
其區林屋
杜明為
日章畫

9 • I MING E I QING

Jonathan Hay

I. LA DINASTIA MING

La dinastia Yuan soccombette formalmente nel 1368 a Zhu Yuanzhang, capo dei contadini ribelli originario dell'Anhui il quale fondò una sua propria dinastia, denominata Ming (Splendente). Il suo successo mise fine a due secoli e mezzo di governo in parte o del tutto straniero, e nei tre secoli successivi del ciclo dinastico dei Ming la Cina passò da una società rigidamente strutturata, nella quale la corte dominava in larga misura l'arte dell'*élite*, a una mobile società imprenditoriale che assicurava all'arte una base sociale ben piú ampia. Questa grande svolta a lungo termine, non a caso coincidente con l'ingresso della Cina in una struttura economica globale, fu forse ancor più importante della stessa nascita della dinastia.
In una visione globale della storia della Cina la prima metà della dinastia Ming assume particolare significato come esempio ultimo di uno stile dinastico unificato ed egemone, mentre la seconda metà, con il suo spiccato decentramento, è già molto più vicina agli sviluppi culturali moderni.

1. Da Hongwu a Tianshun (1368-1464)

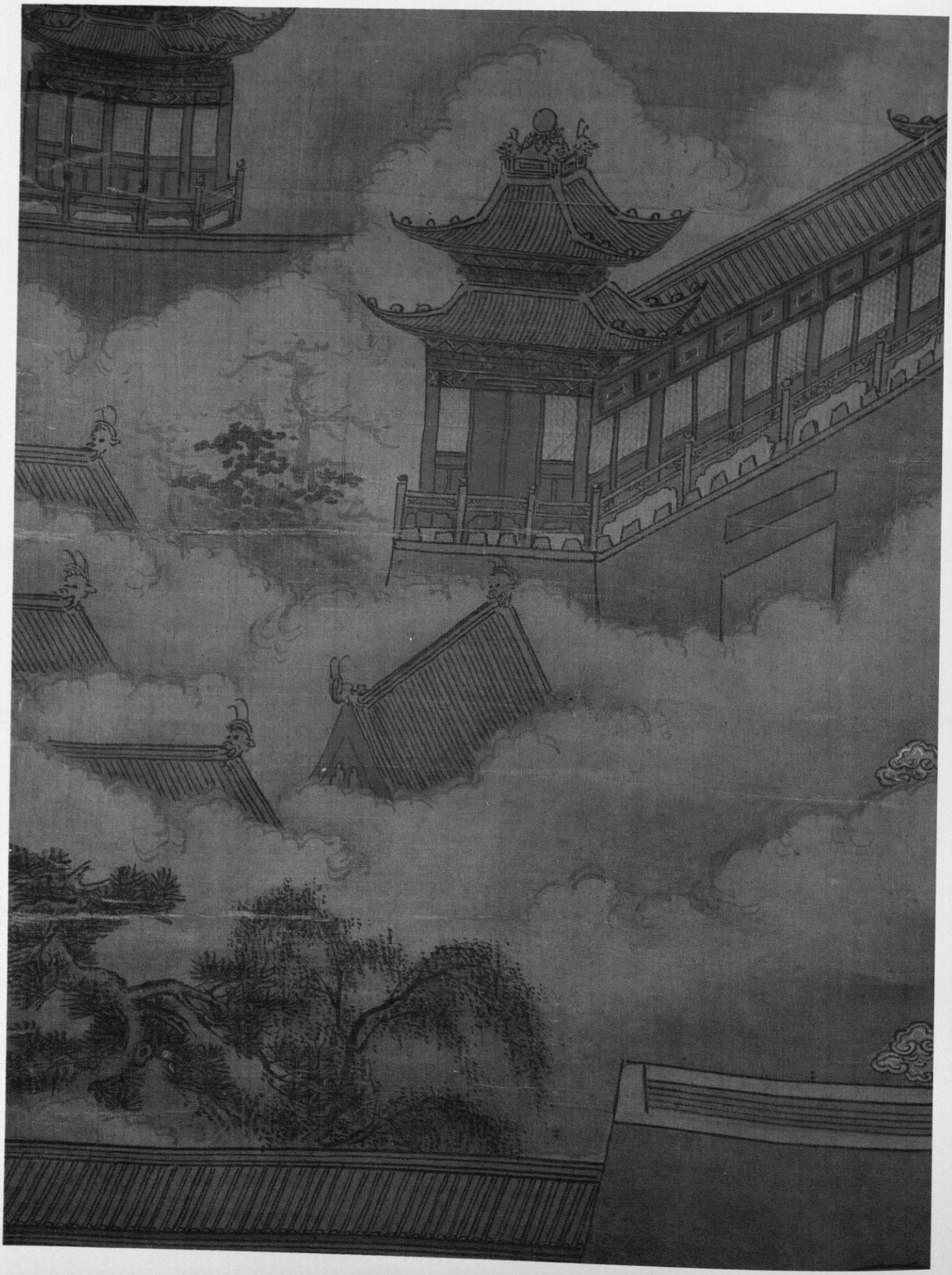
Benché tra il 1368 e il 1464 si siano succeduti dieci imperatori, l'arte dinastica Ming conobbe sviluppi decisivi soltanto sotto il regno di tre di essi: Hongwu, Yongle e Xuande. Il primo è notevole sia per quanto quella corte rifiutò o tollerò del retaggio del passato sia per quanto introdusse di innovativo.
In particolare Zhu Yuanzhang (noto anche come Hongwu) è famoso per la sua sfiducia negli intellettuali in generale, e per la persecuzione dei letterati della regione di Suzhou in particolare, molti dei quali si erano aggregati alla corte del suo rivale, Zhang Shicheng, allorché costui fece di Suzhou la propria capitale nel 1356. Nel 1368 Zhu ne esiliò a migliaia nelle regioni impervie dello Anhui, sua terra natale, dove era in costruzione la nuova capitale. Nel contempo affidò incarichi ufficiali ad altri eruditi. Intorno al 1374, comunque, si convinse che costoro rappresentavano una pericolosa fonte di opposizione; in quell'anno e nei successivi ne fece giustiziare e imprigionare a centinaia. Gli eventi turbolenti che avevano coinvolto anche i pittori già negli anni Cinquanta, alla fine degli Yuan, continuarono a verificarsi anche all'inizio dei Ming. Molti dei più significativi risultati della pittura Yuan si ebbero tuttavia nei primi due decenni della nuova dinastia. Chen Ruyan, giustiziato, visse almeno fino al 1370, Ni Zan fino al 1374, Zhao Yuan, giustiziato, fino al 1376, Xu Ben, morto in carcere, fino al 1380, Wang Meng, morto in carcere, fino al 1385, e Fang Congyi forse fino al 1393. Il fatto che le loro opere di questo periodo occupino un posto essenziale nella storia dell'arte Ming nasce proprio dalla nuova situazione in cui essi si trovarono ad agire, e a reagire.
Anche la stupefacente continuità delle opere di Ni Zan è una reazione, benché così piccola che non vien fatto di collegarla agli eventi dell'epoca. Ni, che già aveva rifiutato di far parte del mondo culturale che ruotava intorno alla corte di Zhang Shicheng, mantenne un analogo distacco anche dopo la vittoria di Zhu Yuanzhang. Nel capolavoro intitolato *Lo studio di Rongxi*, dipinto nel 1372, egli aggiunse nel 1374 una nuova iscrizione, dove

Nelle pagine seguenti.
Wang Lü (1332-dopo il 1383). Foglio 18 dall'album *Paesaggi del monte Hua*. Inchiostro e colore su carta; ciascun foglio, cm 34,7 × 50,6. Shanghai Museum.

A fronte.
Wang Meng. *La grotta nella foresta di Juqu*. Inchiostro e colore su carta; cm 68,7 × 42,5. Taipei, National Palace Museum.







ribadiva con più forza che mai le certezze che gli venivano dal suo collaudato e ristretto modo di rappresentazione: le preoccupazioni mondane sono spazzate via lasciando l'individuo in una condizione di assoluta serenità. Questo implicava una totale sfiducia nei rapporti sociali, eccetto in quello essenziale dell'amicizia intima, dove la dimensione pubblica e quella privata non entravano in conflitto tra loro. Nel caso di Wang Meng, per contro, la nuova situazione sembra aver provocato una profonda trasformazione delle sue opere. Per quanto Wang, dopo il 1368, abbia prestato servizio in qualità di funzionario, i suoi dipinti di epoca Ming testimoniano di un legame sempre più stretto con i monaci buddhisti. È il caso della pittura *La grotta nella foresta di Juqu* probabilmente donata a un monaco che si era trasferito contro voglia a Nanchino per predicare presso l'imperatore e poi per assumere la funzione di abate in un monastero della capitale. Tutti gli sforzi di Wang Meng sono concentrati nella raffigurazione di un mondo rigorosamente rivolto a se stesso, che si apre soltanto all'osservatore che sia ad esso affine ma rimane rigorosamente chiuso a chiunque altro. L'unica frattura della parete rocciosa, nell'angolo in alto a destra, non lascia intravedere il cielo ma l'acqua, dunque un elemento di separazione e il suo significato è ulteriormente sminuito dal titolo del dipinto, che rimanda l'osservatore alla grotta. Le sette figure umane, sepolte come sono nel paesaggio, sono difficili da individuare di primo acchito; lo stesso dicasi per la firma e per il nome del destinatario, che paiono quasi incisi nella roccia. Il concetto di romitaggio, come è qui rappresentato, è inseparabile dall'idea di nascondiglio. Sapendo quanti intellettuali del periodo andarono incontro a morte violenta — lo stesso Wang Meng sarebbe morto al sesto anno di prigionia — è difficile non avvertire in questa immagine opprimente la percezione da parte dell'artista delle pericolose condizioni politiche del momento.

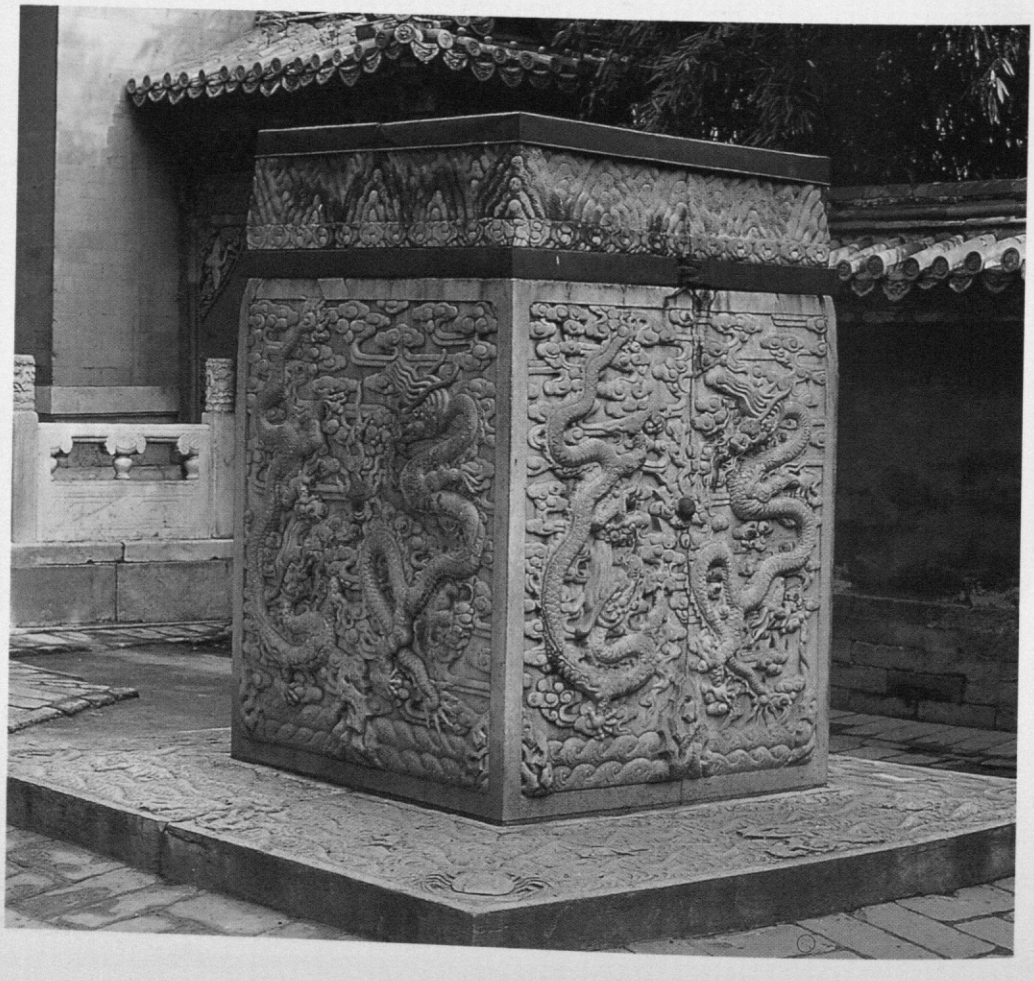
Negli stessi anni un pittore molto diverso, Wang Lü, nato nel 1322 nella regione di Suzhou, si recò a studiare medicina nella lontana provincia occidentale dello Shaanxi, cogliendo l'occasione per scalare lo Hua, il monte sacro delle regioni occidentali, meta principale dei pellegrinaggi taoisti. In contrapposizione con la più importante corrente dei letterati, egli aveva studiato gli stili pittorici di due maestri dell'accademia dei Song meridionali, Ma Yuan e Xia Gui, e fece ricorso proprio al loro realistico linguaggio pittorico per rendere la meraviglia che accompagnò l'esperienza della sua ascensione al monte Hua, espressa in un album di quaranta fogli, la sua unica opera superstite. Immagine dopo immagine l'osservatore si trova immerso, per mezzo di queste esili figure, tra le nebbie, le rocce, i sentieri, i panorami del monte. Qui il mondo esterno non è bandito, ma semplicemente dimenticato, grazie all'incanto di quello che — in un'epoca che non conosceva ancora il turismo — appariva veramente come un altro mondo. L'album di Wang Lü conobbe grande popolarità nella regione di Suzhou dopo la morte dell'artista e può avere stimolato le più empiriche esplorazioni di certi pittori del XV secolo e oltre.

Uno dei primi atti di Zhu Yuanzhang fu, nel 1368, quello di fare della città di Yingtian la sua capitale meridionale, col nome di Nanjing (Nanchino) che ha conservato fino ad oggi. La capitale settentrionale avrebbe dovuto essere situata nel sito di Bianliang (l'attuale Kaifeng), che già aveva ospitato la capitale dei Song settentrionali. L'anno seguente il sovrano estese lo schema amministrativo aggiungendo una capitale centrale, che avrebbe dovuto sorgere presso la città di Linhao (l'attuale Fengyang), che gli aveva dato i natali ed era situata nella regione dello Anhui, sulle rive del fiume Huai. Se il progetto di una capitale settentrionale rimase lettera morta, Zhu Yuanzhang spese sette anni nel tentativo di creare una nuova capitale nello Anhui, prima di desistere ripiegando sulla più sviluppata e più centrale Nanchino. La città si espanse enormemente raggiungendo nel 1391 una popolazione stimata — forse per difetto — in 473.000 abitanti. Le nostre conoscenze del primo complesso del palazzo imperiale Ming di Nanchino dimostrano come il fondatore della dinastia, una volta sicuro delle realizzazioni politiche, si dimostrasse disponibile a finanziare l'arte. La «Città proibita polare», che derivava il proprio nome dalla stella polare con la quale la cosmogonia identificava l'imperatore, costituiva senza dubbio uno spettacolo impressionante, all'interno come all'esterno. I suoi tetti dai

A fronte.
Zhu Bang (secolo XVI).
Ritratto di un funzionario davanti alla Città proibita; particolare.
Inchiostro e colore su seta;
cm 169 × 109. Londra,
British Museum.



Pechino. Veduta aerea della Città proibita, costruita agli inizi del secolo XV con aggiunte successive.



Base di asta per bandiera, cortile di Qinan dian. Regno di Yongle. Pietra scolpita. Pechino, Città proibita.

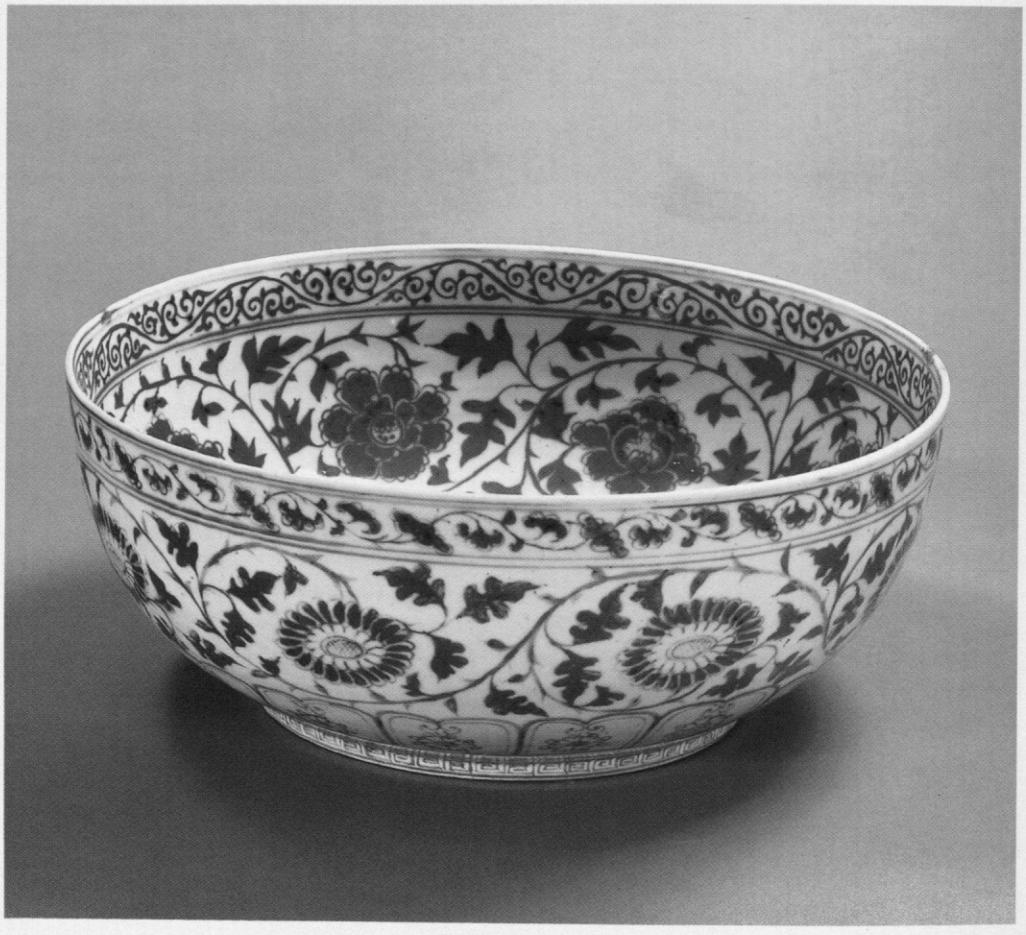
colori brillanti erano quasi interamente ricoperti di tegole rivestite con invetriature piombifere gialle e verdi, ma alcuni edifici di particolare importanza avevano tetti con tegole di porcellana, i cui motivi di draghi e fenici, stampati a matrice, erano dipinti sotto coperta con un colore rosso-rame. Il rosso sotto coperta, notoriamente difficile da controllare in fase di cottura, è una straordinaria caratteristica di tutta quanta la produzione ceramica del regno di Hongwu. L'associazione del colore rosso con la casa regnante Ming in virtù di una corrispondenza omofonica divenne un motivo simbolico assai frequente dopo la caduta della dinastia, sicché vien da chiedersi se la scelta di quel colore all'inizio della dinastia non implicasse anche un significato politico. Più dichiaratamente politiche erano le pitture parietali all'interno del palazzo, che rappresentavano le vittorie del fondatore della dinastia e che dovevano servire da monito e da esempio per i suoi discendenti. Quanto alla corte le origini contadine di Zhu Yuanzhang e degli uomini del suo seguito, ora insigniti di titoli ducali e principeschi, non li avevano preparati alle finezze del mecenatismo culturale elitario. Con l'insediamento della capitale a sud, a Nanchino, la continuità dell'apparato burocratico riuscì a garantire le forniture necessarie in conformità alle leggi suntuarie promulgate da Hongwu subito dopo la sua ascesa al trono. Nel 1369 nell'area di Zhushan, nella città di Jingdezhen, nello stesso luogo dove era ubicata in precedenza la fabbrica imperiale degli Yuan, venne fondata una fabbrica (nota durante il regno di Yongle come Fabbrica per le ceramiche imperiali). Per quanto i ceramisti continuassero a utilizzare il lessico decorativo degli Yuan, erano ora più selettivi e misurati nella scelta dei motivi, creando effetti visuali sobri ed efficaci. Gli oggetti in lacca rinvenuti nella tomba del principe di Lu, Zhu Tan (vissuto intorno al 1390), che si ritengono realizzati in conformità alle direttive imperiali, mostrano un analogo distacco dall'atteggiamento degli Yuan, aperti ad ogni vivace novità, a favore di un'estetica decorativa più rigida.

Gli aneddoti che riferiscono della puritana avversione per il lusso di Zhu Yuanzhang sembrano quindi trovare una conferma nell'arte figurativa.

YONGLE E XUANDE ◆ Il regno di Yongle si contrappone nettamente a quello di Hongwu per quanto riguarda la produzione artistica di corte. I Ming erano ormai saldamente insediati e il nuovo sovrano, Zhu Di, possedeva grande raffinatezza intellettuale e consapevolezza culturale.

Grazie al suo mecenatismo l'arte di corte dell'era Yongle vide la rinascita degli ideali Song, intesi come cornice generale entro la quale potevano trovare posto idee mongoliche, tibetane e persino islamiche, come le esigenze diplomatiche richiedevano, avviando attraverso l'arte un grandioso processo di sintesi che coinvolgeva la storia e la geografia dell'impero. Gli imperatori che succedettero a Yongle non ebbero il tempo di lasciare la loro impronta. Xuande, più incline a valutazioni estetiche che ideologiche, presiedette al passaggio dalla relativa austerità di Yongle a una concezione degli stessi valori estetici ricca e piena di colore, più adatta a un periodo di maggiore stabilità. Dal 1436 al 1464 i sovrani sembrano avere seguito l'esempio di Xuande ma su basi più scarne, certamente condizionati dalla depressione economica della metà del secolo.

L'AMBIENTE DI PALAZZO ◆ L'evento centrale nella creazione di uno stile dinastico Ming è rappresentato dall'insediamento di una nuova capitale settentrionale, che soppiantò Nanchino come principale sede governativa. Poiché lo spostamento richiedeva per sua stessa natura la costruzione di un nuovo palazzo e di nuovi siti destinati alla celebrazione dei riti, esso si prestava ad un processo di centralizzazione. In quanto principe di Yan, Zhu Di aveva ricevuto in precedenza in feudo le terre dove era ubicata l'antica capitale degli Yuan, Dadu, che gli fornì una base di potere dalla quale mosse per rovesciare, nel 1403, l'erede designato di Zhu Yuanzhang. Lo spostamento della capitale in questa regione era opportuno anche sotto il profilo strategico, poiché consentiva all'intraprendente sovrano di tenere sotto controllo i vulnerabili confini settentrionali. Già





Ciotola. Regno di Hongwu. Decorazione di colore rosso rame sotto coperta. Altezza cm 15,6; diametro cm 40. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Piatto in lacca rossa con decorazione incisa di rami di ibisco. Marcato «Ufficio per i cibi dolci» (Tianshi fang). Diametro cm 31,2. Copenaghen, The National Museum of Denmark.

nei suoi primi anni di regno Zhu Di progettava il trasferimento, e nel 1420 alla distrutta capitale degli Yuan venne restituita la funzione di capitale imperiale dei Ming, con il nome di «capitale del nord», Beijing (Pechino).

L'attività edilizia puntò naturalmente innanzitutto alla costruzione di un nuovo palazzo, anche qui denominato «Città proibita polare». La sua pianta, in gran parte conservatasi fino ad oggi si sviluppò sulla base di tre differenti modelli. Siccome il sito era lo stesso che aveva ospitato il precedente palazzo Yuan esisteva già una pianta di base, così come esistevano materiali edilizi che potevano essere riutilizzati o rielaborati. I progettisti, tuttavia, si rifacevano anche alla tradizione Song prevedendo un'impressionante estensione del palazzo verso sud, lungo l'asse nord-sud. Ciò faceva dell'edificio il punto d'arrivo di un cammino da sud a nord, simbolicamente inteso come percorso di ascesa verso il «Figlio del cielo». La terra proveniente dallo scavo di un fossato difensivo intorno al complesso degli edifici (un'innovazione di Yongle) fu utilizzata per creare una collina artificiale immediatamente a nord, a indicare il punto centrale dei giardini imperiali. In questo modo, in ottemperanza ai princìpi geomantici, si poneva la «Città proibita polare» all'ombra protettiva di un'altura, riproducendo le condizioni del vecchio sito di Nanchino. A ovest del palazzo i progettisti Ming conservarono e ampliarono l'enorme parco imperiale, disposto intorno a due laghi artificiali creati in origine dagli architetti Jin nel XII secolo, quando già il palazzo imperiale si trovava a Pechino.

Le strutture fisse del palazzo erano affiancate e completate da altre effimere, a formare un ambiente «perfetto» e onnicomprensivo: il cuore del potere imperiale. La sostanziale omogeneità dell'ambiente era garantita dal controllo burocratico su una materia sostanzialmente rituale. La produzione degli oggetti di carattere decorativo ricadeva sotto la responsabilità di una serie di uffici paralleli: l'Ufficio governativo per la progettazione (Yingshan suo), sotto la direzione del «Ministero dei lavori», e il Consiglio per le forniture imperiali (Yuyong jian), una sezione di quella parte dell'amministrazione del palazzo affidata agli eunuchi. L'Ufficio governativo per la progettazione aveva nominalmente giurisdizione anche sul palazzo, ma di fatto il potere decisionale era probabilmente nelle mani del Consiglio per le forniture imperiali, più vicino al trono e più direttamente interessato alle decisioni che venivano prese. Testimonianze archeologiche e letterarie confermano che la produzione dei forni imperiali di Jingdezhen, nel Jiangxi, era subordinata ai motivi decorativi e ai tipi di oggetti colà inviati dalla capitale, e alcuni dei motivi più squisitamente pittorici realizzati sulle ceramiche denunciano chiaramente un debito nei confronti di pittori di corte come Bian Wenjin e Li Zai.

L'esistenza di una sorta di Ufficio centrale per il disegno ornamentale, incaricato di esercitare un controllo sugli oggetti decorativi, potrebbe spiegare perché il linguaggio decorativo tipico dei regni di Yongle e Xuande sia rimasto così costante.

L'immagine odierna delle arti decorative Ming risulta gravemente falsata dalla rarità di oggetti in oro e in argento giunti fino a noi. Sappiamo dalle leggi suntuarie che oggetti del genere dovettero conoscere ampia diffusione, sotto forma di vasellame da tavola, presso i ceti sociali più elevati, sia all'interno sia al di fuori del palazzo imperiale. Oltre alle porcellane e ai tessuti, la cui importanza è ancora maggiore, anche la lacca fu un fondamentale mezzo decorativo presso la corte di Yongle, e ad essa si aggiunse — durante il regno di Xuande se non ancora prima — la tecnica del *cloisonné*. Le lacche più rinomate del tardo periodo Yuan e dell'inizio dei Ming venivano fabbricate a Jiaxing, sulle coste del Zhejiang e, durante il regno di Yongle, vennero probabilmente condotti a corte degli artigiani originari di quella regione, con l'obiettivo di avviare una fabbrica imperiale di lacche, che sarebbe rimasta operante fino all'epoca di Xuande e forse anche oltre. La tecnica di gran lunga più diffusa era l'intaglio, usato per creare superfici affollate ma chiare, piene di uccelli, di fiori lussureggianti, o di quelle scene di tempo libero del passato che riprendevano le opere del pittore di corte Shi Rui (attivo ca. 1426-1470). La data in cui comparve il più antico oggetto *cloisonné* per uso imperiale è ancora dibattuta, ma è quanto meno certa una crescita della produzione all'epoca di Xuande, quando ven-



Vaso a forma di fiaschetta *bianhu*. Regno di Xuande. Decorazione di colore blu sotto coperta. Altezza cm 30,1; diametro dell'apertura cm 3,4. Taipei, National Palace Museum.





Sopra.
Wang Fu (1362-1416). *Tramonto presso la Torre dorata.* Foglio H, dal rotolo con *Otto vedute di Yanjing (Pechino)*, 1414. Inchiostro e colore su carta. Pechino, The National Museum of Chinese History.

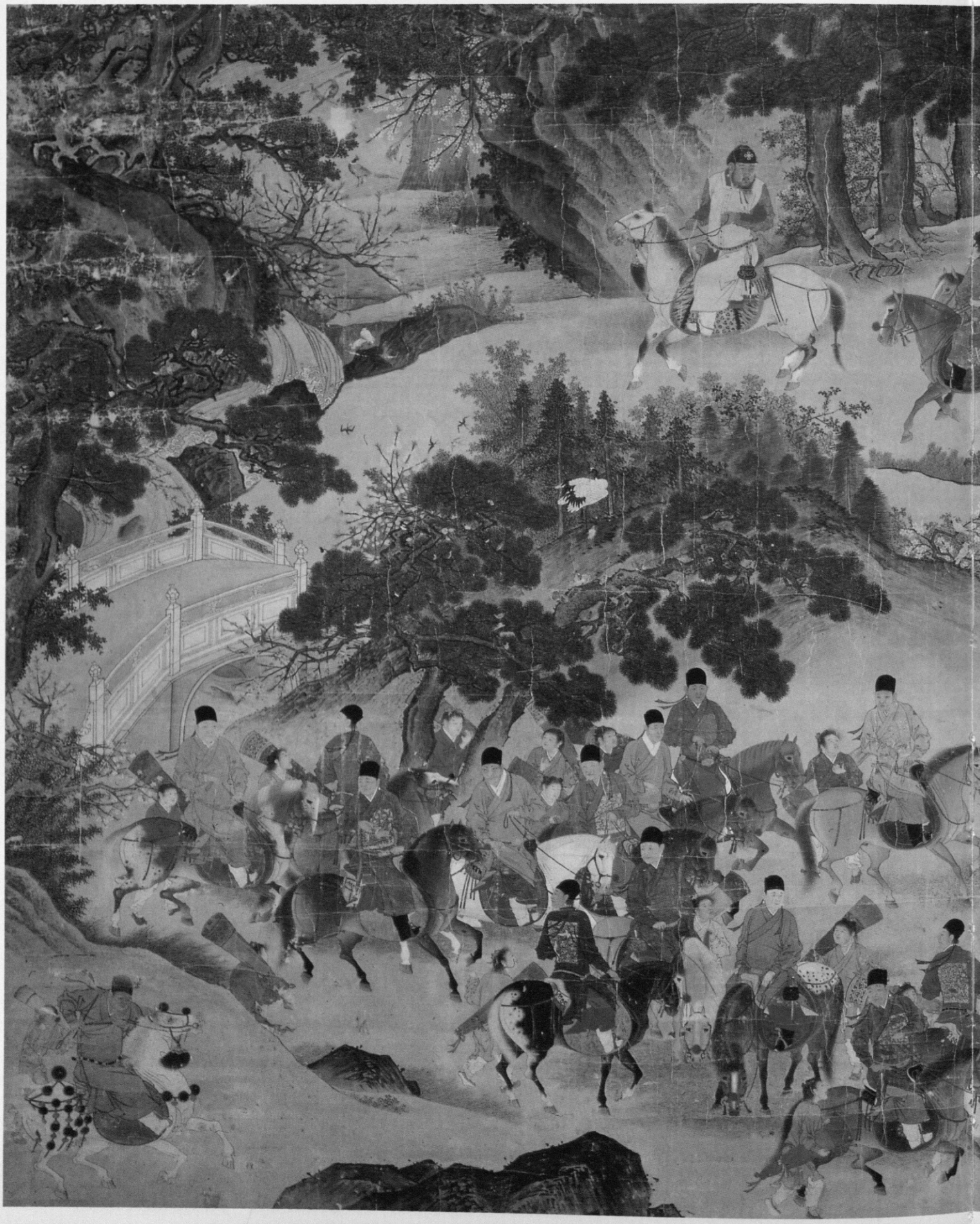
A lato.
Bian Wenjin (1354 ca.-1428). *I tre amici e cento uccelli*, 1413; particolare. Inchiostro e colore su seta; cm 151,3 × 78,1. Taipei, National Palace Museum.

