

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del
cinema e della musica

Corso di laurea in DISCIPLINE DELLE ARTI,
DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO

Paul Cézanne e Huang Gongwang: La costruzione
del sogno apollineo

Relatore:

Prof. ALBERTO GIACOMELLI

Correlatore:

Prof. MARCELLO GHILARDI

Laureando:

XIAOLONG XU

Matricola:2010494

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

Indice:

1.Introduzione.....	3
2.Biografie.....	4
2.1. Il concetto apollineo e dionisiaco di Nietzsche.....	4
2.2 Paul Cézanne: la fuga disperata.....	5
2.3 Huang Gongwang: la fuga obbligatoria.....	14
3. Osservazione della natura.....	20
3.1 Il ruolo di arte e natura.....	20
3.2 Cézanne.....	24
3.3 Huang.....	33
4. Conclusione.....	43

1.Introduzione

Negli anni '60 del XIX secolo, Nietzsche sintetizza due esperienze estetiche nel libro *La nascita della tragedia*: l'apollinea fatta di luce solare e la dionisiaca di estasi. Le due esperienze si contrappongono e si completano, dando vita a una duplice estetica psicologica. Storicamente, esse creano la tragedia greca, ma sono anche riferimenti preziosi nella ricerca dell'arte visiva.

Diversamente da Kant che definisce l'estetica come «la scienza della bellezza cognitiva», l'estetica di Nietzsche dà la possibilità di analizzare gli impulsi psicologici degli artisti. La presente tesi parte dal comportamento reciproco delle due esperienze, utilizzando Paul Cézanne e Huang Gongwang come modelli per analizzare la loro concezione delle esperienze apollinea e dionisiaca sia nella loro vita, sia nella loro arte e la trasformazione di esse in armonia razionale.

La tesi è divisa in due parti: la biografia personale ed artistica dei due artisti, l'osservazione della natura con la realizzazione delle opere.

Considero Cézanne e Huang come modelli apollinei, perché di fronte alla minaccia irrazionale della natura e della vita, la trasformano in uno stato mentale di equilibrio, realizzando una ragione estetica che influenza profondamente le generazioni seguenti. Entrambi sono personaggi chiave nella storia dell'arte europea e cinese, la scoperta della dimensione psicologica offrirà una possibilità alla storia dell'arte dal momento che l'oggetto della sua ricerca non sono soltanto le immagini e gli stili, ma anche le anime vitali e fragili degli artisti.

2. Biografie

2.1. Il concetto apollineo e dionisiaco di Nietzsche

Prima di iniziare, vorrei chiarire i significati di esperienza apollinea e dionisiaca per una loro giusta applicazione sugli artisti. Apollo è il dio del sole, della rappresentazione e dell'arte visiva. Invece Dioniso si presenta come il dio del vino, della volontà originaria e dell'estasi. Apollo mostra il sogno di illusione all'essere umano, dandogli il modello perfetto di bellezza ideale come l'architettura dorica. Da un lato, con il suo aiuto, i greci hanno realizzato «nobile semplicità e quieta grandezza» come dice di Winckelmann, con sculture che testimoniano la vittoria della ragione artistica. Dall'altro lato, Dioniso ha dichiarato la fragilità della ragione: di fronte alla forza illimitata della natura, gli esseri umani si trovano pericolosamente minacciati, comprendendo la fugacità e delicatezza della vita, per proteggere la quale, si immergono nel ditirambo dei Satiri, si buttano in un mare di simboli, realizzando l'unità di sé con l'impulso originario e irrazionale.

Le due esperienze sono apparentemente in competizione ma in realtà si intrecciano, si amplificano reciprocamente. Tale processo è diviso in diverse fasi.

L'essere umano diviene consapevole della bellezza visiva, attraverso le forme geometriche, trasformandole nella bellezza ideale, così da creare grande arte come la scultura greca arcaica. Essa testimonia la capacità umana di misurare la natura irrazionale sotto il loro controllo del singolo. Ma oltre alla civiltà esiste sempre la minaccia della natura che agisce indipendentemente dalla volontà dell'essere umano, pertanto essa presenta un pericolo: può distruggere i frutti della civiltà in qualsiasi modo e in qualsiasi momento. Di fronte alla minaccia, l'essere umano deve trovare una oasi spirituale sicura per salvarsi: l'arte assume questo ruolo «come maga che salva e risana»¹. Nel legame tra l'arte e l'uomo, l'intelligenza umana è sempre sotto la minaccia dionisiaca, sull'orlo

¹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (1872), trad. it. di S. Giametta, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. III, tomo, I. 1972 e 1977, p.56.

dell'abisso, ma l'artista non si abbandona, non è schiavo dell'irrazionalità.

Oltre a corrispondere alla minaccia della natura, l'impulso dionisiaco si nasconde nella vita stessa. Da un lato, la pressione quotidiana schiaccia la libertà delle persone, riempie la vita di tragedie: il fallimento nel lavoro o nelle relazioni interpersonali testimonia la diminuzione della vitalità. Da l'altro lato, una vita alienata annoia l'uomo, facendoli perdere volontà di sopravvivere alla minaccia di morte. Sileno, il seguace di Dioniso, ha rivelato la crudele verità al re Mida: «il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere niente»². Quando l'infelicità dell'uomo non può trovare una uscita dall'abisso, l'arte la assorbe con la manifestazione dell'autonomia dello spirito umano mostrandogli l'illusione della utopia, del paradiso. Dunque, l'arte si identifica come la salvatrice della vita tragica, ma dobbiamo tenere conto dell'effetto che ha sul suo oggetto, l'essere umano: protegge la fragilità dello spirito. L'artista non ha soltanto un ruolo nobile, anzi, può spesso rivelare un carattere fragile. Talvolta la creazione apollinea indica la fuga dalla vita tragica reale e testimonia l'incapacità di risolvere le sfide reali. Dopo aver analizzato la dualità della sensazione artistica, possiamo iniziare a osservare le biografie degli artisti, conoscere le loro tragedie e le loro fragilità, in quale modo esse fanno scaturire l'impulso dionisiaco.

2.2 Paul Cézanne: la fuga disperata

Partiamo dalla biografia di Cézanne. Il maestro, nominato da Pablo Picasso "il padre dell'arte moderna", ha un carattere molto sensibile, orgoglioso e disperato fin dall'inizio della sua vita. Esso viene rinforzato perché la sua arte non è capita né dal pubblico né dagli amici. In gioventù ha una passione incontrollata, durante la vecchiaia riesce a realizzare un'arte razionale che, purtroppo, da un punto di vista storico, non è giustamente valorizzata fino ai suoi ultimi anni. In diverse fasi della vita dipinge in luoghi isolati, lontano dagli amici e dalle tendenze artistiche di Parigi (ad esempio la casa di famiglia,

² F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p.31.

Jas de Bouffan). Soffre la solitudine ma al tempo stesso la sfrutta per tutta la sua vita, dopo una lunga battaglia, finalmente riesce a raggiungere una razionalità costruttiva nella sua estetica. La razionalità di Cézanne nasce per proteggersi dalle minacce della vita reale, essa è chiusa e autoriflessiva. Le minacce provengono dalla sua ansia nelle relazioni interpersonali e la delusione per non essere apprezzato nell'ambiente galleristico. Per capire il suo stato di lavoro, cito il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty:

Ma lui stesso non era mai al centro di se stesso: nove giorni su dieci vedeva intorno a sé solo la miseria della sua vita empirica e dei suoi tentativi falliti, le macerie di una celebrazione sconosciuta. Era dall'approvazione degli altri che doveva attendere la prova del suo valore.³

Da ciò possiamo vedere il paradosso di Cézanne: la sua ansia sociale lo allontana dal gruppo di colleghi e amici impressionisti, Pissarro, Monet e Renoir e dopo gli anni 80 la sua estetica diviene matura e indipendente dall'Impressionismo. Al valore delle sue opere serve l'approvazione esterna, sia personale sia galleristica. Il paradosso della sua solitudine è che questa personale scelta autonoma lo schiaccia: prosegue una strada diversa dai suoi colleghi impressionisti, senza però poterne ignorare l'influenza decisiva sulla sua arte.

Il paradosso si proietta sull'arte: Cézanne non condivide l'atmosfera mobile e l'uso della luce di Impressionismo, ma non ha un deciso riferimento nella storia dell'arte per «far rivivere Poussin nel contatto con la natura», prima di costruire una sua matura metodologia sull'osservazione della natura.

Perseguiva la realtà senza rinunciare alla superficie sensuale, senza altra guida che l'impressione immediata della natura, senza seguire i contorni, senza contorno per racchiudere il colore, senza disposizione prospettica o pittorica. Questo è ciò che Bernard ha definito il suicidio di Cézanne: mirare alla realtà negandosi i mezzi per raggiungerla.⁴

³ M. Merleau-Ponty, *Cézanne's doubt*, cit. in <https://faculty.uml.edu/rinnis/cezannedoubt.pdf>, p.11.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Cézanne's doubt*, cit., p.2.



Figura 1. P. Cézanne, *L'enlèvement*, 1867

Il risultato è un carattere disumano nei suoi dipinti: nel ritratto *Il ragazzo con gilet rosso*, il braccio destro è distorto: le linee rette non si caratterizzano come un organo corporeo ma come un elemento architettonico della composizione. La maggior parte dei suoi ritratti hanno una omogeneità:

il corpo umano non è più una riproduzione imitativa, ma si trasforma in un monumento privo di emozione. Questa è la razionalità soggettiva di Cézanne.

Per conoscere il motivo del carattere disumano dei suoi dipinti, dobbiamo riguardare la biografia di Cézanne in diverse dimensioni: il suo amore, la sua ansia e la risoluzione delle difficoltà della vita attraverso l'arte.

Cézanne passa la sua giovinezza ad Aix Provenza, riempiendola di versi, disegni e dialoghi di amicizia con Émile Zola e Baptistin Baille. Fin da giovane sviluppa un interesse per la natura e una passione per l'arte. Nei primi anni '60, Paul studia disegno in una scuola d'arte, L'Atelier Suisse a Parigi, e nella capitale è profondamente ispirato dalla nuova opera di Manet, *La colazione sull'erba*, di cui ammira le contrapposizioni e i contrasti. Fra il 1863 e 1870 l'artista è catturato da una passione incontrollata e ignora lo studio della natura, prediligendo i soggetti violenti ed erotici (fig.1). Il richiamo dionisiaco giovanile lo porta alla passione per la pittura. A Parigi, la tradizione espositiva del salon è sfidata, le opere dei nuovi artisti non suscitano l'interesse del pubblico, la giuria del 1863 è così severa che i critici come Zola protestano in difesa degli artisti contro i pregiudizi e la corruzione nell'educazione artistica e nell'ambiente galleristico. Sotto la pressione degli intellettuali, il 24 aprile 1863, l'imperatore Napoleone III decide di raccogliere le opere rifiutate in una sala indipendente, cosicché «il pubblico potesse

giudicare con i propri occhi la validità di queste proteste»⁵. E così che nasce Il *Salon des Refusés*, il luogo principale delle attività impressioniste.

