” nella cultura contemporanea; Gell 1998, che si concentra su come le immagini possano divenire agenti indipendenti; Belting 2011, che investiga la storia delle immagini come storia dei corpi che le incorporano e le ricevono; etc. Anche uno degli ultimi numeri pubblicati della rivista internazionale di semiotica *Lexia* è dedicato a questo tema (Leone, a cura, 2014).

³ La bibliografia sulla neurofisiologia della pareidolia è in costante espansione. Sugli effetti dell’abuso di LSD sulla neurofisiologia della pareidolia, si legga Ilaria *et al.* 2010; sul ruolo dello sguardo nella pareidolia facciale, si legga Takahashi e Watanabe 2013; sull’importanza dell’area facciale fusiforme (l’area di Brodmann 37 nella circonvoluzione fusiforme, specializzata nel riconoscimento di volti) nella pareidolia religiosa, si legga Liu *et al.* 2014; sullo sviluppo cognitivo della pareidolia nei bambini, si legga Kato e Mugitani 2015. Anche la letteratura scientifica sulla relazione fra il riconoscimento visivo di volti e l’attribuzione di agentività (trascendente) è abbondante. Tra i classici sull’argomento, Guthrie 1993, Kelemen 1999, e Kelemen 2004; si legga anche Slingerland 2008, p. 395.

⁴ Sul carattere adattivo della pareidolia facciale, si leggano Brilliant 2000 e specialmente Brilliant 2007.

⁵ Umberto Eco ha scritto abbondantemente su questi tre tipi d’intenzionalità, denominandoli in latino, rispettivamente, “*intentio auctoris*”, “*intentio lectoris*” e “*intentio operis*” (Eco 1979).

⁶ Como, 23 – Stabiae, attuale Campania, 25 agosto 79.

⁷ “Dipoeni quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus refertae fuere. Omnes autem candido tantum marmore usi sunt e Paro insula, quem lapidem coepere lychniten appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auctor est Varro, multis postea candidioribus repertis, nuper vero etiam in Lunensium lapicidinis. sed in Pariorum mirabile proditur, glaeba lapidis unius cuneis dividendum soluta, imaginem Sileni intus extitisse” (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, 36, iv, 14).

⁸ (Presumibilmente) Epiro (attuale Grecia-Albania), 318 a.C. – Argo, Peloponneso, 272 a.C.

- ⁹ “Post hunc anulum regis alterius in fama est gemma, Pyrrhi illius, qui adversus Romanos bellum gessit. namque habuisse dicitur achaten, in qua novem Musae et Apollo citharam tenens spectarentur, non arte, sed naturae sponte ita discurrentibus maculis, ut Musis quoque singulis sua redderentur insignia” (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, 37, iii, 5).
- ¹⁰ Mane, Francia, 1601 – Sigonce, Francia, 1681.
- ¹¹ Due storici dell’arte hanno trattato approfonditamente di questa tradizione: Jurgis Baltrušaitis (Jurbarkas, Lituania, 7 maggio 1903 – Parigi, 25 gennaio 1988), che ha dedicato uno dei quattro capitoli del suo libro *Aberrations : Quatre essais sur la légende des formes* (1957) alle cosiddette “Pierres imagées”, “pietre immaginative”; e Roger Caillou (Reims, 13 marzo 1913 – Le Kremlin-Bicêtre, France, 21 dicembre 1978), che ha consacrato un volume a *L’Écriture des pierres* (1970), “la scrittura delle pietre”.
- ¹² Vienna, 18 luglio 1552 - Praga, 20 gennaio 1612.
- ¹³ Neuenkamp, Germania, 29 luglio 1573 - 3 febbraio 1618.
- ¹⁴ Castle Tre Kronor, Svezia, 9 dicembre 1594 - Lützen, Elettorado di Sassonia, 6 novembre 1632.
- ¹⁵ Fiandre, 1590-1665/6.
- ¹⁶ Tinchebray, Orne, France, 9 febbraio 1896 – Parigi, 28 settembre 1966.
- ¹⁷ Cancon, Francia, 14 maggio 1912 - Belcastel (Aveyron), Francia, 24 luglio 1986.
- ¹⁸ Parral, Cile, 12 luglio 1904 - Santiago del Cile, Cile, 23 settembre 1973.
- ¹⁹ Il testo originale si trova nel primo volume di *Obras completas* (Barcellona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 916-8).
- ²⁰ 川端 康成 (Kawabata Yasunari); Osaka, 11 giugno 1899 – Zushi, 16 aprile 1972.
- ²¹ L’audio originale e una traduzione in inglese sono disponibili presso il sito dell’Accademia Nobel: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html (ultimo accesso il 18 marzo 2016).
- ²² Il periodo Muromachi (室町時代, *Muromachi jidai*) è un periodo della storia giapponese che va approssimativamente dal 1336 al 1573.
- ²³ 南北朝時代 (*Nanboku-chō jidai*); 1336-1392.
- ²⁴ 後醍醐天皇 (Go-Daigo-tennō); Heian Kyō, Kyoto, 26 novembre 1288 - Yoshino no Angū, Nara, 18-9 settembre 1339.
- ²⁵ 頼山陽; provincia di Aki, 21 gennaio 1780 – Kyoto, 16 ottobre 1832.
- ²⁶ 李白; Suiye, Impero Tang, 701 – Dangtu, 762.
- ²⁷ Kanshi (漢詩) in giapponese designa la poesia cinese in generale così come la poesia giapponese scritta in cinese da autori nipponici.
- ²⁸ Qui sarebbe necessario un approfondimento sul valore pragmatico delle pietre grezze, a inclusione dei non-finiti michelangioleschi, approfondimento che si rimanda a un contributo successivo.
- ²⁹ Bologna, 11 settembre 1522 - 4 maggio 1605.
- ³⁰ Per inciso, l’italiano corrente registra ancora un’espressione che è un equivalente letterale del “ludus naturae”: “scherzo della natura”.
- ³¹ Da “*Citrullus colocynthis*”, il nome latino di questo tipo di cucurbitacea.
- ³² Nisa, Portogallo, 1585 o 1586 - Guangzhou, Cina, 18 luglio 1658.
- ³³ Roma: Sumptibus Hermanni Scheus.
- ³⁴ All’epoca, i missionari cattolici consideravano come ‘sette’ tutte le religioni non-cristiane.
- ³⁵ Una ricognizione dei risultati della ricerca sul riconoscimento facciale si trova in Calder *et al.* 2011.
- ³⁶ Più specificamente, Aldrovandi identifica e riproduce una crocifissione che sembra essere modellata a partire dall’iconografia secentesca di questo soggetto.
- ³⁷ Sulla relazione fra ideologie ontologiche (“visioni del mondo”) e forme di rappresentazione, si leggano soprattutto Descola 2006 e 2010.
- ³⁸ Tra le numerose pubblicazioni accademiche rilevanti al riguardo, si segnalano soprattutto Ladendorf 1960, Janson 1973, Guthrie 1993, ed Elkins 1999.