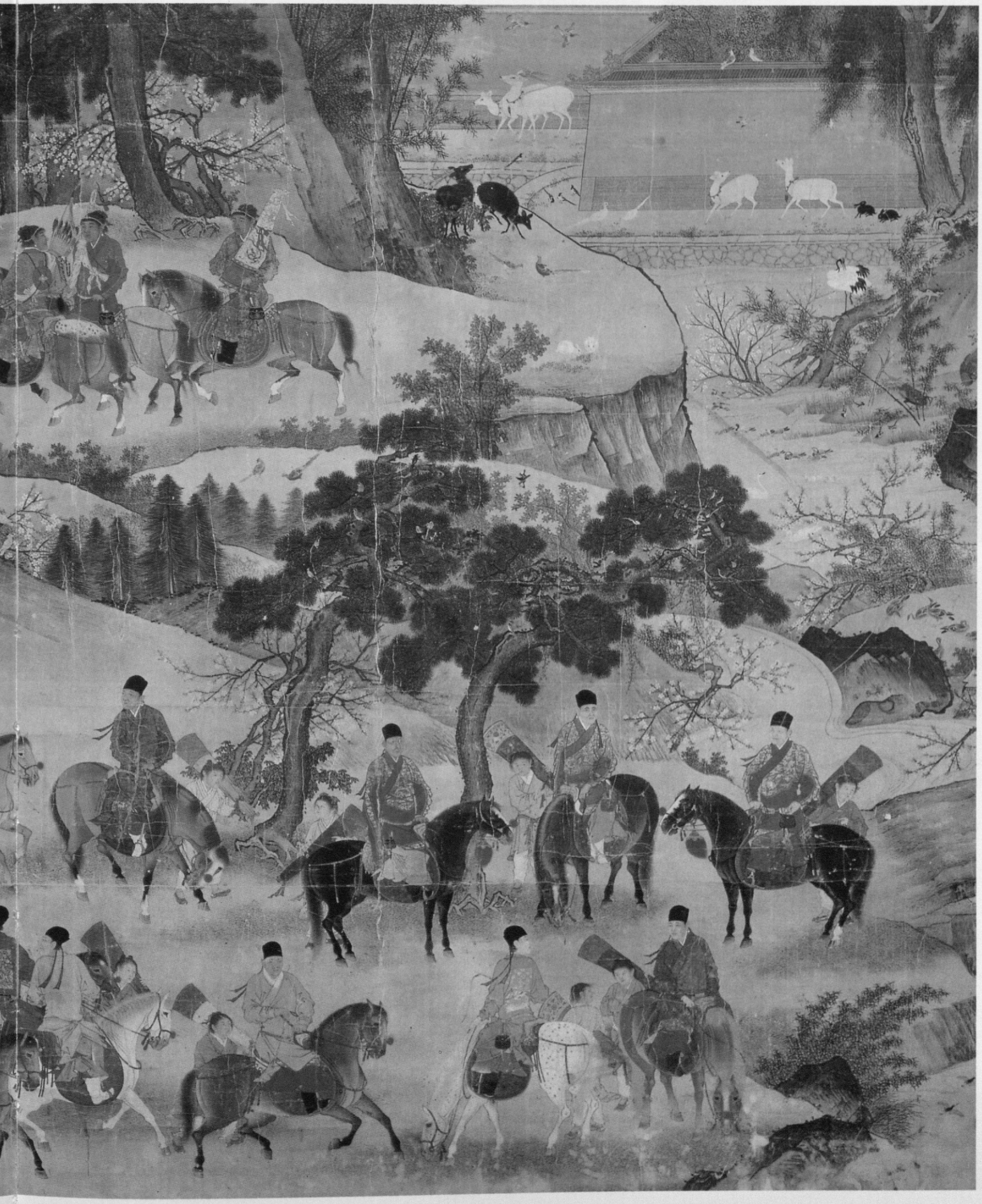


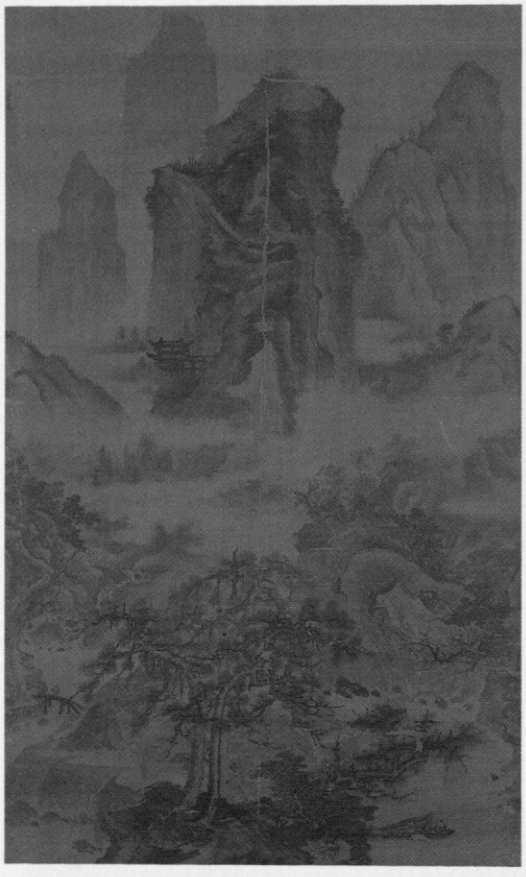
nero di moda colori forti e brillanti. Benché il nome cinese con il quale si designa questa tecnica, *jingtailan*, la colleghi apertamente al regno di Jingtai, in quel periodo sono meglio documentati un riutilizzo e un adattamento di oggetti antichi piuttosto che la produzione di oggetti nuovi. La pratica del riutilizzo, che riguarda anche le ceramiche e le lacche, risponde alla nuova situazione del XV secolo, che vide anche una drastica riduzione delle ordinazioni ai forni di Jingdezhen.

La pittura di corte • Deriva forse da considerazioni di natura ideologica il favore riservato a corte da Zhu Di agli artisti provenienti dalle fila dei funzionari-letterati: la presenza di artisti come il pittore Wang Fu (1362-1416) e il calligrafo Shen Du (1357-1434) conferiva un'aura di ortodossia confuciana a un regno nato da un regicidio. Wang Fu fu accolto a corte nel 1403 in virtù della sua abilità di calligrafo, e vi rimase fino alla morte. Accompagnò l'imperatore nel corso di due dei numerosi viaggi di ispezione a Pechino intrapresi per studiare il sito della nuova capitale. In occasione di questi viaggi egli dipinse un rotolo orizzontale con *Otto vedute di Yanjing (Pechino)* nel 1414, un'opera che ne catalizzò molte altre, da parte di altri funzionari, in lode della nuova capitale. Avulse dal presente e dalla realtà della ricostruzione urbana, queste vedute evocano insieme la tradizione pittorica e poetica, nell'intento di conferire legittimità al luogo senza accennare ai suoi precedenti legami con la dinastia Yuan; al tempo stesso descrivono il rapporto tra gli intellettuali e lo stato. Nell'ultimo foglio, cui è stato attribuito il poetico titolo di *Tramonto presso la Torre dorata*, il luogo è identificato con quello dove Zhao, re di Yan, durante il periodo dei Regni Combattenti fece costruire un palazzo per il suo maestro; la torre dorata simboleggia la disponibilità della corte nei confronti degli uomini di talento. Per dare voce a questa speranza della nuova corte Ming di Pechino Wang utilizza il linguaggio pittorico dei letterati Yuan, ma la pennellata energica, la forza con cui emerge il primo piano, il teatrale gioco delle luci preannunciano gli interessi

Nelle pagine seguenti.
Attribuito a Shang Xi. *L'imperatore Xuanzong durante una passeggiata.* Inchiostro e colore su carta; cm 211 × 353. Pechino, Palace Museum.











meno metafisici dei pittori del tardo XV secolo. L'elegante scrittura da sigilli del titolo ha molto in comune con quella di Shen Du, la cui calligrafia decorava oggetti antichi e suppellettili del palazzo, ispirando probabilmente anche i rari punzoni posti sulle porcellane del regno di Yongle.

In contrasto con l'arte erudita di Wang Fu, la maggior parte dei dipinti di corte dell'era Yongle e Xuande ripresero la tradizione della pittura Song: realistica, decorativa, interessata alla figura umana come al paesaggio. La tradizione Song — pur essendo passata ormai di moda nel XIV secolo — era rimasta ben viva sia nell'antica capitale dei Song meridionali, Hangzhou, sia in regioni culturalmente conservatrici come il Guandong, il Fujian e lo Shanxi; soprattutto da queste regioni proveniva la maggior parte dei pittori che entrarono al servizio della corte in questo periodo, con il compito di soddisfare la grande domanda di dipinti di ogni genere: pitture murarie, rotoli verticali per decorare gli ambienti, rotoli orizzontali e album per soddisfare le esigenze private del sovrano e delle sue favorite. Ma nonostante il grande numero di pittori operanti a corte, alcuni anche per periodi molto lunghi, non esisteva una vera e propria accademia. Ai pittori venivano invece attribuite cariche ufficiali di varia natura: all'epoca di Xuande molti di loro prestavano servizio presso la «Guardia in uniforme ricamata», addetta a diversi palazzi della residenza imperiale.

Bian Wenjin (circa 1354-1428), grande artista originario del Fujian, si specializzò nel genere della pittura di fiori e uccelli, creando formicolanti microcosmi nei quali trovava spazio un universo di pace, prosperità e stabilità. Il contrappunto tra la ricca policromia dei fiori e degli uccelli e lo sfondo ad inchiostro deriva da una sintesi di opposte tendenze stilistiche che maturò presso la corte imperiale, per la prima volta nell'accademia di Huizong, alla fine dei Song settentrionali. La collezione di dipinti antichi degli imperatori Ming può anzi avere influito sulla formazione dello stile maturo di Bian Wenjin, e il fatto che anche l'imperatore Xuande, al pari di Huizong, fosse pittore rappresenta un ulteriore legame con l'accademia, anche se rimane a tutt'oggi da chiarire quali delle opere recanti la firma dell'imperatore si debbano effettivamente alla sua mano.

Sappiamo che soggetto delle pitture parietali del tempo erano fatti storici che contribuivano ad esaltare l'immagine della dinastia Ming; queste pitture sono oggi completamente perdute, ma il dipinto *L'imperatore Xuanzong durante una passeggiata*, eseguito da Shang Xi sulla falsariga di un dipinto parietale ci consente di farci un'idea di quale effetto dovevano produrre. Piante, fiori e animali, concentrati sulla destra ma sparsi anche altrove nel dipinto, richiamano i motivi iconografici di Bian Wenjin, legati alla pace e alla prosperità. Il muro in alto a destra allude a un sito imperiale, probabilmente la vasta riserva di caccia a sud di Pechino. Un gruppo di funzionari eunuchi a cavallo attende l'arrivo dell'imperatore, visibile in alto su un bianco destriero, figura ieratica di dimensioni maggiori rispetto ad ogni altra immagine del dipinto. Le faretre e le custodie degli archi rivelano che si tratta di una battuta di caccia nel corso della quale l'imperatore, le cui frecce sono le sole visibili, prenderà simbolicamente possesso dei suoi domini.

Quegli stessi domini saranno soggetto di parecchi grandiosi paesaggi eseguiti da un altro artista del Fujian, Li Zai, attivo all'epoca di Xuande, e sopravvissuti fino ai giorni nostri. A differenza degli artisti di corte propriamente detti, Li Zai risiedeva a Nanchino, ormai ridotta al rango di capitale meridionale, dove era sostenuto dal mecenatismo dell'aristocrazia ereditaria Ming, che — pur avendo possedimenti sparsi ovunque — manteneva colà delle dimore. L'artista si recò diverse volte a Pechino per soddisfare la committenza di corte e la sua influenza, al pari di quella di Bian Wenjin, è visibile anche sulle ceramiche del periodo. La concezione del paesaggio di Li Zai riprende gli stili di Guo Xi e Li Tang, rispettivamente della fine dell'XI e dell'inizio del XII secolo. Attraverso un uso virtuosistico del pennello egli realizza vasti paesaggi dominati da grandi vette, così simili a quelli di Guo Xi e di Li Tang che si deve presumere che avesse accesso a pitture antiche conservate a Nanchino o a Pechino. Considerare la sua arte come una mera derivazione significherebbe tuttavia trascurare l'allusione sulla quale essa si fon-

A sinistra, in alto.
Li Zai. *Paesaggio.* Inchiostro e colore su seta; cm 138,8 × 83,2. Tokyo National Museum.

A sinistra, in basso.
Anonimo.
Descrizione degli otto tipi di morte infelice, dalla serie di 139 dipinti con il rito della «Riunione dell'acqua con la terra» (n. 53 da destra), offerti al tempio di Baoning nello Shanxi nel 1460. Inchiostro e colore su seta; cm 117 × 60,6. Taiyuan, Shanxi Provincial Museum.

A sinistra, immagine grande.
Dai Jin (1388-1462).
Spingendosi al di là del ponte.
Inchiostro e colore su seta; cm 137,5 × 63,1. Taipei, National Palace Museum.



Tara, con l'iscrizione «Donata nel periodo di Yongle dei Grandi Ming». Bronzo dorato. Altezza cm 21,5; larghezza cm 12,3. The Art Institute of Chicago.

da: l'unità dei Grandi Ming ha consentito il recupero di quanto dalla caduta dei Song settentrionali era andato perduto e, nel contempo, il passato Song viene invocato per legittimare il presente.

Seguace di Li Zai, Dai Jin (1388-1462) fu l'artista più compiuto e dotato di inventiva del suo tempo: in grado di padroneggiare diversi stili, ebbe un approccio assolutamente eclettico con la tradizione anche se la sua formazione, fondamentalmente pittorica più che calligrafica, fa sì che le radici della sua arte affondino naturalmente nella tradizione degli effetti e dell'illusionismo visuale dei Song. Anche nelle opere più strettamente legate allo stile dei «letterati» l'atmosfera è convincente mentre la pennellata mira a produrre la resa migliore, due aspetti del «mestiere» del pittore professionista. A differenza di Li Zai, Dai non ebbe successo a corte: lasciò invece il segno a Nanchino, prima di tornare alla nativa Hangzhou, per trascorrervi gli ultimi diciotto anni della sua vita. La gamma dei suoi dipinti offre un quadro della società del tempo estremamente ampio, pur se molto ponderato. Dai giunse alla maturità negli anni della depressione economica che seguirono la fine del regno di Xuande, e il mondo che rappresenta è semplice e sobrio: agricoltori, pescatori, donne che spargono il becchime per i polli, letterati poveri e stanchi, servitori solitari e tormentati, funzionari a riposo, intelligenti eremiti e uomini di fede. Pochi artisti hanno ritratto le preoccupazioni umane con maggiore comprensione, mentre assai raramente Dai Jin rappresenta la vita dei ceti abbienti, o anche solo il giardino di un ricco.

Anche gli aspetti più temibili di una società premoderna potevano essere presi a soggetto, persino dai pittori che operavano a corte. In questo periodo, il cosiddetto rito della «Riunione dell'acqua con la terra», officiato per salutare le anime dei morti, assunse notevole importanza nella pratica liturgica dei templi buddhisti. Il rito prevedeva la presenza di un vasto complesso di dipinti che raffiguravano l'intero *pantheon* delle divinità buddhiste, fino ai terrificanti spiriti della natura, di ascendenza non buddhista, ma legati alle credenze animiste; dovevano inoltre essere descritti gli otto tipi di morte infelice. Un'intera serie di dipinti per la «Riunione dell'acqua con la terra», donate nel 1460 dalla corte al tempio Baoning nello Shanxi, è stata conservata presso il tempio stesso fino a tempi molto recenti. Il loro realismo, gerarchicamente differenziato, costituisce una sopravvivenza della pittura religiosa di epoca Jin e Yuan, quando già esisteva una stretta connessione tra i siti religiosi dello Shanxi e la corte di Pechino. Esso ha inoltre un corrispettivo in campo scultoreo, e precisamente nelle non meno complete serie di *luohan* (talvolta in numero di diverse centinaia), dai tratti altrettanto realistici.

La Cina e il mondo ◆ Le corti di Yongle e Xuande erano particolarmente sensibili al simbolismo geografico dell'impero, che trovò espressione in una nuova direzione intrapresa dall'arte buddhista, in quel periodo ampiamente patrocinata dai sovrani. Durante la dinastia Yuan i monaci seguaci del Lamaismo, originari del Tibet e del Nepal, avevano goduto di particolare favore da parte della corte e i riti lamaisti avevano fornito la legittimazione religiosa al potere mongolo. L'imperatore Yongle aveva conservato questi stretti legami, certo anche per la necessità di mantenere buone relazioni con il Tibet di fronte all'ancora pericoloso impero mongolo. Tra i risultati di maggiore rilievo artistico vanno annoverati una nuova stampa illustrata del canone buddhista o *Tripitaka*, la costruzione del Tempio delle Cinque Pagode nella zona nord-occidentale di Pechino, conservatosi fino ai giorni nostri, la fusione di una grande quantità di piccole icone in bronzo dorato, offerte in dono alle massime autorità religiose del Lamaismo, la produzione di ceramiche con iscrizioni in sanscrito o in tibetano, destinate alle cerimonie lamaiste nelle quali fosse coinvolto l'imperatore o utilizzate come doni nell'ambito delle relazioni diplomatiche. Gli artigiani che realizzarono queste opere si basarono tutti su uno stile tibetano-nepalese, al quale conferirono una netta connotazione cinese. La sinizzazione è evidente nelle proporzioni e nel mutato senso dell'equilibrio complessivo, gli stessi elementi che si ritrovano nell'architettura e nelle arti decorative dell'epoca.



Supporto di porcellana con decorazione blu sotto coperta. Inizio del secolo XV. Altezza cm 17,2; diametro al bordo cm 17. Londra, British Museum.



Wu Wei (1459-1508).
Signora con «pipa». Inchiostro su carta; cm 124,5 × 61,2.
Indianapolis Museum of Art.

Uno dei più celebrati monumenti buddhisti simboleggia contatti internazionali di natura diversa: sotto il regno di Yongle e sotto quello di Xuande la corte finanziò complessivamente sette spedizioni marittime ai comandi di un eunuco, l'ammiraglio Zheng He (1371-1433). Le flotte di Zheng estesero la presenza dell'impero Ming al di là dell'arcipelago indonesiano e della penisola indocinese, verso il subcontinente indiano e il Golfo Persico. Si sa che comprendevano anche navi con carichi di porcellane: alcune delle numerose ceramiche del XV secolo conservate presso collezioni indiane e medio-orientali provengono probabilmente da queste straordinarie missioni, anche se la maggior parte è semplicemente il frutto della persistente attività dei mercanti medio-orientali nella Cina dei Ming. Nel 1412, dopo la conclusione positiva delle prime tre spedizioni, l'imperatore Yongle commissionò una pagoda commemorativa nell'area del Tempio della Preziosa Benevolenza, *Baoen si*, a Nanchino. Completata nel 1419, la pagoda venne interamente rivestita di mattonelle scolpite di porcellana, ricoperte da una invetriatura a piombo dai colori molto vivaci, secondo il lessico decorativo cosmopolita proprio dell'arte lamaista nella sua versione cinese. La «Pagoda di porcellana» rimase una delle meraviglie architettoniche della Cina, nota anche in Europa, fino a quando, nel XIX secolo, non venne distrutta e le mattonelle superstiti si dispersero in diverse collezioni.

Zheng He era un musulmano dello Yunnan, il cui padre si era recato alla Mecca in pellegrinaggio. La conoscenza dei paesi islamici presso la corte cinese, che le successive spedizioni navali evidenzieranno senza ombra di dubbio, è testimoniata in modo sorprendente dalle copie in porcellana di oggetti islamici di metallo. Gli archeologi cinesi hanno ipotizzato che si trattasse di doni diplomatici offerti ai paesi che avevano donato gli originali in metallo. Anche se l'identità di questi paesi non è certa, si sa che molti principati dell'Asia centrale avevano stabilito un intenso scambio con la Cina, dal quale ottenevano porcellane e tessuti. Quanto agli scambi con le regioni situate a est dell'impero, la Cina inviava soprattutto tessuti e lacche in Giappone e porcellane in Corea.

2. Da Chenghua a Zhengde (1464-1521)

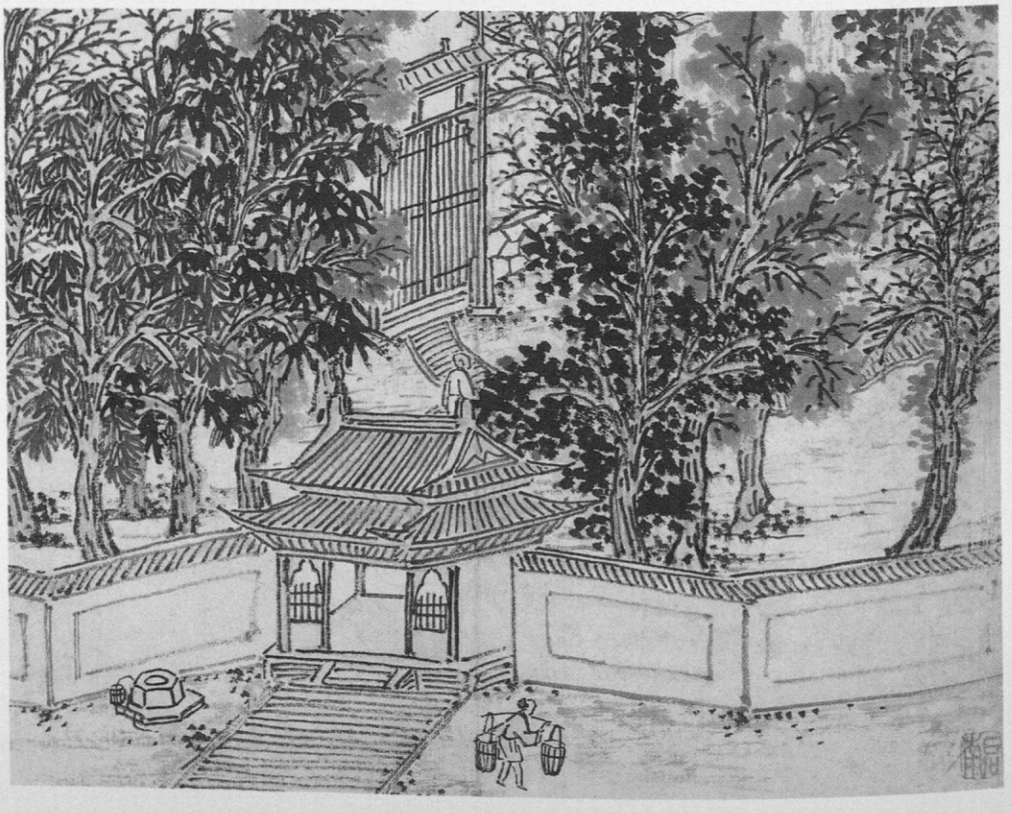
A metà del XV secolo Nanchino e Suzhou, due città meridionali, avevano cominciato a contendere a Pechino la supremazia culturale.

La loro ascesa verso un ruolo autonomo procedette di pari passo con la ripresa economica, che negli ultimi due decenni del secolo risollevò il paese dalla crisi del periodo precedente. Nel corso di questo processo, entrambe le città diventarono importanti centri di pittura.

NANCHINO ◆ Grazie alla sua importanza strategica dal punto di vista commerciale, come porta di accesso da e per il Sud-est relativamente più ricco, e grazie al suo rango di capitale meridionale, Nanchino era in questo periodo la città più ricca e più grande della Cina; qui si raccoglievano, quando non dimoravano nei loro possedimenti, molti dei prìncipi discendenti del fondatore della dinastia, e i parenti dei suoi compagni d'arme, ora divenuti aristocratici. A Nanchino essi crearono per il proprio diletto una cultura forte e variopinta, che rispecchiava la loro sicurezza e le loro possibilità finanziarie. Seguendo l'esempio di Li Zai e di Dai Jin, i pittori fedeli alla tradizione Song si affollavano ora sia a Nanchino sia presso la corte della capitale; molti di essi preferirono stabilirsi nella città meridionale e di qui fare periodicamente brevi sortite a corte. A causa dei legami storici con la pittura dei Song meridionali e in omaggio a Dai Jin, originario della provincia dello Zhejiang, nelle epoche successive ci si sarebbe riferiti alla gamma degli approcci stilistici più amati a quell'epoca tanto a Nanchino che a Pechino con l'espressione onnicomprensiva di «scuola di Zhe», dal nome della provincia dello Zhejiang.

Alla fine del XV secolo l'artista principe a Nanchino era comunque Wu Wei (1459-1508),





Shi Zhong (1438 ca.-1517). *Album con personaggi, paesaggi e fiori*; foglio 4 da un album di 21 fogli. Inchiostro e colore su carta; ciascun foglio, cm 30 × 40. Shanghai Museum.

Shen Zhou (1427-1509). *Dodici vedute della collina della tigre* (foglio J). Inchiostro e colore su carta; cm 31,1 × 40,2. The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr., Fund.

originario di Wuchang nello Hubei. Come Li Zai e Dai Jin erano stati legati ai prìncipi di Qianning, egli annoverava tra i suoi mecenati aristocratici il duca di Chengguo (Zhu Yi, 1427-1496). Trascorse inoltre alcuni periodi a corte, durante i regni di Chenghua e di Hongzhi, e la morte lo sorprese poco prima di partire come ospite del nuovo imperatore Zhengde. Poiché visse in un'epoca più prospera di quella di Dai Jin, la sua arte conobbe anche i temi dei pubblici divertimenti, ai quali si accostò tuttavia in un'ottica nuova. La sua tecnica del pennello era più spettacolare di quella del suo predecessore, e la sua era una committenza per la quale l'«immagine pubblica» costituiva un valore centrale, nell'arte come nella vita. Al pari di altri artisti che, come Xu Lin, seguivano la stessa strada, anch'egli, come alcuni dei suoi mecenati, era profondamente partecipe del mondo degli intrattenimenti urbani: banchetti, spettacoli teatrali, quartieri di piacere. Non c'è da stupirsi del fatto che molti temi pittorici della fine del XV secolo fossero attinti da questo ambiente. Le caratteristiche vigorosamente maschili, persino spavalde di alcuni dipinti, così come gli atteggiamenti taoisti degli artisti, sono elementi strettamente legati a una cultura che i letterati ortodossi disdegnavano, considerandola eccessiva e troppo vicina ai comportamenti sfrenati delle classi inferiori urbane. La *Signora con «pipa»* (liuto) di Wu Wei, non solo ci presenta l'eroina di un popolare testo teatrale, *Il canto del liuto*, ma è anche un'immagine che qualunque contemporaneo avrebbe interpretato come un riferimento alle cantanti dell'epoca. Il tratto fluido ma fermo del pennello descrive perfettamente — mette in scena quasi — un corpo in movimento. Se in questa signora identifichiamo Zhao Wuniang diretta alla capitale per ritrovare il suo innamorato, il suo incedere sicuro e la sua espressione attenta possono essere considerati l'equivalente femminile della spavalderia maschile; se trascuriamo questo riferimento, l'immagine descrive comunque la ferma concentrazione di una donna al lavoro, ritratta con evidente simpatia.

Se questa era la corrente pittorica dominante a Nanchino, vi furono tuttavia artisti che svilupparono un diverso aspetto dell'eredità artistica di Dai Jin. Gli audaci effetti ottenuti con il pennello e l'inchiostro, affidati a letterati come Shi Zhong (1438-circa 1517), soprannominato «il vecchio pazzo», rimandavano in modo autobiografico al pittore stesso, e diventavano espressione lirica di una «pazzia» che aveva profonde radici nella tradizione intellettuale cinese — una sorta di rivolta privata contro il potere costituito e i suoi valori, che non coinvolgeva soltanto i letterati di Nanchino.

Suzhou ◆ Mentre Nanchino era soprattutto centro di scambi, Suzhou era in quello stesso periodo un centro di produzione ubicato in una ricca regione agricola. Nella seconda metà del XV secolo la città subì una grande trasformazione socio-culturale. Se le famiglie di proprietari terrieri di lunga tradizione si identificavano ormai da tempo con la cultura dei letterati, ora anche le famiglie arricchite dal commercio aspiravano a divenire partecipi dello stesso mondo. Contemporaneamente, gli stessi proprietari terrieri stavano allargando le loro attività al settore commerciale. Questa nuova e più fluida situazione sociale ebbe importanti effetti sulla pittura e sulla calligrafia «nello stile dei letterati».

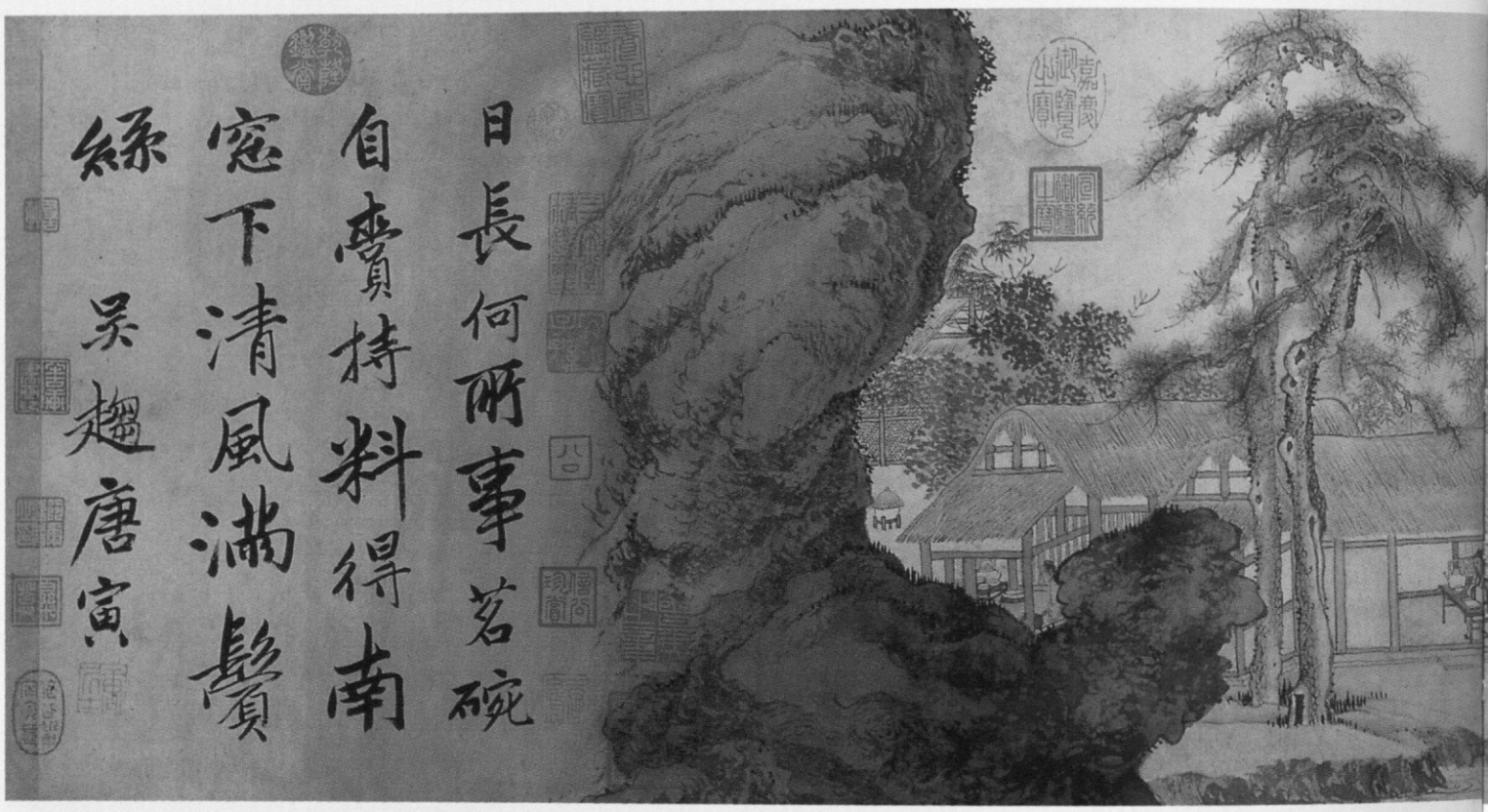
Come la cultura tradizionale dei letterati nel suo complesso, anche l'arte cessò di essere espressione organica di un ben definito gruppo sociale e cominciò ad essere alla portata di tutti coloro che avevano i mezzi finanziari per procurarsela. All'interno dello stesso processo, gli artisti divennero imprenditori, offrendo sul mercato la loro identità e cultura di letterati.

In campo pittorico questo fenomeno prese avvio con Shen Zhou (1427-1509), proprietario terriero, collezionista, poeta e pittore.

La famiglia di Shen intratteneva rapporti con Wang Meng, a sua volta nipote di Zhao Mengfu, e Shen Zhou aveva pertanto acquisito la tradizione dei letterati Yuan all'interno della sua stessa famiglia. La sua arte completa un processo già visibile in Wang Fu, cioè la sintesi degli stili di numerosi maestri Yuan. *Camminando con un bastone*, eseguito



Shen Zhou (1427-1509).
Camminando con il bastone.
Inchiostro su carta; cm 159,1 × 72,2.
Taipei, National Palace Museum.