Sfortunatamente il pubblico non è preparato per la nuova tendenza, la classe media è più interessata alle aree scientifiche, la nuova arte è appesa nell'aria, priva di un sistema critico oggettivo. Nel primo *Salon des Refusés*, il pubblico ironizza sulle opere degli impressionisti, sarcasmo che dura fino agli anni 70. Nel periodo dello sviluppo dell'impressionismo, Cézanne ha un rapporto ambiguo con i colleghi.

Da un lato, l'artista si sente timido orgoglioso e distaccato da essi. Nel *Café Guerbois*⁶ Monet descrive lo stato di Cézanne:

«...era solito lanciare uno sguardo diffidente verso il gruppo..... Sedeva in un angolo dimostrando poco interesse per la conversazione intorno a lui. A volte, quando sentiva un'opinione che era troppo distante dalla propria, si alzava all'improvviso e, se ne andava senza dire una parola a nessuno.»⁷

Lavora rinchiuso, isolato. In preda a sensazioni estreme per il suo lavoro: ha emozioni positive quando dipinge, ma a volte urla all'improvviso «io non ho mai finito, mai finito»⁸. La paura per il futuro combinata con la fantasia impulsiva lo porta a un protratto sforzo disperato.

Dall'altro lato, le attività impressioniste nel Café Guerbois influenzano il rapporto di Cézanne sull'osservazione della natura: nel 1866 dichiara a Zola l'importanza di dipingere all'aria aperta, sentendo la necessità di rappresentare i contrasti tra le figure e la terra. Zola crede sempre nel genio dell'amico intimo, ma inevitabilmente dubita sulla sua capacità di realizzarlo: Cézanne procede lentamente e faticosamente nella sua sperimentazione pittorica in comparazione con altri artisti. Un passo fondamentale per la

⁵ J. Rewald, *Paul Cézanne. Una vita*, trad. it. di N. Poo, Donzelli, Roma, 2019, p.38.

⁶ Un locale frequentato a partire dal 1863 da Manet e dagli artisti che avrebbero di lì a poco dato origine al movimento impressionista.

⁷ J. Rewald, *Paul Cézanne*, cit., p.76.

⁸ Ivi, p.66.

sua evoluzione artistica avviene negli anni fra 1873 e 1875: dopo la guerra franco-prussiana Cézanne si trasferisce ad Auvers dove dipinge in collaborazione diretta con Pissarro. Il modello impressionista schiarisce la tavolozza di Cézanne e gli suggerisce la tecnica di catturare la luce e trasformarla in colori primari. L'esercizio sistematico cambia profondamente la sua concezione artistica: egli non presta più grande attenzione ai soggetti visionari ma si focalizza sulla natura. La passione giovanile è trasformata in razionale osservazione. Ciò non significa un cambiamento automatico: ad esempio i bagnanti sono i soggetti prediletti per tutta la sua vita, ma dopo il 1875 sono realizzati in una nuova maniera strutturata. A Cézanne è necessario un periodo per assorbire la tecnica impressionista così da essere indipendente da essa, fatto che si analizzerà nei prossimi capitoli.

Per il momento vorrei menzionare le sue esperienze di non aver posto nelle mostre. Le opere di Cézanne vengono rifiutate dal salon negli anni 1863, 1867 e 1868. Tale esperienza negativa è una delle cause del suo stato lavorativo. Ma negli anni '70, con l'aiuto di Pissarro e la grande determinazione del gruppo impressionista Batignolles, Cézanne porta l'opera *Une Moderne Olympia* (fig.2) nell'aprile del 1874, in una mostra indipendente degli amici. Nel catalogo della mostra si trovano i nomi Degas, Cézanne, Berthe Morisot, Monet, Pissarro e Renoir. Essa è la prima collettiva del gruppo Batignolles, inevitabilmente fallita: i critici non hanno rispetto per la nuova sperimentazione, ironizzano sulle pennellate frammentate, da questo momento il gruppo è nominato *Impressionnisme*.

Di fronte ai critici e alla loro



Figura 2. P. Cézanne, *Une Moderne Olympia*, 1874

denigrazione, Cézanne e i suoi amici non si scoraggiano. Il gruppo Batignolles è consapevole di essere sulla giusta strada. Invece per Cézanne, *Une Moderne Olympia* è la sintesi allo stesso tempo la fine della sua passione giovanile incontrollata e il fallimento della mostra indica la necessità di modificare la propria tecnica.

Durante la collaborazione con Pissarro, Cézanne sceglie nuovi soggetti. Tra il 1873 e l'inizio di 1877, non dipinge più i ritratti ma si concentra sul paesaggio, sulla natura morta e sui bagnanti, nel dialogo con natura migliora la sua tecnica e aumenta la fiducia per la sua arte. Il rifiuto del 1874 non lo abbatte ma al contrario lo incoraggia a seguire la nuova strada impressionista fino al 1877.

La ricerca sulla natura durata tre anni, porta a una nuova mostra. Il *Portrait de Choquet* (fig.3) del 1877 indica il suo ritorno al ritratto, il che significa l'unità strutturata tra diversi oggetti dipinti, la testimonianza della sua comprensione delle tecniche impressioniste e la previsione di un nuovo aspetto artistico: inserire la scala di colori impressionisti in una struttura architettonica. Di fronte ai ritratti di Renoir, quelli di Cézanne hanno pennellate

larghe e ruvide, la luce non si proietta in primo piano ma esce dall'oggetto stesso, il personaggio diviene silenzioso, i dettagli costruiscono un monumento disumano. Nello stesso anno, in *Ritratto di Madame Cézanne in una poltrona rossa*, la figura della sua fidanzata è assorbita dallo spazio, come una statua compositiva. Tale periodo testimonia la crescita di Cézanne come artista autonomo: egli studia dai colleghi e riflette sul passato, arrivando a una consapevolezza della strada da

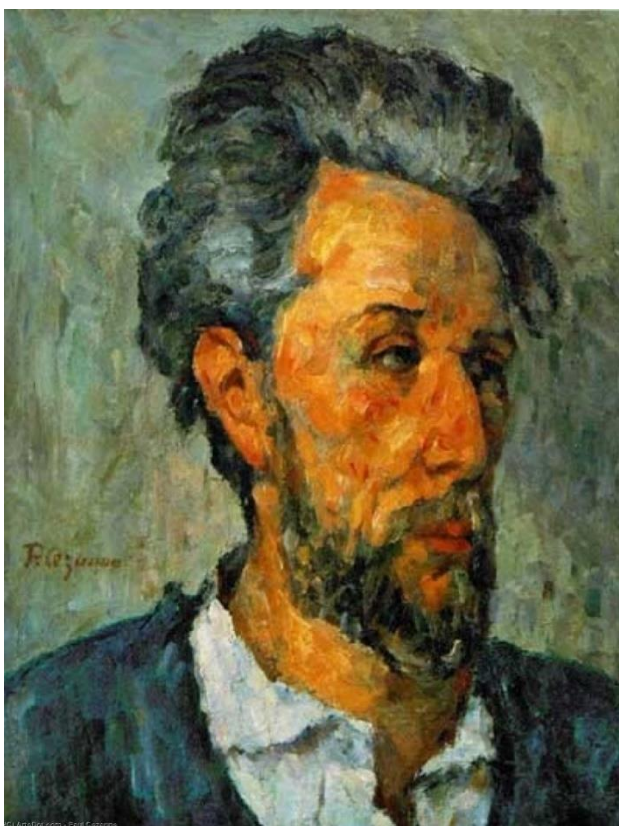


Figura 3. P. Cézanne, *Portrait de Choquet*, 1877

percorrere. Purtroppo, Tutti i vagheggiamenti sul futuro vengono infranti in occasione della mostra.

La mostra si tiene in un appartamento a Parigi, in rue Le Peletier. Renoir, Monet e Pissarro sono tutti d'accordo nel dare una posizione centrale a Cézanne. Il critico Georges Rivière apprezza «la sapienza e la grandezza» di Cézanne, affermando che le sue opere hanno «la calma e l'eroica serenità delle pitture e delle terrecotte dell'antichità»⁹. Ma l'apprezzamento di Rivière non viene accettato da tutti: il pubblico lo schernisce, i recensori lo criticano con severità:

«(Gli impressionisti) hanno occhi chiusi, una mano pesante e un superbo disprezzo per la tecnica. Non c'è bisogno di preoccuparsi di queste menti chimeriche, che immaginano che la loro disinvoltura sarà scambiata per grazia e la loro impotenza per candore... Non importa quello che fanno, la prognosi per il futuro resta rassicurante. Oggi non temiamo più che l'ignoranza sia di nuovo considerata virtù.»¹⁰

Neanche i recensori più indulgenti con Renoir e Monet rispettano Cézanne. Egli decide quindi di non partecipare alle mostre degli amici. La delusione viene rinforzata dopo la gioia del nuovo successo. La sua vita artistica è divisa: da un lato il lavoro solitario, dall'altro la consapevolezza critica del proprio disegno. Il pittore prosegue la sua maturazione sull'arte arrivando al dialogo con la natura e la natura morta.

Negli anni seguenti, Cézanne lavora a Aix, in Provenza e nei dintorni di Parigi dove prova a sottoporre le proprie opere al salon ogni anno, ma invano. Pur soffrendo l'indifferenza di Aix e Parigi, l'artista finalmente diventa consapevole dell'obiettivo estetico: «Capisco perfettamente che non poteva essere accettata, poiché il mio punto di partenza è troppo lontano da raggiungere, cioè la rappresentazione della natura»¹¹. È così che si concentra sull'arte senza considerare la situazione di Parigi. All'inizio degli anni

⁹ J. Rewald, *Paul Cézanne*, cit., p.113.

¹⁰ Ivi, p.114.

¹¹ Ivi, p.140.

80 dipinge quasi totalmente in isolamento. La principale consolazione viene dall'amicizia con Zola che gli racconta le novità letterarie e artistiche parigine; fornendogli sempre fiducia nella sua estetica e supporto economico. Cézanne spera di avere alcune affinità con Zola.

