

Roberto Pasini<sup>1</sup>

## Il tetto e la luna. Il contributo dell’Oriente nel dibattito artistico odierno

## Abstract

This essay examines the connection between Eastern and Western art from Symbolism to the last artistic researches and analyses Indian, Chinese and Japanese art from the Eighties until now. It focuses on the works by the Anglo-Indian artist Anish Kapoor, the Chinese artist Ai Weiwei and the Japanese artist Takashi Murakami, showing the contribution of the Eastern aesthetics to the Western one and back again.

## Keywords

Art, East, West

Il tetto si è bruciato:  
ora  
posso vedere la luna  
Mizuta Masahide (1657-1723)

## 1. Una divaricazione ontologica

L'haiku di Masahide ci informa, con disarmante naturalezza, di un fatto oggettivamente assai grave, ma non recepito come danno, piuttosto come *apertura* verso una nuova dimensione dell'esperienza, che in precedenza era negata: vedere la luna sarebbe, per noi occidentali, di nessun rilievo a fronte del *vulnus* ricevuto, mentre nella poesia diviene un'alternativa *estetica*, nel doppio senso di "percezione" e "percezione di qualcosa di bello".

Si noti che il poeta non dice "vedo" bensì "posso vedere": non è quindi solo una dimensione esperienziale, di carattere ottico-percettivo, ma si tratta di un'opzione interpretata come evento ai limiti dell'auspicato: una possibilità prima negata ora appare in tutta la sua

<sup>1</sup> pasini.roberto@univr.it.

realtà. Il tetto non è considerato per la funzione strutturale protettiva, come elemento di chiusura atto a preservare da eventi atmosferici indesiderati, con i corollari di sicurezza che questo comporta nella logica dell’“avere un tetto sopra la testa”, ma come una separazione rispetto al resto del cosmo, che adesso è invece libero di essere percepito, sussunto della dimensione della luna, protagonista della sua scena vuota. È una bellissima forma di resilienza.

Questo *introibo* sembra lontano anni luce dal tema della presente analisi, che intende soffermarsi principalmente sul contributo della ricerca artistica orientale degli ultimi decenni nel panorama generale del dibattito con l’Occidente, ma ci offre lo spunto per saggiare la diversa intenzionalità che muove l’animo orientale rispetto a quello occidentale e che, al di là della vasta e complessa fenomenologia di differenze storico-culturali che innervano i due ambiti, può essere identificata in una divaricazione ontologica: per l’Occidente esistono i *contrari*, l’*aut aut*, la separazione di corpo e mente, di male e bene, di dolore e piacere; per l’Oriente esistono i *complementari*, l’*et et*, l’unione di corpo e mente, di male e bene, di dolore e piacere.

Alla base dello yoga si trova la consapevolezza che il sole (*ha*) e la luna (*tha*) non sono entità distinte e scisse, con derivati esperienziali umani nella forma del maschile e del femminile, ma un’unica realtà alla quale occorre dare energia per vivere nella completezza e muoversi verso l’esperienza del *samadhi*, ossia del “mettere assieme” l’io con il cosmo, Atman con Brahman, per il raggiungimento dell’illuminazione. Unire gli opposti anziché dividerli, considerare le coppie polari come un’unità armonica, interpretare l’individuo come goccia di un mare di cui è parte insieme a tutti gli/le altri/altre individui/gocce, è una visione del mondo in cui l’Occidente fatica a ritrovarsi, essendo strutturato su antitesi forti, utili a corroborare il misterioso *quid* che l’Oriente vuole invece svuotare di ogni potere, in quanto fonte di tutti i mali, ossia l’io.

## 2. *La concezione dello spazio*

Il primo assaggio del problema ci consente di introdurre la differenza di fondo che riguarda i codici espressivi occidentali e orientali: la concezione dello spazio e relativa applicazione in ambito pittorico. Il fatto che in Oriente non sia esistita la prospettiva monofocale è la chiave

per comprendere l’atteggiamento dell’artista nei confronti sia del mondo sia dell’opera che lo viene a incarnare. Non bisogna infatti confondere “prospettiva” con “distanza”: la resa della distanza spaziale è presente anche nella pittura orientale, ma non nel senso della prospettiva (*perspectiva pingendi*) teorizzata da Alberti e Brunelleschi, con contributo fondamentale di Piero della Francesca, basata sul concetto di doppia piramide capovolta e congiunta alla base, che sarebbe poi lo spazio dell’immagine, vuoi affresco, vuoi “quadro”, con un *punto di vista* esterno all’opera (nell’occhio dell’artista e dello spettatore), e un *punto di fuga* interno (verso il quale affluiscono tutte le linee rette con l’effetto ottico del congiungimento all’infinito). Vi possiamo invece trovare, come nella pittura cinese, una sorta di tripartizione spaziale, corrispondente alla regola delle “tre distanze”, che presuppongono una resa dall’alto (*shenyuan*), una dal basso (*gaoyuan*) e una a livello (*pingyuan*).

Tale differenza rispetto alla concezione prospettica occidentale è peculiare di un diverso interesse verso il “vedere/guardare” materiale, anche se questo non significa mancanza di realismo, le cui effigi compaiono tra il serio e il faceto in tanta pittura zen, dove si inoculano come spruzzate di energia segnica per mettere in risalto un volto, un sorriso, una smorfia di sofferenza o anche soltanto un atto particolare come la bruciatura con la *moxa*<sup>2</sup>.

