



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"



Quaderni delle Collezioni Museali
de "L'Orientale"

2

Frammenti di Cina

a cura di

Lucia Caterina e Chiara Visconti



UniorPress



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"



Quaderni delle Collezioni Museali
de "L'Orientale"

2

Frammenti di Cina

a cura di

Lucia Caterina e Chiara Visconti



UniorPress

Napoli

2021

Direzione

Lucia CATERINA

Comitato scientifico

Elena CORRADINI
Maria Vittoria FONTANA
Christian GRECO
Lucio MILANO
Giovanni VERARDI

Comitato editoriale

Matteo DELLE DONNE
Roberta GIUNTA
Simonetta GRAZIANI
Romolo LORETO
Andrea MANZO
Chiara VISCONTI

Segretario di redazione

Matteo DELLE DONNE

Comitato di redazione

Arturo ANNUCCI
Noemi BORRELLI
Gilda FERRANDINO
Giulia FORGIONE

Pubblicazione / Publishing

Ufficio Affari Interni e Pubbliche Relazioni
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Traduzioni in inglese / English translations

Graham SELLS

ISBN

978-88-6719-220-5

Info

www.museorientale.unior.it
museorientale@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

Indice / Summary

LUCIA CATERINA, CHIARA VISCONTI	5
Introduzione <i>Introduction</i>	
Ringraziamenti	9
<i>Acknowledgements</i>	
LUCIA CATERINA	11
La porcellana cinese e le rotte commerciali tra Oriente e Occidente <i>Chinese porcelain and the East - West trade routes</i>	
ELENA MACRÌ	35
Pittura cinese: materiali, formati, generi, tecniche e stili <i>Chinese painting: materials, formats, genres, techniques and styles</i>	
ANDREA MONTELLA	69
I mausolei di epoca Tang <i>The mausolea of the Tang period</i>	
CHIARA VISCONTI	89
Brevi note su una statua lignea del bodhisattva Guanyin <i>Some brief considerations on the wooden statue of the bodhisattva Guanyin</i>	
SERGIO MUZZUPAPPA	99
La mappa della Cina di Matteo Ripa <i>Matteo Ripa's map of China</i>	
CHIARA VISCONTI	119
Celebrazioni per un compleanno: culto della longevità e arte sino-tibetana alla corte di Qianlong <i>Birthday celebrations: the longevity cult and Sino-Tibetan art at the court of Qianlong</i>	
GIORGIO AMITRANO	147
La calligrafia giapponese <i>Japanese calligraphy</i>	

Introduzione / Introduction

LUCIA CATERINA, CHIARA VISCONTI

Il secondo numero dei *Quaderni delle collezioni museali de "L'Orientale"* è dedicato alla sezione cinese illustrata da oggetti databili alle epoche Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911) provenienti da lasciti di docenti e di privati, ai quali si affiancano materiali didattici utilizzati nei laboratori per gli studenti.

L'esemplare più importante della raccolta è una grande mappa della Cina realizzata nel 1719 da Matteo Ripa (1682-1746) durante il suo soggiorno alla corte dell'Imperatore Kangxi. Dall'esperienza cinese di Ripa nasce nel 1732 il Collegio dei Cinesi e degli Indiani da cui deriva l'odierna Università degli studi di Napoli "L'Orientale".

La mappa, riportata a Napoli nel 1724, è stata conservata, da allora, nelle varie sedi dell'Università. Si tratta dell'unico esemplare di carta della Cina i cui vari fogli, con toponimi scritti in cinese e mancese, sono stati montati su un supporto in modo da poterla esporre. La mappa viene presentata in questo volume da Sergio Muzzupappa del Centro Matteo Ripa dell'Orientale.

Non si può parlare di Cina, almeno in Europa, senza pensare alla porcellana, prodotto molto apprezzato e richiesto dal mercato. Le pri-

The second issue of the Quaderni delle collezioni museali de "L'Orientale" is dedicated to the Chinese section illustrated with objects dating back to the Ming (1368-1644) and Qing (1644-1911) dynasties originating from the bequests of professors and private individuals, together with didactic materials used in the workshops for students.

The most important item in the collection is a large map of China made in 1719 by Matteo Ripa (1682-1746) during his stay at the court of Emperor Kangxi. Ripa's experience in China led to the creation in 1732 of the Collegio dei Cinesi from which today's University of Naples "L'Orientale" derives.

The map, brought back to Naples in 1724, has since been kept in the various premises of the University. It is the only example of a map of China the various sheets of which, with place names written in Chinese and Manchu, are mounted on a support for the purpose of display.

The Map is presented in this volume by Sergio Muzzupappa of the Matteo Ripa Centre of the University of Naples "L'Orientale".

One cannot speak of China, at least in Europe, without thinking of porcelain, a product much appreci-

me esportazioni dirette, gestite dai portoghesi, faranno conoscere la porcellana bianca e blu e il *celadon*.

Il Museo custodisce una settantina di frammenti provenienti da una raccolta di superficie effettuata negli anni settanta del Novecento a Hormuz sul Golfo Persico, uno degli empori portoghesi stabiliti lungo la rotta per l'Asia Orientale. A questi frammenti si affiancano dieci pezzi integri di porcellana bianca e blu del tipo d'esportazione denominato *kraakporselein* dal nome dato dagli olandesi che si sostituiscono ai portoghesi nei commerci con l'Oriente. Il catalogo del Museo, pubblicato nel 2012 e riedito nel 2018, ha già dato ampio conto degli esemplari in esposizione.

Lucia Caterina, in questa sede, ha delineato il contesto storico internazionale e le rotte mercantili tra Occidente e Oriente percorse, dal Cinquecento in poi, dalle navi di vari paesi europei che impararono a gestire in modo proficuo gli scambi commerciali.

Il dono, da parte di Francesco De Sio Lazzari, di una statuetta del Buddha Amitāyus in bronzo dorato, datata 1770, è l'argomento di uno studio di Chiara Visconti sull'iconografia di questo Buddha e sul ruolo che ricopriva nell'immaginario legato alle celebrazioni dei compleanni imperiali.

La donazione più recente giunta al Museo, da parte di Annamaria D'A-

ated and in demand on the market. The first direct exports, managed by the Portuguese, made blue and white and celadon known to the Western world.

The Museum houses about seventy fragments deriving from surface collection carried out in the 1970s at Hormuz on the Persian Gulf, one of the Portuguese emporia established along the route to East Asia.

In addition to these fragments there are ten intact pieces of blue and white porcelain of the export type called kraakporselein, thus named by the Dutch, who replaced the Portuguese in trade with the East.

The Museum catalogue, published in 2012 and reissued in 2018, has already given ample account of the items on display.

In this Quaderno Lucia Caterina outlines the international context and the merchant routes between West and East traversed from the sixteenth century on by the ships of the various European countries that learned to manage the trade profitably.

Francesco De Sio Lazzari's gift of a gilded statuette of the Buddha Amitāyus, dated 1770, is the subject of a study by Chiara Visconti on the iconography of this Buddha and the role he played in the collective imaginings associated with imperial birthday celebrations.

The most recent donation to the Museum, by Annamaria D'Agostino

gostino Bonito Oliva, è una scultura lignea raffigurante il *bodhisattva* Guanyin, oggetto di una riflessione preliminare di Chiara Visconti che esamina le tematiche relative all'ambito stilistico e le controverse datazioni derivate dalle analisi di laboratorio.

Fanno parte della collezione anche alcuni materiali destinati ad uso didattico e illustrativo, che hanno offerto ad Andrea Montella ed Elena Macrì lo spunto per i loro saggi su due fondamentali espressioni dell'arte cinese.

L'arte funeraria è l'argomento del contributo di Andrea Montella. I contesti tombali rappresentano un altro capitolo fondamentale per la conoscenza della Cina antica in un paese in cui l'architettura lignea ha lasciato molto poco delle antiche costruzioni. La riproduzione di una delle più importanti tombe imperiali della dinastia Tang, quella del Principe Yide (706), consente perciò di analizzare un imponente monumento sepolcrale, modellato come una fastosa dimora sotterranea accompagnata da un ricco corredo del quale si conservano unicamente i dipinti murali e le statuine funerarie in terracotta.

In Cina le uniche espressioni artistiche degne di essere tramandate con i nomi degli autori sono la calligrafia e la pittura, le arti per eccellenza, praticate dal letterato durante i suoi momenti di svago e di incontro con amici e che assolutamente non devono costituire oggetto di lucro.

Bonito Oliva, is a wooden sculpture depicting the bodhisattva Guanyin, the subject of a preliminary study by Chiara Visconti that examines issues regarding the stylistic background and controversial datings based on laboratory analysis.

Also belonging to the collection are some materials intended for didactic and illustrative use, which prompted the essays by Andrea Montella and Elena Macrì on two fundamental expressions of Chinese art.

Funerary art is the subject of Andrea Montella's paper. Tomb contexts represent another major source for our knowledge of Chinese art in a country where wooden architecture has left very little of the ancient buildings. Thus reproduction of one of the most important imperial tombs of the Tang dynasty, that of Prince Yide (706), offers us the opportunity to analyze an imposing burial monument, modelled as a sumptuous underground dwelling accompanied by rich grave goods of which only the wall paintings and funerary terracotta statuettes are preserved.

In China the only artistic expressions worthy of being handed down with the names of the authors are calligraphy and painting, the arts par excellence, practiced by the literati during their leisure time and meetings with friends; on no account were they to yield any profit.

La presenza nel Museo di numerose riproduzioni serigrafiche di dipinti famosi, ha rappresentato per Elena Macrì lo spunto per illustrare lo sviluppo dei diversi generi, materiali, formati, tecniche e stili della pittura cinese.

Alla pittura, sia in Cina sia in Giappone, si è sempre associata la calligrafia che utilizza gli stessi strumenti (pennello, inchiostro, carta o seta) e che frequentemente accompagna i dipinti e ne è parte integrante.

Le due calligrafie conservate nel Museo, pur essendo opera di un calligrafo giapponese, Nakabayashi Gochiku (1827-1913), rientrano a tutti gli effetti nella tradizione cinese adottata in Giappone già dall'VIII secolo.

Su questo argomento, un saggio di Giorgio Amitrano mette a fuoco l'importanza della calligrafia e le sue implicazioni sull'estetica di entrambi i paesi.

The presence in the Museum of numerous silkscreen reproductions of some famous paintings prompted Elena Macrì to illustrate the development of the different genres, materials, formats, techniques and styles of Chinese painting.

In both China and Japan, painting has always been associated with calligraphy, which uses the same tools (brush, ink, paper or silk) and frequently accompanies the paintings, forming an integral part of them.

Although the two calligraphic works kept in the Museum are by a Japanese calligrapher, Nakabayashi Gochiku (1827-1913), they are to all intents and purposes part of the Chinese tradition adopted in Japan as early as the eighth century.

On this topic, an essay by Giorgio Amitrano focuses on the importance of calligraphy and its implications for the aesthetics of both countries.

Ringraziamenti / Acknowledgements

Desideriamo ringraziare il Magnifico Rettore dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale", prof. Roberto Tottoli, per il sostegno al Museo e alla realizzazione di questo Quaderno.

Un doveroso ringraziamento va a tutto lo staff del Museo Orientale 'Umberto Scerrato' e ai generosi donatori che hanno contribuito ad arricchire la sezione cinese: Annamaria D'Agostino Bonito Oliva, Francesco De Sio Lazzari, Li Yunfei, l'Istituto Confucio di Napoli.

Un grazie particolare a Mariano Cinque, Gabriele Flaminio, Giancarlo Lacerenza, Antonio Manieri, Giacomella Orofino, Oue Junichi, per la loro assistenza.

La nostra gratitudine va, infine, al personale di Unior Press e a tutti coloro che hanno contribuito con le proprie competenze alla realizzazione di questo secondo numero dei *Quaderni*.

We would like to thank the Rector of the University of Naples, Professor Roberto Tottoli, for his support of the Museum and the publication of this volume.

We would also like to thank all the staff of the Museo Orientale 'Umberto Scerrato' and the generous donors who have helped to enrich the Chinese section: Annamaria D'Agostino Bonito Oliva, Francesco De Sio Lazzari, Li Yunfei, the Confucius Institute of Naples.

Acknowledgement is also due to Mariano Cinque, Gabriele Flaminio, Giancarlo Lacerenza, Antonio Manieri, Giacomella Orofino, Oue Junichi, for their assistance.

Finally, our gratitude goes to the staff of Unior Press and to all those who contributed their expertise to the publication of this second issue of Quaderni.

La porcellana cinese e le rotte commerciali tra Oriente e Occidente / *Chinese porcelain and the East – West trade routes*

LUCIA CATERINA

Oggetti orientali cominciano ad arrivare in Europa già in epoche antiche, trasportati da viaggiatori e mercanti oppure giunti come doni preziosi ai regnanti del tempo. Inizialmente sono gli arabi a fare da intermediari e gli scambi commerciali avvengono lungo le rotte sia terrestri che marittime.

Un'importante testimonianza sui traffici lungo la via marittima risale alla dinastia Tang (618-907) e ci giunge dal recupero, avvenuto nel 1998, del relitto di una nave araba naufragata, per l'urto contro la barriera corallina, al largo dell'isoletta di Belitung, non lontano dalle coste indonesiane. L'imbarcazione, chiamata Belitung dal luogo del ritrovamento, proveniva dai porti della Cina meridionale (Yangzhou, Canton) e faceva rotta verso Basra (Kerr 2002-3: 13-26; Krahl 2010: 209-11).

Il ricco cargo, rappresentato principalmente da circa 60.000 ceramiche cinesi tra cui la maggior parte dipinte in ossido di ferro, prodotte a Changsha (Hunan), stivate in grandi giare da trasporto (fig. 1), si può datare a circa la metà del IX secolo per il ritrovamento su una delle coppe di una data, l'826 (Guy

Objects from the East had already begun to arrive Europe in ancient times, transported by travellers and merchants or brought as precious gifts to the monarchs of the time. Initially the intermediaries were Arabs and trade was conducted along both land and sea routes.

A significant piece of evidence of trade along the sea route dates back to the Tang dynasty (618-907). It was discovered in 1998 on salvaging the wreck of an Arabian ship that had sunk and colliding with a coral reef off the small island of Belitung, not far from the Indonesian coasts. The ship, christened Belitung after the name of the place where it was found, came from the ports of southern China (Yangzhou, Canton) and was sailing towards Basra (Kerr 2002-3: 13-26; Krahl 2010: 209-11).

The rich cargo, accounted for mainly by about 60,000 Chinese pieces of pottery, most of which were painted with ferrous oxide, produced at Changsha (Hunan), and

Fig. 1. Ceramiche recuperate dal naufragio della nave Belitung, Cina, metà IX secolo. (Krahl 2010: 100).

Fig. 1. Ceramics recovered from the shipwreck of the ship Belitung, China, mid-9th century. (Krahl 2010: 100).



2010: 20) (fig. 2). A queste bisogna aggiungere il vasellame bianco dei forni Xing (Hebei), quello verde Yue dalle fornaci del Zhejiang. Certamente la scoperta più notevole del cargo è relativa al rinvenimento di tre piatti integri decorati in blu cobalto su ingobbio bianco con un ornato geometrico-vegetale di tipo

stowed in great jars for transport (fig. 1), can be dated to around the mid-9th century on the evidence of one cup dated 826 (Guy 2010: 20) (fig. 2). To these are to be added the white pottery from the Xing (Hebei) kilns and the green Yue pottery from the kilns of Zhejiang. By far the most noteworthy find in the cargo consist-



Fig. 2. Ceramiche recuperate dalla nave Belitung, Cina, metà IX secolo. (Krahl 2010: 144).

Fig. 2. Ceramics recovered from the ship Belitung, China, mid-9th century. (Krahl 2010: 144).

mesopotamico (fig. 3) che ne lascia intuire la destinazione finale (figg. 4-6). La presenza del blu cobalto conferma l'utilizzo che proprio in epoca Tang se ne faceva in Cina sulle famose terrecotte a 'tre colori' (*sancai*) di cui uno dei colori era il blu cobalto. Trattandosi di un pigmento importato dall'Iran e quindi costoso, era usato con molta parsimonia su oggetti piccoli e in quantità limitate.

Questo ritrovamento è una ulteriore dimostrazione di una precoce produzione di vasellame bianco e blu di cui avevano già cominciato a dar conto campagne archeologiche nelle città portuali cinesi con il recupero di alcuni frammenti con decori molto simili a quelli dei piatti della nave Belitung (Caterina 2014b: 178-79; *eadem* 2017-II:1-12). Con ogni probabilità questo

ed of three intact dishes decorated in cobalt blue on white slip with Mesopotamian-type geometrical-plant ornamentation (fig. 3), which suggests the final destination of the product (figs. 4-6). The presence of cobalt blue confirms the use that was in fact made of it in China in the Tang period with the famous 'three colours' (sancai) pottery, one of the colours being in fact this particular blue. The pigment was imported from Iran, and so costly, and it was used very sparingly on small objects in limited quantities.

*This find is further evidence of an early production of blue and white china which archaeological campaigns in the Chinese port cities had already begun to bring to light with recovery of some fragments showing decoration very similar to that of the plates from the Belitung ship (Caterina 2014b: 178-79; *ibid.* 2017:1-12).*



Fig. 3. Ciotola in ceramica – Iraq IX secolo. (Curatola 1993: 73).

Fig. 3. Ceramic bowl, Iraq 9th century. (Curatola 1993: 73).



Fig. 4. Piatto con decoro in blu cobalto dalla nave Belitung, Cina, metà IX secolo. (Sulla via della Seta 2012: 171).

Fig. 4. Dish decorated in cobalt blue from the ship Belitung, China, mid-9th century. (Sulla via della Seta 2012: 171).



Fig. 5. Piatto con decoro in blu cobalto dalla nave Belitung, Cina, metà IX secolo. (Krahl 2010: 65).

Fig. 5. Dish decorated in cobalt blue from the ship Belitung, China, mid-9th century. (Krahl 2010: 65).



Fig. 6. Piatto con decoro in blu cobalto dalla nave Belitung, Cina, metà IX secolo. (Krahl 2010: 208).

Fig. 6. Dish decorated in cobalt blue from the ship Belitung, China, mid-9th century. (Krahl 2010: 208).

tipo di ceramica era prodotta nelle fornaci di Gongxian (Henan), luogo di manifattura della terracotta *sancai*.

Fino al XIII secolo è molto scarsa la presenza di porcellana cinese in Europa giunta via terra attraverso mercanti, viaggiatori e missionari. Di alcune di queste porcellane, transitate o destinate agli Stati della nostra penisola, è possibile ricostruire la storia, conoscere il percorso e, talvolta, il nome dei collezionisti.

Un esempio, tuttora avvolto nella leggenda, è un vasetto che si dice sia stato portato da Marco Polo e che ora si trova nella Procuratoria di San Marco a Venezia. Il vaso presenta un'invetriatura bianca e un decoro stampato, caratteristico del vasellame di uso, abbastanza comune durante la dinastia Yuan (1179-1368) (fig. 7).

Di sicura documentazione è, invece, il vaso Gaignières-Fonthill, la porcellana più antica ad aver raggiunto l'Europa ed essere transitata anche per Napoli!

Il vaso piriforme, il cui nome deriva dal collezionista, François Roger de Gaignières e dall'abbazia inglese Fonthill di proprietà di un altro collezionista, William Beckford, è ricoperto da

Most probably this type of pottery was produced in the kilns of Gongxian (Henan), where sancai pottery was manufactured.

Until the 13th century, very little Chinese pottery was to be seen in Europe, arriving by land thanks to a number of merchants, travellers and missionaries.

It is possible to reconstruct the history of some of the porcelain that found its way to the various states of Italy, either in transit or as final destination, tracing the route and in some cases even the names of the collectors.

One example, still shrouded in legend, is a small vase said to have been brought by Marco Polo and now to be seen in the Procuratoria of St Mark in Venice. The vase exhibits white glaze and printed decoration typical of the china in use, and fairly common during the Yuan dynasty (1179-1368) (fig. 7).

Quite definitely documented, on the other hand, is the Gaignières-Fonthill vase, the oldest piece of Chinese porcelain to have reached Europe, and indeed to have made its way through Naples!

This pyriform vase, named after the collector, François Roger de Gaignières and the English Fonthill Abbey, which belonged to another collector, William Beckford, is coated with qingbai 'blue-white' glazing and displays flower and leaf decoration in relief and openwork

Fig. 7. Vaso in porcellana bianca, Cina, XIV secolo. (Sulla via della Seta 2012: 183).

Fig. 7. Vase in white porcelain, China, 14th century. (Sulla via della Seta 2012: 183).



invetriatura *qingbai* ‘azzurro-bianco’ e presenta un decoro con fiori e foglie a rilievo e a traforo entro medaglioni, caratteristico del periodo Yuan. È stato prodotto a Jingdezhen (Jiangxi) e si può datare tra il 1300 e il 1330.

Si dice che sia giunto in Europa, come dono diplomatico, portato da un’ambasceria mandata da una comunità cristiana cinese al papa Benedetto XII. Sulla via per Avignone, durante il passaggio per l’Ungheria, nel 1338, il vaso fu acquistato da Luigi il Grande, re d’Ungheria (r. 1342-82) che nel 1381 lo impreziosì con una montatura turca in argento dorato e smaltato trasformandolo in una brocca. Fu poi mandato in dono al re Carlo III Angiò Durazzo di Napoli (r. 1381-86). Successivamente se ne persero le tracce fino a quando il vaso ricomparve in Francia ed è possibile che sia uno dei pezzi descritti nell’inventario del 1416 del duca di Berry. Nel 1689 è registrato nella collezione di porcellane cinesi del Delfino di Francia, erede di Luigi XIV. All’incirca nel 1713 il vaso ricompare in un disegno commissionato dal collezionista Roger de Gaignières per il re in cui sono raffigurate anche le sue armi (fig. 8). Si pensava fosse andato perduto durante la Rivoluzione francese, ma in realtà fu acquistato dal collezionista inglese William Beckford in uno dei suoi viaggi per acquisti a Parigi tra il 1790 e gli inizi del 1800

between medallions, characteristic of the Yuan period. It was produced at Jingdezhen (Jiangxi) and can be dated between 1300 and 1330.

It is said to have found its way to Europe as a gift brought by a diplomatic mission sent by a Chinese Christian community to Pope Benedict XII. On the way to Avignon, in transit through Hungary, the vase was acquired by Louis the Great, King of Hungary (r. 1342-82) in 1338. In 1381 he had the vase enhanced with a Turkish mounting in gilded and enamelled silver, transforming it into a jug. It was then sent as a gift to the King of Naples, Charles III of Durazzo (r. 1381-86), after which we lose track of the vase until it reappears in France – possibly one of the pieces described in the 1416 inventory of the Duke of Berry. In 1689 it was recorded as being in the collection of Chinese porcelain of the Dauphin of France, Louis XIV. Around 1713 the vase reappeared in a drawing commissioned by the collector Roger de Gaignières for the King, in which his arms are also represented (fig. 8). It was believed to have been lost during the French Revolution, but actually it was acquired by the English

Fig. 8. Disegno del vaso Gaignières-Fonthill.
(Jackson, Jaffer 2004: 46).
Fig. 8. Drawing of the vase Gaignières-Fonthill.
(Jackson, Jaffer 2004: 46).

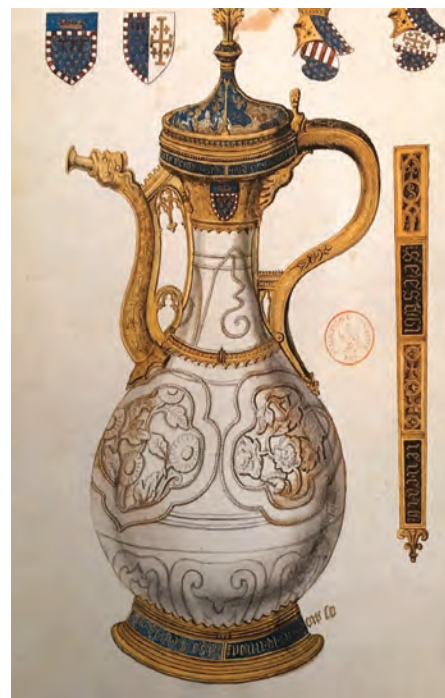




Fig. 9. Vaso
Gaignières-Fonthill, Cina,
prima metà XIV secolo.
(Jackson, Jaffer 2004: 45).

Fig. 9. Vase
Gaignières-Fonthill, Chi-
na, first half 14th century.
(Jackson, Jaffer 2004: 45).

che lo conservò nell'Abbazia Fonthill, da cui il nome di solito abbinato a quello del collezionista de Gaignières. Dopo la vendita della collezione Beckford nel 1823 e prima della comparsa nell'inventario (1844) come 'danneggiato', il vaso fu vandalizzato dai ladri che levarono la montatura metallica per fonderla: si trova oggi nel Museo Nazionale d'Irlanda a Dublino (Jackson, Jaffer 2004: 43; Pierson 2007: 17-19) (fig. 9).

Un altro esemplare documentato è un bacino con invetriatura verde *celadon*, databile a metà del XIV secolo. Sul retro del pezzo un'iscrizione tarda parla di un dono che nel 1487 il sultano d'Egitto Qa'it Bay aveva inviato a Lorenzo de' Medici a Firenze. Dopo la grande vendita di porcellane fatta dai Lorena nel 1772 il bacino uscì dalle collezioni medicee; solo grazie alla generosità del dr. A. Foresi, come attestato da una scritta sull'oggetto, nel 1871 rientrò nelle collezioni pubbliche. Dal 1926 entrò a far parte della raccolta del Museo degli Argenti a Palazzo Pitti a Firenze (Spallanzani 1978: 85; Morena 2005: 22-23; Curatola 2018: 196) (fig. 10).

A questi oggetti va aggiunta una bottiglia ottagonale piriforme decorata in blu cobalto sotto coperta con motivi floreali, vegetali e geo-

collector William Beckford on one of his shopping visits to Paris between 1790 and the beginning of 1800 and conserved in Fonthill Abbey; hence the name, usually coupled with that of the collector de Gaignières. After the sale of the Beckford collection in 1823 and before it appeared in the inventory (1844) as 'damaged', the vase was vandalised by thieves, who removed the metal mounting to melt it: today it is displayed in the National Museum of Ireland in Dublin (Jackson, Jaffer 2004: 43; Pierson 2007: 17-19) (fig. 9).

Another documented example is a large bowl with green celadon glazing, datable to the mid-14th century. On the back of the piece a late inscription mentions a gift that the Sultan of Egypt Qa'it Bay had sent to Lorenzo de' Medici in Florence in 1487. After the great sale of china by the House of Lorraine in 1772 the bowl left the Medici collection: it was only thanks to the generosity of Dr. A. Foresi, as attested by an inscription on the object, that it found its way back into public collections in 1871. In 1926 it became part of the collection of the Palazzo Pitti Silver Museum in Florence (Spallanzani 1978: 85; Morena 2005: 22-23; Curatola 2018: 196) (fig. 10).

To be added to these objects is an octagonal pyriform flask with an underglaze cobalt blue decoration of flower, plant and geometric

metrici entro medaglioni inseriti su quattro registri. Il collo, brutalmente tagliato, doveva avere una montatura metallica ormai scomparsa. La fiasca che si può datare alla prima metà del XIV secolo apparteneva alla Fraternità dei Laici e oggi è conservata nel Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo (Spallanzani 1978: 84; Fuchs 1993: 161) (fig. 11).

Questi sono gli esempi più antichi e documentati delle porcellane cinesi transitate o destinate agli Stati della nostra penisola.

Si tratta di oggetti prodotti durante la dinastia mongola degli Yuan che esemplificano le tipologie più caratteristiche di questo periodo in cui si assiste a grandi innovazioni in campo ceramico favorite dalla *pax mongolica* che rendeva più sicuri i trasporti e gli scambi commerciali.

Durante la dinastia Yuan si continuano a realizzare invetriature già prodotte in precedenza tra cui il *celadon* e il *qingbai*, mentre la facilità di procurarsi dall'Iran l'ossido di cobalto, chiamato *huihuiqing* 'blu musulmano', sviluppa una produzione su larga scala di porcellana bianca e blu, a cui talvolta è associato il rosso rame sotto coperta dai risultati non sempre brillanti per le difficoltà nel controllare il colore, difficoltà che saranno superate solo alcuni secoli dopo.

L'invetriatura *qingbai* presenta la classica coperta di colore azzur-

motifs between medallions inserted on the four registers. The neck, brutally cut, must have had a metal mounting that has since disappeared. Datable to the first half of the 14th century, the flask belonged to the Lay Fraternity and is now conserved in the State Museum of Mediaeval and Modern Art in Arezzo (Spallanzani 1978: 84; Fuchs 1993: 161) (fig. 11).

These are the earliest documented examples of Chinese porcelain passing through or destined for the states of Italy.

They represent production during the Mongol dynasty of the Yuan, exemplifying the most characteristic typologies of the period, which saw great innovations in the field of china favoured by the pax mongolica which ensured greater safety for transport and trade.

During the Yuan dynasty production continued with the glazes that had already been produced including celadon and qingbai, while, thanks to the ample availability of cobalt oxide from Iran, called huihuiqing 'Muslim blue', production of white and blue porcelain developed on a large scale, in some cases associated with copper red underglaze – not always successfully, given the difficulty of controlling the colour.

The qingbai glaze shows the classical bluish coating, constituting the precedent for what was to



Fig. 10. Bacino celadon, Cina, metà XIV secolo. (Curatola 2018: 73).

Fig. 10. Large celadon bowl, China, mid 14th century. (Curatola 2018: 73).



Fig. 11. Fiasca in porcellana bianca e blu, Cina, prima metà XIV secolo. (Sulla via della seta 2012: 184).

Fig. 11. Flask in blue and white porcelain, China, first half 14th century. (Sulla via della seta 2012: 184).

rognolo e costituisce il precedente di quello che sarà poi il bianco e blu. Prodotta per la prima volta in epoca Song (960-1279), ha avuto un grande sviluppo durante il periodo mongolo sia con la realizzazione di vasellame sia con quella di statuette di ambito religioso.

Un'altra invetriatura che avrà grande popolarità in epoca Yuan sarà quella verde denominata in Occidente *celadon*. La tradizione dell'invetriatura verde ha una lunga storia, legata in particolare alla Cina meridionale, alle fornaci di Longquan nel Zhejiang, e da sempre ha rivaleggiato con l'altra famosa invetriatura, quella bianca, prodotta sia al nord che al sud del paese. Sono le invetriature elogiate nel *Canone del tè (Chajing)* di Lu Yu (733-804) scritto alla fine della dinastia Tang: in tazze bianche o verdi, associate all'argento e alla giada, il tè può risaltare meglio ed essere consumato con maggior godimento. La bellezza di queste invetriature monocrome rende il vasellame ancora più prezioso e desiderato dai letterati cinesi, arbitri indiscussi del gusto e dell'estetica.

È naturale, quindi, che porcelane con un decoro in blu cobalto sotto coperta, prodotte nello stesso periodo, potessero apparire agli occhi dei letterati, amanti degli oggetti monocromi, troppo appariscenti.

Un'altra importante realizzazione ottenuta dalla dinastia mongola è

be the blue and white production. First produced in the Song period (960-1279), it found considerable development during the Mongolian period in the production of both chinaware and statuettes of a religious nature.

Another glaze that was to enjoy great popularity in the Yuan period is the green glaze that goes under the name of celadon in the West. The tradition of the green glaze has a long history regarding in particular southern China and the kilns of Longquan in Zhejiang, marked by eternal rivalry with the other famous, white glaze produced in both the north and south of the country. These are the glazes that received praise in the The Classic of Tea (Chajing) by Lu Yu (733-804), written at the end of the Tang dynasty: served in white or green cups, associated with silver and jade, tea can take on finer distinction and be consumed with greater pleasure. The beauty of these monochrome glazes made the ceramic even more precious, and sought after by China's literati, the undisputed judges of taste and aesthetics.

It is, therefore, hardly surprising that the china with cobalt blue underglaze decoration produced in the same period struck these literati, with their predilection for monochromatic objects, as all too garish.

Another major development achieved by the Mongol dynasty lay

stato il potenziamento delle fornaci della cittadina di Jingdezhen nella provincia di Jiangxi che, pur se attive da lungo tempo ma solo in determinati periodi dell'anno, cominciano invece a funzionare a pieno ritmo con l'interessamento diretto della corte Yuan.

Il grande impulso dato all'incremento di questo centro favorirà, soprattutto durante le successive dinastie, la produzione destinata all'esportazione in Occidente.

Le tipologie di cui si è parlato finora provengono per lo più dalle fornaci di Jingdezhen, il cui sviluppo è dovuto alla buona qualità delle materie prime necessarie a realizzare la porcellana (caolino e *petuntse*) reperibili nei dintorni della cittadina. Inoltre Jingdezhen godeva di una posizione geografica favorevole, trovandosi alla confluenza di due fiumi navigabili che garantivano trasporti sicuri.

Oltre a Jingdezhen le altre manifatture che realizzano prodotti destinati anche all'Occidente, sono quelle di Dehua nel Fujian per la porcellana bianca, di Longquan nel Zhejiang per il *celadon*, quelle di Swatow (Shantou) nel Guangdong, per una diversa tipologia di bianco e blu, definito 'provinciale' e infine quelle di Yixing nel Jiangsu per le caratteristiche teiere di grès rosso.

Prima che, all'inizio del Cinquecento, iniziassero traffici commerciali diretti con l'Europa utilizzando

in the upgrading of the kilns in the town of Jingdezhen in the province of Jiangxi. Despite long service, these kilns had only been used in particular periods of the year; now they came into function at full capacity, the Yuan court showing a direct interest in them.

During the successive dynasties the great boost this centre received was to favour production for export to the West.

The typologies we have considered so far came from the kilns of Jingdezhen, favoured for development thanks to the good quality of the raw materials needed to make china (kaolin and petuntse), which could be sourced in the surroundings of the town. Moreover, Jingdezhen enjoyed a favourable geographical position, standing at the confluence of two navigable rivers which guaranteed safe transport.

Apart from Jingdezhen, the other manufacturers making products destined also for the West were Dehua in Fujian for white china, Longquan in Zhejiang for celadon, Swatow (Shantou) in Guangdong for a different blue and white typology, defined as 'provincial', and, finally, Yixing in Jiangsu for the characteristic teapots of red stoneware.

Before direct trade with Europe along the sea routes began in the early 16th century, Chinese goods came, as we have seen, by land fol-

do le vie marittime, le merci cinesi arrivavano, come si è già detto, attraverso vie carovaniere terrestri che, soltanto nell'Ottocento, prenderanno il nome di Vie della Seta.

Mercanti e viaggiatori, di ritorno in patria, portavano doni, in particolare porcellane che suscitavano grande ammirazione e che si cercava in vari modi di riprodurre. Numerosi sono stati i tentativi fatti presso le varie corti europee per realizzare quel meraviglioso materiale bianco, traslucido e compatto che arrivava dalla Cina. Tentativi destinati a naufragare poiché non si era compreso che la bianchezza, traslucidità e compattezza del materiale derivavano dalla mescolanza di argille primarie e di rocce feldspatiche. La scoperta casuale del caolino a Meissen in Sassonia agli inizi del Settecento darà inizio anche in Europa al sorgere di numerose manifatture di porcellana. Ma i commerci con la Cina continueranno ancora per oltre un secolo.

I traffici via mare tra l'Europa e l'Oriente cominciano agli inizi del Cinquecento con i portoghesi che domineranno per tutto il secolo e Lisbona diventerà il centro di vendita delle merci orientali in Europa. I portoghesi avranno il grande privilegio di ottenere dai cinesi, nel 1557, il promontorio di Macao e ciò rappresenterà per loro e, successivamente per gli altri paesi coinvolti nell'avventura asiatica, un enorme

lowing the caravan routes which were to take on the name of Silk Roads, albeit only in the West.

Merchants and travellers returning to their countries brought gifts including, in particular, china which provoked great admiration and attempts to reproduce it in various ways. Numerous attempts were made at the different courts of Europe to produce this marvellous white material, translucent and compact, which arrived from China. The attempts were doomed to failure since none realised that the whiteness, translucence and compactness of the material derived from a mixture of primary clays and feldspathic rock. Eventually, thanks to the chance discovery of kaolin at Meissen in Saxony in the early 18th century, Europe, too, was to see a proliferation of china manufacturers, although trade with China would continue for over a century more.

Traffic between Europe and the East by sea began in the early 16th century with the Portuguese, who were to predominate throughout the century, Lisbon becoming the centre for sale of eastern goods in Europe. In 1557 the Portuguese obtained from the Chinese the promontory of Macao, an exceptional privilege. For them, and subsequently for the other countries involved in the Asian adventure, this was to represent a huge advantage, with no obligation to ac-

vantaggio non dovendo sottostare a tutte le limitazioni imposte dal governo cinese quando, solo alla fine del XVII secolo, concederà agli europei di poter risiedere a Canton.

I portoghesi avevano stabilito, lungo la rotta verso l'Asia Orientale, alcuni avamposti, uno dei quali è Hormuz sul Golfo Persico da cui arrivano una settantina di frammenti di porcellana bianca e blu e cinque di *celadon* provenienti da una raccolta di superficie effettuata negli anni '70 del Novecento. I frammenti, databili tra il XV e il XVII secolo, sono oggi custoditi nel Museo Orientale 'Umberto Scerrato' dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" (Caterina 2012: 261-67).

Altri empori portoghesi strategici erano Goa sulla costa indiana e Malacca nella penisola malese.

In questo periodo giungono in Europa porcellane bianche e blu, alcune delle quali arricchiscono, ancora oggi, molti musei e collezioni italiane. Nella prima metà del secolo il vasellame, sia quello da tavola sia quello ornamentale, è caratterizzato da un decoro tipicamente cinese con raffigurazioni di fiori e uccelli, motivi floreali, geometrici e zoomorfi. Spesso le porcellane, ritenute troppo semplici dagli europei, sono dotate di fastose montature metalliche che le rendono più adatte alle sfarzose dimore occidentali.

cept all the limitations imposed by the Chinese government when, only at the end of the 17th century, it granted Europeans the possibility to reside in Canton.

Along the route to eastern Asia the Portuguese had set up a series of outposts, one of which being Hormuz on the Persian Gulf. From here there arrived about seventy fragments of blue and white china and five of celadon deriving from surface collection carried out in the 1970s. Datable between the 15th and 17th century, these fragments are now kept in the Museo Orientale 'Umberto Scerrato' of the University of Naples "L'Orientale" (Caterina 2012: 261-67).

Other key settlements of the Portuguese were at Goa on the coast of India and Malacca in the Malaysian peninsula.

This period saw a steady stream of pieces of blue and white china to Europe, some of which still add lustre to a number of museums and Italian collections. In the first half of the century this china, both tableware and ornamental objects, was characterised by a typically Chinese decoration of flowers and birds, as well as plant, geometric and the zoomorphic motives. Often the chinaware, deemed too simple by the Europeans, was enhanced with showy metal mountings that suited them better to the ostentation of the Western dwellings.

Vale la pena di sottolineare, sempre per restare in ambito napoletano, l'importante presenza nel Museo Nazionale della Ceramica 'Duca di Martina' di una rara coppa proveniente dalla collezione de' Sangro. La particolarità di questo pezzo risiede in un'iscrizione in caratteri latini lungo il bordo interno che ne attesta la destinazione a Pedro de Faria, governatore di Malacca dal 1537 al 1543. L'iscrizione si chiude con una data, il 1541, relativa alla realizzazione dell'oggetto, nonostante la marca apocriфа posta sulla base lo attribuisca all'era di regno Xuande (1426-1435). È questa una lampante testimonianza dell'uso delle marche di regno che, non con l'intento di falsificare ma di valorizzare, tendono ad attribuire il pezzo ai periodi di maggior perfezione nella produzione della porcellana.

Un'altra importante notazione, a proposito della coppa napoletana, riguarda la rappresentazione, sul fondo della stessa, dello stemma di António de Abreu, capitano agli ordini del governatore Pedro de Faria. Si può parlare, quindi, di una prima forma di committenza, probabilmente utilizzata come dono, per personaggi portoghesi residenti in Asia. Il decoro resta d'impianto cinese, con giochi di bimbi all'esterno (Caterina 1976: 213-16, figg. 1-3; *eadem* 1986: 6) (figg. 12-13).

Alla fine del Cinquecento gli Olandesi riescono a eliminare il monopolio portoghese e a subentrare

Returning to Naples, particularly noteworthy in the 'Duca di Martina' National Ceramics Museum is a rare bowl that came from the de' Sangro collection. What marks this piece out is an inscription in Latin characters along the inner rim attesting that it was intended for Pedro de Faria, the governor of Malacca from 1537 to 1543. The inscription ends with a date, 1541, which refers to the manufacturer of the bowl although the apocryphal trademark on its base attributes it to the period of the Xuande reign (1426-1435). This is clear evidence of the use of reign marks which, without aiming at falsification but rather enhancement, tended to attribute pieces to the periods of utmost perfection in the production of porcelain.

*Another significant feature of this piece lies in the depiction on the bottom of the bowl of the coat of arms of António de Abreu, a captain under the orders of the governor Pedro de Faria. Thus we may speak of an early form of commission, probably as a gift, for Portuguese personages resident in Asia. The decoration retains the Chinese pattern, with children playing on the outer surface (Caterina 1976: 213-16, figs. 1-3; *ibid.* 1986: 6) (figs. 12-13).*

By the end of the 16th century the Dutch had succeeded in eliminating the Portuguese monopoly and



Fig. 12. Coppa in porcellana bianca e blu, Cina, 1541. (Caterina 1986: fig. 3a).

Fig. 12. Bowl in blue and white porcelain, China, 1541. (Caterina 1986: fig. 3a).



Fig. 13. Coppa in porcellana bianca e blu, Cina, 1541, interno. (Caterina 1986: fig. 3b).

Fig. 13. Bowl in blue and white porcelain, China 1541, inside. (Caterina 1986: fig. 3b).

nei traffici commerciali con l'Asia Orientale. Catturano due caracche portoghesi cariche di porcellane bianche e blu, vendute sul mercato di Amsterdam, che diventerà così uno dei centri più importanti in Europa per l'acquisto di merci orientali. Il tipo di porcellana bianca e blu che viene immessa sul mercato, chiamata dagli olandesi *kraakporselein*, è caratterizzata da un corpo sottile, una fattura non sempre accurata e un decoro contraddistinto da pannellature alternativamente larghe e strette entro cui sono inseriti motivi tipici del repertorio cinese.

Dodici frammenti di una coppetta di questo tipo, sono stati trovati negli anni '90 durante i lavori di adeguamento di alcuni locali a piano terra del Palazzo Reale di Napoli, in un pozzo di scarico vicino alle cucine del vecchio palazzo vicereale. La coppetta, che si può datare alla fine del XVI secolo, presenta le classiche

finding their way into trade with Eastern Asia. They captured two Portuguese carracks bearing cargoes of blue and white porcelain, which they sold on the Amsterdam market. Thus this market eventually became one of the major European centres for the purchase of eastern goods. The type of blue and white porcelain placed on the market, which the Dutch called kraakporselein, is characterised by a slender body, crafting that is not consistently fine, and decoration marked out by alternately broad and narrow panelling within which were inserted motives typical of the Chinese repertoire.

In the 1990s, during works to re-structure some of the rooms on the ground floor of the Royal Palace of Naples, twelve fragments of a small cup of this type were found in a refuse pit near the kitchens of the old Viceroyalty Palace. Datable to the

pannellature larghe e strette e sul fondo un uccello appollaiato su una roccia (Arbace 2001; Caterina 2014: 37, figg. 2-5) (fig. 14).