日長何所事茗碗
自賫持料得南
窓下清風滿鬢
絲
吳趨唐寅





intorno al 1485, fonde una composizione del paesaggio fluviale sostanzialmente mutuata da Ni Zan con la solida costruzione di Huang Gongwang. Ma ciò che rende questo dipinto sostanzialmente diverso da un dipinto Yuan è l'accessibilità della scena, sottolineata dal sentiero che comincia dall'angolo in basso a destra e, naturalmente, dalla figura umana di importanza centrale. Riecheggiando questi elementi più quotidiani anche le montagne in lontananza si adeguano a una dimensione più intima di quanto Ni Zan avrebbe di norma consentito.

Anche l'arte di Wang Fu (e di Wang Lü) offre a Shen Zhou un precedente per sviluppare il suo interesse nei confronti di primi piani tagliati in modo non convenzionale, che introducono un sorprendente realismo in uno stile che è altrimenti *falso-naif*. Tale realismo si esprime al meglio nell'album *Dodici vedute della collina della Tigre*, che scompone la visita a questa famosa località vicina a Suzhou in dodici momenti, ciascuno dei quali costituisce una tranquilla affermazione di armonia sociale per mezzo del ruolo svolto nella vita della comunità dai muri confinari. In uno dei fogli, ad esempio, la scena — un servitore ha appena attinto l'acqua del pozzo ubicato di fronte al portale del tempio, mentre un monaco si accinge a rientrare — appare immediatamente così naturale da escludere ogni idea di artificio. La quotidianità della scena rimanda all'opera di Dai Jin, che Shen Zhou ammirava, ma l'immagine rivela gradualmente la sua complessità: il monaco e il servitore sono equidistanti rispetto al pozzo e certamente si sono appena incontrati, mettendo per un istante in contatto il mondo interno del tempio e il polveroso mondo esterno. Si nota anche che il dipinto individua tre zone: la strada, il cortile alberato, e un ambiente più lontano, al di là del portale interno. Il monaco, al centro esatto dell'immagine, procede dall'esterno all'interno, dal mondano al trascendente, lungo un sentiero zigzagante che trova una perfetta corrispondenza visiva con il muro a zigzag che definisce la strada e, forse, la nostra esistenza quotidiana. Per buona parte della sua vita Shen perseguì un ideale di ricettività nei confronti del mondo esterno, ritenendo che le verità si disvelino attraverso le cose più semplici e condividendo così sia i princìpi filosofici confuciani del suo contemporaneo Chen Xianzhang (1428-1500) sia quelli del Taoismo e del Buddhismo *chan*. Da questo punto di vista la sua pennellata tranquilla è inseparа-

In alto.
Tang Yin (1470-1523).
Servendo il tè. Inchiostro su carta; cm 31,2 × 105,8. Pechino, Palace Museum.

A fronte.
Zhou Chen (1455 ca.-dopo il 1536).
Mendicanti e personaggi della strada, 1516; particolare. Inchiostro e colore su carta; cm 31,9 × 244,5.
The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund.





Ciotola in porcellana con decorazione a smalto policroma. Seconda metà del secolo XV. Diametro cm 22,1. Londra, Percival David Foundation of Chinese Art.

Vaso in porcellana con decorazione policroma *doucai*. Epoca Chenghua. Altezza cm 7,4; diametro cm 13,1. Londra, Percival David Foundation of Chinese Art.

bile dalla composizione così casuale e dalla semplicità dei soggetti. Il grande merito di Shen Zhou è quello di avere utilizzato la pittura come forma privata di autoeducazione finalizzata all'illuminazione, pur creando immagini estremamente accessibili (e commercializzabili). Per ritrovare la stessa empatia estesa agli aspetti negativi della fioritura di Suzhou occorre tuttavia rivolgersi a una rara serie di dipinti che raffigurano i mendicanti della città, realizzati nel 1516 da Zhou Chen, pittore professionista morto dopo il 1536. Sebbene iconograficamente collegati alle raffigurazioni di morti infauste legate al rituale della «Riunione dell'acqua e della terra», questi dipinti non si limitano a cercar di suscitare orrore in chi li osserva; pur raggiungendo anche questo obiettivo, l'artista insiste soprattutto sull'essenziale umanità della vecchia cieca che porta in braccio il bimbo di un'altra donna e si fa condurre dalla capra che fornirà il latte per il bambino.

Tang Yin (1470-1523) e Wen Zhengming (1470-1559), contemporanei di Zhou Chen e ritenuti con lui i principali pittori del periodo, sono entrambi considerati allievi e discepoli di Shen Zhou, per quanto abbiano sviluppato la sua eredità in modi differenti. Wen Zhengming visse più a lungo e raggiunse la maturità artistica più lentamente; per questa ragione ci occuperemo di lui nella sezione successiva. A dominare la scena artistica di Suzhou nel primo quarto del XVI secolo fu invece Tang Yin, che studiò anche con Zhou Chen, la cui influenza spiega in parte il suo rifiuto dell'arte di Shen Zhou calligrafica e *falso-naif*. Le migliori opere di Zhou Chen mostrano un grande interesse per l'esperienza ottica, ma esibiscono anche una gamma assai ampia di modi di usare il pennello, che vanno da un tratto meticolosamente accademico a effetti teatrali alla maniera dei pittori di Nanchino.

Anche Tang Yin, che ha una gamma di pennellate persino più ampia, appare influenzato, oltre che da Zhou Chen, anche dagli artisti di Nanchino: come loro si affida alla pennellata e agli effetti ottici, ma vi aggiunge un lirismo profondo e una sensualità che rappresentano il suo debito con Shen Zhou. Nelle visioni aspre e drammatiche dei grandi paesaggi dei rotoli verticali come nella delicata definizione di stati d'animo e atmosfere degli album e dei rotoli orizzontali, i suoi effetti lirici sono attentamente misurati, e dilatati dalle sue poesie. Nella società come nell'arte la sua è una figura di *bohémien*, ed è questo un ulteriore punto di contatto con gli artisti di Nanchino; ciò gli ha procurato un posto nell'immaginazione popolare, che ha creato il mito romantico dell'edonista Tang Bohu. Anche la ferma calligrafia corsiva del suo amico Zhu Yunming (1461-1527) appartiene al medesimo universo estetico, che unisce un'esecuzione libera e casuale a ricche strutture pittoriche.

PECHINO E LA CORTE ◆ La crescita delle città meridionali non eclissò la corte, che a sua volta divenne commercialmente attiva su sollecitazione di Wan Guifei (1430-1487), favorita dell'imperatore Chenghua. Il coinvolgimento della corte nei commerci sarebbe diventato una caratteristica costante a partire dal regno di Zhengde ed ebbe tra i suoi effetti, o forse tra le sue cause, una diminuzione dell'interesse nei confronti di un ambiente ritualizzato, al centro del quale era situato il potere, a favore di un maggior interesse per gli intrattenimenti e le occasioni di piacere, analoga a quella osservata a Nanchino o a Suzhou. Questa tendenza si manifestò, in vari modi, sia nella pittura di fiori e uccelli sia nella ceramica.

Uno degli stili decorativi della ceramica è legato ai mutamenti verificatisi nella capitale meridionale. Grazie agli aristocratici e ai funzionari, lo stile pittorico rappresentato da Wu Wei divenne popolare anche a corte, e con esso i suoi temi taoisti, letterari o teatrali. Lo stesso Wu Wei fu tenuto in grande considerazione tanto dall'imperatore Chenghua che dal suo successore Hongzhi: erano tempi in cui un comportamento ostentatamente anticonvenzionale poteva incontrare persino l'approvazione della corte. Lo stile libero di Nanchino e i suoi temi più popolari passarono assai rapidamente alla decorazione ceramica. Essi sarebbero comparsi, durante il regno di Chenghua, fino a quello di Zhengde

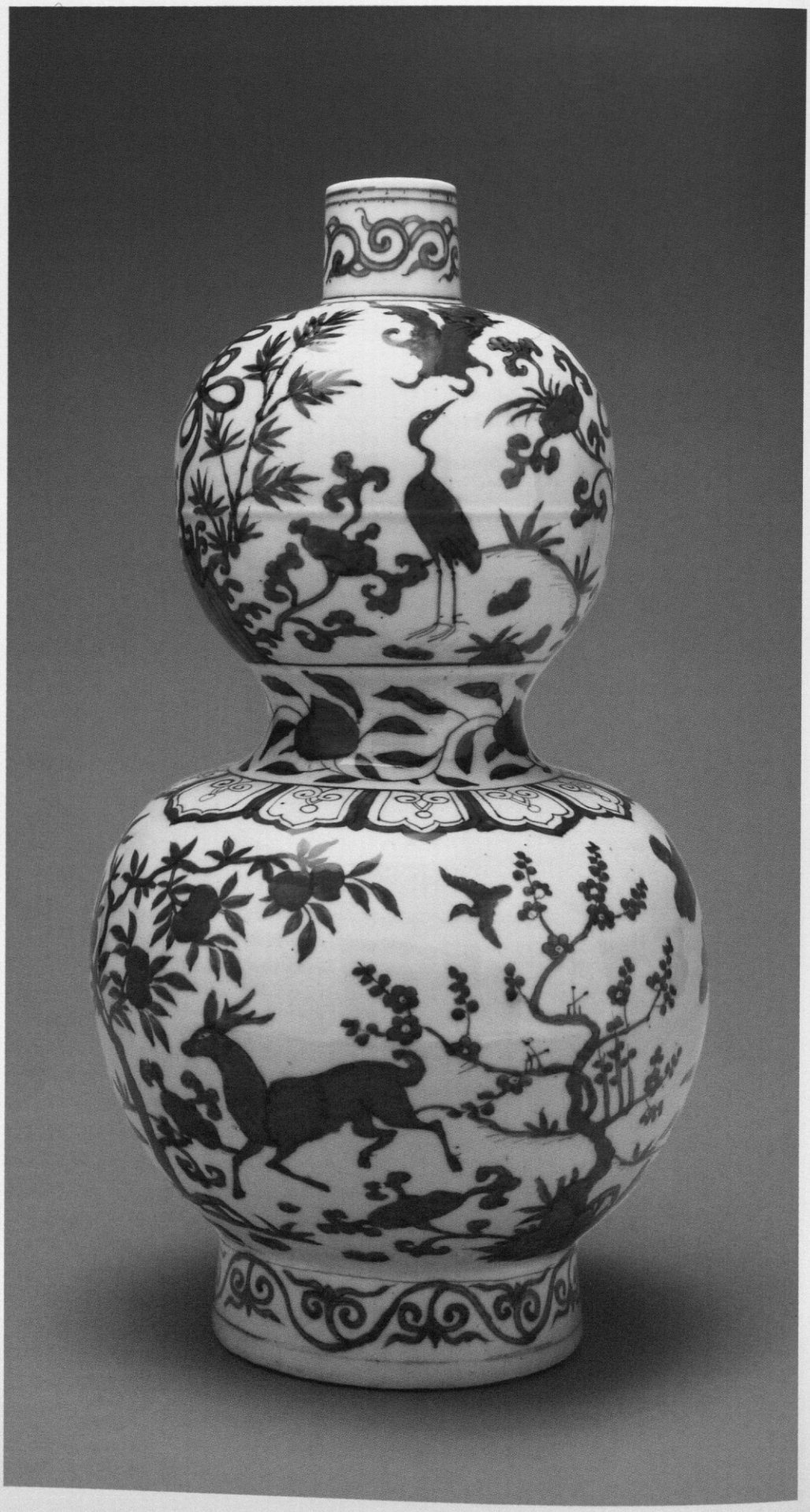


Lin Liang (1416 ca.-1480).
Oche e giunchi. Inchiostro su seta; cm 188 × 99.
Londra, British Museum.

Nelle pagine seguenti.
Lü Ji (attivo dal 1475 ca. al 1503 ca.).
Estate e Autunno, dalle *Immagini delle Quattro Stagioni*, insieme di quattro rotoli verticali.
Inchiostro e colore su seta; ciascun rotolo cm 174,4 × 99,7.
Tokyo National Museum.







Vaso per il vino a forma di zucca. Porcellana con decorazione blu sotto coperta. Regno di Jiajing. Altezza cm 45,7. Diametro del punto più largo cm 24,8. New York, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund and Anonymous Gift.

e oltre, sia sulle ceramiche bianche e blu — realizzate nel cosiddetto «stile spezzato dal vento» —, sia su quelle *fahua*, caratterizzate da smalti applicati sul biscotto, e nelle decorazioni smaltate sopra coperta. Benché noti fin dall'epoca di Xuande, gli stessi smalti policromi ebbero diffusa applicazione solo durante il regno di Chenghua, quasi a proclamare, con il loro splendore cromatico, la fine di un'epoca di austerità.
Se il primo stile ha forti sfumature maschili, si pensa invece che il secondo fosse legato al mecenatismo femminile di Wan Guifei. L'epoca di Chenghua è nota per la grande quantità di oggetti estremamente raffinati e delicati, destinati all'uso personale e caratterizzati da uno stile decorativo che rifugge da ogni manifestazione di forza a favore di un'aggraziata informalità. I più noti sono forse i piccoli recipienti da vino con decorazione *doucai* («a colori contrastanti»), che uniscono ai contorni blu dipinti sotto coperta dei pigmenti smaltati applicati sopra coperta, con una tecnica simile a quella pittorica del «doppio contorno». Anche un altro gruppo di oggetti si distingue per l'elegante naturalismo: quando i motivi decorativi comprendono dei pesci, le alghe sono talvolta dipinte come se spuntassero direttamente dalla base dell'oggetto stesso, in modo che il pesce sembri immerso nell'acqua. Altrove, per esempio nelle celebri «ciotole di palazzo» realizzate in quel periodo, vengono giocosamente sovvertite le normali regole che presiedono alla decorazione con motivi di volute floreali. Le foglie si allungano elegantemente a occupare spazi che in precedenza sarebbero stati lasciati vuoti, mentre la presenza di esotiche novità, come i gigli, soppiantano un linguaggio floreale già affermato.
Anche nella pittura curtense di fiori e uccelli si possono distinguere due stili distinti, anche se occorre prudenza nel collegarli direttamente a quanto si osserva nel campo della ceramica. Lin Liang (1416 ca.-1480) lasciò innanzitutto la sua impronta nella capitale, intorno al 1450-1460, con dipinti realizzati a solo inchiostro, al contrario di Bian Wenjin, il cui stile, unendo l'inchiostro al colore, era più adatto al fasto dell'epoca di Xuande. Durante il regno di Chenghua la fama dei suoi dipinti era ancora viva: venivano considerati il corrispettivo stilistico dei paesaggi e delle opere di genere di Wu Wei, trasferito nel genere della pittura di fiori e uccelli. Mentre su enormi rotoli verticali Lin Liang realizzava immagini di fiere aquile, emblema del potere imperiale, i suoi rotoli orizzontali ospitavano una profusione di specie, una accanto all'altra, che con le loro grida e i loro volteggi costituivano una rappresentazione metaforica della rinnovata prosperità del regno di Chenghua. Un più giovane contemporaneo di Lin Liang, Lü Ji (morto intorno al 1505), pur padroneggiando perfettamente lo stile pittorico della scuola di Canton legò la sua fama alla rielaborazione dello stile del primo Bian Wenjin. Le sue composizioni sono ben più complesse, varie e spiccatamente monumentali rispetto a quelle di Bian: la profondità del primo piano è maggiore ed è accentuata da voli di uccelli, dal corso sinuoso di una sorgente o da un banco di bruma. Nei limiti di uno stile più riflessivo, i dipinti di Lü Ji mantengono inoltre il dinamismo che Lin Liang aveva introdotto in questo genere ed è pertanto comprensibile che essi soppiantino lo stile del vecchio maestro, guadagnandosi il favore della corte durante il regno di Hongzhi.



Giara *guan* di tipo Cizhou, con decorazione color marrone sotto coperta sull'ingobbio bianco; datata 1540. Ceramica. Altezza cm 28,7. Ithaca, Cornell University, Herbert F. Johnson Museum of Art.

3. Il regno di Jiajing e il primo regno di Wanli

A metà del XVI secolo la cultura materiale cinese stava assumendo caratteristiche assai diverse da quelle della prima metà della dinastia Ming. In parte essa era soltanto più complessa e meno funzionale, conseguenza naturale dell'esplosiva crescita economica verificatasi dopo il 1520. Ma cambiavano anche i valori, di pari passo con alcuni decisivi mutamenti di natura sociologica. Sull'esempio di Zhengde, gli imperatori Jiajing e Wanli limitarono le loro responsabilità culturali all'ambiente in cui vivevano, e l'arte di corte finì per riflettere le loro credenze e le loro esigenze personali, rinunciando quasi del tutto ad ogni ambizione nazionale.
Nel frattempo i membri dell'aristocrazia ereditaria Ming erano diventati talmente numerosi che nel 1562 lo stato ne aveva sospeso gli emolumenti, già in precedenza netta-





Pechino, Tempio del Cielo. Veduta nord dal centro della Terrazza circolare. Da Heinz von Perckhammer, *Peking*, Berlino 1928.

Pechino, Tempio del Cielo. Veduta aerea della Grande Sala dei Sacrifici, della «Volta Imperiale del Cielo» e della Terrazza circolare. 1530, ampliato nel 1749.

mente ridimensionati. La crisi che essi si trovarono a fronteggiare può aiutare a comprendere le ragioni per cui abbandonarono il ruolo di grandi mecenati dell'arte a Nanchino. A sua volta, il carattere sempre più interregionale del commercio portò alla ribalta due gruppi regionali, al nord i mercanti e i banchieri dello Shanxi e al sud i mercanti dell'area di Huizhou, nello Anhui meridionale, che avrebbero mantenuto una posizione di predominio nella Cina del sud fino alla fine del XVIII secolo. In un primo momento, i mercanti di Huizhou fecero propria la cultura dei letterati di Suzhou, già toccata dal commercio, consentendo in questo modo a un fenomeno locale di assumere un significato più ampio. Fu così che, seguendo un processo parallelo, incominciarono a trovare un mercato nazionale degli oggetti nati apparentemente per soddisfare il gusto degli eruditi e prodotti da un'ampia schiera di artigiani regionali stanziati per lo più nelle regioni sud-orientali. In breve, il XVI secolo vide l'affermarsi di valori privati, associati con il mondo dei letterati, sui valori pubblici: l'iniziativa culturale passò dalle mani dello stato a quelle degli esponenti di una cultura imprenditoriale comparsa per la prima volta alla fine del XV secolo.

L'ARTE DI CORTE ◆ Il regno di Jiajing è passato alla storia per la negligenza con cui il sovrano trattava gli affari di corte, posposti a una sua personale ossessione per il Taoismo. Incoraggiato da coloro che speravano di riempire il vuoto di potere che egli andava creando, si dedicò alle cerimonie pubbliche taoiste e alle pratiche private che caratterizzavano la vita di un adepto.

L'arte di corte fu rivolta alla creazione di un ambiente magico e denso di auspici, nel quale all'originale simbolismo di ordine cosmologico furono sostituiti talismani, segni augurali, immagini di divinità. Si tratta di oggetti ben noti soprattutto grazie alle ceramiche bianche e blu del periodo, che con il loro blu intenso e la brillante invetriatura saranno gli ultimi esemplari di ceramica Ming a suscitare nelle epoche successive una incondizionata ammirazione. Per un verso, l'arte taoista della corte di Jiajing aveva caratteristiche quasi populiste, poiché la sua iconografia si sovrapponeva a quella propria della cultura popolare urbana. Anche nei coevi recipienti vinari Cizhou, ad esempio, ricorrono gli stessi motivi di gru, di Immortali e di trigrammi, per quanto realizzati con uno stile più rozzo. L'imperatore avrebbe anche approvato il fatto che la giara del 1540 dello Herbert F. Johnson Museum della Cornell University fosse stata realizzata, come dice l'iscrizione, in un «giorno fausto». Anche lo stile rozzo e «ispirato» di gran parte della pittura della scuola Zhe per molto tempo aveva collegato l'arte di corte con la tradizione popolare. In questo periodo le opere taoiste di Zheng Wenlin, meglio noto con l'appellativo di «Zheng, il pazzo immortale», sembrano rappresentare un consapevole rifiuto della ricercatezza. In ogni caso, come si è visto nella decorazione delle ceramiche, l'arte taoista di corte era molto regolamentata, e in questo senso presenta qualche affinità con i princìpi che, nel 1530, presiedettero alla ristrutturazione del Tempio del Cielo. Esso fu trasformato in un luogo permeato da un denso simbolismo mistico con l'introduzione decisiva di un terzo, nuovo elemento posto a sud di quelli preesistenti, conosciuto con il nome di «Collina circolare» e destinato a diventare il nuovo centro focale del sito. Esso è costituito di tre terrazze circolari concentriche racchiuse entro un muro circolare, a sua volta inscritto entro un muro quadrato. Il numero delle terrazze, dei pilastri, delle pietre del lastricato, nonché il diametro di ogni terrazza rimandano tutti a un simbolismo numerologico fondato sulla triade Cielo-Terra-Uomo. Le distanze e le proporzioni sono state scelte per far sì che i differenti settori dell'altare risultino allineati qualora siano osservati da punti specifici, di rilevanza rituale.

Il breve regno di Longqing fu contrassegnato dalla reazione contro il Taoismo, che però sotto Wanli fu reintrodotto a corte insieme al Buddhismo e a ogni sorta di credenze popolari. Una moda di corte che prevedeva la rigida osservanza di alcune ricorrenze particolari portò alla produzione di insegne ricamate da cerimonia, che dovevano essere indossate dagli eunuchi, dai funzionari e dalle dame di palazzo in alcuni periodi precisi

Fotografia di una parte del giardino *Zhuozheng yuan* raffigurato nel disegno a lato.



Giardino *Zhuozheng yuan*, inizio del secolo XVI. Veduta a volo d'uccello verso il Ponte del piccolo arcobaleno. Dinastia Ming, inizio del secolo XVI. Da Liu Dunzhen, *Suzhou qudian yuanlin*, p. 311.

dell'anno. La sostanziale continuità con il regno di Jiajing traspare altresì nella ripresa e nell'ulteriore elaborazione del lessico decorativo taoista. In questo periodo la corte aveva perduto la possibilità di attirare pittori di prim'ordine — Wu Bin è la grande eccezione — ma continuava a commissionare un numero impressionante di ceramiche, lacche, *cloisonné* e prodotti tessili. Ad accomunare la corte al resto dell'*élite* era il desiderio di lusso, che si esprimeva nelle arti decorative attraverso lavorazioni complesse, dai ricchi effetti ornamentali. Fu così che, grazie al sostegno almeno parziale della corte, tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo la moda dei complessi intarsi in madreperla sugli oggetti di lacca raggiunse il culmine. Vale la pena di osservare che tanta complessità si traduce in un più intimo rapporto tra la decorazione e l'oggetto. È difficile attribuire specifici sviluppi del gusto per il lusso a precise iniziative della corte, anche se questa rimaneva comunque il principale acquirente degli oggetti di lusso. Pur se non rappresenta di per sé un indice del mecenatismo della corte, l'inventario delle proprietà del potentissimo ministro Yan Song (1480-1565) fornisce una sbalorditiva testimonianza della vita dispendiosa che si conduceva a corte e negli ambienti contigui. Tale inventario fu però commissionato dai nemici di Yan all'epoca della confisca dei suoi beni, quando egli — nel 1562 — cadde in disgrazia, ed è talvolta difficile credere alla veridicità di elenchi come quello che parla di 121 dipinti attribuiti a Lü Ji.





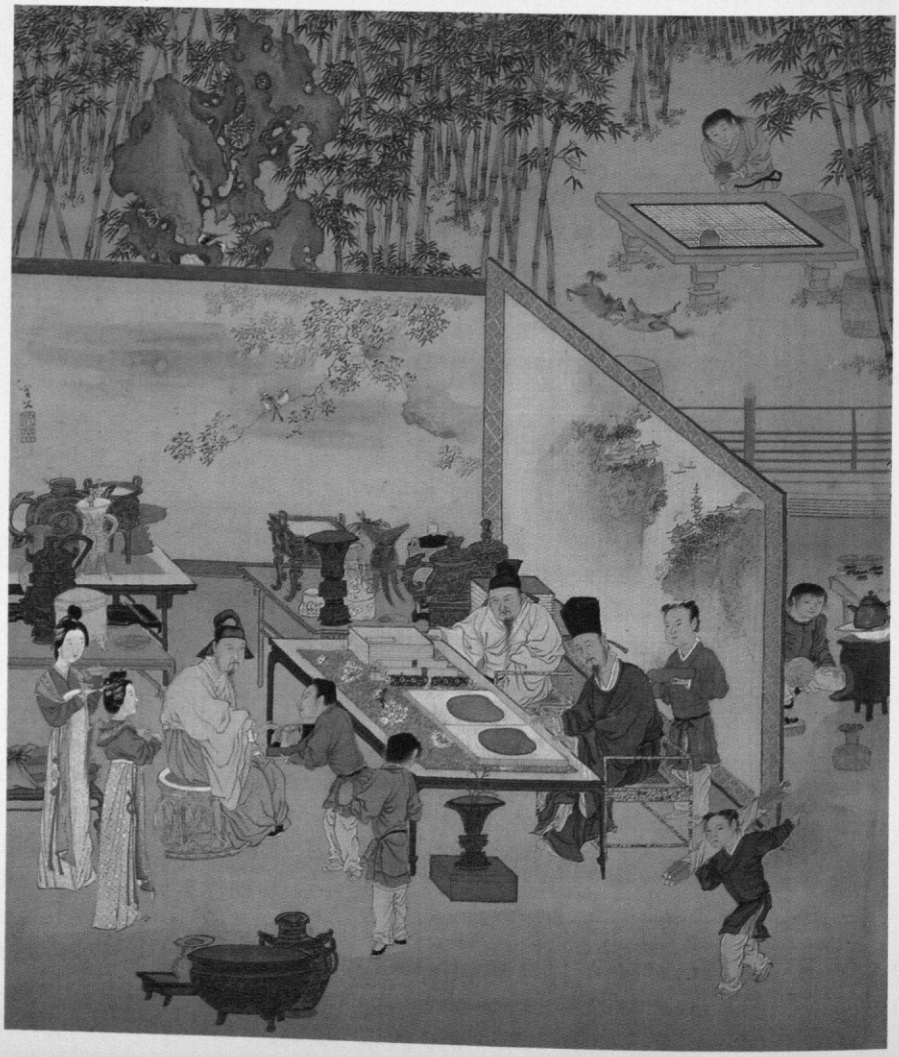
In alto.
Piatto ottagonale di lacca con intarsi di madreperla. Secolo XVI. Larghezza cm 31,2. Londra, Victoria and Albert Museum.

Sopra.
Brocca in porcellana, con smalti e decorazioni dorate di stile *kinrande*. Rinvenuta negli scavi di Yaoxian, nello Shaanxi. Altezza cm 30; diametro della bocca cm 5,9.

Il lusso urbano ◆ La vita sempre più dispendiosa delle *élites* estranee alla corte si riflette nella presenza di oggetti di lusso, anche di importazione, come le lacche provenienti dal Giappone che a partire da questo momento sarebbero state molto apprezzate in Cina ed avrebbero esercitato un'influenza in campo artistico destinata a perdurare fino al XIX secolo. Altri oggetti, pur se prodotti in Cina, avevano un carattere esotico: è il caso, per esempio, di un sorprendente gruppo di ceramiche che utilizzò uno stile decorativo noto con il nome di *kinrande*, nel quale dei disegni blu sotto coperta contrastano con aree smaltate a colori vivaci e ornate con delicati motivi dorati. Una forma *kinrande* tipica è quella di un'alta brocca vinaria derivata da un prototipo persiano in metallo, peraltro realizzata in questo periodo anche utilizzando metalli preziosi o una lavorazione a *cloisonné*. Attraverso i dipinti di corte sappiamo che si trattava di una forma comune presso la corte di Wanli, ma è altrettanto comune tra gli oggetti destinati all'esportazione, sia verso l'oriente sia verso l'occidente, e ricorre altresì in alcuni corredi funerari cinesi. Mentre nel XV secolo un recipiente di questo genere sarebbe entrato nell'uso comune dopo essere stato utilizzato a corte, in questo periodo si è probabilmente verificato il percorso inverso.

La città di Suzhou costituisce un osservatorio privilegiato dal quale valutare la crescita del lusso in questo periodo. La sua manifestazione più imponente e tangibile è costituita dal Zhuozheng yuan, o «Giardino della politica di un uomo maldestro», costruito da Wang Xianchen, un ex-censore ritiratosi a vita privata a Suzhou intorno al 1513. Il nome del giardino allude a un componimento poetico di Pan Yue (247-300), poeta di epoca Jin che definiva «politica di un uomo maldestro» quella di chi si limitava a «coltivare il proprio giardino per far fronte alle esigenze quotidiane». A dispetto del nome, il giardino fu un'impresa di grandi proporzioni: la sua costruzione era iniziata probabilmente poco dopo il 1510, ma aveva richiesto parecchi anni per essere portata a termine. Il giardino era situato al centro della città, tra strade e canali e non vi era la possibilità di sfruttare le cosiddette «vedute prese a prestito» che potessero incorporare all'interno del giardino alcuni scorci panoramici situati oltre il muro stesso. Al contrario, la sfida con la quale il giardino si misurava consisteva proprio nel riuscire a creare un mondo di tale complessità interna da far dimenticare la città. Grazie a un'ampia scelta di possibili itinerari e tramite l'artificio di consentire dai diversi punti di osservazione una veduta soltanto parziale dei diversi «scenari» (*jing*) che costituivano l'insieme, il giardino diventava inesauribile, tanto grande quanto lo si poteva rendere con i propri vagabondaggi. Da questo punto di vista, il Zhuozheng yuan è uno dei progetti più ambiziosi e meglio riusciti nella





Chen Shun (1483-1544). *Belle di giorno*, foglio 1 da *I fiori del giardino*, 1540. Inchiostro e colore su carta; cm 33,3 × 58,1. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Qiu Ying (morto nel 1552). *Godendo di cose antiche nel giardino dei bambù*. Dai *Dipinti di personaggi e fatti storici*, album di 10 fogli, foglio 1. Inchiostro e colore su seta; ciascun foglio cm 41,1 × 33,8. Pechino, Palace Museum.

miriade di giardini urbani tradizionali sopravvissuti fino ai giorni nostri. Un fattore importante di questa riuscita è l'uso generalizzato dell'acqua, con la quale sono stati creati non soltanto degli stagni e un «lago», ma anche un fiume, che naturalmente sembra senza fine. Le rocce dello Zhuozheng yuan, autentiche montagne in miniatura, come accade in altri giardini di Suzhou anteriori e posteriori sono soprattutto calcari erosi provenienti dal vicino lago Tai.