Il legame mentale tra Cézanne e Zola rimane buono fino agli anni 1886. Nel suo nuovo romanzo *Œuvre*, lo scrittore utilizza Cézanne come modello per il protagonista del libro: Claude Lantier. In *Œuvre*, Zola ricorda la gioventù ad Aix passata insieme a Cézanne e il pittore se ne commuove. Nei capitoli successivi la narrazione non si accorda con Cézanne stesso: Claude Lantier è descritto come «l'uomo eccezionale, il cui genio impetuoso si sarebbe lasciato dietro, lontanissimo, l'ingegno degli altri!»¹². La fine del genio, Claude Lantier, è tragica. Cézanne è consapevole della dualità del personaggio narrativo e percepisce che Lantier è il mediatore tra se stesso e Zola. Identificandolo come il «genio abortito» agli occhi del migliore amico, Cézanne soffre l'offesa silenziosamente. Zola era l'oasi sicura per lui, e ora non riesce più a legarsi a qualcun'altro.

Per sedici anni non ha più contatti con Émile, fino ad una mattina del settembre del 1902 quando Zola muore incidentalmente. Rewald descrive lo stato emotivo di Cézanne al momento:

Scoppiò in lacrime e si chiuse a chiave nello studio per il resto della giornata, solo con la sua sofferenza. La morte cancellò immediatamente tutti i suoi rancori, reali o immaginari. Ora Cézanne si vide passare davanti agli occhi tutta la vita, dall'infanzia alla rottura, e sempre trovò al suo fianco l'amico instancabilmente buono e devoto, il puntello nei giorni difficili, l'entusiasta

¹² Ivi, p.162.

che nei sogni di gioventù aveva immaginato una gloria da condividere con lui. Era una parte del suo essere che aveva cessato di esistere.¹³

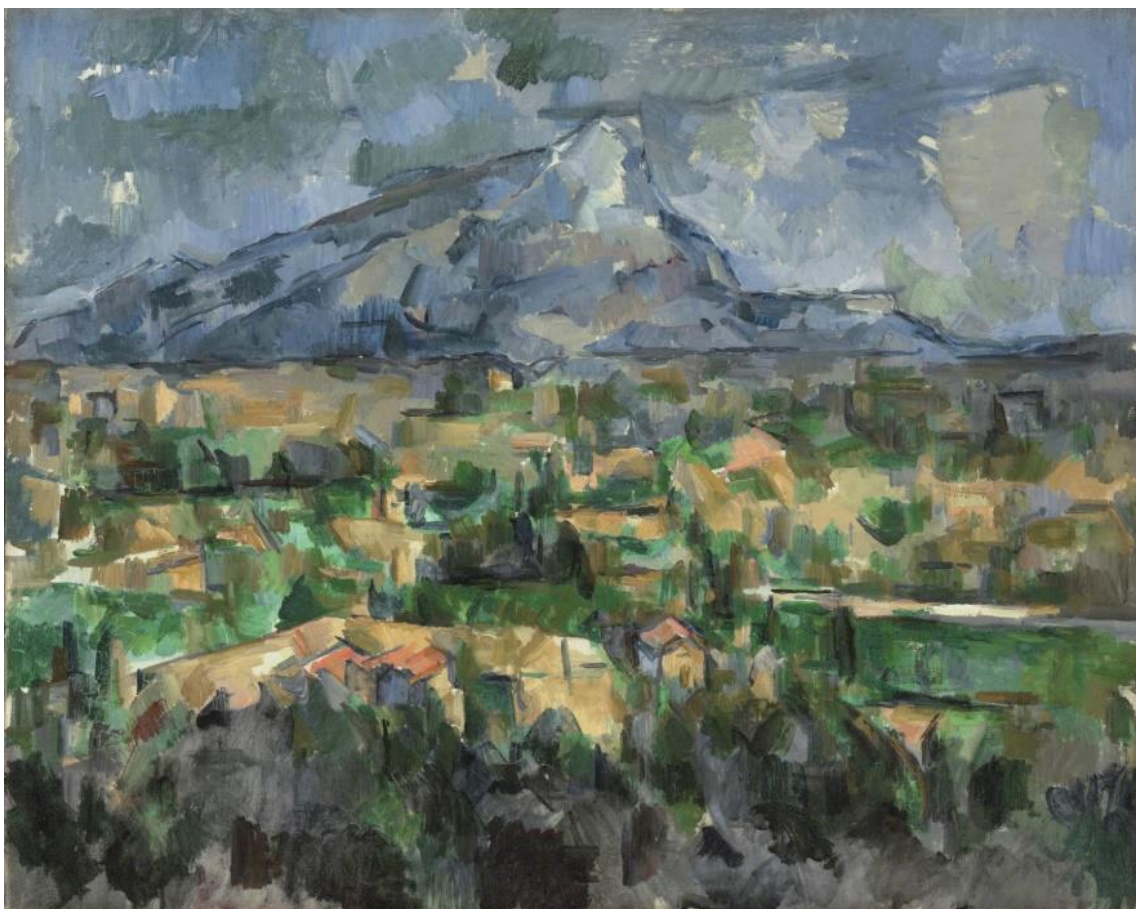


Figura 4. P. Cézanne, *La montagne Sainte-Victoire*, 1902

Nel 1902, *La montagne Sainte-Victoire* (fig.4) mostra un cambiamento interessante: le pennellate non sono più statiche ma vibrano nell'aria, una vibrazione controllata dalle linee costruttive. La loro tensione contrapposta è nuova, non si ritrova in un altro periodo in cui i soggetti sono le montagne. Si può ipotizzare che la morte di Zola abbia su di lui una influenza anche in questo caso.

Per tutta la vita l'artista ha problemi nella vita sociale, ciò tuttavia non significa che egli non abbia bisogno di cure. Oltre a Zola, un ruolo fondamentale nella sua vita hanno la madre e il figlio. La sua casa, Jas de Bouffan ad Aix testimonia le sue ansie, il suo amore per la famiglia e i progressi nell'arte. A cavallo fra il XIX e XX secolo, Cézanne si separa da sua madre e Jas de Bouffan, la sua ultima isola felice scompare all'orizzonte,

¹³ Ivi, p.174.

ma non piomba nella delusione di fronte alla grande paura, perché ha già trovato la salvatrice della vita tragica: l'arte.

Varie volte Cézanne considera la vita come paura minacciosa, soffre infiniti rifiuti del salon, la separazione da genitori e amici. Tutte queste sfide potrebbero distruggere il suo spirito, ma al contrario, i dipinti mostrano una spiritualità sana e forte: Cézanne non si soddisfa della prospettiva lineare, invece sintetizza la scena in prospettiva distorta per costruire una impressione totale; non permette alle luci di proiettarsi direttamente sugli oggetti, osserva il colore che esce dall'oggetto stesso; non si identifica né classicista né impressionista, la sua solitudine l'ha formato in un essere fondamentale per l'arte contemporanea. Nelle sue opere giovanili, si trova la passione incontrollata, dionisiaca. Ma dopo tutte le sfide tragiche, Cézanne acquisisce una razionalità artistica, l'arte strutturata diviene la sua salvezza, grazie alla sua osservazione densa alla natura.

2.3 Huang Gongwang: la fuga obbligatoria

Huang Gongwang(黄公望), conosciuto anche con lo pseudonimo Zijiu(子久), nato nel 1269, è uno dei più importanti pittori paesaggisti nella storia dell'arte cinese. Egli sintetizza le precedenti teorie pittoriche e le riforma in una esperienza individuale e sistematica. In base alla sua importanza nella storia, la sua personalità a volte è considerata nobile grazie al suo successo nell'arte, ma in effetti è anche caratterizzata dal vizio morale. La sua fuga dalle tragedie personali verso la salvezza attraverso arte non è totalmente una scelta autonoma, ma obbligatoria. La biografia che qui propongo parte dall'ambiente politico e dalla sua esperienza religiosa per analizzare come il grande letterato Huang combatte con lo spirito dionisiaco nella vita.

Nella lunga storia cinese, il controllo imperiale (科举) ha un ruolo fondamentale nell'esaminare i talenti per l'impero. Il sistema svolge tale funzione universalmente durante tutte le dinastie dopo la Tang, ma ha una particolare sospensione nella storia: durante la dinastia Yuan. Durante la dinastia mongola Yuan, per controllare la cultura

cinese, i governatori mongoli abbandonano la prassi imperiale precedente tra il 1276 e il 1314. In questo periodo gli intellettuali cinesi fanno una grande fatica per entrare nel governo, la qual cosa significa che non hanno un appoggio economico né un ruolo sociale adeguato.

Huang nasce nel 1269 con il cognome originale Lu. La sua infanzia è accompagnata dalla guerra tra i mongoli e la vecchia dinastia Song. Nel 1275 viene adottato dalla famiglia Huang per evitare di essere ucciso dai mongoli. Il signor Huang lo accoglie come un figlio sempre desiderato, così è che prende il nome di Huang Gongwang (che anticamente si pronunciava così: Huanggong wang zi jiu yi 黄公望子久矣).

Durante dinastia Yuan, i diversi popoli sono divisi in una stretta gerarchia: i mongoli, gli asiatici non cinesi, gli antichi cinesi e le persone del sud (南人), cioè il popolo rimasto dalla dinastia Song, abitante maggiormente nelle provincie a sud del fiume Yangtze. I cinesi antichi, principalmente le persone del sud sono discriminati dal nuovo governo, non possono ufficialmente lavorare nel sistema politico e Huang è uno di loro. Come agli altri, gli è vietato di partecipare all'esame imperiale, gli occorre la raccomandazione di qualche personaggio politico per entrare nella vita pubblica. Quindi il rapporto tra il governo e i letterati del sud è sempre ambiguo:

Da un lato, i letterati erano discriminati e oppressi; dall'altro lato, i governanti mostravano il loro amore per le persone di talento, istruite e artistiche, il che rendeva possibile la loro promozione tramite raccomandazione.¹⁴

Da tutto ciò possiamo osservare la nuova tendenza della politica della dinastia Yuan: essa controlla il potere statale centralizzato, ma apprezza i talenti con una certa capacità, e considera Huang un genio artistico.