Certo, fra il Quattrocento e l’Ottocento in Occidente abbiamo una vera e propria invariante espressiva, che delinea il profilo della pittura europea divenendone la stessa griglia consustanziale: si viene così a determinare una scansione netta fra arte medievale senza prospettiva, arte moderna con prospettiva, arte contemporanea senza prospettiva che in Oriente ha sicuramente un aspetto più sfumato.

La rappresentazione dello spazio nella pittura orientale dei secoli XV-XIX non è quindi piegata ai parametri monoculari che governano le scelte operative da Masaccio a Turner e le corrispondenti logiche umanistiche di misurazione “visiva”. Del resto la conquista del mondo praticata dagli occidentali doveva passare attraverso lo strumento principe che la supporta, ossia l’occhio, con la costruzione omologica di una mappatura del pianeta in funzione della sua riduzione a territorio da colonizzare per imporre i propri modelli socio-organizzativi.

---

<sup>2</sup> In merito alla problematica spaziale cfr. Pasqualotto 2008. Per un panorama dell’arte giapponese cfr. Bigliani 1995. Sulle prerogative dell’arte cinese è utile Cheng 2016.

Da questa fame l’Oriente va molto più esente, in quanto non attribuisce all’occhio un primato totale sugli altri sensi, anzi dispiega le sue reti percettive in modalità sinestetiche piuttosto che monoestetiche.

L’assenza della prospettiva monoculare non costituisce una mancanza, o una condizione inferiore: asserire che nell’arte orientale *manca* è, se volessimo adottare un metodo interpretativo non eurocentrico, un *misreading* in quanto il concetto stesso di *mancare* presuppone una condizione difettosa rispetto ad una virtuosa. Il relativismo culturale ci impedisce di adire simile interpretazione, lasciando che ogni cultura si esprima attraverso i suoi mezzi. Del resto, basta ricordare, sulla base delle analisi compiute da Panofsky<sup>3</sup>, che la prospettiva albertiana è una pura e semplice costruzione mentale e culturale: niente che abbia a che fare con la verità della visione, ma uno strumento potente per imbrigliare il mondo e soggiogarlo all’ideale della mente europea, atta a conquistare la realtà e farla propria.

### 3. *Depth against flatness*

I due fronti, quello occidentale e quello orientale, si contrappongono quindi per la diversa vocazione spaziale, traduzione operativa in campo artistico di un modello speculativo agli antipodi. Se in Europa è di casa – durante l’epoca moderna – la prospettiva, in India, Cina e Giappone non si dà vita ad alcuna costruzione spaziale per ingabbiare il mondo in una griglia ottico-percettiva unitaria e valida per tutti.

Tuttavia, proprio il fatto che la *perspectiva pingendi* sia una “forma simbolica” pone le basi per un incontro fra i massimi sistemi dell’Occidente e dell’Oriente. Il punto d’incontro si colloca a fine Ottocento, quando nell’ambito della stagione impressionista e soprattutto simbolista si gettano le premesse per l’abbraccio stilistico all’insegna di una nominazione spaziale caratterizzata dalla *flatness*.

L’interesse di Manet e di Van Gogh per le stampe giapponesi è indizio di una contingenza storico-artistica in cui la *depth* sta per cedere il passo alla *flatness*, in quanto spia di un esaurimento delle energie che avevano tenuto in piedi il castello prospettico per circa quattro secoli. Non è un caso che ciò avvenga tra Impressionismo e Simbolismo, perché si tratta del momento in cui emergono le istanze di una nuova concezione dello spazio, collegata con le innovazioni che pre-

---

<sup>3</sup> Cfr. Panofsky 1991.

siedono alla possibilità di un nuovo modo di vedere il mondo, *in primis* attraverso l'occhio fotografico.

La fine dell'epoca prospettica, anticipata dalle tele di Turner, nelle quali viene a mancare un punto di fuga certificabile, spiazzato dal *furore* delle linee curve (*vortex-like compositions*) e della nuova fenomenologia dell'informe, e in seguito sancita definitivamente dallo spazio sferoidale di Cézanne, che abolisce di fatto il concetto di infinito spaziale sostituendovi quello di raggio della sfera come misura della profondità<sup>4</sup>, si colloca nella seconda metà dell'Ottocento in perfetta omologia sia con la visione fotografica sia con uno dei testi più originali della letteratura anglofona, ossia *Flatland* di Abbott, che esce nel 1884<sup>5</sup>, due anni prima della nascita ufficiale del Simbolismo a Parigi, i cui caratteri stilistici saranno enucleati nel manifesto di Albert Aurier: ideismo, simbolismo, sintetismo, soggettivismo, decorativismo<sup>6</sup>.

Aurier e Abbott, nei rispettivi ambiti, viaggiano a braccetto nella contingenza del superamento della *depth*. In particolare il giovane critico, che purtroppo morirà pochissimo tempo dopo, detta le basi teoriche del Simbolismo, interpretando con lucidità la pittura di Gauguin (che trova una definizione precisa come Sintetismo, appunto, in alternativa a quella di Divisionismo o Cromo-luminarismo che pertiene al collega Seurat). E del resto la favola di Abbott spezza il dominio della *ratio* volumetrica moderna, sotto forma di satira della società vittoriana e delle sue regole claustrofobiche.