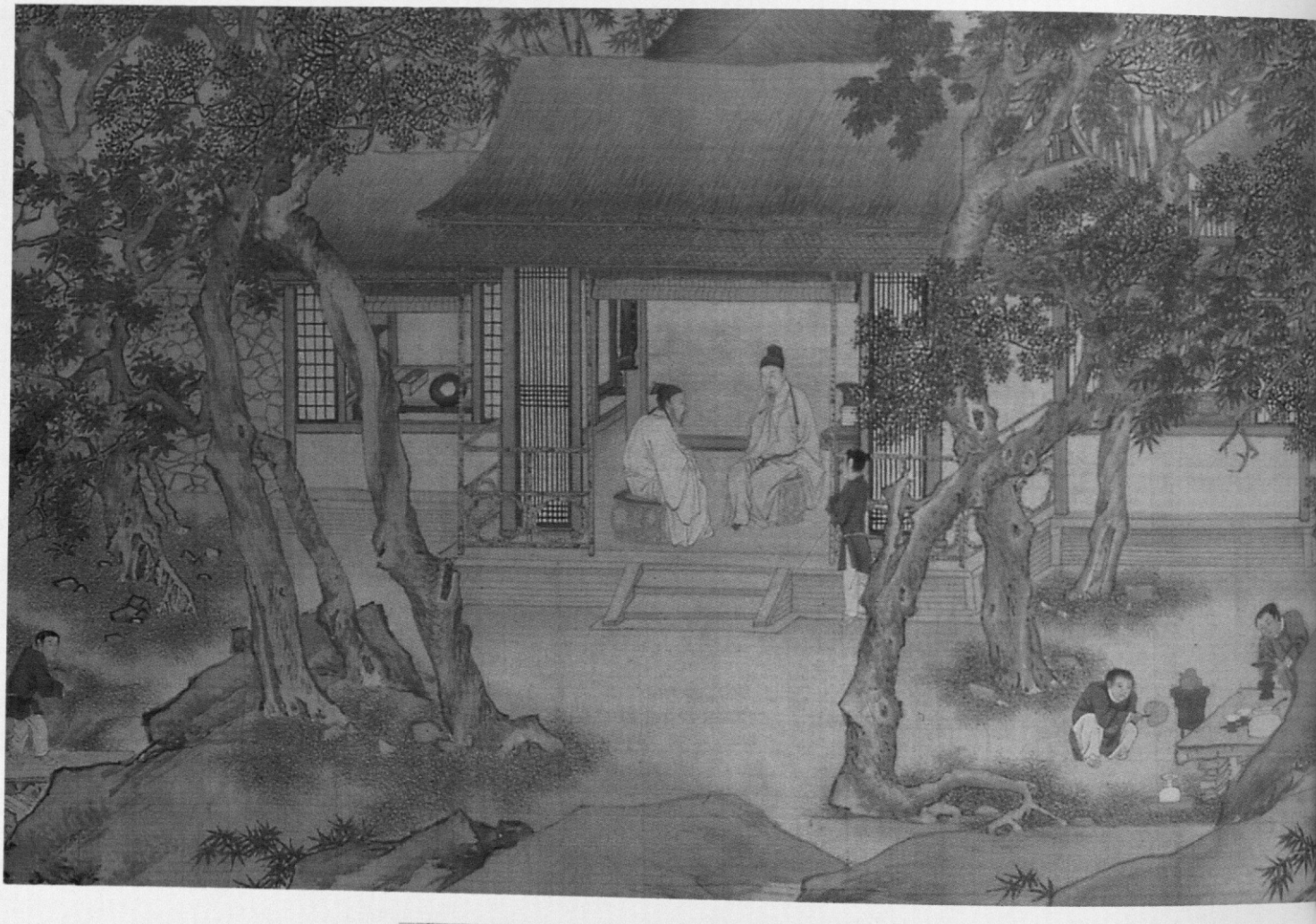
Un lusso di genere diverso è rappresentato dai dipinti di Qiu Ying, artista di Suzhou morto nel 1552 ca. che, al pari di Tang Yin, aveva studiato con Zhou Chen; in precedenza pare avesse seguito un apprendistato come pittore di architetture: questo bagaglio professionale può in parte spiegare la sua meticolosa padronanza della tecnica pittorica, i cui precedenti si perdono nella lontana dinastia Song. Attivo in un periodo di fioritura del mercato antiquario, egli fece della caratteristica tipica del conoscitore, il contatto con il passato attraverso gli oggetti, il punto di partenza per una ricostruzione personale e immaginaria. Come egli lo immaginava, il passato era il più delle volte una romantica anticipazione dell'opulento presente al quale si rivolgeva. Con queste premesse, appare logico che il cliente con il quale intrattenne rapporti più stretti fosse Xiang Yuanbian (1525-1590), le cui attività commerciali, che comprendevano tra l'altro un banco dei pegni, ben si confacevano alla sua passione per il collezionismo di dipinti antichi e moderni. Naturalmente questa situazione ha indotto molti a sostenere che la padronanza del mestiere e il disinvolto spirito commerciale comportassero necessariamente una mancanza di contenuti intellettuali. Qiu Ying fu in ogni caso profondamente stimato dai suoi colleghi letterati di Suzhou, che spesso collaborarono con lui, fornendo sotto forma di iscrizioni la componente letteraria e calligrafica alle sue complesse opere d'arte. Queste iscrizioni testimoniano che, nel momento in cui raggiungeva una alta professionalità, l'artigiano era considerato capace di trascendere la sua arte, alla quale si attribuiva la stessa funzione di auto-educazione che i letterati generalmente consideravano esclusiva della loro attività artistica. Va in ogni caso precisato che lo stesso Xiang Yuanbian proveniva da una famiglia di notabili dello Zhejiang e che padroneggiava completamente uno stile pittorico erudito. I dipinti di fiori di Chen Shun (1483-1544) rappresentano una versione proveniente dal mondo dei letterati dello stile sfarzoso di Qiu Ying. Pur avendo studiato con Wen Zhengming, Chen possedeva uno stile caldo e piacevole, basato essenzialmente sugli effetti coloristici della tecnica «senza ossatura», che assai poco aveva a che vedere con l'approccio lineare e fortemente intellettuale proprio di Wen. Egli appare piuttosto più vicino alla sensualità di Tang Yin. Chen arricchì in misura straordinaria l'iconografia della pittura floreale, facendone un'altra manifestazione ottimistica della prosperità urbana — questa volta nella forma dell'abbondanza dell'estate.

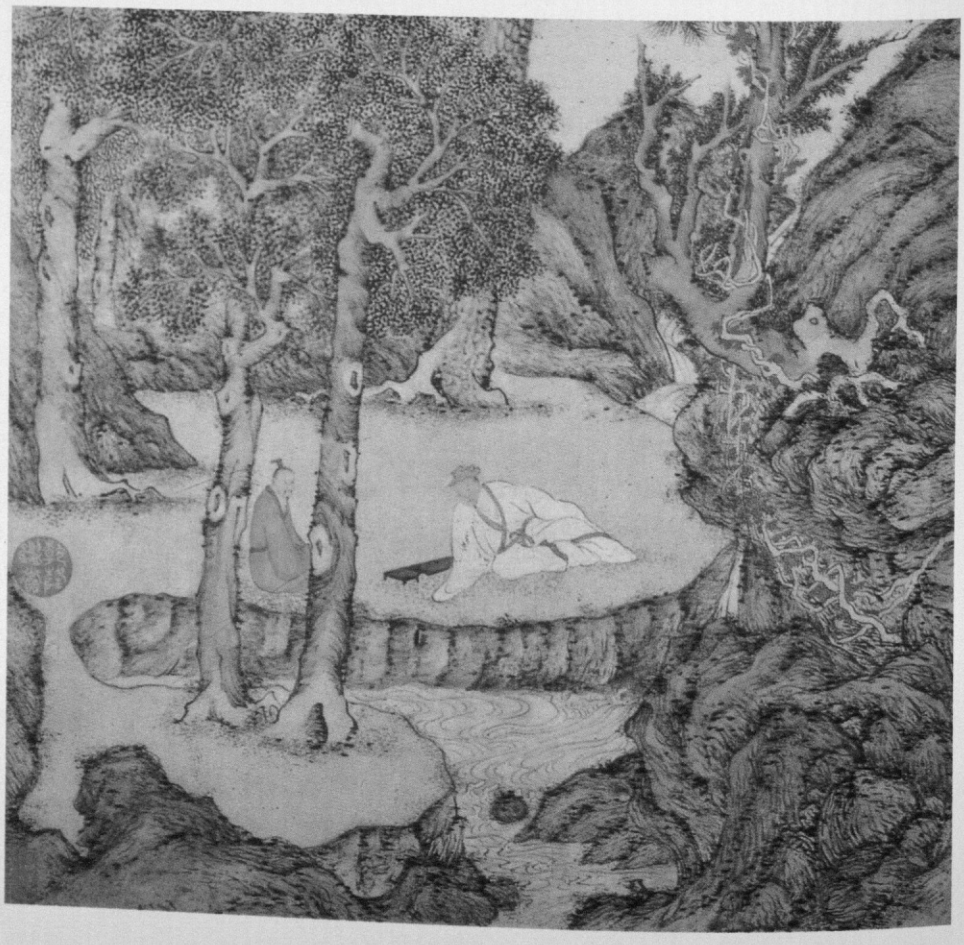
La crescente tendenza al lusso non fu un fenomeno isolato, e già in questo periodo fu accompagnata da una nuova attenzione per l'ambiente domestico, che si manifestò, per esempio, nel passaggio dai mobili in lacca a quelli in legno. Il legno offriva il vantaggio dell'elasticità, ed essendo meno costoso della lacca si prestava meglio alla sperimentazione; inoltre era intrinsecamente più adatto alle decorazioni intagliate. Se era ricoperto dei vivaci tessuti che spesso erano accompagnati ai mobili in epoca Ming, in particolare nelle occasioni ufficiali, creava un ambiente completamente nuovo; se invece veniva lasciato nudo focalizzava l'attenzione sulla venatura o sull'intaglio e produceva un effetto di sobrietà che ci è familiare grazie alle moderne ricostruzioni museografiche degli interni cinesi. La moda del legno si diffuse immediatamente in tutta la Cina subito dopo la sua comparsa a Suzhou.

Anche la teiera, altro oggetto noto al pubblico occidentale, ha una storia connessa con i mutamenti degli interni avvenuti a Suzhou in questo periodo. Per secoli le ceramiche erano state fabbricate nel caratteristico *grès* rossastro di Yixing; nel XVI secolo i ceramisti di Yixing si andarono specializzando nella produzione di teiere, le migliori delle quali erano veri e propri articoli di lusso, firmati da maestri artigiani. Ciò non sarebbe potuto accadere senza l'aumento del consumo di tè verificatosi nel corso di quel secolo



Poltrona facente parte di una coppia. Legno *huali*. Seconda metà del secolo XVI. Altezza cm 102,9; altezza del sedile cm 50; lunghezza del sedile cm 61,5. Londra, Victoria and Albert Museum.





Sopra.
Qiu Ying (morto nel 1552).
Il boschetto orientale, particolare di un rotolo. Inchiostro e colore su seta; cm 29,5 × 136,4. Taipei, National Palace Museum.

A lato e a fronte, in basso.
Wen Zhengming (1470-1559).
Pini verdeggianti e limpide sorgenti, 1542; particolare e intero. Inchiostro e colore su carta; cm 89,9 × 44,1. Taipei, National Palace Museum.

A fronte, in alto.
Brocca da vino a forma di pera; porcellana con decorazioni blu sotto coperta. Montatura inglese in argento dorato del 1585 ca., fatta per William Cecil, Lord Burghley. Altezza cm 34,6. New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund.

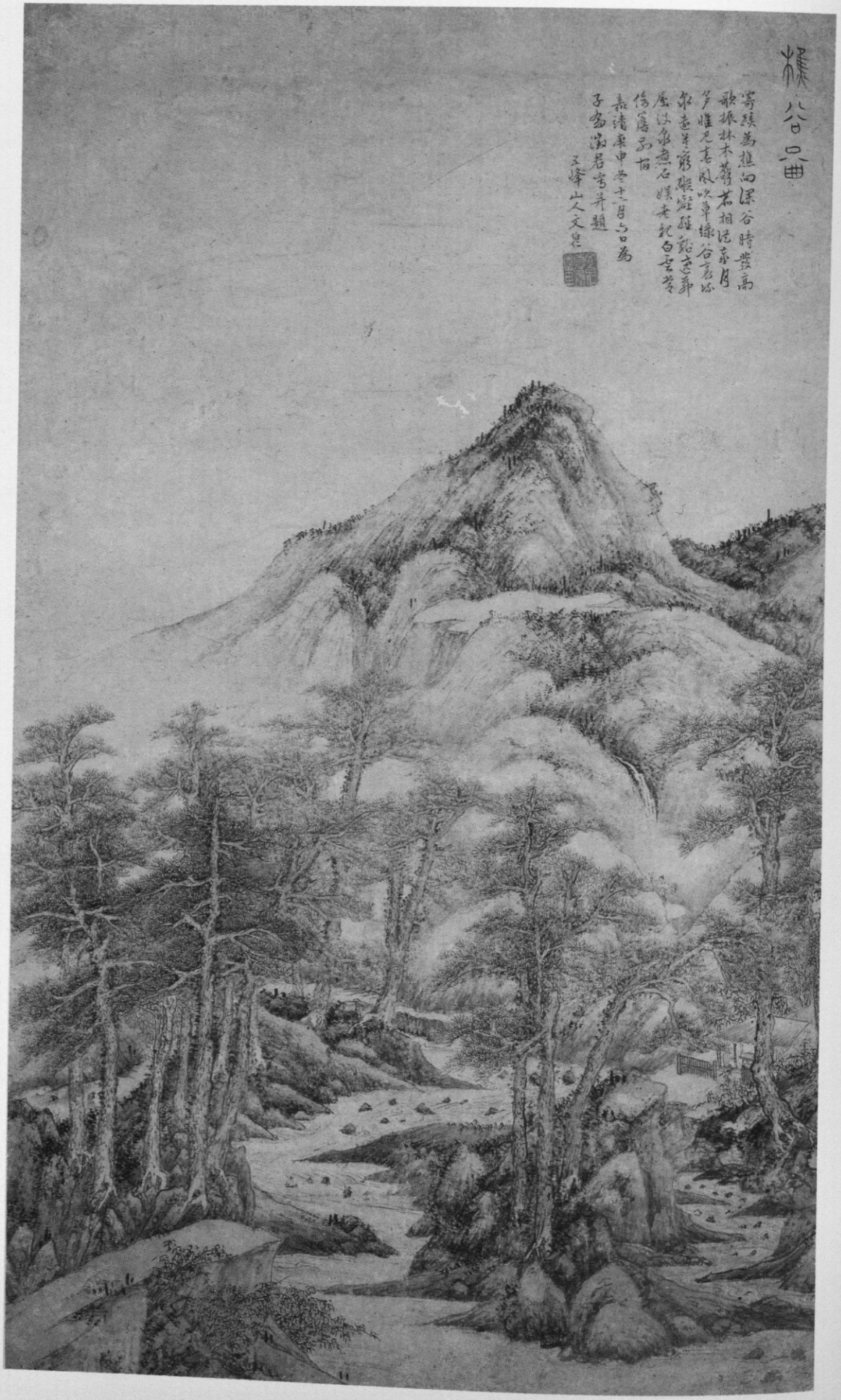




e documentato da innumerevoli dipinti. Nel primo periodo Ming il consumo di tè come pratica dotata di un suo significato era stato per lo più un fatto personale, associato con la meditazione e con altre pratiche di autodisciplina. In questa fase invece venne a codificare un'informale etichetta che regolava le visite di cortesia, all'interno della quale assumevano un loro ruolo tanto l'esibizione che la contemplazione della teiera. A giudicare dai dipinti di Tang Yin, di Wen Zhengming, di Qiu Ying e di altri, tutto ciò sembra rientrare in un cambiamento di più vaste proporzioni: gli spazi interni e privati della casa stavano diventando più accessibili ai visitatori, la sfera domestica stava in qualche misura diventando pubblica. Ciò può contribuire a spiegare perché, nel XV e nel XVI secolo, una parte considerevole dell'arte destinata all'esibizione abbia un carattere intimo, che richiede un'osservazione da vicino, una contemplazione.

La nascita di una cultura imprenditoriale presupponeva infine mutamenti di eguale portata nella vita degli strati più bassi della società urbana. Mentre le città si espandevano e la prosperità non accennava a diminuire, si andava sviluppando una fiorente cultura popolare, le cui manifestazioni materiali sono oggi spesso trascurate in quanto spesso effimere decorazioni per le feste, altarini votivi, giocattoli, lanterne, insegne di negozi. Una delle poche tracce superstiti è costituita dalle ceramiche provenienti dal grande forno di Jingdezhen e da altri forni meridionali, oggi universalmente note solo perché ampiamente esportate a partire dalla metà del XVI secolo. Nelle dimore straniere, nell'Asia meridionale e sud-orientale o nel vicino oriente, in Africa o in Europa, anche i più ordinari articoli in terraglia erano considerati rari ed esotici e per questo conservati con grande cura. Benché considerate generi d'esportazione, queste ceramiche facevano così poche concessioni estetiche al gusto dei destinatari che si possono benissimo considerare un esempio del gusto popolare delle città cinesi. La decorazione è piena di vita









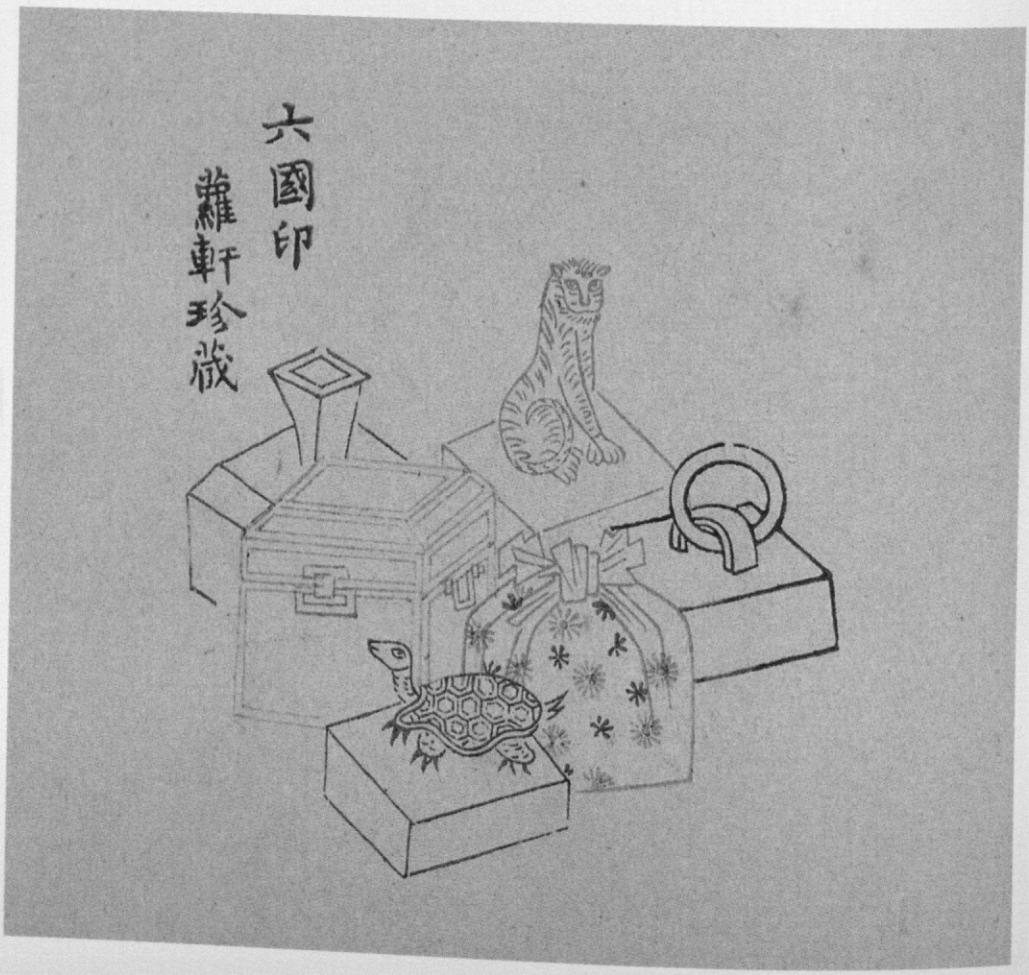
Sopra.
Ma Shouzhen (1548-1604).
Orchidea e roccia, 1572. Inchiostro su carta; cm 52,7 × 29,2. New York, The Metropolitan Museum of Art, Edward Elliot Family Collection, Purchase, The Dillon Fund Gift.

A lato.
Xu Wei (1521-1593).
Banano, roccia, fiori di susino e bambù. Inchiostro su carta; cm 166,4 × 91. Stoccolma, Museum of Far Eastern Antiquities.

A fronte.
Wen Boren (1502-1575).
Valle boscosa, 1560. Inchiostro e colore su carta; cm 79 × 47. Pechino, Palace Museum.



Modelli in legno dell'arredamento di una camera da letto, dalla tomba di Fan Yunzheng, Luwanqu, Shanghai, 1589. Altezza del letto cm 36. Shanghai Museum.



Particolare di una pagina dall'*Album del gabinetto del glicine, decorato con disegni antichi e moderni*, 1626 ca. Raccolta di stampe xilografiche; misure della stampa cm 21,3 × 30,4. Shanghai Museum.

e il desiderio di successo nell'esistenza terrena è incessantemente sottolineato attraverso simboli di buon auspicio, ai quali si affiancano rappresentazioni del tempo libero nei sobborghi urbani (che preludono al più tardo «motivo del salice»), di fiumi pullulanti di traffici, di galeoni solcanti il mare, che riflettono con notevole precisione l'espansione economica del periodo.



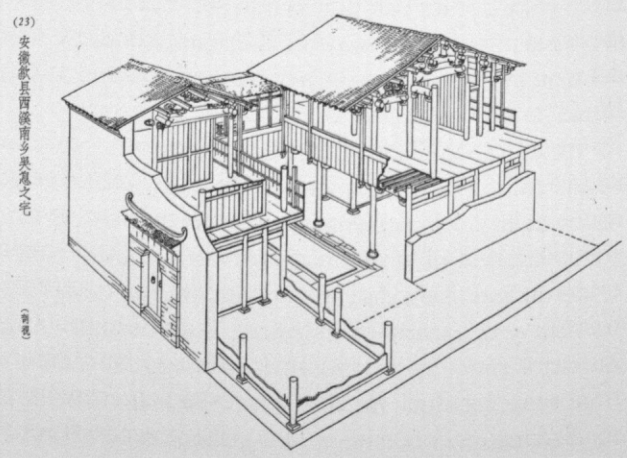
Teiera a forma di sigillo avvolto in una pezza di stoffa, realizzata da Shi Dabin a Yixing. Ceramica. Altezza cm 6,5; larghezza cm 12,5. Hong Kong Museum of Art.

NUOVE ESPLORAZIONI DELLA PITTURA ◆ Se i dipinti di Chen Shun e di Qiu Ying fanno pensare ad un'età di ottimismo e di progresso, l'opera di altri artisti rivela insospettate tensioni sociali. Dalla fine degli anni Venti del XVI secolo al 1560 la figura di maggiore rilievo fu quella del longevo Wen Zhengming. Nato in una vecchia famiglia di Suzhou, per nove volte tentò invano di superare gli esami ufficiali; nel 1523 riuscì attraverso altri canali a entrare nell'accademia Hanlin, dalla quale rassegnò le dimissioni dopo cinque, spiacevolissimi anni. A differenza di Tang Yin, del quale era stato amico in gioventù, Wen non era visibilmente portato per la pittura e il suo magistero emerse lentamente e faticosamente sulla base dell'abilità calligrafica e delle conoscenze storico-artistiche, un fatto che porta spesso a una facile ma inadeguata interpretazione della sua arte — mero strumento di espressione personale, erudito e rivolto al passato, in cui l'artista legittima la propria posizione imponendo ai suoi dipinti un contesto storico-artistico. Ma, con il passare degli anni, la sua opera fu sempre più caratterizzata da tensioni strutturali estreme, e le figure umane vennero ad occupare spazi spesso claustrofobici o fastidiosamente ambigui, circondate da un paesaggio che rischiava o di implodere o di disgregarsi: come nella filosofia del suo contemporaneo Luo Qinshun (1465-1547) è in gioco la coerenza stessa del mondo. Poiché il paesaggio assume per Wen Zhengming il significato di una metafora sociale, è senza dubbio necessario comprendere il significato che tali tensioni assumono nella sua arte, ma rimane da stabilire se esse si riferiscano alla crescente divisione tra gli intellettuali e lo stato o non piuttosto alla scomoda posizione degli intellettuali in quella cultura imprenditoriale che lo stesso Wen rappresentò con successo. I suoi dipinti e le sue calligrafie conobbero ampia diffusione in tutta la Cina e furono abbondantemente falsificate quando ancora l'artista era in vita. Wen fondò anche una piccola dinastia di pittori, calligrafi ed esperti d'arte che fu attiva sul mercato artistico fino al XVII secolo.

Uno dei nipoti di Wen Zhengming, Wen Boren (1502-1575), fu tra i pittori più importanti della seconda metà del XVI secolo, e in alcune opere esasperò ulteriormente all'estremo le tensioni strutturali presenti nei lavori dello zio, anche se in uno spirito diverso. Nella straordinaria serie dedicata alle «diecimila cose» — alberi, onde, rocce, nubi — porta alle estreme conseguenze il sistema di rappresentazione detto dell'«accostamento delle distanze», che i pittori di epoca Ming avevano ereditato dai Song. Altrove egli fa propria l'attenzione per l'esperienza ottica, caratteristica di Tang Yin, realizzando saggi quasi realistici, mentre in altre opere crea deliberatamente strane visioni, che lasciano campo libero all'immaginazione. L'interesse di Wen Zhengming per la posizione storica, metafisica e sociale dell'individuo non sembra avere toccato il giovane Wen Boren, il quale appare piuttosto affascinato dal linguaggio pittorico come strumento per impadronirsi del mondo fisico e in questo senso anticipa una delle grandi tendenze della tarda pittura Ming.

Xu Wei (1521-1593), artista di Shaoxing che si ispirava all'opera di Chen Shun, seguì una strada completamente diversa — la pittura come improvvisazione. Xu fu figura di rilievo anche nella storia della poesia e del teatro dove assunse forme e temi romantici popolari spingendoli al di là dei loro normali confini. I suoi dipinti più tardi evocano in modo evidente lo spettro dell'incoerenza, se non della follia, anche se è ben possibile che si tratti di una maschera indossata a imitazione di altri «folli» di Nanchino, come Shi Zhong, e riconducibile in virtù dei soggetti raffigurati — fiori, frutta, verdura —, alla tradizione del «folle *chan*». Proprio l'adozione della maschera gli consente di lavorare in modo trasgressivo, rompendo i tabù: le sue iscrizioni contengono forti allusioni sessuali

Portapennelli di bambù, da Jiaxing. Intagliato da Shen Dasheng. Prima metà del XVII secolo. Altezza cm 14,2; diametro cm 13,4. Shanghai Museum.



La casa di Wu Xi, villaggio di Xinan, Shexian, provincia dell'Anhui. Tarda epoca Ming. Sezione di un disegno da *Huizhou Mingdai zhumou*, p. 59.

e, anche in termini puramente visivi, i suoi dipinti hanno ancor oggi la capacità di scandalizzare. Nel contesto del XVI secolo, l'arte di Xu Wei deriva il proprio significato dall'estrema esibizione pubblica della sfera privata, e può essere collegata alla nuova accessibilità degli interni architettonici e ad altri fenomeni, come la comparsa delle prime donne pittrici. La cultura imprenditoriale consentì a cortigiane, come Ma Shouzhen (1548-1604), di accedere al mercato artistico con una loro identità femminile espressa in riconoscibili differenze stilistiche e iconografiche — una particolare fragilità, la scelta dell'orchidea come immagine personale. Sia nella sua produzione artistica sia nella sua vita personale di «celebrità nanchinese» la pittrice erose le barriere che separavano gli spazi chiusi delle donne da quelli pubblici ed esterni degli uomini.



Chengshi moyuan, 1594 ca.
Incisione su modello occidentale.
Misure della stampa cm 24,7 × 14,2.
Londra, Percival David Foundation of Chinese Art.

4. Dal tardo regno di Wanli al regno di Chongzhen (1590-1644)

A partire al più tardi dall'ultimo decennio del XVI secolo si può parlare di un nuovo stadio di sviluppo. Uno dei cambiamenti è quantificabile: un numero assai maggiore di località si dedicò alla produzione di oggetti artistici, fatto che portò a una maggiore varietà. Un altro cambiamento è legato alla trasformazione degli atteggiamenti e della mentalità, ed è caratterizzato da un'autoconsapevolezza sempre più profonda, della quale l'ironia divenne una delle espressioni principali. Un terzo cambiamento è di natura sociologica: l'arte di corte stava diventando sempre più difficilmente distinguibile da quella prodotta per il resto dell'*élite* sociale, e la corte, da principale mecenate delle arti come era stata fino al XV secolo, divenne un mercato praticamente come gli altri, anche se speciale.

LA DIFFUSIONE DEL LUSSO • L'arte dei letterati, benché già nel XVI secolo fosse diventata elemento centrale della cultura imprenditoriale, solo alla fine della dinastia assunse un ruolo dominante nel campo delle arti decorative attraverso la definizione di quello che sarebbe stato definito «gusto dei letterati». Gli oggetti destinati al gabinetto degli eruditi, fatti per essere semplicemente ammirati o utilizzati in attività quali la lettura o la scrittura, avevano goduto di uno sviluppo relativamente stabile e conservatore dall'epoca Song fino all'inizio dei Ming, quando incarnavano il sobrio gusto estetico dei letterati. Ma a mano a mano che si staccavano dal contesto sociale originario, assumendo nello stesso tempo la funzione di informale esibizione decorativa, essi divennero il luogo privilegiato dell'ingegnosità, dell'esecuzione elaborata, della trovata, tutte cose che poco avevano a che vedere con il gabinetto del letterato nella sua funzione originaria.

Prima di procedere nell'analisi figurativa di queste espressioni del lusso sarà il caso di collocarle in un contesto più ampio prendendo in considerazione la tradizione della scultura di piccole dimensioni ispirate alla realtà quotidiana, sopravvissuta dal periodo pre-Ming insieme alla tradizione realistica dei dipinti della «Riunione dell'acqua e della terra» e dei *luohan* scolpiti. Questa tradizione rappresenta una diffusa ma sottovalutata manifestazione artistica della Cina dei Ming e si esprime soprattutto attraverso le sculture funerarie. A differenza di quelle Yuan, le tombe della dinastia Ming erano raramente decorate con dipinti parietali, ma comprendevano generalmente una serie di statue raffiguranti familiari e domestici del defunto, carrozze, interi complessi di mobili e persino vestiti. Il corredo era costituito talvolta da centinaia di pezzi e poteva essere in argilla, in legno o in pietra. È difficile stabilire se esso rappresentasse effettivamente le risorse economiche della famiglia — quel che è certo è che doveva essere realistico. Sin dalla dinastia Tang il realismo nel contesto funerario aveva una funzione magica, perché conferiva maggiore efficacia alla rappresentazione, garantendo così che il defunto fosse accompagnato nell'aldilà nel modo più appropriato. In epoca Ming questo comportava una rappresentazione vivace, spesso leggermente caricaturale. Nel contempo, un'altra tradizione antecedente ai Ming, che prevedeva la realizzazione di sculture in rilievo con



Lan Ying (1585-1664 o dopo). *Paesaggio nello stile di Huang Gongwang*, 1640. Inchiostro e tenue colore su carta; cm 144,3 × 60,4. Taipei, National Palace Museum.

scene teatrali che venivano incorporate nella struttura della tomba, venne ripresa nelle decorazioni architettoniche, sotto forma di pannelli di legno intagliati e di architravi in mattoni, con analoga funzione augurale.

Questa ricca tradizione, utilizzata sia nelle tombe sia nelle strutture architettoniche, era diffusa in tutta la Cina, mentre i centri di produzione degli oggetti corrispondenti al «gusto dei letterati» erano situati nelle regioni sud-orientali, soprattutto nelle province dello Jiangsu e dello Zhejiang. A Yixing proliferavano i ceramisti specializzati nella realizzazione di teiere, che ampliarono la gamma dei loro oggetti aggiungendovi recipienti per lavare i pennelli, contenitori per l'acqua e copie di vasi in bronzo di gusto arcaico da utilizzare come brucia-incensi o come vasi da fiori. Una teiera realizzata da Shi Dabin ha la forma di un sigillo da ufficio ricoperto da un tessuto, del tipo di quello che compare in un disegno raffigurante i sei sigilli di stato nell'*Album di cancelleria del gabinetto del glicine, decorato con disegni antichi e moderni*, pubblicato a Nanchino intorno al 1626. La singolarità estetica dell'oggetto risiede nell'incompatibilità delle due idee che incorpora: l'informalità della teiera e il formalismo estremo del sigillo. La tensione tra funzione e rappresentazione è qui spinta al punto che solo una sensibilità ironica può abbracciare entrambe le cose. Il disegno sulla carta da lettera dell'*Album* non è meno sofisticato. Anticipando il ricorso alla metonimia proprio del *surimono* giapponese del tardo XVIII secolo, i sei sigilli alludono a una figura storica precisa, quella di Su Qin, statista errante dell'epoca dei Regni Combattenti. Insieme con il più celebre *Manuale di pittura e di calligrafia del gabinetto dei dieci bambù*, anch'esso pubblicato a Nanchino intorno al 1627, questo album mostra quali progressi fossero stati compiuti nella stampa a colori (resa possibile dall'uso di *clichés* multipli) a partire dalla sua invenzione, avvenuta all'inizio del secolo. Nanchino era altresì un centro in cui si lavorava il bambù, noto soprattutto per i disegni intagliati leggermente sulla superficie dei portapennelli; nel distretto di Jiading, già noto per le sue lacche intagliate, era invece praticato uno stile di intaglio profondo. Sorprendentemente, data la sua funzione, il portapennelli divenne un oggetto privilegiato per rappresentazioni narrative tratte dalle illustrazioni a stampa che accompagnavano testi teatrali o romanzi, quel mondo letterario nel quale era profondamente immerso Xu Wei. Questo genere di oggetti, e molti altri, venivano firmati dai loro artefici dapprima solo con una breve iscrizione e poi con un sigillo simile a quelli adottati in pittura. Con il tempo i nomi degli artigiani più celebri del periodo, come il bronzista Hu Wenming di Songjiang, l'intagliatore di giada Lu Zigang di Suzhou e lo specialista della lacca Jiang Qianli di Yangzhou, diventarono marchi di fabbrica. Questi maestri furono comunque i pionieri del nuovo rango sociale degli artigiani, il cui ingresso nell'*élite* costituisce uno dei fenomeni che più colpirono all'epoca, visto che essi, con i contadini e i soldati, appartenevano ad una delle tre classi di famiglie che ereditariamente, fin dai tempi dell'imperatore Hongwu, erano legate allo stato da onerosi obblighi di *corvée*. La ridefinizione dei confini tra le classi sociali è percepibile anche attraverso la crescente quantità di disegni e di iscrizioni forniti dai letterati alle opere artigianali commerciali, dalle teiere di Yixing ai libri illustrati.