In gioventù Huang studia pittura e letteratura per avvicinarsi ai grandi personaggi politici, dal momento che è appassionato di politica. Conosce casualmente il maestro

¹⁴ B. Xie, *The Visualization of Daoist Elysium: Huang Gongwang and His Dwelling in the Fuchun Mountains*, Sichuan Popolo Editore, Sichuan, 2018, p.171.

d'arte Zhao Mengfu (赵孟頫)¹⁵ che lo influenza profondamente, più sulla forma che sull'estetica. Huang così scrive: «Una volta ho visto il maestro dipingere, ero solo un suo semplice studente» (当年亲见公挥洒，松雪斋中小学生). Zhao apprezza il suo talento e gli garantisce una convenienza politica presentandolo a Xu Yan, l'agente anticorruzione nella provincia Zhejiang. Xu è un agente impegnato e nobile:

«Il suo modo di fare gli imponeva di conoscere il proprio cuore e il proprio carattere, di eliminare l'emozione privata e i desideri, di sopportare la vergogna e la sofferenza e di servire il popolo con tutto il cuore.»¹⁶

Dal 1294 Huang lavora come letterato-funzionario¹⁷ con Xu, ma non realizza ancora il suo sogno: anche se ha una formazione ricca in arte e letteratura, non ha un obiettivo né la capacità di servire il popolo come Xu; quest'ultimo ha un posto importante nel governo ma non gli interessa la fama sociale che invece Huang vuole raggiungere soltanto attraverso il suo genio artistico. Nel 1298 Xu è nominato agente culturale dello stato (翰林学士), ma dopo tre anni Huang decide di lasciare il suo lavoro. Da un lato, è deluso di non poter avere notorietà con Xu, dall'altro inizia a interessarsi al Taoismo Quanzhen (全真教) che richiede ai fedeli di formarsi isolandosi dalla vita laica. Huang è insoddisfatto della situazione ma non ha un ideale approccio alla politica. Per caso conosce la nuova tendenza religiosa Quanzhen che incoraggia le persone presuntuose al governo a formare il proprio cuore, come Huang. Ciò non significa che Zijiu abbandoni il suo sogno politico, è solo testimonianza di uno dei fallimenti della risonanza sociale.

Nel 1312 inizia a lavorare con Zhang Lv (张闳), un grande commerciante: nonostante Huang faccia ancora lo scrittore riesce a intravedere la speranza di entrare nella capitale. Zhang è totalmente diverso da Xu, la sua fama deriva dai suoi comportamenti corrotti, la filosofia politica, quasi contraria a quella di Xu, attira Zijiu: i due hanno lo stesso sogno

¹⁵ Zhao Mengfu (赵孟頫), pseudonimo Ziang, nominato Songxue (松雪), funzionario della dinastia Yuan, calligrafo e pittore. Fu una figura di spicco della pittura e della calligrafia letteraria della dinastia Yuan.

¹⁶ B. Xie, *The Visualization of Daoist Elysium*, cit. p.193.

¹⁷ Un tipo di funzionario pubblico nominato dall'imperatore per svolgere l'amministrazione quotidiana.

di godere di fama invece di impegnarsi negli affari. La corruzione di Zhang è così nota che non è possibile che Huang Gongwang non ne sia consapevole. Tramite il suo studio del Taoismo Quanzhen, alla fine Huang vorrà provare per l'ultima volta a raggiungere la fama reale invece di una ideologia isolata. Nel 1313 segue Zhang in direzione di Dayidu (大都, il nome precedente di Pechino), realizzando finalmente il suo sogno di lavorare nella capitale per due anni. Nel 1315 Zhang ritorna nella provincia di Zhejiang con il compito di migliorare l'agricoltura locale, ma lo fa soprattutto per il suo interesse privato. La sua corruzione porta tragedie alla popolazione, tanto che con il carcere Huang affronta la stessa punizione per aver ignorato i crimini del suo capo.

Quando esce dalla prigione egli ha già 49 anni; Huang fa due tentativi per ottenere un posto alto nel governo ma entrambi falliscono: il suo sogno politico è totalmente crollato. Tale rovina lo obbliga a trovare una oasi per sopravvivere con il suo genio artistico: la religione.

Il Quanzhen è uno degli ordini principali del Taoismo dopo la dinastia Song. Nel 1159 Wang Chongyang (王重阳), filosofo e grande studioso dei classici del confucianesimo sulla base delle teorie taoiste, fonda la scuola Quanzhen. Il confucianesimo incoraggia l'uomo a comportarsi rettamente nella società, è una dottrina morale; il taoismo invece propone l'abbandono della vita materiale e laica, inducendo l'essere umano a formare il suo io interiore. Le due dottrine hanno ruoli contrari nella storia, ma Quanzhen assorbe le idee di entrambi e le combina con le teorie buddiste, dando vita ad una ideologia unitaria e più radicata e universalmente compressibile. Quanzhen significa «conoscere le verità»: le verità indicano le conoscenze laiche ma anche la verità astratta, cioè le mentalità e i caratteri personali.

Fin dall'inizio della dinastia Yuan, i governatori mostrano grande tolleranza nei confronti delle religioni. Genghis Khan le rispetta perché gli permettono di controllare i fedeli adeguatamente. L'impero dipende dalle religioni per governare ed esse inoltre sfruttano le leggi per sviluppare le loro influenze: dunque tra essi esiste una relazione intima e privata. Un maestro di Quanzhen, Qiu Chuji (丘处机), discepolo di Wang

Chongyang, è in amicizia con Genghis Khan e una volta lo persuade a calmare la sua sete di conquista sia per il bene del popolo sia per nobilitare la fama del imperatore. Genghis Khan accetta l'opinione volentieri. Il comportamento retto porta pace alla terra di Jin mostrando il ruolo decisivo del Quanzhen nel governo: oltre alla sua funzione liturgica, riesce ad intervenire sugli affari dello stato.

Il Quanzhen si sviluppa autonomamente durante la dinastia Yuan, a partire dal 1276; il gruppo del nord irradia la sua influenza al gruppo di sud del fiume Yangtze. Successivamente i due gruppi si uniscono sotto il nome Quanzhen lavorando indipendentemente con le loro ideologie. Nelle provincie del sud, i letterati dipendono dalla raccomandazione dei personaggi politici ma anche dalla protezione religiosa: grazie alla relazione con il governo, il Quanzhen dà loro una protezione per ricostruire la rete sociale. Inoltre i letterati fanno propaganda religiosa, scrivono e lodano la teoria Quanzhen. Tale relazione ambigua si proietta perfettamente sulla vita di Huang Gongwang: il Quanzhen è per lui una oasi spirituale ma anche l'opportunità di avere una fama non-ufficiale. L'identità di pittore taoista gli porta grandissima fama laica, nella sua seconda metà della vita tuttavia, l'artista non si concentra più su di essa, portatrice di dolore infinito, ma si concentra nella formazione religiosa per trovare fuori dalle ombre la verità della vita stessa. Nell'esperienza Quanzhen, l'eredità culturale di Huang parte da Qiu Chuji, poi si sviluppa da Li Zhichang, Li Yuexi fino ad arrivare all'insegnamento



Figura 5. Huang Gongwang, *Parete rocciosa e il lago nell'aria*, 1341

principale di Huang ricevuto da Jin Pengtou (金蓬头).¹⁸ Zijiu ha la fortuna di studiare nel periodo più prospero di Quanzhen.

Huang impara l'alchimia e studia i classici del Quanzhen con i maestri da tanti anni, approfondisce le sue conoscenze e completa la sua formazione individuale, fino a proiettare tale bagaglio nella sua meravigliosa arte, *Parete rocciosa e il lago nell'aria* (fig.5) è la prima testimonianza strutturata di tale periodo:

L'altra innovazione è che tutti gli elementi del dipinto esistono per la funzione di chiarezza compositiva, non per determinare la forma in base a considerazioni mimetiche..... però si trova la riproduzione figurativa, non si tratta solo del fatto che il quadro conserva una certa somiglianza con lo scenario naturale, ma, cosa forse più importante, l'ordine del dipinto fa sì che le persone riconoscano o sentano che è molto simile

¹⁸ B. Xie, *The Visualization of Daoist Elysium*, cit., p.201.

all'ordine della natura, cioè alla «ragione» che è insita nella natura ma che potrebbe non essere presente nel dipinto.¹⁹

James Cahill chiarisce la caratteristica più importante nell'arte di Huang, come scrive lui stesso: «La cosa più importante nella pittura è la "ragione"». La ragione di Huang corrisponde all'ordine della natura invece che all'ordine mimetico. Tale successo si basa sulla formazione religiosa che lo rende un osservatore che va oltre il paesaggio superficiale penetrando nell'interiorità. L'osservazione profonda di Huang continua per il resto della sua vita artistica, sviluppandosi in un intimo dialogo con i paesaggi. Egli abbandona l'occhio mimetico come se abbandonasse la sua giovinezza presuntuosa e trova la determinazione per creare un'arte costruttiva e sincera che corrisponde alla verità del Quanzhen che lo risana dalle tragedie laiche.

In vecchiaia Huang conosce tanti amici taoisti, conservando però ancora amicizie con i personaggi politici. Tuttavia i suoi dipinti testimoniano il suo cambiamento radicale: non è separato meccanicamente dalla prima parte della sua vita, ma trova la vera salvezza nel Quanzhen e nell'arte, lucido ora su quale strada proseguire per il resto della vita.

3. Osservazione della natura

3.1 Il ruolo di arte e natura

Il capitolo precedente presenta le biografie di Cézanne e Huang chiarendo la fonte della loro esperienza dionisiaca: le tragedie della vita o, secondo Nietzsche, la vita stessa. I due artisti fuggono dalla vita e provano un'oasi di salvezza nell'arte. La biografia di un artista costituisce la base per la costruzione della rete iconografica e ci permette di riconoscere scientificamente i segni visivi nelle opere d'arte.

¹⁹ J. Cahill, *Hills Beyond a River; Chinese Painting of the Yuan Dynasty*, Libreria Sanlian, Pechino, 2009, p.101.

Tuttavia, esiste un pericolo nell'insistere troppo su di essa: ridurre il respiro dell'arte stessa. La personalità dell'artista determina l'aspetto delle sue opere: ogni pennellata corrisponde ad una sensazione della sua vita, ma ciò non significa che le opere d'arte siano prodotti secondari, anzi, hanno una vita vivace ed autonoma. Esse sono trasfigurate dagli oggetti naturali alla tela, testimoniano il carattere complessivo del loro creatore, ma anche la crescita di loro stesse. Pian piano divengono un amico silenzioso dell'artista: chiacchierano, si innamorano, lottano; in tale processo potrebbe avvenire una fusione dei due, ne è un esempio Goya con il suo incubo immaginario. Ma il dio Apollo rifiuta la fusione dionisiaca: dichiara il confine tra il mare di simboli e l'uomo stesso. L'artista apollineo continua il dialogo intimo con gli oggetti, le opere e i simboli complessi, ma razionalmente rimisura in una idealizzazione stabile. Il confine non significa la separazione tra sogno apollineo e artista:

Il senso complessivo di Apollo si riassume dunque nella funzione della 'rappresentazione visiva', di cui il sogno costituisce lo stadio fisiologico da tutti esperibile: si tratta di un mondo dominato dall'immaginazione e dalla creatività, in cui ciascuno può essere al tempo stesso creatore e spettatore, senza i condizionamenti propri della razionalità logica, come per esempio il principio di causalità e le categorie dello spazio e del tempo.²⁰

Quindi la razionalità, nella presente tesi, non indica la logica di Socrate. Indica invece una soggettività: è una scelta individuale dell'artista per ottenere l'equilibrio spirituale di fronte agli attacchi dionisiaci.