Siamo in presenza dell'incontro fra le due concezioni spaziali. L'Occidente, lasciando il dettato prospettico, si accinge a divenire/ritornare aprospettico. L'Oriente lo è sempre stato. Ecco che scatta quindi il *trait d'union*. L'attenzione – o, per meglio dire, la passione – per lo stile *ukiyo-e* si incontra non casualmente con l'esaurirsi della spazialità prospettica, facendo nascere una nuova possibilità di approccio creativo in cui i due ambiti geografico-culturali si trovano d'accordo. Ne scaturisce una visione che, pur cambiando spesso la propria pelle, non demorderà più, in quanto lo spazio prospettico rimarrà negato nel Novecento, riapparendo saltuariamente soltanto

---

<sup>4</sup> Il fenomeno della fine della prospettiva è assai ampio e comporta una serie di considerazioni in merito ai rapporti omologici fra arte e scienza-tecnologia, con riferimento principalmente all'avvento della civiltà elettronica, la cui simbolizzazione, ossia la curva, viene a sostituire la simbolizzazione dell'epoca moderna, la retta. Su questi temi cfr. Barilli 2007, 2012.

<sup>5</sup> Si veda Abbott 1993.

<sup>6</sup> Cfr. Aurier 1891.

nelle forme anomale della Metafisica dechirichiana e delle acrobazie iperrealiste americane degli anni Sessanta e Settanta.

#### 4. *Le nuove vie della produzione artistica tra eikasia, eikon ed eidos*

L'influsso delle stampe giapponesi sulla cultura tardo-ottocentesca non resta un fatto isolato, ma trova una lunga e interessante posterità. Si delinea infatti un percorso che va dal Simbolismo alla Pop Art<sup>7</sup> in cui la *flatness* diviene regina: lo spazio iconico definisce una tendenza a interpretare l'operatività artistica in funzione della bidimensionalità, dell'*avvicinamento* alla realtà, che non può più essere letta sulla base di codici tridimensionali in quanto suscettibili di essere contaminati dalla verosimiglianza moderna.

Seurat e Gauguin danno il testimone a Lichtenstein e Warhol. Si tratta ovviamente di un tramonto legato allo *Zeitgeist* più che di una assunzione diretta e consapevole. La ricerca artistica si fa sempre meno sensibile alla dimensione icastica con cui si era adoperata per tutta l'epoca moderna, trovando un punto finale nell'Impressionismo, rieditato con una forte drammatizzazione segnico-materica nell'ambito dell'Informale (non a caso definito anche *Abstract Impressionism*, sebbene tale nominazione non abbia avuto seguito, schiacciata da quella opposta di *Abstract Expressionism*, per altro inesatta come la prima)<sup>8</sup>. Ma l'*eikasia* non può arrogarsi il diritto di dominare la scena artistica: in quanto "presenza" si innerva di problemi che da percettivi (Impressionismo) si fanno esistenziali (*Informel*, *Tachisme*, *Action Painting*, *New York School*) e risponde alle rispettive logiche *lato sensu* positivista, da un lato, ed esistenzialista-pragmatista, dall'altro, lasciando ampio spazio alle mozioni dell'*eikon*, la quale proprio perché "piatta" risponde alle esigenze di una contemporaneità vogliosa di immediatezza, epidermicità, aderenza.

Ovviamente nell'ambito delle ricerche artistiche novecentesche non si riscontrano solo i dettami dell'*eikasia* e dell'*eikon*. A completare il panorama interviene anche la concezione dell'*eidos*, in cui trovano collocazione le espressioni del Concettualismo e delle sue varie

---

<sup>7</sup> Di questa linea iconica si è occupa in particolare Ghetti Baldi 1976.

<sup>8</sup> Per una ricognizione completa delle problematiche legate al *label*, con le varie definizioni, e del panorama generale della poetica informale rimando a Pasini 2003.

derivazioni ed estensioni. Tutte le pratiche extra-artistiche degli anni Sessanta e Settanta vi si ispirano, in antitesi alle logiche delle altre due concezioni, in quanto segnano il distacco dall'operatività pittorica, andando a riprendere e ad affermare la problematica duchampiana come modello di de-realizzazione dell'opera d'arte tradizionale<sup>9</sup>.

Tutto questo riguarda soltanto l'Occidente, centro propulsore – fino agli anni Settanta – dell'azione artistica mondiale, promossa principalmente dalle grandi capitali artistiche, New York, Londra e Berlino, mentre all'Oriente non resta che continuare a coltivare le proprie tradizioni, almeno fino a quando l'esplosione della rete internautica e i cambiamenti socio-culturali dovuti alla cosiddetta globalizzazione consentono una diffusione e permeabilità in precedenza assai limitate e sporadiche. Anche le controculture giovanili di quel periodo favoriscono una osmosi che non tarderà a dare frutti importanti, in azione sinergica con la trasformazione tecnologico-interattiva del pianeta.