Dato il grande ruolo sociale ed economico dei mercanti di Huizhou, non sorprende che l'area intorno a questa città divenisse un centro di produzione di eccezionale importanza, nota soprattutto per le tavolette di inchiostro (l'inchiostro era venduto sotto forma di barre di dimensioni variabili, che venivano sbriciolate e disciolte nell'acqua) e per le illustrazioni a xilografia. Mentre gli altri inchiostri prodotti a Huizhou erano di norma destinati ad essere utilizzati, le tavolette in questione erano elaborati oggetti decorativi, simboli non funzionali della cultura dei letterati. La straordinaria varietà dei loro disegni stampati a matrice ci è oggi nota soprattutto tramite due libri illustrati che riuniscono i disegni attribuiti ai due famosi fabbricatori di inchiostri Fang Yulu (*Fangshi mopu*, circa 1589) e Cheng Dayue (*Chengshi moyuan*, circa 1594). Nel secondo, che comprende anche alcuni fogli stampati a colori, l'inserimento di immagini copiate da originali europei non deve sorprendere, dal momento che in quel periodo esisteva a Nanchino una mis-



Bacile di porcellana con decorazioni blu sotto invetriatura. Regno Tianqi. Diametro cm 33. Tokyo, Idemitsu Museum of Arts.

sione di Gesuiti e immagini di quel tipo erano disponibili anche presso il mercato delle antichità e delle opere d'arte annesso al tempio principale di Pechino. Se i libri che riproducevano i disegni delle tavolette di inchiostro erano evidentemente degli oggetti di lusso, lo stesso poteva dirsi dei libri illustrati in generale, che venivano prodotti a Huizhou (nonché a Nanchino e a Hangzhou, dove le famiglie di Huizhou erano attive nel settore della stampa). Un numero variabile di illustrazioni era previsto per i romanzi, i testi teatrali, i trattatelli morali, e sia il nome del disegnatore sia quello dell'incisore erano riportati sull'illustrazione. Al di fuori di Huizhou non solo gli intagliatori di bambù ma anche i ceramisti e gli artigiani della lacca attingevano largamente a questo repertorio di immagini. Una terza componente essenziale della cultura materiale di Huizhou è rappresentata dalle dimore abitate dalle famiglie più importanti, alcune delle quali sono visibili ancora oggi. I costruttori hanno dato prova di grande inventiva nell'esplorare tutte

le combinazioni possibili per edifici strutturati su uno o due piani e organizzati attorno a un cortile centrale o frontale, e anche tutte le possibili decorazioni: dipinti sui soffitti, intagli nelle travi a vista e nei balconi del piano superiore, motivi a grata sulle finestre di entrambi i piani, dipinti o mattoni incisi sopra l'entrata. Gli intagli piuttosto barocchi dei balconi rimandano sovente a quelli dei mobili e sono stati censurati dai puristi di Suzhou. Il fatto che nella Hangzhou dei primi anni del XVII secolo un esperto pittore professionista come Lan Ying (1585-1664 o dopo) scegliesse di specializzarsi nella pittura di paesaggio, adottando nel contempo le convenzioni dell'arte storica, è indicativo dei mutamenti in atto in quel periodo. I suoi dipinti si ispiravano costantemente allo stile di questo o di quel pittore del passato ma, trasformandone lo stile in modi molto esteriorizzati di costruzione formale e di abilità pittorica, Lan conferiva alle allusioni un significato del tutto differente rispetto a quello che esse avevano nell'arte autoallusiva di Shen Zhou o di Wen Zhengming. Lo stile maturo di Lan Ying unisce strutture chiare, quasi analitiche, con effetti cromatici decorativi che potrebbero allo stesso modo essere applicati, per esempio, ai bronzi arcaizzanti di Hu Wenming, soprattutto quando sono utilizzati come vasi da fiori. Incalzati dalla diffusione generalizzata del «gusto dei letterati» da una parte e dal triste declino delle fortune imperiali dall'altra, i forni di Jingdezhen presero una direzione nuova dopo la morte dell'imperatore Wanli, nel 1620. Non dovendo più preoccuparsi della perfezione tecnica richiesta per la produzione imperiale, i ceramisti furono liberi di tentare nuovi esperimenti e furono costretti alla sperimentazione per assicurarsi mercati alternativi. Le ceramiche assunsero un'aura di libera spontaneità e si assistette a una proliferazione di nuove forme, che corrispondevano a una gamma di usi molto ampia. È sorprendente la sostituzione delle immagini di carattere augurale tipiche del XVI secolo con nuovi elementi decorativi mutuati dalla pittura e dalle illustrazioni di libri: compaiono informali composizioni di fiori e uccelli, paesaggi che si richiamano a ben riconoscibili stili pittorici del periodo, immagini che illustrano poesie, scene narrative chiaramente identificabili. Questi oggetti, assai meno costosi di quelli descritti in precedenza, sono il segno di una diffusione verso il basso del «gusto dei letterati», che raggiunge anche gli strati inferiori della cultura urbana per manifestarsi nei ristoranti, nelle taverne, nelle case qualsiasi. Per contro, l'eccessiva ricercatezza delle nuove decorazioni contribuì probabilmente anche a una caduta di gusto negli strati sociali più elevati. In Occidente solo in tempi recenti è iniziata una rivalutazione delle ceramiche degli ultimi decenni della dinastia Ming e dei primi Qing, proprio in virtù della loro straordinaria inventiva, che non si manifesta solo nella varietà dei generi decorativi ma anche attraverso combinazioni innovative di motivi, colori e modelli. La loro importanza storica è comunque enorme, e non è eccessivo affermare che esse resero possibile la diversificazione delle successive ceramiche Qing, concentrando nel contempo su di sé l'attenzione dei ceramisti fuori dalla Cina, in Europa, Medio Oriente e Giappone.

POSIZIONI INTELLETTUALI • Nel tardo periodo Ming emersero posizioni intellettuali completamente nuove: di fronte alla disintegrazione politica, alcuni cercarono nell'arte l'ordine che sfuggiva loro di mano, altri rifiutarono ogni speculazione astratta per una radicale adesione al naturalismo, altri ancora riconobbero all'immaginazione una importanza senza precedenti, introducendo nella rappresentazione pittorica distorsioni mai comparse prima di allora.

La nuova importanza assunta dal ceto dei funzionari-letterati fu uno dei fenomeni che accompagnarono il declino dell'aristocrazia ereditaria dei Ming verso la metà del XVI secolo. Ma, di pari passo con il moltiplicarsi dei problemi interni dello stato, si sviluppò una dura lotta di fazioni, dalla quale non emerse nessuna tendenza chiara. Fu forse la profonda consapevolezza della propria impotenza, unita alla possibilità di accedere a risorse economiche al di fuori degli incarichi governativi, che spinse molti funzionari-letterati di questo periodo a dedicarsi alla calligrafia e alla pittura. Il più importante di questi pittori-calligrafi fu Dong Qichang (1555-1636), la cui ossessione per l'ordine sia



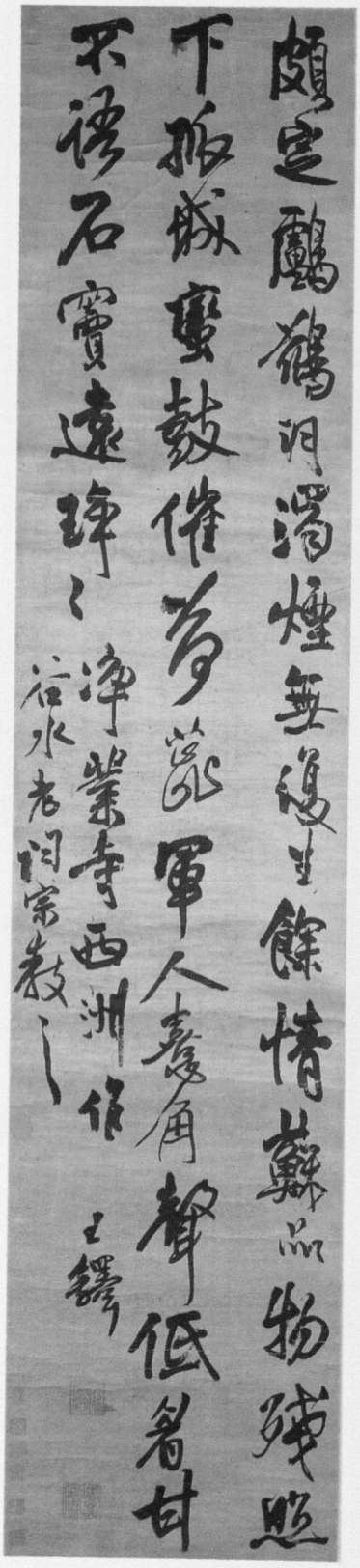
nell'arte sia nella storia dell'arte avrebbe influenzato lo sviluppo della pittura fino al XIX secolo e la critica storico-artistica fino ai giorni nostri. Fin dall'inizio Dong rifiutò di cercare di esplorare per mezzo della pittura le trame dell'esperienza, preferendo concentrare la sua attenzione sul pennello e sull'inchiostro, nonché sulle strutture ideografiche del linguaggio pittorico. La sua pittura rappresenta infatti un consapevole ritorno ai valori della pittura dei letterati di epoca Yuan, ed è evidente che egli assunse a modello la coerenza e la monumentalità delle loro opere. D'altra parte, vivendo in un periodo di grandi disordini e collocandosi in una posizione storica «post-Wen Zhengming», è comprensibile che la sua strada per raggiungere questa monumentalità e questa coerenza passasse per la tensione strutturale: nelle sue opere migliori, Dong riuscì a ottenere l'ordine partendo dalla frammentazione, così come aveva inutilmente tentato di fare nel suo ruolo di funzionario governativo.

Dong legittimò la sua pratica di pittore attraverso una contrapposizione polemica, sul piano della storia dell'arte, tra le diverse scuole pittoriche, sul modello di quella che percorreva le sette *chan*. Ciò lo portò a individuare una tradizione «settentrionale», basata sull'abilità pittorica (il lento sentiero verso l'illuminazione), opposta ad una tradizione «meridionale», basata sull'abilità calligrafica applicata alla pittura (il sentiero dell'illuminazione improvvisa), che anticipava il cammino che Dong stesso avrebbe intrapreso; il pregiudizio sociale implicito in questa tendenziosa contrapposizione tra pittori «professionisti» e «dilettanti» sarebbe in seguito stato accolto nel pensiero ortodosso e avrebbe offuscato il rapporto — già esistente nella pratica — tra differenti tradizioni artigianali e tra pittori di diversa estrazione sociale. Lo stesso Dong, che pure conobbe il successo commerciale, era strettamente associato a quei pittori che, in base alla sua costruzione teorica, avrebbero dovuto trovare posto nel campo della tradizione settentrionale. Tale associazione può essere adeguatamente spiegata con il fatto che alcuni pittori «settentrionali» realizzarono per conto di Dong dipinti che poi lui firmava, ma non è detto che, anche in collaborazioni di questa natura, la relazione tra gli artisti fosse esclusivamente gerarchica: Dong fu profondamente influenzato dall'opera del suo contemporaneo di Songjiang, il pittore professionista Zhao Zuo, e vergò iscrizioni piene di ammirazione — per esempio — per le opere di Dai Jin e di Qiu Ying, che la sua teoria implicitamente criticava.

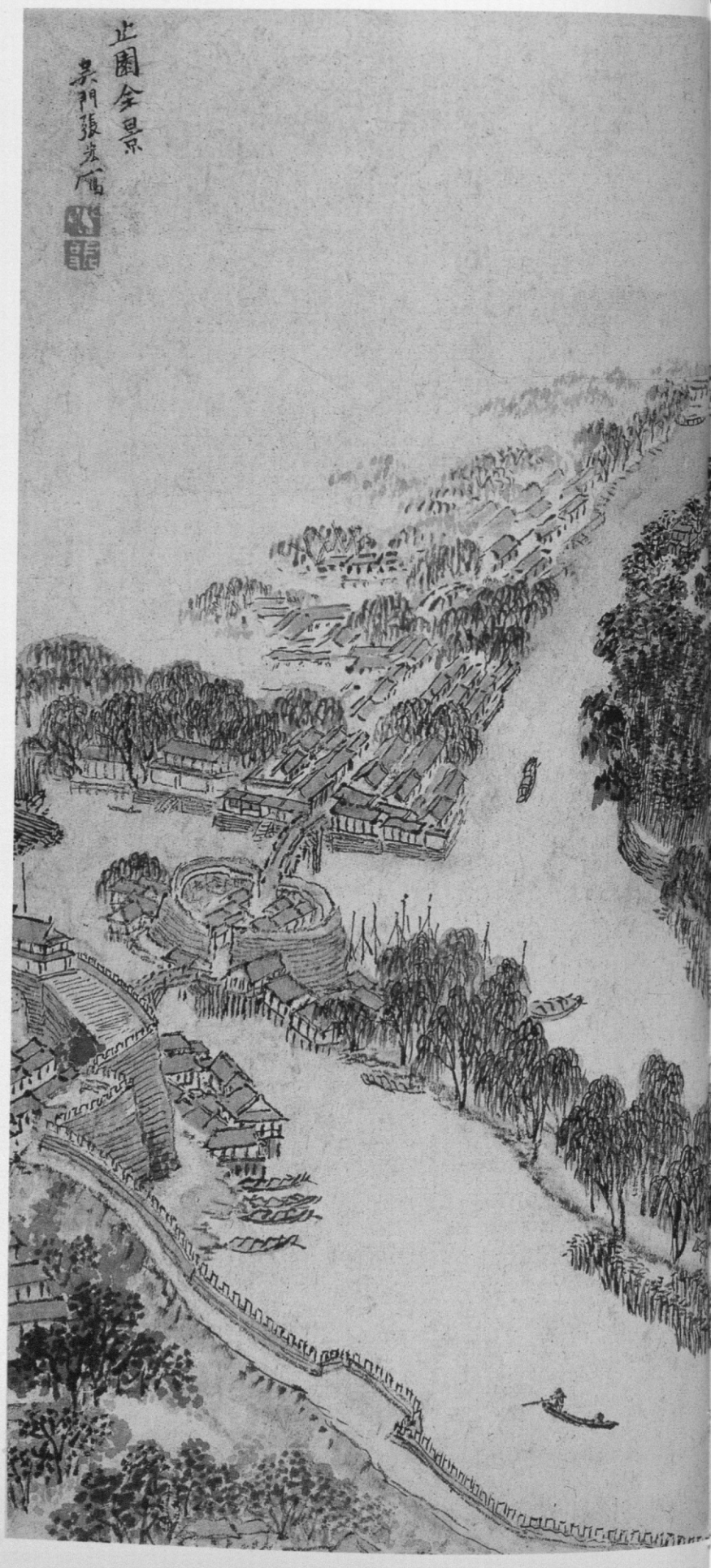
Sulla scia di Dong Qichang, pittori calligrafi furono attivi dovunque nella regione di Songjiang e nelle due capitali. Il più originale fra tutti fu Wang Duo (1592-1652), funzionario del governo centrale. In campo calligrafico, Dong Qichang, sulle orme di Mi Fu, aveva seguito un itinerario classicheggiante, caratterizzato da una chiara separazione tra le colonne, dalla distinzione tra i diversi stili calligrafici e da una coerente moderazione. Wang Duo era invece portato ad utilizzare un «corsivo sregolato», che inseriva persino all'interno di calligrafie di stile diverso. Seguendo Zhu Yunming, egli spinse ulteriormente la calligrafia verso esiti di tipo pittorico, destrutturando gli ideogrammi per poi ricostruirli come nuovi e inattesi modelli di energia.

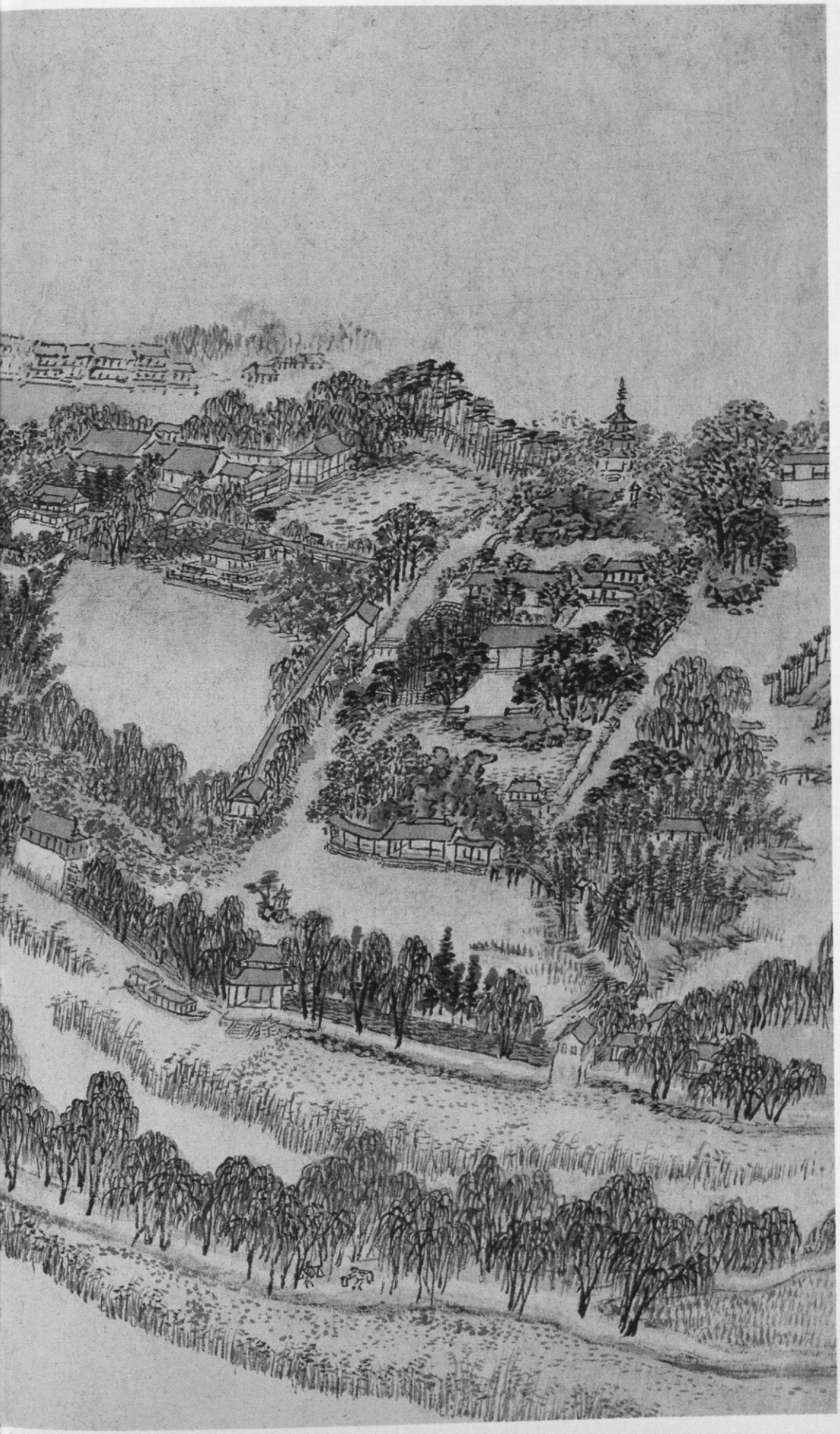
L'ultima fase dei Ming fu anche un periodo di curiosità scientifiche e di interesse per il mondo materiale. Persino nel regno dell'immediatezza invocato da Dong Qichang i pittori contribuirono a questa nuova esplorazione sperimentale. La vivace estemporaneità raggiunta da Zhao Zuo (circa 1570 - circa 1633) e da Shen Shichong (attivo più o meno tra il 1602 e il 1641) nei loro paesaggi deriva in parte da un complesso gioco di luce sulle superfici, ma deve anche molto al carattere sinuoso e instabile delle composizioni, che crea un effetto analogo a quello di una fotografia realizzata senza cavalletto. A Suzhou, Zhang Hong (1577 - dopo il 1652) continuò gli esperimenti di Wen Boren sulle convenzioni della rappresentazione in rapporto con l'esperienza ottica, ma, a differenza di quello, non limitò la sua indagine alle sole convenzioni ereditate dalla tradizione pittorica, e prese in esame anche quelle delle rappresentazioni topografiche cinesi e occidentali. Pur essendo caratterizzate da un naturalismo straordinariamente vario, le sue opere tendono ad avere in comune il fatto che il punto focale è dappertutto, sicché l'esperienza

A fronte.
Dong Qichang (1555-1636). *Paesaggio nello stile di Wang Meng*, foglio 3 dai *Paesaggi nello stile dei Maestri Song e Yuan*, 1621-1624. Inchiostro e colore su carta; ogni foglio cm 56,2 × 35,6. Kansas City. The Nelson-Atkins Museum of Art.



Sopra.
Wang Duo (1592-1652). Poesia su Yinyi Lou in «corsivo sregolato», 1631. Inchiostro su seta; cm 286 × 73. Hong Kong Museum of Art, già Xubaizhai Collection.





A lato.
Zhang Hong (1577-dopo il 1652).
Il giardino Shi, album di 20 fogli,
foglio 1, *Veduta del giardino dall'alto.*
Inchiostro e colore su carta;
ogni foglio cm 32 × 34,5. Berlino,
Museum für Ostasiatische Kunst.



Chen Hongshou (1598-1652). *L'artista con suo nipote*, 1635. Inchiostro e colore su seta; cm 202,1 × 97,8. Taipei, National Palace Museum.

visiva si trasforma in un inesauribile viaggio dell'occhio. Questa fiducia nella capacità dell'occhio di registrare tutti gli elementi diversi di un'immagine collega Zhang Hong alla coeva scuola di teoria letteraria denominata *gong'an*, secondo la quale l'autenticità si basa sulla totale ricettività nei confronti dell'esperienza sensoriale. Altrove, e a Nanchino in particolare, i pittori si accostarono alle teorie della scuola *gong'an* in modo differente, utilizzando lo stesso empirismo visivo per creare una versione moderna del genere rappresentato dalle illustrazioni delle poesie Tang realizzate dai Song meridionali. Sheng Maoye (attivo all'incirca dal 1594 al 1640) è il più noto fra quanti adottarono questo approccio, che focalizzava l'attenzione su momenti precisi, definiti visivamente attraverso la loro atmosfera e fatti risuonare per mezzo della narrazione lirica e delle associazioni poetiche. Le superfici sono spezzate per mezzo di molteplici, brevi pennellate che creano un'esperienza visiva simile a quella di uno sguardo indugiante.

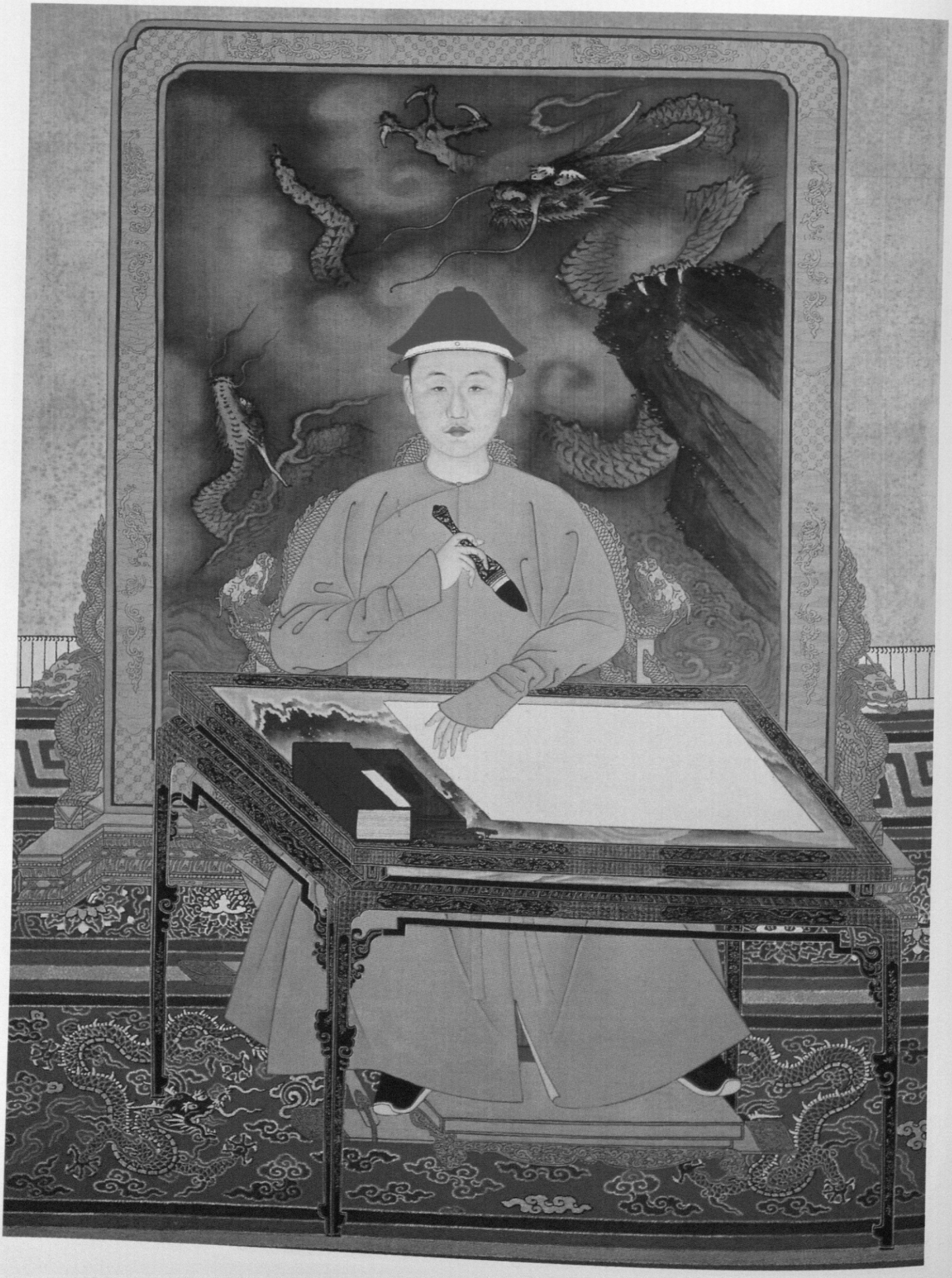
Una misura della trasformazione del pensiero cinese nei sette secoli che vanno dalle Cinque Dinastie alla fine dei Ming è fornita dal fatto che ordine ed esperienza sono ormai completamente separati, mentre nelle opere dei primi maestri di paesaggio — da Jing Hao a Guo Xi — essi erano fusi in una metaforica visione dell'armonia sociale e cosmica. Gli artisti letterati Yuan, dando vita nel XIV secolo ad una nuova sintesi, operarono in modo assolutamente consapevole, considerando come mito ciò che fino a quel momento era stato dato per certo. E quando nel meno agitato secolo XV Shen Zhou e Dai Jin cercarono una nuova sintesi, ciò comportò una decisa limitazione del campo — dal paesaggio nazionale al paesaggio locale. In questo lungo processo di trasformazione si può notare come l'ordine gerarchico stabilito dallo stato sia andato gradualmente perdendo autorità agli occhi degli intellettuali. All'inizio del XVII secolo alcuni, tra cui Dong Qichang, tentarono consapevolmente di riaffermare tale autorità mentre altri, come Zhang Hong, cercavano nell'esperienza empirica un ordine nuovo, non gerarchico.

Tuttavia per molti altri artisti (e persino, su un piano diverso, per quelli citati) né l'ordine intellettualizzato né l'esperienza empirica fornivano un'adeguata cornice per una definizione di sé in pittura. Essi preferirono affidarsi completamente all'immaginazione in nome del concetto di *qi*, che può significare «bizzarro», «straordinario», «originale» o «esotico» a seconda del contesto. Per cogliere l'importanza di questo universo estetico alternativo dobbiamo tenere presente che l'idea di *qi* avrebbe assunto un'importanza centrale nella cultura cinese dei secoli XVIII e XIX. Le consapevoli distorsioni di *Montagne del Qingbian* di Dong Qichang, la scrittura a «caratteri erba» di Wang Duo, le composizioni palpitanti di Zhao Zuo, i sorprendenti punti focali assunti da Zhang Hong — tutti momenti in cui l'immaginazione entra prepotentemente in gioco — ricadono all'interno dell'estetica del *qi*. Lo stesso vale per i disegni sulle tavolette di inchiostro basati su incisioni europee realizzati da Cheng Junfang, che comportavano per l'immaginazione un salto di carattere diverso, analogo a quello che provocavano i mobili laccati importati dal Giappone. Con il termine *qi* si definiva un concetto generale, nel quale si integravano diverse nozioni «moderne»: il cosmopolitismo, il desiderio di novità, la propensione a considerare l'esperienza immaginativa alla stregua di un'esperienza autentica.

Pochi artisti potrebbero essere compiutamente definiti soltanto in base al loro rapporto con l'estetica del *qi*, tuttavia Wu Bin (attivo tra il 1568 circa e il 1626) più di molti altri ne esplorò le possibilità in diverse direzioni. Prima del 1600 pare fosse stato attivo come pittore di corte di stanza a Nanchino, ma forse si trattò di un rapporto occasionale se non di natura esclusivamente commerciale; in ogni caso la maggior parte dei suoi dipinti è successiva a quel periodo. La sua opera trae ispirazione da fonti diverse: rocce ornamentali apprezzate per le loro forme bizzarre e per le trame che le percorrono, come quelle collezionate dall'amico e mecenate Mi Wanzhong; paesaggi monumentali che risalivano alle Cinque Dinastie o ai Song meridionali e anche paesaggi erroneamente ascritti a quel periodo dai collezionisti suoi conoscenti; vecchi e spesso anonimi dipinti di soggetto religioso appartenenti da secoli ai templi buddhisti da lui frequentati; e, ancora, le ultraterrene — per un cinese — immagini riprodotte nelle incisioni europee e portate in Cina



Wu Bin (attivo tra il 1568 ca. e il 1626). *Paesaggio con palazzi*. Inchiostro e colore su seta; cm 210,8 × 83,6. University of California at Berkeley, University Art Museum, Private Collection.



dai Gesuiti, che erano arrivati a Nanchino proprio alla fine del XVI secolo. Nel dipinto intitolato *Paesaggio con palazzi*, privo di datazione, un uomo staziona all'imbocco di una grotta, ai piedi di una rampa di scale. Un altro personaggio lo guarda da lontano, esitante, incerto se procedere o andarsene via. Soltanto l'osservatore può vedere il mondo straordinario che si dischiude all'interno della grotta e che, su un piano diverso, altro non è che il regno dell'immaginazione al quale Wu Bin, senza alcuna esitazione, si è affidato.
Non meno intransigente è *L'artista con suo nipote* di Chen Hongshou (1598-1652), dipinto nel 1635. Chen era molto più giovane di Wu Bin e sarebbe sopravvissuto alla caduta della dinastia. Da ragazzo aveva studiato a Hangzhou con Lan Ying, coltivando nel contempo l'ambizione di accedere alla carriera di funzionario, ambizione destinata peraltro a rimanere insoddisfatta dal momento che egli rifiutò l'incarico di pittore di corte che gli era stato offerto. Chen ci parla dall'interno del mondo dell'immaginazione e non tenta di sfidarci o di sedurci con le sue meraviglie, ma lo esibisce piuttosto come espressione fisica di un disagio interiore. Alle sue spalle, il paesaggio è costituito da un lago prosciugato dal quale emergono isole rocciose; gli alberi alla cui ombra l'artista si ripara sono oppressivamente saldati insieme, e sono osservati con sospetto dal nipote. Anche la figura di Chen è il prodotto di una scomoda fusione tra veduta frontale e veduta di tre quarti; il fatto che l'occhio sinistro sia più in basso rispetto al destro dà allo sguardo un totale distacco sia dall'ambiente circostante come dall'osservatore. Chen pare vivere in un doloroso e vano limbo, provvisoriamente sospeso fra la totale estraneità del paesaggio e l'inaccessibile razionalità dello sguardo dell'osservatore. L'iscrizione, che fa ostentato riferimento al perseguimento del piacere, non fa che accentuare la sensazione dell'aspra consapevolezza che l'artista ha di sé.

II. LA DINASTIA QING

Il crollo dei Ming e l'invasione mancese del 1644 gettarono la Cina in quello che sarebbe stato più tardi denominato «il grande caos». Inserendosi nella tradizione culturale tracciata dalla dinastia sconfitta, la dinastia Qing (Pura) proveniente dalla Manciuria riuscì tuttavia a superare la prova di decenni di resistenza lealista. Mentre la Cina si riprendeva lentamente dal trauma procuratole da quegli eventi e veniva a patti con la nuova casa regnante straniera, la società imprenditoriale riacquistava un po' alla volta lo slancio della tarda epoca Ming. A differenza dei loro predecessori Ming, i primi sovrani mancesi si rivelarono eccellenti amministratori e collegarono apertamente stato e commercio. Ma con l'ascesa al trono dell'imperatore Qianlong nel 1736 le priorità dello stato cambiarono: la politica culturale del nuovo sovrano fu ispirata non più a un ideale di efficienza, ma di controllo ideologico assoluto. Ciò comportò enormi spese, che intaccarono sia le risorse dello stato sia quelle della tradizionale società imprenditoriale. Tuttavia anche all'apogeo del regno di Qianlong continuò ad esistere un mondo alternativo di reti di rapporti culturali e di microculture che sfuggivano al controllo dello stato ed esprimevano valori molto diversi. All'inizio del XIX secolo l'importanza dei porti aperti ai traffici internazionali cominciò a superare quella dei tradizionali centri urbani della Cina sud-orientale, creando una divisione tra due mondi: mentre la maggior parte del paese si riconosceva ancora in una cultura d'entroterra legata allo stato, nasceva nel contempo una cultura alternativa che proclamava la propria indipendenza e sosteneva la necessità di contatti diretti con il mondo esterno e della modernizzazione.