³⁹ “Simul, ut dictum est, et Protogenes floruit. patris ei Caunus, gentis Rhodis subiectae. summa paupertas initio artisque summa intentio et ideo minor fertilitas. quis eum docuerit, non putant constare; quidam et naves pinxisse usque ad quinquagensimum annum [...] palmam habet tabularum eius Ialysus, qui est Romae dicatus in templo Pacis. cum pingeret eum, traditur madidis lupinis vixisse, quoniam sic simul et famem sustineret et sitim nec sensus nimia dulcedine obstrueret. huic picturae quater colorem induxit ceu tria subsidia iniuriae et vetustatis, ut decedente superiore inferior succederet. est in ea canis mire factus, ut quem pariter et casus pinxerit. non iudicabat se in eo exprimere spumam anhelantis, cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi ipse satisfacisset. displicebat autem ars ipsa: nec minuit poterat et videbatur nimia ac longius a veritate discedere, spumaque pingi, non ex ore nasci. anxio animi cruciatu, cum in pictura verum esse, non verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum, nullo modo sibi adprobans. postremo iratus arti, quod intellexeretur, spongeam inepigit invisio loco tabulae. et illa reposuit ablatos colores qualiter cura optaverat, fecitque in pictura fortuna naturam. hoc exemplo eius similis et Nealcen successus spumae equi similiter spongea incompacta secutus dicitur, cum pingeret poppyzonta retinentem eum. ita Protogenes monstravit et fortunam. propter hunc Ialysum, ne cremaret tabulam, Demetrius rex, cum ab ea parte sola posset Rhodum capere, non incendit, parcentemque picturae fugit occasio victoria” (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, 35, xvi, 101-4).

⁴⁰ Yakumo Koizumi (小泉 八雲); Leucade, Grecia, 27 giugno 1850 – Tokyo, 26 settembre 1904.

⁴¹ Hong Kong, 5 gennaio 1887 – St Ives, Cornovaglia, Gran Bretagna, 6 maggio 1979.

⁴² Shigekichi Urano (浦野繁吉); 1881-1923.

⁴³ Kenzan Ogata (尾形 乾山); Kyoto, 1663 -1743.

⁴⁴ Hamada Shōji (濱田 庄司); Tokyo, 9 dicembre 1894 – Mashiko, Giappone, 5 gennaio 1978.

⁴⁵ Δίων Χρυσόστομος; Prusa, Bitinia (attuale Turchia), 40 - dopo il 114.

⁴⁶ “Ἀπελλῆς δὲ ἰδὼν ἐχάρη τῷ ἐν ἀπογνώσει τύχης ἔργῳ καὶ ἐτέλεσεν οὐ διὰ τῆς τέχνης, ἀλλὰ διὰ τῆς τύχης τὴν γραφὴν” (Dione Crisostomo, ΠΕΡΙ ΤΥΧΗΣ ΠΡΩΤΟΣ ΛΟΓΟΣ, 63, 4-5).

⁴⁷ Marcus Tullius Cicero; Arpino (attuale Lazio), 3 gennaio 106 a.C. – Formia (attuale Lazio), 7 dicembre 43 a.C.