Porcellane di tipo *kraak* sono state portate alla luce da alcune famose navi naufragate, in particolare nel 1973 dalla nave olandese *Witte Leeuw* affondata nel 1643 nel porto di St. Elena dopo una battaglia con i portoghesi. L'esplosione dell'imbarcazione ha fatto recuperare circa 300 oggetti integri e 200-300 kg di frammenti di vasellame *kraak* (Pijl-Ketel 1982; *eadem* 2004: 91-8). Altra porcellana *kraak* è stata recuperata dai naufragi delle navi olandesi quali *Mauritius*, sulle coste dell'Africa occidentale (1609), *Banda*, sulla barriera corallina dell'isola di *Mauritius* (1615) e *Gelderland* (1615) (Canepa 2016: 416-20).

Porcellane dello stesso tipo sono state ritrovate anche da quello che si chiama 'cargo Hatcher', dal nome del capitano Michael Hatcher

end of the 16th century, the cup displays the classical broad and narrow panelling and, on the bottom, a bird perched on a rock (Arbace 2001; Caterina 2014: 37, figs. 2-5) (fig. 14).

*Chinaware of the kraak type has been recovered from some famous shipwrecks, and notably, in 1973, from the Dutch ship Witte Leeuw which sank in St. Helena after her magazine exploded after battle with the Portuguese in 1643. Explosion led to the recovery of about 300 intact objects and 200-300 kg of kraak porcelain fragments (Pijl-Ketel 1982; *ibid.* 2004: 91-8). Other kraak porcelain was recovered from the shipwrecks of the Dutch ships such as Mauritius, on the coast of West Africa (1609), Banda, on the reef off Mauritius island and Gelderland (1615) (Canepa 2016: 416-20).*

Porcelain of the same type was also found in what has been christened the 'Hatcher cargo', after captain Michael Hatcher recovered this treasure in the 1980s. The ship had sunk in the South China Sea in 1643 on its way back. 25,000 intact specimens, including about 2600 pieces of kraak porcelain, were sold in auctions held in both Amsterdam and London (Kilburn 1988: 13-80).



Fig. 14. Coppetta in porcellana bianca e blu di tipo *kraak*, Cina, prima metà XVII secolo. (Caterina 2014: 44).

Fig. 14. Cup in blue and white *kraak* porcelain, China, first half 17th century. (Caterina 2014: 44).

a cui si deve il recupero negli anni '80. La nave era naufragata nel Mar Cinese Meridionale nel 1643 durante il viaggio di ritorno. 25000 esemplari integri di cui circa 2600 porcellane *kraak* sono state vendute all'asta sia ad Amsterdam che a Londra (Kilburn 1988: 13-80).

Numerose altre navi portoghesi che trasportavano in patria porcellane bianche e blu di tipo *kraak* sono naufragate tra il 1593 e il 1642 (Canepa 2016: 416-20). I naufragi sono avvenuti durante il viaggio di ritorno da Goa a Lisbona lungo la costa orientale dell'Africa (Santo Alberto, 1593), alla foce del Tago (Nossa Senhora dos Mártires, 1606), al largo del Monzambico (Nossa Senhora da Consolação, 1608), alle Azzorre (Nossa Senhora da Luz, 1615), in Sud Africa (São João Baptista, 1622; São Gonçalo, 1630; Santissimo Sacramento, 1647; Nossa Senhora da Atalaia do Pinheiro, 1647).

Al contrario dei portoghesi, gli olandesi non avranno accesso in Cina e dovranno perciò commerciare dalle loro basi in Indonesia, Taiwan e Giappone. Sapranno però gestire, in modo adeguato, i traffici commerciali con la creazione di un'organizzazione efficiente, la Compagnia delle Indie Orientali, con prerogative simili a un vero e proprio stato, a capo della quale viene posto un governatore. Molte informazioni su ciò che veniva ordinato e successivamente arrivava in Europa ed era venduto ad Amsterdam, si pos-

Numerous other Portuguese ships carrying blue and white kraak type porcelain back home were shipwrecked between 1593 and 1642 (Canepa 2016: 416-20). The shipwrecks occurred on the return voyage from Goa to Lisbon along the east coast of Africa (Santo Alberto, 1593), at the mouth of the Tagus (Nossa Senhora dos Mártires, 1606), off the coast of Monzambique (Nossa Senhora da Consolação, 1608), in the Azores (Nossa Senhora da Luz, 1615), in South Africa (São João Baptista, 1622; São Gonçalo, 1630; Santissimo Sacramento, 1647; Nossa Senhora da Atalaia do Pinheiro, 1647).

Unlike the Portuguese, the Dutch were not to be granted access to China and consequently had to do their trading from their bases in Indonesia, Taiwan and Japan. Nevertheless, they succeeded in managing their commercial traffic satisfactorily with the creation of an efficient organisation, the Dutch East India Company, which enjoyed much the same prerogatives as a state, and had a governor placed in command. Many details about the goods that were ordered and subsequently arrived in Europe to be sold in Amsterdam can be found in the Company Registers (Volker 1954; Jörg 1982; Viallé 2000: 176-83, 197-205). Recently this valuable documentation has been supplemented also with data derived from a great many

sono ricavare dai Registri della Compagnia (Volker 1954; Jörg 1982; Viallé 2000: 176-83, 197-205). A questa preziosa documentazione, di recente, è stato possibile aggiungere anche i dati provenienti dal recupero dei numerosi naufragi che hanno molto spesso consentito una datazione più precisa delle porcellane e una migliore conoscenza delle tipologie più ricorrenti.

Agli olandesi si aggiungeranno molti altri paesi europei che, a loro volta, si doteranno di Compagnie delle Indie Orientali; solo gli Stati della nostra penisola non vi riusciranno, nonostante alcuni tentativi naufragati sul nascere, e continueranno, quindi, a dipendere dai principali centri di distribuzione europei, quali Amsterdam, Londra, Bruxelles, Vienna.

Durante il periodo che segna il passaggio dalla dinastia Ming (1368-1644) a quella Qing (1644-1911), contrassegnato da gravi problemi politici che portano all'interruzione degli scambi commerciali, gli olandesi sono costretti a rivolgersi ai giapponesi, che solo da qualche decennio avevano cominciato a produrre la porcellana. Sarà proprio il Giappone a realizzare, oltre al bianco e blu imposto dagli olandesi, nuove e bellissime tavolozze policrome che riscuoteranno un grande successo in Europa perché più confacenti agli ambienti barocchi e rococò delle residenze europee. Le due tavolozze di successo saranno quelle chiamate Imari

shipwrecks, thanks to which we have very often been able to arrive at more precise dating of the porcelain and a better knowledge of the most recurrent typologies.

The Dutch were eventually joined by many other European countries which, in turn, set up their own East India Companies, the one major exception being the states of Italy, despite a number of attempts that aborted. Thus they continued to depend on Europe's major distribution centres, including Amsterdam, London, Brussels and Vienna.

During the period of transition from the Ming dynasty (1368-1644) to the Qing dynasty (1644-1911), marked by serious political problems that led to a suspension of trade, the Dutch found themselves having to look to the Japanese, who had only been producing porcelain for a few decades. And it was in fact Japan that, apart from the blue and white china required by the Dutch, began to turn out new and remarkably beautiful polychrome porcelain that had great success in Europe, fitting in better with the Baroque and rococo settings of the European residences. The two combinations of colours that found particular favour were called Imari and Kakiemon, the former after the name of the Japanese port from which they were sent to the West, the latter after the name of the family of potters that created it.

e Kakiemon, la prima dal nome del porto giapponese da cui erano inviate in Occidente e la seconda dal nome della famiglia di vasai che la realizzò.

La porcellana in stile Imari è caratterizzata dal blu cobalto sotto coperta e dal rosso ferro e dall'oro sopra coperta, a cui talvolta si aggiungono altri smalti. Presenta un decoro fitto e molto ricco che si richiama alle bellissime decorazioni dei tessuti dei kimono. Lo stile Kakiemon è, invece, completamente diverso, molto raffinato, con un ornato arioso su un fondo bianco latte *nigoshide* contraddistinto dalla presenza di un rosso aranciato, color *kaki* da cui prende il nome la famiglia di ceramisti.

La realizzazione di entrambe queste tipologie avviene nel centro di produzione di Arita, sull'isola meridionale di Kyūshū, non lontano da Nagasaki dove, nell'isoletta di Deshima, dimoravano gli olandesi. Saranno proprio queste due tavolozze ad essere preferite e imitate dalle nascenti manifatture europee.

Alla riapertura dei mercati cinesi, alla fine del XVII secolo, riprendono i traffici commerciali con la Cina, più organizzata e più economica.

Agli europei è concessa la possibilità di risiedere a Canton, pur se con grandi restrizioni e senza poter mai avere accesso diretto ai centri di produzione ceramica. L'obbligo di doversi servire di interpreti e di intermediari impone loro di inviare

The Imari style porcelain is characterised by cobalt blue underglaze with iron red and gold overglaze, to which other enamels were occasionally added. It displays richly and highly decorated surfaces reminiscent of the gorgeous decoration characterising kimonos. By contrast, Kakiemon is completely different; highly refined with relatively sparse decoration on a milky white nigoshide characterised by the use of an orange-red colour, kaki, from which the family of ceramists took its name.

Both these types of porcelain were turned out in the production centre of Arita, on the southern island of Kyūshū, not far from Nagasaki where the Dutch resided on the island of Deshima. It was in fact these two combinations of colours that were eventually preferred and imitated by the nascent European manufactories.

When the Chinese markets reopened at the end of the 17th century, trade revived with a better organised, more economically developed China.

Europeans were granted the possibility of residence in Canton, albeit with severe restrictions and without being able to have direct access to the porcelain production centres. Given the absolute need to make use of interpreters and intermediaries, they had no choice but to send models and drawings to

in Cina modelli e disegni da far eseguire su commissione, anche se, non potendo controllare il processo produttivo, ricevono i prodotti finiti solo l'anno successivo.

Cominciano così ad arrivare in Occidente ricchi servizi da tavola composti da un elevato numero di pezzi adatti alla mensa europea, oggetti ornamentali, quali gruppi di vasi (da 3 a 5), grandi vasi singoli, statuette di varie dimensioni e via dicendo. Le tavolozze preferite sono quelle policrome che successivamente saranno suddivise in varie 'famiglie' (verde, rosa, gialla, nera), anche se il bianco e blu continua ad essere molto popolare. Grande successo riscuoterà la tavolozza giapponese Imari, che prenderà per l'appunto il nome di 'Imari cinese', molto richiesta quando le ordinazioni saranno di nuovo rivolte al mercato cinese.

Di queste produzioni settecentesche testimonianze molto importanti provengono dai recuperi di alcune navi naufragate, quali ad esempio l'imbarcazione olandese Geldermalsen, chiamata in precedenza 'Nanking cargo', affondata nel 1752 nel viaggio di ritorno in Olanda per aver urtato contro la barriera corallina. Sono state recuperate 203 casse di porcellane, soprattutto bianche e blu, contenenti 171 ricchi servizi da tavola e da tè, venduti in una memorabile asta di Christie's ad Amsterdam nel 1986 (Jörg 1986; Sheaf 1988: 81-162).

China for production on commission, although, having no control over the production process, they only received the final products the following year.

Thus began to arrive in the West rich sets of tableware with a great many pieces suited to European tables, including ornamental objects such as sets of vases (from 3 to 5), large single vases, statuettes of various sizes, and so forth. The favourite colour combinations were polychrome, successively divided into various 'families' (green, pink, yellow and black), although blue and white continued to enjoy great popularity. The Japanese Imari range of colours proved particularly successful, and came to be named 'Chinese Imari', very much in demand when orders to the Chinese market were resumed.

Major evidence of these 18th century productions came with the salvaging of a number of shipwrecks including, for example, the Dutch vessel Geldermalsen, previously called the 'Nanking cargo', which sank on colliding with a coral reef on the way back to Holland in 1752. 203 crates of porcelain were retrieved, mainly blue and white, containing 171 rich sets of tableware and tea-sets, sold in 1986 in a memorable auction by Christie's in Amsterdam (Jörg 1986; Sheaf 1988: 81-162).

Riferimenti bibliografici / References

Arbace 2001

L. Arbace, Ceramiche da uno scavo a Palazzo Reale, in *Ministero dei Beni e le Attività Culturali. Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia. Bollettino d'informazione*, Anno 1999, Napoli 2001, 113-117.

Canepa 2016

T. Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World 1500-1644*. London 2016.

Caterina 1976

L. Caterina, Chinese Blue-and-White in the 'Duca di Martina' Museum in Naples, *East and West* N.S. 26/1-2, 1976, 213-222, figs. 1-22.

Caterina 1986

L. Caterina, *Museo Nazionale della Ceramica "Duca di Martina" di Napoli. Catalogo della porcellana cinese di tipo bianco e blu*. Roma 1986.

Caterina 2012

L. Caterina, Porcellana cinese – Chinese Porcelain, in L. Caterina e R. Giunta (eds.), *Museo Orientale 'Umberto Scerrato'*, 259. Napoli 2012.

Caterina 2014

L. Caterina, La Cina al Palazzo Reale di Napoli, in A. Porzio (ed.), *Quaderni di Palazzo Reale II. Mondi lontani*, 36-60. Napoli 2014.

Caterina 2014 b

L. Caterina, La via della porcellana bianca e blu, in M. Abbiati, F. Greselin (eds.), *Il liuto e i libri. Studi in onore di Mario Sabattini*, 177-184. Venezia 2014.

Caterina 2017

L. Caterina, Le vie marittime della ceramica cinese, in L. Caterina e B. Genito (eds.), *Archeologie delle "Vie della Seta": Percorsi, Immagini e Culture Materiali*, vol. II, 1-12. Roma 2017.

Curatola 1993

G. Curatola (ed.), *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia* (Venezia, Palazzo Ducale 30 ottobre 1993 – 30 aprile 1994). Milano 1993.

Curatola 2018

G. Curatola (ed.), *Islam e Firenze. Arte e collezionismo dai Medici al Novecento*. Firenze 2018.

Fuchs 1993

C.D. Fuchs, *Maioliche istoriate rinascimentali del Museo statale d'Arte medievale e moderna di Arezzo*. Arezzo 1993.

Guy 2010

J. Guy, Rare and Strange Goods. International Trade in ninth Century Asia, in R. Krahl et al. (eds.), *Shipwrecked: Tang Treasures and Monsoon Winds*, 19-27. Singapore 2010.

Hatcher, de Rham, Thorncroft 1987

M. Hatcher, M. de Rham and A. Thorncroft, *The Nanking Cargo*. London 1987.

Jackson, Jaffer 2004

A. Jackson and A. Jaffer (eds.), *Encounters: The Meeting of Asia and Europe, 1500-1800*. London 2004.

Jörg 1982

C. J. A. Jörg, *Porcelain and the Dutch China Trade*. The Hague 1982.

Jörg 1986

C. J. A. Jörg, *The Geldermalsen: History and Porcelain*. Groningen 1986.

Kerr 2002-3

R. Kerr, A Remarkable Tang Dynasty Cargo, *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 67, 2002-3, 13-26.

Kilburn 1988

R. Kilburn, The Hatcher Junk (1643-6), in C. Sheaf and R. Kilburn, *The Hatcher Porcelain Cargoes. The Complete Record*, 13-80. Oxford 1988.

Krahl et al. 2010

R. Krahl et al.(eds.), *Shipwrecked: Tang Treasures and Monsoon Winds*. Singapore 2010.

Krahl 2010

R. Krahl, Chinese Ceramics in the Late Tang, in R. Krahl et al. (eds.), *Shipwrecked: Tang Treasures and Monsoon Winds*, 45-73. Singapore 2010.

Krahl 2010 b

R. Krahl, Tang Blue-White, in R. Krahl et al. (eds.), *Shipwrecked: Tang Treasures and Monsoon Winds*, 209-211. Singapore 2010.

Morena 2005

F. Morena, *Dalle Indie orientali alla corte di Toscana. Collezioni di arte ci-*

nese e giapponese a Palazzo Pitti. Firenze 2005.

Pierson 2007

S. Pierson, *Collectors, Collections and Museums. The Field of Chinese Ceramics in Britain, 1560-1960*. Bern 2007.

Pijl-Ketel 1992

C. van der Pijl-Ketel (ed.), *The Ceramic Load of the 'Witte Leeuw'*. Amsterdam 1982.

Pijl-Ketel 2004

C. van der Pijl-Ketel, *Kraak* type porcelain and other Ceramic Wares Recovered from the Dutch East Indiamen the 'Witte Leeuw' Sunk in 1643, *Transactions of the Oriental Ceramic Society* (TOCS) 67, 2002-03, 91-98.

Sheaf 1988

C. Sheaf, The Geldermalsen, in C. Sheaf and R. Kilburn, *The Hatcher Porcelain Cargoes. The Complete Record*, 81-162. Oxford 1988.

Spallanzani 1978

M. Spallanzani, *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*. Firenze 1978.

Sulla via della Seta 2012

Sulla via della Seta (Roma, Palazzo delle Esposizioni 27 ottobre 2012 – 10 marzo 2013). Torino 2012.

Viallé 2000

C. Viallé, Japanese Porcelain for the Netherlands: The Records of the Dutch East India Company, in Kyūshū Ceramic Museum (ed.), *The Voyage of Old Imari Porcelain*, 176-83, 197-205. Arita 2000.

Volker 1954

T. Volker, *Porcelain and the Dutch East India Company, as Recorded in the Dagh-Registers of Batavia Castle, those of Hirado and Deshima and Other Contemporary Papers, 1602-1682*. Leiden 1954.

MO3, MO5, MO6, MO9

Porcellana *kraak*

Porcellana bianca e blu
Prima metà XVII secolo

Kraak porcelain

Blue and white porcelain
First half of the 17th century

La sezione cinese del Museo Orientale ‘Umberto Scerrato’ custodisce un nucleo di porcellane bianche e blu chiamate *kraak*, databili alle prime decadi del XVII secolo. Il nome deriva, con ogni probabilità, dalla corruzione della parola *caracca*, nome delle navi portoghesi, due delle quali catturate dagli olandesi trasportavano vasellame di questo tipo, oppure dal termine olandese *kraken*, di facile rottura, o dal nome della mensola del camino su cui si sistemavano le porcellane.

È una produzione destinata al mercato occidentale, prodotta nelle fornaci di Jingdezhen nel Jiangxi, caratterizzata da un corpo sottile, una fattura non sempre perfetta, un blu luminoso. Il decoro presenta un repertorio iconografico tipicamente cinese contraddistinto da pannellature più larghe e più strette ornate da motivi floreali, zoomorfi e geometrici, scene di paesaggio popolate da letterati, funzionari, nuvole, cavalli alati. Si tratta di vasellame da tavola, molto spesso eseguito su ordine della Compagnia Olandese delle Indie Orientali (VOC) con richieste di particolari forme dalle dimensioni variabili, adatte alla mensa occidentale.

Caratteristici di questa produzione sono quattro esemplari presenti in museo, un piatto, due coppette e una bottiglia.

Il piatto (MO3 - Ø 26,5), oltre alle consuete pannellature, presenta un’iconografia daoista con due daini alla ricerca del fungo sacro che si trova ai piedi degli alberi di pino. Il daino, il fungo sacro e il pino sono tutti emblemi di longevità.

Le due coppe (MO5 - Ø 14,3; MO6 - Ø 20,5) a parete ricurva e orlo piatto, realizzate per il mercato olandese, sono tra le forme più comuni del vasellame *kraak*. Hanno una forma particolare registrata negli inventari della Compagnia Olandese delle Indie Orientali come *klapmuts*, per la somiglianza a un cappuccio di lana con ampio orlo piatto. Tale forma potrebbe essere stata determinata dalla necessità di dover sistemare nella coppa il cucchiaino metallico europeo a lungo manico diritto utilizzato nei secoli XVI e XVII per le zuppe e non adattabile alle consuete forme delle coppe cinesi. Sono decorate, al loro interno, l’una (MO5) con un letterato e l’altra (MO6) con un funzionario.

La bottiglia (MO9 - h 27), dal corpo piriforme, presenta un decoro con cavalli volanti su onde, emblema di velocità e perseveranza, inseriti all'interno delle consuete pannellature.

The Chinese section of the Museo Orientale 'Umberto Scerrato' houses a small group of blue and white porcelains called kraak, dating to the first decades of the 17th century.

The name derives, probably, from the corruption of the word caracca, Portuguese ship, two of which captured by Dutch transported chinaware of this type, or from the Dutch term kraken, easy to break or referred to the shelf on which the porcelain was placed.

It is a production intended for the Western market, manufactured in the kilns of Jingdezhen in Jiangxi, characterized by a thin body, a not always perfect workmanship, a bright blue. The decoration presents a typically Chinese iconographic repertoire marked by wider and narrower panels adorned with floral, zoomorphic and geometric motifs, landscape scenes animated by literati, officials, clouds, winged horses.

This is tableware, very often made on order of the Dutch East India Company (VOC) with requests for particular shapes of varying sizes, suitable for the Western table.



Characteristic of this production are four items in the museum, a dish, two small cups and a bottle.

The dish (MO3 - Ø 26,5), besides the usual panelling, is connected to a Daoist symbology with two deer searching the sacred fungus of immortality found at the feet of the pine tree. The deer, the sacred fungus and the pine tree are all emblems of longevity.

The two cups (MO5 - Ø 14,3; MO6 - Ø 20,5) with rounded sides and flat rim executed for Dutch market are among the most common shape of kraak tableware. They have a distinctive shape recorded in Dutch East India Company inventories as klapmuts, due to their similarity to a woolen cap with upturned brim. It is a type of bowl very different from the traditional Chinese ones, expressly made for the Western market and whose shape might have been determined by the need to fit the European long-handled straight metal spoon used in the 16th and 17th centuries and not adaptable to the usual shapes of Chinese bowls. They are decorated, on the inside, one (MO5) with a scholar and the other (MO6) with an official.

The bottle (MO9 - h 27), having a pear-shaped body, is decorated with flying horses over waves, emblem of speed and perseverance, inserted inside the usual panelling.

Pittura cinese: materiali, formati, generi, tecniche e stili / *Chinese painting: materials, formats, genres, techniques and styles*

ELENA MACRÌ

La pittura a inchiostro occupa in Cina uno spazio culturale ed artistico molto importante ed è considerata, insieme con la calligrafia, la forma d'arte più nobile, nonché un tratto distintivo dell'identità culturale estremo-orientale¹.

Per comprendere la pittura a inchiostro e fruire al meglio del suo linguaggio visivo è necessario conoscere quali siano le caratteristiche, la funzione e il valore comunicativo delle sue immagini, la visione del mondo all'interno della quale esse sono state concepite e i diversi contenuti culturali che le sottendono, tenendo ben presente che le differenze tra pittura occidentale e pittura cinese sono sostanziali e riguardano ogni ambito del processo creativo, a partire dai fondamenti teorici di natura filosofica che derivano da una diversa visione qualitativa del mondo e che determinano l'impianto figurativo delle opere fino ad arrivare ai materiali pittorici, i formati, i generi, le tecniche e gli stili pittorici².

Un altro elemento importante da considerare quando ci si appropria alla pittura cinese è la relativa terminologia. Nei trattati teorici del

In China ink painting occupies a niche of great cultural and artistic importance and, together with calligraphy, is considered the noblest form of art as well as being a distinctive feature of the cultural identity of the Far East¹.

For a proper understanding of ink painting and command of its language, it is necessary to have some knowledge of its characteristics, function and communicative value of the images – the worldview within which they are conceived and the various underlying cultural contents, bearing in mind that the differences between Western and Chinese painting are considerable. The differences emerge at every level of the creative process, starting from the theoretical fundamentals which are essentially philosophical – deriving from a different qualitative worldview and determining the figurative arrangement of the works – and on to the materials employed, the formats, the genres, the techniques and the styles².

Another important aspect to consider on approaching Chinese painting is the terminology involved. In the treatises of the past, the sphere

passato, la sfera della pittura veniva identificata ricorrendo a termini generici quali *hua* 画 e *hui* 绘 (績), vocaboli che non facevano alcun riferimento ai materiali pittorici utilizzati e che non prevedevano alcuna distinzione tra i concetti di arte, mestiere e tecnica, estendendosi ad ogni sorta di competenza pratica. Agli inizi del Novecento, in seguito al diffondersi dell'arte occidentale in Cina, venne coniato il termine *Guohua* 国画, abbreviazione dell'espressione *Zhongguo huihua* 中国绘画, traducibile come pittura tradizionale cinese. Il vocabolo, dalle forti connotazioni nazionaliste, veniva utilizzato per differenziare la produzione a inchiostro su carta da quella a olio su tela, pur senza fare direttamente riferimento ai materiali in uso³. Attualmente, il termine utilizzato per identificare la pittura a inchiostro cinese è *shuimohua* 水墨画, messo a punto nei primi anni Ottanta per rendere il carattere sperimentale di alcune nuove correnti che andavano delineandosi nell'ambito delle arti dell'inchiostro. Composto da tre vocaboli distinti, il termine pone l'attenzione sui due principali materiali pittorici utilizzati e, al contempo, rimanda all'idea di interazione che si attua tra loro. Tuttavia, va sottolineato che il termine *shuimohua* non ha sostituito il termine *Guohua*, ancora in uso soprattutto negli ambienti più tradizionalisti.

of painting was identified using generic terms like hua 画 and hui 绘 (績), terms that made no reference to the materials used and implied no distinction between the concepts of art, craft and technique, extending to every sort of practical skill. In the early 20th century, when Western art had found its way to China, the term Guohua 国画 was coined, an abbreviation of the expression Zhongguo huihua 中国绘画, which can be translated as traditional Chinese painting. With its marked nationalist connotations, the term was used to distinguish production in ink on paper from oil painting on canvas, without, however, making any direct reference to the materials used³. Nowadays, the term used to identify Chinese ink painting is shuimohua 水墨画, devised in the early 1980s to convey the experimental nature of certain new currents that were forming in the field of ink arts. Consisting of three distinct terms, the expression highlights the two main materials used and, at the same time, evokes the idea of the interaction that takes place between them. However, it is to be noted that the term shuimohua has not replaced the term Guohua, still in use, above all in the more traditionalist circles.

These terms are important, for they encapsulate the way of conceiving of painting, the role of the artist and the creative dimension that China has developed in the course of time, starting from the

Questi termini sono importanti in quanto racchiudono in sé il modo di pensare la pittura, il ruolo dell'artista e la dimensione creativa che la Cina ha elaborato nel corso del tempo, partendo da un'idea di pittura considerata frutto dell'abilità tecnica e dell'esperienza con un preciso scopo funzionale fino ad arrivare, per gradi, ad una pratica pittorica di natura più concettuale, che pone l'accento su concetti di natura più astratta relativi al dipinto⁴.

I materiali pittorici, in virtù della loro peculiarità, hanno avuto un ruolo determinante nello sviluppo dell'estetica e del linguaggio visivo tipico delle arti dell'inchiostro. Tra i vari utilizzati sia per la pittura che per la calligrafia, quelli fondamentali sono quattro: inchiostro (*mo* 墨), carta (*zhi* 纸), pennelli (*bi* 笔) e pietra da inchiostro (*yan* 砚), conosciuti anche come i 'quattro tesori dello studio del letterato' (*wenfang sibao* 文房四宝) (fig. 1), così chiamati per l'importanza che questi strumenti hanno assunto nella vita culturale cinese. Ancora oggi, la loro lavorazione viene effettuata secondo antichi metodi tradizionali che vantano l'iscrizione nella lista del Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO.

L'inchiostro (fig. 2) è un composto di nerofumo, finissima polvere nera che si ricava dalla combustione di sostanze vegetali, miscelata con colla animale e varie fragranze aromatiche⁵. Questo

idea of painting as fruit of technical skill and experience with a precise functional aim, to transform step-by-step into a more conceptual practice, placing the emphasis on concepts of a more abstract nature regarding pictorial representation⁴.

*The materials employed are of a particular nature such as to play a decisive role in the development of the aesthetics and visual language typical of ink arts. Of the various materials used for both painting and calligraphy, four are fundamental: ink (*mo* 墨), paper (*zhi* 纸), brushes (*bi* 笔) and inkstone (*yan* 砚), known as the 'Four Treasures of Scholar's Studio' (*wenfang sibao* 文房四宝) (fig. 1), thus called on*

Fig. 1. I quattro tesori dello studio del letterato.

Fig.1. Four treasures of the scholar's studio.





Fig. 2. Manifattura delle barrette d'inchiostro.

Fig. 2. Making inksticks.

materiale pittorico vanta una storia antichissima. Diversi studi effettuati su vasellame e oggetti dipinti attestano che l'inchiostro di nerofumo esisteva già in epoca Shang 商 (ca. 1500-ca. 1050 a.C.) e che quello utilizzato in epoca Zhou 周 (ca. 1050-221 a.C.) era qualitativamente molto simile a quello in uso in epoca Han 汉 (206 a.C.-220 d.C.). Inoltre, in diverse tombe risalenti al periodo degli Stati Combattenti 战国 (475-221 a.C.) sono stati ritrovati piccoli tocchetti di inchiostro che venivano polverizzati con un pestello in legno in un mortaio di pietra, strumenti ritrovati in diverse tombe risalenti al periodo degli Han Orientali 东汉 (25-220 d.C.).

In commercio esistono diverse tipologie di inchiostro, classificate in base alle materie prime utilizzate, al tipo di miscela e al tipo di proporzione tra i vari componenti. I più

account of the importance these materials have taken on in Chinese cultural life. Today painting and calligraphy are still being performed in accordance with the ancient traditional methods that can boast inclusion in the UNESCO Intangible Cultural Heritage list.

The ink (fig. 2) is a combination of carbon black – an extremely fine black powder obtained by burning vegetal substances – mixed with animal glue and various aromatic fragrances⁵. The history of this material goes far back into antiquity. Various studies carried out on pottery and painted objects attest to use of carbon black as early as the Shang dynasty 商 (ca. 1500-ca. 1050 BC) and demonstrate that the material used during the Zhou dynasty 周 (ca. 1050-221 BC) was qualitatively very similar to the material used during the Han dynasty 汉 (206 BC-220 A.D.). Moreover, in a number of tombs dating back to the Warring States period 战国 (475-221 BC), some small lumps of ink were found, the practice being to pulverise them with a wooden pestle in a stone mortar. Tools of this kind have been found in a number of tombs dating back to the Eastern Han period 东汉 (25-220 A.D.).

Various types of ink are commercially available, classified according to the raw materials used, the type of mixture and the proportion between the various components.

utilizzati sono gli inchiostri di origine vegetale per i quali si utilizzano due diversi tipi di nerofumo. Dal nerofumo prodotto dalla combustione di legno di pino si ricava un inchiostro di colore matto e opaco (*songyan mo* 松烟墨), di solito utilizzato per la pittura di paesaggio, puro o miscelato con altre varietà di inchiostro. Dal nerofumo prodotto dalla combustione di olio vegetale ottenuto dai semi di paulonia (*tong* 桐), si ottiene un inchiostro nero intenso, lucido e dalle tonalità brillanti (*youyan mo* 油烟墨), utilizzato puro o miscelato sia per la pittura che per la calligrafia. Per gli inchiostri colorati e per i colori, invece, si utilizzano pigmenti minerali o vegetali miscelati con colla, mentre negli inchiostri di origine animale – molto rari – si utilizza nerofumo ricavato dalla combustione di grasso animale.

L'intero processo di lavorazione dell'inchiostro prevede fasi di combustione, miscelazione, modellatura in barrette o bastoncini, asciugature e decorazione. Si comincia con la preparazione del nerofumo che si ottiene bruciando legno di pino invecchiato – con un'elevata concentrazione di olio essenziale – oppure olio di paulonia⁶. Il nerofumo conferisce all'inchiostro il suo caratteristico colore, determinandone lucentezza, viscosità e fluidità, mentre la sua qualità dipende dal controllo ottimale della temperatura e della durata della combustio-

Most used are the inks of vegetal origin, for which various kinds of carbon black are employed. From the carbon black produced with burnt pine wood is obtained an ink showing a matt, opaque colour (songyan mo 松烟墨), usually used for landscape painting, either pure or mixed with other varieties of ink. The carbon black produced by burning vegetal oil obtained from paulownia seeds (tong 桐) yields a shiny, intense black ink with brilliant shades (youyan mo 油烟墨), used in its pure state or mixed for both painting and calligraphy. For coloured inks and paint, on the other hand, mineral or vegetal pigments are used, mixed with glue, while for the – very rare – inks of animal origin use is made of carbon black obtained by burning animal fat.

The entire process of producing ink entails a number of stages: burning, mixing, moulding in bars or sticks, drying and decoration. It starts with the preparation of carbon black, obtained by burning seasoned pine wood – with a high concentration of essential oil – or paulownia oil⁶. The carbon black gives the ink its characteristic colour, determining its lustre, viscosity and fluidity, while its quality depends on optimal control of the temperature and duration of burning. The carbon black is then mixed with animal glue, obtained by boiling bones and connective tissue, dissolving the granules at a temperature of 30-40 ° C. The glue

ne. Il nerofumo viene poi miscelato con colla animale, ottenuta tramite bollitura di ossa e tessuti connettivi animali, sciogliendone i granuli ad una temperatura di 30-40° C. La colla serve per legare il composto in fase di lavorazione, ma anche per aiutare il colore a fissarsi sul supporto pittorico. L'aggiunta delle varie fragranze aromatiche quali muschio, canfora e trementina serve a conservare il prodotto, ad esaltarne l'intensità del colore, a favorire la penetrazione del pigmento nella carta e a conferire una gradevole profumazione. I vari componenti vengono miscelati secondo composizioni e proporzioni segrete che variano da produttore a produttore. Per ottenere una barretta di inchiostro di buona qualità, di solito, la proporzione è di dieci parti di nerofumo e cinque parti di colla.

Dopo aver miscelato le varie sostanze, il composto viene lavorato a vapore – per evitare che indurisca – fino ad ottenere un impasto liscio e uniforme che viene poi rivoltato e battuto con un martello numerose volte. Dopo la battitura, l'impasto è pronto per essere modellato a mano in forma di bastoncino, o sistemato in stampi di legno di radica intagliati per assumere la forma di barretta. Tolte dallo stampo, le barrette vengono fatte asciugare in un luogo ombreggiato e ventilato, a temperatura e umidità costante, per almeno sei mesi, rigirandole quotidianamente per evitare che si defor-

serves to bind the mixture during the processing, but also to help the ink to adhere to the painted surface. The addition of various aromatic fragrances such as musk, camphor and turpentine serves to conserve the product and bring out the colour, while helping the pigment to penetrate into the paper and endowing it with a pleasing aroma. The various ingredients are mixed according to secret compositions and proportions that vary from one producer to another. For a good quality ink bar the proportion is usually ten parts of carbon black to five parts of glue.

Once the various substances have been mixed, the mixture is kneaded with steam – to prevent it from hardening – until a smooth, uniform compound is obtained, which is then repeatedly turned over and hammered. After the hammering, the mixture is ready to be moulded by hand in the form of a stick, or pressed into moulds carved in briar wood to be shaped into bars. On being removed from the mould, the bars are dried in an airy, shady place with constant temperature and humidity for at least six months, turning them over daily to prevent them from losing their shape or drying unevenly. Once dried, the bars are decorated. To be used, the bars are rubbed and dissolved with a few drops of water on the inkstone, a nonporous, perfectly smooth slate support equipped with a little tank to collect the ink.

mino o che asciughino in maniera non uniforme. Una volta asciutte, le barrette vengono decorate. Per essere utilizzata, la barretta va sfregata e disciolta con un po' d'acqua sulla pietra da inchiostro, un supporto pittorico in ardesia non porosa dalla superficie perfettamente liscia, dotato di un piccolo serbatoio in cui si raccoglie l'inchiostro.

La carta costituisce il principale supporto pittorico utilizzato in oriente. Le scoperte archeologiche ne attestano l'invenzione intorno al 105 d.C., anche se allora era in uso un tipo di carta composta con fibre di canapa e gelso, molto costosa, ma qualitativamente non buona. La carta fu inventata per finalità pratiche, in quanto occorreva un supporto scrivtorio per annotare testi politici e religiosi che fosse più leggero, pratico ed economico rispetto ai precedenti materiali in uso quali ossa di animali, bronzi, listelli di legno o bambù, seta e steli in pietra. Utilizzata occasionalmente per la pittura sin dall'epoca Tang 唐 (618-907), si afferma come principale supporto pittorico e scrivtorio soltanto in epoca Yuan 元 (1279-1368).

In commercio esistono diverse tipologie di carta (fig. 3), ciascuna con differenti capacità assorbenti, classificate in base alle diverse fibre vegetali, alle diverse percentuali di corteccia presente e al diverso processo di lavorazione⁷. Tra queste, la più famosa è la carta di Xuan (*Xuanzhi*



The main support used for painting in the East is paper. The archaeological evidence places the invention of paper around the year 105 A.D., although even then a sort of paper made of hemp and mulberry fibre was in use, but very costly and of poor quality. Paper was invented for practical purposes, being needed to write political and religious texts on a lighter, cheaper and more practical support than the materials previously used – bone, bronze, strips of wood or bamboo, silk and slabs of stone. Occasionally used for painting as from the Tang 唐 period (618-907), it became the main support for painting and writing only in the Yuan 元 period (1279-1368).

Various types of paper are commercially available (fig. 3), each with a different capacity to absorb, classified on the basis of the different vegetal fibres, different percentages of bark included and different manufacture processes⁷. Of these,

Fig. 3. Lavorazione della carta di Xuan.

Fig. 3. Making Xuan paper.

宣纸), il cui nome deriva dall'omonima città di produzione nell'Anhui. La carta di Xuan, bianca, sottile e resistente, viene prodotta utilizzando corteccia di sandalo giovane (*Pteroceltis tatarinowii*; *qing tan* 青檀) e paglia di riso⁸. L'intero processo di lavorazione prevede 18 diverse fasi e inizia con la raccolta, tra la fine dell'autunno e l'inizio della primavera, dei rami di sandalo giovane. Una volta rimossa, la corteccia viene lavata a lungo per eliminarne le impurità e bollita per oltre 10 ore. Anche la paglia di riso viene cotta e i composti ottenuti vengono seccati all'aria aperta, sbiancati, battuti, sminuzzati e lavorati in acqua, fino a diventare una polpa che viene poi raccolta con dei grandi setacci rettangolari. Il blocco di carta formatosi viene pressato per eliminare l'acqua in eccesso e, successivamente, i fogli vengono singolarmente sistemati su un supporto metallico per l'asciugatura a vapore.

La carta di Xuan più sottile e leggera (*mianliaolei Xuanzhi* 棉料类宣纸) ha una concentrazione maggiore di paglia rispetto a quella più spessa e resistente (*piliaolei Xuanzhi* 皮料类宣纸) che invece contiene più corteccia⁹. Inoltre, la carta di Xuan può essere non trattata (*shengxuan* 生宣), risultando particolarmente assorbente e adatta per un tipo di pittura che non prevede strati di inchiostro sovrapposti, oppure può essere trattata (*shuxuan* 熟宣) aggiungendo in fase di lavo-

the most famous is the paper of Xuan (Xuanzhi 宣纸), whose name derives from the homonymous city of production in Anhui. The white, thin but durable paper of Xuan is produced using tender sandalwood bark (Pteroceltis tatarinowii; qing tan 青檀) and rice straw⁸. The entire process entails 18 different stages beginning with the harvesting of young sandalwood branches between the end of autumn and the beginning of spring. Once the bark has been removed, it is washed at length to eliminate impurities and boiled for over 10 hours. The rice straw is boiled, too, and the mixtures obtained are dried in the open air, whitened, beaten, crumbled and kneaded in water to form a pulp which is then collected with large rectangular sieves. The block of paper thus formed is pressed to remove the excess water and subsequently the sheets are arranged one by one on a metal support for steam drying.

Xuan paper is thin and light (mianliaolei Xuanzhi 棉料类宣纸) with a higher concentration of straw than the thicker resistant paper (piliaolei Xuanzhi 皮料类宣纸) that contains more bark⁹. Moreover, Xuan can be used unprocessed (shengxuan 生宣), proving particularly absorbent and suited for the type of painting that does not involve superimposed layers of ink. Alternatively, it can be processed (shuxuan 熟宣) adding animal glue

razione colla animale e allume di potassio, sostanze che sigillano parzialmente i pori della carta rendendola più liscia e meno assorbente.

Il pennello è composto da un ciuffo di pelo animale fissato con del collante all'estremità di uno stelo cavo di bambù che funge da manico¹⁰. In commercio si trovano numerose tipologie di pennelli che differiscono in base alla tipologia di pelo utilizzato, alla durezza, al diametro e alla lunghezza della punta (fig. 4)¹¹. Per la fabbricazione, si utilizza prevalentemente pelo di capra (*yanghao* 羊毫), donnola siberiana (*langhao* 狼毫) e lepre (*zihao* 紫毫). La tipologia e la qualità del pelo, che variano in base al sesso dell'animale, all'ambiente in cui cresce e al periodo dell'anno in cui viene prelevato, determinano la durezza, la lunghezza, il diametro, e la capacità assorbente della punta. Il processo di lavorazione prevede diverse fasi e comincia con la raccolta del pelo nel periodo dell'anno più adatto. Il pelo selezionato viene poi lavorato in acqua, sgrassato e pettinato con un pettine di corno, e infine suddiviso in ciuffi. L'attaccatura della punta viene ben livellata con una lametta, annodata e fissata al manico su cui vengono incisi il nome, le caratteristiche e il marchio di fabbrica del pennello. Completato l'assemblaggio, la punta viene rivestita di colla per evitare che si danneggi.

and potassium alum, substances which partially seal the pores of the paper, making it smoother and less absorbent.

*The brush consists of a tuft of animal hair glued to the end of a hollow bamboo stalk forming the handle¹⁰. A great many types of brushes are commercially available, differing on the basis of the type of hair used, the toughness, the diameter and the length of the bristles (fig. 4)¹¹. For manufacture, use is mainly made of the hair of goats (*yanghao* 羊毫), Siberian weasels (*langhao* 狼毫) and hares (*zihao* 紫毫). The typology and*



Fig. 4. Vari tipi di pennello.

Fig. 4. Various types of painting brushes.



Fig. 5. Esempio di rotolo orizzontale.

Fig. 5. Handscroll.

I pennelli realizzati con pelo di capra sono molto morbidi, flessibili, con una grande capacità assorbente e risultano particolarmente adatti per la calligrafia e la pittura *xieyi*; quelli realizzati con pelo di donnola e di lepre sono più rigidi ed elastici, con ridotta capacità assorbente, e sono particolarmente adatti per la pittura di paesaggio, la ritrattistica e la pittura *gongbi*. Esistono, inoltre, anche pennelli a punta mista, molto versatili in quanto combinano i vantaggi delle diverse tipologie di pelo utilizzate. La scelta tra le varie tipologie di materiali pittorici viene effettuata sulla base delle esigenze pratiche ed espressive dell'artista.

Altro elemento che contraddistingue la pittura cinese è il formato delle opere (fig. 5)¹². La scelta del formato

quality of the hair, which vary according to the sex of the animal, the environment in which it grows and the time of year in which it is collected, determine the toughness, length, diameter and absorption capacity of the bristles. Manufacture involves a number of stages, beginning with collection of the hair in the most suitable period of the year. The selected hair is then processed in water, degreased and combed with a horn comb, and finally divided into tufts. The end of the tuft to be attached to the handle is levelled off with a blade, knotted and fixed to the handle on which is incised the name, characteristics and trademark of the brush manufacturer. Once the assembly has been completed, the bristles are coated with glue to prevent them from being damaged.