Ora passiamo a discutere l'altra fonte dionisiaca: la natura. L'artista dialoga sempre con gli oggetti naturali per sistemarli in una impressione eterna, ma la natura mostra sempre una maschera caotica e disordinata: la sua autonomia non coincide mai con l'armonia artistica. Nell'illusione apollinea, tutto è sistemato da una visione idealizzata, da essa «Il mondo crollò e si sgretolò e dal grande cambiamento tra cielo e terra soffiò il

²⁰ G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p.43.

respiro di una nuova vita: un mondo vero!»²¹ Il nuovo mondo di Cézanne diviene idealizzato, non è più la natura originale ma parallela ad essa: una natura razionale. In questo caso l'intelligenza umana riesce a tradurre la natura minacciosa in rappresentazione apollinea.

Inoltre possiamo comprendere la natura da un altro lato che corrisponde al mare dionisiaco di simboli. La natura è una interazione infinita da rappresentare, il suo caos è indice dei suoi fenomeni complessi che vanno sempre oltre la conoscenza umana. Da caos nasce uno sguardo nemico dell'artista verso gli oggetti naturali: egli è consapevole della sua incapacità di poter sintetizzare perfettamente la natura ma la sua furia o, addirittura, la delusione non risolvono tale difficoltà perché non c'è un ritorno in dietro: la vita tragica rifiuta l'uomo mentre l'arte gli dà sicurezza psicologica e non lo tradisce mai. Esiste una differenza fra un artista normale che rinuncia di fronte alla difficoltà e un grande artista come Huang o Cézanne; la loro fuga li porta ad una determinazione estetica per realizzare una missione impossibile: cercare di raggiungere la fine della natura infinita. Un esempio calzante linguistico è l'artista Roman Opalka, che usa numeri progressivi (fig.6) nelle sue opere per raggiungerla.

Huang e Cézanne lavorano come Sisifo che spinge la pietra in cima a un monte ma deve ripetere la stessa fatica per l'eternità. Dopo aver conosciuto le biografie e le due sfide che la natura



Figura 6. Roman Opalka, *Détail 1-35327*
1965-2011

²¹ J. Gasquet, *Atelier, il dialogo tra Cézanne e Gasquet*, trad. Cinese di Xiaoming Zhang e Di Xu, Zhejiang Arte Editore, Zhejiang, 2007, p.24.

lancia agli artisti apollinei, finalmente possiamo riguardare i tre passaggi dionisiaci di Nietzsche nel riassunto proposto da Ugolini:

- a) sensazione di estraneità da se stessi («alienazione di sé»);
- b) sentimento di unità con la natura («annientamento del velo di Maia»);
- c) stimolazione al massimo grado di «tutte le sue facoltà simboliche», il che significa che attraverso la gestualità del corpo e la musica si scatenano pulsioni che producono simboli, i quali si caratterizzano come veicoli universali di una comprensione immediata e intuitiva.²²

La biografia ci mostra che gli artisti scappano dalla vita ma mantengono l'individualità estetica, le sue sensazioni sono attive nella creatura artistica ma costruiscono un confine tra sé e il mare di simboli, rimanendo in dialogo con la natura infinita. I tre passaggi Nietzscheiani non sono in egual misura corrispondenti a tutti gli artisti apollinei ma appaiono nelle loro creazioni: un contatto profondo con la natura simbolica. Come la dualità tra Edipo e Prometeo, le due esperienze estetiche si combattono ma si amplificano, costruiscono insieme un artista sano e completo:

L'influsso apollineo ha neutralizzato le pulsioni distruttive del dionisiaco barbarico e, grazie a questo depotenziamento, è stato possibile realizzare un equilibrio tra i due principi creativi che ha permesso di raggiungere il livello dell'opera d'arte.²³

Ritornando a quanto detto all'inizio del capitolo, la storia dell'arte e l'iconologia non sono in conflitto, l'analisi di stili artistici e l'iconografia si aiutano reciprocamente per riconoscere un artista sinceramente; l'estetica di Nietzsche può partire dalla dimensione psicologica, intrecciando le ricerche di due materie partendo dall'interiorità umana. Le varie discipline (iconologia, antropologia, etnologia...) sono capaci di costruire insieme una cultura visiva veramente organica. In questo terzo capitolo, analizzo l'osservazione

²² G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia*, cit., p.59.

²³ Ivi, p.54.

della natura da parte di Cézanne e Huang con una serie di immagini, concludendo la determinazione, la confusione e alla fine, l'eroismo tragico come quello di Sisifo.

3.2 Cézanne

Nella lunga storia dell'arte, l'arte classica riveste sempre un ruolo principale, sia nella formazione accademica, sia nello sviluppo dell'estetica. Crescendo dalla bellezza geometrica della scultura greca arcaica, l'arte classica costruisce e definisce la razionalità artistica. Essa si presenta con la faccia della conoscenza, cioè quella socratica. Una conoscenza stabile non permette la dualità dell'esperienza apollinea e dionisiaca; al contrario assolutizza il ruolo principale di Apollo. Quindi l'arte classica può essere considerata come una testimonianza della razionalità apollinea, accetta la rigida «serenità greca» come verità, ma mantiene nell'intimo il sogno illusorio. Nelle composizioni delle opere classiche, si nota l'esistenza di una struttura astratta, preesistente alle narrazioni drammatiche o letterarie, funzionando come base architettonica di un'opera d'arte. Questa struttura è il frutto dell'illusione apollinea; Cézanne ne eredita la struttura e la trasforma in uno stato più sintetico ed intimo della natura.

Ma ciò non significa che Cézanne sia un artista teorico, anzi, non apprezza l'arte accademica «decorata»: Roger Fry ripete varie volte che le emozioni di Cézanne non sono drammatiche, liriche e letterarie; nella rivista di Gasquet, Cézanne muove critiche a David e Ingres, sostenendo che una decorazione classica o poetica indica l'incapacità di un artista di sintetizzare la natura. Il suo classicismo si proietta su un personaggio utopico: «Immagina un dipinto che Poussin ha rifatto dalla natura!» Egli evita tutto l'«eccesso» nell'arte classica e mantiene il suo nucleo astratto: la struttura compositiva. Per questo chiarisce la relazione tra l'arte classica e la natura: «Bisogna seguire il percorso della natura verso il Louvre e poi tornare alla natura lungo il percorso del Louvre.»²⁴

²⁴ J. Gasquet, *il dialogo tra Cézanne e Gasquet*, cit., p.34.

Dopo la formazione al «Louvre», l'artista riesce a comprendere la natura dionisiaca, però affronta la sua sfida continuamente: da un lato, egli deve avvicinarsi all'esistenza caotica per rappresentarla totalmente e razionalmente; dall'altro deve rimanere a una distanza di sicurezza: non può diffondersi in un mare di simboli. Cézanne pone se stesso al confine tra i due stati, osserva gli oggetti naturali da un lungo periodo con grandissima pazienza: «La gente pensa che la lattina non abbia espressione, non abbia anima. Ma cambia ogni giorno Signori, dissotterrateli e fateli parlare Queste tazze e piattini comunicano, sussurrando all'infinito.»²⁵ Grazie al suo dialogo sincero, Cézanne riesce ad osservare le caratteristiche superficiali ma più importanti, come Merleau-Ponty scrive, cerca di raggiungere «l'insieme indivisibile» come l'interiorità básica degli oggetti. Nella rivista di Gasquet, l'artista ci porta ad una osservazione profonda:

Da tanto tempo non riesco a disegnare le montagne Sainte-Victoire; non sapevo da dove cominciare, perché immaginavo, come altri che guardano le montagne, che l'ombra fosse concava, mentre in realtà si proiettava, irradiandosi dal centro. Non si accumulava, ma evaporava, si trasformava in un liquido, di un blu brillante, e si dissolveva nell'aria che scorreva intorno a lui.²⁶

Cézanne osserva Goya che è catturato dalla sua immaginazione tormentata, ma in effetti il primo combatte sempre con un impulso simile: l'ombra della montagna perde il suo contorno, inizia a bruciare e dissolversi, si diffonde in una esistenza interamente caotica. Nei racconti di Cézanne troviamo spesso la sua percezione della trasfigurazione: prima di dipingere, non considera i contorni degli oggetti ma cerca di coniugarli nell'unità, dialoga con le loro anime. Nel dipinto si trova un simile processo anche nei colori che il pittore vuole rappresentare con i suoi occhi razionali, ma «come sempre, si comportano in autonomia»²⁷. Dopo lo studio al «Louvre», la natura può coincidere con la sua ragione alle volte, ma più spesso la sua autonomia porta l'artista in una sinestesia irrazionale, gli

²⁵ Ivi, p.156.

²⁶ Ivi, p.19.

²⁷ Ivi, p.36.

permette di attivare tutte le sensazioni e di mettersi a pari di tutti gli esseri naturali (può risultare come le fantasie di Jheronimus Bosch e di Richard Dadd), lo stato sinestetico è la minaccia dionisiaca, ma anche il benessere per un artista apollineo; se riuscirà a ritornare al mondo materiale, riceverà in regalo dal dio Dioniso la capacità sensitiva per analizzare tutti i fenomeni naturali, perché la sua arte «è lo strumento che riconcilia con la vita prolungando l'effetto estatico dionisiaco nella rappresentazione apollinea.»²⁸ La trasfigurazione di Cézanne nasce dall'estasi, inizialmente indica una minaccia. Con il suo sforzo razionale, si presenta con maschera apollinea nel mondo visivo. Lo sforzo continua nelle sue ricerche durante tutta la vita, apparendo nelle sue tecniche pittoriche, nella comprensione dell'arte tradizionale.

Nella presente tesi propongo tre aspetti:

1. la prospettiva distorta
2. la struttura compositiva
3. il carattere disumano/ occhio geometrico

Partiamo dall'evoluzione della prospettiva in storia dell'arte.