⁴⁸ Vale a dire, un colpo nel quale tutti i dadi danno come punteggio il “sei”.

⁴⁹ “Quid quaeris, Carneades, cur haec ita fiant aut qua arte perspici possint? Nescire me fateor, evenire autem ipsum dico videre. ‘Casu,’ inquis. Itane vero? Quicquam potest casu esse factum, quod omnes habet in se numeros veritatis? Quattuor tali iacti casu Venerium efficiunt; num etiam centum Venerios, si quadringentos talos ieceris, casu futuros putas? Adpersa temere pigmenta in tabula oris liniamenta efficere possunt; num etiam Veneris Coae pulchritudinem effici posse adpersione fortuita putas? Sus rostro si humi A litteram impresserit, num propterea suspicari poteris Andromacham Enni ab ea posse describi? Fingebat Carneades in Chiorum lapicidinis saxo diffisso caput exstitisse Panisci; credo, aliquam non dissimilem figuram, sed certe non talem, ut eam factam a Scopa diceres. Sic enim se profecto res habet, ut numquam perfecte veritatem casus imitetur” (Cicerone, *De Divinatione*, I, 13, 23).

⁵⁰ Paul Cézanne; Aix-en-Provence, 19 gennaio 1839 – Aix-en-Provence, 22 ottobre 1906.

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty; Rochefort-sur-Mer, 14 marzo 1908 – Parigi, 3 maggio 1961.

⁵² “Le paysage, disait-il [Cézanne], se pense en moi et je suis sa conscience” (Merleau-Ponty 1949: 34). Merleau-Ponty fece riferimento per la prima volta a questa frase ne *La phénoménologie de la perception* (la fenomenologia della percezione), Gallimard, Parigi, 1945, p. 904). Egli l’aveva letta nel libro di Joachim Gasquet, *Cézanne* (Éditions Bernheim-jeune, Parigi, 1926), dove si trova per intero: “Le paysage se reflète, s’humanise...se pense en moi. Je l’objective, le projette, le fixe sur ma toile...je serais la conscience subjective de ce paysage, comme ma toile en serait la conscience objective” (citato in Doran, a cura, 1978, p. 110); l’autenticità del modo in cui Gasquet riportò le sue conversazioni con Cézanne è tuttavia materia di disputa tra storici dell’arte; se legga Córdoba 2012.

⁵³ Katsushika Hokusai (葛飾 北斎); Edo, ottobre o novembre 1760 - Edo, 10 maggio 1849.

⁵⁴ Parigi, 7 giugno 1848 – Hiva Oa, Isole Marchesi, 8 maggio 1903.

⁵⁵ Lettera del 14 gennaio 1885 a Émile Schuffenecker. Citato in Guérin, a cura, 1990, p. 4.



⁵⁶ Per un confronto, si legga Maraini 2006.

⁵⁷ “ἀναλαμβάνοντες οὖν τὰς ἐξ ἀρχῆς θέσεις καὶ τοὺς εἰρημένους πρότερον διορισμούς, λέγωμεν περὶ τῆς τοῦ γάλακτος φαντασίας καὶ περὶ κομητῶν καὶ τῶν ἄλλων ὅσα τυγχάνει τούτοις ὄντα συγγενῆ. φαιμέν δὴ πῦρ καὶ ἀέρα καὶ ὕδωρ καὶ γῆν γίνεσθαι ἐξ ἀλλήλων, καὶ ἕκαστον ἐν ἑκάστῳ [...]”(Aristotele, *Μετεωρολογικά*, Βιβλίο Α', 339b); “riprendiamo allora le nostre assunzioni iniziali e il problema — cosa occupa lo spazio fra la terra e le stelle più lontane? — le definizioni già date, e quindi procediamo a discutere della via lattea, delle comete, e di altri simili fenomeni”.

⁵⁸ “Variatates colorum figurarumque in nubibus cerni, prout admixtus ignis superet aut vincatur” (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, II, xli, 152).

⁵⁹ Titus Carus Lucretius, 99 a.C – c. 55 a.C.

⁶⁰ “Sed ne forte putes ea demum sola vagari, / quae cumque ab rebus rerum simulacra recedunt, / sunt etiam quae sponte sua gignuntur et ipsa / constituuntur in hoc caelo, qui dicitur aer, / quae multis formata modis sublime feruntur, / ut nubes facile inter dum concreescere in alto / cernimus et mundi speciem violare serenam / aëra mulcentes motu; nam saepe Gigantum / ora volare videntur et umbram ducere late, / inter dum magni montes avolsaque saxa / montibus ante ire et solem succedere praeter, / inde alios trahere atque inducere belua nimbos. / nec speciem mutare suam liquentia cessant / et cuiusque modi formarum vertere in oras” (Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura*, Liber IV: 196-215; traduzione di A. Marchetti (1717)).

⁶¹ Sōtatsu Tawaraya (俵屋 宗達); Kyoto, circa 1570 - circa 1643.

⁶² Andrea Mantegna, Mantova, 1431 - 13 settembre 1506.