The paintbrushes made with goat hair are very soft and flexible, with a good capacity for absorption, and are particularly suited for calligraphy and xieyi painting, while the brushes made with hare and weasel hair are stiffer and more elastic, less absorbent, and particularly suited to landscape painting, portraits and gongbi painting. There are also paintbrushes with mixed hair, which are particularly versatile since they combine the advantages of the different types of hair used. Choice of the various types of painting materials is made on the basis of the artist's practical and expressive needs.

è sempre stata strettamente connessa alla funzionalità, all'utilizzo pratico che veniva fatto della pittura in quanto le opere pittoriche cinesi non sono mai state concepite con l'intenzione di essere esposte, ma per essere fruite in un lasso di tempo circoscritto.

I primi formati pittorici ad essere utilizzati sono stati gli stendardi, usati a scopo funerario, religioso e votivo, insieme con i paraventi e i ventagli, usati prevalentemente a scopo decorativo e la cui foggia ci è nota attraverso raffigurazioni presenti nell'ambito della pittura funeraria o della pittura di corte. Il paravento (*pingfeng* 屏风), in uso sin dall'VIII secolo, costituiva un elemento essenziale dell'architettura d'interni ed era utilizzato per dividere gli spazi all'interno delle abitazioni che erano sprovviste di muri divisorii. La tipologia più comune di paravento prevedeva una struttura lignea composta da un unico pannello rettangolare di grandi dimensioni montato su due gambe laterali (fig. 6), ma era utilizzato anche il classico

Another characteristic feature of Chinese painting is the format employed (fig. 5)¹². The choice of format has always been strictly connected with the function to be served – the practical use to be made of the painting, since Chinese paintings are not conceived for the purpose of display, but to be enjoyed within a limited span of time.

*The first formats used for painting were banners, for funerary, religious and votive purposes, together with screens and fans, used mainly for decorative purposes. We find evidence of the forms used in depictions in the sphere of funerary court painting. The screen (*pingfeng* 屏风), in use as from the 8th century, constituted an essential element of interior architecture, serving to divide spaces within dwellings that had no dividing walls. The most common typology of screen entailed a wooden structure consisting of a single rectangular panel of considerable dimensions resting on two lateral legs (fig. 6),*



Fig. 6. Zhang Yu (XIV secolo), *Il ritratto di Ni Zan*, rotolo orizzontale, inchiostro e colore su carta. National Palace Museum, Taipei.

Fig. 6. Zhang Yu (14th century). Ni Zan' Portrait, handscroll, ink on paper. National Palace Museum, Taipei.

paravento pieghevole composto da più pannelli verticali. Inoltre, nella categoria dei paraventi rientravano anche le piattaforme lignee utilizzate come canapè e decorate con pannelli dipinti montati ai lati, spesso collocate anche in ambienti esterni (fig. 7). La parte dipinta dei paraventi prevedeva una pittura su seta raffigurante paesaggi, fiori e uccelli o personaggi, mentre, negli esemplari più antichi, il dipinto veniva eseguito sulla struttura lignea precedentemente trattata con uno strato di gesso.

Il ventaglio (*shan* 扇), in uso sin dal II secolo a.C., era un formato molto utilizzato in epoca Song 宋 (960-1279). Rigido e di forma rotonda, con una parte centrale in seta dipinta incorniciata da una struttura in legno o bambù (fig. 8),

but the classical folding screen was also used, consisting of a number of vertical panels. The screen category also included wooden platforms used as benches, decorated with painted panels mounted on the sides, often in the open air (fig. 7). The painted part of the screens displayed landscapes, flowers and birds or human figures on silk, while in the earliest examples the painting was executed directly on the wooden structure previously treated with a layer of plaster.

In use as from the 2nd century BC, the fan (*shan* 扇), was a widely used format in the Song period 宋 (960-1279). Rigid and round in shape, with a central part in painted silk framed in a structure in wood or bamboo (fig. 8), the fan was presented as a gift on special occasions, and often conserved mounted on an album sheet or scroll. Painting of the folding form, imported from Japan in the 11th century, began only in the 15th century. Returning to the Song period, the album sheet also began to be used as a painting format (*huace* 画册) (fig. 9). Each sheet contained a painting, usually belonging to a set, and for practical considerations the sheets were often held together in a single bellows folder, structurally similar to the format of the bound texts in use in the Song period.

As from the 9th century, the screens and fans found a new role as collectors' items, and at the same

Fig. 7. Ma Hezhi (XII secolo), *Il canone della pietà filiale*, rotolo orizzontale, inchiostro e colore su seta. National Palace Museum, Taipei.

Fig. 7. Ma Hezhi (12th century), *The Canon of filial piety*, handscroll, ink and colors on silk. National Palace Museum, Taipei.



il ventaglio veniva regalato in occasioni speciali e spesso conservato montato su foglio d'album o rotolo. Il formato pieghevole, importato dal Giappone nell'XI secolo, cominciò ad essere dipinto soltanto a partire dal XV secolo. Sempre in epoca Song, comincia ad essere utilizzato come formato pittorico anche il foglio d'album (*huace* 画册) (fig. 9). Ogni foglio conteneva un dipinto, di solito facente parte di un set, spesso raccolti per motivi di praticità in un unico album a soffietto strutturalmente simile al formato dei testi rilegati in uso in epoca Song.

A partire dal IX secolo, i paraventi e i ventagli cominciarono a trasformarsi in oggetti da collezio-



time the collectors began to use the scroll and album sheet formats for better conservation of the painted part mounted on these objects and, at the same time, to have more practical access to them. Between the 9th and 13th centuries, scrolls

Fig. 8. Zhou Fang (VIII secolo), *Dame di corte che adornano i capelli con fiori*, dettaglio, rotolo orizzontale, inchiostro e colore su seta. Liaoning Museum, Shenyang.

Fig. 8. Zhou Fang (8th century), Court Ladies Adorning their Hair with Flowers, detail, handscroll, ink and colors on silk. Liaoning Museum, Shenyang.

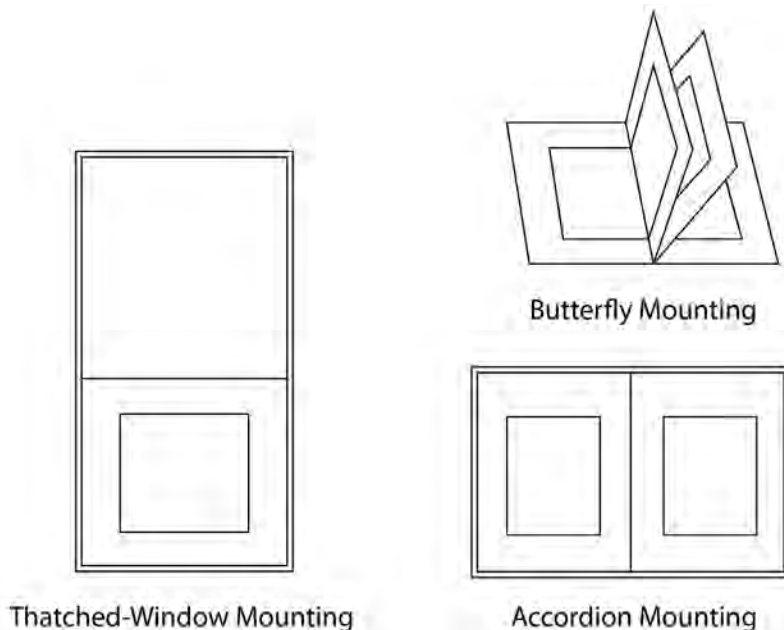


Fig. 9. Fogli d'album.
Fig. 9. Album sheets.

ne e, in contemporanea, i collezionisti iniziarono ad utilizzare i formati del rotolo e del foglio d'album per conservare al meglio la parte pittorica montata su tali oggetti e, al contempo, agevolarne la fruizione. Tra il IX e il XIII secolo, rotoli e fogli d'album divennero il formato prediletto dagli artisti per poi affermarsi, a partire dal XIV secolo, come unici supporti possibili in quanto pratici, leggeri, removibili e trasportabili.

Il formato del rotolo orizzontale (*shoujuan* 手卷) (fig. 10) si è sviluppato sulla base degli antichi supporti scrittori composti da listarelle di legno o bambù legate insieme con del cordoncino. Questo tipo di formato ben si presta ad un tipo di narrazione sequenziale,

and album sheets began to find particular favour with the artists; indeed, as from the 14th century they began to be seen as the only possible supports, being practical, light, removable and transportable.

The handscroll format (shoujuan 手卷) (fig. 10), developed on the basis of the early supports for writing, consisted of thin strips of wood or bamboo bound together with slender cords. This type of format lends itself well to sequential narration, which is why it was initially used above all to transpose religious tales and classical poems into images, and only as from the 7th century to represent landscapes and genre scenes. The experience of following a work displayed on a handscroll scroll is gradual and very personal, determined by the visual

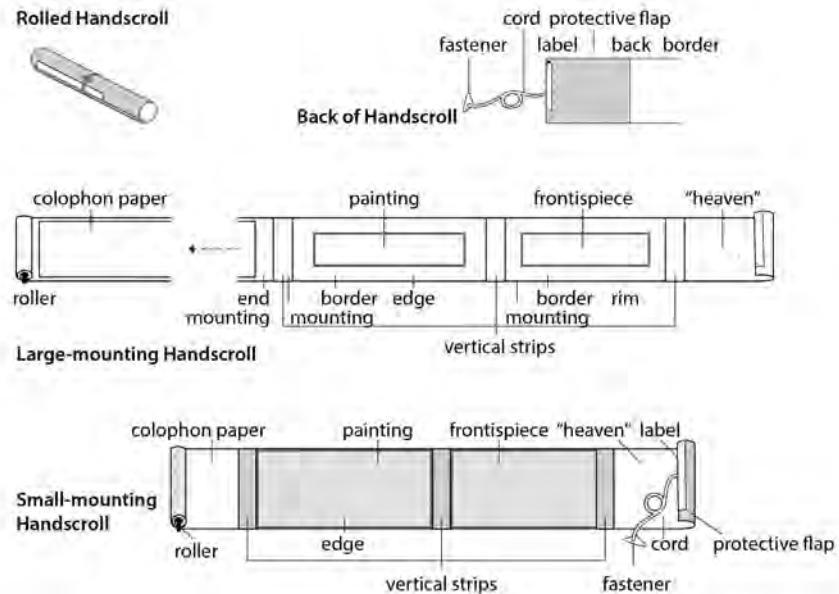


Fig. 10. Rotolo orizzontale.
Fig. 10. Handscroll.

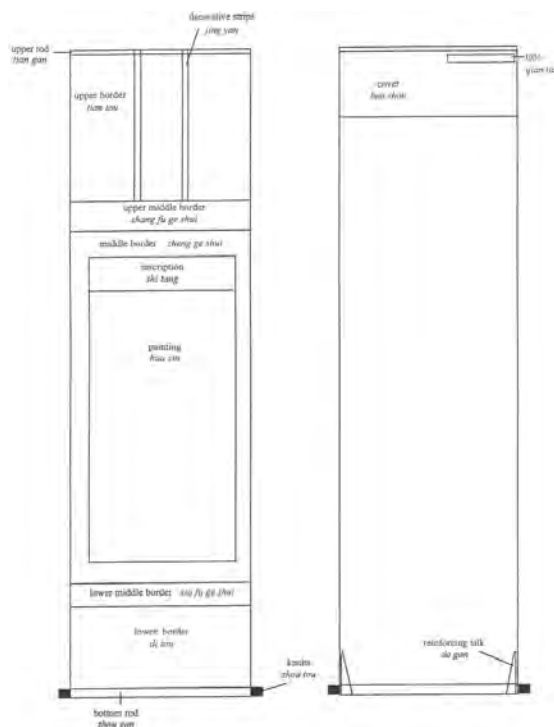
ragion per cui è stato inizialmente utilizzato soprattutto per trasportare in immagine racconti religiosi e componenti poetici classici e, solo a partire dal XII secolo, per raffigurare paesaggi e scene di genere. La fruizione dell'opera montata sul rotolo orizzontale è graduale e intima, dettata dalle suggestioni visive suscitate dalle immagini che appaiono gradualmente, man mano che il dipinto viene srotolato da destra verso sinistra, la direzione di lettura dei testi antichi. Per tale ragione, il buon controllo da parte dell'artista della dimensione spaziale, la scansione e il ritmo delle scene narrative nello spazio pittorico risultano fondamentali.

Il rotolo verticale (*lizhou* 立轴) (fig. 11), invece, trae origine dagli antichi standardi funerari e religiosi. I primi rotoli verticali comparvero intorno al X secolo, in contemporanea con l'affermarsi della pittura di paesaggio monumentale e, secondo alcuni studiosi, la messa a punto di questo tipo di formato è strettamente connessa allo sviluppo stilistico della paesaggistica. Secondo altri studiosi, invece, si tratta di un'evoluzione del rotolo orizzontale che combina la praticità del formato con un orientamento di tipo verticale del dipinto, concepito come una sorta di dipinto murale in miniatura e intercambiabile, adatto all'esposizione temporanea.

suggestions evoked by the images which appear in slow progression as the scroll is unrolled from right to left – the direction in which the ancient texts were read. For this reason it is of fundamental importance for the artist to have a good command of the spatial dimension, and of the progression and rhythm of the narrative scenes in the pictorial space.

The hanging scroll (lizhou 立轴) (fig. 11), on the other hand, originated from the funerary and religious banners. The first hanging scrolls appeared around the 10th century, at the time when monumental landscape painting came into its own and, according to some scholars, the

Fig. 11. Rotolo verticale.
Fig. 11. Hanging scroll.



I rotoli – singoli, in coppia o in gruppi di 3, 4 o 6 rotoli – venivano esposti in occasione di eventi speciali e la scelta del soggetto pittorico variava in base alla stagione, in modo tale da accordarsi con le festività tradizionali previste dal calendario lunisolare. Trascorso il tempo necessario, i rotoli venivano riposti per essere conservati e sostituiti da altri. A differenza del rotolo orizzontale, in quello verticale l'opera è fruibile nella sua interezza, quindi l'attenzione si concentra prevalentemente sulla configurazione unitaria dell'immagine e sul dettaglio tecnico.

Nel rotolo orizzontale, l'opera viene prima montata su un supporto di carta rigida e poi fissata al centro del rotolo. In apertura e chiusura del rotolo vengono inseriti degli inserti in carta su cui apporre le calligrafie: a destra dell'opera quelle relative al titolo e all'autore del dipinto e, a sinistra, quelle che registrano una serie di indicazioni, apprezzamenti o note storiche fondamentali per leggere l'opera nella sua globalità. Oltre all'artista stesso, anche i possessori del dipinto potevano apporvi la propria iscrizione calligrafica contenente apprezzamenti relativi all'opera. Una volta montato il dipinto, all'estremità sinistra del rotolo viene fissato un rullo di legno a sezione circolare – talvolta impreziosito da pomelli di avorio o giada – che serve per srotolare e avvolge-

format was devised in close connection with the stylistic development of landscape painting. Other scholars hold that this format evolved from the handscroll, combining the practicality of the device with vertical orientation of the painting, which was conceived as a sort of miniature, interchangeable wall painting, suited to temporary display. The scrolls – alone or in pairs, or alternatively in groups of 3, 4 or 6 – were displayed on the occasion of special events, and the choice of subjects depicted varied with the seasons to accord with the traditional festivities scheduled by the lunisolar calendar. Once they had served their purpose, the scrolls were put away to be conserved and replaced with others. Unlike the handscroll, the hanging scroll can display the work in its entirety, and so attention focuses mainly on the overall pattern of the image and the technical details.

In the case of the handscroll, the work is first mounted on a support of stiff paper and then fixed to the centre of the scroll. A label is applied to the right of the work with the title of the painting and paper attachments may be inserted at the beginning or end of the scroll bearing calligraphic texts recording a series of indications, appreciative observations or historical notes essential for a total grasp of the contents. Apart from the artist himself, the owners of the scrolls could insert their own

re il dipinto e, dall'altro capo, viene fissata una bacchetta semicircolare da cui pende una cordicella con un fermaglio che serve per chiudere il rotolo una volta che è stato avvolto (fig. 12).

Anche nel caso del rotolo verticale, l'opera viene prima montata su un supporto di carta rigida e poi sistemata all'interno di una cornice in tessuto realizzata con seta monocroma o pannelli policromi. Sulla sommità del rotolo viene montata una bacchetta semicircolare alle cui estremità è legato un cordoncino che serve per appendere il rotolo, mentre all'estremità inferiore del rotolo viene fissato un rullo di legno a sezione circolare, utilizzato come supporto per avvolgere il dipinto e come peso per tendere l'opera quando questa viene esposta¹³.

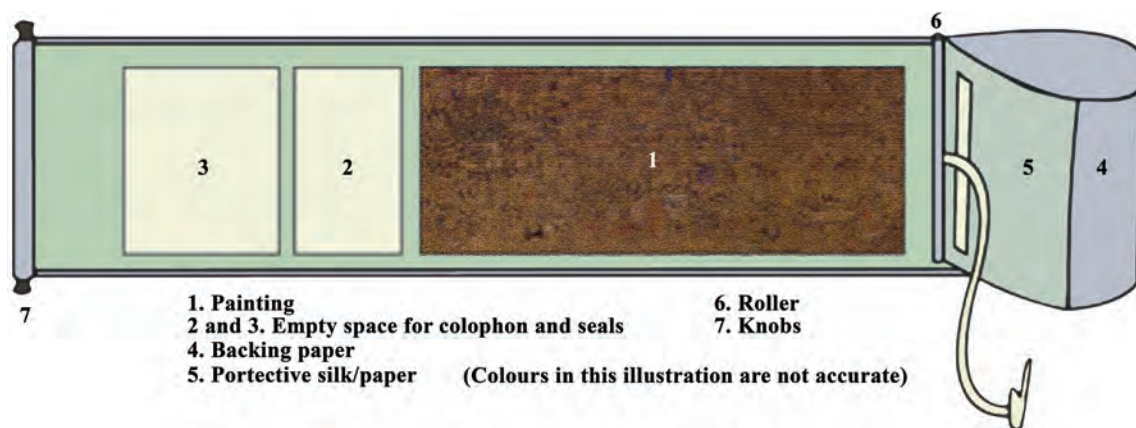
Per quanto riguarda i generi pittorici, la pittura cinese viene abi-

calligraphic inscriptions with appreciative remarks on the painting. Once the painting was mounted, the left end of the scroll was fixed to a wooden roll – circular in section, and possibly enhanced with ivory or jade pommels – which served to unroll or roll up the painting, while a semi-circular bar was attached to the other end, a ribbon hanging from it with a clasp to fasten the scroll once it had been rolled up (fig. 12).

In the case of the hanging scroll, too, the painting was first mounted on a support of stiff paper and then arranged within a textile frame made with monochrome silk or polychrome panels. A semi-circular bar was mounted on the top of the scroll with a slender cord attached to the ends, serving to hang the scroll, while a wooden roll, circular in section, was fixed to the lower end, used for rolling up the painting and as a weight to keep the painting straight when on display¹³.

Fig. 12. Rotolo orizzontale.

Fig. 12. Handscroll.



tualmente suddivisa in tre principali categorie pittoriche, classificate in base al soggetto della raffigurazione, che includono al loro interno diversi sottogeneri¹⁴.

La ritrattistica (*renwuhua* 人物画) è incentrata sulla rappresentazione di soggetti umani e include nel suo insieme raffigurazioni di carattere religioso aventi per soggetto personaggi, eremiti ed immortali del pantheon daoista o buddhista (*daoshihua* 道释画); ritratti di nobildonne o dame di corte e relative scene di vita di corte (*shinühua* 仕女画; *meirentu* 美人图); ritratti di personaggi storici o letterari (*xiaoxianghua* 肖像画), scene di genere (*fengsuhua* 风俗画).

La pittura di fiori e uccelli (*huaniaohua* 花鸟画) è un genere pittorico molto ampio nel cui ambito rientrano una grande varietà di piante, animali, fiori, frutta e verdura. Viene convenzionalmente suddivisa in pittura di fiori e piante (*huahuihua* 花卉画); pittura di uccelli con piume (*lingmaohua* 翎毛画); pittura di verdure, ortaggi e frutta (*shuguohua* 蔬果画); pittura di erbe e insetti (*caochonghua* 草虫画); pittura di animali domestici e di allevamento (*chushouhua* 畜兽画); pittura di animali marini (*linjiehua* 鳞介画).

La pittura di paesaggio (*shanshuihua* 山水画) è incentrata sulla raffigurazione di scenari naturalistici ed è un genere pittorico che non

As for the genres represented, Chinese painting is customarily divided into three main categories, classified according to the subject depicted and covering a number of subgenres¹⁴.

Portraiture (renwuhua 人物画) concentrates on the representation of human subjects, and includes depictions of a religious nature showing personages, hermits and immortals of the Daoist or Buddhist pantheon (daoshihua 道释画). It also includes portraits of noble women or ladies of the court, with the associated scenes of court life (shinühua 仕女画; meirentu 美人图), historical or literary figures (xiaoxianghua 肖像画), and genre scenes (fengsuhua 风俗画).

Paintings of flowers and birds (huaniaohua 花鸟画) constitute a very broad genre which includes a great variety of plants, animals, flowers, fruit and vegetables. It is conventionally subdivided into paintings of flowers and plants (huahuihua 花卉画); paintings of birds with feathers (lingmaohua 翎毛画); paintings of vegetables and fruit (shuguohua 蔬果画); paintings of grasses and insects (caochonghua 草虫画); paintings of domestic and farm animals (chushouhua 畜兽画); and paintings of marine creatures (linjiehua 鳞介画).

Landscape painting (shanshuihua 山水画), dedicated to depicting natural scenery, is a genre that contains no sub-genres but shows a series of differentiations at the stylistic level, depending largely

contiene sottogeneri, ma una serie di differenziazioni di tipo stilistico basate sull'utilizzo dei materiali pittorici. La pittura di paesaggio viene convenzionalmente suddivisa in paesaggi in verde e blu (*qinglü shanshui* 青绿山水), dal nome dei due principali colori di origine minerale utilizzati; paesaggi sfavillanti (*jinbi shanshui* 金碧山水), così chiamati per la caratteristica colorazione conferita dall'utilizzo della polvere d'oro; paesaggi a inchiostro monocromo (*shuimo shanshui* 水墨山水) e paesaggi color ruggine chiaro (*qianjiang shanshui* 浅绛山水), così chiamati per la caratteristica colorazione tra il rosso scuro e il marrone.

È importante sottolineare che i trattati teorici del passato, a partire dal *Lidai minghua ji* 历代名画记 (Registrazione di pittori famosi in ordine cronologico, ca.847) di Zhang Yanyuan 张彦远, registrano per ciascuna categoria pittorica catalogazioni più dettagliate.

La tecnica pittorica, ovvero, l'insieme delle norme mediante cui l'artista dà forma e organizza la materia visiva, determina lo stile dell'opera. Le tecniche principali sono tre: la tecnica *gongbi* (工笔), che letteralmente significa lavoro di pennello (fig. 13); la tecnica *mogu* (没骨), che letteralmente significa pittura senz'ossa (fig. 14); la tecnica *xieyi* (写意), che letteralmente

on the materials employed. Conventionally, it is subdivided into: blue-green landscapes (*qinglü shanshui* 青绿山水), defined by the two main paints of mineral origin used; glittering landscapes (*jinbi shanshui* 金碧山水), so defined on the basis of the characteristic colouring resulting from the use of gold dust; monochrome ink paintings (*shuimo shanshui* 水墨山水) and light rust-coloured landscapes (*qianjiang shanshui* 浅绛山水), which owe their definition to the characteristic colouring between dark red and brown.

It is, however, to be noted that the theoretical treatises of past, beginning with *Lidai minghua ji* 历代名画记 (Registration of famous painters in chronological order, ca.847) by Zhang Yanyuan 张彦远, provide more detailed classification for each category.

The technique employed – the series of norms by which the artist forms and organises the visual material – determines the style of the work. There are three principal techniques: the *gongbi* technique (工笔), which literally means brushwork (fig. 13); *mogu* (没骨), which literally means boneless painting (fig. 14); and *xieyi* (写意), which



Fig. 13. Tecnica gongbi.

Fig. 13. Gongbi technique.

Fig. 14. Tecnica mogu.

Fig. 14. Mogu technique.



significa scrivere, afferrare l'idea (fig. 15).

Il *gongbi* è una tecnica estremamente particolareggiata, caratterizzata da una minuziosa resa del dettaglio e dall'uso del colore, con una palette cromatica molto ampia. È la tecnica principalmente usata nell'ambito della pittura di corte (*gongtinghua* 宫廷画; *yuantihua* 院体画), uno stile pittorico improntato alla resa realistica dei soggetti. Quella del *mogu* è una tecnica che prevede soltanto campiture di colore o inchiostro, priva di linee di contorno che, nel vocabolario tecnico della pittura a inchiostro, sono

considerate l'ossatura del dipinto, ciò che conferisce forma all'immagine raffigurata. Il *xieyi* è una tecnica caratterizzata da un uso spontaneo ed espressionistico del pennello che pone enfasi sulla componente liberatoria dell'atto creativo e sulla capacità evocativa del dipinto. Si contraddistingue per la semplicità della composizione e la rapidità dell'esecuzione che consente di cogliere al meglio il fugace momento dell'ispirazione. È la tecnica principalmente usata nell'ambito della pittura dei letterati (*wenrenhua* 文人画) (fig. 16), un ge-

literally means writing, grasping the idea (fig. 15).

The gongbi technique is highly detailed, characterised by meticulous rendering of the details and by the use of colour, with a very broad chromatic range. The technique is used mainly in the field of court painting (gongtinghua 宫廷画; yuantihua 院体画), the style being distinguished by realistic rendering of the subjects. On the other hand, the mogu technique involves background fields of paint or ink with no outlines, taken as the framework of the painting, giving form to the image depicted. The xieyi technique is characterised by a spontaneous, expressionistic use of the brush, with the emphasis on the liberating sense of the creative act and the evocative capacity of the painting. It is marked by simplicity of composition and rapid execution, enabling the artist ideally to capture the fleeting moment of inspiration. It is the technique favoured above all in the field of literati painting (wenrenhua 文人画) (fig. 16), a genre that developed during Northern Song 北宋 (960-1127) and was thus called because it introduces into painting practices traditionally cultivated by the literati including calligraphy, poetry and theoretical reflection on the subject matter of painting¹⁵. In terms of intentions, form and meaning

Fig. 15. Tecnica *xieyi*.

Fig. 15. *Xieyi* technique.



nere pittorico nato durante i Song settentrionali 北宋 (960-1127) e così chiamato poiché introduce in pittura le pratiche tradizionalmente coltivate dai letterati quali la calligrafia, la poesia e la riflessione teorica sulla materia pittorica¹⁵. La pittura dei letterati differisce molto per intenti, forma e significato dai dipinti ascrivibili nell'ambito della pittura di corte (fig. 17), espressione del gusto e delle direttive della committenza, con una predilezione per soggetti quali fiori e uccelli, cavalli, ritratti di corte, scene di genere, paesaggi in verde-blu.

Il letterato (*shiren* 士人; *wenren* 文人) (fig. 18), figura iconica nell'ambito della pittura cinese, era un funzionario di corte, un burocrate colto e raffinato che si dedicava alle arti della calligrafia e della pittura per diletto, senza scopo di lucro. Membro dell'élite culturale cinese, egli era il depositario dei pre-



Fig. 16. Shitao (XVII secolo), *Nuvole tra le montagne*, inchiostro e colore su carta. The Palace Museum, Beijing.

Fig. 16. Shitao (17th century), *Clouds among mountains*, ink and color on paper. The Palace Museum, Beijing.

of the works, literati painting differs greatly from the works that can be ascribed to court painting (fig. 17), which reflects the taste and indications of the clients, with a predilection for subjects like flowers and birds, horses, court

Fig. 17. Zhou Fang (VIII secolo), *Accordare il guqin sorseggiando il tè*, rotolo orizzontale, inchiostro e colore su seta. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

Fig. 17. Zhou Fang (8th century), *Tuning the guqin and Drinking Tea*, handscroll, ink and colors on silk. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.



cetti estetici, intellettuali e morali dell'intera società, aveva una profonda conoscenza della tradizione scritta e, in virtù di tale competenza, risultava un soggetto qualificato per amministrare gli affari di stato e redigere le cronache dinastiche. Diventava funzionario di corte tramite il superamento degli esami imperiali (*keju* 科舉), un complesso sistema di reclutamento della classe burocratica istituito nell' VIII secolo e basato sulla conoscenza di tipo mnemonico dei classici del pensiero filosofico e letterario dell'antica Cina, testi che il candidato doveva

portraits, genre scenes and blue-green landscapes.

The literati (shiren 士人; wenren 文人) (fig. 18), iconic figures in the field of Chinese painting, were court officials – refined and cultured bureaucrats dedicated to the arts of calligraphy and painting for pleasure, with no interest in profiting from it. Members of the Chinese cultural élite, they were repositories of the aesthetic, intellectual and moral precepts of the whole of society. They had profound knowledge of the written tradition and, by virtue of this competence, were deemed qualified to administer the affairs of state and draw up the dynastic chronicles. They became court officials on passing the imperial exams (keju 科舉), a complex system for recruiting the bureaucratic class instituted in the 8th century and based on mnemonic knowledge of the ancient Chinese classics of literary and philosophical thought. The candidates had to demonstrate their knowledge with quotations and compositions written in the style of the ancient texts in prose or verse. The competencies required for the management of public affairs were of a literary nature, for the ruling class was to have a background of common and shared cultural values so as to secure and preserve political consensus.



Fig. 18. Anonimo (XII secolo), *I diciotto letterati*, rotolo verticale, inchiostro e colore su seta. National Palace Museum, Taipei.

Fig. 18. Anonymous (8th century), *Eighteenth literati*, handscroll, ink and colors on silk. National Palace Museum, Taipei.

dimostrare di conoscere mediante citazioni e componimenti redatti secondo lo stile degli antichi testi in prosa o in versi. Le abilità richieste per la gestione degli affari pubblici erano di natura letteraria in quanto si voleva che la classe dirigente si formasse su valori culturali comuni e condivisi, allo scopo di cementare e preservare il consenso politico.

La pratica delle arti costituiva per il letterato una forma di auto coltivazione, un esercizio per affinare la propria sensibilità estetica, nel senso etimologico del termine. Egli praticava la calligrafia e dipingeva, collezionava opere e oggetti di antiquariato di cui amava circondarsi e discutere in compagnia di spiriti affini, componeva versi e ascoltava musica eseguita con strumenti tradizionali, meglio se immerso in un contesto naturalistico quale quello del proprio giardino, sorvegliando del tè. Nel corso dei secoli, tali inclinazioni hanno dato vita ad una raffinata cultura sia materiale che visiva, spesso rappresentata in ambito pittorico sotto forma di scene di genere. Creando, fruendo e collezionando una serie di prodotti culturali, il letterato era di fatto depositario e garante dei loro standard estetici, detenendo un capitale culturale immenso.

Per il letterato, dipingere significava afferrare nel dipinto lo spirito proprio dell'immagine, esprimendo una dimensione altra capace di veicolare un significato più profondo. Prediligendo l'inchiostro mono-

For the literati, practice of the arts served as a sort of self-cultivation and exercise to refine their aesthetic sensibility in the etymological sense of the term. They practised calligraphy and painted, collected antique works and objets d'art which they loved to surround themselves with and discuss with kindred spirits, wrote poetry and listened to music performed with traditional instruments, preferably immersed in natural surroundings like their own gardens, sipping tea. Century after century, these trends gave rise to a refined material and visual culture, often represented in painting by genre scenes. Creating, enjoying and collecting series of cultural products, the literati were in practice repositories and guarantors of their aesthetic standards, holding an immense heritage of cultural capital.

For the literati, painting meant grasping the very spirit of the image in the artwork, opening up another dimension able to convey the deepest meanings. Favouring monochrome ink, and attributing less importance to mere formal resemblance, the literati sought out the abstract element underlying form, which needed to be brought out to obtain an image in perfect accord with the subject portrayed and, at the same time, with the thought and sensibility of the painter. Thus, the subject of the painting

cromo e ridimensionando il valore della somiglianza formale, il letterato ricercava l'elemento astratto che soggiace la forma e che era necessario manifestare per ottenere un'immagine che si accordasse perfettamente alla natura del soggetto raffigurato e, al contempo, al modo di pensare e di sentire del pittore. In tal modo, il soggetto pittorico si trasformava in uno strumento attraverso il quale l'artista esprimeva la propria visione della realtà sensibile, registrando il suo stato d'animo nel momento della raffigurazione.

Lo stile è l'impronta personale dell'artista e identifica le caratteristiche espressive del dipinto. Nell'ambito della pittura a inchiostro, i due grandi stili che nel corso del tempo hanno identificato gruppi, correnti e scuole pittoriche sono la pittura di corte e la pittura dei letterati, entrambi alquanto codificati in termini di soggetto pittorico, tecnica e impianto compositivo.

Oltre alla tecnica, ulteriori elementi che concorrono a definire lo stile pittorico sono il tratto, il colore, la superficie e la configurazione spaziale, le unità fondamentali mediante cui prende forma l'immagine pittorica¹⁶. Nel tratto si condensa la gestualità dell'artista che può esprimersi sia attraverso la linea di contorno, sia mediante la pennellata strutturale (fig. 19). Entrambe possono avere un andamento molto variabile in termini

became a means for the artists to convey their vision of realities revealed through the senses, recording the feelings they experienced on depicting them.

Style reflects the very nature of the artist and identifies the expressive features of the painting. In the field of ink painting, the two major stylistic trends that have in the course of time identified groups, currents and schools are court painting and literati painting, both to some extent codified in terms of subject, technique and layout of composition.

Alongside technique, other elements that combine to define style are the brushstroke, colour, surface and spatial configuration – the fundamental aspects through which the image takes shape¹⁶. The brushstrokes encapsulate the artist's gestures through both outlines and structural elements (fig. 19). Both can show considerable variation in terms of form, length, rotundity, angularity, intensity and thickness, and must necessarily be endowed with rhythm, vitality and inner dynamism. Their expressiveness depends on correct grasp on the brush and the right balance that comes about between speed, pressure and inclination of the paintbrush. The colour used – whether monochrome ink or painted ground – may be more or less decorative and brilliant. Ink comes in six different hues, each

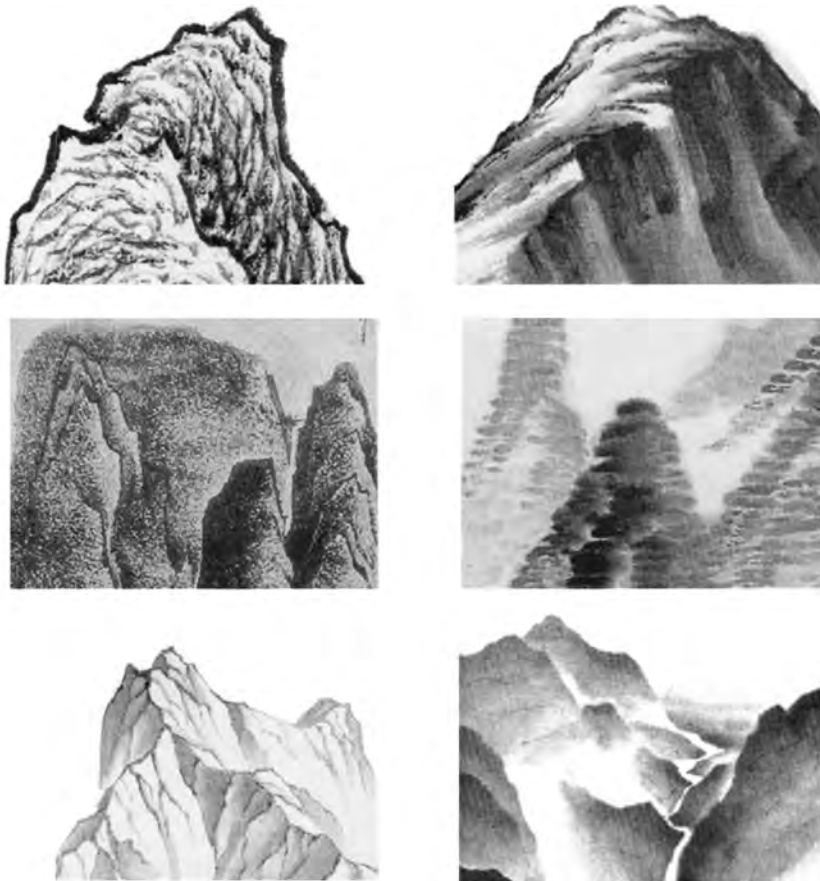


Fig. 19. Differenti tipologie di tratto.

Fig. 19. Different types of brushstrokes.

di forma, lunghezza, rotondità, spigolosità, intensità e spessore e devono necessariamente avere ritmo, vigore e tensione interna. La loro espressività dipende da una corretta impugnatura del pennello e dal buon equilibrio che viene a crearsi tra velocità, pressione e inclinazione del pennello. Il colore utilizzato, inteso sia come inchiostro monocromo che come campiture di colore, può essere più o meno decorativo e brillante.

with particular tonality and density; they can be combined with various techniques, obtaining a great many more nuances and chromatic effects (fig. 20). The combination of chromatic variations and form within the painting is what is defined as surface – the outer aspect of the painting that can be perceived at first sight and represents an expressive value in itself.

While the stylistic vocabulary may vary according to the period of

L'inchiostro possiede sei diverse tinte, ciascuna con una propria tonalità e densità, che possono essere combinate tra loro attraverso diverse tecniche, ottenendo numerose altre sfumature ed effetti cromatici (fig. 20). L'insieme delle variazioni cromatiche e di forma all'interno del dipinto è ciò che viene definito superficie, ovvero, l'aspetto esteriore del dipinto percepibile a prima vista, e costituisce un valore espressivo in sé.

Mentre il vocabolario stilistico può variare in base al periodo storico e alla scuola pittorica di riferimento, le principali regole compositive sono da sempre una costante, strettamente relazionate alla matrice filosofica che sottende e orienta la teoria, la tecnica e la pratica pittorica. Il pittore può scegliere di raffigurare uno spazio dilatato – come nel caso dei rotoli orizzontali e dei paesaggi monumentali – oppure contratto, con l'attenzione tutta concentrata sul soggetto pittorico; uno spazio vuoto con pochi dettagli, oppure, complesso e saturo di elementi. Le regole compositive prevedono che tutti gli elementi visivi inseriti all'interno dello spazio pittorico debbano risultare interdipendenti, ordinati secondo una relazione armonica che è data dal ritmo tra pieni e vuoti, chiaro e scuro, grande e piccolo, principale e secondario. La compresenza, la complementarità e l'alternanza tra

history and school of painting, the main rules for composition have remained unchanged, closely connected with the philosophical framework that underlies and guides the theory, technique and practice of painting. The painter may choose to represent space either opening out – as in the case of the handscrolls and monumental landscapes – or concentrated, attention focusing on the subject itself; an empty space with few details, or complex and teeming with features. The rules for composition prescribe that all the visual elements included within the space of the painting should prove interdependent, ordered on the basis of harmony between volume and empty space, light and shade, large and small, and principal and secondary. The combined presence, complementarity and alternation of contrasting elements create a play of polarities, generating movement and rhythm which endow the work with vitality¹⁷.

A painting is a means which the artist can employ to express and communicate something. It is a form of language, and as such performs a communicative function. Its images are an organised set of signs attributed with meanings that vary according to the time, context and end-users. The influence that the art-historical context has had on the artists, their identification with a school or current, their

elementi di natura opposta creano all'interno dello spazio pittorico dei giochi di polarità, generando movimento e ritmo che conferiscono vitalità all'opera¹⁷.

Un dipinto è uno strumento che l'artista ha a disposizione per esprimere e comunicare qualcosa. È una forma di linguaggio e, in quanto tale, assolve ad una funzione comunicativa. Le sue immagini sono un insieme organizzato di segni a cui vengono attribuiti dei significati che variano in rapporto al tempo, al contesto e ai fruitori. L'influenza che la situazione storico-artistica ha avuto sull'artista, la sua aderenza ad una scuola o ad una corrente pittorica, la sua vita, le sue vicende umane private e la sua formazione artistica e culturale, sono tutti elementi che ci aiutano ad accedere ai diversi livelli di lettura dell'opera, consentendoci di conoscere le motivazioni che hanno condotto l'artista ad esprimersi attraverso quel dato dipinto, cogliendone a pieno la funzione.

lives and personal vicissitudes, and indeed their artistic and cultural backgrounds are all elements that help us towards an understanding of the work at its various levels. Thus we are able to appreciate the reasons that led the artists to express themselves through certain works, with a real understanding of their function.

Fig. 20. Tonalità e densità d'inchiostro.

Fig. 20. Ink's tonality and density.



¹ Per un approfondimento sulla storia della pittura cinese si rimanda al lavoro di Barnhart et al. (1997).

² Indicazioni valide per la lettura delle opere pittoriche a inchiostro si trovano nei lavori di Hearn (2008) e Wen C. Fong (1971).

³ A riguardo si vedano Andrews (1990) e Shen Kuiyi (1998). Riguardo l'introduzione della pittura a olio in Cina si vedano Sullivan (1997); Zhao Li e Xu Ding (2002).

⁴ Si veda Cahill (1994). In merito alla teoria pittorica classica si vedano Acker (1974); Bush e Shih (1985). Tra i maggiori studi in lingua cinese si rinvia a Wang Shixiang (2010).

⁵ In merito alle varie tipologie di inchiostro si veda Xin Bingyong e Wang Guoan (2003: 20-24).

⁶ Per produrre un quantitativo sufficiente di nerofumo di pino, ad esempio, occorrono almeno tre giorni di combustione e con un ceppo da 50 kg si ottengono 2/3 kg di nerofumo.

⁷ In merito alle varie tipologie di carta si veda Xin Bingyong e Wang Guoan (2003: 12-19).

⁸ Con 50 kg di corteccia si ottengono circa 500 fogli di carta.

⁹ La *mianliaolei* contiene il 30% di corteccia e il 70% di paglia di riso, mentre la *piliaolei* contiene tra il 60% e l'85% di corteccia.

¹⁰ Il manico del pennello è di solito di bambù, materiale leggero che consente di maneggiarlo con facilità, ma sono comuni anche i manici in legno, più

¹ See Barnhart et al. (1997).

² See Hearn (2008) and Wen C. Fong (1971).

³ See Andrews (1990) and Shen Kuiyi (1998). On the introduction of oil painting in China, see Sullivan (1997); Zhao Li and Xu Ding (2002).

⁴ See Cahill (1994). On classical painting theory, see Acker (1974); Bush and Shih (1985). See also Wang Shixiang (2010).

⁵ On the various ink typologies, see Xin Bingyong and Wang Guoan (2003: 20-24).

⁶ To produce a sufficient quantity of pine carbon black, for example, it takes at least three days; 2/3 kg of carbon black are obtained from burning a log of 50 kg.

⁷ On the various paper typologies, see Xin Bingyong and Wang Guoan (2003: 12-19).

⁸ 50 kg of bark yield about 500 sheets of paper.

⁹ Mianliaolei contains 30% of bark and 70% of rice straw, while piliaolei contains from 60% to 85% of bark.