La prospettiva lineare all'inizio è un fenomeno matematico, nel Rinascimento fiorentino, i maestri come Brunelleschi la definiscono come il nostro sguardo nuovo e sistematico al mondo reale. Nelle incalcolabili scatole prospettiche (gli spazi delle opere d'arte classiche), gli artisti fanno crescere l'arte classica in spazialità scientifica, però la prospettiva non è interamente un risultato ottico, nelle luci diffuse e in altri elementi disturbanti della natura, l'osservazione non corrisponde sempre al paesaggio idealizzato:

La convenzione prospettica, unica nell'arte europea e affermata per la prima volta nel Rinascimento antico, fa dipendere tutto dall'occhio di chi guarda [...]. La prospettiva fa del singolo occhio il centro del mondo visibile [...]. La contraddizione intrinseca della prospettiva

²⁸ G. Ugolini, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia*, cit., p.83.

consisteva nel fatto che essa strutturava tutte le immagini della realtà in modo da rivolgersi a un unico spettatore che, a differenza di Dio, poteva trovarsi in un solo luogo alla volta.²⁹

La teoria affronta una grande sfida dopo la nascita della fotografia, «ogni disegno o dipinto che utilizzava la prospettiva proponeva allo spettatore di essere il centro unico del mondo. La macchina fotografica dimostrava che non c'era alcun centro»³⁰. La società industriale rompe il giardino sereno, getta la gente in una complessità visiva: tutti gli oggetti sono dinamici e cercano di essere messi a fuoco. Sotto tale sfida, la prospettiva lineare non è più convincente per gli artisti come nel passato, il cubismo cerca di organizzare tutti i nostri punti di vista in una visione organica, tendenza iniziata proprio dall'osservazione di Cézanne, la cui insistenza risponde alla sfida in modo pittorico: sistemare la prospettiva in diversi piani visivi.

La sua prospettiva creativa diviene evidente alla fine degli anni 70, in un'opera di natura morta: *Nature Morte au Compotier* (fig.7), dove Cézanne abbandona le fantasie di gioventù e abbraccia l'armonia strutturata. Procedendo da sinistra a destra, l'opera è



Figura 7. P. Cézanne, *Nature Morte au Compotier*, 1879-80

composta da tre parti principali: la fruttiera, le mele sul piatto e il calice. Le tre parti non condividono la prospettiva dalla stessa direzione; quindi, nella nostra impressione, l'opera potrebbe sembrare distorta; tale distorsione è composta dalle forme geometriche

²⁹ J. Berger, *Ways of Seeing*, the British Broadcasting Corporation, London, 1972, p.16.

³⁰ Ivi, p.18.

e circondata dalle foglie negli angoli. Cézanne non intende mimetizzare una visione, ma costruire una armonia «simile quasi al canone dell'architettura greca»³¹, per realizzare la quale, deve modificare ogni elemento instabile in una architettura irregolare: le pennellate non corrispondono ai contorni degli oggetti (particolarmente quelli delle frutta); sono parallele e in una decisa scala di colori. Fatto ancor più importante è che l'artista accumula i piani degli oggetti e li fa abbracciare insieme: l'asse della mela verde a sinistra va a destra verso l'alto, il corpo del calice gira verso sinistra in alto: fra di essi si trova il nucleo di forza, la frutta centrale sul piatto perde il confine e costituisce un insieme. L'artista modifica la prospettiva lineare in piani in diverse direzioni per costruire una struttura piramidale degli oggetti. La sua distorsione crea una tensione indivisibile dell'opera.

Passiamo ora ad analizzare la struttura compositiva e il carattere disumano. Come già menzionato, Cézanne attinge all'arte classica, «non ha mai voluto "dipingere come un selvaggio". Egli desidera rimettere l'intelligenza, le idee, le scienze, la prospettiva e la tradizione in contatto con il mondo della natura che dovevano comprendere»³². L'intelligenza classica mostra all'artista il suo nucleo: l'armonia astratta e matematica. Essa inizialmente è rappresentata nelle sculture greche arcaiche, come la *Venere di Milo*, nonostante le parti mancanti, mostra la sua bellezza più evidentemente: il suo corpo si alza in piedi decisamente, le curve delle braccia e delle gambe circondano l'asse corporeo, come fosse una colonna dorica. L'altro esempio è l'*Incendio di Borgo* (fig.8) di Raffaello, dove la scena è caotica ma tutta la confusione diviene silenziosa con il supporto delle colonne: la tragedia è trasformata in un rilievo dinamico del tempio greco. Ritornando a Cézanne, egli cerca un approccio più diretto all'armonia astratta eliminando gli elementi lirici per rilevare la verità della natura autocosciente.

La verità apollinea illumina come il sole di Cézanne, secondo cui «l'artista è uno strumento, ha bisogno di tradurre la natura», tale traduzione non va all'eccesso, rispetta la natura stessa facendola coincidere con la soggettività razionale dell'artista. Per realizzare tale processo autonomamente e scientificamente, oltre alle prospettive diverse,

³¹ R. Fry, *Cézanne. A Study of His Development*, trad. it. di N. Salomon, ANANKE, Torino, 2009, p.65.

³² M. Merleau-Ponty, *Cézanne's doubt*, cit., p.4.

Cézanne arricchisce i dipinti con un metodo metafisico: la concezione geometrica. Egli tratta la natura attraverso i cilindri, le sfere e i coni e in effetti quando osserviamo un'opera di Cézanne non troviamo spesso un respiro emotivo ma una sintesi geometrica: le forme astratte sono inserite nelle prospettive, nelle nature morte e nei ritratti, tutti gli oggetti trovano l'eguaglianza nei dipinti.



Figura 8, R. Sanzio, *Incendio di Borgo*, 1514

Propongo due opere per chiarire la struttura architettonica e la concezione geometrica dell'artista.

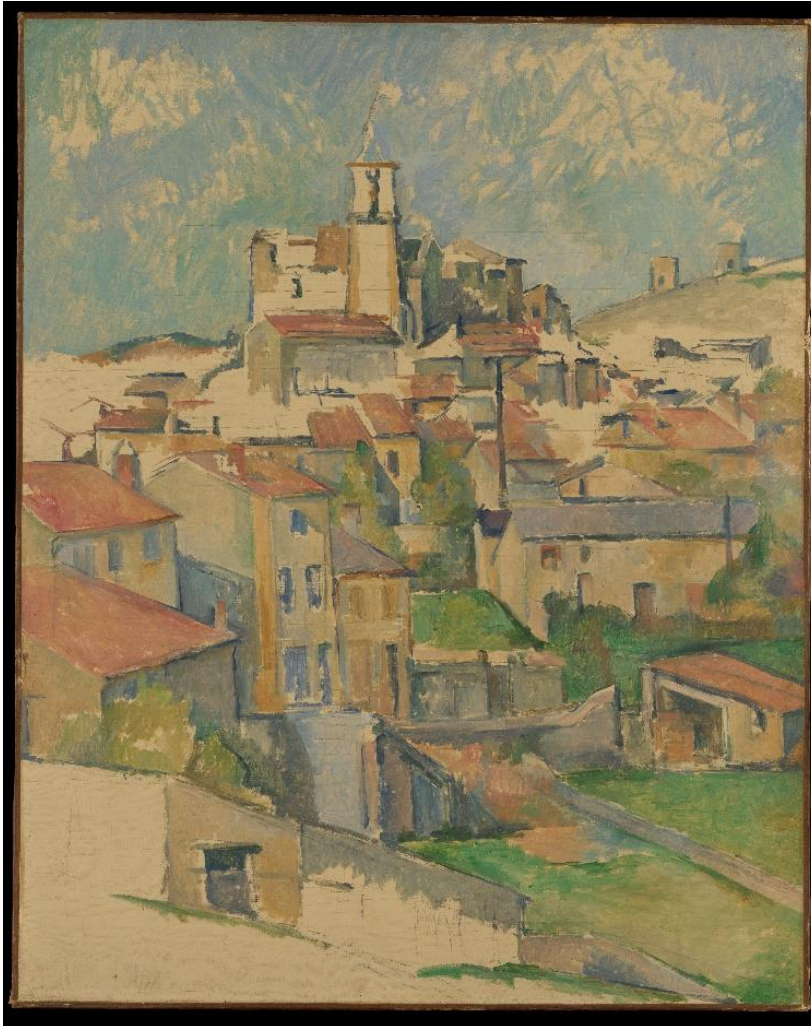


Figura 9. P. Cézanne, *Gardanne (Vue Verticale)*, 1886

In *Gardanne (Vue Verticale)* (fig.9), Cézanne non osserva il paese da un unico punto: la zona della torre è frontale, ma gli edifici sono organizzati in una ellisse dinamica che crea un campo sferico, le loro linee prospettiche si intrecciano nel prato in basso a destra. Inoltre gli edifici sono combinazioni di forme rettangolari decisamente, i colori salgono tra le forme geometriche creando un ritmo musicale. Cézanne costruisce il paese in una architettura distorta ma organizzata armonicamente.



Figura 10, P. Cézanne, *Les Grandes Baigneuses*, 1906

In *Les Grandes Baigneuses* (fig.10), l'artista combatte con la paura della morte che pervade i suoi ultimi anni, e che corrisponde al suo modello classico Poussin che discute in *Et in Arcadia Ego*. Tale opera dei bagnanti testimonia una vittoria dell'impulso apollineo che riesce a sintetizzare la natura in grande armonia. La composizione è geometrica: una struttura piramidale circonda e protegge i bagnanti; il pittore semplifica le espressioni individuali ma le trasforma in unità armoniosa. Troviamo una trasfigurazione ambigua tra i bagnanti e gli alberi: le due donne sulle assi degli alberi corrispondono alle forme degli ultimi. Le due figure femminili mantengono i corpi umani ma funzionano come mediazione tra i bagnanti e gli alberi: sono anch'esse una parte delle «colonne» compositive.

Quindi la struttura compositiva di Cézanne è intrecciata dalla prospettiva distorta, la trasformazione geometrica e la trasfigurazione degli oggetti, regolano la natura parallela

alla sua soggettività estetica: l'ineguaglianza degli oggetti (ad esempio tra gli alberi e i bagnanti) è ridotta, addirittura eliminata, essi riescono a creare un nucleo strutturato ed armonioso come un'architettura. La natura proietta la sua maschera apollinea sulla tela, tale processo è accompagnato dalla stimolazione dionisiaca: è una immersione nel mare simbolico per sintetizzare la natura complessa e realizzare un'arte armoniosa nel mondo materiale.

Nella comunicazione con l'abisso, Cézanne deve partire da ogni delusione di non poter coniugare l'impulso dionisiaco con il sogno apollineo; attraverso gli strumenti estetici realizza l'obiettivo con fatica, strappa via un mondo sconosciuto e «disumano»: la natura astratta, per noi è fredda, ma è tradotta questo essere umano:

Viviamo in mezzo agli oggetti costruiti dall'uomo, tra gli attrezzi, nelle case, nelle strade, nelle città, e il più delle volte li vediamo solo attraverso le azioni umane che li mettono in uso. Ci abituiamo a pensare che tutto questo esista necessariamente e incrollabilmente. La pittura di Cézanne sospende queste abitudini di pensiero e rivela la base della natura disumana su cui l'uomo si è installato. Per questo le persone di Cézanne sono strane, come se fossero viste da una creatura di un'altra specie..... gli oggetti congelati esitano come all'inizio del mondo. È un mondo sconosciuto in cui ci si sente a disagio e che vieta ogni effusione umana.³³

Merleau-Ponty rivela il nucleo dell'estetica di Cézanne: un essere umano cerca di comprendere l'intelligenza intoccabile della natura come Prometeo. Il carattere disumano si trova nei ritratti ma anche nei paesaggi: l'artista percepisce gli oggetti con la geometria architettonica, creando un senso unitario delle sue opere, ma indica anche il suo scopo principale: raggiungere la verità ultima della natura. Personalmente Cézanne sente l'incapacità di farlo, spesso non è soddisfatto del suo risultato e per tutta la vita combatte con due paradossi per rappresentare il sogno apollineo:

³³ M. Merleau-Ponty, *Cézanne's doubt*, cit., p.5.