A partire dagli anni Ottanta, e con maggiore forza nel decennio seguente, le proposte artistiche indiane, cinesi e giapponesi, come ogni altra forma creativa a latere dell'Occidente, si emancipano dalla dimensione di distanza a cui erano relegate in precedenza, mescolandosi vivacemente con le problematiche dell'altra sponda del mondo. Nasce la Nuova Babele dell'arte, che se da un lato non può appiattire le differenze peculiari, nella logica della diversità e della valorizzazione della sua ricchezza, dall'altro fomenta l'osmosi planetaria portando progressivamente all'uniformità dei linguaggi e degli stili, tanto che oggi non si danno più nella ricerca artistica mondiale punte di distanza significative fra Ovest ed Est<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Per la suddivisione dell'arte contemporanea nelle tre aree rappresentate da *ei-kasia, eikon, eidos* cfr. Pasini 1999.

<sup>10</sup> Molte sono state le mostre che hanno fatto conoscere l'arte orientale e quelle che hanno sancito l'osmosi. Fra le più significative tenutesi in Italia si segnalano: *Officina Asia*, a cura di R. Barilli, catalogo Galleria d'arte moderna di Bologna; Galleria comunale d'arte, Palazzo del Ridotto e Galleria d'arte Ex-Pescheria, Cesena; Palazzo dell'Arengo, Rimini, 2004 (Mazzotta, Milano); *Flow*, a cura di M.Y. Pugliese e P. Feng, catalogo Basilica Palladiana, Vicenza, 2017.

## 5. Dall'India

L'India ci lancia messaggi artistici assai preoccupati della situazione sociale e ambientale, con particolare riferimento alle quattro megalopoli che costituiscono il principale bacino di produzione creativa del continente: Calcutta, Dehli, Mumbai e la città più ricca e promettente in questo momento, Bangalore.

Dalle icone pittoriche mortuarie di Ganesh Pyne alle inquietanti *dolls* di Bikash Bhattacharjee; dalle installazioni in acciaio od ottone di Subodh Gupta, di cui abbiamo visto il grande teschio (*Very hungry God*, 2006) a Palazzo Grassi, agli acrilici di Thukral and Tagra, nei quali la problematica delle infezioni sessuali è trattata nella logica della più elementare sicurezza (figure maschili e femminili in grandi alcove, ma niente rapporti); dalle video-installazioni di Shilpa Gupta incentrate su violenza, malattia e traffico di organi, alle denunce sociali di Atul Dodiya; dal disagio umano testimoniato nelle opere ambientali di Sheela Gowda, al resoconto fotografico sulle donne indiane, quasi album di famiglia, di Pushpamala viene a delinearsi un coacervo di intenzionalità ricco di problematiche che pescano a piene mani nell'alienazione umana e sociale di cui l'India oggi si sente espressione, aperta a un confronto con il resto del mondo dove, a parte i tratti peculiari di ogni contesto storico-sociale, gli artisti non parlano linguaggi molto diversi.

La figura di maggiore spicco internazionale è sicuramente Anish Kapoor, che definire indiano sarebbe parziale in quanto di formazione occidentale, e precisamente inglese, essendosi trasferito a Londra a 19 anni nel 1973. Inquadrato all'interno del fenomeno esploso negli anni Ottanta comunemente definito *New British sculpture* (Gormley, Cragg, Cox, Deacon, Wentworth, Woodrow) in una sintesi di Pop e kitsch che indagava il mondo dei consumi secondo una logica di ironizzazione planetaria, di fatto, rispetto agli altri, Kapoor ha approfondito il filone della scultura di vaste dimensioni, spesso gigantesche, fino a creare installazioni che occupano spazi enormi, quindi il più delle volte in aree aperte o in centri cittadini di prima importanza mondiale, integrandolo con le più ardite progettazioni architettoniche<sup>11</sup>.

La grande varietà della sua produzione mette insieme con disinvolta una forte componente spirituale, legata all'idea di leggerezza

---

<sup>11</sup> Delle tante pubblicazioni su Anish Kapoor (1954) si segnalano in particolare: Livingstone 1991; Anfam 2010; Kayser 2013.

e di smaterializzazione (egli stesso afferma di essere affascinato dall'idea di Non-oggetto, di Non-materia), con una altrettanto impegnativa fenomenologia organico-carnale, dove non è difficile intuire allusioni erogene di inquietante dirompenza. Tale dualismo di ispirazione e di realizzazione in ambito scultoreo trova una corrispondenza nell'uso del colore, a cui Kapoor demanda molta importanza, in quanto le superfici specchianti della prima *facies* sono totalmente prive di pigmentazione, puro acciaio che riflette tutto ciò che esiste all'intorno, mentre le sculture della seconda abbondano in cromatismi rutilanti, tra i quali spicca in maniera decisiva e dissonante il rosso.

Tra *Sky mirror* o *Cloud gate* e *Shooting in to the corner* o l'*Arcelor mittal orbit* (che con i suoi 115 metri appare come un *monstrum* biologico – riprende la struttura del DNA – nel Parco Olimpico di Londra), sembrerebbe a prima vista non esservi legame o affinità, tanto appaiono distinte e diversificate le matrici poetiche da cui scaturiscono. Da un lato l'idea di specchio (già affrontata per esempio in Italia da Pistoletto, ma su scale meno impegnative), che si ammanta di una dimensione interspaziale: *Cloud gate* ha tutto l'aspetto di una astronave aliena capitata nel Millennium Park di Chicago e pronta a ripartire da un istante all'altro, nella sua morbidezza ancestrale e futuribile; mentre la violenza di *Shooting in the corner* è quasi fastidiosa per apparente gratuità: lo sparo di vernice rossa contro l'angolo volta per volta designato fa di quel cannone una specie di riassunto storico di tutte le guerre e di tutto il sangue versato su questo pianeta.