¹⁰ The paint brush handle is usually of bamboo, a light material which makes it easy to manipulate, but wooden handles are also common, especially in the North, where bamboo is scarce. Also available commercially are paintbrushes with bronze, gold, silver, ivory, jade and horn handles, displaying fine decoration and mounted precious stones. These are mostly collectors' items, not particularly suited for use as they are not very easy to handle.

diffusi al nord, dove il bambù scarseggia. In commercio è possibile trovare anche pennelli con manici realizzati in bronzo, oro, argento, avorio, giada e corno, finemente decorati e con pietre preziose incastonate. Si tratta per lo più di oggetti da collezione, poco adatti per essere adoperati in quanto poco maneggevoli.

¹¹ In merito alle varie tipologie di pennelli si veda Xin Bingyong e Wang Guoan (2003: 42-55).

¹² A riguardo si veda Zhang Hongxing (2013).

¹³ Riguardo al formato dei rotoli, la loro storia e lavorazione si veda Van Gulik (1958).

¹⁴ A riguardo McCausland (2013).

¹⁵ Sulla pittura dei letterati si veda Bush (1971).

¹⁶ A riguardo si veda Silbergeld (1982: 16-30).

¹⁷ Si veda Silbergeld (1982: 31-60). Per una dettagliata classificazione della pittura cinese in termini di materiali, formati, generi, tecniche e stili si veda anche Lang Chengwen (2004).

¹¹ *On the various paintbrush typologies, see Xin Bingyong and Wang Guoan (2003: 42-55).*

¹² *See Zhang Hongxing (2013).*

¹³ *See Van Gulik (1958).*

¹⁴ *See McCausland (2013).*

¹⁵ *On literati painting, see Bush (1971).*

¹⁶ *See Silbergeld (1982: 16-30).*

¹⁷ *See Silbergeld (1982: 31-60). See also Lang Chengwen (2004).*

Riferimenti bibliografici / References

Acker 1974

W. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden 1974.

Andrews 1990

J. Andrews, Traditional painting in new China: *Guohua* and the anti-rightist campaign, *Journal of Asian Studies* 49/3, 1990, 556-559.

Barnhart et al. 1997

R. Barnhart, Yang Xin, Nie Chongzheng, J. Cahill, Lang Shaojun, Wu Hung, *Three Thousand Years of Chinese Painting*. London 1997.

Bush 1971

S. Bush, *The Chinese literati on painting. Su shih (1037-1101) to Tung Ch'ich'ang (1555-1636)*. Cambridge 1971.

Bush e Shih 1985

S. Bush e H. Shih, *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge 1985.

Cahill 1994

J. Cahill, *The Painter's Practice. How Artists Lived and Worked in Traditional China*. New York 1994.

Hearn 2008

M. Hearn, *How to Read Chinese Paintings*. New York 2008.

Lang Chengwen 2004

Lang Chengwen 郎承文, *Zhongguohua baishitong* 中国画百事通 [Chinese Painting]. Hangzhou 2004.

McCausland 2013

S. McCausland, Categories of painting in China, in Zhang Hongxing (eds.), *Masterpieces of Chinese Painting: 700-1900*, 41-51. London 2013.

Shen Kuiyi 1998

Shen Kuiyi, Traditional painting in a transitional era, 1900-1950, in J. Andrews e Shen, Kuiyi (eds.), *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-century China*, 80-95. New York 1998.

Silbergeld 1982

J. Silbergeld, *Chinese Painting Style. Media, Methods and Principles of Form*. Seattle 1982.

Sullivan 1997

M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley 1997.

Van Gulik 1958

R. Van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*. Roma 1958.

Wang Shixiang 2010

Wang Shixiang 王世襄, *Zhongguo hualun yanjiu* 中国画论研究 [Studies on Chinese Painting]. Guilin 2010.

Wen C. Fong 1971

Wen C. Fong, How to understand Chinese painting, *Proceedings of the American Philosophical Society* 115/4, 1971, 282-292.

Xin Bingyong and Wang Guoan 2003

Xin Bingyong 忻秉勇 and Wang Guoan 王国安, *Meishujia shiyong shouce – Zhongguohua* 美术家实用手册。中国画 [Handbook for Artists - Chinese Painting]. Shanghai 2003.

Zhang Hongxing 2013

Zhang Hongxing, Introduction, in Zhang Hongxing (ed.), *Masterpieces of Chinese Painting: 700-1900*, 11-25. London 2013.

Zhao Li e Xu Ding 2002

Zhao Li 赵力, Xu Ding 徐丁, *Zhongguo youhua wenxian: 1542-2000* 中国油画文献: 1542-2000 [Literature on Chinese Oil Painting: 1542-2000]. Changsha 2002.

La collezione di copie di rotoli dipinti

Riproduzioni di 62 rotoli orizzontali e verticali di varie misure
Dinastia Tang (618-907) – Dinastia Qing (1644-1911)

The collection of reproductions of painted scrolls

*Reproductions of 62 handscrolls and hanging scrolls of various size
Tang Dynasty (618-907) – Qing Dynasty (1644-1911)*

La collezione di dipinti cinesi presenti al Museo Orientale ‘Umberto Scerrato’ è costituita da ottime riproduzioni di dipinti famosi (*fuzhipin* 复制品). Le opere, donate nel 2014 all’Istituto Confucio dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” dal Direttore della Flight Corporation di Tianjin Li Yunfei, sono state esposte al pubblico per la prima volta nell’ambito della quarta edizione del Festival Milleunacina (20-26 ottobre 2014, Napoli). In Cina, le riproduzioni di opere d’arte sono molto apprezzate e costituiscono un fiorente settore dell’economia dell’arte. La riproduzione di un dipinto a



inchiostro o di una calligrafia nasce dal connubio tra un'elevata tecnologia di stampa e competenze tecniche specialistiche. Le opere originali vengono scansionate attraverso degli scanner ad altissima risoluzione capaci di profilare, calibrare e ottimizzare perfettamente le cromie dell'inchiostro e dei vari colori. Fondamentale è la conoscenza del dipinto e dei suoi materiali per riuscire ad utilizzare in maniera ottimale i software di calibrazione, garantendo un'elevata corrispondenza con l'originale in termini di riproduzione del colore e trama pittorica. Le opere scansionate vengono poi stampate su carta o su seta, più o meno fedele alla tipologia di carta o di seta utilizzata per l'opera originale.

I formati pittorici delle opere presenti in collezione sono i tradizionali rotoli orizzontali e verticali. Per quanto riguarda i generi pittorici, le opere sono suddivisibili nelle tre principali categorie pittoriche: ritrattistica (ritratti di dame di corte e relative scene di vita di corte; ritratti di personaggi storici o letterari; scene di genere), paesaggistica (paesaggi in verde e blu; paesaggi color ruggine chiaro; paesaggi a inchiostro monocromo), fiori e uccelli (pittura di fiori e piante; pittura di verdure, ortaggi e frutta; pittura di erbe e insetti).

Le principali tecniche pittoriche utilizzate sono la tecnica *gongbi*, *mogu* e *xieyi*, mentre a livello stilistico le opere sono ascrivibili nell'ambito della pittura di corte e della pittura dei letterati.

The collection of Chinese paintings in the Museo Orientale 'Umberto Scerrato' consists of excellent reproductions of famous paintings (fuzhipin 复制品). Donated to the Confucius Institute of Naples University "L'Orientale" in 2014 by the Director of the Flight Corporation of Tianjin Li Yunfei, the works were first displayed to the public in the course of the fourth Milleunacina Festival (20-26 October 2014, Naples).

In China, reproductions of works of art are highly appreciated, constituting a flourishing sector of the art economy. Reproduction of an ink painting or calligraphy is achieved with a combination of high-technology printing and specialised technical skills. The original works are scanned with a very high-resolution scanner able to profile, calibrate and perfectly optimise the ink tones and the shades of the various colours. A knowledge of the painting and the materials involved is of fundamental importance for optimal application of the calibration software, guaranteeing extremely close correspondence with the original in terms of colours and composition. The scanned works are printed on paper or silk more or less faithful to the typologies of paper or silk used for the original work.

The formats of the works conserved in the collection are the traditional handscrolls and hanging scrolls. As for the pictorial genres, the works can be divided into three main categories: portraiture (portraits of ladies of the court and associated scenes of court life, portraits of historical or literary figures, genre scenes), landscapes (landscapes in green and blue, light rust-coloured landscapes, monochrome ink landscapes), flowers and birds (paintings of flowers and plants, paintings of vegetables and fruit, paintings of grasses and insects).

The principal painting techniques used are gongbi, mogu and xieyi, while in terms of style the works can be attributed to the environment of court painting and painting of literati.



I mausolei di epoca Tang / *The mausolea of the Tang period*

ANDREA MONTELLA

Durante la dinastia Tang il rito funerario occupava un ruolo centrale all'interno della società. Le tombe, i luoghi in cui i defunti dimoravano, erano, al contempo, i siti deputati alla commemorazione dei propri avi, ed erano espressione della pietà filiale e del grado e dell'importanza della discendenza. Sebbene tali luoghi fossero divisi da quelli dei vivi, venivano, in un certo qual modo, percepiti come contigui e speculari. La sepoltura veniva realizzata secondo le stesse norme che regolavano gli spazi adibiti ai viventi. Il luogo propizio dove erigere una tomba veniva scelto in accordo con complesse pratiche geomantiche e la stessa planimetria della sepoltura ricalcava quella dell'abitazione del defunto mentre era ancora in vita.

Oltre un secolo di ricerche archeologiche ha consentito di tracciare un quadro estremamente ricco dell'arte funeraria dell'epoca, in cui, ovviamente, i mausolei imperiali occupano un ruolo di primo piano. Le loro dimensioni monumentali, lo splendore e la ricchezza degli interni, nonché l'accuratezza nella scelta del corredo più consoni in base al rango del defunto, sono la testimonianza di una tradizione funeraria

During the Tang dynasty funeral rites played a central role in the life of society. The tombs – the dwelling places of the dead – were places dedicated to commemoration of the ancestors while at the same time representing filial piety and the degree of importance of the lineage. Although they were separated from the places of the living, they were perceived as being contiguous and complementary to them. Burial was carried out following the same norms that regulated the areas reserved for the living. The appropriate place to build a tomb was chosen on the basis of complex geomantic practices, while in plan the place of burial reflected the layout of the deceased's dwelling when still alive.

Thanks to over a century of archaeological researches, it has been possible to trace out a highly detailed picture of the funerary art of the period when, obviously, the imperial mausolea had a leading role. Their monumental dimensions, the splendour and richness of the interiors and indeed the careful choice of the most appropriate grave goods for the rank of the deceased attest to a complex and refined funerary tradition con-

complessa e raffinata, concepita per assicurare al defunto una dimora dotata di tutti i comfort necessari a garantire una agiata vita eterna.

Dei venti imperatori che si succedettero durante i tre secoli di dominio della dinastia Tang, diciotto riposano in mausolei realizzati nel pianoro in *loess* di Guanzhong, situato a nord dell'antica capitale Chang'an. Solo le tombe dell'Imperatore Zhaozong (r. 888-904), situata nei pressi di Yanshi, Henan, e dell'Imperatore Aidi (r. 904-907), nell'odierna Heze, Shangdong, fanno eccezione. Le sepolture nel *plateau* di Guanzhong sono distribuite su un'area di quasi 3000 chilometri quadrati, chiamata con il suggestivo ed evocativo nome di 'Valle dei Re' (Li Bincheng, Chen Yousheng 1992).

Nonostante questi mausolei siano stati identificati, nella maggior parte dei casi le tombe appartenenti agli imperatori ancora non sono state aperte e le conoscenze derivate dalla ricerca archeologica devono essere necessariamente affiancate da quelle desunte dalle fonti testuali.

A differenza di quanto avveniva durante il periodo Han (206 a.C.-220 d.C.), di cui i sovrani Tang si ritenevano ideologicamente i successori, la costruzione dei mausolei imperiali avveniva solo dopo la morte dell'imperatore. Per tale motivo dovevano essere realizzati in un lasso di tempo relativamente breve, di solito compreso tra i cin-

ceived to ensure that the deceased should have all the comforts necessary to guarantee an eternal afterlife of ease.

Of the twenty emperors who succeeded one another in the three centuries of rule of the Tang dynasty, eighteen rest in mausolea raised in the upland plains in loess of Guanzhong, situated to the north of the ancient capital Chang'an. The only exceptions are the tombs of the Emperor Zhaozong (r. 888-904), situated in the Yanshi area, Henan, and of the Emperor Aidi (r. 904-907), in what is present-day Heze, Shangdong. The burials in the plateau of Guanzhong are distributed over an area of nearly 3000 square kilometres, called with the resonantly evocative name of 'Valley of the Kings' (Li Bincheng, Chen Yousheng 1992).

Although these mausolea have been identified, most of the tombs belonging to emperors have so far remained unopened, and the evidence offered by archaeological research must necessarily be complemented with evidence drawn from the textual sources.

Unlike the practice during the Han period (206 BC-220 A.D.), to which the Tang sovereigns saw themselves as the ideological successors, construction of the imperial mausolea began only after the death of the Emperor, which meant that they had to be built in

que e i sette mesi (Zhang Jianlin 2016: 114). La costruzione di un mausoleo imperiale, oltre che una necessità rituale e ideologica, rappresentava un'opera di carattere propagandistico che doveva creare un legame di continuità dopo secoli di divisione e dominazione straniera con il glorioso passato della Cina. In questo modo la dinastia cercava di proclamarsi implicitamente come unica e legittima erede dalla tradizione Han.

Tra i mausolei imperiali, quello di Qianling è considerato uno dei più importanti. Dedicato all'Imperatore Gaozong (r. 649-683) e all'Imperatrice Wu Zetian (r. 690-705), esso può essere ritenuto il prototipo di riferimento a cui si atterranno tutti i successivi regnanti della dinastia. Qianling è situato sul Liangshan, una montagna di roccia calcarea a circa mille metri sopra il livello del mare. La sommità del monte è formata da tre cime, di cui quella settentrionale, di dimensioni maggiori rispetto alle altre due, ospita al suo interno la tomba imperiale. Le due cime minori fungono invece idealmente da torri di guardia del complesso e fiancheggiano il sentiero che conduce alla tomba. Il mausoleo appariva come una sorta di cittadella fortificata che, in parte, rifletteva l'organizzazione planimetrica di Chang'an (fig. 1). Così come l'antica capitale era cinta da possenti mura difensive, così

a relatively short time, usually somewhere between five and seven months (Zhang Jianlin 2016: 114). Building an imperial mausoleum was not only a ritual ideological necessity but was also to convey a message of propaganda, creating a bond of continuity with the glorious past of China after centuries of division and foreign domination. In this way the dynasty sought to proclaim itself implicitly as the one legitimate heir to the Han tradition.

Of the various imperial mausolea, the one in Qianling is considered to be among the most important. Dedicated to the Emperor Gaozong (r. 649-683) and the Empress Wu Zetian (r. 690-705), it may be seen as the reference prototype which was to be followed by all the successive rulers of the dynasty. Qianling is situated on Liangshan, a mountain of calcareous rock rising to about a thousand metres above sea level. The mountain is topped by three peaks, the largest of which, the northern peak, houses within the imperial tomb. The two smaller peaks rise either side of the pathway that leads to the tomb like watchtowers for the complex. The mausoleum looked rather like a sort of fortified citadel which, in part, reflected the layout of Chang'an (fig. 1). Just as the ancient capital was surrounded by sturdy defensive walls, so the sacred area of the mausoleum was surrounded by an

lo spazio sacro del mausoleo era circondato da un recinto su cui si aprivano le quattro porte di accesso all'area sepolcrale. All'interno di quest'ultima, un'altra cinta muraria racchiudeva il tumulo funerario della coppia imperiale, centro geografico e simbolico dell'intero complesso, controparte del palazzo Daming, la residenza imperiale in cui Gaozong e Wu Zetian avevano vissuto (Steinhardt 1990: 7). L'intero Qianling era orientato secondo i punti cardinali, a cui la geomanzia cinese associava un animale, un colore, un elemento e una stagione. Il sud, ad esempio, era la direzione dell'estate, del fuoco e dell'uccello vermiglio. L'importanza di questo punto cardinale era anche sottolineata dal fatto che era la direzione verso la quale l'imperatore era rivolto mentre sedeva sul trono nella

enclosure with four gates giving access to the burial area. Within this area, another surrounding wall enclosed the funerary mound of the imperial couple. This, the geographic and symbolic centre of the entire complex, was the counterpart of the Daming palace, the imperial residence where Gaozong and Wu Zetian had lived (Steinhardt 1990: 7). The whole of Qianling was oriented according to the compass points, with which Chinese geomancy associated an animal, a colour, an element and a season. For example, the South was the direction of summer, fire and of the vermilion bird. The importance of this point of the compass was also brought out by the fact that it was the direction in which the emperor faced when seated on the throne in the audience hall of the imperial



Fig. 1. Il Mausoleo Qianling.

Fig.1. The Qianling Mausoleum.

sala delle udienze del palazzo imperiale (Steinhardt 1990: 8). L'est è, invece, la direzione della primavera, del legno e del drago verde-azzurro; il nord è associato con l'inverno, l'acqua e la tartaruga con il serpente sul carapace, il cosiddetto guerriero nero; l'ovest con l'autunno, il metallo e la tigre bianca. Inoltre, le aree cimiteriali sono spesso costruite a ovest e nord delle città, direzioni che richiamano l'autunno e l'inverno, stagioni che sono simbolicamente associate alla morte.

La porta meridionale era il principale varco d'accesso al tumulo funerario, a cui si giungeva tramite lo *shendao*, il sentiero degli spiriti, fiancheggiato da una serie di sculture che sottolineavano il rango dei defunti: da sud verso nord troviamo rispettivamente due colonne ottagonali aventi funzione apotropaica, una coppia di cavalli alati, una di fenici (simbolo esclusivo della famiglia imperiale), cinque di cavalli con palafrenieri e dieci di funzionari. Curiosamente, le due fenici sono rappresentate con le realistiche sembianze di uno struzzo, animale esotico scarsamente noto in Cina, ma che in epoca Tang fu portato come tributo all'imperatore da ambascerie giunte in Cina dal mondo turco (Eckfeld 2005: 23). La raffigurazione di uno struzzo in luogo della fenice fu talmente apprezzata da venire poi adottata in quasi tutti i mausolei imperiali successivi di

palace (Steinhardt 1990: 8). As for the East, it is the direction of spring, of wood and of the green/blue dragon, while the North is associated with winter, water and the turtle with the serpent on its carapace, the "black warrior". The West is associated with autumn, metal and the white tiger. Moreover, the cemetery areas are usually laid out to the west and north of the city – directions which recall autumn and winter, the seasons symbolically associated with death.

The southern gate was the main access to the funerary mound, reached along the shendao, the pathway of the spirits, flanked by a series of sculptures emphasising the rank of the deceased. From south to north we find respectively two octagonal columns with an apotropaic function, a pair of winged horses, two phoenixes (a symbol exclusive to the imperial family), five horses with grooms and ten high-ranking officials. Curiously enough, the two phoenixes are presented with realistic features of an ostrich, an exotic animal far from familiar in China, which was however brought to the emperor in homage by ambassadors who travelled from Turkish territory to China in the Tang period (Eckfeld 2005: 23). Representation of an ostrich in the place of the phoenix met with such positive response as to be subsequently adopted in almost all the successive imperial mausolea

quest'epoca. L'utilizzo di un animale tanto esotico all'interno della produzione artistica del VII secolo era un'eco della potenza e dell'estensione territoriale raggiunta dalla dinastia Tang alla sua acme: la corte imperiale riceveva costantemente emissari da territori lontani, i quali portavano in tributo all'imperatore doni preziosi ed esotici. Superati i gruppi di statue di cui abbiamo discusso, vi erano due monumentali stele funerarie che dovevano illustrare i meriti accumulati dai defunti durante la loro vita terrena. La prima, dedicata a Gaozong, conteneva oltre 8000 caratteri che, secondo la tradizione, furono scritti a mano dal figlio, l'Imperatore Zhongzong (r. 684-690 e 705-710). Nell'epigrafe erano riportate le imprese del sovrano, sia in politica interna che estera. La stele dell'Imperatrice Wu, invece, sebbene avesse le stesse dimensioni monumentali di quella di Gaozong, non presentava alcuna iscrizione. Secondo la tradizione l'epigrafe venne lasciata vuota per volontà della stessa Wu Zetian, la quale avrebbe detto: "i miei successi e i miei errori devono essere giudicati dalle successive generazioni" (Luo Zhewen 1993: 84).

Oltre le due stele monumentali vi erano due gruppi di statue rappresentanti emissari stranieri e una coppia di leoni. La rappresentazione di sessantuno emissari stranieri sottolinea, ancora una volta, l'im-

in this period. The use of such an exotic animal in the context of the eighth-century artistic production was an echo of the power and vast territories of the Tang dynasty at its acme: the imperial court was constantly receiving emissaries from afar bearing precious and exotic gifts in homage to the Emperor. After these groups of statues came two monumental funerary steles erected to illustrate the merits accumulated by the deceased in the course of their earthly life. The first, dedicated to Gaozong, contained over 8000 characters which, according to the tradition, were handwritten by his son, the emperor Zhongzong (r. 684-690 and 705-710). The epigraph records the feats accomplished by the sovereign in his home and foreign policy. The stele of the Empress Wu seems to have had the same monumental dimensions as that of Gaozong but bore no inscription. According to the tradition, the epigraph was left empty in accordance with the wishes of Wu Zetian herself, who reportedly said: "my successes and my errors must be judged by the successive generations" (Luo Zhewen 1993: 84).

Besides the two monumental steles there were two groups of statues representing foreign emissaries and a pair of lions. The representation of sixty-one foreign emissaries once again emphasises the importance achieved by the Chinese Empire in

portanza in ambito internazionale raggiunta dall'impero cinese e, tuttavia, le modeste dimensioni di queste immagini rispetto alle figure monumentali lungo lo *shendao*, e la postura in cui sono ritratte, con le braccia giunte in segno di riverenza, ne sottolineano la posizione subalterna rispetto ai funzionari imperiali. Lo *shendao* terminava davanti un altare su cui venivano officiati i riti sacrificali e propiziatori (Eckfeld 2005: 25).

All'interno dei mausolei imperiali erano presenti templi minori e tombe satelliti, appartenenti a membri della famiglia imperiale, a funzionari e ufficiali che si erano distinti per i successi conseguiti in vita e per la fedeltà verso l'imperatore. Il numero di queste tombe varia considerevolmente da un mausoleo all'altro: nel Qianling ne sono state ritrovate diciassette, di cui solo cinque sono state scavate. Tra queste ultime, particolarmente note sono tre tombe appartenenti a tre principi imperiali, accomunati da uno stesso destino. Noti con i nomi postumi di Principi Zhanghuai e Yide, e di Principessa Yongtai, furono costretti alla morte in giovane età in quanto accusati di aver ordito una congiura ai danni dell'Imperatrice Wu durante il suo regno. Le fastose tombe all'interno del Qianling risalgono al 706, quando, tornata al potere la dinastia Tang, i corpi dei principi furono traslati e

the international scenario. At the same time, however, the modest dimensions of these images in comparison with the monumental figures along the shendao, and the postures in which they are portrayed, with arms brought together as a sign of reverence, emphasise their subaltern position in comparison with the imperial high-ranking officials. The shendao ended before an altar upon which the sacrificial and propitiatory rites were performed (Eckfeld 2005: 25).

Within the imperial mausolea there were minor temples and satellite tombs belonging to members of the imperial family as well as functionaries and officials who had gained distinction for the successes they had achieved in their lives and for faithfulness to the Emperor. The number of these tombs varies greatly from one mausoleum to another: seventeen were found in Qianling, only five of which have been excavated. Particularly noteworthy among the latter are three tombs belonging to two imperial Princes and a Princess who met the same fate. Known by their posthumous names as Princes Zhanghuai and Yide, and Princess Yongtai, they were condemned to death at a relatively tender age on being accused of plotting against the Empress Wu during her reign. The impressive tombs in the Qianling date back to 706, when, once the Tang dynasty had returned to power, the bodies of the princes were trans-

sepolti con tutti gli onori. La tomba del Principe Yide, di cui il Museo Orientale ‘Umberto Scerrato’ possiede un plastico, può essere presa ad esempio dell’architettura e dei corredi funerari dell’epoca.

La tomba del Principe Yide

Sebbene la tomba di Yide sia stata scavata durante la Rivoluzione Culturale tra il 1971 e il 1972 (Yide 1972: 26-31), solo nel 2016 è stato pubblicato il rapporto completo dello scavo e il catalogo definitivo del corredo funerario (Yide 2016). La tomba era costituita da una galleria d’accesso obliqua *mudao*, un corridoio e due camere funerarie, quest’ultime connesse tra loro tramite un ulteriore breve cunicolo (fig. 2). Il tunnel d’ingresso e il corridoio erano intervallati a distanza regolare da sale di pas-

ferred and buried with full honours. The tomb of Prince Yide, a model of which can be seen in the Museo Orientale ‘Umberto Scerrato’, can be taken as an example of the architecture and grave goods of the period.

The tomb of Prince Yide

*Although Yide’s tomb was excavated during the Cultural Revolution between 1971 and 1972 (Yide 1972: 26-31), the complete report on excavation and definitive catalogue of the grave goods were only published in 2016 (Yide 2016). The tomb consisted of an oblique entrance gallery, *mudao*, a corridor and two funerary chambers, the latter being connected by a further short tunnel (fig. 2). At regular intervals along the entrance tunnel and corridor were passage chambers, ventilation shafts and side*

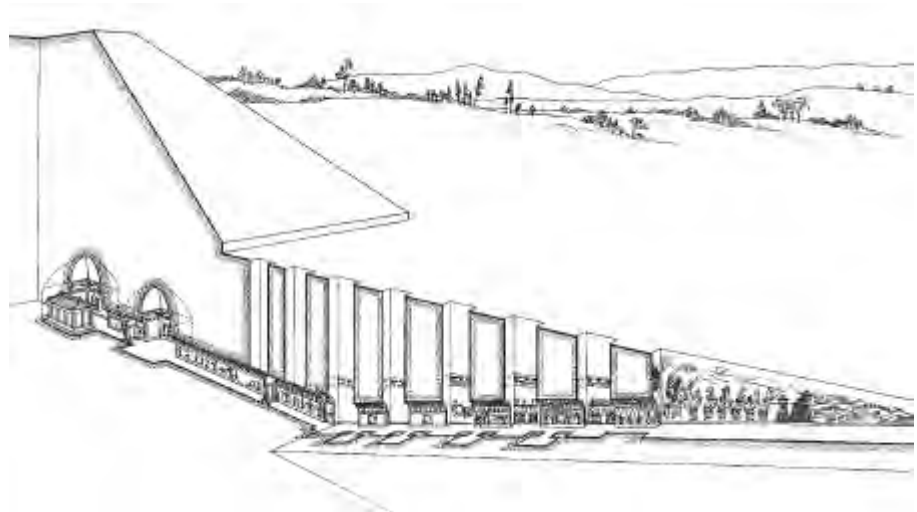


Fig. 2. Tomba del Principe Yide. Assonometria. (Eckfeld 2005).

Fig.2. Tomb of Prince Yide. Axonometry. (Eckfeld 2005).

saggio, pozzi d'areazione e nicchie laterali che ospitavano parte del corredo funerario appartenente al defunto. Lungo le pareti vi erano circa quaranta scene dipinte che coprivano una superficie totale di 400 metri quadrati. Il repertorio iconografico comprendeva gli animali protettori delle quattro direzioni, torri di guardia e un corteo composto da ben 196 figure, comprendenti soldati, cavalieri e funzionari (Caterina 1980: 332). Sulle pareti dei primi due pozzi erano dipinti ventiquattro soldati e delle rastrelliere contenenti altrettante alabarde. Quest'ultime, nelle raffigurazioni di ambito funerario, precisavano il rango del defunto in vita: nel caso di Yide, il numero ventiquattro ne indicava l'appartenenza alla famiglia imperiale. Le sei sale di passaggio erano riccamente decorate con dipinti murali dai temi eterogenei. Il soffitto degli ambienti e della galleria principale era decorato con motivi floreali, mentre quello della galleria tra le due camere funerarie era adornato da nuvole e gru, quest'ultimo animale della tradizione daoista connesso con il concetto di immortalità.

I dipinti murali della camera funeraria anteriore erano divisi in pannelli e presentavano uno schema compositivo simile a quello delle due tombe coeve: sulla parete sud erano raffigurate due dame,

niches containing part of the grave goods belonging to the deceased. About forty scenes were painted along the walls, covering a total surface of 400 square meters. The iconographic repertoire comprised the animals protecting the four directions, watchtowers and a procession of no fewer than 196 figures including soldiers, horsemen and functionaries (Caterina 1980: 332). The walls of the first two shafts displayed paintings of twenty-four soldiers and racks containing as many halberds. In the context of funerary representations, the latter indicated the rank of the deceased in life: in the case of Yide, the number twenty-four showed that he belonged to the imperial family. The six passage chambers were richly decorated with mural paintings exhibiting a variety of subjects. The roof of the chambers and the main gallery was decorated with floral motifs, while the roof of the gallery between the two funerary chambers was adorned with clouds and a crane, the bird associated with the concept of immortality in the Daoist tradition.

The mural paintings in the front funerary chamber were divided into panels, showing a pattern similar to that of two coeval tombs: two ladies were portrayed on the south wall, while a group of seven women within architectural structures was depicted on each of the sidewalls. The

mentre su ciascuna parete laterale era raffigurato un gruppo composto da sette donne, in strutture architettoniche. Impossibile discernere le immagini raffigurate sulla parete settentrionale che appaiono gravemente danneggiate. Infine, il soffitto dell'ambiente era adornato da motivi floreali.

Nella camera funeraria posteriore, in cui si trovava il sarcofago del defunto, le scene erano disposte secondo uno schema simile a quello dell'ambiente precedente. Le pitture meglio conservate si trovavano sulla parete est della camera, dove figurano due gruppi di dame di corte all'interno di strutture architettoniche. Ciascuno era composto da nove figure, di cui tre con indosso abiti dalla foggia maschile e strumenti musicali. Sulla parete nord erano invece raffigurate quattro dame, mentre su quella meridionale se ne conserva solo una. Sulla parete ovest, dove era posto il sarcofago di pietra, decorato con incisioni, non vi erano dipinti murali. Infine, sul soffitto della camera era rappresentata una mappa celeste composta da sole, luna, stelle e la via lattea che doveva guidare l'anima del defunto nel suo viaggio verso il paradiso celeste.

L'architettura della sepoltura rappresenta una trasposizione ideale degli ambienti che il defunto aveva abitato in vita, una sorta di dimora *post mortem* in cui potes-

images painted on the north wall are too badly damaged to make out what they represented. Finally, the ceiling of the chamber was adorned with floral motifs.

In the back funerary chamber, where the deceased's sarcophagus was situated, the scenes were arranged in much the same way as in the previous chamber. The best-preserved paintings are on the east wall of the chamber, where two groups of ladies of the court are to be seen within architectural structures. Each group consisted of nine figures, three of which dressed in garments of male style, and some musical instruments. Depicted on the north wall were four ladies, while only one is still conserved in the south wall. On the west wall, where the stone sarcophagus decorated with incisions was situated, there were no paintings. Finally, the roof of the chamber displayed a map of the sky showing the sun, the moon, the stars and the milky way which served to guide the soul of the deceased on his journey towards the heavenly paradise.

The architecture of the burial place represents an ideal transposition of the rooms the deceased had occupied during his life – a sort of post mortem dwelling in which he could enjoy the same spaces and the same comforts as in his earthly experience. The entire iconographic programme is in keeping with this vision,

se godere degli stessi spazi e degli stessi agi dell'esperienza terrena. L'intero programma iconografico è coerente con questa visione e rispecchia la dimensione pubblica del personaggio negli ambienti che precedono la camera funeraria, la cui decorazione si ispira, invece, alla sua sfera privata.

Nonostante la tomba sia stata saccheggiata durante il periodo delle Cinque Dinastie (907-960) da scavatori clandestini, ha restituito un ricco corredo funerario costituito da centinaia di oggetti, in particolare statuette funerarie, i cosiddetti *mingqi*, estremamente diffusi nelle tombe cinesi a partire dall'epoca degli Han Occidentali (206 a.C.-8 d.C.). La maggior parte dei *mingqi* era realizzato in ceramica e presentava un'invetriatura policroma nota con il nome *sancai* 'tre colori', il cui utilizzo in ambito funerario fu molto popolare a partire dalla seconda metà del VII secolo.

Uno degli oggetti più interessanti del corredo funerario di Yide è un *mingqi* raffigurante un arciere a cavallo, realizzato utilizzando due argille differenti mescolate insieme in modo da ottenere una sorta di effetto marmorizzato (fig. 3). La statuetta presenta delle caratteristiche venature che si estendono su tutta la superficie, con l'eccezione del volto e delle mani dell'arciere (Watt 2004: 306).

reflecting the public dimension of the personage in the rooms preceding the funerary chamber, where by contrast the inspiration for the decoration lays in the private sphere.

Although the tomb had been despoiled by plunderers during the period of the Five Dynasties (907-960), it nevertheless yielded a wealth of grave goods consisting of hundreds of objects, and in particular the funerary statuettes known as mingqi, of very frequent occurrence in Chinese tombs as from the period of the Western Han (206 BC-8 A.D.). Most of the mingqi were created in ceramic with polychrome glazing known by the name of sancai, 'three colours', use of which in funerary environments became very popular as from the second half of the 7th century.

One of the most interesting objects in Yide's grave goods is a mingqi depicting an archer on horseback, modelled using two different clays mixed together to obtain a sort of marbled effect (fig. 3). The statue displays characteristic veining stretching over the entire surface with the exception of the archer's face and hands (Watt 2004: 306).

Fig. 3. Cacciatore a cavallo. Cina, Dinastia Tang (618-907). Terracotta invetriata, h. 36,5 cm. (Watt 2004).

Fig. 3. Mounted hunter. China, Tang dynasty (618-907). Glazed earthenware, h. 36,5 cm. (Watt 2004).



Le scoperte archeologiche recenti

Negli ultimi trent'anni le ricerche sui complessi funerari imperiali si sono concentrate principalmente sullo studio degli *shendao* e delle strutture architettoniche di tipo monumentale, come grandi portali di accesso e torri di guardia. Nessuna – o quasi – delle camere funerarie imperiali all'interno dei mausolei di epoca Tang è stata finora indagata archeologicamente. A tal riguardo, è stata recentemente oggetto di dibattito la possibilità di scavare alcuni mausolei imperiali. Nel giugno del 2006, in occasione di una conferenza organizzata dal museo di Qianling per l'anniversario dell'inumazione dell'Imperatrice Wu Zetian, venne proposto di cominciare i lavori di scavo della sepoltura dei coniugi imperiali che, stando ad alcune indagini preliminari, sarebbe ancora intatta (Doar 2006). L'interesse per lo scavo di queste sepolture è accompagnato anche dalle aspettative riguardo i corredi funerari e, in particolare, per la possibilità di rinvenirvi dipinti e calligrafie, fino ad oggi note solo attraverso le fonti scritte, la cui esistenza è menzionata sulla stessa epigrafe dell'Imperatore Gaozong (r. 649-683 d.C.). Nonostante la grande vitalità del dibattito, ancora non sono tuttavia emersi progetti di scavo concreti.

Oltre lo studio dei grandi complessi imperiali di epoca Tang, nuova linfa agli studi del settore è stata

Recent archaeological discoveries

In the last thirty years, research on the imperial funerary complexes concentrated mainly on study of the shendao and the architectural structures of a monumental nature, such as the great entrance portals and watchtowers. Practically none of the imperial funerary chambers in the Tang period mausolea have so far been investigated archaeologically, but the possibility of excavating some of the imperial mausolea has recently come up for discussion. In June 2006, on the occasion of a conference organised by the Qianling Museum for the anniversary of the burial of the Empress Wu Zetian, the proposal was raised to set about excavation of the burial of the imperial couple which, on the evidence of preliminary investigations, appears to have remained intact (Doar 2006). Together with the particular interest of this type of burial are expectations about the grave goods and, in particular, the possibility of finding paintings and calligraphic production so far known to us only through the written sources, their existence being mentioned in the epigraph of the Emperor Gaozong itself (r. 649-683 A.D.). Although the debate has proved lively, so far no actual excavation projects have emerged.

Apart from study of the great imperial complexes of the Tang period, studies in the sector have ben-

data dal ritrovamento di numerose aree cimiteriali, dedicate soprattutto a funzionari e ufficiali di rango medio e inferiore. Nella maggior parte dei casi si tratta di lavori di scavo d'emergenza realizzati durante la costruzione di infrastrutture e opere pubbliche. Una delle zone maggiormente interessate da questa intensa attività archeologica è l'area metropolitana della capitale della Cina Tang, nei sobborghi dell'attuale Xi'an. I corredi di queste tombe offrono un'immagine affascinante dell'artigianato dell'epoca.

Uno dei principali contesti fu ritrovato nella periferia sud della città nel 2001, durante i lavori di costruzione del nuovo campus universitario dell'Università del Nordovest (Xibei daxue). Il sito consisteva in una vasta necropoli comprendente 186 tombe, di cui 140 ascrivibili alla dinastia Tang. Nel corso dei lavori di scavo, durati oltre cinque anni, la sepoltura che ha restituito il corredo funerario più ricco è quella appartenente a Li Chui, una nobildonna cinese che morì nel 736 all'età di venticinque anni, imparentata con la famiglia reale Tang (Shaanxi 2015: 3-22). Di particolare interesse sono alcuni oggetti in metallo la cui complessità e precisione nella realizzazione dei motivi ornamentali mostrano l'alto livello tecnico raggiunto dagli artigiani dell'epoca. Il principale esempio è una corona con ornamenti in oro e

excavated from further stimulus with the find of numerous cemetery areas dedicated mainly to functionaries and officials of the middle and lower ranks. In most of the cases this was due to emergency excavation carried out during the construction of infrastructure and public works. One of the areas that have seen particularly intensive archaeological activity is the metropolitan area of the capital of Tang China, in the suburbs of present-day Xi'an. Here the grave goods offer a fascinating picture of the craftwork of the period.

One of the major contexts was found on the southern outskirts in 2001, during building work on the new campus of the Northwest University (Xibei daxue). The site consisted of a vast necropolis including 186 tombs, 140 of which attributable to the Tang dynasty. In the course of the excavation works, which lasted over five years, the burial that yielded the richest grave goods was that of Li Chui, a Chinese noblewoman who died in the year 736 at the age of twenty-five and was related with the Tang Royal family (Shaanxi 2015: 3-22). Of particular interest are some metal objects showing a degree of complexity and precision in the crafting of the ornamental motives evidencing the high technical level achieved by the artisans of the period. The outstanding example is a

pietre preziose ritrovata in associazione con il corpo della defunta nobildonna. Il copricapo è composto da inserti in oro realizzati al traforo con incastonati turchesi e altre pietre preziose. Secondo gli archeologi si tratterebbe di una corona realizzata con la tecnica chiamata *qing jinguan* (letteralmente ‘corona in oro leggero’) di cui non si aveva testimonianza diretta e ci erano pervenute solo informazioni tramite fonti scritte (Shaanxi 2015: 12-13).

Un altro importante contesto funerario ritrovato nell’area è la sepoltura congiunta di Liu Zhi e della sua consorte. L’uomo era un funzionario di rango medio che occupava in vita la carica di capo dell’ufficio responsabile dell’approvvigionamento delle derrate alimentari nel palazzo imperiale. La tomba presentava la classica planimetria del periodo con un corridoio obliquo di accesso, un’anticamera e una camera funeraria a pianta quadrata. Lungo la parete occidentale di quest’ultima, su di una piattaforma in terra battuta delimitata da mattoni, sono state ritrovate le spoglie della coppia. In stretta associazione con i resti dei defunti sono stati ritrovati due oggetti di pregevole fattura che esplicitano il rango della coppia, rispettivamente una spada cerimoniale in bronzo e un lungo pendente in giada adornato da grani di quarzo (Shaanxi 2016: 28-30).

Oltre alla capitale Tang, una delle zone che ha restituito maggiore

crown with ornamentation in gold and precious stones found in association with the body of the dead noblewoman. The headgear consists of gold openwork inserts set with turquoise and other precious stones. According to the archaeologists, what we have here is a crown crafted with the technique called qing jinguan (literally ‘crown in light gold’), of which there had been no direct evidence, known to us only through the written sources (Shaanxi 2015: 12-13).

Another important funerary context found in the area is the double burial of Liu Zhi and his consort. The man was a middle-ranking functionary who had held the post of head of the office in charge of supplying the imperial palace with foodstuffs. The tomb presented the classical layout of the period, with an oblique entrance corridor, an antechamber and a square funerary chamber. The remains of the couple were found on a platform of rammed earth bordered with bricks along the west wall of this chamber. Two finely crafted objects were found close by the remains of the deceased couple, showing their rank: respectively, a ceremonial sword in bronze and a long jade pendant adorned with grains of quartz (Shaanxi 2016: 28-30).

Besides the Tang capital, one of the areas that has yielded most archaeological material in the last

materiale archeologico nell'ultimo decennio è il territorio circostante la città di Gongyi, nella prefettura di Zhengzhou, Henan. Un esempio è la necropoli ritrovata nel maggio 2015 nei sobborghi orientali della città: un complesso di 24 tombe, tra le quali spicca la sepoltura di Sima Jin, funzionario dell'impero cinese che visse nella prima metà dell'VIII secolo (Gongyi 2016: 9-14). Di notevole interesse è il ritrovamento di un set composto da 35 oggetti per la preparazione e il consumo del tè. Ciascun oggetto è realizzato in ceramica *sancai*, il cui utilizzo in ambito funerario fu molto popolare a partire dalla seconda metà del VII secolo.

Oltre ad oggetti legati al consumo della bevanda, come coppe e addirittura un piccolo tavolino, sono presenti anche utensili legati alla preparazione delle foglie di tè, come macine e pestelli. Durante la dinastia Tang, il consumo della bevanda da parte della popolazione aumentò drasticamente e la sua preparazione venne elevata a vera e propria forma d'arte. La pubblicazione di un famoso trattato scritto da Lu Yu (733-804) nel 780 circa, *Classico del tè*, garantì alla preparazione della bevanda, soprattutto tra intellettuali e membri dell'aristocrazia, un grado di raffinatezza e ricerca ineguagliabile. L'imperatore stesso soleva offrire tè particolari e pregiati come ricompensa o dono a funzionari e soldati per i meriti acquisiti. Spesso

decade lies in the surroundings of the city of Gongyi, in the prefecture of Zhengzhou, Henan. One example is the necropolis found in May 2015 in the eastern suburbs of the city – a complex of 24 tombs, outstanding among which is the burial of Sima Jin, a functionary of the Chinese Empire who lived in the first half of the 8th century (Gongyi 2016: 9-14). One particularly interesting find is a set of 35 objects for the preparation and consumption of tea. Each of the objects is crafted in sancai ceramic, the funerary use of which became very popular as from the second half of the 7th century.