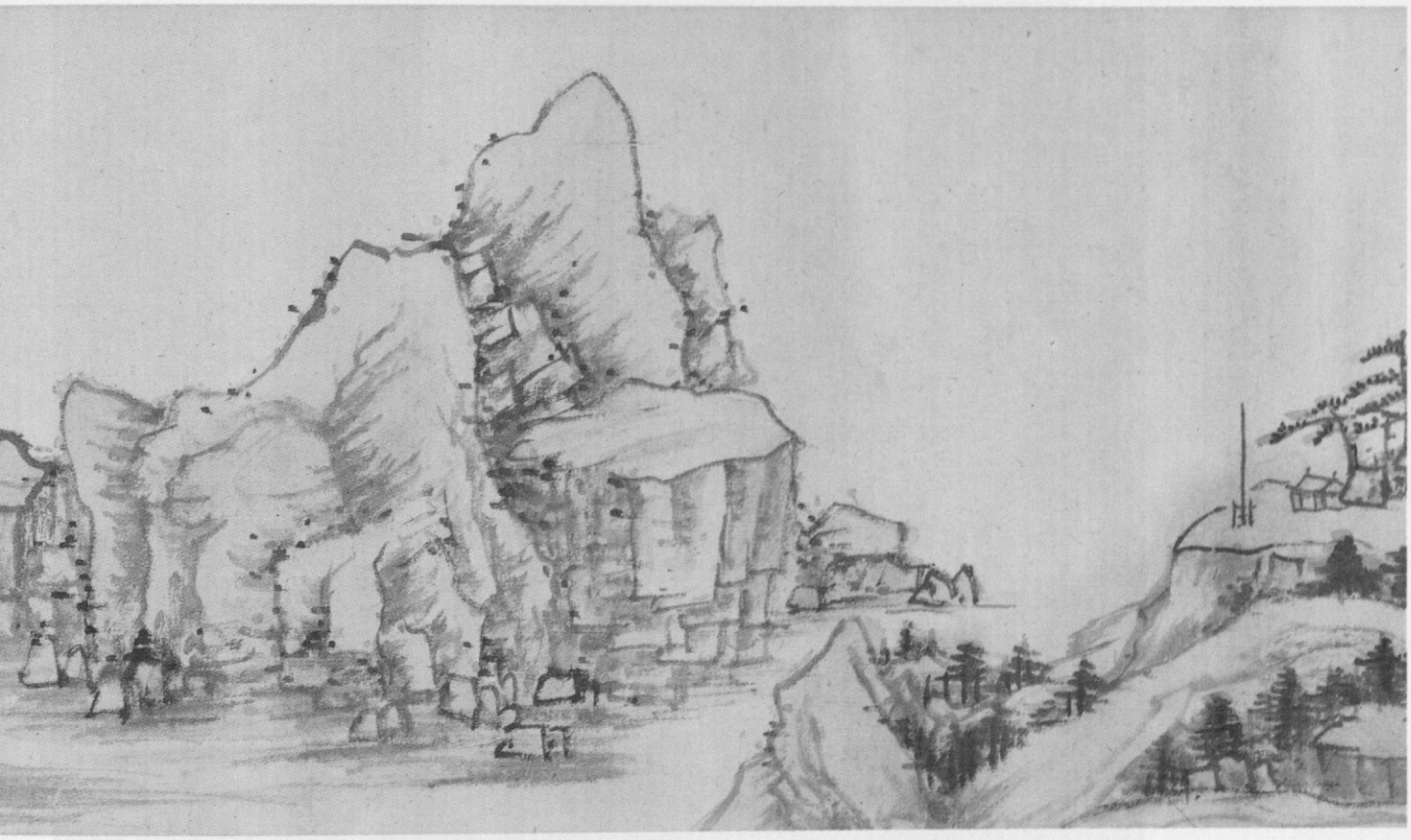
1. Da Shunzhi al primo periodo di regno di Kangxi (1644-1680)

La dinastia Qing si fa convenzionalmente iniziare dal 1644, anno in cui l'imperatore Chongzhen si impiccò sulla collina che dominava l'ingresso settentrionale al suo palaz-

A fronte.
Anonimo.
Ritratto dell'imperatore Kangxi in procinto di scrivere. Inchiostro e colore su seta; cm 50,5 × 31,9. Pechino, Palace Museum.


江山臥遊圖 其六
青溪道人
戊戌夏五



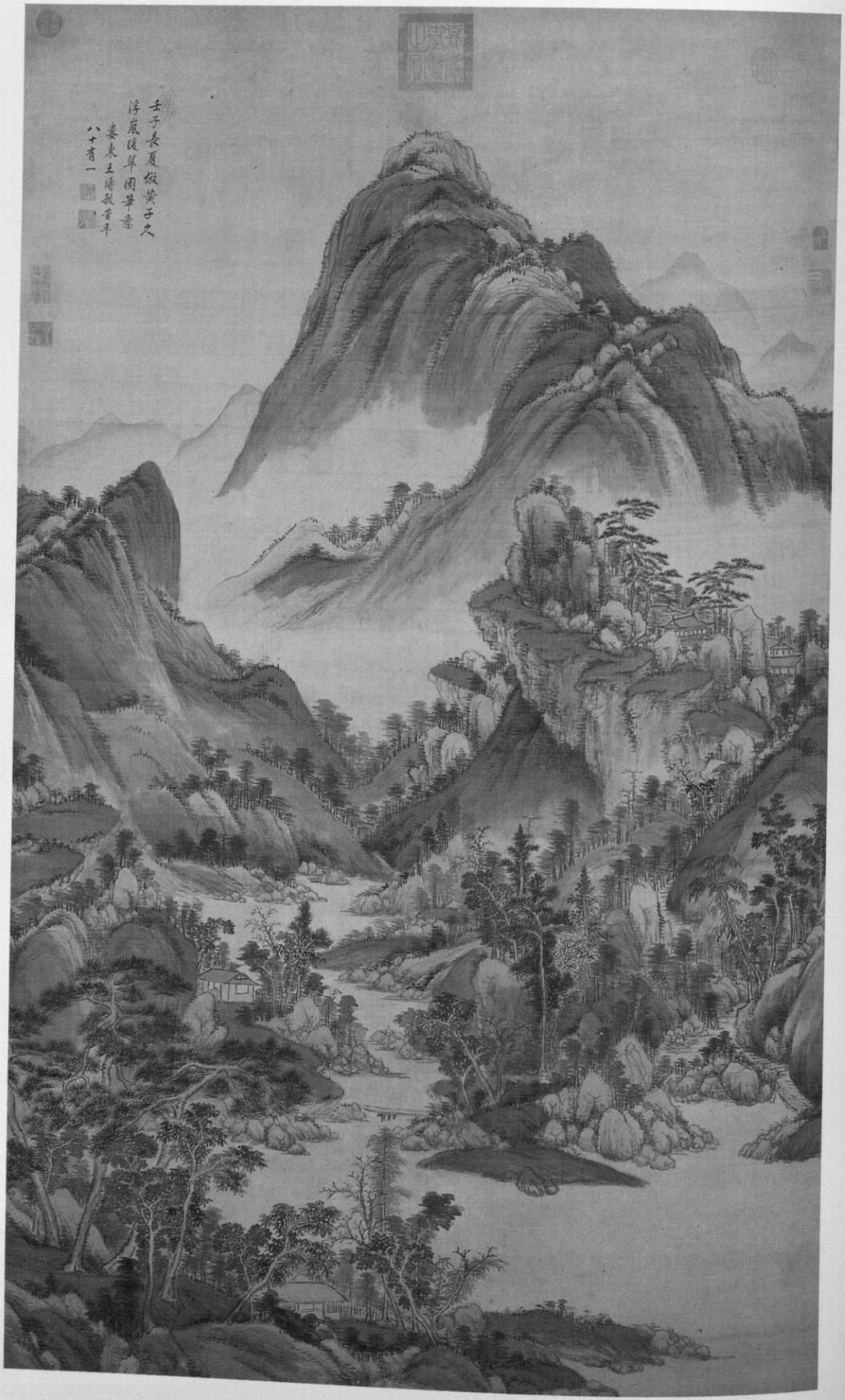


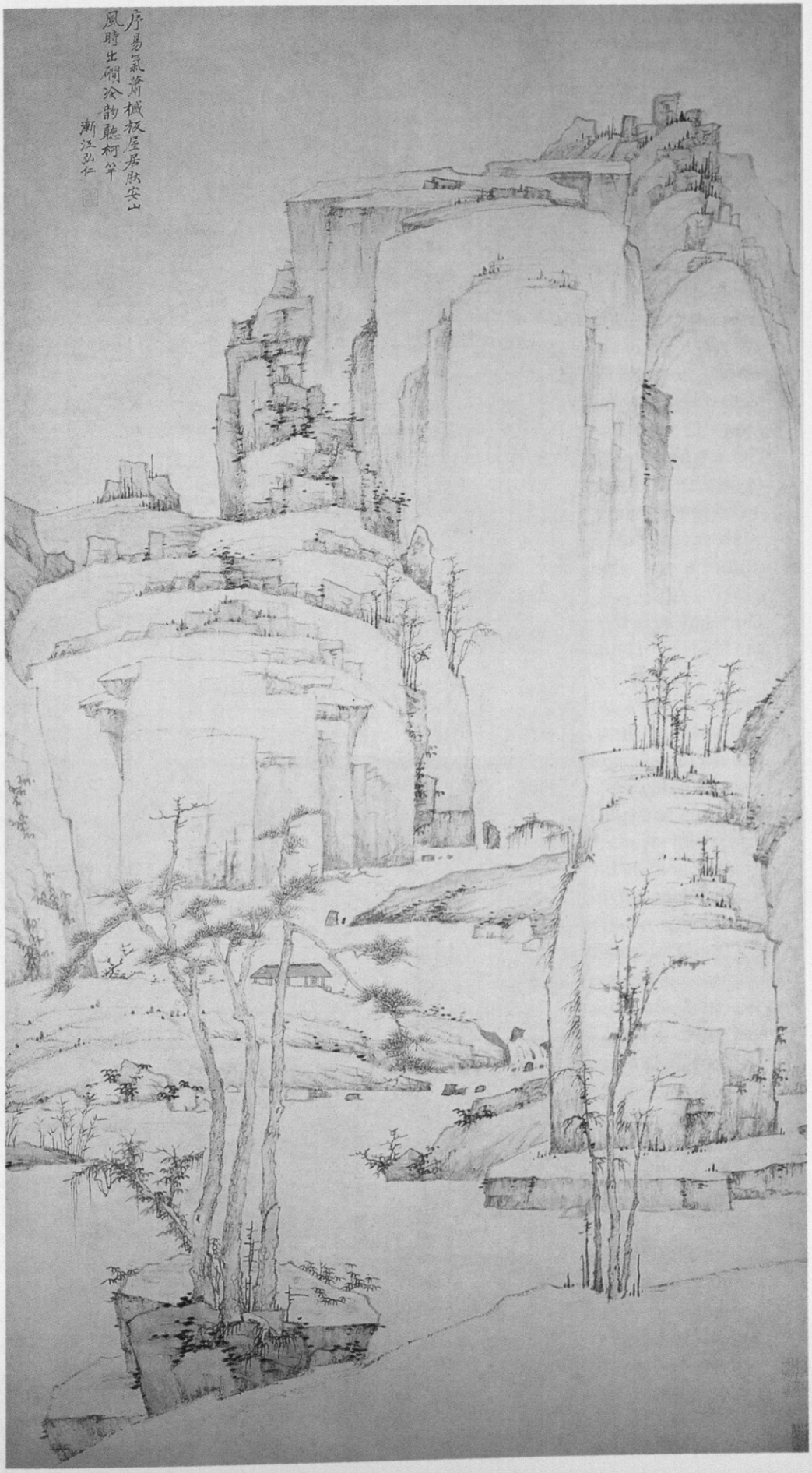
zo, ma dal punto di vista dei Mancesi era già iniziata nel 1636, quando Abahai aveva attribuito alla dinastia dei Jin posteriori (i Mancesi erano discendenti dei Jürchen) il nuovo nome di «Grandi Qing». Allo stesso modo, non tutti i contemporanei fissarono al 1644 la caduta della dinastia Ming: anche se gli eserciti mancesi conquistarono rapidamente il controllo della maggior parte del paese, un'attiva resistenza lealista nel nome dei Ming sarebbe continuata per quasi un ventennio. Ancora nella seconda metà del XVII secolo la «Ribellione dei tre feudatari» per poco non riuscì ad abbattere la nuova dinastia. I primi, travagliati decenni di dominio Qing, fino al 1680, sono caratterizzati da alcuni elementi precisi: il paese era ancora immerso nella depressione economica, la corte non aveva ancora sviluppato una ben definita politica culturale, e le reazioni degli intellettuali al trauma della conquista mancese raggiunsero in quel periodo la massima intensità. Da un punto di vista artistico, questa fase è ancora strettamente legata alla dinastia Ming.

I Qing presero possesso dei complessi palaziali di Pechino e di Nanchino senza inizialmente apportarvi alcuna modifica, se si escludono i nuovi nomi e le nuove funzioni attribuite ai diversi edifici. Anche il palazzo che avevano fatto costruire a Shenyang, capitale dei Qing dal 1625 al 1644, era stato modellato sulle residenze che ora erano le loro. Il ritratto dell'imperatore Kangxi eseguito nel terzultimo decennio del XVII secolo appartiene ancora, in un certo senso, al tardo mondo Ming: l'imperatore siede a un tavolo laccato di elaborata fattura, con decorazioni incise e ageminate in oro, e, impugnando un pennello intarsiato di madreperla, pare in procinto di realizzare una delle opere calligrafiche a grandi caratteri per cui è famoso. In base alle fonti successive su Kangxi si deve supporre che oggetti come quelli raffigurati nel ritratto fossero pervenuti a corte come tributi inviati da funzionari di governo locali (ma almeno in parte furono probabilmente acquistati). Nel caso delle ceramiche ci furono commesse per Jingdezhen a partire dall'inizio della dinastia, ma limitate. Ancora all'inizio degli anni Settanta del XVII secolo, su un gruppo di ceramiche contrassegnate per uso di palazzo e segnatamente destinate alla «Sala dell'armonia centrale» compariva un linguaggio decorativo proprio delle tarde ce-

In alto.
Cheng Zhengkui (1604-1676). *Viaggio di sogno tra fiumi e montagne, n. 90*, 1658; particolare. Inchiostro e colore su carta; cm 26 × 344,2. The Cleveland Museum of Art, Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund.

A fronte.
Chen Hongshou (1598-1652). Foglio dai *Sedici aspetti della vita di un eremita*, 1651. Inchiostro su carta o inchiostro e colore su carta; ogni foglio cm 21,4 × 29,8. Taipei, National Palace Museum.


壬子長夏倣黃子久
浮嵐隱翠圖筆意
婁東王時敏旹年
八十有一



A lato.
Hongren (1610-1664).
L'arrivo dell'Autunno.
Inchiostro su carta;
cm 122,1 × 62,8.
Honolulu Academy of Arts.

A fronte.
Wang Shimin (1592-1680).
Picchi emergenti e vegetazione secondo Huang Gongwang, 1672.
Inchiostro e colore su seta;
cm 163,4 × 99,1. Taipei,
National Palace Museum.



Kuncan (1612-1674).
Corso d'acqua presso la sommità della Cittadella Celeste, 1660.
Inchiostro e colore su carta; cm 101,5 × 39. Già Xubaizhai Collection, attualmente Hong Kong Museum of Art.

ramiche Ming, desunto dai dipinti e dalle illustrazioni librarie. Le ceramiche anteriori al 1680 presentano tali analogie con quelle dei regni di Tianqi e di Chongzhen che la letteratura occidentale sull'argomento considera i sessant'anni che vanno circa dal 1620 al 1680 come un unico periodo di transizione che separa le due più lunghe fasi in cui lo stato è decisamente coinvolto nella produzione.

Tra i funzionari-letterati che prestarono servizio alla corte mancese in questa prima fase vi furono molti artisti di valore, come per esempio Wang Duo, al quale fu assegnata la carica di «Presidente del Ministero dei Riti». Ma fu Cheng Zhengkui (1604-1676), pupillo di Dong Qichang, a trovare qui la sua strada artistica. Egli è noto ai giorni nostri soprattutto grazie ad una serie di rotoli numerati, di soggetto paesaggistico, intitolata «viaggi di sogno», che alla fine giunse a comprendere centinaia di dipinti. Cheng iniziò a dipingere la serie nel 1649, poco dopo essere stato reintegrato nella carriera burocratica a Pechino al servizio dei mancesi, e continuò anche dopo essersi ritirato a vita privata, nel 1657. Secondo quanto l'artista stesso afferma in una delle sue iscrizioni, avrebbe originariamente inteso destinare i rotoli ai suoi colleghi meridionali in servizio nella capitale, che era in quel momento piuttosto povera dal punto di vista culturale. Le opere si richiamano ai paesaggi della Cina meridionale come erano stati descritti dai maestri della tradizione «meridionale» di Dong Qichang. In un certo senso esse riflettono un'esperienza di esilio, ma possono essere anche interpretate metaforicamente come una difesa della decisione di collaborare con i nuovi venuti, una rivendicazione della continuità culturale in nome dell'ortodossia; le infinite variazioni nella loro struttura compositiva riportano il mondo a un ordine stabile e rassicurante.

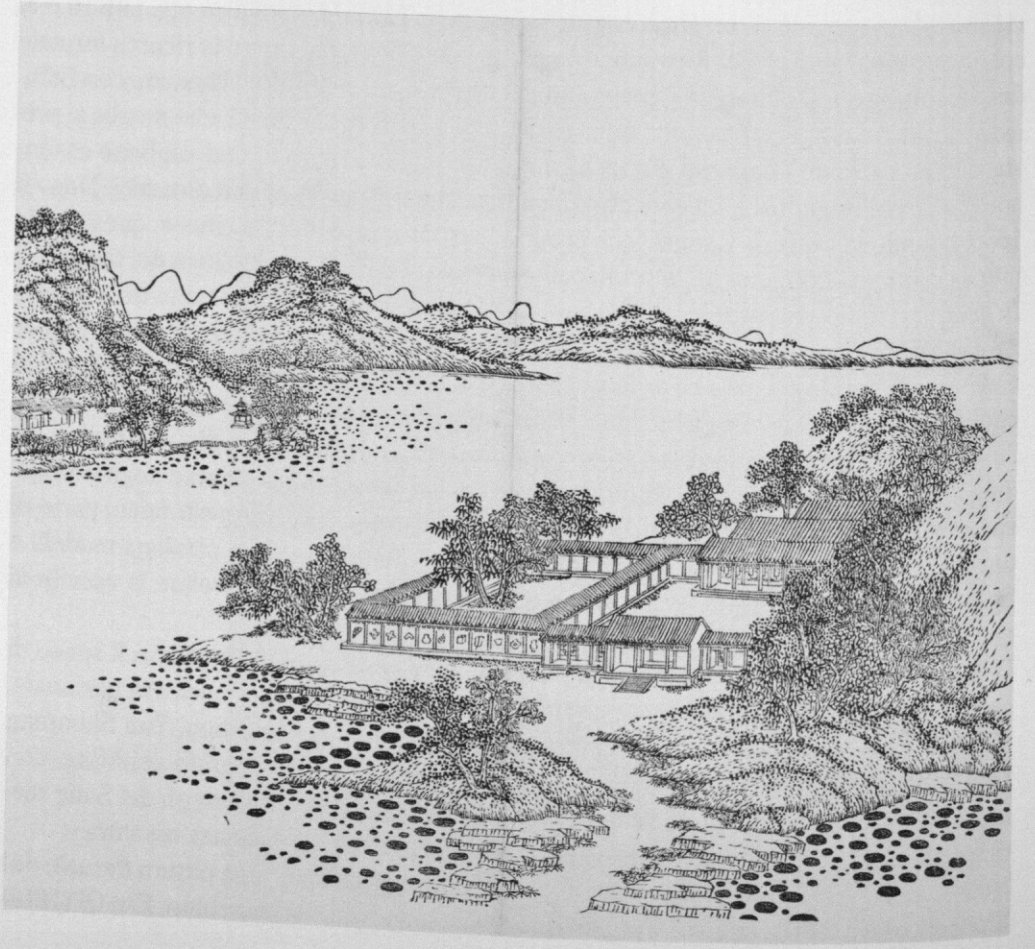
Fu tuttavia un altro pupillo di Dong Qichang a creare un linguaggio pittorico ancor più capace di rispondere alle esigenze di continuità culturale. Wang Shimin (1592-1680) era un grande proprietario terriero della regione di Taicang, nel Jiangsu, e come il padre e il nonno aveva prestato servizio presso il governo centrale dei Ming. Dopo la caduta della dinastia evitò di assumere nuovi incarichi e, insieme con il suo protetto Wang Jian (1598-1677), membro di un'altra grande famiglia di Taicang, si dedicò alla pittura e al collezionismo. I due artisti avevano in comune con Cheng Zhengkui la ricerca formale della tradizione «meridionale», ma erano più rigorosi nel sostituire l'illusione con l'allusione stilistica. Si specializzarono nella realizzazione di rotoli verticali, che meglio si prestavano ad ospitare immagini gerarchicamente ordinate. I loro dipinti vogliono essere apolitici, richiamandosi a un concetto di cultura che trascenda i limiti dinastici. Dopo il 1680, quando la corte di Kangxi fece propria la tradizione culturale cinese, questo stile pittorico rappresentò una delle principali espressioni della nuova politica dei Qing.

In campo pittorico le reazioni alla conquista mancese cercarono non tanto di neutralizzare il trauma quanto di darne testimonianza. Un artista come Chen Hongshou, per esempio, da sempre legato all'autocoscienza e al lusso, provava forti sensi di colpa. Nei suoi dipinti successivi alla caduta dei Ming, come i *Sedici aspetti della vita di un eremita*, l'ironica rappresentazione di se stesso già presente nei suoi primi dipinti assume un diverso significato: sapendo ciò che è successo nel frattempo possiamo cogliere questo nuovo valore dell'ironia, che si spinge all'autoaccusa. I *Sedici aspetti* fanno parte di una serie realizzata negli ultimi anni di vita, in cui Chen Hongshou cataloga modelli e figure di letterati della sua generazione e del suo mondo, quasi a svelare la vacuità di quell'ideale.

Un'altra reazione comune consisteva nel registrare per mezzo della pittura il senso di perdita che la caduta dei Ming aveva provocato nel profondo della coscienza nazionale, e in questo senso la pittura offriva parecchie opportunità. A Hangzhou, Yun Shouping (1633-1690) utilizzò il linguaggio dei fiori per evocare le glorie perdute dei Ming, con immagini vivide e sensuali che si ispiravano ai fogli d'album e ai ventagli dei Song meridionali e agli studi sui fiori realizzati da Chen Shun nello stile «senza ossatura».

Nessun altro pittore avrebbe esercitato un'influenza maggiore sulla pittura floreale del XVIII secolo, ma le risonanze Ming erano ormai dimenticate. A Nanchino, Fan Qi (1616-





Sopra.
Gong Xian (1619-1689).
Centinaia di picchi e migliaia di burroni. Inchiostro su carta; cm 62,4 × 100,3. Zurigo, Museum Rietberg, Drenowatz Collection.

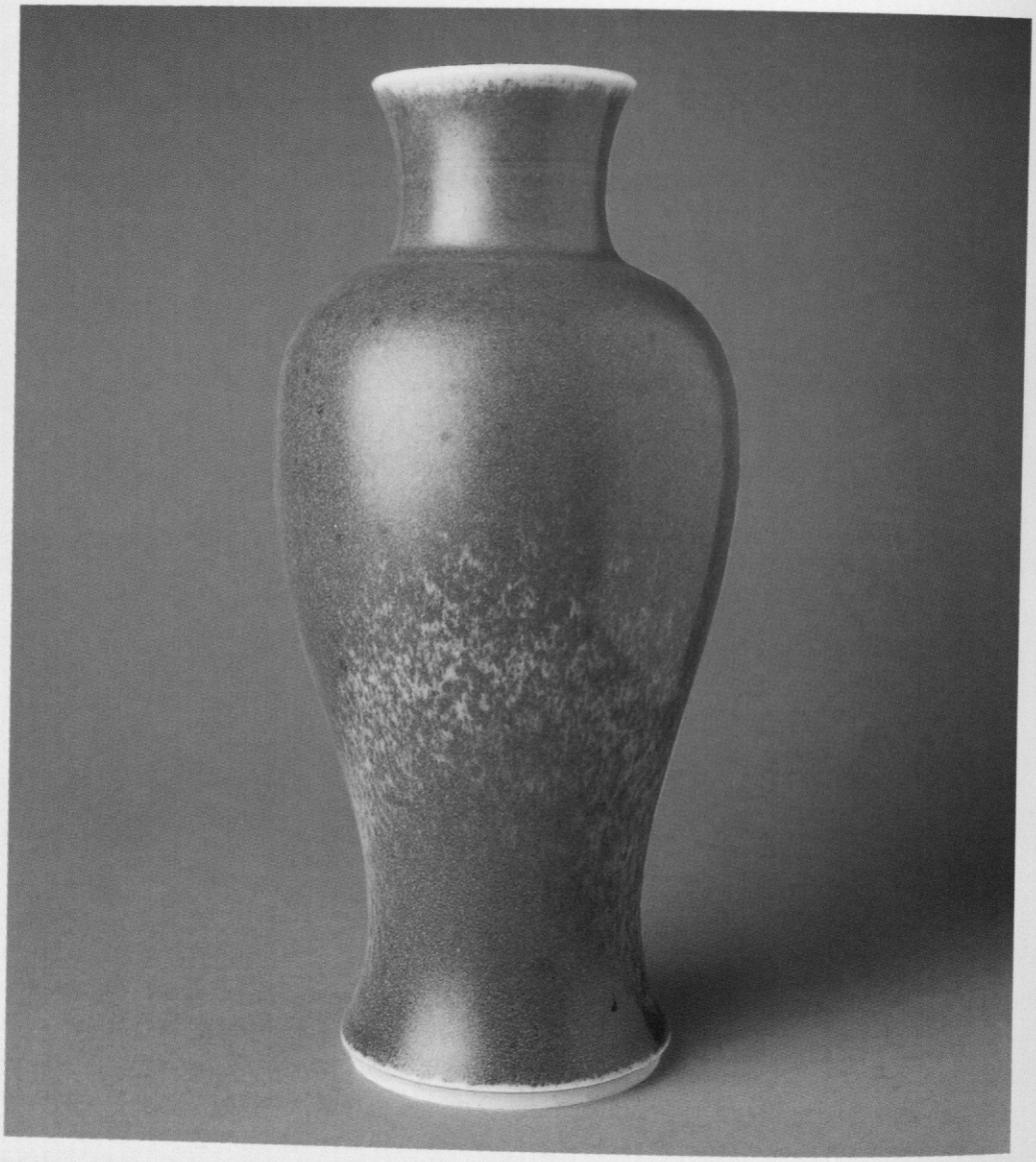
A lato.
Poesie sulla residenza estiva dell'Imperatore.
Poesie dell'Imperatore Kangxi, illustrazioni da stampe xilografiche di Zhu Gui su modelli pittorici di Shen Yu. Stampati dalle Stamperie Imperiali nel Wuying dian, 1712. Parigi, Bibliothèque Nationale, Mandchou 111.

1695 circa) creò mondi di paesaggi variopinti, pervasi da una strana tranquillità ultraterrena che si ispirava all'universo utopistico e nascosto delle «Sorgenti di fiore di pesco» — un soggetto caro a Fan Qi e a molti altri pittori dello stesso periodo. Al pari dell'universo delle «Sorgenti di fiore di pesco», i paesaggi di Fan Qi rappresentano un mondo irrecuperabile se non nella memoria.

Nel processo in cui si consumava il cordoglio nazionale per la dinastia caduta, al senso di perdita di affiancava quello della sopravvivenza. Nel corso della dinastia degli Yuan i motivi emblematici del pino, del bambù, dell'orchidea e dei fiori di susino erano già stati adattati alle specifiche circostanze della conquista straniera, e vennero ampiamente ripresi in questo periodo. Più esclusivo del primo periodo dei Qing era invece il linguaggio pittorico con cui si affrontavano i paesaggi selvaggi. L'ambiente selvaggio, *ye*, in contrapposizione al mondo degli esami e dei funzionari di carriera, *chao*, per molto tempo aveva rappresentato il paesaggio metaforico di coloro che si trovavano in esilio o in romitaggio: ora venne a significare la condizione di disagio del *yimin*, «colui che è rimasto» nonostante l'avvicendamento dinastico, il «sopravvissuto» che definisce la propria identità in riferimento ai valori dei Ming pur vivendo sotto il dominio dei Qing. Hongren (1610-1664), pittore di Huizhou, uno dei molti artisti che presero i voti come monaci buddhisti, dipinse paesaggi selvaggi con la fredda sensualità dello stile ascetico di Ni Zan, che in origine aveva goduto di popolarità a Huizhou in quanto simbolo della ricercatezza dei letterati, ma che ora evocava un altro passato periodo di occupazione straniera. Partendo da questa austerità, Hongren trasformò le vette e i pini del monte Huang in altrettanti emblemi di identità nazionale che delimitano un rifugio brullo ma protettivo. Molti lealisti Ming avevano trovato asilo nell'area di Huizhou, e da loro derivò una scuola specializzata in dipinti di paesaggi selvaggi, di cui Hongren sarebbe stato il maestro. Un altro luogo in cui convennero i pittori *yimin* fu Nanchino, dove sorgeva il vecchio palazzo dei Ming e dove era stato sepolto il fondatore della dinastia. Il monaco Kuncan (1612-1674 circa), intimo amico di Cheng Zhengkui, che viveva nel tempio Baoen all'ombra della «Pagoda di porcellana», fu uno dei numerosi pittori che si stabilirono nei templi o nelle loro vicinanze, nei sobborghi meridionali della città. Kuncan era un buddhista colto e devoto (a differenza di Hongren), che per evadere dal mondo di Nanchino creò alcuni dei migliori e più tipici dipinti di ambiente selvaggio prodotti da questa cerchia di Nanchino; molti raffigurano il monte Huang, che egli visitò nel 1659-60. Il contrasto tra questi paesaggi intricati e vibranti e le lucide immagini emblematiche di Hongren non potrebbe essere maggiore. Quello che a prima vista parrebbe un monumentale paesaggio montuoso si rivela privo di ogni monumentalità: sentieri serpeggianti tolgono all'immagine della montagna la sua forza gerarchica, mentre gli alberi e le figure di dimensioni leggermente ingrandite la privano anche della giusta proporzione — la montagna, simbolo tradizionale dell'imperatore e dello stato, è qui ricuperata alle esigenze di una comunità di «sopravvissuti», appartatisi in un ambiente selvaggio. Negli anni Settanta un altro pittore di Nanchino, Gong Xian (1619-1689), creò immagini inquietanti che esprimevano uno straniamento sociale e psicologico. I suoi oscuri paesaggi promettono una coerenza che diventa sempre più dubbia quanto più l'occhio indugia ad osservarli; i sentieri che dovrebbero condurre a una certa meta o dipartirsi da un certo luogo in realtà non lo fanno, e composizioni apparentemente chiare finiscono per imporre punti di vista diversi e contraddittori. Il cielo — che in cinese è correlato con il sacro e il divino — spesso non compare, e la sola presenza umana è quella suggerita dalle facciate di case apparentemente vuote, talvolta simili a volti.