Sembra esserci quindi in Kapoor una poetica dualistica, una sindrome di Jeckyll-Hyde che funziona in maniera autonoma dal suo stesso autore: l'artista dice nelle varie interviste che non ha un vero significato tutto quello che fa, che chi crea è un pazzo, e che tutto quanto si colloca in realtà in una condizione di assoluta libertà, scevra da ogni logica dominante. Ma in realtà un *trait d'union* fra i due corni non manca affatto. Si tratta di comprendere che il concavo e il convesso sono le due parti dello stesso sistema: la specchiatura infrange le regole della visione in quanto non propone un mondo interno all'opera ma cattura e rimanda ogni frammento di mondo che venga a trovarsi in relazione con essa; tuttavia le forme che costituiscono queste megasculture hanno sempre un'adombratura organica, da *Cloud gate* fino a *Tall tree and the eye*: mentre stai per sentirti preso nella vertigine del vuoto e la terra sembra mancarti sotto i piedi Kapoor ti riporta velocemente con i piedi per terra apparecchiandoti

una costellazione di segni “umani troppo umani” che rivendicano i diritti della carne, delle interiora, della biologia.

Proprio la recente mostra al MACRO<sup>12</sup> ha evidenziato il lato più materiale di Kapoor, il quale ha allestito una trentina di opere tutte incentrate sulla morfologia più o meno evidente della carne, tra cascami di interiora e sfavillanti icone vaginali, con una dualità interna alla mostra stessa, per la compresenza di forme pulite e asettiche, rispetto ad altre ingombranti e deteriorate, tutto all’insegna di un cromatismo dilaniato di rossi e venature sanguinolente. Che coerenza c’è con il gioco di specchi a cui si è dedicato in buona parte della sua produzione? Kapoor stesso rivendica libertà dalla coerenza e concede allo spettatore di non trovare alcun collegamento con l’idea che aveva di lui in precedenza. Ma al di là della apparente incoerenza, nell’artista anglo-indiano si riscontra sempre un filo rosso (dove “rosso” è un termine-spià) che schidiona la sua produzione, nella logica che unisce gli opposti, tenendo ferme in un’unica sigla le componenti fondamentali del *ha* e del *tha*, del sole e della luna.

In tal senso l’opera di Kapoor segna una conferma della tradizione di pensiero indiano, che trova nell’unione degli opposti la forma vitale per direzionarsi verso l’equilibrio del *samadhi*. La definizione di arte che ne emerge non è sostanzialmente differente da quella che scaturisce dalle ricerche di un Hirst, tanto per citare il referente occidentale di primo impatto: la peculiarità di Kapoor sta nel restare in un ambito estetico che si concede alla meraviglia nelle forme di una sintesi fra interno ed esterno: il primo si esteriorizza in modalità fortemente iletiche; il secondo si interiorizza nelle superfici riflettenti facendo combaciare l’opera con il mondo e il mondo con l’opera. Alla base della poetica kapooriana vi è infatti l’idea di costruire un’opera-mondo, nelle forme di una giocosa fenomenologia immateriale e ipermateriale.

## 6. Cina, Giappone e Corea

Cina, Giappone e Corea, nelle rispettive peculiarità, offrono un panorama sostanzialmente differente rispetto a quello indiano. Abbiamo una certa vocazione contemplativa, in cui vengono messe in risalto

---

<sup>12</sup> Codognato 2016-2017.

con delicatezza ed estasi percettiva la bellezza della natura e i suoi dettagli (Zhao Liang, Boomoon); un ventaglio di opzioni espressive che intersecano in modo ossimorico gentilezza e violenza (Makoto Aida, Tomoko Konoike); la propensione al decorativismo, aspetto fondamentale nell'incontro con l'Occidente a partire dal plesso Impressionismo-Simbolismo, che non demorde anche se modifica i suoi connotati, portandoli all'eccesso (Ruriko Murayama, Minako Nishiyama), e non manca nemmeno la continuità con la tradizione in artisti che celebrano il gafismo lieve e arioso, privo di peso nella mutevolezza dell'incanto segnico (Huang Yan, Nobuya Hoki, Whang Inkie, Wang Mai); trova spazio anche lo stereotipo della bambola (Mika Kato, Shinako Sato), con derivazione diretta da Mariko Mori, e intenzioni diverse rispetto a Bikash Bhattacharjee, in quanto le bambole qui sono nettamente finte, e per di più malinconiche, schiave di se stesse e della loro condizione umanoide. Infine sono presenti anche esperienze performative, ai limiti della resistenza umana, come nel caso di Li Binyuan.