As well as objects involved in the consumption of tea, such as cups and even a small table, there are also utensils for the preparation of tea leaves, including grinders and pestles. During the Tang dynasty, the consumption of tea saw a sharp increase, and preparation of it was heightened to the level of a veritable art. The publication of a famous treatise written by Lu Yu (733-804) around the year 780, The Classic of Tea, ensured an incomparable degree of refinement and study for preparation of the drink, above all among the intellectuals and the aristocracy. The Emperor himself used to offer very particular and fine varieties of tea as a reward or gift for functionaries and soldiers who proved meritorious. Often consumption of tea was as-

il suo consumo era legato anche alla produzione artistica, in particolare la stesura di poesie, con gli intellettuali che si riunivano e si sfidavano nel creare poemi sul tema. È stato stimato che oltre 600 opere sul tè siano state composte (Cao Yin 2016: 18). Anche in ambito religioso la bevanda era molto apprezzata: monaci buddhisti, in particolare della corrente Chan, e preti daoisti ritenevano che l'assunzione di tè potesse aiutare nella pratica della meditazione e nella comprensione e assimilazione delle dottrine. Un esempio dell'importanza della bevanda in ambito buddhista è il ritrovamento nella cripta sotterranea del tempio di Famen di numerosi utensili per la produzione del tè, realizzati in metallo prezioso (Shaanxi 1996).

sociated with artistic production, and in particular writing poetry; indeed, intellectuals would gather and challenge one another in producing poems on the subject. It has been estimated that over 600 works were composed on the subject of tea (Cao Yin 2016: 18). Tea was also greatly appreciated in the religious sphere: Buddhist monks, in particular of the Chan current, and Daoist priests held that drinking tea could help in the practice of meditation and in understanding and assimilating doctrines. An example of the importance of tea in the Buddhist world came with the find of a great many utensils created in precious metal for the production of tea in the underground crypt of the Temple of Famen (Shaanxi 1996).

Riferimenti bibliografici / *References*

Cao Yin 2016

Cao Yin (ed.), *Tang. Treasures from the Silk Road Capital*. Sidney 2016.

Caterina 1980

L. Caterina, Dipinti murali in tombe di epoca Tang, *Cina* 17, 1980, 317-360.

Caterina, Verardi 2005

L. Caterina, G. Verardi (eds.), *Tang. Arte e cultura in Cina prima dell'anno mille*. Napoli 2005.

Doar 2006

B. G. Doar, To Dig or not to Dig: Qianling Mausoleum in the Spotlight Again, *China Heritage Quarterly* 8, (available online: http://chinaheritagequarterly.org/articles.php?searchterm=008_qianling.inc&issue=008).

Eckfeld 2005

T. Eckfeld, *Imperial Tombs in Tang China, 618-907. The Politics of Paradise*. New York 2005.

Fontein, Wu Tung 1976

J. Fontein, Wu Tung, *Han and T'ang Murals discovered in Tombs in the People's Republic of China and Copied by Contemporary Chinese Painters*. Boston 1976.

Forte 1999

A. Forte, Iranians in China: Buddhism, Zoroastrianism, and Bureaus of Commerce, *Cahiers d'Extrême-Asie* XI/11, 1999, 277-290.

Gong Guoqiang 2005

Gong Guoqiang, La gloria ritrovata della dinastia Tang. I principali ritrovamenti archeologici degli ultimi vent'anni, in L. Caterina, G. Verardi (eds.), *Tang. Arte e cultura in Cina prima dell'anno mille*, 44-50. Napoli 2005.

Gongyi 2016

Henan Sheng wenwu kaogu yanjiuyuan 河南省文物考古研究院, Gongyi shi wenwu kaogu yanjiusuo 巩义市文物考古研究所 (eds.), Gongyi shi dongqu tianxi shangcheng Tang mu M234 fajue jianbao 巩义市东区天玺尚城唐墓 M234 发掘简报 [The Excavation on Tang Tomb M234 of Tianxi Shangcheng in Eastern District of Gongyi City, Henan Province], *Zhongyuan wenwu* 中原文物 2, 2016, 9-14.

Li Bincheng, Chen Yousheng 1992

Li Bincheng, Chen Yousheng (eds.), *Xi'an. Legacies of Ancient Chinese Civilization*. Beijing 1992.

Li Hui 2016

Li Hui 李辉, *Henan Gongyi yaozhi fajue gudashi huiyao he gelei ciqi yiwu* 河南巩义窑址发掘古代史灰窑和各类瓷器遗物 [Ancient Lime Kilns and Various Porcelain Relics found at Gongyi Kiln Site, Henan Province] (available online: <http://www.kaogu.cn/cn/xccz/20160831/55254.html>).

Rastelli 2016

S. Rastelli, *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang 6000 a.C. - X secolo d.C.* Torino 2016.

Shaanxi 1996

Famen si kaogu dui 法门寺考古队, *Famen si digong zhenbao* 法门寺地宫珍宝 [Precious Cultural Relics in the Crypt of Famen Temple]. Xi'an 1996.

Shaanxi 2015

Shaanxi sheng kaogu yanjiuyuan 陕西省考古研究院, Tang Li Chui mu fajue jianbao 唐李倕墓发觉简报 [Preliminary Report on the Excavation of Li Chui's Tomb of the Tang Dynasty], *Kaogu yu wenwu* 考古与文物 6, 2015, 3-22.

Shaanxi 2016

Shaanxi sheng kaogu yanjiuyuan 陕西省考古研究院, Xibe Daxue kaogu xuexi 西北大学考古学系 (eds.), Shaanxi Xi'an Tang Liu Zhi fufu mu fajue jianbao 陕西西安唐刘智夫妇墓发觉简报 [Preliminary Report on the Excavation of the Joint Burial of Liu Zhi Couple of the Tang Period in Xi'an, Shaanxi], *Kaogu yu wenwu* 考古与文物 3, 2016, 18-33.

Shen Qinyan 2005

Shen Qinyan, I dipinti murali di epoca Tang. Un'introduzione, in L. Caterina, G. Verardi (eds.), *Tang. Arte e cultura in Cina prima dell'anno mille*, 66-70. Napoli 2005.

Steinhardt 1990

N. Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning*. Honolulu 1990.

Watt 2004

J. C. Y. Watt, *China: Dawn of a Golden Age, 200-750 AD*. New York 2004.

Yide 1972

Shaanxi sheng bowuguan 陕西省博物馆, Qian xian wenjiaojuzi Tang mu fajue zu 乾县文教局唐墓发掘组, Tang Yide taizi mu fajue jianbao 唐懿德太子墓发觉简报 [Preliminary Report on the Excavation of Crown Prince Yide's Tomb of the Tang Dynasty], *Wenwu* 文物 7, 1972, 26-32.

Yide 2016

Shaanxi sheng kaogu yanjiusuo 陕西省考古研究所, *Tang Yide taizi mu fajue baogao* 唐懿德太子墓发掘报告 [Report on the Excavation of Crown Prince Yide's Tomb of the Tang Dynasty], Beijing 2016.

Zhang Jianlin 2016

Zhang Jianlin, Bringing Peace to Chang'an's Deceased, in Cao Yin (ed.), *Tang. Treasures from the Silk Road Capital*, 2016, 114-121.

MO393

Modello della tomba del Principe Yide

Legno

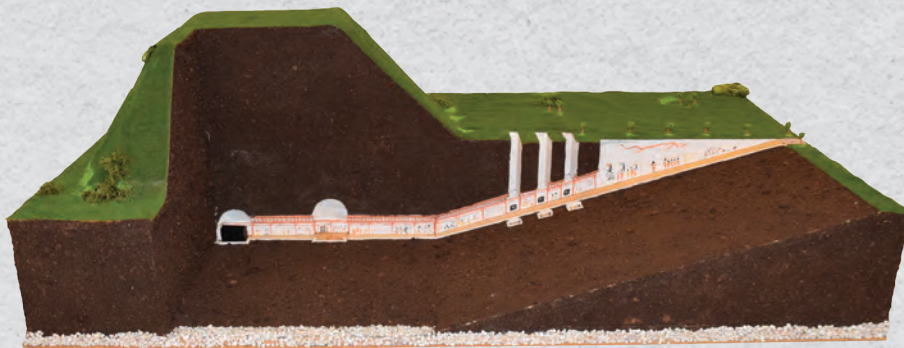
103 × 62 × 41 cm.

Model of the tomb of Prince Yide

Wood

103 × 62 × 41 cm.

La tomba del Principe Yide è costituita da un corridoio d'ingresso obliquo lungo 26 metri, sei sale di passaggio, otto nicchie, sette *tianjing* (pozzi celesti), una galleria interna (lunga 20,3 m.) da cui si accedeva alla camera funeraria anteriore (4,45 × 4,54 m.; altezza 6,3 m.) e una ulteriore breve galleria (8,45 m.) che conduceva a una seconda camera funeraria (5 × 5,3 m.; altezza 7,1 m.). I dipinti murali ricoprono gran parte del soffitto e delle pareti della struttura occupando una superficie totale di circa 400 mq, organizzati in una quarantina di differenti raffigurazioni. Sulle pareti della galleria d'ingresso sono dipinti due degli animali simboli dei punti cardinali, il drago verde e la tigre bianca, rispettivamente protettori dell'est e dell'ovest; a questi fanno seguito ben 196 figure, rappresentanti il corteo d'onore del principe. In ciascuna delle sale di passaggio sono raffigurati attendenti e servitori, intenti in differenti attività. Sulle pareti laterali delle gallerie di accesso alle due camere funerarie sono raffigurate dame di corte recanti oggetti di vario tipo; immagini simili sono presenti anche nelle due camere funerarie. Sul soffitto della camera posteriore, che ospita il sarcofago lungo la parete occidentale, è inoltre raffigurata una mappa celeste con il sole, la luna e la via lattea.



The tomb of Prince Yide consists of an oblique entrance corridor measuring 26 m. in length, six junction rooms, eight niches, seven tianjing (heavenly wells), a tunnel (20.3 m. long) leading to the first funerary chamber (4.45 × 4.54 m.; 6.3 m. high) and a further short tunnel (8.45 m.) leading to a second funerary chamber (5 × 5.3 m.; 7.1 m. high). Wall paintings cover most of the ceiling and walls of the structure for a total surface area of about 400 m², organised in forty different patterns. The walls of the entrance tunnel display paintings of the two animals symbolising cardinal points, the green dragon and white tiger, protectors respectively of the East and West. These are followed by no fewer than 196 figures representing the procession in honour of the Prince. In each of the junction rooms are depicted attendants and servants engaged in various activities. The sidewalls of the tunnels leading to the two funerary chambers display images of ladies of the court bearing various kinds of objects, and similar images are also to be seen in the two funerary chambers, while the ceiling of the second chamber, whose west wall is occupied by the sarcophagus, displays a map of the heavens with the sun, the moon and the milky way.

Brevi note su una statua lignea del bodhisattva Guanyin / *Some brief considerations on the wooden statue of the bodhisattva Guanyin*

CHIARA VISCONTI

L'ultima acquisizione, in termini di tempo, della collezione cinese del Museo Orientale 'Umberto Scerrato' è una statua lignea con pigmenti policromi, alta 129,5 cm, raffigurante un *bodhisattva*, donata al Museo da Annamaria D'Agostino Bonito Oliva nel 2018.

Il *bodhisattva* è riconoscibile come Avalokiteśvara (cinese: Guanyin 观音) dall'immagine assisa del Buddha Amitābha (cinese: Amittuofo 阿弥陀佛) che ne adorna la capigliatura. Poco noto nella tradizione indiana, Guanyin, letteralmente "colui che ascolta i suoni", intesi come le preghiere degli uomini, è senza dubbio il *bodhisattva* più popolare in Asia Orientale, dove è considerato la manifestazione della qualità buddhica della compassione.

Il *bodhisattva* è rappresentato stante, su una base circolare. La mano sinistra, danneggiata, regge un lembo della veste, mentre la destra è sollevata all'altezza del petto. Il movimento della mano è assecondato dal corpo, lievemente proteso in avanti.

L'abito consiste di una *dhoti*, di una lunga sciarpa avvolta attorno alle spalle, e di una gonna legata in vita da

The latest acquisition in the Chinese collection of Museo Orientale 'Umberto Scerrato' is a wooden statue with polychrome pigments, 129.5 cm tall, portraying a bodhisattva. It was donated to the Museum by Annamaria D'Agostino Bonito Oliva in 2018.

The bodhisattva can be recognised as Avalokiteśvara (Chinese: Guanyin 观音) on the evidence of the seated image of the Buddha Amitābha (Chinese: Amittuofo 阿弥陀佛) adorning the hair. Unfamiliar in the Indian tradition, Guanyin, literally "he who listens to sounds", i.e. the people's prayers, is by far and away the most popular bodhisattva in Eastern Asia, where he is seen as the manifestation of the Buddhist quality of compassion.

The bodhisattva is shown standing on a circular base. His – damaged – left hand holds a hem of his garment, while the right hand is raised to chest level. The movement of the hand is reflected in the body, which leans slightly forward.

The dress consists of a dhoti, a long scarf wrapped around his shoulders, and a skirt fastened at the waist by a ribbon. The clothing is completed with ornaments em-

un nastro. L'abbigliamento è completato dagli ornamenti che abbelliscono la capigliatura e dalla ricca collana con pendenti. L'effetto decorativo è dominato dalle curve descritte dal panneggio dell'abito e dai nodi e dal fluire dell'*uttarīya*, la lunga sciarpa che ricopre diagonalmente il torace, altrimenti nudo, per poi scendere ai lati del corpo, fino a toccare il piedistallo. L'*ūrṇā*, il segno distintivo posto tra le sopracciglia degli esseri illuminati, si presenta come una cavità circolare piuttosto profonda, ed è possibile che fosse in origine completata da una pietra, che suggerisse con il suo riverbero la natura luminosa del *bodhisattva*. Nonostante le proporzioni del corpo non siano del tutto armoniche secondo il canone occidentale, e la figura risulti abbastanza brevilinea e con la testa piuttosto grande, anche a causa dell'alta capigliatura, l'immagine conserva una certa grazia femminile, soprattutto nella morbidezza del volto e nella gentilezza della posa. Per quanto comunque lavorata, la parte posteriore risulta meno dettagliata, e l'immagine fu senza dubbio concepita per essere vista preferibilmente di fronte.

È probabile che la scultura sia stata realizzata utilizzando diversi blocchi di legno, come suggerirebbero le giunture evidenti in alcune parti dell'immagine¹. La statua è in buono stato di conservazione, seppure alcune parti siano frammentarie:

bellishing the hair and a rich necklace with pendants. The decorative effect is dominated by the curves formed by the drapery and the knots and flowing line of the uttarīya, the long scarf running diagonally across the otherwise bare chest, to fall along the sides of the body down to the pedestal. The ūrṇā, the distinctive sign set between the eyebrows of enlightened beings, appears as a rather deep circular cavity which may originally have been completed with a stone, suggesting with its reflections the luminous nature of the bodhisattva. Although the proportions of the body are not entirely harmonious according to the western canon, and the figure appears somewhat thickset with a rather large head, due in part to the tall hairstyle, the image retains a certain feminine grace, above all in the soft features of the face and the gentle posture. Although well-wrought, the back of the statue is less detailed and the image was clearly meant to be viewed preferably from the front.

The sculpture was probably made using different blocks of wood, as suggested by the joints evident in certain parts of the image¹. The statue is well preserved, although some parts are fragmentary. In particular, some fingers of the left hand are missing, as is the lower part of the uttarīya on the same side. Some larger cracks, and small holes bored

in particolare, mancano alcune dita della mano sinistra e la parte inferiore dell'*uttarīya* sul medesimo lato. Alcune fratture più grandi, e piccoli fori dovuti all'attacco di insetti, sono visibili soprattutto sulla parte posteriore e sulle spalle della figura (fig. 1). La statua è stata sicuramente restaurata più volte e la mano destra è stata sostituita con una realizzata con un tipo di legno differente. Tracce di policromia sono ancora visibili, soprattutto per il verde della gonna ed il rosso di alcuni dettagli (fig. 2).

Su base stilistica, sculture lignee simili a questa sono generalmente attribuite alla produzione della provincia settentrionale dello Shanxi 山

by insects, are to be seen above all on the back of the statue and the shoulders of the figure (fig. 1). The statue has clearly been restored several times and the right hand has been replaced with one from a different type of wood. Traces of polychromy are still visible – above all in the green of the skirt and the red of certain details (fig. 2).

On the stylistic evidence, wooden statues similar to this one are generally attributed to the production of



Fig. 1. MO1133.
Particolare della statua.

*Fig. 1. MO1133. Detail
of the statue.*

Fig. 2. MO1133. Tracce
di policromia sulla statua.

*Fig. 2. MO113. Traces of
polychromy on the statue.*

Fig. 3. Bodhisattva stante. Cina, Dinastia Jin (1115-1234). Legno, h. 146,1 cm. The Cleveland Museum of Art.

Fig. 3. Standing bodhisattva. China, Jin Dynasty (1115-1234). Wood, h. 146,1 cm. The Cleveland Museum of Art.



西 tra XI e XIII secolo². Tuttavia, in tempi più recenti, sono state messe in evidenza differenze formali tra le singole immagini e l'uso di legni differenti, che fanno preferire la più generica opzione di Cina settentrionale (Rösch 2007: 156-58), dove statue di Guanyin simili a quella del Museo erano poste usualmente sull'altare con altri attendenti, alle spalle della scultura del Buddha principale. L'immagine trova accostamenti per il trattamento della veste e la resa degli ornamenti nelle sculture di Guanyin Luna sull'acqua (*shuiyue guanyin* 水月观音) conservate in diversi musei europei ed americani³, e confronti più puntuali con le statue del *bodhisattva* stante nelle collezioni del Royal Ontario Museum (inv. 922.4.6. A-B) e, in particolare, del Nelson-Atkins Museum of Art (Sickman, Soper 1971: fig. 136) e del Cleveland Museum of Art (fig. 3). Da un punto di vista cronologico, lo stile della statua rimanderebbe, quindi, alla tradizione settentrionale del XII-XIII secolo.

Le analisi condotte sul legno, tuttavia, raccontano una storia diversa e non aiu-

*the northern province of Shanxi 山西 between the 11th and 13th century². However, on the basis of formal differences pointed out in more recent times between the individual images and use of different woods, preference has turned to the more generic option of northern China (Rösch 2007: 156-58), where statues of Guanyin similar to the one in the Museum were placed on the altar behind the principal Buddha sculpture, usually with other attendants. In the treatment of the garments and rendering of the ornaments the image shows affinity with the sculptures of Water-moon Guanyin (*shuiyue guanyin* 水月观音) held in various European and American museums³, and yet closer comparison with the standing bodhisattva statues in the collections of the Royal Ontario Museum (inv. 922.4.6. A-B), of the Nelson-Atkins Museum of Art (Sickman, Soper 1971: fig. 136) and, in particular, of the Cleveland Museum of Art (fig. 3). From the chronological viewpoint, then, the style of the statue recalls the northern tradition of the 12th-13th century.*

Nevertheless, analyses carried out on the wood tell a different story and, at least for the time being, do not help to clarify the attribution and chronology of the image.

The first radiocarbon analyses were carried out by RCD Lockinge of London on a sample drawn from a crack in the circular base of

tano, almeno per ora, a chiarire attribuzione e cronologia dell'immagine.

Le prime analisi al radiocarbonio sono state condotte dallo RCD Lockinge di Londra su un campione prelevato nel febbraio 2017 da una frattura sulla base circolare dell'immagine. Le analisi, che, è opportuno ricordarlo, datano la morte del legno e non la manifattura della statua, riportano che la data più antica in cui quest'ultima possa essere stata scolpita è la metà del XV secolo. Gli intervalli temporali calibrati sono, infatti, i seguenti:

- 1440-1483 (1sigma, confidenza del 68%);
- 1429-1518 (primo range, 2sigma, confidenza del 95%);
- 1594-1619 (secondo range, 2sigma, confidenza del 95%).

Queste analisi, quindi, datano la morte del legno tra il 1429 e il 1619, escludendo, di conseguenza, che l'immagine possa essere stata scolpita prima del secondo quarto del XV secolo.

Una seconda analisi è stata condotta su un campione prelevato a Napoli nel maggio del 2019 ed inviato al Beta Analytic Laboratory di Miami. In questo caso, il laboratorio ha fornito tre intervalli cronologici con un range di confidenza a 2sigma (probabilità del 95,4%):

- (53,5%) 1728-1810 (primo range, 2sigma, confidenza del 95,4 %);

the image in February 2017. The analyses which, let us not forget, yield dating on the death of the wood source and not on the crafting of the statue, revealed that the earliest possible date of execution of the statue lies in the mid-15th century. In fact, the calibrated time intervals are as follows:

- *1440-1483 (1sigma, 68% confidence);*
- *1429-1518 (first range, 2sigma, 95% confidence);*
- *1594-1619 (second range, 2sigma, 95% confidence).*

Thus, these analyses date the death of the wood source between 1429 and 1619, thereby ruling out the possibility that the image could have been sculpted before the second quarter of the 15th century.

A second analysis was carried out on a sample taken in Naples in May 2019 and sent to the Beta Analytic Laboratory of Miami. In this case, the laboratory supplied 3 chronological intervals with a 2sigma confidence range (95.4% probability):

- *(53,5%) 1728-1810 (first range, 2sigma, 95.4% confidence);*
- *(26,0%) 1646-1690 (second range, 2sigma, 95.4% confidence);*
- *(15,9%) 1925- post 1950 (third range, 2sigma, 95.4% confidence).*

- (26,0%) 1646-1690 (secondo range, 2sigma, confidenza del 95,4%);
- (15,9%) 1925- post 1950 (terzo range, 2sigma, confidenza del 95,4 %).

Questa seconda analisi porterebbe, dunque, a una datazione ancora più recente, compresa con tutta probabilità nell'arco cronologico della dinastia Qing 清朝 (1644-1911).

Al momento, e data la parziale discordanza delle due analisi, possiamo tentare solo qualche considerazione preliminare, in attesa di uno studio più approfondito.

Innanzitutto, la differenza tra i due risultati può derivare dalla scelta dei campioni. La scultura, come notato precedentemente, è stata sicuramente restaurata, probabilmente più di una volta, anche con l'aggiunta di legni diversi. Potremmo, quindi, immaginare che il secondo campione sia stato prelevato da una zona restaurata dell'immagine.

Entrambe le analisi, in ogni caso, escludono che la datazione della statua sia quella suggerita dall'esame stilistico. Di conseguenza e con ottima probabilità, ci troviamo di fronte ad un'immagine scolpita in uno stile arcaizzante, forse per sostituire all'interno del tempio una statua precedente, danneggiata o andata distrutta. Accertare, tuttavia, quando questo accadde è una sfida che solo futuri studi e ulteriori analisi potranno vincere.

Thus, this second analysis suggests even more recent dating, most probably coming within the chronological span of the Qing dynasty 清朝 (1644-1911).

Given the partial discordance between the two analyses we can as yet only attempt to offer some preliminary considerations pending more thorough study.

To begin with, the difference between the two findings may be due to the choice of samples. As noted above, the sculpture has certainly been restored, probably more than once, also with the addition of different types of wood. We might, therefore, imagine that the second sample was drawn from a restored part of the image.

In any case, both analyses rule out the dating suggested by stylistic examination of the statue. Consequently, and indeed very probably, we are dealing with an image sculpted in an archaic style, possibly to replace an earlier statue in the temple that had been damaged or destroyed. Ascertaining when this happened, however, is a challenge that only future studies and further analyses can meet.

¹ Sono ancora pochi gli studi condotti, e ancor meno quelli pubblicati, sulle tecniche di realizzazione di statue lignee in Cina. Altrettanto è vero per l'analisi dei legni e dei colori utilizzati. I risultati di alcune analisi ai raggi x condotte su sculture di Guanyin Luna sull'acqua hanno rivelato l'uso di un numero di blocchi piuttosto variabile così come di diversi tipi di legno in una stessa scultura (Rösch 2007: 159-81).

² La cosiddetta 'Shanxi school' (Sickman, Soper 1971: 189-96) è stata identificata grazie alle due statue con iscrizione conservate al Royal Ontario Museum di Toronto, datate al 1195, e si distingue per i volumi e le proporzioni del corpo e l'aspetto carnoso del volto. Il confronto stilistico tra queste immagini, alcune statue del tempio Guangsheng 廣勝寺, nella prefettura di Hongdong 洪洞, e altre statue lignee conservate in musei occidentali e cinesi, porterebbe a pensare che questo stile sia stato tramandato, con poche variazioni, per diverse generazioni, fino all'epoca Ming (Strahan 2010: 36-39; Rösch 2007: 128-40).

³ Si veda ad esempio il *bodhisattva* del Metropolitan Museum (Leidy, Strahan 2010: 116-19, n. 28) o quello del Victoria and Albert Museum (Larson, Kerr 1985).

¹ *Few studies have so far been carried out, and even fewer published, on the techniques applied in Chinese wooden statuary. This also applies to analysis of the woods and pigments used. The results of some x-ray analyses carried out on Water-moon Guanyin statues show the use of a rather variable number of blocks and different types of wood in a single sculpture. (Rösch 2007: 159-81).*

² *What is known as the 'Shanxi school' (Sickman, Soper 1971: 189-96) was identified thanks to two statues with inscriptions held in the Royal Ontario Museum of Toronto, dated to 1195. The style is distinguished by the volumes and proportions of the body and the fleshy look of the face. Stylistic comparison between these images, some statues in the Guangsheng 廣勝寺 temple, in the Hongdong 洪洞 prefecture, and other wooden statues conserved in western and Chinese museums suggests that this style had been handed down, with few variations, by a number of generations up to the Ming period (Strahan 2010: 36-39; Rösch 2007: 128-40).*

³ *See for example the bodhisattva in the Metropolitan Museum (Leidy, Strahan 2010: 116-19, no. 28) or the one in the Victoria and Albert Museum (Larson, Kerr 1985).*

Riferimenti bibliografici / *References*

Larson, Kerr 1985

J. Larson, R. Kerr, *Guanyin: A Masterpiece Revealed*. London 1985.

Leidy, Strahan 2010

D. P. Leidy, D. Strahan, *Wisdom Embodied: Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*. New York 2010.

Rösch 2007

P. Rösch, *Chinese Wood Sculptures of the 11th to 13th centuries: Images of Water-moon Guanyin in Northern Chinese Temples and Western Collections*. Stuttgart 2007.

Sickman, Soper 1971

L. Sickman, A. Soper, *The Art and Architecture of China* [fourth edition]. London 1971.

Strahan 2010

D. Strahan, Creating Sacred Images of the Buddha. A Technical Perspective, in D. P. Leidy, D. Strahan, *Wisdom Embodied: Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, 27-44. New York 2010.

MO1133***Bodhisattva Guanyin***

Legno, XV-XVI secolo (?)

h. 129,5 cm

Bodhisattva Guanyin*Wood, 15th-16th century (?)**h. 129.5 cm*

La statua lignea, decorata con pigmenti policromi, raffigura Guanyin, il *bodhisattva* della compassione. Riconoscibile dall'immagine del Buddha Amitābha, che ne adorna la capigliatura, Guanyin è raffigurato in posizione stante, con la mano destra sollevata all'altezza del petto. La ricchezza degli abiti e degli ornamenti sono tipici dell'iconografia del *bodhisattva*. Nonostante su base stilistica la statua possa essere attribuita alla tradizione scultorea della Cina settentrionale nel XIII secolo, la datazione resta per ora incerta. Le analisi al radiocarbonio, ripetute due volte su campioni prelevati in parti differenti della statua, hanno infatti fornito datazioni parzialmente contrastanti, probabilmente a causa dei restauri a cui l'immagine è stata sottoposta negli anni.

The wooden statue decorated with polychrome pigments portrays Guanyin, the bodhisattva of compassion. Recognisable by the image of the Buddha Amitābha adorning his hair, Guanyin is shown standing with his right hand raised to the level of his chest. The rich garments and adornments are typical of the bodhisattva iconography. While on the stylistic evidence the statue can be attributed to the sculptural tradition of 13th-century northern China, the dating remains uncertain at present. Radiocarbon analysis, repeated twice on samples drawn from different parts of the statue, has in fact yielded partially contrasting datings, probably because of the restoration work performed on the image over the years.



La mappa della Cina di Matteo Ripa / *Matteo Ripa's map of China*

SERGIO MUZZUPAPPA

Matteo Ripa (Ma Guoxian 馬國賢) tra il 1714 e il 1719 incideva a Pechino col bulino le matrici in rame per la stampa della mappa dell'impero cinese con coordinate geografiche e indicazione dei toponimi in lingua cinese e mancese (fig. 1). Il missionario ebolitano non era un geografo e nei suoi studi non v'è traccia di dottrine scientifiche. Nato nel marzo del 1682, si era trasferito a Napoli all'età di diciassette anni per iscriversi alla facoltà di medicina seguendo le orme paterne, per entrare successivamente in semina-

The years between 1714 and 1719 saw Matteo Ripa (Ma Guoxian 馬國賢) in Peking, busy with a burin and copper plates with the aim of printing a map of the Chinese Empire with geographical coordinates and indication of the place names in Chinese and Manchu (fig. 1). Hailing from Eboli, the missionary Ripa was not a geographer and there is no trace of scientific teaching in his studies. Born in March 1682, he had moved to Naples at the age of seventeen to enrol in the faculty of medicine, following in his



Fig. 1. Particolare della mappa con i toponimi in cinese.

Fig. 1. Detail of the map with indication of the place names in Chinese.

rio alla luce degli scarsissimi risultati. Aveva una tipica formazione sacerdotale del suo tempo, fondata sullo studio del latino e delle sacre scritture.

Era giunto in Cina nel 1707 come missionario della Sacra congregazione de Propaganda Fide, approdando nell'enclave portoghese di Macao dopo quasi tre anni di viaggio. Aveva vissuto a Canton e quindi a Pechino dal 1710 sino alla partenza alla volta di Napoli nel 1723, anche se con brevi spostamenti. Erano gli ultimi quindici anni del regno (1662-1722) di Kangxi 康熙, tra i più energici imperatori della dinastia mancese dei Qing. Con Kangxi nella seconda metà del Seicento si era assistito ad una fase di forte espansione territoriale dell'impero, non solo e principalmente verso i confini meridionali, ma anche verso i settentrionali fino al 1689 quando l'accordo di Nerčinsk stipulato con i Romanov fissava stabilmente i confini con la Russia e sanciva un patto di non belligeranza tra i due paesi (Vogelsang 2014: 376). In definitiva la Cina in un breve lasso di tempo si era trasformata in impero multietnico di dimensioni doppie rispetto a quelle della precedente dinastia Ming. Di seguito, chiusa la fase dei cruenti conflitti espansionistici, Matteo Ripa si ritrovava in una Cina in pace dove assisteva a riforme verso una mobilità socia-

father's footsteps. His performance proved far from brilliant, however, and from there he entered a seminary. Here he received the typical sacerdotal education of the time, based on study of Latin and the Holy Scriptures.

He had arrived in China in 1707 as a missionary of the Sacred Congregation for the Propagation of the Faith, landing at the Portuguese enclave of Macau after a voyage of nearly three years. He lived in Canton and subsequently in Peking from 1710 to his departure for Naples in 1723, albeit with a few short travels. These were the last fifteen years of the reign (1662-1722) of Kangxi 康熙, one of the most dynamic emperors of the Manchu Qing dynasty. With Kangxi the second half of the 17th century saw the empire in a stage of large-scale territorial expansion – not only, and mainly, in the direction of the southern borders, but also northwards – until 1689, when the Treaty of Nerčinsk drawn up with the Romanovs finally established the borders with Russia and sealed a pact of non-belligerence between the two countries (Vogelsang 2014: 376). Basically, in a short span of time China had turned into a multi-ethnic empire twice the size of the territory under the previous Ming dynasty. Thus, with the chapter of bloody expansionist conflicts finally closed, Matteo Ripa found him-

le senza precedenti, all'aumento dell'alfabetizzazione e al profondo rinnovamento culturale e scientifico (Cheng 2000: 597-644).

Non è semplice oggi tracciare un quadro delle conoscenze di Matteo Ripa nel campo della storia, della cultura e della politica cinese prima del suo arrivo in Asia orientale. Kangxi è stato certamente il primo imperatore cinese ad avere ampia notorietà in Europa, a partire dal trattato stipulato con la Russia, a tutti gli effetti il primo accordo nella storia della Cina con uno Stato occidentale. Inoltre, nel 1697, il gesuita Joachim Bouvet (Bai Jin 白晋) pubblicava in Francia il trattato politico/letterario *Portrait historique de l'empereur de la Chine* affiancando Luigi XIV (regno 1643-1715) a Kangxi nella comunanza di principi tra cristianesimo e confucianesimo (Bouvet 1697). Il trattato ebbe grande diffusione in Europa e varie traduzioni tra cui in latino nel 1699 (Id 1699) e in italiano nel 1710 (Id 1710)¹. Non si può stabilire se il Ripa abbia letto o meno l'edizione latina del *Portrait* prima della sua partenza dall'Italia. Nei suoi scritti e principalmente nel *Giornale*, il sacerdote ebolitano annota con dovizia di particolari i tratti caratteristici della sua formazione, del suo viaggio e della sua esperienza di missionario senza mai citare Bouvet. È più facile risalire alle sue conoscenze geografiche del

self in a country enjoying peace, promoting unprecedented reforms in the direction of social mobility, with increasing literacy and radical cultural and scientific revival (Cheng 2000: 597-644). Today it is no easy task to establish what Matteo Ripa knew about the history, culture and politics of China before his arrival in eastern Asia. Kangxi was undoubtedly the first Chinese emperor to have achieved a certain fame in Europe, beginning with the treaty entered into with Russia – effectively, the first agreement with a western state in the history of China. Moreover, in 1697, the Jesuit Joachim Bouvet (Bai Jin 白晋) published his political/literary treatise Portrait historique de l'empereur de la Chine in France, drawing a parallel between Louis XIV (reigning 1643-1715) and Kangxi, alike in their adherence to the principles of Christianity and Confucianism respectively (Bouvet 1697). The treatise found wide circulation in Europe, as well as a number of translations including Latin in 1699 (Id 1699) and Italian in 1710 (Id 1710)¹. There is no telling whether Ripa had actually read the Latin edition of the Portrait before his departure from Italy. In his writings, and above all in his Giornale, Ripa recorded the characteristic features of this background with a wealth of detail, as well as his voyage and experience

territorio cinese. Proprio nel *Giornale*, nel registrare il viaggio da Canton a Pechino, afferma «Avevo in Cina un libro intitolato *Legatio Batavica*» (Ripa 1991: 229). Aveva tra le mani, senza ombra di dubbio, l'opera al tempo più aggiornata e completa sulla Cina, con studi risalenti alla metà del XVII secolo, nella traduzione latina di Georgius Hornius del 1668: 172 pagine con più di 150 illustrazioni di panorami, personalità, fauna, flora, una carta geografica ecc... L'autore era l'esploratore e artista olandese Johan Nieuhof, responsabile della missione in Cina del 1655 della Compagnia olandese delle Indie orientali, che al ritorno in patria nel 1658 riordinava disegni e appunti di viaggio dando alle stampe ad Amsterdam nel 1665 il suo lavoro in lingua olandese (Nieuhof 1665) presto tradotto in diverse lingue europee².

Grazie alle indicazioni di Nieuhof, Ripa raggiungeva la corte di Kangxi a Pechino per essere ricevuto come pittore ad olio. Le opere pittoriche del periodo cinese sono ad oggi sconosciute. Dai carteggi di Ripa del fondo *Collegio dei Cinesi* dell'Archivio storico de L'Orientale di Napoli si apprende che aveva scritto anche un piccolo manuale per la produzione e l'uso dei colori ad olio. Teodorico Pedrini (De Lige 德理格), missionario Lazzarista e musicista fermano con cui aveva

as a missionary, never with any mention of Bouvet. His knowledge of the geography of China is more easily reconstructed. It was, in fact in his Giornale, reporting his journey from Canton to Peking, that he stated: «In China I had a book entitled Legatio Batavica» (Ripa 1991: 229). What he had, without a shade of doubt, was the most up-to-date and complete volume on China of the time, with studies dating back to the mid-17th century in the Latin translation by Georgius Hornius of 1668: 172 pages with over 150 illustrations of landscapes, personages, fauna, flora, a map, etc. The author was the Dutch explorer and artist Johan Nieuhof, in charge of the mission of the Dutch East India Company in China in 1655. On returning home in 1658 he sorted out his travel notes and drawings to have his text in Dutch printed in Amsterdam in 1665 (Nieuhof 1665). It was rapidly translated into various European languages².

Thanks to Nieuhof's information, Ripa made his way to the court of Kangxi in Peking, to be received as an oil painter. His pictorial production during the Chinese period has now sunk into oblivion. From the Ripa papers in the Collegio dei Cinesi collection, conserved in the historical archive of the University of Naples "L'Orientale" we learn that he had also written a short handbook on the production and

condiviso le fasi finali del viaggio in Oriente e aveva stretto una forte amicizia, cita il breve trattato nella lettera inviata da Pechino il 22 settembre 1740 per comunicargli tra l'altro che «ho obbedito ai suoi ordini, abbrigliati i suoi scritti à la riserva di 8 o 10 pagine che insegnano a preparare colori a oglio e che possono servire a qualcun Nuovo»³. Sempre dalle lettere di Pedrini apprendiamo che l'attività di pittore del Ripa è stata cospicua e le sue opere distribuite tra la corte imperiale e l'abitazione privata del missionario nel Parco dell'Eterna Primavera (Changchun yuan 暢春園), affidata negli anni seguenti a diversi evangelizzatori provenienti dall'Europa (Pedrini 2018)⁴.

Al contempo, era ai primordi nell'arte dell'incisione su rame. Nelle pagine del *Giornale* dedicate all'anno 1711, Ripa annotava che l'imperatore «da tanto tempo desiderava avere uno che intagliasse sui rami, per dare in stampa la carta geografica di cui sopra parlossi, godè molto sentir che, bench'io non avessi la pratica, mi sarebbe non ostante bastato l'animo di farlo» (Ripa 1996: 29). Di seguito affermava che sull'acquaforte «io altro non sapevo che una misera lezione, che me ne fu data in Roma da un certo pittore, da me a questo effetto pagato» (Ivi: 38).

Da neofita si cimentò nell'incisione su rame delle più belle vedute

use of oil colours. Teodorico Pedrini (De Lige 德理格), a Lazzarist missionary and musician from Fermi with whom he had shared the final stages of the journey to the East, entering into close friendship, mentions the brief treatise in a letter sent from Peking on 22 September, telling him among other things that «I have obeyed your orders, and abridged your texts to 8 to 10 pages teaching how to prepare oil colours, which may be useful for someone new»³. From Pedrini's letters we also learn that Ripa was a decidedly productive painter, his works being distributed between the imperial court and the private dwelling of the missionary in the Park of Eternal Spring (Changchun yuan 暢春園), entrusted in the following years to various evangelizers from Europe (Pedrini 2018)⁴.

*This was also the period that saw the early development of the art of engraving on copper. In the pages of his *Giornale* dedicated to the year 1711, Ripa noted that the Emperor «had long been wanting to have someone who could incise on copper plates, in order to print the map mentioned above, and he was delighted to hear that although I was unpractised I had strong enough will to be able to do it» (Ripa 1996: 29). He went on to say that with regard to etching «my knowledge was limited to a poor lesson I had been given in Rome*

del parco della residenza estiva dei Qing a Jehol (Rehe 熱河) in Mançuria (oggi Chengde 承德 nell'Hebei 河北), il Bishu Shanzhuang 避暑山庄, dove si era recato al seguito di Kangxi nell'estate del 1711. Fatta erigere a circa 250 km a nord-est di Pechino, Jehol era il luogo in cui durante la stagione calda gli imperatori Qing intrattenevano le importanti relazioni diplomatiche del vasto impero. Con al seguito una corte che poteva raggiungere le 3.000 persone, vi ricevevano i rappresentanti politici dei territori imperiali distanti da Pechino: dai nobili e dignitari dell'Asia centrale ai lama tibetani. Di conseguenza l'immenso parco, utilizzato inoltre come riserva di caccia, era stato progettato come una rappresentazione della multiethnicità dell'impero con inclusi otto templi tibetani e la riproduzione delle sedi del Dalai Lama e del Panchen Lama. È da condividere il giudizio di Vogelsang quando scrive che «Se Beijing era la capitale cinese dei Qing, Jehol era il centro di un impero multiethnico che oltrepassava di gran lunga la Cina» (Vogelsang 2014: 380).

Da queste brevi premesse si evince l'importanza del compito di raffigurare il parco affidato al Ripa che, con la collaborazione di due allievi cinesi, lo portava a termine in tre anni con la stampa il 14 aprile del 1714 delle prime copie delle 36 vedute di Jehol (fig. 2)⁵.

by a certain painter, and I had paid him for it» (Ivi: 38).

Getting to grips with the art of engraving on copper, he tried his hand with the finest views of the park of the summer residence of the Qing at Jehol (Rehe 熱河) in Manchuria (today Chengde 承德 in Hebei 河北), the Bishu Shanzhuang (避暑山庄), to which he had travelled in the retinue of Kangxi in the summer of 1711. It was at Jehol, created at about 250 km to the north-east of Peking, that the Qing emperors conducted the important diplomatic relations of the vast empire during the hot summer months. Followed by a court that could number as many as 3000 individuals, here they received the political representatives of the imperial territories far from Peking, from the nobles and dignitaries of Central Asia to the lamas of Tibet. Consequently the immense Park, also used as a hunting ground, had been planned to represent the multi-ethnic diversity of the Empire, including eight Tibetan temples and reproductions of the Seats of the Dalai Lama and Panchen Lama. As Vogelsang justly depicts it, «If Beijing was the Chinese capital of the Qing, Jehol was the centre of a multi-ethnic empire far exceeding China» (Vogelsang 2014: 380). This brief account suffices to demonstrate the importance of the task of depicting the park entrusted to Ripa

Subito dopo, alla luce del successo ottenuto dalle vedute, l'imperatore commissionava al Ripa l'incisione col bulino della nuova mappa dell'impero con indicazione dei toponimi in lingua cinese, per le città a sud della Grande Muraglia, e mancense per le restanti del nord. Il progetto era parte integrante di un percorso di recupero dell'idioma della famiglia delle altaiche, quasi in disuso e che gli stessi Mancù iniziavano a dimenticare. Va ricordato che i documenti ufficiali

who, with the collaboration of two Chinese pupils, completed the work in three years with the printing, on 14 April 1714, of the first copies of the 36 views of Jehol (fig. 2)⁵.

In view of the great success enjoyed by the views, the Emperor went on immediately after to commission the engraving of a new map of the Empire by Ripa, displaying the place names of the cities south of the Great Wall in Chinese and the rest, to the north, in Manchu. The project was an essential part



Fig. 2. Tavola dalle trentasei vedute di Jehol. British Museum, London.

Fig. 2. Plate from a set of thirty-six views of Jehol. British Museum, London.

dell'impero multietnico dei Qing erano redatti in cinese, mongolo, tibetano ma soprattutto nel mancese che i funzionari erano chiamati a padroneggiare, apprendendolo spesso nelle scuole come lingua straniera. Del 1708 è il primo vocabolario a stampa di mancese⁶.

Quanto alla ricerca cartografica, Kangxi aveva affidato sin dalla fine del Seicento il compito di rilevare il territorio per aggiornare la carta geografica dell'impero dai rinnovati confini ad un nutrito gruppo di missionari gesuiti francesi. Matematici, astronomi e cartografi tra cui Jean Baptiste Regis, Pierre Jartoux, Joachim Bouvet, Guillaume Bonjour-Favre, Joseph Henri Marie di Prémare e Dominique Parrenin per portare a termine il lavoro ebbero accesso a tutti gli archivi regionali e godettero della collaborazione di vari mandarini e diversi letterati cinesi. Le ultime attività di rilievo dell'immenso territorio e il progressivo trasferimento in mappa dei risultati della ricerca sul campo risalgono al decennio di intenso lavoro che va dal 1707 al 1717 (Quaini, Castelnovi 2007: 153-55). Del 1717 è la prima stampa in Cina delle 28 tavole del noto *Atlante* "dei gesuiti" o "di Kangxi", mentre la seconda edizione del 1721, 32 tavole, in scala 1:2.000.000 risulta certamente la più dettagliata e diffusa, nota in cinese come *Huangyu quan lantu* 皇輿全覽圖 (Fuchs 1943).

of a plan to revive the language of the Altaic family, almost obsolete, which the Manchus themselves were beginning to forget. In fact, the official documents of the multi-ethnic empire of the Qing were drawn up in Chinese, Mongolian and Tibetan, but above all in Manchu, which the functionaries were expected to master, often learning it in the schools as a foreign language. The first printed dictionary of Manchu appeared in 1708⁶.