2. Dal medio Kangxi a Yongzheng (1680-1735)

RICOSTRUZIONE E PROSPERITÀ ◆ Dopo che nel 1681 la Ribellione dei tre feudatari venne definitivamente soffocata, il riconoscimento della nuova dinastia non



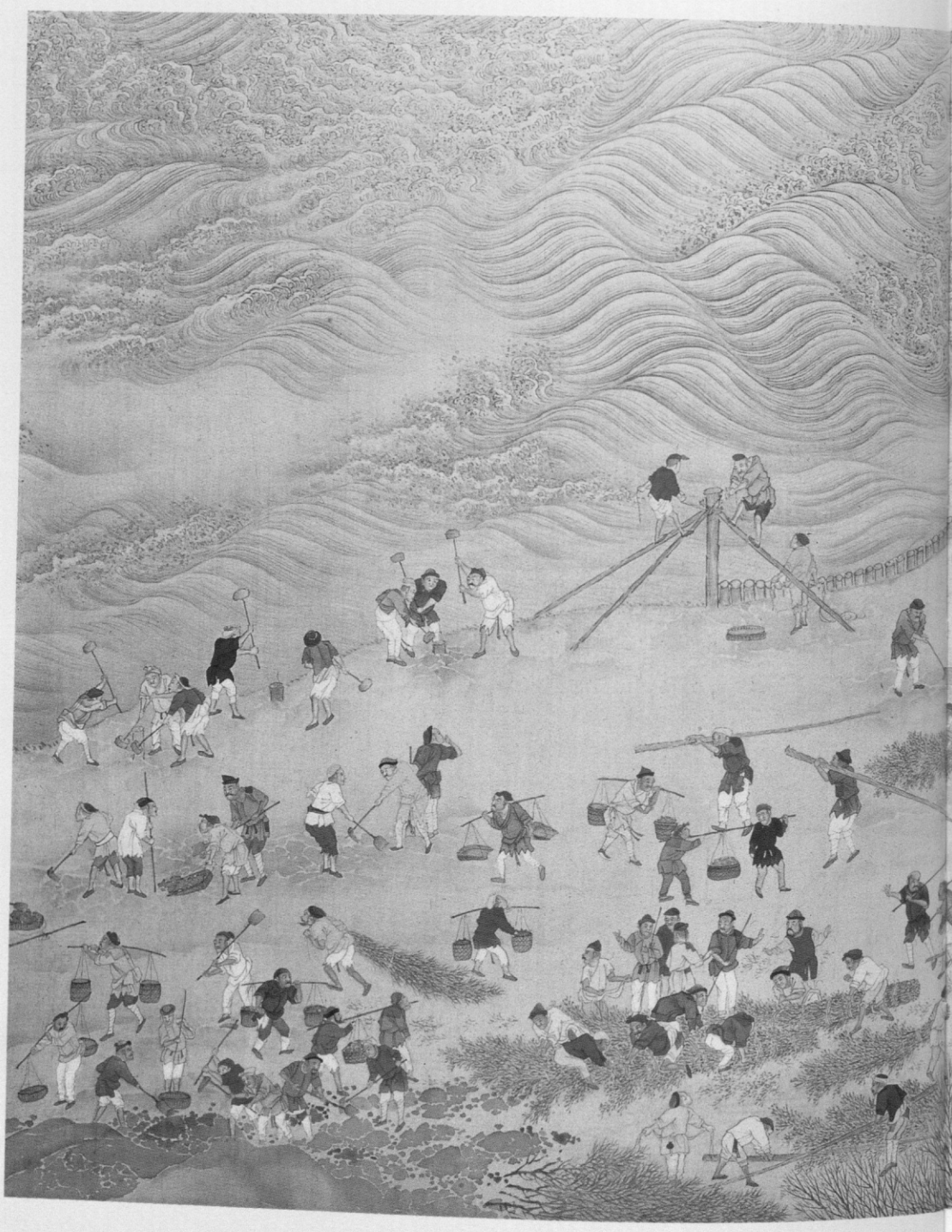


Vaso in porcellana con invetriatura «fiore di pesco»; epoca di Kangxi. Altezza cm 21,6. Londra, Percival David Foundation of Chinese Art.

Ciotola in porcellana smaltata prodotta dai laboratori di palazzo; epoca di Kangxi. Diametro cm 12,5; altezza cm 6,4. Parigi, Musée Guimet.

poteva più essere ulteriormente procrastinato e nel corso del penultimo decennio del XVII secolo la corte divenne parte attiva nelle iniziative in campo artistico; fu in questo momento infatti, mentre Kangxi aveva il potere saldamente in pugno, che la corte avviò una coerente politica artistica. A differenza dei primi sovrani Ming, gli imperatori Kangxi e Yongzheng non tentarono di limitare la circolazione dei simboli e di stabilire un linguaggio rituale. Se per i Cinesi la conquista mancese era ormai un dato di fatto, lo era anche la società imprenditoriale cinese per i Mancesi. Di fronte a una produzione straordinariamente diversificata e all'esigenza di avvantaggiarsi della prosperità che essa implicava, essi misero sostanzialmente da parte la questione del simbolismo per concentrare l'attenzione sulla tecnologia e sulla produzione. Così come era avvenuto in altri settori, anche in campo artistico la loro sovranità fu legittimata dalla loro efficienza. Nel mondo dei primi Qing, gli obiettivi politici potevano essere raggiunti mediante — e non malgrado — il coinvolgimento nel materialismo e nell'edonismo.

Caratteristico dei sovrani Qing fu lo scarso interesse per l'architettura puramente celebrativa, limitandosi a restaurare e mantenere con la solita efficienza gli edifici della Città proibita, e a costruire tombe imperiali sul modello di quelle dei Ming. Essi prestarono per contro grande attenzione alla costruzione di giardini e di residenze estive. A ovest della Città proibita, Kangxi cominciò a ristrutturare e ampliare il Parco occidentale, realizzato intorno a un lago che fu diviso in tre «Mari», Settentrionale, Centrale e Meridionale. Nel contempo, a nord-ovest della città, a una ventina di chilometri dalla Città proibita, destinò un terreno molto ampio alla costruzione dei palazzi estivi. Le sue principali iniziative edilizie furono la costruzione del Giardino della gloriosa primavera, anche se il Giardino del perfetto splendore destinato a suo figlio, il futuro imperatore Yongzheng, pur se di dimensioni assai più ridotte, si sarebbe rivelato molto più importante. Fatto singolare, Kangxi vi teneva talvolta delle udienze, nel padiglione denominato Terrazza delle peonie che, come il nome suggerisce, si apriva su un cortile ricoperto di fiori di peonia. Dopo la sua ascesa al trono, Yongzheng ampliò enormemente la residenza, utilizzandola non solo come luogo di ricreazione ma anche come sede del governo durante i mesi estivi. A Jehol, molto più lontano da Pechino e più vicino alle terre d'origine dei Mancesi, Kangxi costruì un parco di caccia imperiale che chiamò «Parco dei diecimila alberi». Attrezzato per una vita simile a quella che si conduceva nelle steppe, serviva sia da luogo di diporto dove intrattenere amichevoli relazioni diplomatiche con le popolazioni limitrofe sia da baluardo contro la sinizzazione dell'aristocrazia mancese. Per la realizzazione di tutte queste imprese, Kangxi si servì dell'esperienza degli architetti della famiglia Lei; a loro spetta il merito dell'introduzione dei modelli in scala, grazie ai quali si creò una continuità nell'architettura di palazzo che sarebbe giunta fino al XIX secolo. La fusione tra edonismo e politica che caratterizzava il macrocosmo del palazzo si rifletteva nel microcosmo degli oggetti. Nel 1680 Kangxi inviò un funzionario del Ministero per le opere pubbliche del governo centrale a ristabilire il controllo statale sulla produzione ceramica di Jingdezhen. Non vennero istituiti dei forni imperiali ma fu regolarizzata una pratica già in uso dalla fine dei Ming, che prevedeva la cottura in forni privati per conto del governo delle ceramiche destinate agli usi ufficiali della corte. Le ceramiche ufficiali provenienti dai laboratori imperiali avevano la precedenza, ed eventuali perdite ricadevano sui proprietari dei forni; il sistema portava tuttavia dei vantaggi anche a loro, in quanto consentiva di accedere alle nuove forme, alle decorazioni e alle tecnologie richieste dalla corte, che in questo modo raggiungevano ben presto una maggiore diffusione. Abbiamo la fortuna di possedere una descrizione di prima mano dell'attività dei forni Jingdezhen nel 1712, grazie alla testimonianza del gesuita francese padre d'Entrecolles, che descrive minuziosamente la straordinaria divisione del lavoro che consentiva di raggiungere efficienza e precisione senza dover ricorrere ad un grande numero di artigiani provetti: i pezzi più complessi — riferisce il missionario — potevano passare per le mani anche di settanta operai. Nella nostra ottica moderna il resoconto del padre d'Entrecolles dimostra che la produzione della ceramica avveniva ormai con criteri in-



Wang Hui (1632-1717) e collaboratori. *Viaggio dell'Imperatore Kangxi nelle regioni meridionali*, particolare del rotolo orizzontale n. 4 raffigurante operai intenti a rinforzare gli argini alla confluenza del Fiume Giallo e dello Huai; ca. 1698. Inchiostro e colore su seta; cm 67,8 × 1562. Parigi, Musée Guimet.

dustriali, anzi era l'avanguardia dello sviluppo industriale nel mondo, ma il religioso, che conosceva solo le pratiche pre-industriali dell'Europa del tempo, interpretò la mancanza di maestri artigiani come una manifestazione di inferiorità culturale. In realtà anche le moderne valutazioni dei prodotti realizzati a Jingdezhen in questo periodo applicano criteri di giudizio inadeguati: secondo un luogo comune, le ceramiche Qing — definite standardizzate, meccaniche e prive di vita — dimostrerebbero un declino del gusto estetico. Il termine di confronto è però la ceramica pre-industriale di epoca Ming o ancora precedente, la cui decorazione era spesso realizzata da un unico artigiano di grande esperienza: se viene valutata come una produzione di natura industriale, quale essa è, la ceramica prodotta tra il 1680 e il 1740 circa appare sotto una luce differente e nel contesto di una produzione in serie dimostra uno straordinario livello qualitativo.
Questo è vero non solo per le porcellane molto decorate, ma anche per quelle monocrome con invetriatura colorata dello stesso periodo. Queste invetriature si basano sulle





capacità di controllo tecnologico dei materiali e dei procedimenti che permettono di ottenere uno specifico colore. Ciò aveva comportato in epoca Ming una gamma cromatica molto limitata e finì per portare a un relativo disinteresse per le invetriature colorate quando il controllo economico della produzione sfuggì dalle mani della corte. Sotto Kangxi, invece, non soltanto queste invetriature vennero riprese, ma la loro gamma fu molto ampliata, tanto che all'inizio del XVIII secolo comprendeva un grande numero di effetti policromi, realizzati per mezzo di «incidenti controllati». Ciò costituisce una grande dimostrazione della superiorità tecnologica delle prime ceramiche Qing rispetto alle porcellane Ming e ai *grès* di epoca Song. Ceramiche che avevano anche un forte potere evocativo, come mostrano i nomi delle invetriature: luce lunare, uovo di pettirosso, rosso sangue di bue, polvere di tè, verde pelle di serpente, giallo pelle d'anguilla. Le invetriature colorate mettono in risalto la forma degli oggetti, e le nuove forme riflettono mutamenti nel pensiero e nelle abitudini. Il numero dei vasi da fiori, ad esempio, è pro-

Sopra.
Wang Yuanqi (1642-1715).
Paesaggio sullo stile di Dong Qichang
(dipinto nel Giardino della Gloriosa Primavera, *Changchun yuan*), 1710.
Inchiostro e colore su carta;
cm 82,9 × 44,8. Berlino,
Museum für Ostasiatische Kunst.

倉箱頓
滿各欣
能補葺
牛穿雨
雪云盼
到蓋藏
保暇日
從前拮
据已經
年

入倉
天寒牛在牢歲
暮粟入庚田父
有餘樂炙背臥
檐廡却燃催賦
租胥吏来旁午
輸官王事了索
飯兒叫怒

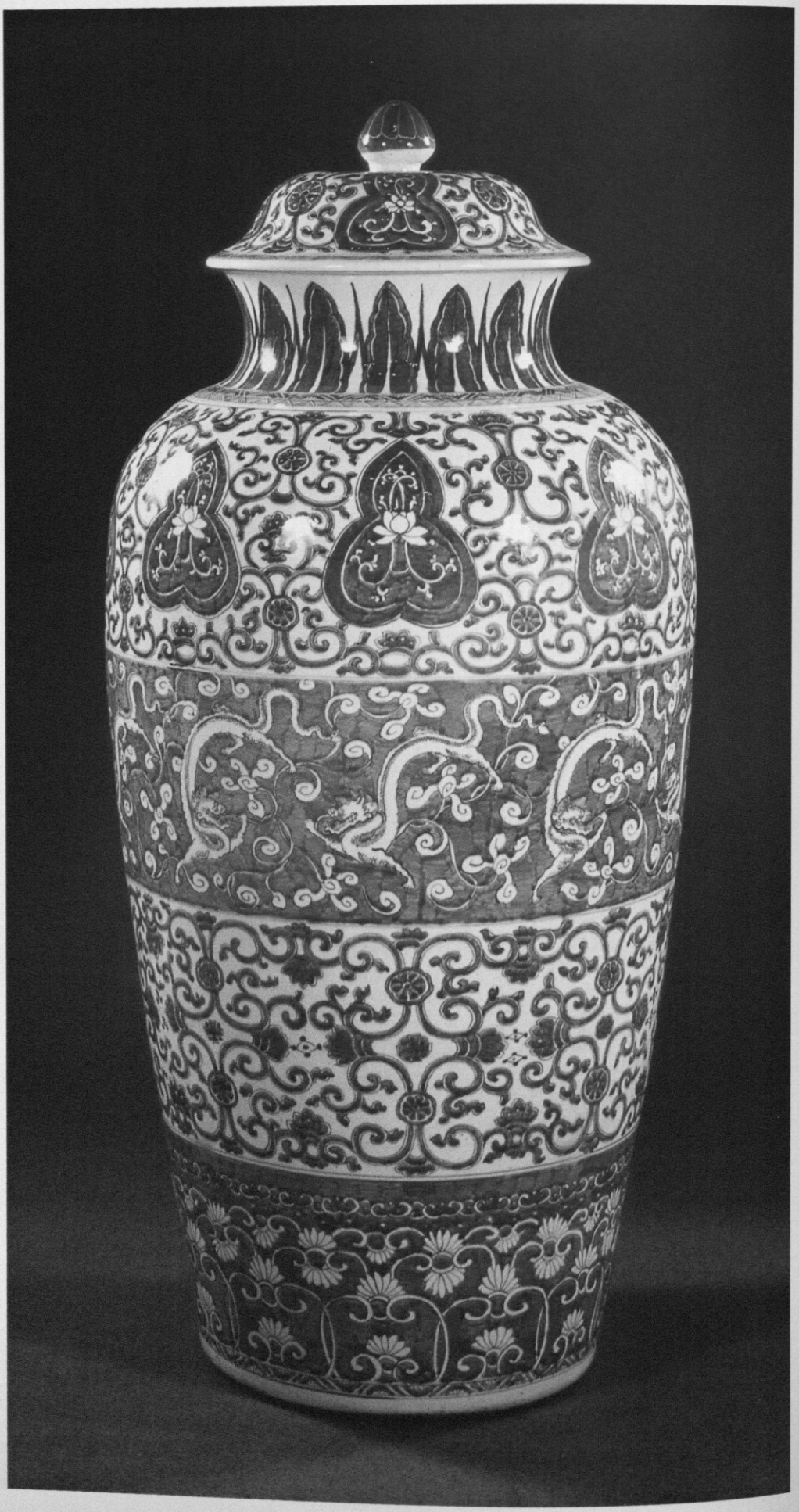


porzionalmente molto elevato e pare riflettere una particolare predilezione dell'aristocrazia mancese. Nel XVI e nel XVII secolo, ad esempio, erano preferite delle forme arcaizzanti, e qualunque fosse il materiale utilizzato i modelli erano i bronzi arcaici; rientravano quindi nel gusto dei letterati, e buona parte dell'interesse che essi suscitavano nasceva proprio dalla risonanza storica della forma. Per contro, le forme dei vasi colorati che si diffusero alla fine del XVII secolo possono sovente essere ricondotti a oggetti in metallo buddhisti, quando non sono decisamente innovazioni moderne. Ciò implica una concezione della decorazione e del godimento estetico libere dal condizionamento del gusto dei letterati.

Ancora più estranei alla tradizione cinese erano gli oggetti denominati *qiqi*, «oggetti straordinari», di stile europeizzante, che costituivano una delle produzioni principali dei laboratori del palazzo imperiale. Dopo il 1680 Kangxi aveva ampliato notevolmente l'organizzazione produttiva di palazzo (*zaobanchu*) e ciascuno dei laboratori (*zuo*) si specializzò in una tecnica differente: smalti, lacche, giade intagliate, vetri. Durante il regno di Yongzheng il principe Yi, fratello dell'imperatore, oltre allo *zaobanchu* della Città proibita amministrò anche un secondo centro di produzione istituito nel «Giardino del perfetto splendore». Kangxi, ancor più del figlio, era profondamente affascinato dalla tecnologia e dalle idee provenienti dall'Occidente e fu per sua volontà che i laboratori di palazzo si aprirono ai Gesuiti e agli artigiani laici tecnicamente e artisticamente dotati. Inoltre attraverso le missioni dei Gesuiti l'imperatore ricevette molti oggetti europei come doni diplomatici; Kangxi sembra avere visto nei laboratori di palazzo lo strumento per dimostrare la superiorità tecnologica della sua dinastia, non solo in confronto alle dinastie cinesi precedenti ma anche rispetto al resto del mondo contemporaneo. Gli oggetti prodotti nei laboratori servivano come doni politici, sia nei rapporti interni sia nell'ambito delle relazioni diplomatiche. Il desiderio di rivaleggiare in ingegno con l'Europa, insieme con la presenza di artigiani europei, può spiegare la nascita di uno stile europeizzante, o sino-europeo. Un ruolo fondamentale pare rivestisse la tecnica dello smalto, forse perché poteva essere applicato a oggetti di materiali differenti: metalli, vetro e porcellana. È possibile che i laboratori specializzati nella produzione degli smalti siano anche stati favoriti dalla presenza dello straordinario artista missionario Giuseppe Castiglione, che vi lavorò sia nell'era Kangxi sia in quella Yongzheng. Lo stile sino-europeo si affermò nel tempo come un'importante moda della corte, forse particolarmente gradito ai Mancesi proprio per la sua estraneità al gusto cinese.

Com'era prevedibile in un periodo culturalmente così attivo, serviva a corte un numero enorme di pittori, anche se non c'era ancora un'accademia di pittura formalmente costituita. Un primo, decisivo impulso venne nel 1690, con l'arrivo nella capitale degli ultimi due dei «quattro Wang», Wang Yuanqi (1642-1715) e Wang Hui (1632-1717). Quest'ultimo fu un pittore professionista di straordinario talento, che per tutta la vita perseguì l'ideale di una «grande sintesi» tra quelle che potremmo semplicisticamente denominare la tradizione illusionistica dei Song e quella espressionistica degli Yuan. La sua conoscenza enciclopedica di tutta la tradizione pittorica — dovuta in misura rilevante al fatto che l'artista aveva avuto la possibilità di accedere alle collezioni di Wang Shimin e di altri — era perfettamente in sintonia con l'inclinazione tecnologica di Kangxi. Wang era stato invitato a Pechino coll'incarico di documentare il trionfale giro di ispezione dell'imperatore nelle regioni meridionali del paese, avvenuto nel 1689, evento che avrebbe consacrato il successo della politica di Kangxi. E, a sua volta, il successo di Wang Hui nello svolgimento del lavoro — dodici grandi rotoli orizzontali in seta, realizzati in sette anni da una squadra di vari pittori — consacrò l'artista agli occhi della cultura ufficiale come il più grande pittore cinese. Wang Yuanqi giunse invece nella capitale in circostanze completamente differenti: nipote e protetto di Wang Shimin, era anche un funzionario di rango elevato, e a partire dal 1690 e per i venticinque anni successivi risiedette a Pechino in qualità di consigliere a tempo parziale per la pittura di Kangxi. Fu grazie alla sua influenza che il linguaggio pittorico della continuità culturale divenne l'espressione ar-

A fronte.
Illustrazioni di agricoltura e tessitura. Poesie dell'Imperatore Kangxi, stampe xilografiche di Zhu Gui da dipinti di Jiao Bingzhen del 1696. Stampate dalle Stamperie Imperiali nel Wuying dian. Colorate a mano. Ogni stampa cm 24,4 × 24,2. Parigi, Bibliothèque Nationale, Smith-Lesouëf chinois 69.



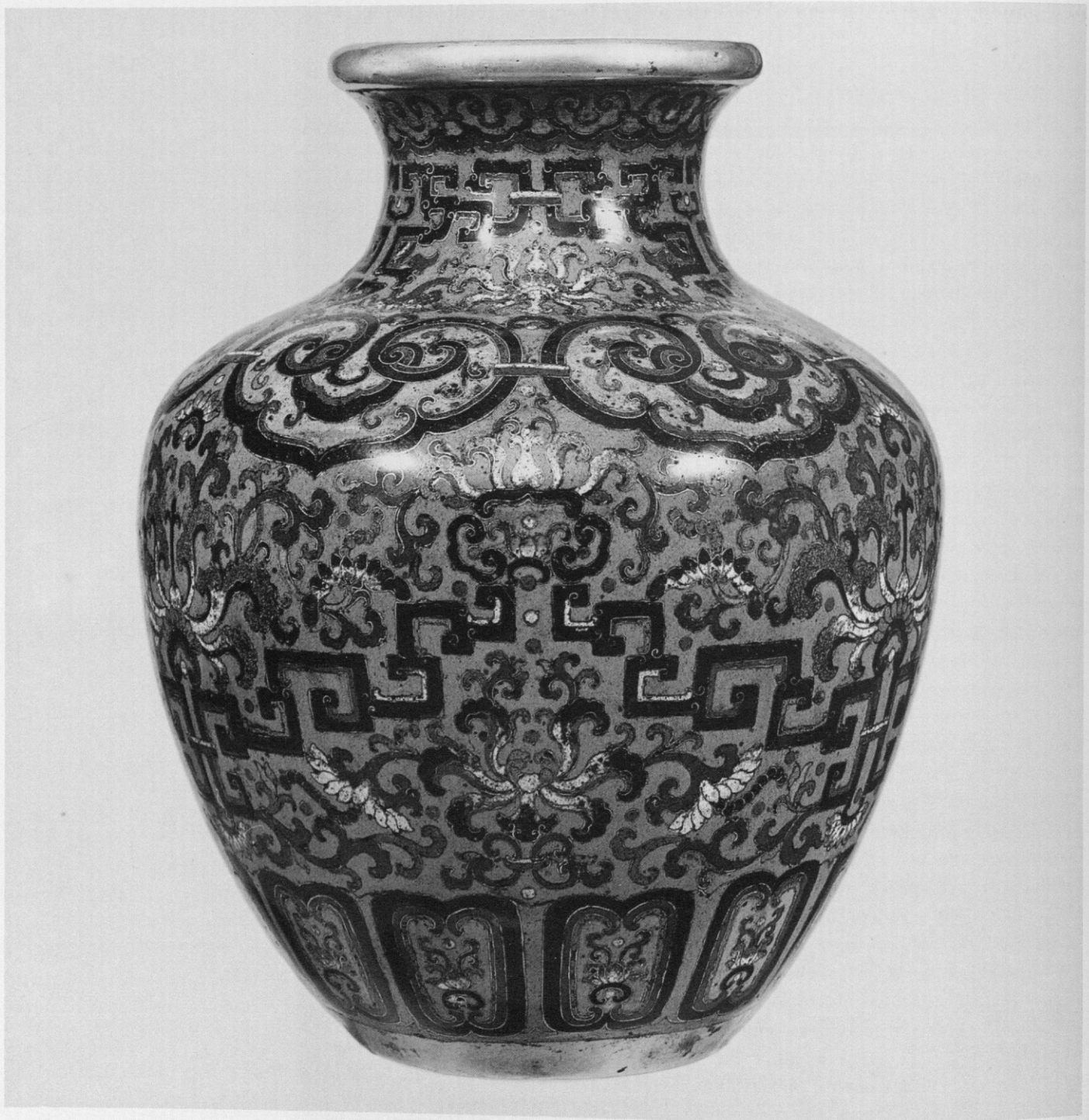
Vaso facente parte di una coppia. Porcellana con decorazioni blu sotto coperta; prima del 1723. Altezza cm 96,2. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Porzellansammlung.

tistica dei letterati dell'ortodossia della dinastia Qing. La sua personale interpretazione di quello stile, intellettualizzato e astratto, fu estremamente sottile: i suoi paesaggi sono strutture flessibili che incorporano delle disarticolazioni senza mai rischiare l'instabilità. Alla luce della carriera politica di Wang Yuanqi e dei suoi stretti legami con l'imperatore — molte delle sue opere furono dipinte nei giardini imperiali — non appare ingiustificato tracciare un parallelo tra i suoi dipinti e la politica culturale di Kangxi.

Scrivendo della decorazione delle porcellane di Jingdezhen, il padre d'Entrecolles aveva affermato: «L'abilità di questi pittori e, in generale, di tutti i pittori cinesi non si basa su alcun principio ma corrisponde semplicemente a una certa pratica, cui viene in aiuto una limitata immaginazione. Essi non conoscono nessuna delle belle regole di quest'arte». Come abbiamo visto, i pittori cinesi erano invece assolutamente consapevoli delle «belle regole» già a partire dalla fine del XVI secolo, e le utilizzarono in maniera selettiva per tutto il secolo successivo. Nella particolare situazione delle corti di Kangxi e di Yongzheng, i pittori cinesi ebbero comunque la possibilità di imparare direttamente dagli artisti missionari, come accadde per due artisti dello Shandong, Jiao Bingzhen (attivo all'incirca tra il 1680 e il 1720) e il suo discepolo Leng Mei (attivo all'incirca dal 1677 al 1742 o oltre). Le *Illustrazioni di agricoltura e tessitura* realizzate da Jiao Bingzhen sono un esempio della loro tecnica del disegno prospettico, inserito in un'ottica cinese, nonché di un'intera categoria di dipinti espressamente politici; i temi qui rappresentati saranno rielaborati da Leng Mei e da una miriade di altri artisti di livello inferiore. Le illustrazioni originali di Jiao Bingzhen, realizzate nel 1696, furono il punto di partenza non solo per la versione a colori stampata nel 1712 ma anche per tavolette di inchiostro, paraventi da tavolo in giada e persino porcellane. Nell'ideologia confuciana l'agricoltura (maschile) e la tessitura (femminile) erano la base simbolica dello stato, e ricevettero effettivamente grande attenzione da parte di Kangxi. Come progetto pittorico, questi dipinti indubbiamente alludono a quelli propagandistici di celebrazione della rinascita della dinastia voluti dall'imperatore Gaozong all'inizio dei Song meridionali; tuttavia, il fatto che siano stati modernizzati dall'innovazione tecnologica è del tutto tipico del mecenatismo di Kangxi.

Sperando come sempre di ottenere il favore e la fiducia dei sovrani, gli artisti missionari elaborarono una loro versione di stile sino-europeo, che si deve soprattutto a Giuseppe Castiglione (1688-1766), noto in Cina come Lang Shining, entrato nella Compagnia di Gesù quando già era un pittore pienamente formato, e giunto in Cina nel 1715 proprio in quanto pittore. Benché fosse stato inizialmente utilizzato a palazzo come smaltatore, Castiglione — forse seguendo le orme degli artisti missionari precedenti, come Giovanni Gherardini, rientrato in Europa nel 1704 — già sotto Kangxi iniziò probabilmente ad adattare il suo stile al gusto dei cinesi, e nei suoi primi dipinti, eseguiti per l'imperatore Yongzheng nel 1723, è evidente una sintesi di metodi già pienamente acquisita. A differenza di quanto avveniva nelle opere di Jiao Bingzhen e di Leng Mei, l'ossatura prospettica dei suoi dipinti era assai rigorosa: nel terzo decennio del XVIII secolo egli collaborò alla traduzione del *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo, stampata in successive edizioni nel 1729 e nel 1735. Grazie a un attento studio degli effetti di luce Castiglione conferì ai dipinti un'intensa luminosità, e trovò anche il modo di evitare la pesantezza della pittura ad olio usando una versione modificata dei pigmenti cinesi e adottando sfondi uniformi o paesaggistici, in ottemperanza al costume cinese.

Al di fuori della corte, il principale centro di consumo era la città di Yangzhou, dominata dalle famiglie di Huizhou impegnate nello sfruttamento delle vicine miniere di salgemma, il cui predominio risaliva all'inizio del XVII secolo, quando avevano conquistato il controllo del monopolio del sale. Prima ancora di riprendersi dalla depressione economica dei primi quarant'anni di dominio Qing, queste famiglie avevano guidato la ricostruzione della città, ampiamente distrutta dagli eserciti mancesi all'epoca della caduta dei Ming. Dagli anni Novanta del XVII secolo e fino al primo ventennio del secolo successivo, con un'attività edilizia sia filantropica sia privata, essi trasformarono Yangzhou



Vaso *cloisonné*. Regno di Yongzheng (?). Altezza cm 36,3; diametro cm 29,5. Zurigo, Museum Rietberg, P. Uldry Collection.

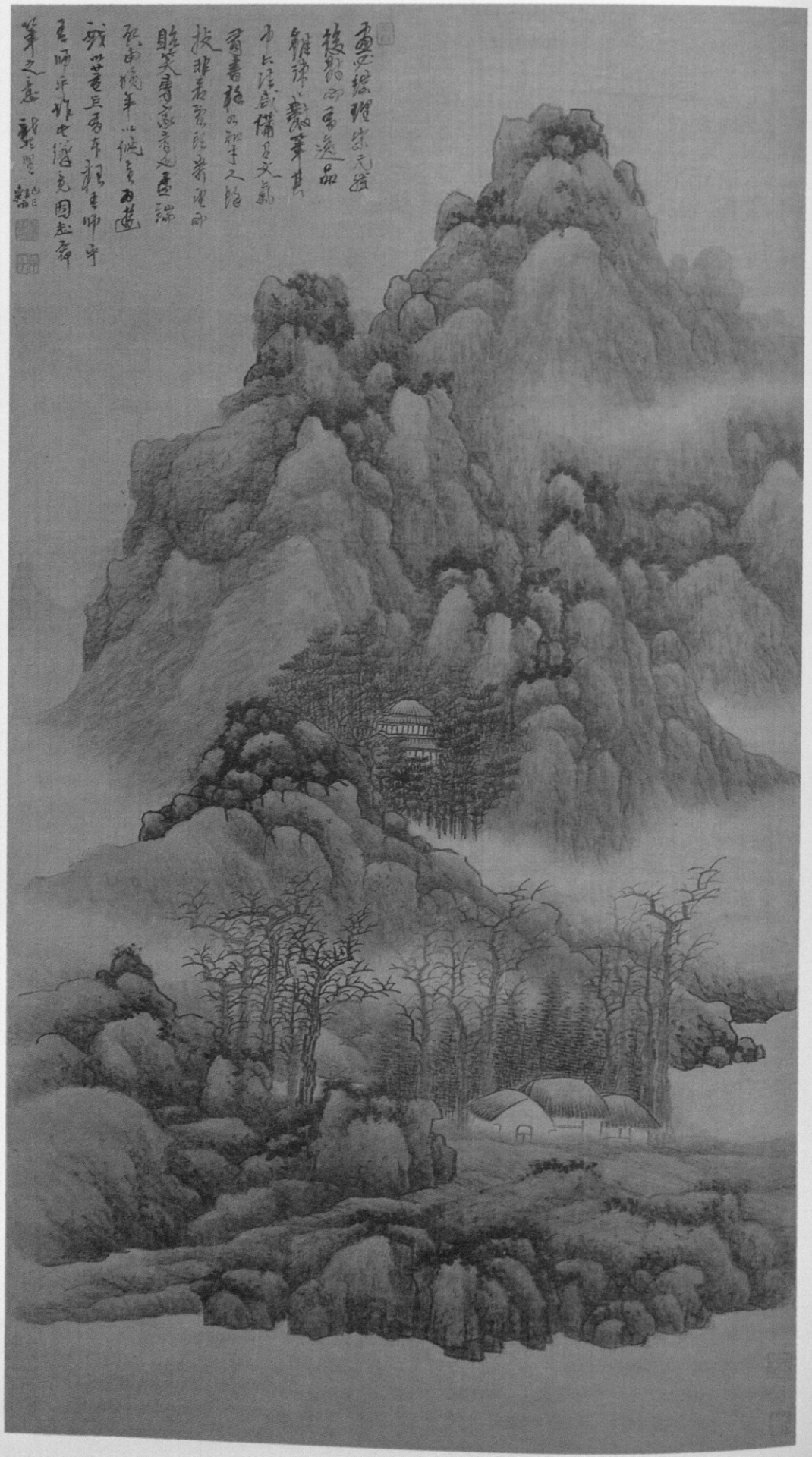
in una città di grandi dimore, giardini, templi e parchi, tappa obbligata di tutti i turisti del tempo. Possiamo cogliere un'eco delle glorie della città agli albori del XVIII secolo, quando era la seconda città dell'impero, nelle elaborate fantasie pittoriche create nel laboratorio della famiglia Yuan, che forniva paraventi decorativi e rotoli verticali alla *élite* commerciale di Yangzhou e ritraeva i nuovi giardini.