L'atteggiamento estetico più interessante va individuato nella leggerezza ironica delle immagini fotografiche di Li Wei, che colloca la propria testa senza corpo, eppure capace di sorrisetti e smorfie, vicino a una dolce ragazza che sembra essere la sua fatina carnefice, mettendo insieme realtà e immaginazione in forme brillanti (testimoniando candidamente: "Spero che potremo vivere liberi fra la terra e il cielo! Volare liberi e sereni"<sup>13</sup>) e nel cortocircuito fra passato e presente che viene magistralmente rappresentato in ambito neo-citazionista dalle fotografie di Wang Qingsong, padrone assoluto del *tableau vivant* e dell'utilizzo del nudo. Vale la pena ricordare di quest'ultimo un'opera impegnativa per concezione e dimensioni come *China mansion* (2003), dove si possono riscontrare riferimenti diretti e precisi a Ingres, Moreau, Courbet, Manet, Munch, Klein, Jones, e via di seguito: un gioco caleidoscopico di citazioni desunte dalla storia dell'arte, alla maniera di Ontani negli anni Settanta, con la differenza che l'italiano utilizzava solo il proprio corpo per entrare nei panni dei vari personaggi mitologici e storico-artistici, mentre il cinese si serve di una miriade di attrici come un attento regista, operando attraverso una prassi globale, un panorama sinottico e una felice continuità di racconto.

---

<sup>13</sup> Li Wei 2017: 81.

Se però volessimo estrapolare, come si è fatto in ambito indiano, le due figure di maggiore spicco, nel bene e nel male, balzate potentemente alla ribalta negli ultimi vent’anni su piani che agganciano la ricerca artistica ad altre manifestazioni della dimensione culturale e umana, dovremmo chiamare in causa Ai Weiwei per la Cina e Takashi Murakami per il Giappone.

## 7. *Weiwei e Murakami*

I casi di Weiwei e Murakami sono simili e differenti al tempo stesso. Arrivati entrambi alla fama mondiale attraverso una strategica *joint venture* fra Oriente e Occidente, hanno seguito traiettorie alternative: il cinese si è mosso all’insegna della *contaminatio* totale, condita di provocazione, denuncia politica e indubbiamente coraggio nell'affrontare le conseguenze, che hanno portato anche alla reclusione, mentre il giapponese ha inscenato una estetica in cui la contaminazione è inizialmente interna al mondo culturale giapponese, fra arte alta e arte bassa, fra tradizione e subcultura *otaku*, con la più disinvolta leggerezza, e poi si apre al dialogo con l’Occidente<sup>14</sup>.

Arte e provocazione nelle dinamiche creative degli ultimi tempi si sono sposate a meraviglia. Tuttavia occorre non essere superficiali o reazionari, ma cercare sempre di capire, come ci ha insegnato Ancheschi, prima di condannare, per non incorrere una vana *laudatio temporis acti*. Di forme provocatorie il Novecento è pieno, a cominciare dai propositi dinamitardi futuristi per passare alle scelte dadaiste e in particolare duchampiane di adire un linguaggio *altro* rispetto alla consuetudine, attraverso una ridefinizione globale dell’operatività artistica e del concetto stesso di arte, di cui diviene strumento privilegiato la pratica del non-fare, per poi arrivare a Warhol, campione della *business art*, e proseguire con Klein, Gilbert & George, Ontani e Morimura nell’ambito delle ricerche sul corpo, sconfinando nelle recenti operazioni provocatorie di Hirst e Cattelan, elettrizzate da geniali e lucide effrazioni innovative<sup>15</sup>. Non stupisce quindi che anche gli ori-

---

<sup>14</sup> Su Ai Weiwei (1957) cfr. Smith 2009; Chiodi 2012; Martin 2013. Un interessante parallelo con Warhol si trova in Delany, Shiner 2016. Per Takashi Murakami (1962) cfr. Friis-Hansen, Matsui, Cruz 2000; Schimmel, Mark 2007; Thornton 2009.

<sup>15</sup> Sulla pratica artistica del non-fare cfr. Pasini 2014.

tali abbiano adottato questo *modus operandi*, a conferma di quanto nell'odierno panorama artistico le distanze siano smussate e i comportamenti omogenei, pur nella salvaguardia delle caratteristiche individuali e matriciali.

In comune, Weiwei e Murakami hanno la stella di Warhol (il primo lo celebra in un autoritratto fotografico, il secondo si ispira direttamente alla Factory per creare un modello analogo, la Hiropon Factory), mentre quella di Duchamp pertiene di più a Weiwei (che ne ottiene il profilo attraverso la semplice modifica di una gruccia).

Della polarità che si richiama alla Pop Art chi fa un maggiore uso, pescando a piene mani nel concetto di cultura di massa, è Murakami, che investe le sue energie principalmente nella costruzione di un'estetica denominata *Superflat*, in cui si incrociano le mozioni di sintetismo e decorativismo già proprie del Simbolismo europeo, precipuamente francese. Il giapponese, infatti, operando soprattutto attraverso la pittura, che invece Weiwei tiene ai margini della sua produzione, dissemina una infinità di icone di derivazione *manga* e *anime*, mescolandole con fumetti e *cartoons*, in un caleidoscopio di fulgore superficiale in cui si può ravvisare, al di là della fantasmagoria costante, una nuova estetica del vuoto<sup>16</sup>. Il vuoto non della introspezione e della meditazione zen, ma della nullificazione che caratterizza la generazione *otaku*, con punte patologiche che arrivano alla condizione degli *hikikomori*, schiavi della produzione di immagini del mondo tecnologico e incapaci di uscire di casa per affrontare la vita.