As for cartographic research, Kangxi had already entrusted a large team of French Jesuit missionaries with the task of revising the map of the Empire with its new borders at the end of the 17th century. To carry out the work, mathematicians, astronomers and cartographers including Jean Baptiste Regis, Pierre Jartoux, Joachim Bouvet, Guillaume Bonjour-Favre, Joseph Henri Marie de Prémare and Dominique Parrenin had access to all the regional archives and benefited from the collaboration of a number of Mandarins and various Chinese literati. The final surveys of the immense territory and progressive transfer of the findings of research in the field to the map were carried out in a decade of intensive activity between 1707 and 1717 (Quaini, Castelnovi 2007: 153-55). The year 1717 saw the first print in China of the 28 plates of the celebrated Atlas "of the Je-

La mappa in Europa comincia invece a circolare nel 1735 quando Jean-Baptiste du Halde, anch'egli gesuita, la includeva nella sua *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise* dato alle stampe presso l'editore Pierre-Gilles le Mercier di Parigi (du Halde 1735)⁷.

Ripa dal canto suo aveva ricevuto dal 1714 i disegni dei gesuiti francesi in scala 1:1.400.000 da ricopiare specularmente sulla matrici di rame. Aveva già acquisito una conoscenza sufficiente della lingua cinese scritta, ma per l'indicazione esatta dei toponimi fu aiutato da due giovani locali. Per il mancese, da lui definita «lingua tartara», ebbe a disposizione altrettanti collaboratori Manciu. Finita l'incisione, la stampa iniziò nel 1719. È difficile risalire alla fortuna dell'opera nella Cina del tempo.

Di certo all'atto della partenza da Pechino verso Napoli, Matteo Ripa portava con sé un numero imprecisato di copie della mappa a stampa. Durante il lungo viaggio alcune di queste furono da lui ritoccate a mano, con pennelli e colore rosso, per delineare i confini delle maggiori regioni, aggiungere didascalie utili al pubblico europeo (del tipo 'Isola detta Ttai Wan dal'Europei chiamata Formosa') e romanizzare secondo le consuetudini del tempo i toponimi delle maggiori

suits" or "of Kangxi", while the second edition of 1721 – 32 plates, on a 1:2,000,000 scale – proved by far the most detailed and popular, known in Chinese as Huangyu quan lantu 皇輿全覽圖 (Fuchs 1943). The map began to find circulation in Europe in 1735, when Jean-Baptiste du Halde, yet another Jesuit, included it in his Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise printed by the publisher Pierre-Gilles le Mercier in Paris (du Halde 1735)⁷.

As for Ripa, in 1714 he received the drawings of the French Jesuits on a scale of 1:1,400,000 to copy in mirror image on the copper plates. He had already acquired a fair knowledge of the written Chinese language, but for exact indication of the place names he was helped by two of the local young people. For the Manchu, which he defined as a "Tatar language", a couple of young Manchu collaborators were at hand to help him. Once engraving was completed, printing began in 1719. It is hard to reconstruct the fortunes of his work in the China of the time.

What we do know is that on leaving Peking bound for Naples, Matteo Ripa took with him an unspecified number of copies of the printed map. On the long voyage home he painted in some additions

città. Lavoro quest'ultimo in cui è stato certamente aiutato da Gioacchino Wang (Wang Yajing 王雅敬), trentatreenne maestro dei quattro allievi che portava in Europa per avviarli all'ordinazione sacerdotale.

Giunto a Londra il 9 settembre 1724 ebbe l'onore di essere ricevuto da Giorgio I (regno 1714-1727) a cui donò una delle mappe perfezionate durante il viaggio (Ripa 1832: 192-93)⁸, oggi reperibile presso il British Museum di Londra. Di seguito, durante il soggiorno biennale a Vienna (1726-1728), ebbe modo di donare all'imperatore Carlo VI d'Asburgo (regno 1711-1740) una seconda copia del suo lavoro, con arricchimenti postumi, reperibile presso l'Österreichisches Staatsarchiv di Vienna. In Italia, oltre alla copia dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale", sono note quella della Biblioteca Universitaria di Bologna, rinvenuta e opportunamente attribuita al Ripa nel 1991 da Andreina Albanese (Albanese 1999: 135-83), e quella della Società Geografica Italiana di Roma.

La copia personale di Ripa fu montata su tela ed esposta presso la sede del Collegio dei Cinesi di Napoli ai Pirozzoli⁹ prima della morte del fondatore sopraggiunta nel 1743. Si presume sia rimasta lì sino agli ultimi anni dell'Ottocento quando la scuola per l'insegnamento delle lingue asiatiche nata dalla

in red, delineating the borders of the major regions, adding helpful captions for the European public (such as 'Island called Ttai Wan which the Europeans call Formosa') and, following the practice of the time, Romanising the names of the major cities. For the latter he was evidently helped by Gioacchino Wang (Wang Yajing 王雅敬), the 33-year-old master of the four pupils he brought to Europe to set them on the path to ordination in the priesthood.

On arriving in London on 9 September 1724 he had the honour of being received by George I (reigning 1714-1727), and presented to him one of the maps perfected during the voyage (Ripa 1832: 192-93)⁸, now to be seen in the British Museum in London. Subsequently, during his two-year stay in Vienna (1726-1728), he had the opportunity to present to the Emperor Charles VI of Habsburg (reigning 1711-1740) a second copy of his work, with posthumous editions, to be seen at the Österreichisches Staatsarchiv in Vienna. In Italy, apart from the copy held in the University of Naples "L'Orientale", we know of copies conserved by the University Library of Bologna, found and rightly attributed to Ripa in 1991 by Andreina Albanese (Albanese 1999: 135-83), and another by the Italian Geographical Society in Rome.

laicizzazione del Collegio nel 1868 col titolo di Real Collegio Asiatico, dal 1888 Regio Istituto Orientale, decideva di cambiare sede per trasferirsi al centro storico della città. Dopo vari traslochi, nel 1932 L'Orientale di Napoli acquistava la sede di Palazzo Giusso dove presto la mappa della Cina veniva riesposta al pubblico nella sala della biblioteca al primo piano¹⁰.

Nel 1953 la carta fu studiata dall'orientalista triestino Luciano Petech e descritta nel saggio *Una carta cinese del secolo XVIII*, apparso sugli annali dell'Istituto (Petech 1953). Non era cambiato il luogo di esposizione della mappa e dai tempi di Ripa restava composta di vari fogli incollati su tela con diverse sovrapposizioni. Non c'è certezza sul numero delle lastre di rame incise in Cina dal Ripa. Il missionario ebolitano scrive di aver prodotto quarantaquattro rami, contro i quarantuno rinvenuti presso il palazzo imperiale di Mukden 盛京宮殿 l'attuale Shenyang 瀋陽, e studiati dal sinologo tedesco Walter Fuchs per la riedizione del 1929 dal titolo *Man Han hebi Qing neifu tongyu di mitu* 滿漢合璧清內府-統輿地秘圖 stampata a Mukden¹¹. Certo è che i rami mancanti sono assolutamente ininfluenti da un punto di vista cartografico e che ogni singolo foglio stampato da lastra misura 40 × 67 cm (Albanese 1999: 161), il vuoto in basso a destra nella mappa

Ripa's personal copy was mounted on canvas and displayed in the premises of the 'Collegio dei Cinesi' in the Pirozzoli district before the death of the founder, which occurred in 1743⁹. Presumably, it remained there until the last years of the 19th century, when the school of Asiatic languages, a secular school that had taken over from the Collegio in 1868 with the title of Royal Asiatic College, and as from 1888 Regio Istituto Orientale, decided to move to new premises in the city centre. After various moves, in 1932 the University of Naples "L'Orientale" found new premises in Palazzo Giusso, where the map of China was once again put on display in the library on the first floor¹⁰.

In 1953 the map was studied by an Orientalist from Trieste, Luciano Petech, and described in his essay Una carta cinese del secolo XVIII (An 18th-century Chinese map), which appeared in the Institute records (Petech 1953). The place where the map was displayed had not changed, and since the times of Ripa it had remained composed of various sheets of paper glued to canvas with some overlapping. The number of copper plates engraved by Ripa in China remains uncertain. According to his own record, he had produced forty-four plates, as against the forty-one found in the Imperial Palace of Mukden 盛京宮殿, modern-day Shenyang 瀋陽, studied by the German sinologist

de L'Orientale è stato riempito dalla scritta a mano con il testo *Yuzhi Da Qing yitong quan tu* 御制 大清一统全图, ovvero «Atlante generale della grande dinastia Qing fatto per ordine imperiale», e dall'elenco delle regioni (fig. 3). La differenza tra le mappe giunte in Europa sta nel numero di fogli di carta stampata affiancando più lastre. Per intenderci la mappa di Bologna è composta da 7 fogli, o strisce, di una lunghezza che varia tra i 265 e i 462 cm. (Id: 173-78). Quella di Londra, riprodotta su diapositive di 20 × 25 cm. su commissione de L'Orientale di Napoli, è composta invece da 12 fogli più o meno quadrati che prevedono notevoli sovrapposizioni¹². Di quella di Napoli conosciamo soltanto le dimensioni totali che

Walter Fuchs and reprinted for 1929 edition entitled Man Han hebi Qing neifu tongyu di mitu 滿漢合璧清內府-統輿地秘圖 at Mukden¹¹. In any case, what is certain is that from the cartographic point of view the missing plates are of no importance, and that every single sheet printed from a plate measures 40 × 67 cm. (Albanese 1999: 161), the empty space in the bottom right-hand corner of the map at L'Orientale being filled with the handwritten text *Yuzhi Da Qing yitong quan tu* 御制 大清一统全图, i.e. «General Atlas of the great Qing dynasty made on Imperial order», together with the list of regions (fig. 3). The difference with the maps that arrived in Europe lies in the number of sheets of paper printed by aligning a number of plates.

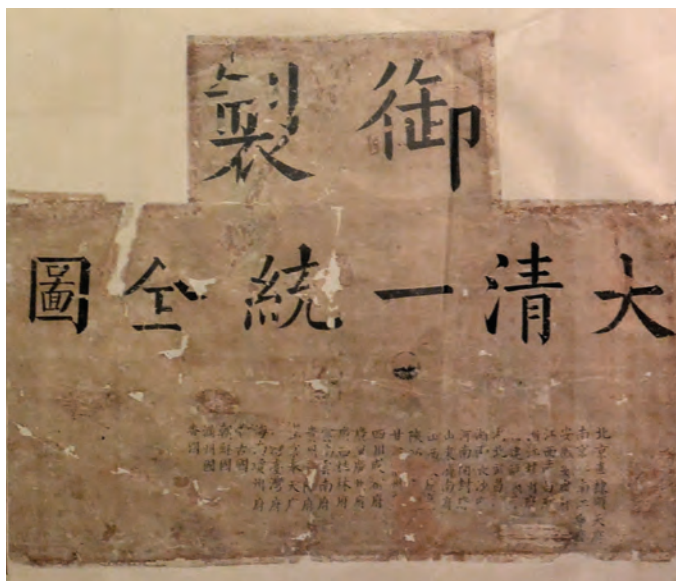


Fig. 3. Particolare della mappa con il titolo e la lista delle regioni.

Fig. 3. Detail of the map with the title and the list of regions.

al momento dello studio di Petech erano di 3,17 m. in altezza e 2,95 m. in larghezza. È impossibile oggi risalire al numero dei fogli che la compongono a causa dei restauri cui è stata sottoposta.

Alberto Geremicca, in qualità di R. Commissario del R. Istituto Universitario Orientale, scriveva il 10 aprile del 1943 all'Istituto di Patologia del Libro di Roma una lettera per richiedere il restauro integrale della carta della Cina di dimensioni $3,2 \times 3,5$ m. affinché «possa essere largamente utilizzata e studiata»¹³. Nel dopoguerra, il 5 ottobre 1946, il geografo Elio Migliorini ritirava la mappa a Roma in qualità di direttore de L'Orientale dopo il primo restauro di cui purtroppo non sono disponibili dettagli tecnici. Di seguito furono effettuati a più riprese numerosi interventi mirati a risolvere i problemi di cattiva adesione tra la carta e la tela di supporto dai restauratori della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Campania¹⁴. Nell'ottobre del 1980 il rettore Nullo Minissi decretava l'invio per la seconda volta della mappa all'Istituto per la Patologia del Libro per il lungo e radicale restauro. La scheda elaborata dall'Istituto alla voce «Danni presentati» riporta che «La carta si presenta in pessimo stato di conservazione, precedenti non idonei restauri hanno procurato notevoli danni. Infatti il doppio supporto in tela, divenuto

*For example, the Bologna map consists of 7 sheets, or strips, of a length ranging between 265 and 462 cm. (Ivi: 173-78), while the map in London, reproduced on slides measuring 20×25 cm. commissioned by L'Orientale consists of 12 roughly square sheets entailing a considerable amount of overlapping*¹². *Of the Naples map we know only the total dimensions which, when studied by Petech, came to 3.17 m. in height and 2.95 m. in width. It is no longer possible to estimate the number of sheets composing it due to the restoration work performed on it.*

*On 10 April of 1943, Alberto Geremicca, in his role as R. Commissario (Royal Commissioner) of the R. Istituto Universitario Orientale, wrote a letter to the Istituto di Patologia del Libro (Institute for the Pathology of Books) in Rome requesting total restoration of the map of China measuring 3.2×3.5 m. so that it «could be widely utilised and studied»*¹³. *After the war, on 5 October 1946, a geographer by the name of Elio Migliorini took the map from Rome as director of L'Orientale after the first restoration of which, unfortunately, no technical details are available. Subsequently a series of operations were carried out by restorers of the Superintendence for the Artistic and Historical Heritage of Campania to tackle the poor adhesion of the paper sheets to the canvas*¹⁴. *In October 1980 the Rec-*

rigido a causa degli adesivi usati, ha provocato numerosissime fratture e lacune di notevoli dimensioni, oltre ad un grave, diffuso imbrunimento»¹⁵. Gli interventi effettuati possono essere così sintetizzati: distacco dal supporto in tela, rimozione vecchi restauri, risarcimento delle lacerazioni e delle parti mancanti, foderatura con carta giapponese e montaggio su pannelli componibili. A restauro completato i pannelli tornarono a Napoli nel gennaio del 1986 per essere esposti nell'Antisala degli specchi di Palazzo Corigliano, acquistato da L'Orientale nel 1977 per ospitare i dipartimenti di Studi asiatici, Studi e ricerche su Africa e Paesi arabi, Studi del Mondo classico e del Mediterraneo antico.

Dal 2019 la mappa di Ripa è esposta nella Sala cinese del Museo Orientale 'Umberto Scerrato'. È l'unica mappa originale stampata in Cina esposta al pubblico.

tor Nullo Minissi decided that once again the map should be sent to the Istituto per la Patologia del Libro for lengthy and radical restoration. In the datasheet drawn up by the Institute we read under the heading «Damage shown» that the «The paper appears in an extremely poor state of conservation, inappropriate previous restorations having produced considerable damage. In fact, the double canvas support, stiffened by the adhesives applied, has produced a great many cracks and lacunae of considerable proportions, as well as severe darkening on a large scale»¹⁵. The operations carried out can be summed up thus: detachment from the canvas support, removal of old restoration traces, repair of lacerations and missing parts, lining with Japanese paper and mounting on modular panels. On completion of the restoration the panels were sent back to Naples in January 1986 to be displayed in the Antechamber of Mirrors in Palazzo Corigliano, acquired by L'Orientale in 1977 to house the departments of Asian Studies, Studies and Research on Africa and the Arab countries, and Studies on the Classical World and the Ancient Mediterranean.

Since 2019 Ripa's map has been on display in the Chinese Hall of the Museo Orientale 'Umberto Scerrato'.

This is the only original map printed in China on public display.

¹ L'edizione italiana più recente (Bouvet 2015) riporta le parti fondanti sulla dottrina confuciana soppresse nell'edizione del 1710.

² Nello stesso anno di pubblicazione il libro veniva tradotto in francese, l'anno seguente in tedesco. La traduzione in latino è di Georgius Hornius (Nieuhof 1668). Sulla spedizione diplomatica di Nieuhof per la Vereenigde Geoctroyeerde Oostindische Compagnie si veda Carioti (2012); sulla mappa di Nieuhof nella storia della cartografia olandese, Quaini, Castelnovi (2007: 135-37).

³ Teodorico Pedrini a Matteo Ripa, Pechino 22 settembre 1740, Archivio storico Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", (ASUNIOR), Fondo Collegio dei Cinesi, b.17, f.1.

⁴ I riferimenti alle pitture di Ripa sono molteplici.

⁵ Oltre all'incisione dei rami il Ripa aveva provveduto alla costruzione del torchio per la stampa e alla produzione di acidi per la morsura con ingredienti improvvisati (Ripa 1996: 38-40).

⁶ Il recupero della lingua mancese fu successivamente favorito da Qianlong 乾隆 (1735-1796) con numerosi editti per la sua difesa e la stampa del vocabolario in 48 volumi del 1771 (Vogelsang 2014: 378-79).

⁷ L'opera di du Halde, ritenuto il maggior sinologo francese del XVIII Secolo, si basa sulla fitta corrispondenza con 27 missionari da lui elencati nella prefazione. Quattro volumi e 50 tavole. L'edizione pirata a L'Aja nel 1736, formato minore e prezzo di molto inferiore favorì la diffusione.

¹ *The most recent Italian edition (Bouvet 2015) includes the fundamentals of Confucian doctrine suppressed in the 1710 edition.*

² *In the same year of publication, the book was translated into French, and the following year into German; then came the Latin translation by Georgius Hornius (Nieuhof 1668). On Nieuhof's diplomatic mission for Vereenigde Geoctroyeerde Oostindische Compagnie, see Carioti (2012); on Nieuhof's map in the history of Dutch cartography Quaini, Castelnovi, (2007: 135-37).*

³ *Teodorico Pedrini to Matteo Ripa, Peking 22 September 1740, History Archive of University of Naples "L'Orientale" (ASUNIOR), Fondo Collegio dei Cinesi, b.17, f.1.*

⁴ *There are a great many references to Ripa's pictorial production.*

⁵ *Besides engraving on copper plates Ripa had had a printing press constructed along with production of acids for etching with improvised ingredients (Ripa 1996: 38-40).*

⁶ *Revival of the Manchu language was subsequently favoured by Qianlong 乾隆 (1735-1796) with numerous edicts in defence of it and a dictionary in 48 volumes published in 1771 (Vogelsang 2014: 378-79).*

⁷ *The work by du Halde, considered the greatest French sinologist of the 18th century, was based on the evidence of intensive correspondence with 27 missionaries which he listed in the preface – 4 volumes and 15 plates. The edition pirated at The Hague in 1736 with a smaller format and a much lower price boosted its circulation.*

⁸ Seconda edizione Ripa (1983).

⁹ Sulla antica sede del Collegio dei Cinesi di Napoli si veda Piezzo (2017).

¹⁰ La prima testimonianza della presenza della mappa a Palazzo Giusso risale all'8 marzo 1937 quando Pietro Badoglio in visita a L'Orientale si soffermava ad ammirarla. ASUNIOR, Rassegna stampa 9-10 marzo 1937.

¹¹ Il nome dato da Jin Liang 金梁 (1878-1962) ancora oggi è utilizzato in Cina per indicare la mappa di Ripa.

¹² Le diapositive sono oggi custodite presso ASUNIOR.

¹³ Archivio storico dell'Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario (ICRCPAL). La documentazione cui si fa riferimento è stata inviata dall'Istituto con riferimenti di collocazione all. 1, fascicolo 91 Archivio storico e all. 2, fascicolo 179 Laboratorio di restauro.

¹⁴ Lettera del Soprintendente Raffaello Causa al Rettore dell'Istituto Universitario Orientale Nullo Minissi, Napoli 9 giugno 1980, Archivio storico ICRCPAL, all. 2, fascicolo 179 Laboratorio di restauro.

¹⁵ Scheda tecnica del Laboratorio per la conservazione e il restauro, senza data, *Ibidem*.

⁸ *Second edition Ripa (1983).*

⁹ *On the old premises of the Collegio dei Cinesi in Naples Piezzo (2017).*

¹⁰ *The earliest evidence of the presence of the map in Palazzo Giusso dates to 8 March 1937, when Pietro Badoglio stopped to admire it on visiting L'Orientale. ASUNIOR, Press review 9-10 March 1937.*

¹¹ *The name given by Jin Liang 金梁 (1878-1962) is still used in China to refer to Ripa's map.*

¹² *The slides are now stored in the ASUNIOR.*

¹³ *Archivio storico dell'Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario (ICRCPAL). The documentation referred to was sent by the Institute with location references in Annex 1, f. 91 Historical Archives and Annex 2, f. 179 Restoration Laboratory.*

¹⁴ *Letter from Soprintendente Raffaello Causa to the Rector of the Istituto Universitario Orientale Nullo Minissi, Naples 9 June 1980, Historical Archives ICRCPAL, Annex 2, f. 179 Restoration Laboratory.*

¹⁵ *Conservation and Restoration Laboratory data sheet, undated, Ibid.*

Riferimenti bibliografici / *References*

Albanese 1999

A. Albanese, *La carta geografica di Matteo Ripa. Caratteristiche dell'esemplare della Biblioteca Universitaria di Bologna*, in M. Fatica, F. D'Arelli (eds.), *La missione cattolica in Cina tra i secoli XVIII-XIX. Matteo Ripa e il Collegio dei Cinesi* (Atti del Colloquio Internazionale, Napoli, 11-12 febbraio 1997, Istituto Universitario Orientale), 135-184. Napoli 1999.

Bouvet 1697

J. Bouvet, *Portrait historique de l'empereur de la Chine, présenté au roy*. Paris 1697.

Bouvet 1699

J. Bouvet, *Icon regia monarchae Sinarum nunc regnantis. Ex Gallico versa*. Hannover 1699.

Bouvet 1710

J. Bouvet, *Istoria de l'imperador de la Cina presentata al re di Francia dal padre Giovanni Bovet della Compagnia di Gesù, missionario de la Cina. Trasportata dal francese dell'italiano da Franco Cincinnilio, in Padova per Giuseppe Corona, ad istanza di Alvise Pavino*. Padova 1710.

Bouvet 2015

J. Bouvet, *L'imperatore della Cina* (ed. Michela Catto). Milano 2015.

Carioti 2012

P. Carioti, *Guardando al "Celeste Impero". L'avventura della VOC in Asia Orientale*. Trento 2012.

Cheng 2000

A. Cheng, *Storia del pensiero cinese. Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*. Torino 2000.

du Halde 1735

J.-B. du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. Paris 1735.

Fuchs 1943

W. Fuchs, *Der Jesuiten-Atlas der K'anghsi-Zeit*. Pechino 1943.

Nieuhof 1665

J. Nieuhof, *Het Gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen Keizer van China*. Amsterdam 1665.

Nieuhof 1668

J. Nieuhof, *Legatio Batavica ad magnum Tartariae Chamum Sungteium, modernum Sinae imperatorem*. Amstelodami 1668.

Pedrini 2018

T. Pedrini, *Son mandato à Cina, à Cina vado. Lettere dalla Missione 1702-1744* (eds. F.G. Galeffi and G. Tarsetti). Macerata 2018.

Petech 1953

L. Petech, *Una carta cinese del secolo XVIII, Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* 5, 1953, 185-187.

Piezzo 2017

A. Piezzo, Il collegio dei Cinesi in Napoli: dalla conservazione di antichi significati all'interpretazione di nuovi valori, in A. Aveta, B.G. Marino, R. Amore (eds.), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, 190-194. Napoli 2017.

Quaini, Castelnovi 2007

M. Quaini, M. Castelnovi, *Visioni del Celeste Impero, L'immagine della Cina nella cartografia occidentale*. Trento 2007.

Ripa 1832

Storia della fondazione della Congregazione e del Collegio de' Cinesi sotto il titolo della Sacra Famiglia di G. C. scritta dallo stesso fondatore Matteo Ripa e de' viaggi da lui fatti, tomo II. Napoli 1832.

Ripa 1983

Storia della fondazione della Congregazione e del Collegio de' Cinesi sotto il titolo della Sacra Famiglia di G. C. scritta dallo stesso fondatore Matteo Ripa e de' viaggi da lui fatti. Napoli 1983.

Ripa 1991

M. Ripa, *Giornale (1705-1724)*, (ed. M. Fatica), Vol. I. Napoli 1991.

Ripa 1996

Matteo Ripa, *Giornale (1705-1724)*, (ed. M. Fatica), Vol. II. Napoli 1996.

Vogelsang 2014

K. Vogelsang, *Cina. Una storia millenaria*. Torino 2014.

MO1136

Carta della Cina (Atlante generale della grande dinastia Qing fatto per ordine imperiale)

Matteo Ripa

Carta, calcografia, Pechino 1719

317 × 295 cm.

Map of China (General Atlas of the great Qing dynasty made on Imperial order)

Matteo Ripa

Paper, copper etching, Beijing 1719

317 × 295 cm.

Matteo Ripa (Eboli, 29 marzo 1682 - Napoli, 29 marzo 1746) giungeva in Cina come prete secolare missionario nel gennaio del 1710 prendendo il nome cinese di Ma Guoxian. Un anno dopo, grazie alle doti artistiche di pittore e incisore sul rame col bulino, veniva accolto alla corte dell'Imperatore Kangxi (1661-1722), della dinastia Qing. Seguendo l'Imperatore nella residenza estiva di Jehol (Rehe) in Manciuria (oggi Chengde, nell'Hebei), il Ripa ricevette l'incarico di raffigurare con incisione su rame le vedute del parco imperiale (36 tavole, 1714). Alla luce del successo ottenuto dalle vedute di Jehol, il Ripa ottenne dall'imperatore l'incarico di incidere le matrici in rame di un atlante geografico della Cina in riferimento ai rilievi effettuati tra il 1708 e il 1717 dal gruppo di lavoro composto da funzionari cinesi e cartografi gesuiti francesi, tra cui Jean Baptiste Regis e Pierre Jartoux.

È questa la prima mappa dell'impero cinese a riportare le coordinate geografiche del territorio, ad esclusione dell'altitudine, con



riferimento a Pechino come luogo di passaggio del meridiano zero. Ulteriore fama guadagnerà la mappa per l'inedita redazione in cinese dei toponimi a sud della Grande Muraglia, e in mancese per quelli del Tibet, della Mongolia, della Manciuria e della Corea con l'aiuto di due allievi cinesi e due mancesi. Al ritorno in Europa il 20 novembre del 1724, Ripa portò con sé diverse copie della mappa, oggi collocate a Londra, San Pietroburgo, Vienna, Bologna e Roma, alcune delle quali egli stesso completò durante il viaggio colorandole e romanizzando i toponimi secondo le consuetudini di quegli anni.

L'esemplare napoletano, già esposto nella sede del Collegio dei cinesi e degli indiani, alle origini dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", non riporta la romanizzazione dei toponimi. È l'unico esemplare al mondo ad essere attualmente esposto al pubblico.

Matteo Ripa (29 March 1682, Eboli - 29 March 1746, Naples) came to China as a missionary secular priest in January 1710 where he took the name of Ma Guoxian. A year later, thanks to his artistic skills of painter and engraver on copper with the burin, he became an artist of the court of Emperor Kangxi (1661-1722), of the Qing Dynasty. Following the Emperor in the summer residence of Jehol (Rehe) in Manchuria (today Chengde, in Hebei), Ripa received the order to depict the views of the imperial park on copperplates (36 plates, 1714). Because of the success of the views of Jehol, Ripa obtained from the Emperor the task of engraving the copperplates of a geographical atlas of China. Between 1708 and 1717 a working group composed of Chinese officials and French Jesuit cartographers, including Jean Baptiste Regis and Pierre Jartoux, had realized an atlas.

This is the first map of the Chinese empire to report the geographical coordinates of the territory, excluding the altitude, with reference to Beijing as a place of passage of the zero meridian. Further fame will gain the map for the unprecedented drafting of toponyms in the south of the Great Wall in Chinese, and in Manchu for those of Tibet, Mongolia, Manchuria and Korea with the help of two Chinese students and two Manchurians.

On his return to Europe on November 20, 1724, Ripa brought with him several copies of the map, now placed in London, St. Petersburg, Vienna, Bologna and Rome, some of which he himself completed during the trip by coloring and romanizing toponyms according to custom of those years.

The Neapolitan specimen, already exhibited at the Collegio dei cinesi e degli indiani, today University of Naples "L'Orientale", does not report the romanization of toponyms. It is the only map in the world to be currently exposed to the public.

**Celebrazioni per un compleanno:
culto della longevità e arte sino-tibetana
alla corte di Qianlong / *Birthday celebrations:
the longevity cult and Sino-Tibetan art
at the court of Qianlong***

CHIARA VISCONTI

Nel 2014 la collezione del Museo Orientale ‘Umberto Scerrato’ è stata arricchita di una statuina in bronzo dorato, donata dal prof. Francesco De Sio Lazzari. Simile, quando non identica, a migliaia di altre figurine conservate in musei e collezioni di tutto il mondo, la statuina, raffigurante il Buddha Amitāyus, fu fusa nel 1770 in occasione dell’ottantesimo compleanno della madre dell’Imperatore Qianlong 乾隆帝 (r. 1736-1795), l’Imperatrice vedova Chongqing 崇慶皇太后 (1692-1777; fig. 1), e del sessantesimo anniversario della nascita dell’Imperatore stesso, che sarebbero stati festeggiati l’anno successivo. Attraverso lo studio di quest’immagine, alta solo pochi centimetri, è possibile aprire una finestra significativa sull’arte di corte del XVIII secolo e sul panorama multiforme della dinastia mancese dei Qing 清朝 (1644-1911), l’ultima a governare sull’Impero cinese. La figura dell’Imperatore Qianlong, il suo ruolo di mecenate delle arti e

In 2014 the collection of the Museo Orientale ‘Umberto Scerrato’ was enhanced with the addition of a statuette in gilded bronze donated by prof. Francesco De Sio Lazzari. Similar if not identical to thousands of other figurines conserved in museums and collections all over the world, the statuette, representing the Amitāyus Buddha was cast in 1770 on the occasion of the eightieth birthday of the mother of the Emperor Qianlong 乾隆帝 (r. 1736-1795), the Empress Dowager Chongqing 崇慶皇太后 (1692-1777; fig. 1), and the sixtieth anniversary of the birth of the Emperor himself, which would be celebrated the following year. Study of this image, standing only a few centimetres high, opens a revealing window on the 18th-century art of the court and the multifaceted scenario of the Manchu Qing dynasty 清朝 (1644-

Fig. 1. Ritratto dell’Imperatrice vedova Chongqing all’età di ottanta anni. Cina, era di regno Qianlong (1736-1795). Rotolo verticale, h. 228,1 cm. The Palace Museum, Beijing.

Fig. 1. Portrait of Empress Dowager Chongqing at the age of eighty. China, Qianlong reign (1736-1795). Hanging scroll, h. 228,1 cm. The Palace Museum, Beijing.



il poliedrico universo dei laboratori di corte, le celebrazioni imperiali, in cui coesistevano e si mescolavano diverse tradizioni culturali, il rilievo del Buddhismo tibetano, sono solo alcuni degli spunti che la lettura di questa statua è in grado di offrire.

Celebrazioni per un compleanno

I festeggiamenti per i compleanni imperiali erano parte importante dei rituali che scandivano la vita di corte durante la dinastia Qing (Chen Shen 2014). Le celebrazioni per il compleanno degli imperatori erano chiamate *wanshou jie* 萬壽節, o, letteralmente, ‘feste delle 10000 longevità’, dove il numero 10000 indicava l’augurio di una vita infinita; le cerimonie per il compleanno delle imperatrici consorti erano note come, *qianqiu jie* 千秋節, o ‘festival dei mille autunni’; infine, gli anniversari della nascita delle imperatrici vedove erano conosciuti come *shengshou jie* 聖壽節, o ‘festival della sacra longevità’ (Liu Wei 2001: 72). Due mostre recenti, tenute al Museo di Palazzo di Beijing nel 2015 e al Museo di Storia di Hong Kong nel 2017, hanno illustrato con grande efficacia lo sfarzo e la complessità dell’immaginario che accompagnava queste celebrazioni (Palace Museum 2015; Hong Kong Museum of History 2017), le quali erano, insieme al Nuovo Anno del calendario lunare e al solstizio di

1911), the last to rule over the Chinese Empire. Examination of this statuette offers much food for thought, ranging from the figure of the Emperor Qianlong himself, his role as a patron of the arts and the many-sided world of the court ateliers, to the Imperial celebrations bringing together diverse cultural traditions and the importance of Tibetan Buddhism.

Birthday celebrations

The Imperial birthday festivities played a major role in the rituals articulating court life under the Qing dynasty (Chen Shen 2014). The Emperors’ birthday celebrations were called wanshou jie 萬壽節, or, literally, ‘festival of the 10000 longevities’, the number 10000 standing for the wish for unending life. The ceremonies for the consort Empresses’ birthdays were known as the qianqiu jie 千秋節, or ‘festival of the thousand autumns’, while the anniversaries of the birth of the Empresses dowagers were known as shengshou jie 聖壽節, or ‘festival of the sacred longevity’ (Liu Wei 2001: 72). Two recent exhibitions held at the Beijing Palace Museum in 2015 and the Hong Kong Museum of History in 2017 evocatively illustrated the magnificence and complexity of the imaginings that accompany these celebrations (Palace Museum 2015; Hong Kong Museum of

inverno, le occasioni private più festeggiate a corte. Particolare importanza era attribuita alle cerimonie per ricorrenze più significative, quando gli imperatori o le imperatrici raggiungevano il traguardo dei sessanta (*zhoujia* 周甲), dei settanta (*guxi* 古稀) o degli ottanta anni (*maodie* 耄耋; cfr. Wen Zhangqiong 2008: 74). Note come *wanshou qingdian* 萬壽慶典, ‘cerimonie delle 10000 longevità’, queste furono ufficialmente celebrate solo sette volte durante la dinastia Qing: tre per gli imperatori, in occasione del sessantesimo compleanno di Kangxi 康熙帝 (r. 1661-1722) nel 1713, dell’ottantesimo compleanno di Qianlong nel 1790, e del sessantesimo compleanno di Jiaqing 嘉慶帝 (r. 1796-1820) nel 1819; quattro per le imperatrici e, in particolare, per l’Imperatrice vedova Cixi 慈禧太后 (1835-1908) nel 1884 e nel 1894, e per il sessantesimo e l’ottantesimo compleanno della madre dell’Imperatore Qianlong, l’Imperatrice Chongqing. Queste ultime ricorrenze caddero, secondo il calendario lunare, l’11 gennaio del 1752 e il 30 dicembre del 1771, nello stesso anno in cui l’Imperatore Qianlong festeggiava il suo sessantesimo compleanno.

I compleanni imperiali erano celebrati attraverso banchetti, opere teatrali, presentazioni di doni, e riti collegati all’universo religioso, come, ad esempio, la recitazione di *sūtra*, il restauro o, addirittura,

History 2017) which were, together with the New Year of the lunar calendar and winter solstice, the private occasions most celebrated by the court. Particular importance was attached to the ceremonies for special anniversaries, when the emperors or empresses entered their sixties (zhoujia 周甲), seventies (guxi 古稀) or eighties (maodie 耄耋; cfr. Wen Zhangqiong 2008: 74). Known as wanshou qingdian 萬壽慶典, ‘ceremonies of the 10000 longevities’, these were officially celebrated only seven times under the Qing dynasty: three for the emperors, on the occasion of the sixtieth birthday of Kangxi 康熙帝 (r. 1661-1722) in 1713, the eightieth birthday of Qianlong in 1790, and the sixtieth birthday of Jiaqing 嘉慶帝 (r. 1796-1820) in 1819; four for the empresses and, in particular, for the Empress Dowager Cixi 慈禧太后 (1835-1908) in 1884 and 1894, and for the sixtieth and eightieth birthday of the mother of Emperor Qianlong, the Empress Chongqing. According to the lunar calendar, these occasions fell on 11 January 1752 and 30 December 1771, in the same year that saw the Emperor Qianlong celebrating his sixtieth birthday.

The Imperial birthdays were celebrated with banquets, theatrical performances, presentations of gifts and rites of religious import such as recitation of sūtra and the

la fondazione di templi (Rawski 1998: 272-73). I festeggiamenti per l'Imperatrice vedova Chongqing, manifestazioni eclatanti della piet  filiale di Qianlong, sono ricordati in tre dipinti conservati al Museo di Palazzo di Beijing (Gugong bowuguan 故宫博物馆), in cui sono illustrati rispettivamente le celebrazioni per il sessantesimo, per il settantesimo e per l'ottantesimo compleanno della donna¹. Nei quattro rotoli che compongono il dipinto per il sessantesimo compleanno, ad esempio, un corteo composto da centinaia di musicanti e portabandiera percorrere il lungo tratto che conduce dalla Porta Xihuamen 西华门 alla Porta Xizhimen 西直门². Lungo il percorso si incontrano acrobati, danzatori e attori, e, nascosti tra la folla di funzionari accorsi per celebrare l'evento, fanno capolino alcune divinit  daoiste collegate al culto della longevit  (fig. 2). Nel dipinto com-

restoration or even foundation of temples (Rawski 1998: 272-73). The celebrations for the Empress Dowager Chongqing, dazzling displays of Qianlong's filial piety, are recorded in three paintings conserved in the Palace Museum (Gugong bowuguan 故宫博物馆), illustrating respectively the celebrations for her sixtieth, seventieth and eightieth birthdays¹. In the four scrolls making up the painting for the sixtieth birthday, for example, a procession of hundreds of musicians and flagbearers makes its way along the long road leading from the Xihuamen Gate 西华门 to the Xizhimen 西直门 Gate². As it proceeds, we see acrobats, dancers and actors, while various Daoist divinities associated with the cult of longevity can be glimpsed amidst the crowd of officials who have rallied to celebrate the event (fig. 2). In the painting commissioned to

Fig. 2. Dettaglio del quarto volume delle celebrazioni per il sessantesimo compleanno dell'Imperatrice Chongqing. Cina, era di regno Qianlong (1736-1795). Rotolo orizzontale, l. 2294 cm. The Palace Museum, Beijing.

Fig. 2. Part of volume four of sixtieth birthday celebration of the Empress Dowager Chongqing. Qianlong reign (1736-1795). Handscroll, l. 2294 cm. The Palace Museum, Beijing.



missionato per ricordare l'ottantesimo compleanno, l'Imperatrice stessa è raffigurata accompagnata dal figlio, mentre tutta la famiglia, dalle nuore ai nipoti, le rende omaggio (fig. 3; Lai Hui-min 2016). Un grande dipinto *tieluo* 貼落³, sempre nella collezione della Città Proibita, raffigura la cerimonia che nello stesso anno si ebbe a Chengde 承德 (nota anche come Rehe 熱河/Jehol. Cfr. *infra*), nella quale i festeggiamenti per il doppio compleanno imperiale coincisero con il ritorno della tribù mongola dei Torguti in seno all'Impero⁴. Il dipinto suggerisce l'importanza dell'anniversario e, al contempo, costituisce una testimonianza della variegata compo-

commemorate her eightieth birthday, the Empress herself is depicted accompanied by her son, while the whole family, from daughters-in-law to grandchildren, pay homage to her (fig. 3; Lai Hui-min 2016). A large tieluo 貼落 painting³, again in the Palace Museum collection, represents the ceremony held in the same year at Chengde 承德 (also known as Rehe 熱河/Jehol. See below), where the celebrations for the double Imperial birthday coincided with the return of the Mongol tribe of Torghuts into the Empire⁴. The painting evokes the importance of the anniversary and, at the same time, offers evidence of the richly varied composition of the Qing



Fig. 3. Le celebrazioni per l'ottantesimo compleanno dell'Imperatrice Chongqing. Cina, era di regno Qianlong (1736-1795). Dipinto *tieluo*, 219 x 285 cm. The Palace Museum, Beijing.

Fig. 3. Celebrating Empress Dowager Chongqing's Eightieth Birthday. Qianlong reign (1736-1795). Tieluo painting, 219 x 285 cm. The Palace Museum, Beijing.

sizione dell'Impero Qing e dell'immagine che Qianlong desiderava proiettarne (Berger 2003: 14-21).

Le celebrazioni del 1771 furono, in effetti, senza precedenti e destinate a restare ineguagliate: il duplice compleanno imperiale fu accompagnato da avvenimenti fausti, e riti, sia pubblici sia privati, furono officiati nella capitale e a Chengde, residenza estiva della corte mancese⁵. La molteplicità e la varietà dei doni offerti in queste occasioni – dalle porcellane, ai bronzi, alle lacche, ai rotoli dipinti, alle immagini votive, ai *thang ka* (Tse Bartholomew 2001: 170-88) –, suggeriscono la ricchezza delle manifatture imperiali, la poliedricità degli artigiani e degli artisti che lavoravano nei laboratori di corte e che provenivano da ogni angolo dell'Impero, quando non dalla lontana Europa. L'ideale di un Impero, composto da molteplici unità etniche, culturali e religiose, unità discrete ma ricomposte nella sintesi del dominio mancese, era così traslato in un sistema visivo di ampio respiro e di grande impatto, in cui ogni componente trovava il suo posto e contribuiva con il suo peso specifico alla grandezza della dinastia Qing⁶. Allo stesso modo, le differenti correnti filosofiche e religiose praticate in Cina e ai confini dell'Impero – Confucianesimo, daoismo, Buddismo, Buddismo tibetano – erano rappresentate nella scelta degli oggetti celebrativi da

Empire and the image of it which Qianlong wished to project (Berger 2003: 14-21).

*The 1771 celebrations were, in fact, unprecedented and destined to remain unequalled: the double Imperial birthday was accompanied by auspicious events, and rites – both public and private – were officiated in the capital and at Chengde, the summer residence of the Manchu court⁵. The number and variety of gifts made on these occasions – from porcelains and bronzes to lacquers and painted scrolls, votive images and *thang ka* (Tse Bartholomew 2001: 170-88) – convey an idea of the richness of the Imperial manufactures and the versatility of the artisans and artists who worked in the court ateliers, coming from every corner of the Empire, and even as far away as Europe. The ideal of an Empire made up of manifold ethnic, cultural and religious groups – individual but recomposed in the synthesis of Manchu rule – was thus translated into a visual system of wide range and great impact in which each component found its own place and, with its specific weight, contributed to the greatness of the Qing dynasty⁶. Similarly, the different philosophical and religious currents practised in China and on the borders of the Empire – Confucianism, Daoism, Buddhism, Tibetan Buddhism – were represented in the*

offrire in dono. Nel complesso, potremmo definire queste collezioni di regali come lo specchio, tanto più efficace perché tangibile, delle aspirazioni politiche dell'Imperatore.