1. Evita ogni interpretazione all'eccesso, ma non può eliminare la propria voce
2. Vuole un'eternità armoniosa, ma non può abbandonare le tecniche impressioniste che sono alla base dell'osservazione istantanea.

La sua risposta per superare i due paradossi è semplice ma anche faticosa: bisogna ridisegnare molte volte per correggere ogni difetto in opera, sia tecnico, sia estetico. Durante tale processo egli cambia le sue voci emotive in corrispondenza con le voci degli oggetti; prolunga ogni osservazione sotto la luce solare per sintetizzare l'effetto dei colori in ogni momento. «Cézanne cercò sempre di rintracciare questa corrispondenza attraverso le varie modificazioni introdotte dai cambiamenti di colore locale nel risultato osservato»³⁴; «Il pittore sottolinea la netta convinzione raggiunta accentuando un passaggio, un contorno quasi brutale, che molto spesso coprirà, premuto da nuove scoperte, per poi ripristinarlo di nuovo»³⁵. Fry ha grande empatia per il ridisegno con l'identità di un pittore, appartenendo alla generazione più influenzata da Cézanne.

Riguardando tutte le opere di Cézanne, si nota la grande concentrazione sugli oggetti: le montagne Sainte-Victoire, i giocatori di carte, le nature morte. Il ridisegno non esiste solamente nelle opere singole, ma anche nella sua «descrizione densa» di ogni oggetto naturale. Il suo lavoro non coincide totalmente con cambiamenti della sua vita materiale, ma si arrampica verso la verità della natura, la quale è infinita e impossibile da comprendere. Egli è un Sisifo nella storia dell'arte, un mediatore apollineo venuto dal mare dionisiaco, un ponte tra l'arte classica e il cubismo.

3.3 Huang

La pittura paesaggistica di Huang Gongwang indica uno spartiacque nella storia dell'arte cinese, la sua posizione è decisa dalla sua identità duale: l'artista letterato e

³⁴ R. Fry, *Cézanne*, cit. p.58.

³⁵ Ivi, p.61.

l'artista taoista. La tendenza dell'arte letterata è già iniziata nell'epoca di Huang: l'isolamento dei letterati li blocca dalla vita politica, però dà loro la possibilità di realizzare un'arte più intima con la natura grazie alla loro abitazione diretta nei paesaggi. Come si legge nella biografia di Huang, egli riesce a identificarsi come un letterato ma anche come un taoista. Tale intreccio rileva il processo creativo del suo paesaggio. Prima di spiegare tutto ciò, chiariamo i modi di guardare un'opera paesaggistica cinese e il suo contesto artistico: per un quadrato verticale(立轴), si legge dal basso all'alto per conoscere lo sviluppo della montagna; per un quadrato orizzontale(横轴), si legge da destra a sinistra; in passato un'opera è arrotolata per far guardare in ordine cronologico. Il primo modo viene applicato molto più ampiamente per dipingere il paesaggio, ad esempio la maggior parte delle opere paesaggistiche durante la dinastia Song è organizzata in un quadrato verticale; invece, in un quadrato orizzontale: si rappresenta un paesaggio aperto senza lo sviluppo cronologico o narrativo come nelle opere di personaggi, ereditando la logica narrativa di quello verticale.

Nella dinastia Song, grazie all'appoggio del governo sull'atelier ufficiale(画院) la pittura paesaggistica si sviluppa profondamente, sia in merito alle tecniche, sia in merito all'atmosfera vitale(气韵). Secondo Ho Wai-kam, la differenza principale tra la pittura di Yuan e quella Song è la relazione tra l'artista e la natura. Egli definisce la prima «paesaggio di studio», lo studio indica un luogo per sintetizzare le osservazioni in idealizzazione soggettiva, basandosi però sulla realtà. Invece quella di Song è «paesaggio di viaggio» con un obiettivo realistico. Tuttavia,

Nei metodi rappresentativi enfatizza la struttura interna e l'atmosfera del paesaggio, le montagne sono spesso dotate di un'indipendenza e di una razionalità quasi personificate, così che il rapporto del pittore con l'oggetto rimane nell'opposizione di oggetto e sé Anche se ci sono molti luoghi magnifici da vedere e visitare, pochi paesaggi fanno parte della vita reale del pittore.³⁶

³⁶ W. Ho, *L'introduzione della pittura letterata in dinastia Yuan*, in *Essays on the history of Chinese painting by overseas scholars*, Shanghai Popolo Arte Editore, Shanghai, 1992, p.250.

Di fronte al rapporto di Song, i letterati di Yuan riconoscono l'arte come uno strumento auto-rappresentativo che parte dall'opposizione tra l'uomo e la natura. Huang è proprio un esempio perfetto, fa passeggiate sulle montagne per disegnare i bozzetti «en plein air», nel suo studio combina e trasforma i disegni parziali in un paesaggio intero. Tale intimità con la natura non significa una estetica realistica, anzi, le opere di Huang mostrano una astrazione, sia individuale, sia razionale. La verità apollinea di Zijiu non si ritrova nel paesaggio realistico, ma nel paesaggio vero.

Il paesaggio vero parte dall'osservazione reale e approfondisce il dialogo con la natura, l'abitazione riduce il confine tra l'uomo e il paesaggio che non sono in conflitto ma convivono: il paesaggio ispira e circonda l'artista, egli lo rappresenta con la propria esperienza individuale. Tale esperienza può venire divisa in due parti da analizzare: l'esperienza vitale e l'esperienza religiosa che corrispondono alle tradizioni letteraria e taoista.

Partiamo dall'esperienza vitale. Huang è un maestro teorico di pittura paesaggistica, sintetizza le teorie precedenti della dinastia Song e le trasforma in sistema più logico e chiaro. James Cahill apprezza Zijiu per non mistificare le teorie pittoriche in chiave metafisica ma chiarirle con tecnica precisa oppure con una osservazione personale. Tra tutti i suoi principi se ne notano due sull'estetica:

25. La pioggia arriva alla montagna estiva, dipingete con pennellate umide. Ci sono pietre sulla montagna, piccoli pezzi sono ammassati sopra di esse, si chiamano "teste di allume(矾头)". Diffondetele con le pennellate umide al verde chiaro. È di nuovo un bel quadro. La pittura non è altro che la comprensione dei significati(画不过意思而已).

30. La cosa più importante nella pittura è la parola "ragione"(作画只是个理字最紧要). La poesia di Wu Rong recita: Un buon pittore comprende la ragione dei colori³⁷

³⁷ G. Huang, 写山水诀, cit. in J. Cahill, *Hills Beyond a River*, cit., p.95.

Da entrambi i principi notiamo che l'arte di Huang è una parte organica della sua vita. L'artista intende comprenderla dall'atmosfera vivente, vuole mantenere la «comprensione dei significati» per dipingere gli oggetti. Egli concepisce il mondo visivo con un occhio pittorico e razionale, realizzandolo ad esempio con il colore. La sua abitazione si ritrova nelle sue opere, nelle montagne dipinte con la razionalità astratta.

Tale processo è realizzato partendo dall'osservazione sintetica. Nel suo studio fa una sintesi dei suoi disegni, mescolandoli con le esperienze della vita laica. Nel suo capolavoro, *Abitazione nelle montagne Fuchun* (fig.11), si notano le esistenze viventi: dalla destra della prima montagna si vedono gli edifici tra gli alberi e l'ombra; il fiume vicino gira dietro alla montagna e esce a sinistra con un ponte; al confine tra la montagna e l'ampio fiume si trovano due edifici uno di fronte all'altro; alla fine, il fiume conclude con due barche e un padiglione. Tutti gli elementi della vita umana illuminano il paesaggio, Huang organizza i loro ambienti circostanti come giardini per creare spazi comodi, vivibili. Inoltre esistono vari elementi pieni di luce nell'opera: gli alberi, le pietre sul fiume e l'isola sono catturati attraverso le loro caratteristiche atmosferiche, applicate con diverse tecniche e pennellate. La natura e la presenza umana trovano una eguaglianza armoniosa, divengono un'unità vitale: «I suoi paesaggi non sono concreti [...]. La sua concentrazione è quella di trasmettere il senso della vita. La pittura paesaggistica non esprime un rapporto materiale, ma un legame di vita dato dal pittore».³⁸ Rinnovandosi rispetto ai precedenti quadrati orizzontali, *Abitazione nelle montagne Fuchun* si sviluppa in ordine cronologico attraverso tanti disegni in viaggio. In tale opera Huang traduce un panorama vitale in linguaggi pittorici.

³⁸ L. Zhu, *Sixteen Views on Chinese Literati Paintings*, Peking University Editore, Pechino, 2013, p.40.



Figura 11. Huang Gongwang, *Abitazione nelle montagne Fuchun*, 1347-50

Oltre alla comprensione della vita laica, la sua teoria pittorica ha anche il ruolo essenziale di rappresentare la sua ragione. Il suo testo *写山水诀* ispira tante generazioni future su come osservare e trasformare il paesaggio nei dipinti. Per comprendere tutto ciò in diverse dimensioni, ritorniamo alla *Parete rocciosa e il lago nell'aria* (fig.5), comparandolo con *Gardanne (Vue Verticale)* (fig.9) di Cézanne. Come già citato nel secondo capitolo, secondo Cahill l'opera di Huang abbandona il desiderio mimetico delle opere di Song, «tutti gli elementi del dipinto esistono per la funzione di chiarezza compositiva». Dal basso, l'opera inizia con gli alberi in prospettiva ravvicinata e la fonte del fiume, poi la montagna principale si sviluppa con le strutture che la circondano ai due lati. Il suo corpo è una combinazione di infiniti frammenti singoli: colline e pietre si intrecciano con gli alberi, la nuvola e un padiglione. Elementi separati sono organizzati da Huang in un ritmo compositivo che sembra una danza di colore verde scuro. Tale ritmo è complesso ma anche armonioso come la musica di Bach: la regolarità compositiva mette in ordine tutte le singolarità in forme triangolari sovrapposte, la loro tensione viene ridotta alla sommità dell'opera. La torre rocciosa si conclude nella collina verticale più alta, lasciando un'eco nell'ombra. Questa è l'estetica principale di Huang: unire i frammenti singoli nella struttura architettonica. Si ricorda la struttura del *Gardanne (Vue Verticale)*: Cézanne unisce gli edifici dai diversi punti di vista in una struttura distorta, formando una armonia astratta. Le composizioni delle due opere hanno anche una omogeneità: entrambe partono dal basso a sinistra come base; combinano gli elementi riorganizzati (le colline e gli edifici) in una struttura architettonica; concludono con un apice verticale (la collina più alta e la torre); intrecciano i colori musicali ecc. Tale omogeneità non riguarda le tecniche usate ma le teorie estetiche corrispondenti: Huang e Cézanne astraggono gli elementi caotici della natura, comprendendo il loro respiro vivente e riescono a riorganizzarli in un ordine armonioso, ossia la realizzazione del sogno apollineo.