Murakami, da buon warholiano, nell'ottica per cui l'allievo supera il maestro, non si limita a produrre arte, ma contamina arte e commercio, creando prodotti ad uso della moda e in tal guisa affermando il principio warholiano che la principale forma di arte è la *business art*. Tutto questo ovviamente viene vissuto dall'artista in modo totalmente sereno, privo di sensi di colpa: egli stesso dichiara apertamente che non vede differenza fra manifestazioni artistiche di alto profilo e cultura popolare, e questa indistinzione non la vive come una debolezza, bensì come la forza di impatto e capacità di penetrazione della sua operatività.

---

<sup>16</sup> In tema di estetica del vuoto cfr. Pasqualotto 2006. Cfr. Viscusi 2016; Ghilardi 2017. Per un *excursus* sui vari artisti occidentali che possono essere inseriti in questa categoria cfr. Pasini 2010.

Weiwei, al contrario, agendo nelle forme di un'operatività che mescola oggetti e installazioni (a volte su scala enorme), blog personale ed eventi sociali, drammatizza il ruolo dell'artista, portandolo a sconfinare dalla dimensione di testimone del proprio tempo alla presa di posizione più negativa e dichiaratamente inconciliabile. Partendo da un'idea di contaminazione storico-culturale attraverso la serie dei vasi cinesi su cui compare la scritta *Coca Cola*, che cortocircuita l'antico con il contemporaneo e pone il dito nella piaga della mercificazione dell'arte, passando poi attraverso la denuncia delle incurie e restrizioni libertarie del governo cinese, l'artista pone se stesso come una coscienza vigile a non lasciar passare inosservati eventi quali il terremoto di Sichuan del 2008, stigmatizzato sia con il lungo serpente di zainetti, sia con i nomi – elencati nel blog – dei circa 5000 bambini morti (che a suo parere si sarebbero potuti evitare se il governo non avesse usato materiali edili di pessima qualità) con le conseguenze di ritrovarsi lo studio distrutto dalle autorità e dover subire 81 giorni di prigione, seguiti dalle limitazioni alla libertà personale.

Il *trait d'union* fra i due consiste principalmente nell'avere abbracciato la logica del consenso massmediale quale veicolo non solo di affermazione personale, ma anche di mozione artistica in sé: l'uso dei *media* fatto in particolare da Weiwei è una forma di intervento artistico, è già opera. Il giapponese invece insiste più sulla vena commerciale, di cui la collaborazione con Louis Vuitton non è che la punta di diamante, ponendo il massimo impegno nel ruolo di immagine che deriva dalla frequentazione assidua dei *media*.

Il dito medio alzato nel gesto insolente a tutti noto mette Weiwei nella condizione di essere un provocatore in apparenza gratuito, laddove invece il suo scopo appare quello di incanalare l'attenzione sui fenomeni più crudi del presente, come il dramma dei migranti, su cui si è incentrata la recente mostra italiana di Palazzo Strozzi<sup>17</sup>. I canotti che occludevano le finestre del gioiello architettonico rinascimentale fiorentino hanno rappresentato un apparente insulto alla storia dell'arte (nella modalità duchampiana di mettere i baffi a *Monna Lisa*), unendo – per la logica del cortocircuito – passato e presente in una forma non dissimile da quella già adottata nella serie dei vasi cinesi antichi “cocacolizzati”, con un esito a metà fra autentica solidarietà e scaltra focalizzazione di un fenomeno di facile entratura mediale.

---

<sup>17</sup> Galansino 2016-2017.

Murakami, dal canto suo, non è da meno a livello provocatorio, attingendo ad altri modelli occidentali, primo fra tutti quello di Jeff Koons. Il *cowboy* con il lazo di sperma agitato davanti a sé resta una delle icone più inquietanti dell'attualità, non tanto per il tema così intimo e privato, quanto per la scelta estetica che unisce sesso, immagine popolare e apparente disimpegno. La sua degna compagna ipermastoidea, il cui latte esce a formare un cerchio con il quale poter fare l'*hula hop*, è la conferma di un'immaginazione infantilistico-perversa che tende a intervenire sulla realtà con leggerezza e disinvolta vena scandalistica. Del resto Murakami sa benissimo, come lo sanno Koons, Hirst e Cattelan, che per arrivare alla provocazione occorre sparare molto in alto, essendo la soglia di attenzione dell'uomo medio odierno talmente superfetata da richiedere colpi davvero vincenti per venire sollecitata, e il sesso è sempre una chiave fortunata da questo punto di vista.

#### 8. *La chiusura del cerchio?*

Quello a cui assistiamo oggi, fra Oriente e Occidente, sembra assumere l'aspetto di una chiusura del cerchio. Il debito dell'arte occidentale rispetto a quella orientale, apertos a fine Ottocento, volge al termine. I grandi artisti indiani, cinesi e giapponesi della recente scena internazionale si sono formati sull'arte occidentale, ne hanno succhiato le linfe vitali restituendo prodotti che ne risentono fortemente, pur coniati secondo matrici che rimangono peculiari delle culture di origine.