I regali tributati all'Imperatrice Chongqing per i suoi sessanta, settanta e ottanta anni sono elencati nel *Dongchao chongyang lu* 東朝崇養錄, un'opera in quattro volumi compilata da Xu Song 徐松 (1781-1844)⁷. Tra questi, i più prestigiosi erano i cosiddetti *jiujiu li* 九九禮 (Doni del doppio nove), offerti direttamente da Qianlong alla madre. Il carattere *jiu*, nove, è un omofono del carattere di longevità, ed è quindi considerato di buon auspicio ed utilizzato come numero propizio per augurare una lunga vita. Parallelamente, il numero nove presenta analoghe associazioni linguistiche in tibetano e, in epoca Qing, aveva importanza nell'immaginario mongolo, nonché, in virtù della sua simmetria (tre moltiplicato tre), in quello imperiale (Berger 2003: 48-50). Alcuni dei *jiujiu li* donati all'Imperatrice erano esposti nello Shoukangong 壽康宮 (Palazzo della Longevità) e nello Shouan-gong 壽安宮 (Palazzo della Longevità e della Salute; Zheng Hong 2015: 356-60).

Tra i doni in multipli di nove che furono offerti all'Imperatrice vedova Chongqing per festeggiare i traguardi più significativi della sua lunga vita, compaiono anche immagini

choice of celebratory articles to offer as gifts. As a whole, we might say that these collections of presents reflected, all the more tellingly being in tangible form, the political aspirations of the Emperor.

The presents made to the Empress Chongqing for her sixtieth, seventieth and eightieth birthdays are listed in the Dongchao chongyang lu 東朝崇養錄, a work in four volumes compiled by Xu Song 徐松 (1781-1844)⁷. Of these, the most prestigious were what were called the jiujiu li 九九禮 (Double Nine Gifts), offered directly by Qianlong to his mother. The character jiu, nine, is a homophone for the character of longevity and is thus considered auspicious and used as a propitious number to wish someone long life. At the same time, the number nine has similar linguistic associations in Tibetan and, in the Qing period, had an important place in Mongol and indeed, by virtue of its symmetry (three times three), imperial imaginings (Berger 2003: 48-50). Some of the jiujiu li given to the Empress were displayed in the Shoukangong 壽康宮 (Palace of Longevity) and the Shouan-gong 壽安宮 (Palace of Longevity and Health; Zheng Hong 2015: 356-60).

The gifts in multiples of nine offered to the Empress Dowager Chongqing to celebrate the most important points in her long life also include Buddhist images, pro-

buddhiste, il cui numero andò proporzionalmente crescendo nel corso del tempo (Zheng Hong 2016: 122, 126-32; Zheng Hong 2015: 356-59). Per il sessantesimo compleanno della madre, Qianlong le fece avere in dono un set di nove Buddha, oltre a incenso tibetano, scritture buddhiste e altre offerte. Per il settantesimo compleanno della donna, i laboratori di corte produssero immagini del Buddha storico, di *bodhisattva*, *arhat*, tutti in multipli di nove, e 9900 figure del Buddha Amitāyus, esso stesso personificazione dell'immortalità (cfr. *infra*), ad amplificazione allusiva dell'augurio già implicito nel numero nove. Ancor di più furono le immagini di Amitāyus, tra cui quella conservata nel Museo, fuse in bronzo dorato e rese in tributo per l'ottantesimo compleanno dell'Imperatrice vedova nel 1771. Secondo le fonti, furono infatti offerte all'Imperatrice 10000 statuine nel ventesimo giorno del decimo mese, e 1800 nel ventunesimo (*Dongchao chongyang lu: juan 4*). Le raffigurazioni di Amitāyus diventarono, dal punto di vista numerico, tra i doni predominanti, attestando la popolarità di questo Buddha a corte (Palace Museum 2015: 104).

Il Buddha Amitāyus

La venerazione del Buddha Amitāyus, manifestazione del *sambhogakāya*, “corpo di beatitudine o ricompensa”, di Amitābha, emerge in Asia Orientale grazie alla po-

portionally increasing in number in the course of time (Zheng Hong 2016: 122, 126-32; Zheng Hong 2015: 356-59). For his mother's sixtieth birthday, Qianlong bestowed upon her a set of nine Buddhas, as well as Tibetan incense, Buddhist scripts and various other offerings. For her seventieth birthday the court ateliers produced images of the historical Buddha, bodhisattva, arhat, all in multiples of nine, and 9900 figures of the Amitāyus Buddha, this, too, being a personification of immortality (see below), by allusion amplifying the wishes already implicit in the number nine. Even more were the images of Amitāyus, including the one conserved in the Museum, cast in gilded bronze and presented as a tribute to the eightieth birthday of the Empress Dowager in 1771. According to the sources (Dongchao chongyang lu: juan 4), the Empress was regaled with 10000 statuettes on the twentieth day of the tenth month, and 1800 on the twenty-first. Numerically speaking, the Amitāyus images came to predominate, attesting to the popularity of this Buddha at court (Palace Museum 2015: 104).

The Amitāyus Buddha

Worship of the Amitāyus Buddha, a manifestation of the sambhogakāya, “body of bliss or reward”, of Amitābha, developed in Eastern Asia thanks to the populari-

polarità dei culti legati alla Terra Pura, il Paradiso Occidentale in cui tutti gli esseri senzienti aspirano a rinascere. Tradotti rispettivamente in cinese come Wuliangshou 無量壽, Vita infinita, e Wulianguang 無量光, Luce infinita, e traslitterati entrambi come Amituo 阿彌陀, i nomi Amitāyus e Amitābha sono inizialmente utilizzati indistintamente per designare un solo e unico Buddha (Fujita 1996: 12-13; Sharf 2002: 283). In seguito, tuttavia, si sviluppa un culto in larga misura indipendente, incentrato sulla sola figura di Amitāyus, il quale incarna la qualità buddhica della longevità. Più noto in Asia Orientale che nella stessa India, dove il suo culto ebbe origine, è la figura al centro di tre *sūtra* in particolare, la cui diffusione in Cina, Tibet, Corea e Giappone è ancora oggi straordinaria (The Three Pure Land Sutras). Il primo è il *Sukhāvativyūha sūtra* (Taishō volume 12, n. 360), il *Sūtra sulla Terra Pura* nella sua versione lunga, noto in Cina come *Wuliangshou jing* 無量壽經 o *Sūtra sul Buddha della Vita Infinita*. Oggetto di diverse traduzioni, di cui cinque ancora conservate nel Canone cinese, è noto soprattutto in quella tradizionalmente attribuita a Sanghavarman (c. Kang Sengkai 康僧鎧) e datata 252 d. C., ma probabilmente rimaneggiata qualche secolo dopo. Il secondo, tradotto in cinese da Kumārajīva nel 402 d.C. con il

ty of the cults associated with the Pure Land, the Western Paradise in which all sentient beings wish to be reborn. Translated into Chinese respectively as Wuliangshou 無量壽, “Boundless Life”, and Wulianguang 無量光, “Boundless light”, both transliterated as Amituo 阿彌陀, the names Amitāyus and Amitābha were initially used without distinction to designate a one and only Buddha (Fujita 1996: 12-13; Sharf 2002: 283). Subsequently, however, a largely independent cult developed centred on the figure of Amitāyus alone, who incarnated the Buddhist quality of longevity. Better known in Eastern Asia than in India itself, where the cult originated, is the figure at the centre of three sutras in particular, still enjoying extraordinarily widespread popularity in China, Tibet, Korea and Japan (The Three Pure Land Sutras). The first is the Sukhāvativyūha sūtra (Taishō volume 12, no. 360), the Sūtra on the Pure Land in its long version, known in China as Wuliangshou jing 無量壽經 or Sūtra on Amitāyus. Of the various translations that have been made, five of which are still conserved in the Chinese Canon, it is the best-known, and the one traditionally attributed to Sanghavarman (c. Kang Sengkai 康僧鎧), dated 252 A.D., although probably reworked some centuries later. The second, translated into Chinese by Kumārajīva

nome di *Amituojing* 阿彌陀經 o *Sūtra su Amitāyus /Amitābha* (Taishō volume 12, n. 366), è la versione breve del primo ed è quella più nota. Del terzo, infine, intitolato in cinese *Guan Wuliangshou jing* 觀無量壽經, *Sūtra sulla contemplazione del Buddha Amitāyus*, manca l'originale sanscrito. La traduzione è attribuita al maestro centroasiatico Kālayaśas (c. Jiangliang yeshe 薑良耶舍, 383-442) ed è probabile che il testo fosse di origine centroasiatica, se non cinese. Apocrifo o meno che fosse, il *sūtra* destò in Cina molto interesse e fu di ispirazione per un importante commentario, composto nel VII secolo da Shandao 善導 (613-681), che avrebbe contribuito ampiamente allo sviluppo delle tradizioni amidiiste e, in particolare, alla pratica dell'invocazione del nome del Buddha Amitābha, in Cina e Giappone.

Divenuto con il trascorrere dei secoli una figura di spicco sia del Buddhismo Mahāyāna sia di quello Vajrayāna, il Buddha Amitāyus sviluppò un'iconografia indipendente, contraddistinta dalla ricchezza di ornamenti, e in contrasto con quella della sua ipostasi Amitābha, che invece indossa la veste monastica (cfr. *infra*). In Tibet, in particolare, l'iconografia di Amitāyus si sviluppò già a partire dal XII secolo (vedi il dipinto del Metropolitan Museum, datato all'inizio del XII secolo, in Behrendt 2014: 30, fig. 26, o quello

in 402 A.D. with the name of Amituojing 阿彌陀經 or Sūtra on Amitāyus / Amitābha (Taishō volume 12, no. 366), is the short version of the first, and the most well-known. Coming finally to the third, entitled in Chinese Guan Wuliangshou jing 觀無量壽經, Sūtra on Contemplation of Amitāyus, the original Sanskrit is missing. The translation is attributed to the Central Asian master Kālayaśas (c. Jiangliangyeshe 薑良耶舍, 383-442) and the text, too, is probably of Central Asian – if not Chinese – origin. Apocryphal or not as it may be, the sūtra aroused great interest in China and prompted an important commentary, penned in the seventh century by Shandao 善導 (613-681), which contributed greatly to the development of the Amidist traditions, and in particular the practice of invoking the name of the Buddha Amitābha, in China and Japan.

Becoming with the passing of centuries an outstanding figure in both Mahāyāna and Vajrayāna Buddhism, the Amitāyus Buddha developed an independent iconography marked by a wealth of ornaments, in contrast with the iconography of his hypostasis Amitābha, who wore the monastic habit (see below). In Tibet, in particular, the Amitāyus iconography was already developing by the 12th century (see the thang ka in the Metropolitan Museum, dating back to the early 12th century, in Behrendt 2014:

del Los Angeles County Museum in Pal 1990: 134-35, pl. 7), quando questo Buddha divenne la divinità al centro delle cerimonie per il prolungamento della vita (*tshe dbang*), durante le quali l'acqua consacrata contenuta nello *tshe bum*, il recipiente di Amitāyus, è trasformata in elisir per l'immortalità. Waddell (1895: 444-49) descrive la cerimonia lamaista per 'l'ottenimento della longevità' come un esempio di mescolanza di culti locali e buddhisti, il cui rituale è incentrato sulla figura di Amitāyus e sul nettare della longevità, che costituisce il suo attributo essenziale.

In Cina, i culti dedicati ad Amitāyus ebbero nuovo impulso con l'ascesa al potere della dinastia mancese dei Qing, quando il Buddhismo tibetano fu ufficialmente adottato come religione della corte. L'era di regno Qianlong, in particolare, si contraddistinse per il personale interesse dell'Imperatore nei confronti del Buddhismo e per l'appoggio fornito al clero tibetano.

La dinastia Qing e il Buddhismo tibetano

Il sostegno mancese al Buddhismo tibetano, ed in particolare alla scuola Dge lugs pa, ebbe inizio prima della fondazione della dinastia Qing nel 1644 e fu in parte funzionale alla pacificazione delle tribù mongole, che avevano abbracciato questo sistema di pensiero (Rawski 1998:

30, fig. 26, or the example in the Los Angeles County Museum in Pal 1990: 134-35, pl. 7), when this Buddha became the divinity at the centre of ceremonies to prolong life (tshe dbang), during which the consecrated water contained in the tshe bum, the receptacle of Amitāyus, is transformed into the elixir of immortality. Waddell (1895: 444-49) describes the Lamaist ceremony to "attain longevity" as an example of the mixing of local land Buddhist cults, with the ritual revolving around the figure of Amitāyus and the nectar of longevity, which constitutes his essential attribute.

In China, the cults dedicated to Amitāyus enjoyed a boost with the rise to power of the Manchu dynasty of the Qing, when Tibetan Buddhism was officially adopted as court religion. In particular, the reign of Qianlong was marked by the personal interest which the Emperor took in Buddhism and the support given to the Tibetan clergy.

The Qing dynasty and Tibetan Buddhism

Manchu support for Tibetan Buddhism, and in particular the Dge lugs pa school, had begun before the foundation of the Qing dynasty in 1644 and helped bring about the pacification of the Mongol tribes which had embraced this system of thought (Rawski 1998: 251-63). As

251-63). Già nel 1621, Nurhaci, il capostipite della dinastia mancese, aveva nominato un Lama come precettore di stato e aveva proibito ai suoi soldati di distruggere o non rispettare i monasteri (Norbu 2001: 72). La politica di Nurhaci fu portata avanti dai suoi successori, fino all'instaurazione di una duratura relazione del tipo lama-patrono tra le autorità religiose tibetane e l'imperatore, relazione che condusse alla costruzione e al restauro di numerose fondazioni religiose. Nel corso della dinastia, le visite di stato a Beijing e Chengde delle massime autorità del clero lamaista, Dalai Lama e Panchen Lama, furono celebrate con tutti gli onori riservati ai grandi eventi. La prima di queste visite si ebbe nel 1652, allorché il Quinto Dalai Lama giunse a Beijing durante il regno dell'Imperatore Shunzhi 顺治帝 (r. 1644-1661), ed è ricordata in un dipinto murale del Potala di Lhasa (fig. 4). Altrettanto eccezionale fu, oltre un secolo dopo, la visita del Sesto Panchen Lama in occasione del settantesimo compleanno dell'Imperatore Qianlong, nel 1780 (Ragnubs 2004: 188-98). Seppure l'appoggio degli imperatori Qing al Buddhismo tibetano ebbe anche, e forse soprattutto, radici politiche, la visione tradizionale secondo cui dovesse essere considerato un mero strumento funzionale al mantenimento della stabilità in Asia Centrale è stata recentemente rivista da al-

early as 1621 Nurhaci, the founder of the Manchu dynasty, had appointed a Lama as state preceptor and prohibited his soldiers from destroying or failing to respect the monasteries (Norbu 2011: 72). Nurhaci's policy continued to be pursued by his successors until a lasting Lama-patron relationship was established, leading to the building and restoration of a great many religious foundations. In the course of the dynasty, the state visits to Beijing and Chengde by the highest authorities of the Lama clergy, Dalai Lama and Panchen Lama, were celebrated with all the honours reserved for great events. The first of these visits took place in 1652, when the Fifth Dalai Lama arrived in Beijing during the reign of the Emperor Shunzhi 顺治帝 (r. 1644-1661), and was commemorated in a wall painting in the Potala Palace in Lhasa (fig. 4). No less exceptional, over a century later, was the visit of the Sixth Panchen Lama on the occasion of the seventieth birthday of the Emperor Qianlong, in 1780 (Ragnubs 2004: 188-98). Even though the Qing Emperors' support for Tibetan Buddhism also – and perhaps above all – had political motivations, the traditional view that it was to be considered merely as a means of maintaining stability in Central Asia has recently been reappraised by some authors. While stressing the predispo-



Fig. 4. L'udienza del Quinto Dalai Lama con l'Imperatore Shunzhi, Beijing 1652. Tibet, dinastia Qing (1644-1911). Dipinto murale. Potala Palace, Lhasa.

Fig. 4. The Fifth Dalai Lama in audience with the Chinese Emperor Shunzhi, Beijing 1652. Tibet, Qing dynasty (1644-1911). Wall painting. Potala Palace, Lhasa.

cuni autori, che hanno sottolineato, da una parte, l'attitudine del clero tibetano nei confronti degli imperatori mancesi, e di Qianlong in particolare, e, dall'altra, il genuino interesse e la devozione dimostrata da quest'ultimo (Ishihama 2011). È, infatti, proprio durante il lungo regno del quarto imperatore Qing, lo stesso a cui si data la statua di Amitāyus, che il Buddhismo lamaista assunse maggiore importanza e che la committenza di opere legate al mondo tibetano e alla sua tradizione artistica divenne senza precedenti. Un ruolo fondamentale nella formazione del

sition of the Tibetan clergy towards the Manchu emperors, and Qianlong in particular, they also point out the genuine interest and devotion the Emperor showed towards them (Ishihama 2011). It was, in fact, precisely during the long reign of the fourth Qing Emperor – the reign to which the Amitāyus statuette is dated – that the importance of Lamaist Buddhism reached its highest point and works of art associated with the Tibetan world and its tradition were commissioned on an unprecedented scale. A fundamental role in the upbringing of the

giovane Hongli 弘曆, il futuro Imperatore Qianlong, fu svolto da Rol pa'i rdo rje (Lcang skya Rol pa'i rdo rje, 1717-1786) (Wang Xiangyun 2000), Lama incarnato della scuola Dge lugs pa. Rol pa'i rdo rje giunse a Beijing all'età di otto anni, nel 1724. Ospitato dall'allora imperatore Yongzheng 雍正帝 (r. 1722-1735) all'interno della Città Proibita, divenne amico di infanzia e compagno di studi, prima, precettore e maestro spirituale, poi, del futuro Imperatore Qianlong⁸. Dopo che nell'ottobre del 1735 quest'ultimo ascese al trono, Rol pa'i rdo rje, che già era stato nominato *guoshi* 國師, Precettore Nazionale, nell'anno precedente, fu proclamato 'Lama del Sigillo', divenendo, di fatto, la massima autorità del Buddhismo tibetano in Cina. Nei successivi cinquant'anni, fino alla morte avvenuta nel 1786, Rol pa'i rdo rje esercitò una profonda influenza a corte, giocando un ruolo decisivo nelle relazioni tra il clero tibetano e l'Imperatore, nella diffusione del Buddhismo lamaista, e nella committenza artistica. Versato nella pittura come nella scultura, Rol pa'i rdo rje assunse il ruolo di consulente artistico dell'Imperatore, supervisionando la produzione di immagini buddhiste nei laboratori imperiali *zaoban chu* 造辦處, e incaricandosi della progettazione architettonica di templi e monasteri (Tse Bartholomew 2001: 173), ed ebbe, quindi, un'im-

*young Hongli 弘曆, the future Emperor Qianlong, was played by Rol pa'i rdo rje (Lcang skya Rol pa'i rdo rje, 1717-1786) (Wang Xiangyun 2000), an incarnated Lama of the Dge lugs pa school. Rol pa'i rdo rje arrived in Beijing at the age of eight, in 1724. Received as a guest by the then Emperor Yongzheng 雍正帝 (r. 1722-1735) in the Forbidden City, he became first a childhood friend and fellow student, and subsequently preceptor and spiritual master of the future Emperor Qianlong⁸. After the accession to the throne of the latter in October 1735, Rol pa'i rdo rje, who had already been appointed *guoshi* 國師, National Preceptor, the year before, was proclaimed 'Lama of the Seal', in practice becoming the highest authority of Tibetan Buddhism in China. In the following fifty years, until his death in 1786, Rol pa'i rdo rje exerted a profound influence at court, playing a decisive role in the relations between the Tibetan clergy and the Emperor, and the diffusion of Lamaist Buddhism and in patronage of the arts. With his experience in both painting and sculpture, Rol pa'i rdo rje took on the role of artistic adviser to the Emperor, supervising the production of Buddhist images in the Imperial ateliers *zaoban chu* 造辦處 while, taking on the architectural planning of temples and monasteries (Tse Bartholomew 2001:*

portanza determinante nella fioritura di quella che è comunemente definita ‘arte sino-tibetana’.

L'arte sino-tibetana a corte

L'arte tibetana era stata un'importante fonte d'ispirazione per la produzione buddhista cinese già nell'epoca Yuan 元朝 (1279-1368), quando il dominio mongolo si era accompagnato ad una rilevante diffusione di forme di Buddismo tibetano. È durante la dinastia Yuan, infatti, che, grazie all'interesse dei regnanti mongoli per il Vajrayāna, iniziano a essere concepiti e a diffondersi manufatti prodotti in Cina, e in particolar modo nei laboratori di corte, ma ispirati chiaramente a prototipi tibetani o newar nell'iconografia e nello stile. Questa produzione estremamente diversificata, comprendente dipinti, *thang ka*, oggetti rituali e immagini bronzee, è generalmente nota in letteratura come arte sino-tibetana o, anche, arte tibeto-cinese. Seppure queste denominazioni siano state messe recentemente in discussione, denunciandone giustamente l'inadeguatezza semantica (Berger 2003: 7) ed evidenziando come concettualmente suggeriscano due entità giustapposte anziché la sintesi di cui quest'arte è espressione, si è scelto di continuare ad utilizzarle in questo contesto perché di immediata comprensione.

Anche se non con il vigore del periodo mongolo, la committenza

173), he played a major part in the flourishing of what is commonly defined as 'Sino-Tibetan art'.

Sino-Tibetan art at court

Tibetan art had proved a major source of inspiration for the production of Chinese Buddhist art as early as the Yuan period 元朝 (1279-1368), when Mongol rule saw widespread dissemination of forms of Tibetan Buddhism. It was, in fact, under the Yuan dynasty that, thanks to the interest the ruling Mongols took in the Vajrayāna, artefacts began to be devised and put into circulation that were produced in China, and in particular in the court ateliers, but clearly inspired by Tibetan or Newar prototypes for iconography and style. This highly diversified production, including paintings, thang ka, ritual objects and bronze images, is generally referred to in the literature as Sino-Tibetan or, also, Tibeto-Chinese art. Although these denominations have recently been questioned, rightly pointing out their semantic inadequacy (Berger 2003: 7) and the fact that they conceptually suggest juxtaposed entities rather than the synthesis finding expression in this art, the choice has been to continue using them in this context insofar as they are immediately understood.

Although not at such a lively pace as in the Mongol period,

Fig. 5. L'Imperatore Qianlong come Mañjuśrī. Cina, Giuseppe Castiglione, ca. 1750. *Thangka* (inchostro, colore e oro su seta), 113,6 x 64,3 cm. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Washington.

Fig. 5. *The Qianlong Emperor ad Mañjuśrī*. China, Giuseppe Castiglione, ca. 1750. *Thangka* (ink, color and gold on silk), 113,6 x 64,3 cm. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Washington.



imperiale in questo ambito continua in epoca Ming 明朝 (1368-1644), e in particolar modo durante la prima metà del XV secolo. Ne sono ancora una volta testimonianza le statuine in bronzo dorato prodotte nei laboratori di corte (Xing Jizhu 2012; Noth 2015), e progetti di più ampia portata, frutto della collaborazione tra l'aristocrazia cinese e il clero tibetano, come la costruzione del monastero Fahaisi 法海寺 nei sobborghi dell'attuale Beijing (Debreczeny 2003).

È, tuttavia, in epoca Qing e nel XVIII secolo, in particolare, che assistiamo a una vera e propria fioritura dell'immaginario legato al Buddhismo tibetano, incentivata dall'estensione dell'Impero e, come visto precedentemente, dalla devozione, genuina o pragmatica che fosse, dell'Imperatore Qianlong, il quale si identifica – ed è rappresentato – come incarnazione di Mañjuśrī, il *bodhisattva* della saggezza (fig. 5). L'Imperatore, come brillantemente illustrato da Patricia Berger (2003), incoraggiò nei laboratori di corte la contaminazione di elementi stilistici tibetani, nepalesi e cinesi in modo da creare una sintesi espressiva che potesse rispecchiare e soddisfare le diverse ani-

imperial patronage in this field continued in the Ming period 明朝 (1368-1644), and in particular during the first half of the 15th century. Once again, evidence is to be seen in the gilded bronze statuettes produced in the court ateliers (Xing Jizhu 2012; Noth 2015), as well as more ambitious projects developed thanks to collaboration between the Chinese aristocracy and the Tibetan clergy, like the building of the Fahaisi monastery 法海寺 in the suburbs of present-day Beijing (Debreczeny 2003).

It is, however, in the Qing period and in the 18th century in particular that we see a positive flourishing of the imaginings associated with Tibetan Buddhism, incentivised by the extension of the Empire and, as we have seen, the devotion – genuine or pragmatic as it may have been – of the Emperor Qianlong, who was identified – and represented – as incarnation of Mañjuśrī, the bodhisattva of wisdom (fig. 5). The Emperor, as brilliantly illustrated by Patricia Berger (2003), encouraged contamination of Tibetan, Nepalese and Chinese stylistic elements in the court ateliers in such a way as to create an expressive synthesis that could reflect and satisfy the various cultural and ethnic spirits in the Empire, continuing along the path that had already been taken in this direction by his grandfather; the

me culturali ed etniche dell'Impero, proseguendo la strada già intrapresa in tal senso dal nonno, l'Imperatore Kangxi. Qianlong, inoltre, commissionò viaggi ufficiali in Tibet per il reperimento di modelli e l'acquisizione di conoscenze tecniche e invitò artigiani nepalesi a lavorare a corte (Luo Wenhua 2005: 583-98), patrocinò la realizzazione di cappelle per la recitazione dei *sūtra* all'interno del palazzo imperiale e la conversione o la costruzione di monasteri dedicati al Buddhismo tibetano nella capitale e nel buen retiro di Chengde (Rawski 1998: 271). È, forse, proprio quest'ultima città a costituire l'esempio più fulgido della politica in campo religioso, e non solo, portata avanti dalla dinastia Qing.

Nel 1703 l'Imperatore Kangxi iniziò i lavori per costruire la sua residenza estiva a Chengde, nell'odierna provincia di Hebei 河北. La scelta del luogo, a nord della capitale, non fu casuale e senz'altro rappresentò un modo per ribadire e rafforzare l'identità della dinastia e il legame con la sua terra d'origine, la Manciuria, e con le propaggini settentrionali dell'Impero. La costruzione della città continuò per larga parte del XVIII secolo, rendendola, di fatto, il luogo identitario dell'ultimo impero. Oltre alla residenza imperiale, il *Bishu shanzhuang* 避暑山莊, la cui ispirazione e il cui modello architettonico potremmo definire di stampo tradi-

Emperor Kangxi. Qianlong also sponsored official expeditions to Tibet in quest of models and technical know-how. He invited Nepalese artisans to work at court (Luo Wenhua 2005: 583-98), sponsored the creation of chapels for recitation of the sūtra within the Imperial Palace and conversion or building of monasteries dedicated to Tibetan Buddhism in the capital and in the buen retiro of Chengde (Rawski 1998: 271). It may well have been this latter city that constituted the most brilliant example of the policy pursued by the Qing dynasty in the field of religion, and not only in that field.

In 1703 the Emperor Kangxi began work on building his summer residence at Chengde, in what is now Hebei 河北 province. The location of the place, to the north of the capital, was a very deliberate choice, clearly representing a way to reassert and reinforce the identity of the dynasty and the connection with his land of origin, Manchuria, and with the northern reaches of the Empire. The building of the city continued for a good part of the 18th century, in practice making of it the place encapsulating the identity of the last Empire. Together with the Imperial residence, the Bishu shanzhuang 避暑山莊 – which might be described as traditionally Chinese in inspiration and architectural model – twelve Buddhist temples

zionale cinese, furono costruiti dodici templi buddhisti all'esterno del Palazzo, di cui oggi ne sopravvivono otto, noti come *wai ba miao* 外八廟 (gli otto templi esterni). Ben sei di questi templi furono costruiti da Qianlong, a partire dal 1755, sovente con il riferimento a precisi modelli tibetani e con il ruolo attivo di Rol pa'i rdo rje⁹. Tra tutti, per dimensioni e non solo, spicca il *Putuo zongcheng miao* 普陀宗成廟, noto anche come Piccolo Potala, costruito tra il 1767 e il 1771 sul modello del Potala di Lhasa (fig. 6), per commemorare il sessantesimo compleanno di Qianlong, l'ottante-

were built outside the Palace, eight of which have survived to this day, known as wai ba miao 外八廟 (the eight external temples). No fewer than six of them were built by Qianlong, starting from 1755, often with reference to precise Tibetan models and with the active role of Rol pa'i rdo rje⁹. Outstanding among these for its dimensions among other things is the Putuo zongcheng miao 普陀宗成廟, also known as the Little Potala, built between 1767 and 1771 on the model of the Potala in Lhasa (fig. 6), to commemorate the sixtieth birthday of Qianlong, the eightieth birthday of the Empress



Fig. 6. Il *Putuo zongcheng miao* o Piccolo Potala. Cina, Chengde.

Fig. 6. The *Putuo zongcheng miao* or Little Potala. China, Chengde.

simo compleanno dell'Imperatrice vedova il ritorno dei Torguti (cfr. *infra* e Amiot 1776: vol. 1, p. 425).

L'iconografia di Amitāyus

Come abbiamo visto nel quadro sin qui tratteggiato, la figura del Buddha Amitāyus riveste particolare importanza sia come soggetto della produzione scultorea sino-tibetana dei laboratori di corte, sia come dono benaugurante per i compleanni imperiali.

L'iconografia di Amitāyus generalmente rispecchia l'aspetto legato al *sambhogakāya* e raffigura il Buddha nella sua veste principesca, adornato di gioielli e con il capo cinto da una corona a cinque punte, in riferimento ai Cinque Buddha Cosmici (Dhyāni Buddha). Amitāyus è solitamente rappresentato assiso in *vajrāsana*, in perfetto stato di meditazione, con le mani sovrapposte in *dhyānamudrā* e il vaso contenente il nettare di lunga vita poggiato sui palmi.

L'immagine conservata al Museo 'Scerrato' rispetta in larga parte l'iconografia tradizionale e la derivazione stilistica dai modelli tibetani: anziché sedere su un fiore di loto a doppia corolla, Amitāyus è assiso su un trono quadrangolare, in parte coperto dal drappo, sul cui fronte è incisa l'iscrizione in nove caratteri *Da Qing Qianlong gengyin nian jing zao* 大清乾隆庚寅年敬造, che data la statua al 1770 (fig. 7). Sul palmo delle mani, un piccolo foro potrebbe indicare che

Dowager and the return of the Torguts (see below and Amiot 1776: vol. 1, p. 425).

The Amitāyus iconography

As we have seen in the foregoing pages, the figure of the Amitāyus Buddha holds particular importance both as subject of Sino-Tibetan sculptural production in the court ateliers and as auspicious gift for the imperial birthdays.

The Amitāyus iconography generally reflects the aspect associated with sambhogakāya, portraying the Buddha in his princely robes, adorned with jewels and a five-pointed crown on his head alluding to the Five Cosmic Buddhas (Dhyāni Buddha). Amitāyus is usually depicted seated in vajrāsana, in a perfect state of meditation, his hands superimposed in dhyānamudrā, the bowl containing the nectar of long life resting on the palms of his hands.

The image conserved in the Museo 'Scerrato' by and large respects the traditional iconography and stylistic derivation from the Tibetan models: rather than being seated on a lotus flower with double corolla, Amitāyus sits on a quadrangular throne, in part covered by a drape, on the front of which is engraved in nine characters Da Qing Qianlong gengyin nian jing zao 大清乾隆庚寅年敬造, which dates this statuette to 1770 (fig. 7). In the palm of the hands a small

l'immagine fosse completata dalla bottiglia *kalaśa* contenente l'*amṛta*, l'ambrosia di lunga vita, attributo principale di Amitāyus.

Come ricordato precedentemente, questa immagine fu fusa, insieme a migliaia di altre ora conservate nelle collezioni museali e private di tutto il mondo, nei laboratori di corte, in occasione dell'ottantesimo compleanno dell'Imperatrice Chongqing, ma è solo un esempio del culto legato a questo Buddha, del suo ruolo nelle celebrazioni dei compleanni e, più in generale, dell'assimilazione di culti e soluzioni espressive, nelle arti visive e nell'architettura, ispirate al Buddhismo tibetano.

hole suggests that the image may have been completed with the kalaśa bottle containing amṛta, the ambrosia of long life and principal attribute of Amitāyus.

As we have seen, this image was cast together with thousands of others now conserved in private and museum collections all over the world in the court ateliers, on the occasion of the eightieth birthday of the Empress Chongqing, but it is only one example of the cult associated with this Buddha, his role in the celebration of birthdays and, more in general, the assimilation of cults and forms of expression inspired by Tibetan Buddhism in the visual arts and architecture.



Fig. 7. Iscrizione sulla statua del Buddha Amitāyus.

Fig. 7. Inscription on the Amitāyus Buddha statuette.

Restando nei confini del regno di Qianlong e, in particolare, nell'ambito delle espressioni di pietà filiale dell'Imperatore nei confronti della madre, è il Buddha Amitāyus ad accogliere i visitatori che arrivano al Palazzo Rosso, il cuore del Piccolo Potala di Chengde. La facciata rossa del grande edificio, rivolta verso sud, è tagliata verticalmente da sei nicchie di ceramica invetriata di giallo, ognuna delle quali ospita un'immagine di Amitāyus. In alto, il profilo del palazzo è definito da una cornice composta da ottanta piccole nicchie, occupate da altrettante immagini dello stesso Buddha. In un gioco continuo di rimandi simbolici, le due file di nicchie rappresentano rispettivamente il sessantesimo genetliaco di Qianlong e l'ottantesimo dell'Imperatrice vedova (fig. 6).

Alla morte dell'Imperatrice Chongqing, nel 1777, l'immagine di Amitāyus ritorna ancora una volta in uno stupefacente reliquiario (GU 11866), il più grande dell'immensa collezione imperiale, in lega d'oro e argento, intarsiato con coralli, turchesi, lapislazzuli e pietre semipreziose destinato a conservare una ciocca dei suoi capelli e a commemorare la fede della sovrana nel Buddha della vita infinita (fig. 8).

Dwelling, still, on the realm of Qianlong and, in particular, on the Emperor's manifestations of filial piety towards his mother, it is the Amitāyus Buddha that greets visitors arriving at the Red Palace, the heart of the Little Potala at Chengde. The red facade of the great building, looking south, is cut vertically by six yellow-glazed ceramic niches, each of which houses an image of Amitāyus. Above, the profile of the Palace is defined by a cornice consisting of eighty small niches occupied by as many images of the same Buddha. In a continual play of symbolic allusions, the two rows of niches represent, respectively, the sixtieth birthday of Qianlong and the eightieth of the Empress Dowager (fig. 6).

On the death of the Empress Chongqing, in 1777, the image of Amitāyus returned once again in an amazing reliquary (GU 11866), the largest in the vast imperial collection. In gold and silver alloy, inlaid with corals, turquoise, lapis lazuli and semiprecious stones, it was destined to conserve a lock of her hair and commemorate the faith of the sovereign in the Buddha of boundless life (fig. 8).

Fig. 8. Stūpa contenente una ciocca dei capelli dell'Imperatrice Vedova Chongqing e l'immagine del Buddha Amitāyus. Cina, 1777. Lega d'oro e d'argento con coralli, lapislazzuli, e altre pietre semipreziose, h. 147 cm. The Palace Museum, Beijing.

Fig. 8. Stūpa containing Empress Dowager Chongqing's hair and Amitāyus Buddha. China, 1777. Gold and silver alloy with coral, turquoise, lapis lazuli, and other semiprecious stones, h. 147 cm. The Palace Museum, Beijing.



¹ I tre dipinti sono *Chongqing huangtaihou wanshou shengdian tu* 重慶皇太后萬壽盛典圖, *Luhuan huijing tu* 臚歡蒼景圖, *Chongqing huangtaihou baxun wanshou tu* 重慶皇太后八旬萬壽圖.

² Contrariamente a quanto accadeva per gli imperatori, i funzionari, nonché le persone comuni e le donne, potevano assistere liberamente agli spettacoli per i compleanni delle imperatrici. Cfr. Lai Hui-min (2016).

³ I dipinti *tieluo*, ‘applicazione e rimozione’, erano affissi direttamente alla parete e potevano essere montati o smontati all’occorrenza. Si diffusero principalmente durante la dinastia Qing per la decorazione degli interni dei palazzi imperiali.

⁴ Il gesuita francese Joseph-Marie Amiot (1718-1793) riportava che: “L’anno dell’arrivo dei Torguti ebbe ad essere precisamente lo stesso in cui l’Imperatore celebrava l’ottantesimo anno dalla nascita dell’Imperatrice sua madre”.

⁵ Su Chengde/Jehol si veda anche il saggio di Sergio Muzzupappa in questo volume.

⁶ Sull’argomento si veda Berger (2003).

⁷ Un’altra fonte importante per ricostruire la qualità e l’entità dei doni offerti in occasione dei compleanni imperiali è il *Guochao gongshi* 國潮宮史, in cui sono, tuttavia, raccontati solo il sessantesimo e il settantesimo compleanno dell’Imperatrice vedova Chongqing, e non l’ottantesimo.

⁸ Una biografia in tibetano di Rol pa’i rdo rje datata al 1792 è conservata nelle opere del suo discepolo Tuguan Luosang Queji Nima 土觀洛桑卻吉尼瑪

¹ *The three paintings are Chongqing huangtaihou wanshou shengdian tu* 重慶皇太后萬壽盛典圖, *Luhuan huijing tu* 臚歡蒼景圖, *Chongqing huangtaihou baxun wanshou tu* 重慶皇太后八旬萬壽圖.

² *In contrast to the emperors’ birthdays, the performances for the empresses’ birthdays were freely attended by officials, as well as by commoners and women. See. Lai Hui-min (2016).*

³ *Tieluo paintings, also known as ‘affixed hanging’, were affixed directly to the wall and could be mounted or dismantled as needed. They became popular mainly during the Qing dynasty for interior decoration of imperial palaces.*

⁴ *The French Jesuit Joseph-Marie Amiot (1718-1793) reported that: “The year of the arrival of the Torguts was precisely the same one in which the Emperor celebrated the eightieth year of the birth of his mother”.*

⁵ *On Chengde/Jehol, see also Sergio Muzzupappa’s essay in this volume.*

⁶ *See Berger (2003).*

⁷ *Another important source for reconstructing the quality and extent of gifts offered on imperial birthdays is the Guochao gongshi 國潮宮史, in which, however, only the 60th and 70th birthdays of the Empress Dowager Chongqing are recounted, and not the 80th.*

⁸ *A biography of Rol pa’i rdo rje in Tibetan dated 1792 is conserved among the works of his disciple Tuguan Luosang Queji Nima 土觀洛桑卻吉尼瑪*

(*Thu'u bkwan blo bzang chos kyi nyi ma*, 1737-1802) ed è stata tradotta in cinese da Chen Qingyin e Ma Lianlong (1988).

⁹ Sull'argomento si veda Chayet (1985), da cui sono tratte le informazioni riportate nel testo.

瑪 (*Thu'u bkwan blo bzang chos kyi nyi ma*, 1737-1802) and was translated into Chinese by Chen Qingyin and Ma Lianlong (1988).

⁹ On the subject see Chayet (1985), the source of the information provided in the text.

Riferimenti bibliografici / References

Amiot 1776

J. Amiot, *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des chinois par les missionnaires de Pékin*, vol. 1. Paris 1776.

Beherendt 2014

K. Beherendt, Tibet and India: Buddhist Traditions and Transformations. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 71/3, 2014, 1, 4-48.

Berger 2003

P. Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority in Qing China*. Honolulu 2003.

Chayet 1985

A. Chayet, *Les temples de Jehol et leurs modèles tibétains*. Paris 1985.

Cheng Qingying, Ma Lianlong 1988

Chen Qingying 陳慶英, Ma Lianlong 馬連龍 (trans.), *Tuguan Luosang queji nima. Zhangjia guoshi Ruobiduoji zhuan* 土觀洛桑卻吉尼瑪. 章嘉國師若必多吉傳 [Biography of Rol pa'i rdo rje. Written by Tuguan Luosang queji nima], 2 voll. Beijing 1988.

Chen Shen 2014

Chen Shen, Gifts of Boundless Longevity: Celebrating Imperial Birthdays in the Forbidden City, *Orientalia* 45/4, 2014, 76-85.

Debreczeny 2003

K. Debreczeny, Sino-Tibetan Artistic Synthesis in Ming Dynasty Temples at

the Core and Periphery, *The Tibet Journal* 28/1-2, 2003, 49-108.

Fujita 1996

Fujita Kotatsu, Pure Land Buddhism in India, in J. Foard, M. Solomon and R. K. Payne (eds.), *The Pure Land Tradition: History and Development*, 1-42. Berkeley 1996.

Ishihama 2011

Ishihama Yumiko 石濱裕美子, *Shinchō to Chibetto Bukkyō: bosatsuō to natta Kenryūtei* 清朝とチベット仏教：菩薩王となった乾隆帝 [The Qing Dynasty and the Tibetan Buddhist World: The Qianlong Emperor Who Became a Buddhist King]. Tokyo 2011.

Lai Hui-min 2016

Lai Hui-min 賴惠敏, Chongqing huangtaihou de wanshou shengdian 重慶皇太后的萬壽盛典 [The Birthday Celebration of Empress Dowager Chongqing], *Jindai Zhongguo funi shi yanjiu* 近代中國婦女史研究 28, 2016, 1-52.

Liu Wei 2001

Liu Wei 刘伟, Qingdai wanshou jie gongci qianyi 清代万寿节贡瓷浅议 [Porcelain Tributes to the Ten Thousand Longevity Festival at the Qing Court], *Gugong bowuguan yuankan* 故宫博物院院刊 1/93, 2001, 72-82.

Luo Wenhua 2005

Luo Wenhua 罗文华, *Longpao yu jiasha: Qinggong Zangchuan fojiao*

wenhua kaocha 龙袍与袈裟: 清宫藏传佛教文化考察 [Dragon Robes and Monks' Robes: A Study of Tibetan Buddhist Culture in the Qing Palace], 2 voll. Beijing 2005.

Hong Kong Museum of History 2017
Hong Kong Museum of History (ed.), *Wanshou zaide: Qinggong di hou danchen qingdian* 萬壽載德 - 清宮帝后誕辰慶典. *Longevity and Virtues: Birthday Celebrations of the Qing Emperors and Empress Dowagers*. Hong Kong 2017.

Norbu 2001
D. Norbu, *China's Tibet Policy*. Richmond UK 2001.

Noth 2015
J. Noth, Translation and Transformation in Sino-Tibetan Artefacts of the Yongle Period (1403–1424), in J. Lee-Kalisch and A. Papist-Matsuo (eds.), *Ritual and Representation in Buddhist Art*, 161-185. Berlin 2015.

Pal 1990
P. Pal, *Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*. Los Angeles 1990 [Revised Edition].

Palace Museum 2015
Gugong bowuguan 故宫博物馆 (ed.), *Qingdai wanshou shengdian* 清代万寿盛典. *The World Rejoices as One: Celebrating Imperial Birthdays in the Qing Dynasty*. Beijing 2015.

Ragnubs 2004
N. D. Ragnubs (trans.), The Third Panchen Lama's visit to Chengde, in

J. A. Willward et al. (eds.), *New Qing Imperial History: The making of Inner Asia empire at Qing Chengde*, 188-198. London 2004.

Rawski 1998
E. S. Rawski, *The Last Emperors: A Social History of Qing Imperial Institutions*. Berkeley 1998.

Sharf 2002
R. H. Sharf, On Pure Land Buddhism and Ch'an/Pure Land Syncretism in Medieval China, *T'oung Pao* 88/4-5, 2002, 282–331.