Figura 12, Wang Yuanqi, *La montagna e il verde nell'aria*, 1705

L'altra opera chiave per chiarire la struttura compositiva di Zijiu è *La montagna e il verde nell'aria* (fig.12). Purtroppo ora non si trova più il dipinto originale, ma abbiamo una copia di Wang Yuanqi, un pittore della dinastia Qing. Anche se non è dipinto direttamente dall'artista, possiamo ancora chiarire la tensione compositiva perché tale opera rappresenta perfettamente l'armonia astratta di Huang.

In basso a destra, l'opera inizia con il fiume aperto (开) il quale viene chiuso (合) nell'abbraccio di pietre e alberi; un ponte trasforma il suo ritmo all'apertura della montagna: tante colline frammentate si intrecciano, si sovrappongono per accrescere la forza del paesaggio. Come le note più acute, tale apertura viene chiusa di nuovo dalla montagna più alta nelle nuvole. Il ritmo dell'opera è molto dinamico, ci porta quasi in un terremoto dionisiaco, però alla fine l'artista equilibra tutto ciò con la nota più decisa: la montagna più alta alza la sua testa come un'aquila. Se

Cézanne controlla il suo impulso dionisiaco partendo da una visione disumana, Huang come lo tratta in modo razionale?

Per risolvere il dubbio, ritorniamo alla seconda colonna del suo paesaggio vero: l'esperienza religiosa. Nella storia della pittura paesaggistica, il taoismo ha sempre un ruolo importante. Durante la dinastia Tang nasce il concetto di «paradiso terrestre» (洞天福地) come lo spazio immaginato dai taoisti che coesiste con il mondo materiale, per gli artisti sia il paesaggio. Dopo il periodo in prigione, Huang vive nel paesaggio con la conoscenza di Quanzhen, lo spazio materiale e quello metafisico gli sono ben noti. Da questo punto Xie Bo rivela una nuova strada per interpretare il paesaggio vero di Huang Gongwang con l'iconografia taoista: lo scrittore considera che il paesaggio di Huang include una trasfigurazione del suo corpo grazie alla formazione Quanzhen. La formazione interna (内丹修炼) del Taoismo nasce per far conoscere meglio ai fedeli i movimenti dinamici degli organi, al fine di comprendere più interamente tutto il corpo. Nei *Grafici del paesaggio interno* (fig.13,14) di Song e Qing, si nota l'omogeneità tra le due versioni: con lo stesso tema, la figura umana di Song viene trasformata nel paesaggio naturale di Qing, il quale significa la trasfigurazione tra l'uomo e gli esseri naturali. Uno dei primi teorici di pittura paesaggistica, Zong Bing, che conosce bene la teoria taoista, una volta menziona nella sua teoria pittorica:



Figure 13, 14, Anonimi, *Grafici del paesaggio interno*, dinastia Song e Qing

Il Tao è incarnato nel corpo del saggio e si riflette negli oggetti; il saggio estetizza la bellezza della natura, in modo che la sua mente sia libera da distrazioni per assaporare gli oggetti che sono rivelati dal Tao. Per quanto riguarda i paesaggi, la loro forma e qualità esistono e il Tao può essere trovato in essi.³⁹

In tale processo tutti i simboli dell'osservatore sono stimolati al livello più alto: sia nel paesaggio naturale, sia nel paesaggio interno, Zong Bing comunica con tutti i personaggi storici sopracitati e le montagne famose, la trasfigurazione distrugge i contorni degli oggetti e porta l'artista nel mare dionisiaco. Tuttavia tale «paradiso terrestre» non si conclude nell'estasi festeggiante perché la formazione non porta i fedeli ad uno spazio sacro ultraterreno ma li aiuta a convivere meglio con il mondo materiale, la trasfigurazione nei *Grafici del paesaggio interno* ha l'obiettivo di curare il corpo portandolo a uno stato sano. Quindi l'impulso irrazionale della natura esiste nell'arte cinese, particolarmente nella sinestesia taoista, però da un punto di vista religioso, tale impulso dovrebbe ritornare al mondo reale tutto al sole, divenire l'ispirazione simbolica sotto la maschera apollinea.

Huang usufruisce della trasfigurazione, realizza la traduzione razionale della natura: abita nel suo «paradiso terrestre», le montagne Fuchun. Durante lo studio taoista, l'artista le comprende come paesaggio interno; dopo aver trovato la corrispondenza con il corpo, Huang le rappresenta con le tecniche pittoriche nei suoi dipinti. In tale processo riflette sulla «comprensione dei significati», crea un rapporto comunicativo con gli oggetti. Xie fa una ipotesi interessante: nell'*Abitazione nelle montagne Fuchun*, la montagna con pennellate parallele che si allontana in alto a sinistra corrisponde al segno corporeo: il midollo spinale che fa passare il Qi in tutto il corpo(气). Tale ipotesi non è confermata universalmente, ma almeno ci ricorda il carattere vivente del suo paesaggio, dove si permette a un paradiso immaginato di vivere. La trasfigurazione bilaterale e la rappresentazione astratta decidono una strada simile in Cézanne: costruire l'architettura

³⁹ B. Zong, *画山水序*, cit. in B. Xie, *The Visualization of Daoist Elysium*, cit., p.60.

pittorica dopo il viaggio nel mare dionisiaco di simboli. In diversi tempi e diverse culture, i due applicano la razionalità apollinea con metodi individuali.

Dunque il paesaggio vero di Huang Gongwang abbandona un metodo mimetico abbracciando un ambiente vivente con le impronte di un essere umano; grazie all'astrazione sintetica e alla trasfigurazione taoista, Zijiu realizza un paradiso razionale.

4. Conclusione

Nella presente tesi si presentano le biografie e le osservazioni della natura di Paul Cézanne e Huang Gongwang. Partendo dalle loro tragedie nella vita quotidiana, si dà prova dell'oasi per proteggere i loro spiriti: l'arte apollinea. Nella realizzazione di tale oasi, gli artisti affrontano diverse difficoltà: Cézanne combatte con la voce caotica della natura, Huang misura il paesaggio in scala interna. Grazie all'aiuto delle stimolazioni dionisiache, attivano tutta la capacità simbolica per dialogare profondamente con la natura. Cézanne lavora con l'eroismo tragico che deve raggiungere il mistero infinito della natura; Huang lo assorbe nell'interpretazione del Taoismo Quanzhen. Entrambi sono modelli illuminati per le prossime generazioni di artisti, la struttura architettonica di Cézanne e le teorie pittoriche di Huang rappresentano grandi successi delle loro razionalità estetiche. Tuttavia non possiamo mai ignorare il ruolo del dio Dioniso nelle loro arti. La divinità porta la minaccia irrazionale; mostra l'intelligenza attraente della natura infinita e attiva le capacità sensitive degli artisti. La luce apollinea costituisce l'arte rappresentativa, ma la sua esistenza si basa sull'impulso fluido dionisiaco. Purtroppo per mancanza di conoscenza psicologica e iconografica, la presente tesi non arriva a un punto fermo; si ritiene tuttavia che l'estetica di Nietzsche sia la mediazione essenziale per arricchire la cultura visiva attraverso diverse facoltà. Si lasciano risultati e i dubbi ad un futuro pieno di sfide tragiche e frutti razionali.

Bibliografia:

- Berger, J., *Ways of Seeing*, the British Broadcasting Corporation, London, 1972.
- Cahill, J., *Hills Beyond a River, Chinese Painting of the Yuan Dynasty*, Libreria Sanlian, Pechino, 2009.
- Fry, R., *Cézanne. A Study of His Development*, trad. it. di N. Salomon, ANANKE, Torino, 2009.
- Gasquet, J., *Atelier, il dialogo tra Cézanne e Gasquet*, trad. Cinese di X. Zhang e D. Xu, Zhejiang Arte Editore, Zhejiang, 2007.
- Ho, W., *L'introduzione della pittura letterata in dinastia Yuan*, in *Essays on the history of Chinese painting by overseas scholars*, Shanghai Popolo Arte Editore, Shanghai, 1992.
- Merleau-Ponty, M., *Cézanne's Doubt*, cit. in <https://faculty.uml.edu/rinnis/cezannedoubt.pdf>.
- Nietzsche, F., *La nascita della tragedia* (1872), trad. it. di S. Giametta, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. III, tomo, I. 1972 e 1977.
- Rewald, J., *Paul Cézanne. Una vita*, trad. it. di N. Poo, Donzelli, Roma, 2019.
- Ugolini, G., *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- Xie, B., *The Visualization of Daoist Elysium: Huang Gongwang and His Dwelling in the Fuchun Mountains*, Sichuan Popolo Editore, Sichuan, 2018.
- Zhu, L., *Sixteen Views on Chinese Literati Paintings*, Peking University Editore, Pechino, 2013.

Immagini:

1. Paul Cézanne, *L'enlèvement*, 1867
2. Paul Cézanne, *Une Moderne Olympia*, 1874
3. Paul Cézanne, *Portrait de Choquet*, 1877

4. Paul Cézanne, *La montagne Sainte-Victoire*, 1902
5. Huang Gongwang, *Parete rocciosa e il lago nell'aria*, 1341
6. Roman Opalka, *Détail I-35327*, 1965-2011
7. Paul Cézanne, *Nature Morte au Compotier*, 1879-80
8. Raffello Sanzio, *Incendio di Borgo*, 1514
9. Paul Cézanne, *Gardanne (Vue Verticale)*, 1886
10. Paul Cézanne, *Les Grandes Baigneuses*, 1906
11. Huang Gongwang, *Abitazione nelle montagne Fuchun*, 1347-50
12. Wang Yuanqi, *La montagna e il verde nell'aria*, 1705
13. Anonimo, *Grafico del paesaggio interno*, dinastia Song
14. Anonimo, *Grafico del paesaggio interno*, dinastia Qing