In realtà il debito dell'Occidente è legato principalmente alle stampe di Hiroshige, Utamaro e Hokusai recepite durante la stagione impressionista e simbolista, in cui ha preso avvio la vocazione all'*à plat* che contraddistingue le opere dei vari Gauguin, Seurat, Van Gogh, Klimt; oggi un giapponese come Murakami restituisce tutto con gli interessi, nell'accezione della *superflatness*, a lui congeniale per DNA creativo. Con il mondo indiano e cinese il debito è minore: si possono, a un dipresso, ricordare Alighiero Boetti (la cui attenzione specifica riguardava per la verità l'Afghanistan), Marina Abramovic e Ulay (per la *performance* sulla Muraglia cinese); certo, in modi più intensi, per la lunga frequentazione indiana, Luigi Ontani. Gli orientali si sono dimostrati più affamati di Occidente di quanto non sia avvenuto

il reciproco, almeno in ambito artistico, e le interconnessioni hanno dato luogo a innesti importanti.

Che estetica emerge? Agli occidentali, soprattutto nella trinità Koons, Hirst, Cattelan, rimane il primato della cattiveria creativa, dell'offesa al comune senso del timore, della libertà d'ispirazione che coinvolge ogni possibile tema in forme di seducente libertà espressiva: vige l'idea di apertura totale alla sperimentazione di ogni forma possibile d'espressione, dove regnano la banalità, la finzione, la falsità, il gioco, l'ossimoro; i congneri orientali nella trimurti Kapoor, Weiwei, Murakami non sono però da meno in quanto a libertà espressiva, sebbene più focalizzati su tematiche di derivazione antropo-socio-culturale (il problema della libertà in Cina, la subcultura giovanile in Giappone): permangono spazi di leggerezza e di vocazione spirituale, soprattutto in Kapoor, per altro accostati a esiti fortemente connotati in senso materiale, e si delinea con efficacia l'opzione binaria, in Weiwei e Murakami, che aggrega i due universi culturali, portando a una estetica globalizzata, in cui la tradizione dell'eversione occidentale fa da piedistallo agli sbocchi di quella orientale.

Il tetto è andato in fumo: ora si può vedere la luna, ci dice con un sorriso Masahide. La ricerca artistica del nuovo millennio, fra Oriente e Occidente, ha fatto saltare il tetto, e quello che appare più che la luna sembra essere un cielo dove temporali e raggi di sole si mescolano in forme conturbanti e ossimoriche. Oggi più che mai, la compresenza dei contrari, come nella dicotomia fondamentale e ontologica fra Yin e Yang, e il loro possibile superamento in un'unità androginamente creativa, domina il panorama mondiale.

## Bibliografia

- Abbott, E.A., *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni* (1884), Milano, Adelphi, 1993.
- Anfam, D., *Anish Kapoor*, Paris, Phaidon, 2010.
- Aurier, A., *Le Symbolisme en peinture. Paul Gauguin*, "Mercure de France", marzo 1891, pp. 155-65.
- Barilli, R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili* (1991), Bologna, Bononia University Press, 2007.
- Bigliani, G., *Pittura zen. Lo zen e la via del pennello*, Roma, Stampa Alternativa, 1995.

- Cheng, F., *Vuoto e pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, a cura di M. Ghilardi, Brescia, Morcelliana, 2016.
- Chiudi, S., *Ai Weiwei. Il blog. Scritti, interviste, invettive 2006-2009*, Milano, Johan & Levi, 2012.
- Friis-Hansen, D., Matsui, M., Cruz, A., *Takashi Murakami. The meaning of the nonsense of the meaning*, New York, Abrams, 2000.
- Ghetti Baldi, O., *La linea iconica, da Seurat alla Pop Art*, in R. Barilli, *Estetica e società tecnologica*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- Ghilardi, M., *Il vuoto, le forme, l'altro. Tra Oriente e Occidente*, Brescia, Morcelliana, 2017.
- Livingstone, M., *Anish Kapoor*, Kyoto, Kyoto Shoin, 1991.
- Martin, B., *La vita, le opere e l'arresto di Ai Weiwei*, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- Panofsky, E., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti* (1961), Milano, Feltrinelli, 1991.
- Pasini, R., *Cento segni di solitudine. Dal Romanticismo al Postmoderno*, Bologna, CLUEB, 1999.
- Pasini, R., *Fare e non fare. Arte, cultura, società*, Milano, Mursia, 2014.
- Pasini, R., *Il vuoto nell'arte contemporanea*, Verona, QuiEdit, 2010.
- Pasini, R., *L'informe nell'arte contemporanea* (1989), Milano, Mursia, 2012.
- Pasini, R., *L'Informale. Stati Uniti, Europa, Italia* (1995), Bologna, CLUEB, 2003.
- Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Pasqualotto, G., *Prefazione*, in Shitao, *Sulla pittura*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mimesis, 2008.
- Shiner, E., Delany, M., *Andy Warhol, Ai Weiwei*, New Haven, Yale University Press, 2016.
- Smith, K., *Ai Weiwei*, London, Phaidon, 2009.
- Thornton, S., *Seven days in the art world*, New York, Norton & Company, 2009.
- Vial Kayser, C., *Anish Kapoor. Le spirituel dans l'art*, Rennes, Presses Universitaires, 2013.
- Viscusi, G., *L'estetica del vuoto*, Youcanprint, 2016.