The Three Pure Land Sutras
The Larger Sutra on Amitayus: Sukhāvātīvyūha sūtra (Larger), Chinese translation by Sanghavarman, *Wuliangshou jing* 無量壽經 (Taishō volume 12, n. 360)
The Smaller Sutra on Amitayus: Sukhāvātīvyūha sūtra (Smaller), Chinese translation by Kumārajīva, *Amituojing* 阿彌陀經 (Taishō volume 12, n. 366)
The Sutra on Contemplation of Amitayus: Guan Wuliangshou jing 觀無量壽經, (Taishō volume 12, n. 365)
English translation by Hisao Inagaki, *The Three Pure Land Sutras*. Berkeley 2003 [2nd Edition].

Tse Bartholomew 1991
T. Tse Bartholomew, Sino-Tibetan Art of the Qianlong Period from the Asian Art Museum of San Francisco, *Oriental Art* 22/6, 1991, 34-45.

Tse Bartholomew 2001
T. Tse Bartholomew, Thangkas for the Qianlong Emperor's Seventieth Birthday, in M. Weidner (ed.), *Cultural In-*

tersections in Later Chinese Buddhism, 170-188. Honolulu 2011.

Waddell 1895

L. A. Waddell, *The Buddhism of Tibet or Lamaism*. London 1895 [Reprint, Cambridge 2015].

Wang Xiangyun 2000

Wang Xiangyun, The Qing Court's Tibet Connection: Lcang skya Rol pa'i rdo rje and the Qianlong Emperor, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60/1, 2000, 125-163.

Wen Zhangqiong 2008

Wen Zhangqiong 文章琼, Wanshou jie yu Qianlong wanfo shouzhang kao 万寿节于乾隆万佛寿帐考 [A Study of the Ten Thousand Longevity Festival and the Qianlong Ten Thousand Buddhas thang ka], *Yishu shichang* 艺术市场 8, 2008, 74-77.

Xing Jizhu 2012

Xing Jizhu 邢继柱, Ruibao ge cang jin tong foxiang yanjiu (qi): Mingdai Yongxuan gongting fengge zaixiang 瑞宝阁藏金铜佛像研究 (七): 明代永宣宫廷风格造像 (15世纪) [Golden and Copper Statues of Buddha Collected at Rainbowloft (VII)], *Shoucangjia* 收藏家 3, 2012, 33-40.

Xu Song *

Xu Song 徐松, *Dongchao chongyang lu* 东朝崇养录, 4 voll., printed in the *Songlin congshu* 松林丛书, 12, 1917.

Zheng Hong 2015

Zheng Hong 郑宏, "Jiujiu li" kaobian - yi Chongqing huangtaihou liuxun, qixun shengshou jie weili 九九礼考辨-以重庆皇太后六旬, 七旬圣寿节为例 [A Case Study of the Imperial Longevity Festival Celebrating the Sixtieth and Seventieth Birthdays of the Empress Dowager Chongqing], in *Gugong bowuguan* 故宫博物院 (ed.), *Qingdai wanshou shengdian* 清代万寿盛典. *The World Rejoices as One: Celebrating Imperial Birthdays in the Qing Dynasty*, 356-379. Beijing 2015.

Zheng Hong 2016

Zheng Hong 郑宏, "Jiujiu li" kaobian - yi Chongqing huangtaihou liuxun, qixun shengshou jie weili 九九礼考辨-以重庆皇太后六旬, 七旬圣寿节为例 [The Nine-nine Gifts: A Case Study of the 60th and 70th Birthday of Empress Dowager Chongqing], *Gugong xuekan* 16, 2016, 118-132.

MO390**Buddha Amitāyus**

Bronzo, 1770
h. 20 cm.

Buddha Amitāyus

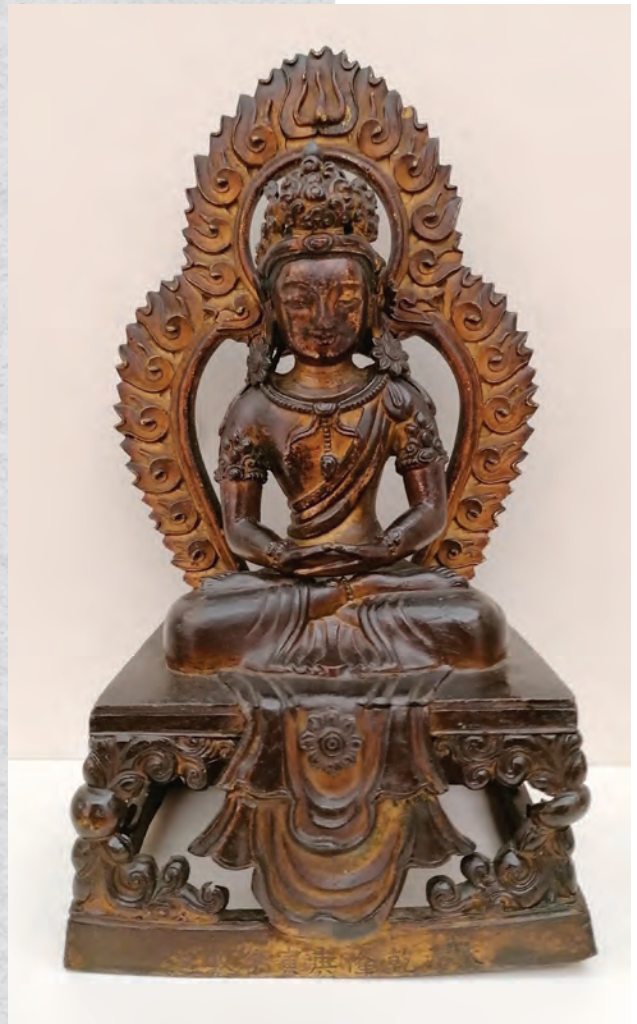
*Bronze, 1770
h. 20 cm.*

La statua in bronzo dorato del Buddha Amitāyus reca sulla base l'iscrizione *Fatto nell'anno gengyin dell'era Qianlong dei Grandi Qing*, che data l'oggetto al 1770. Il Buddha, circondato da una mandorla fiammeggiante, siede in *vajrāsana* su un trono quadrangolare mentre le mani in *dhyānamudrā* dovevano reggere una ciotola, andata perduta.

Il Buddha Amitāyus, in cinese Wuliangshou (Vita Infinita), acquisì grande importanza nei culti legati alla longevità: l'esemplare conservato nel Museo fu fuso, insieme ad altre migliaia, in occasione delle celebrazioni per l'ottantesimo compleanno della madre dell'imperatore Qianlong (r. 1736-1795).

A gilt-bronze figure of Buddha Amitāyus incised with the inscription Made during the gengyin year of the Qianlong reign of the Great Qing, corresponding to 1770. The Buddha, framed by a flaming mandorla, is seated in vajrāsana on a rectangular plinth. The hands in dhyānamudrā are thought to have held the vase attribute, now lost.

Amitāyus, in Chinese Wuliangshou or Buddha of Infinite Life, was often invoked to grant longevity: this image, along with thousands of others, was specially commissioned by Qianlong emperor (r. 1736-1795) for the eightieth birthday of this mother.



La calligrafia giapponese / *Japanese calligraphy*

GIORGIO AMITRANO

Tra i frammenti di Cina che, trapiantati in territorio giapponese, hanno sviluppato caratteristiche proprie così spiccate da configurarsi come forme d'arte originali e autonome, la calligrafia rappresenta forse l'esempio più significativo. L'emancipazione dal modello originale è ancora più impressionante per il fatto che la matrice cinese non può non apparire evidente in ogni rappresentazione calligrafica giapponese, considerato che il Giappone adottò i caratteri cinesi (in giapp.: *kanji*), per dare forma visiva alla propria lingua. Adattare una scrittura che apparteneva a una lingua irriducibilmente diversa dalla propria richiese al Giappone un esercizio acrobatico quale forse nessun'altra cultura ha sperimentato. Il trapianto dei caratteri cinesi sul tessuto linguistico del giapponese fu un'operazione lunga e difficile, segnata da numerose tappe. Ripercorrere questo processo induce a volte nell'errore di considerare la nascita della scrittura giapponese come una strategia per riprodurre meccanicamente, attraverso segni riconoscibili, testi tramandati oralmente. Si trattava invece di esprimere graficamente una sensibilità e un pensiero, quelli giapponesi, già sviluppati e maturi (Tollini 1985: 12).

Of the offshoots of Chinese culture which, transplanted in Japanese soil, developed their own characteristics so distinct as to come to represent original and autonomous art forms, calligraphy may well stand as the most significant example. The emancipation from the original model is all the more striking insofar as the Chinese background emerges in full evidence in every piece of Japanese calligraphy, given that Japan adopted the Chinese characters (in Japanese kanji), to endow its language with visible form. For Japan, adapting a script that belonged to a fundamentally different language entailed an acrobatic exercise at a level that perhaps no other culture has ever attempted. Transplanting Chinese characters onto the linguistic fabric of Japanese was a long and challenging operation that went through a great many stages. On reconstructing the process, one may be misled into considering the birth of Japanese script in terms of a strategy for the mechanical reproduction of texts handed down orally using recognisable signs. What it really amounted to was giving graphic expression to a sensibility and a mindset that had already developed and matured, as was the case in Japan (Tollini 1985: 12).

L'invenzione del *man'yōgana* rappresentò una delle tappe più importanti di questo processo. I *kanji* venivano usati sia per il valore fonetico che per il significato. Si trattava di un metodo che mirava, in modo ancora confuso, alla creazione di una scrittura sillabica, ma era farraginoso e difficile da usare. Il percorso verso la creazione di una scrittura che, pur prendendo in prestito i caratteri di quella cinese, fosse adatta alle esigenze della lingua autoctona, conobbe una svolta e un'accelerazione con l'introduzione dei *kana*, gli alfabeti sillabici. I *kana* – lo *hiragana* e il *katakana* – derivati entrambi dai *kanji*, furono pensati per assolvere a funzioni diverse, ma ognuno dei due contribuiva a riempire le lacune che separavano scrittura cinese e lingua giapponese. Di questi due alfabeti, lo *hiragana* giocò un ruolo fondamentale nell'affermarsi di una calligrafia squisitamente giapponese. Era rarissimo invece che il *katakana* vi fosse rappresentato. Lo *hiragana* era detto anche *onnade* (mano di donna), sia perché la sua forma fluida e sinuosa evocava la femminilità, sia perché, in quanto scrittura 'inferiore' ai caratteri cinesi, era ritenuto appannaggio delle donne. Sebbene il suo uso si sia esteso rapidamente anche agli uomini, il periodo di incubazione nel gineceo della vita di corte impresse alla calligrafia giapponese la

The invention of man'yōgana represented one of the major steps in this process. The kanji were used for both phonetic value and meaning. It was a method aiming, still somewhat confusedly, to create a syllabic script, but it proved unwieldy. Progress towards the creation of a script that, while borrowing the characters from the Chinese, satisfied the needs of the autochthonous language, made a great advance and took on a faster pace with the introduction of the kana, the syllabic alphabets. The kana – hiragana and katakana – both derived from the kanji, were designed to perform two different functions, but each of the two helped fill the gaps that lay between Chinese script and the Japanese language. Of these two alphabets, hiragana played a fundamental role in the establishment of a thoroughly Japanese form of calligraphy. Only very rarely was katakana represented, however. The hiragana alphabet was also known as onnade (woman's hand) on account of both the flowing, sinuous line evoking femininity and a status 'inferior' to the Chinese characters, and thus considered an appropriate script for women. Although use of it rapidly extended to men, too, the period of incubation in the apartments reserved for women in the life of the court left Japanese calligraphy with the elegance and fluidity that

fluidità ed eleganza che hanno continuato a connotarla per secoli e a conferirle una posizione unica nella calligrafia dell'Asia Orientale.

La calligrafia è strettamente intrecciata alla storia del Giappone e alla sua vita culturale. Non vi è aspetto della civiltà giapponese, dall'arte alla letteratura alla religione, a cui essa non sia intimamente collegata. Alcuni dei più grandi calligrafi sono stati anche figure di primo piano della religione buddhista. Basti citare Kūkai, il capostipite della scuola Shingon, o maestri zen come Ikkyū o Musō Sōseki. Anche diversi imperatori, quali Goshirakawa, Fushimi, Gomizunoo, Gosai, sono celebrati per le loro opere di calligrafia, o per l'impulso che diedero allo sviluppo di quest'arte. Molti scrittori giapponesi si sono cimentati nella calligrafia. È noto, ad esempio, l'interesse di Kawabata Yasunari per quest'arte, alla quale si applicò con perseveranza. Osservare le sue opere è sorprendente perché non rispecchiano l'immagine di grazia e raffinatezza a cui sono solitamente associati i suoi libri. Ma le calligrafie di Kawabata, dalle pennellate dense, materiche, quasi espressioniste, più che smentire la sua reputazione di scrittore di ineffabile eleganza, inducono a esaminare con maggiore attenzione le zone oscure che si annidano oltre una superficie apparentemen-

have continued to characterise it for centuries, and to endow it with a unique position in the calligraphy of Eastern Asia.

Calligraphy is inextricably bound up with the history of Japan and its cultural life. It touches closely on every single aspect of Japanese civilisation, from art and literature to religion. Some of the greatest calligraphers have also been leading figures in the Buddhist religion. Suffice it to mention Kūkai, the founding father of the Shingon school, or zen masters like Ikkyū and Musō Sōseki. And even a number of emperors, including Goshirakawa, Fushimi, Gomizunoo and Gosai, are famous for their works of calligraphy or work in furthering the development of this art. Many Japanese writers have turned their hand to calligraphy. Kawabata Yasunari, for example, is also known for the interest he took in the art, showing great perseverance in it. It comes as a surprise to look at his works, which do not reflect the gracefulness and refinement usually associated with his books. Indeed, Kawabata's calligraphy shows dense, highly tactile – almost expressionistic – strokes that, rather than belying his reputation as a writer of supreme elegance, lead us to look more closely into the dark elements lurking beneath an apparently smooth surface (fig. 1).

te levigata (fig. 1). Il rapporto profondo che Kawabata intratteneva con la calligrafia è evidente anche dalla ricchezza della sua collezione, che comprende opere di artisti quali Ike no Taiga, poeti del calibro di Ryōkan e di romanzieri moderni e contemporanei. Natsume Sōseki, Nagai Kafū – menzione speciale per un suo squisito ventaglio che fonde mirabilmente calligrafia e pittura (fig. 2) –, Tayama Katai, Yokomitsu Riichi, per citarne solo alcuni. Anche Mishima conferiva notevole importanza alla calligra-

Kawabata's deep feeling for calligraphy is also evident in the wealth of his collection, which includes works by artists like Ike no Taiga, poets of the calibre of Ryōkan and modern and contemporary novelists. We may mention Natsume Sōseki, Nagai Kafū, highly commended for an exquisite fan that superbly fuses calligraphy and painting (fig. 2), Tayama Katai and Yokomitsu Riichi, to name but a few. Mishima, too, attributed considerable importance to calligraphy, as evidenced by the fact that when he made the



Fig. 1. Kawabata Yasunari, *Utsukushii Nihon (La bellezza del Giappone)*, inchiostro su carta, 1968. Kawabata Yasunari Memorial Museum, Kamakura.

Fig. 1. Kawabata Yasunari, Utsukushii Nihon (Japan the Beautiful), ink on paper, 1968. Kawabata Yasunari Memorial Museum, Kamakura.

fia, come dimostra il fatto che quando realizzò il film *Yūkoku*, da lui scritto, interpretato e diretto, volle usare come uno dei pochi elementi scenografici un *kakejiku* recante i caratteri di *shisei*, “sincerità assoluta”, scritti di sua propria mano. Le opere di scrittori raccolte nella collezione di Kawabata colpiscono tutte per la forza espressiva e per la riconoscibilità del tratto stilistico degli autori, ma raramente il loro aspetto più distintivo è la bellezza. Non perché gli scrittori fossero dei calligrafi occasionali, ma per il fatto che il valore della calligrafia giapponese non risiede necessariamente nella bellezza.

film Yūkoku, scripted, acted and directed by himself, he chose as one of the few elements of set construction a kakejiku bearing the shisei characters, “absolute sincerity”, written with his own hand. All the works by writers brought together in the Kawabata collection are striking in two respects – expressive power and the recognisable stylistic features of the authors – but beauty is rarely their most distinctive quality, not because the writers were amateur calligraphers, but because the value of Japanese calligraphy does not necessarily lie in its beauty.



Fig. 2. Nagai Kafū, *Senmen (Ventaglio)*, 1915. Kawabata Yasunari Foundation, Kamakura.

Fig. 2. Nagai Kafū, *Senmen (Fan)*, 1915. Kawabata Yasunari Foundation, Kamakura.

La parola ‘calligrafia’ non traduce fedelmente gli equivalenti giapponesi, *sho* e *shodō*. Il primo indica l’arte della scrittura e le opere, il secondo la ‘via’ (*dō*) della scrittura, imparentandola con altri metodi che, attraverso la pratica e la disciplina, conducono a uno stadio di conoscenza o di realizzazione personale più elevato, e che in giapponese designano sia forme artistiche come la cerimonia del tè (*sadō*) o la composizione di fiori (*kadō*), che arti marziali come il *judō* o lo *aikidō*. Il termine italiano, come quello di altre lingue europee, con la sua origine greca iscrive l’arte della scrittura nel campo semantico della bellezza, mentre il lessico giapponese non pone questo limite. La precisazione può sembrare oziosa se si pensa che la tradizione calligrafica giapponese ha comunque perseguito una ricerca estetica, ma va ricordato che molti illustri esempi di *sho* hanno privilegiato, piuttosto che il godimento estetico, l’espressività, l’emozione o la capacità di fermare il movimento del pennello in un attimo irripetibile. Un altro termine usato in riferimento alla calligrafia è *tenarai*, i cui caratteri esprimono il processo di apprendimento e la pratica della scrittura: *te* sta per mano e, per estensione, indica la scrittura, *narai* significa imparare, praticare. Il penultimo capitolo del *Genji monogatari*, il n. 53, ha per titolo *Tenarai*, reso nella traduzione

The word ‘calligraphy’ is not an exact translation of the Japanese equivalents, sho and shodō. The former refers to the art of writing and the works, the latter to the ‘way’ (dō) of writing, relating it to other methods which, by dint of practice and discipline, lead to a higher level of awareness and self-realisation. They apply to both forms of art, like the tea ceremony (sadō) or flower arrangement (kadō), and to the martial arts like judō or aikidō. With its Greek origin the term used in European languages places the art of writing in the semantic field of beauty, while the Japanese term does not set this limit. The point may seem superfluous considering that the Japanese calligraphic tradition has in any case pursued aesthetic ideals, but we should bear in mind that many celebrated examples of sho have favoured expressiveness, emotion and the ability to stop a brushstroke on an unrepeatable instant of time over sheer aesthetic pleasure. Another term used in relation to calligraphy is tenarai, the characters evoking the process of learning and the practice of writing: te stands for the hand and, by extension, writing, while narai means to learn, to practice. The second to last chapter of Genji monogatari, Chapter 53, is entitled Tenarai, conventionally translated as “Writing practice”. As it moves towards the conclu-

di Maria Teresa Orsi come “Esercizi di scrittura”. Il capolavoro del periodo Heian, nel muovere verso la conclusione raggiunge vertici di struggente malinconia, ed è significativo che la calligrafia, presente in numerosi brani dell’opera, rappresenti qui l’unica consolazione per la sventurata protagonista Ukifune, pronta ormai a prendere i voti e ritirarsi dal mondo, “... non le restava che sedersi accanto alla pietra d’inchiostro e cercare conforto affidando le sue emozioni a poesie tracciate liberamente, come fossero un semplice esercizio di scrittura” (Murasaki 2015: 1212). Il termine *tenarai* era usato anche nel periodo Edo per indicare gli insegnamenti di scrittura impartiti nei *terakoya*, scuole nate inizialmente nei templi buddhisti e che si estesero anche fuori dall’ambito religioso, divenendo la principale forma di istruzione privata dell’epoca. *Tenarai* riferito alla calligrafia è oggi termine desueto, mentre più diffuso è *shūji* (composto dai *kanji* “praticare” e “caratteri di scrittura”), usato a partire dall’era Meiji, quando l’insegnamento della scrittura con l’uso del pennello divenne una delle materie nel nuovo sistema di istruzione obbligatoria.

Pazienti esercizi di scrittura con il pennello sono tuttora parte essenziale dell’educazione scolastica in Giappone, e la pratica della calligrafia come arte è ancora diffusa, come dimostra

sion, the Heian-period masterpiece plumbs depths of heart-wrenching melancholy and, significantly, in many passages calligraphy offers the only consolation to the hapless protagonist Ukifune, ready, now, to take vows and retreat from the world. “... all she had left was to sit beside the ink stone and seek comfort entrusting her emotions to poems freely limned as if in simple calligraphy practice”, (Murasaki 2015: 1212). The term tenarai was also used in the Edo period to refer to the teaching of writing given in the terakoya, schools first set up in the Buddhist temples to extend subsequently beyond the religious realm, becoming the major form of private education in the period. Today the term tenarai with reference to calligraphy has fallen out of use, while shūji (consisting of the kanji “to practice” and “characters of script”) is more widespread, used as from the Meiji period, when instruction in writing with the use of a brush became one of the subjects in the new compulsory education system.

Patient practice in writing with a brush is still an essential part of Japan’s school syllabus, and practice of calligraphy as an art remains widespread, as evidenced by the number of shops specialising in articles for sho and the various exhibitions attesting to the prestige enjoyed by accomplished calligra-

l'esistenza di negozi specializzati in articoli per lo *sho*, l'allestimento di mostre, il prestigio di cui godono i maestri calligrafi. Tuttavia la scrittura si è in gran parte trasferita sul piano digitale, e l'esercizio con il pennello non più è parte integrante della vita quotidiana, essendo esso stato sostituito dalla digitazione, rapida e a volte compulsiva, dei caratteri di scrittura sulle tastiere dei computer e degli smartphone. L'arte della scrittura, che è stata una delle componenti identitarie del Giappone per secoli, potrebbe restare relegata in un ambito limitato ed elitario. Il pensiero che lo *sho* possa subire un drastico calo di popolarità ci atterrisce, ma bisognerebbe ricordare che nel periodo Heian, quando la calligrafia era oggetto di un culto che superava persino quello religioso, come affermava Arthur Waley, citato da Ivan Morris (1978: 183), in fondo era un privilegio di pochi.

Mentre il mondo si trasforma, e tutorial di calligrafia, facilmente disponibili in rete, minacciano di sostituire i maestri, i fondamenti dello *sho* rimangono inalterati. Gli stili fondamentali dello *shodō* sono cinque – *tensho*, *reisho*, *kaisho*, *gyōsho* e *sōsho* – e tutti derivano dalla calligrafia cinese. Il più antico è il *tensho*, stile del sigillo, rispetto al quale il *reisho*, stile degli scrivani, stilizzato e sintetico, risulta di più facile lettura; il *kaisho* è uno stile di scrittura 'standard', talvolta reso

phers. However, to a large extent writing has been transferred to the digital environment, and practice with the brush is no longer an integral part of everyday life, taken over by rapid and at times compulsive typing of the characters on the keyboard of computers and smartphones. Having characteristically marked Japanese culture for centuries, the art of calligraphy risks ending up as exclusive prerogative of an élite. The idea of sho suffering such a drastic decline in popularity is daunting, but we should also bear in mind that in the Heian period, when calligraphy enjoyed a cult that actually surpassed that of religion, as pointed out by Arthur Waley, quoted by Ivan Morris (1978: 183), it was essentially a privilege of a happy few.

In a changing world, with calligraphy tutorials readily available on the Internet threatening to take over from the masters, the fundamentals of sho remain unchanged. Actually, there are five basic styles of shodō – tensho, reisho, kaisho, gyōsho e sōsho – and all of them derive from Chinese calligraphy. The earliest is tensho, or Seal Script, in comparison with which reisho, the – stylised and bold – Scribe's Script, is more easily read. Then we have kaisho, a 'standard' style of script, generally translated as 'Block Script', an approximation which nevertheless reflects the look of the regular;

in italiano come ‘stampatello’, con una traduzione imprecisa ma efficace nell’evocare l’aspetto dei tratti regolari e ben definiti; il *gyōsho* è detto ‘semicorsivo’, mentre il *sōsho*, il corsivo, è il più difficile da leggere perché la concretezza dei tratti si scioglie nel fluire armonioso dell’inchiostro. Di questi stili, i primi due sono i meno frequentati, praticati solo da esperti calligrafi, mentre i restanti tre sono tuttora oggetto di pratica e studio, e usati per realizzare calligrafie artistiche. Fra questi, il *sōsho* è il più rappresentativo della particolarità dello *sho* rispetto alla calligrafia cinese. Infatti lo *caoshu*, il corsivo cinese da cui deriva il *sōsho* si era sviluppato probabilmente soprattutto per esigenze di rapidità. Quando il *sōsho* si estende al *kana*, ciò segna lo schiudersi di una nuova dimensione estetica, connotata da una maggiore libertà. Se il *kanji*, anche in forma corsiva, rimaneva inscritto all’interno di un quadrato immaginario, l’introduzione del *kana* portava i singoli caratteri a debordare da quella griglia invisibile. Ciò produceva un effetto di irregolarità armoniosa, in piena sintonia con un’estetica come quella giapponese, che ha sempre dimostrato di privilegiare i valori di asimmetria, disparità e incompiutezza.

Fosco Maraini scrive: “Lo *hiragana* spesso fa venire in mente ciuffi di alghe che danzano in una

well-defined lines, and gyōsho, described as ‘semi-cursive’, while the cursive sōsho is harder to read, the solidity of the brushstrokes dissolving into the harmonious flow of the ink. Of these styles, the first two are relatively less practised, calling for expert calligraphers, while the remaining three are still widely practised and studied, and used to create artistic works of calligraphy. Of these three, sōsho is the most representative of the distinctive nature of sho in comparison with Chinese calligraphy. In fact, caoshu, the Chinese cursive which sōsho derived from, was probably developed above all for the necessary rapidity. When kana was born from sōsho it marked the blossoming of a new aesthetic dimension characterised by greater freedom. While kanji remained circumscribed by an imaginary square, even in cursive form, with the introduction of kana individual characters were able to escape the invisible grid. The result conveyed a feeling of harmonious irregularity, perfectly attuned to an aesthetic sensibility like that of Japan, which has always shown a particular penchant for the qualities of asymmetry, unevenness and a certain unfinished look.

Fosco Maraini wrote: “*Hiragana often calls to mind tufts of seaweed swaying in an underwater current, or the hair of the beauties of long ago depicted in the old Ya-*

corrente sottomarina o le capigliature delle antiche bellezze raffigurate nei rotoli dello Yamato-e” (Maraini 2006: 143). Per comprendere la novità introdotta dal conubio *sōsho-kana* è interessante paragonare opere realizzate in questo stile, con altre. Se mettiamo a confronto due dei capolavori più celebrati della calligrafia giapponese, il paravento *Torige tensho byōbu*, risalente al periodo di Nara, che mostra esempi di *tensho* e *reisho*, con lo *Ishiyamagire*, segmento della sezione *Iseshū* dell’antologia poetica *Sanjūrokuninshū*, notiamo che la scrittura del secondo, rispetto al primo, appare svincolata dagli invisibili confini geometrici e fluisce libera. Se lo stile *tensho* tiene ancorata la scrittura alle sue origini più remote, quando era incisa su ossa oracolari, scavata nella pietra o incisa nel bronzo, lo stile *sōsho* e l’uso del *kana* l’affrancano dal suo passato e la traducono in un linguaggio visuale scorrevole e mirabilmente scomposto.

Questo elogio del *sōsho* è dovuto alla volontà di enfatizzare l’aspetto per cui maggiormente la calligrafia giapponese si distacca da quella cinese, ma non deve far dimenticare la dignità e la bellezza degli altri stili, nessuno dei quali è stato mai abbandonato, come dimostra la presenza di opere appartenenti ad essi in mostre di maestri della calligrafia contemporanea.

mato-e scrolls” (Maraini 2006: 143). To appreciate the novelty introduced with the sōsho-kana combination it is worth comparing some works created in the style with various others. If we compare two of the most celebrated masterpieces of Japanese calligraphy – the Torige tensho byōbu screen, dating back to the Nara period and displaying examples of tensho and reisho, with the Ishiyamagire, a segment of the Iseshū section in the Sanjūrokuninshū poetry anthology – we can appreciate how, in comparison with the former, the script of the latter appears to have been released from invisible geometric confines to flow freely. While tensho style shows continuity with the script’s remotest origins, when it was incised on bones or bronze or carved in stone, the sōsho style and use of kana freed it from its past, translating it into a free-flowing, marvellously open visual language.

We reserve particular praise for sōsho to stress the qualities which most distinguish Japanese from Chinese calligraphy, but we should not lose sight of the impressive and exquisite qualities of the other styles, none of which have ever been abandoned, as attested by the works in exhibitions of contemporary master calligraphers.

One of the most famous modern calligraphers is Inoue Yūichi (1916-1985). A major retrospective

Uno dei più famosi calligrafi moderni è Inoue Yūichi (1916-1985). Una sua grande retrospettiva, tenutasi al Museo Nazionale di Arte Moderna di Kyōto nel 1988, dava la misura dell'evoluzione dello *sho*, e della sua capacità di dialogare a pieno diritto con forme di arte moderna occidentale. Partito dall'obiettivo di diventare un pittore, Yūichi si convertì poi alla pratica della calligrafia. Divenne allievo di Ueda Sōkyū, un maestro che mirava a creare un nuovo *sho*, più moderno e innovativo, ma non ancora abbastanza audace per Yūichi, il cui approccio era ancora più radicale. Spinto dall'influenza di Isamu Noguchi, che lo introdusse alla *action painting*, riuscì a elaborare una chiave espressiva inedita, con risultati di grande rilievo. I suoi lavori, potenti e di forte impatto, non furono apprezzati dal mondo della calligrafia tradizionale, che lo considerò un eretico, e infatti è riconosciuto più come un esponente dell'espressionismo astratto che come un calligrafo (fig. 3).

Un altro esponente significativo della calligrafia contemporanea interessato a esplorare le potenzialità creative dello *sho* è stato Tanaka Shingai (1942-2007). La sua opera si colloca in un punto intermedio tra le sperimentazioni di Yūichi e la tradizione. Allievo del maestro Yasui Goshin e fondatore della scuola Bokushin Shogei a Kyōto,

of his work, held at the Kyoto National Museum of Modern Art in 1988, showed what a long way sho has come, and how well it can enter into dialogue with forms of Western modern art in its own right. Setting out with the aim of becoming a painter, Yūichi subsequently turned his attention to calligraphy. He became a pupil of Ueda Sōkyū, a master who aimed to create a new, more modern and innovative sho, but his art was not sufficiently ground-breaking for Yūichi, who took an even more radical approach. Under the compelling influence of Isamu Noguchi, who introduced him to action painting, he succeeded in devising an original form of expression, with truly significant results.

His powerful, impactful works were not appreciated in the world of traditional calligraphy, where he was seen as a heretic, and in fact he is recognised more as an exponent of abstract expressionism than as a calligrapher (fig. 3).

Another significant exponent of contemporary calligraphy interested in exploring the creative potential of sho was Tanaka Shingai (1942-2007). His work occupies an intermediate position between Yūichi's experimentation and the tradition. A pupil of the master



Fig. 3. Inoue Yūichi, *Yume (Sogno)*, inchiostro su carta, 1969. (Unagami 1988: fig. 39).

Fig. 3. Inoue Yūichi, *Yume (Dream)*, ink on paper, 1969. (Unagami 1988: fig. 39).

ha cercato di ampliare le possibilità espressive dello *sho*, realizzando opere fantasiose e originali, nelle quali si percepisce un rinnovamento della tradizione piuttosto che un suo superamento (fig. 4). Nel 2005 Shingai visitò Napoli, dove tenne una conferenza-dimostrazione a L'Orientale, nell'aula Mura Greche di Palazzo Corigliano. Durante l'incontro il maestro illustrò le caratteristiche dello *sho*, mostrando i cosiddetti "quattro tesori", necessari per realizzare un'opera: *fude* (pennello), *sumi* (inchiostro), *kami*

Yasui Goshin and founder of the Bokushin Shogei school in Kyōto, he sought to extend the expressive scope of sho with his original and highly imaginative works, which show renewal of the tradition rather than forging beyond it (fig. 4). In 2005 Shingai visited Naples, where he gave a demonstration-lecture at the University of Naples "L'Orientale", in the Mura Greche hall of Palazzo Corigliano. On this occasion the master illustrated the features of sho, showing what are known as the 'four treasures', neces-



Fig. 4. Tanaka Shingai, *Jaku* (Serenità), inchiostro su carta, 1989. Collezione privata, Ōsaka.

Fig. 4. Tanaka Shingai, *Jaku*, (Serenity), ink on paper, 1989. Collezione privata, Ōsaka.

(carta) e *suzuri* (pietra), e spiegò in breve alcuni principi base: l'importanza della concentrazione, la giusta posizione del corpo, l'assoluto divieto di intervenire su una propria opera modificandola. Passò quindi, armato dei quattro tesori e di un foglio di carta giapponese di grande misura, a realizzare con mano sicura un'opera. L'entusiasmo degli studenti che, alla fine dell'incontro, si accalcavano attorno al maestro ponendogli domande e, soprattutto, chiedendogli come avrebbero potuto praticare la calligrafia a Napoli, fu una prova della capacità dello *sho* di abbattere barriere culturali e affascinare. Eppure, fra le arti giapponesi, la calligrafia rimane tuttora una delle più difficili da apprezzare fuori dai confini dell'Asia Orientale. Quando l'onda del *Japonisme* portò in Occidente le stampe *ukiyo-e*, esse fecero da apripista ad altre espressioni artistiche del Giappone, ma lo *sho* restò qualcosa di marginale, e continuò a essere visto come un accessorio esotico piuttosto che come un'arte indipendente e completa. Sebbene lo sviluppo degli studi e l'evoluzione del mercato dell'arte, soprattutto nel secondo dopoguerra, abbiano portato a rivalutare non solo l'importanza storica della calligrafia come espressione della cultura giapponese, ma anche la sua qualità estetica, le mostre di capolavori della scrittura giapponese sono rare e le opere di calligrafia giapponese

sary to create a work: fude (brush), sumi (ink), kami (paper) and suzuri (stone), and outlined some of the basic principles – the importance of concentration, the right position of the body, and the binding rule not to go back with modifications on the work created. Then, on the strength of the four treasures and a large sheet of Japanese paper, he went on to create a work with a sure hand. On conclusion of the demonstration, full of enthusiasm the students clustered round the master with their questions, above all asking how they could practise calligraphy in Naples – ample proof of the capacity of sho to override cultural barriers with its extraordinary fascination. Nevertheless, calligraphy still remains one of the most difficult of Japanese art forms to appreciate outside Japan. When the wave of Japonisme brought ukiyo-e prints to the West, they came as forerunners of other forms of Japanese art, but sho retained its marginal status, still seen as an exotic accessory rather than a full-fledged art in its own right. As studies developed and the art market evolved, especially after the Second World War, the historical importance of calligraphy as an expression of Japanese culture but also endowed with aesthetic quality saw re-evaluation, but exhibitions of masterpieces of Japanese script were rare, while the works

visibili nei musei del mondo decisamente minori rispetto a opere di pittura e scultura. Un ostacolo è rappresentato probabilmente dalla percezione che per apprezzare pienamente la calligrafia sia necessario un bagaglio di conoscenze non richiesto a chi si accosti ad altre opere giapponesi, dall'aspetto figurativo più immediatamente leggibile. Sapere che ci si trova di fronte a una forma di scrittura impedisce probabilmente anche di gustare la semplice armonia o potenza dei tratti come si farebbe contemplando un'opera d'arte astratta. È un peccato che questa difficoltà limiti la possibilità di apprezzare opere che, oltre a essere di grande qualità artistica, rappresentano una delle forme più squisite di arte giapponese. Alcuni piccoli segnali, come il diffondersi di corsi di calligrafia giapponese, l'uso ricorrente di citazioni di lavori calligrafici in ambiti come la pubblicità, l'editoria, il cinema (si pensi ai *Racconti del guanciale* di Peter Greenaway, in cui la calligrafia giapponese gioca un ruolo fondamentale), l'affermarsi di calligrafi di talento fuori dal Giappone fra i quali, in Italia, merita in particolare una segnalazione Bruno Riva, ci inducono a pensare che la sensibilità occidentale si stia avvicinando a quest'arte. Conoscerla meglio potrebbe permettere di individuare il filo invisibile che lega e unisce molti aspetti del mondo giapponese.

*of Japanese calligraphy displayed in the world's museums took decidedly second place to painting and sculpture. One obstacle probably lay in the impression that full appreciation of calligraphy called for certain specific knowledge not required to approach other works of Japanese art with their immediately recognisable figurative contents. Knowing that it is in fact a form of script probably stands in the way of simple enjoyment of the harmony and dynamism of the lines, as would be the case when contemplating a work of abstract art. It is a pity that this difficulty limits the possibility of appreciating works which, apart from their considerable aesthetic quality, represent one of the most exquisite forms of Japanese art. Nevertheless, there are some signs that the Western sensibility may be approaching this art. Courses in Japanese calligraphy are becoming more widespread, frequent use is made of calligraphic works in fields like advertising, publishing and cinema (we may recall Peter Greenaway's *Pillow Book*, where Japanese calligraphy plays a fundamental role), while talented calligraphers are making their mark outside Japan, a noteworthy example being Bruno Riva in Italy. A better knowledge of it could help to trace the invisible thread that runs through and brings together many aspects of the Japanese world.*

Riferimenti bibliografici / *References*

Kawabata 2016

Kawabata Kaori et al. 川端香男里ほか編 (eds.), *Kawabata Yasunari kokushon: Dentō to modanizumu* 川端康成コレクション—伝統とモダニズム [The Kawabata Yasunari Collection. Tradition and Modernism]. Tōkyō 2016.

Maraini 2006

F. Maraini, *Giappone Mandala*. Milano 2006.

Mizuhara 2019

Mizuhara Sonohiro 水原園博, *Kawabata Yasunari to sho: Bunjintachi no bokuseki* 川端康成と書—文人たちの墨跡 [Kawabata Yasunari and Calligraphy. *Bunjin* and *bokuseki*]. Tōkyō 2019.

Morris 1978

I. Morris, *The World of the Shining Prince: Court Life in Ancient Japan*. Tōkyō 1978.

Murasaki 2015

Murasaki Shikibu, *La storia di Genji*, (ed. M.T. Orsi). Torino 2015.

Nakata 1976

Nakata Yujirō, *The Art of Japanese Calligraphy*. New York – Tōkyō 1976.

Rengade 1995

B. Rengade, S. Tanaka, *Sho: Calligraphes de Kyoto*. Écully 1995.

Seeley 2000

C. Seeley, *A History of Writing in Japan*. Honolulu 2000.

Tollini 1985

A. Tollini, *La scrittura del Giappone antico*. Venezia 1985.

Unagami 1988

Unagami Masaomi 海上雅臣 (ed.), *Ōki na Inoue Yūichi ten – Yu-ichi Works 1955-85* 大きな井上有一展 [Great Exhibition of Inoue Yuichi: Yu-ichi Works 1955-85]. Tōkyō 1988.

MO392, MO398

Calligrafie giapponesi

Inchiostro su carta, ca. 1907

45 × 185 cm.; 55 × 185 cm.

Japanese calligraphy

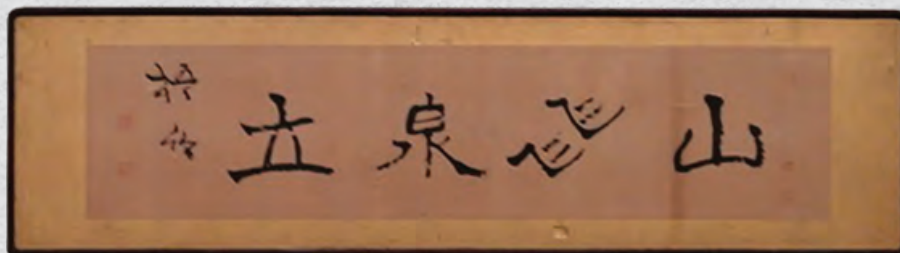
Ink on paper, ca. 1907

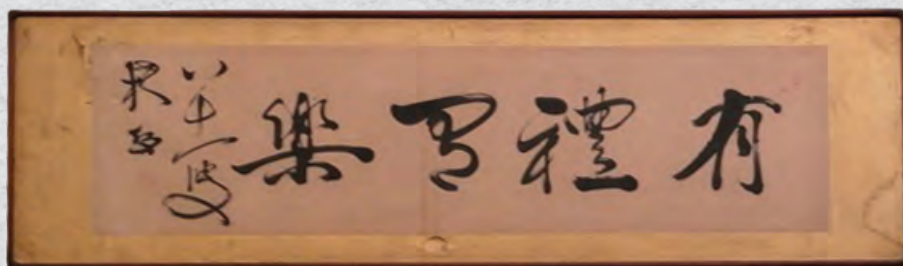
45 × 185 cm.; 55 × 185 cm.

La sezione dedicata all'Asia Orientale del Museo Orientale 'Umberto Scerrato' comprende due calligrafie giapponesi di epoca Meiji (1868-1912). Entrambe composte da quattro *kanji*, sono opera del calligrafo Nakabayashi Gochiku (1827-1913). MO392 recita *Vette fluttuanti e ripide cascate (sanbi senritsu)* ed è in stile standard o *kaisho*; MO398 è, invece, in stile *gyōsho*, semicorsivo, e si legge *yure sharaku, Riti e musica* e, sulla sinistra, l'autore dichiara di aver realizzato la calligrafia quando aveva ottanta anni.

Originario della prefettura di Saga, Nakabayashi Gochiku continuò la sua educazione da calligrafo a Tōkyō sotto la guida di alcuni dei più importanti maestri dell'epoca, completando poi la sua formazione in Cina. La sua rielaborazione dello stile classico cinese, ispirata alla tradizione del periodo delle Sei Dinastie (220-589), gli è valsa, con Kusakabe Meikaku (1838-1922) e Iwaya Ichiroku (1834-1905), la menzione tra i *Meiji no sanpitsu*, 'i tre pennelli', i grandi maestri della calligrafia di epoca Meiji. La città natale dell'artista, Ogi, ospita oggi un Memorial Museum dedicato alla sua opera.

The section dedicated to Eastern Asia in the 'Museo Orientale 'Umberto Scerrato' includes two works of Japanese calligraphy of the Meiji period (1868-1912). Both, consisting of four kanji, are works by the calligrapher Nakabayashi Gochiku (1827-1913). MO392 reads Floating peaks and steep falls (sanbi senritsu) and is in standard, or kaisho, style; MO398, on the other





hand, is in gyōsho style, semi-cursive, and reads yure sharaku, Rites and music; to the left the author writes that he created the work at the age of eighty. Originally from the prefecture of Saga, Nakabayashi Gochiku continued his education as a calligrapher in Tokyo under the guidance of some of the leading masters of the period, and went on to complete his education in China. His re-elaboration of the classical Chinese style, inspired by the tradition of the period of the Six Dynasties (220-589), earned him, together with Kusakabe Meikaku (1838-1922) and Iwaya Ichiroku (1834-1905), mention as one of the Meiji no sanpitsu, 'the three brushes', the great masters of calligraphy of the Meiji period. The town where the artist was born, Ogi, now boasts a Memorial Museum dedicated to his works.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
prodotto nel mese di giugno 2021



ISBN: 978-88-6719-220-5