A differenza delle dimore di Huizhou, con le loro strutture chiuse di spazi comunicanti raccolti intorno a un giardino interno, quelle di Yangzhou, più normalmente, alternavano edifici a uno e due piani, aperti su grandi giardini nello stile del Jiangnan. Le pareti erano tinteggiate di bianco e l'effetto fortemente decorativo era completato da pilastri di colore scuro e da intelaiature a graticcio. I giardini rivaleggiarono ben presto con quelli di Suzhou, ma mentre questi ultimi erano noti soprattutto per le caratteristiche rocce, spesso provenienti dal vicino lago Tai, i giardini di Yangzhou sarebbero diventati famosi

per le loro montagne in miniatura, realizzate accostando artisticamente innumerevoli piccole rocce, portate dalle regioni dell'interno dalle imbarcazioni usate per esportare il sale di Yangzhou. Nei dipinti di Yuan Jiang, attivo dal 1680 circa fino presumibilmente al 1730, il virtuosismo della pennellata cancella le tracce della struttura della costruzione per creare forme dall'armonica andatura ondulata. Spesso accade che il microcosmo delle montagne dei giardini venga trasformato nel dipinto in un vero paesaggio montuoso, secondo un processo rappresentativo che privilegia l'idea implicita nella creazione del giardino rispetto alla sua apparenza esteriore, circondata da muri e dalle vie cittadine. La preminenza degli spazi privati su quelli pubblici e dell'esperienza psicologica sulla precisa registrazione dell'esperienza visiva sono caratteristiche della pittura urbana di epoca sia Ming sia Qing, con qualche eccezione di tipo documentaristico. All'interno delle grandi dimore di Yangzhou, ai grandi paraventi decorativi si affiancavano altri oggetti dell'artigianato locale: mobili in lacca di stile Zhou, intarsiati con pietre dure e altri materiali; oggetti da tavolo in lacca, intarsiati con madreperla nello stile di Jiang Qianli, artigiano della fine dei Ming; smalti di Wang Shixiong, conosciuto a Pechino come «il re degli smalti». Yangzhou testimonia pertanto la ripresa dell'artigianato di lusso dell'ultima fase della dinastia Ming, che si estendeva a tutte le regioni sud-orientali del paese. Se Yangzhou era in questo momento la metropoli che rappresentava la tradizione imprenditoriale del sud-est, nella lontana provincia dello Guangdong la città di Guangzhou (Canton) stava conoscendo un grande sviluppo che si fondava su basi molto diverse. Nel 1684 venne infatti abolita l'interdizione ai commerci d'oltremare e Canton divenne rapidamente il principale punto di accesso in Cina per gli Europei. Ciò consentì alla città di controllare il commercio di prodotti di lusso in entrata e in uscita. Nel commercio con l'Europa i mercanti si procuravano sul posto quanto era possibile, agendo altrimenti come intermediari, soprattutto per le porcellane prodotte nei forni di Jingdezhen, i quali, grazie a loro, acquisirono dimestichezza con le nuove tipologie richieste grosso modo a partire dal 1700. Stava per volgere al termine la fase in cui per soddisfare il gusto europeo per l'esotico si utilizzavano le ceramiche cinesi di forma tradizionale incorporandole in grandi composizioni decorative composite, di grandi dimensioni: erano invece richieste forme, o serie, ben precise per le mensole dei caminetti, per decorare i focolari durante i mesi estivi e per abbellire il mobilio. I committenti europei cominciavano a diventare esigenti anche sui motivi decorativi, per illustrare i quali inviavano incisioni, libri illustrati, ceramiche europee o progetti di lavorazione, aggiungendo un nuovo capitolo all'antica conoscenza delle «belle regole» da parte dei Cinesi. Il cerchio si chiudeva con l'adesione degli stessi Cinesi alla moda europea della cineseria, riscontrabile nei ventagli in avorio di epoca Kangxi e Yongzheng e negli oggetti laccati in stile giapponese, che utilizzavano lacche dorate su sfondo nero, entrambe specialità della provincia del Guangdong.

Su un piano puramente locale il tradizionale gusto del Guangdong per i disegni intricati, il traforo e i colori splendenti accolse e integrò con facilità lo stile europeo. Contemporaneamente alla nascita di un gusto sino-europeo presso la corte dei Qing, che enfatizzava sia le innovazioni tecnologiche sia lo stile rococò, lo stesso avvenne a Canton, che non solo faceva pervenire alla corte, sotto forma di «tributi», dei modelli della propria produzione, ma le forniva anche artigiani, che esercitavano la loro influenza sui laboratori di palazzo e producevano, tra l'altro, smalti, vetri, orologi, avori, lacche e mobili. A partire dalla fine del XVII secolo, lo stile sino-europeo che legava Canton alla corte divenne un equivalente cinese della cineseria, un'europeria potremmo dire. Questi due fenomeni contemporanei alle due estremità del globo, ciascuno dei quali costituiva uno specchio distorto dell'altro, ci rammentano che il mondo stava diventando sempre più piccolo e unito.

Il ricordo della disfatta • Nel 1679, quando la Ribellione dei tre feudatari era ormai completamente soffocata, Kangxi indisse degli esami speciali riservati



Gong Xian. *Paesaggio*, 1689.
Inchiostro su seta;
cm 98,6 × 54,4.
Honolulu Academy of Arts.

ai maestri della pittura di «paesaggio selvaggio», segnalati dai funzionari locali. Seguì nel 1684 il primo viaggio di ispezione dell'imperatore nelle regioni meridionali: giunto a Nanchino, Kangxi ebbe l'accortezza di officiare un sacrificio sulla tomba del primo imperatore Ming. Nel 1689, quando compì il secondo e più articolato viaggio nelle regioni meridionali, aveva ormai dimostrato in molti modi il suo atteggiamento conciliante nei confronti degli intellettuali *yimin* e l'accoglienza relativamente entusiastica che gli riservarono le popolazioni urbane contribuì a emarginare ulteriormente i lealisti. È perciò comprensibile che la pittura di «paesaggi selvaggi», a partire dalla fine del XVII secolo, si sia ammorbidita, a mano a mano che i pittori trovavano un posto ai margini della vita normale. L'arte alla quale essi diedero vita in questa situazione finalmente pacifica rappresenta uno dei momenti più alti della storia della pittura cinese. Insieme con gli artisti che operarono prima del 1680, come Hongren e Kuncan, gli *yimin* costituivano un gruppo eterogeneo, all'interno del quale si potevano incontrare una grande varietà di posizioni politiche, di personalità e di approcci stilistici. Gli storici dell'arte occidentali hanno attribuito loro la denominazione di «individualisti», ma per i primi Qing essi erano «straordinari gentiluomini», *qishi* — un'accezione di «straordinario» assai diversa da quella che esso assumeva presso la corte di Kangxi.

Verranno qui trattati tre pittori, ad esemplificazione dell'opera dell'intero gruppo. Gong Xian, come si è visto, raggiunse la maturità stilistica dopo gli anni Settanta del XVII secolo. Poiché era approdato alla pittura come a un sostituto dell'espressione politica, soltanto in una fase molto più tarda prese gradualmente a confrontarsi con il complesso retaggio della tradizione. Fu in questo aiutato dalla pubblicazione, nel 1679, del *Manuale di pittura del giardino del granello di senape*, realizzato da un altro pittore di Nanchino, Wang Gai; il *Manuale* è la più ambiziosa e sistematica opera del suo genere mai comparsa in Cina, e all'inizio del XVIII secolo si sarebbe arricchito di altri due volumi. Il risultato del coinvolgimento di Gong Xian nella tradizione, che si espresse non soltanto nella pittura ma anche in voluminosi scritti di carattere teorico, fu una straordinaria sintesi in un'epoca di grandi sintesi. Il carattere fisico della pittura cinese che è materia non meno che invenzione, faceva della pennellata un valore in sé, mentre l'illusione è per sua natura legata al mondo. Era perciò attraverso il fondamentale rapporto tra la presenza materiale dell'inchiostro (e del colore) sulla carta o sulla seta e la presenza illusoria, per esempio, di un paesaggio, che i pittori avevano sempre conciliato il polo soggettivo e quello oggettivo dell'esperienza. I pittori dei Song settentrionali e degli Yuan rappresentarono due forme ideali di equilibrio tra i due poli, e sotto i Ming vi fu un tentativo di recuperare tale equilibrio con la generazione di Dai Jin e Shen Zhou. Tuttavia, dopo il XV secolo, pochi pittori proseguirono in questa ricerca. Una via consisteva nel cercare di rendere soggettivo un dipinto usando l'illusione pittorica come struttura espressiva: è il caso di Wen Zhengming e Dong Qichang, e anche i primi lavori di Gong Xian adottavano questa impostazione. L'altra tendenza consisteva nel rendere oggettivo l'atto di dipingere: seguita dai pittori professionisti, consisteva o nel trasformare la pennellata in una manifestazione di spettacolare virtuosismo, come in Wu Wei e in Lan Ying, o nel subordinarla alle esigenze dell'illusione, come nelle opere di Qiu Ying e di Zhang Hong. Nella sua produzione tarda Gong Xian volle — e seppe — conciliare queste due tendenze su una base di uguaglianza. Nel 1689, anno della seconda visita di Kangxi alle tombe Ming di Nanchino e della morte di Gong Xian, il pittore si rifece alle origini della tradizione paesaggistica e dipinse uno scenario di montagna al modo dei maestri del X secolo riprendendone la monumentalità e l'ampiezza, pur concentrando l'attenzione sulla tomba di Zhu Yuanzhang, annidata in una pineta dello Zhongshan, alla cui ombra una casa di sole tre stanze spoglie allude certamente all'esistenza del pittore. Paradossalmente, solo la caduta della dinastia Ming poteva rendere possibile una visione della sua grandezza attraverso il filtro del senso della perdita; solo l'ascesa dei Mancesi poteva rendere possibile una grande sintesi di tradizioni nel nome dei Ming.

All'inizio degli anni Ottanta del XVII secolo Bada shanren (1626-1705), pittore del Jiangxi,





Wang Gai. Pagine dal *Manuale di pittura del giardino del granello di senape*, 1679. Dimensioni, cm 22,7 × 14,9. Parigi, Bibliothèque Nationale.





abbandonò la scuola buddhista *chan*, di cui era stato monaco per tutto il trentennio precedente e si stabilì nella natia Nanchang, dedicandosi soltanto alla pittura. Benché abbia ammantato la sua vita di mistero, al punto che non è sicuro neanche il suo nome, sappiamo che era discendente dei principi Ming di Yiyang, signori di Nanchang. L'occultamento dell'identità era dettato da una situazione di pericolo reale e trovò un corrispettivo estetico, in un'iconografia ermetica, che solo di recente è stata parzialmente interpretata come il linguaggio di una personale diffidenza e resistenza nei confronti dei Mancesi. Le strutture dei suoi dipinti non sono meno difficili: le ambiguità e la disgregazione che le caratterizzano sono sicuramente legate agli atteggiamenti *chan* nei confronti del linguaggio, ma forse riflettono — più in profondo — l'amarezza della sua personale esperienza dell'impossibilità di una normale comunicazione dopo la caduta dei Ming. In questo senso, la stranezza dei suoi dipinti testimonia nell'arte il valore perduto del comune linguaggio come garanzia della comunità, così come la pazzia e il mutismo che Bada talvolta simulava lo testimoniavano nella vita. Proprio perché incarnavano personalmente la memoria del disastro, a questi «gentiluomini straordinari», in un'epoca di ricostruzione nazionale, fu riconosciuta una statura morale estremamente elevata.

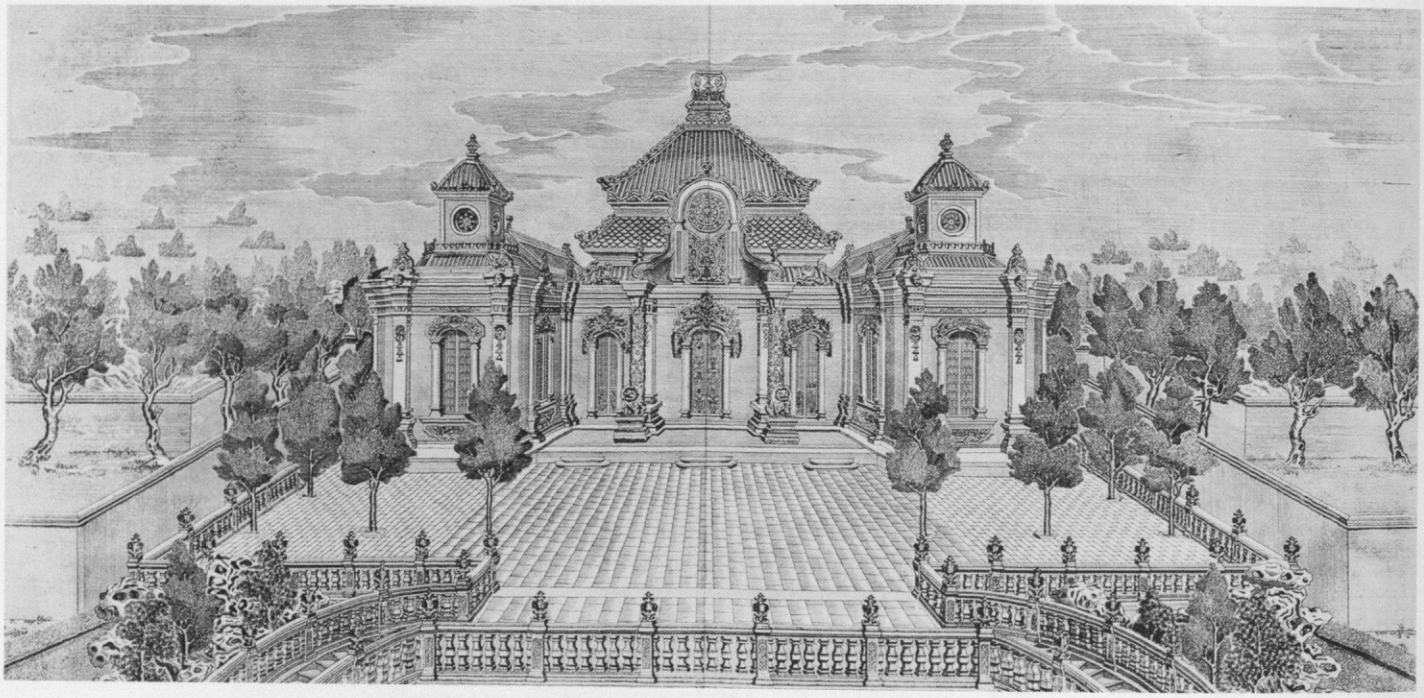
Mentre Bada shanren oppose resistenza alla reintegrazione nella vita normale, un secondo grande principe-pittore dei Ming, Shitao (1642-1707), fu più ambivalente. Discendente dei principi di Jinjiang, infeudati nella provincia meridionale del Guangxi, aveva perduto la famiglia negli anni turbolenti della resistenza Ming contro i Mancesi; fu per i primi cinquant'anni della sua vita un buddhista *chan*, seguace di un monaco fedele al passato regime che aveva poi accettato un riconoscimento imperiale sotto l'imperatore Shunzhi, egli stesso buddhista devoto. Nel 1689, Shitao sollecitò e ottenne una breve udienza al cospetto di Kangxi, durante il viaggio del sovrano nelle regioni meridionali, ma la sua speranza di ripetere il successo a corte del suo maestro andò delusa. Fu una svolta nella sua vita: entro pochi anni lasciò la chiesa buddhista e dal 1697 fino alla morte, avvenuta nel 1707, visse a Yangzhou dedicandosi alla pittura, sostenuto da alcune famiglie di mercanti originarie di Huizhou. Negli ultimi anni di vita nascose sempre meno le proprie origini principesche e riprese il nome di Zhu Ruoji, calandosi nel ruolo di simbolo vivente dei Ming. In qualità di pittore-monaco, per mettere a frutto il suo talento di proteiforme creatore di immagini, Shitao sfruttò sia il rispetto per l'esperienza immaginativa e fantastica che caratterizzò l'ultimo periodo Ming sia la successiva indulgenza verso l'estrema espressione di sé. Da questo processo derivò la più ampia varietà di esperimenti mai attuata da un artista dell'inizio dell'epoca Qing, con immagini memorabili come quelle contenute nell'*Album del taoista Yu* (realizzato intorno al 1686-87), dove le forme si generano organicamente in un processo di tale intensità che pare di riscoprirvi un livello primordiale di esperienza. Una volta reintegrato nella società di Yangzhou in qualità di pittore professionista, Shitao affrontò la competizione di mercato, come una sfida alle sue personali capacità di pittore. Come Gong Xian, e persino Bada shanren nei suoi ultimi anni, venne a patti con la società Qing anche attraverso una riconciliazione con la continuità della tradizione pittorica. Nel suo omaggio a Guo Xi, *Osservando il monte Lu*, Shitao esplora effetti di luce e di materia che gli sarebbero stati preclusi anche solo pochi anni prima. La struttura della montagna riesce a essere a un tempo monumentale e accessibile, se non alla vista, quantomeno alla consapevolezza dell'unica figura umana, che rappresenta lo stesso Shitao. Questa ambiziosa riconciliazione tra un io sovrano e il mondo fu teorizzata in uno straordinario trattato sulla pratica pittorica intitolato *Huayu lu*, uno dei pochi trattati sistematici sull'argomento mai scritti in Cina.

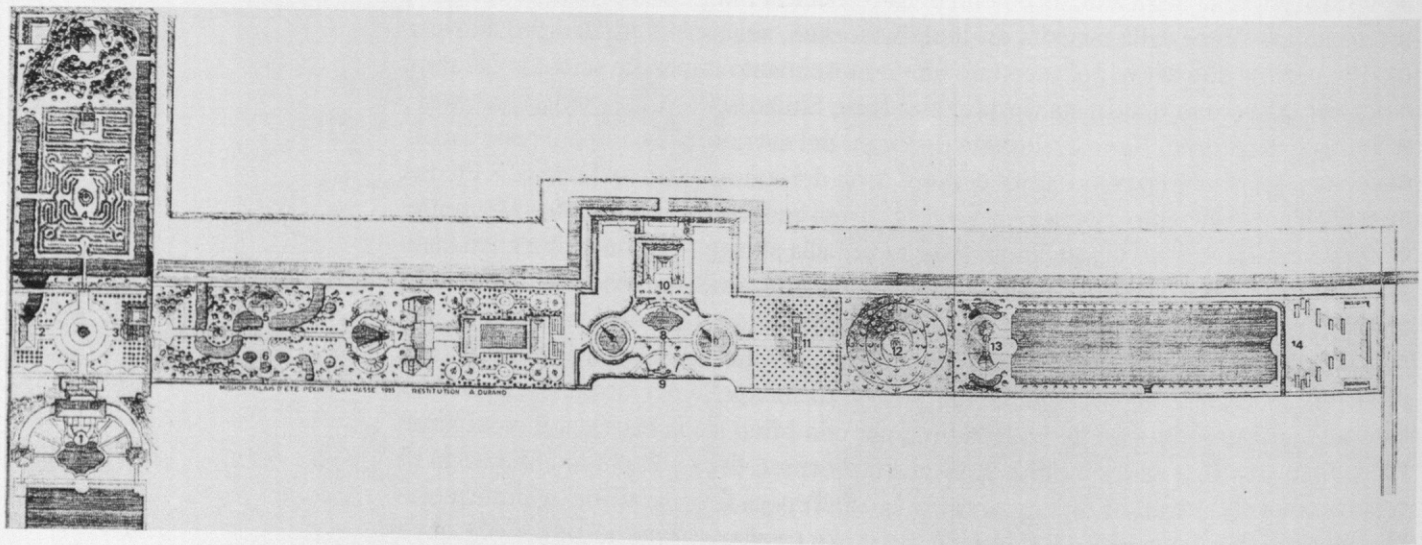
A fronte, a sinistra.
Bada shanren (1626-1705).
Storni, vecchio albero e roccia,
rotolo da una serie di sei,
1690-91 ca. Inchiostro su seta;
cm 204,5 × 54. Kansas City,
The Nelson-Atkins Museum of Art.

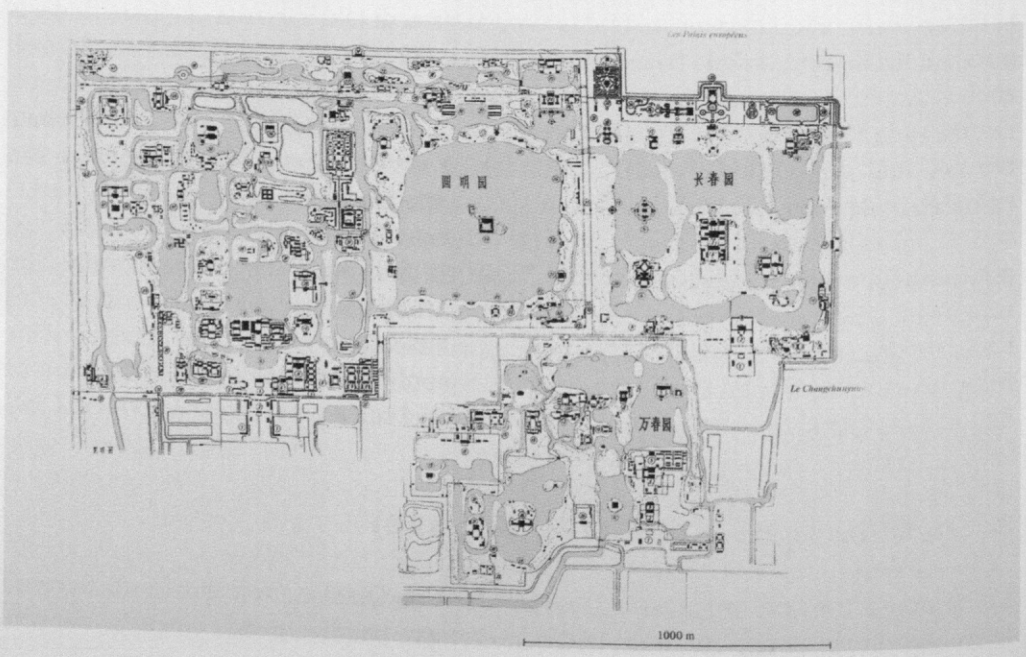
A fronte, a destra.
Shitao (1642-1707).
Osservando la cascata del Monte Lu.
Inchiostro e colore su seta;
cm 209,7 × 62,2. Kyoto,
Sen-oku Hakko kan.

3. Da Qianlong a Jiaqing (1736-1820)

LA PROSPERITÀ E I SUOI LIMITI • Con Qianlong salì al trono un sovrano le cui priorità, in campo culturale, andarono sempre più divergendo da quelle dei suoi




MISSION PALAIS D'ETE PEKIN PLAN MASSE 1903 RESTITUTION A DURAND


圓明園
长春園
万春園
1000 m

due predecessori. Se Kangxi e Yongzheng avevano utilizzato le arti figurative per dimostrare la loro efficienza, Qianlong se ne servì per dimostrare la natura onnicomprensiva del potere imperiale. Superò i suoi predecessori sia grazie a una superiore complessità tecnica, sia grazie alla trasformazione dei laboratori di palazzo in un'impresa su scala industriale. L'arte di corte doveva nel contempo dimostrare la realtà assoluta delle molteplici personalità dell'imperatore, per poco plausibili o contraddittorie potessero essere.

I ripetuti cambiamenti apportati all'area delle residenze estive, a circa dieci chilometri a nord-ovest di Pechino, sono tipici della concezione di Qianlong. Durante il suo regno il *Yuanmingyuan* (Giardino del perfetto splendore) giunse al massimo della sua espansione. In una prima fase, tra gli anni Trenta e Quaranta del XVIII secolo, Qianlong ampliò notevolmente l'ancora modesto parco di Yongzheng, rispettandone lo stile originario. Poi, nel 1747, ispirato dalla raffigurazione europea di una fontana, commissionò ai missionari gesuiti della sua corte una serie di edifici di stile sino-europeo, con giardini annessi. Questo gruppo di costruzioni, orientato secondo un asse nord-sud e situato nell'angolo nord-orientale dello *Yuanmingyuan*, fu portato a termine nel 1751. Nello stesso anno Qianlong, sulle orme di Kangxi, intraprese il suo primo viaggio di ispezione al sud, durante il quale fu ospitato negli splendidi palazzi delle grandi città. L'esperienza, destinata ad essere ripetuta più di una volta, lo segnò profondamente e lo indusse a iniziare, nel 1751, la costruzione nella parte orientale dello *Yuanmingyuan* di un nuovo giardino, comprendente copie di giardini famosi della Cina meridionale. Questo Giardino dell'eterna primavera sostituì pertanto il *Yuanmingyuan* come sede estiva del governo di Qianlong. Nel contempo, il successo dei primi edifici di stile europeo portò a un più ambizioso ampliamento verso est, lungo il margine settentrionale del Giardino dell'eterna primavera, negli anni tra il 1756 e il 1759. Infine, probabilmente nel 1778 dopo che i Gesuiti ebbero portato in dono sei arazzi di Beauvais ispirati a disegni di Boucher, venne aggiunto un ultimo edificio sino-europeo per ospitare gli arazzi stessi (l'intero complesso aveva la funzione di ospitare gli oggetti europei e sino-europei della collezione di Qianlong). A nord della Grande fontana, che segnava il centro dell'asse est-ovest del complesso, sorgeva l'Osservatorio delle acque lontane, che Qianlong contemplava dal suo trono rococò, posto a sud della fontana. I Palazzi europei — così era chiamato il complesso — presentavano anche elementi cinesi, come il colore rosso per i muri intonacati, il bianco del marmo utilizzato per elementi architettonici come le scalinate, e i colori splendenti delle tegole invetriate. Costituivano una scenografia teatrale, un esercizio illusionistico in cui una delle fonti di piacere era la stessa illusione: sul lato orientale del complesso dalla Collina delle illusioni si poteva ammirare, oltre un lago, una piccola città di campagna, realizzata sia con elementi architettonici sia con dipinti murali — il cosiddetto Dipinto prospettico a est del lago.

Tutti questi ampliamenti portarono i Palazzi europei a collegare lo *Yuanmingyuan* con il Giardino dell'eterna primavera a est. Là dove si incontravano, i due giardini si fondevano a sud con l'originario Giardino della gloriosa primavera voluto da Kangxi, che a sua volta si estendeva in direzione sud-ovest fin quasi a un altro romitaggio estivo costruito dallo stesso Kangxi; non lontano dal lato occidentale di quest'ultimo si trovava il lago fatto scavare da Qianlong per realizzare il Giardino della limpida onda. Gli edifici di stile europeo non erano dunque che una parte di un progetto molto ampio, che prevedeva la presenza di un vasto complesso di palazzi estivi in prossimità della capitale.

Come già aveva fatto Yongzheng, Qianlong divise il suo tempo tra la Città proibita e i palazzi estivi, lasciando Pechino nel terzo mese e facendovi ritorno nell'ottavo; quindi i laboratori imperiali, come era avvenuto durante il regno precedente, continuarono la loro attività in entrambi i luoghi. Ciò vale anche per l'Accademia di pittura, che nacque sotto Qianlong dalla più informale organizzazione dei pittori di corte creata dal principe Yi durante il regno di Yongzheng. Tanto nella Città proibita che nello *Yuanmingyuan* esistevano infine botteghe-studio privilegiate, dove pittori e abilissimi artigiani lavora-

A fronte, in alto.
L'Osservatorio delle acque lontane, da una serie di incisioni su rame dei Palazzi europei, 1783. Parigi, Bibliothèque Nationale.

A fronte, al centro.
Pianta dei Palazzi europei dello Yuanmingyuan. Da Antoine Durand, *Restitution des palais européens du Yuanmingyuan*, «Arts Asiatiques» XLIII (1985).

A fronte, in basso.
Mappa dei giardini imperiali e delle residenze estive a nord-ovest di Pechino. Da *Le Yuanmingyuan: Jeux d'eau et palais Européens du XVIIIe siècle à la cour de Chine*, a cura di M. Pirazzoli-t'Serstevens, Parigi 1987.



vano gomito a gomito e dove l'imperatore poteva accedere molto agevolmente; esse furono uno dei principali strumenti della diffusione del gusto personale del sovrano in tutti gli altri laboratori e studi del palazzo.

Le dimensioni delle attività di palazzo nel campo delle arti decorative e della pittura sono stupefacenti, e in parte giustificate dalla costruzione di nuovi edifici: all'attività edilizia fin qui menzionata si devono aggiungere la trasformazione dell'eremo estivo di Jehol nel più grande dei giardini imperiali (comprendeva al suo interno una dozzina di templi lamaisti, uno dei quali era una copia su scala ridotta del Potala di Lhasa), i numerosi giardini all'interno del Parco occidentale, nella Città proibita, e i nuovi edifici costruiti all'interno della stessa Città proibita. Questo fu inoltre un periodo di generosi doni politici. In ogni caso, le opere commissionate non corrispondevano di necessità a esigenze funzionali, ma esprimevano piuttosto una particolare forma di consumismo e di esibizione del potere: le possibilità offerte dai laboratori esistevano per essere sfruttate, anche solo per un capriccio. Neanche gli ampliati laboratori di palazzo erano comunque in grado di soddisfare le esigenze di Qianlong, tanto che particolari progetti dovettero essere affidati in tutto o in parte a officine del sud: un esempio, per quanto particolare, è costituito dai lavori di intaglio delle «montagne di giada», ricavate da enormi blocchi di questo materiale provenienti dalle cave e ormai disponibili grazie alle campagne vittoriose condotte nello Xinjiang alla fine degli anni Cinquanta del XVIII secolo. Questo lavoro venne effettuato per la corte nei laboratori di Yangzhou.

In questa nuova situazione, i criteri qualitativi necessariamente cambiarono. Nelle arti decorative, ad esempio, i laboratori di palazzo erano stati inizialmente il luogo dove era concentrata la massima abilità tecnica, con ciò intendendo, secondo la concezione degli ultimi Ming, l'abilità manuale dei maestri artigiani. Sotto Qianlong, però, l'inizio della produzione in serie spostò l'attenzione dall'impronta della personalità individuale dell'artigiano alla cura per il sistema decorativo incorporato nell'oggetto. L'innovazione creativa cedette il passo a un sistematico sfruttamento di tutte le possibilità di combinazione e di sostituzione. I risultati possono spesso essere incoerenti, persino assurdi o grotteschi, ma secondo i loro criteri sono perfettamente logici. In questo senso, le arti decorative dei laboratori di palazzo e il progetto architettonico delle residenze estive possono essere ritenuti l'espressione rispettivamente microcosmica e macrocosmica dello stesso fenomeno totalizzante. Un esempio ulteriore è costituito dagli innumerevoli ritratti di Qianlong, nei quali era rappresentato nelle vesti più varie: quelle del bodhisattva Guanyin o quelle di un monarca europeo, di un generale mancese a cavallo, di un erudito nel proprio giardino, di un Buddha tibetano vivente. Nella cosmologia imperiale di Qianlong, che vedeva nell'imperatore un signore universale, ogni manifestazione della presenza imperiale era ugualmente valida, plausibile e reale.

Non meno essenziale era rappresentare ciascuna di queste realtà come pura e assoluta. La tecnica pittorica propria del realismo europeo si prestava molto bene a questo scopo, poiché era in grado di fornire una testimonianza quasi documentaria. Essa raggiunse i suoi livelli più alti presso la corte cinese nei lavori di Castiglione, la cui abilità di architetto era risultata evidente nella costruzione dei «Palazzi europei» insieme a quella dei suoi seguaci Gesuiti, fratello Jean Denis Attiret (1702-1768) e padre Ignazio Sichelbarth (1708-1780). Nel 1765, per esempio, Qianlong si rivolse a Castiglione e ai suoi colleghi per la prima parte di una serie di sedici composizioni commemorative delle vittorie ottenute dagli eserciti mancesi nello Xinjiang tra il 1755 e il 1759, che fece poi incidere su rame in Francia — il lavoro fu commissionato attraverso le intermediazioni successive dei mercanti di Canton e della *Compagnie française des Indes*. Il progetto venne infine affidato a Cochin, con superbi risultati.

Anche rappresentazioni ispirate da un'altra retorica espressiva potevano tuttavia essere altrettanto convincenti. L'arte lamaista tibetana, da tempo nota ai popoli delle steppe, venne ripresa in questo periodo come espressione del Buddhismo sostenuto dall'imperatore, sia per ragioni diplomatiche sia come eco consapevole della consuetudine degli

A fronte.
Recipiente arcaicizzante per libagioni del tipo *jue* su vassoio; smalto dipinto e *cloisonné* con intarsi di turchesi e rubini. Regno di Qianlong. Altezza cm 14,8; diametro cm 17,9. Zurigo, Museum Rietberg, P. Uldry Collection.



Yuan e dei primi Ming. La sua rigorosa iconografia non era meno assoluta e precisa delle «belle regole» cui si informava la pittura europea. Per contro, quando gli stessi requisiti vennero richiesti alla tradizione pittorica cinese le conseguenze furono distruttive: sopprimere l'impronta della mente individuale nella pratica pittorica equivaleva a negare lo scopo stesso della pittura e gli esiti — come si vede nell'arte di Ding Guanpeng o di qualunque altro artista dell'Accademia — rispecchiano paurosamente il mondo privo di fondamenti reali al quale questi artisti si rivolgono.
Pur continuando a funzionare fino al primo ventennio del XIX secolo, la macchina della produzione artistica di corte aveva già visibilmente rallentato il ritmo negli anni Settanta del secolo precedente: dal 1775 circa il numero di progetti edilizi promossi dall'imperatore divenne relativamente modesto, ed egli sembrò anche perdere interesse per l'Accademia di pittura — solo il suo interesse per le arti decorative si mantenne vivo anche dopo quella data. Dopo la morte di Qianlong, nel 1799, Jiaqing inaugurò una politica di austerità che non fu compensata da alcuna innovazione, e nel corso del suo regno l'arte di corte divenne ripetitiva e stereotipata.

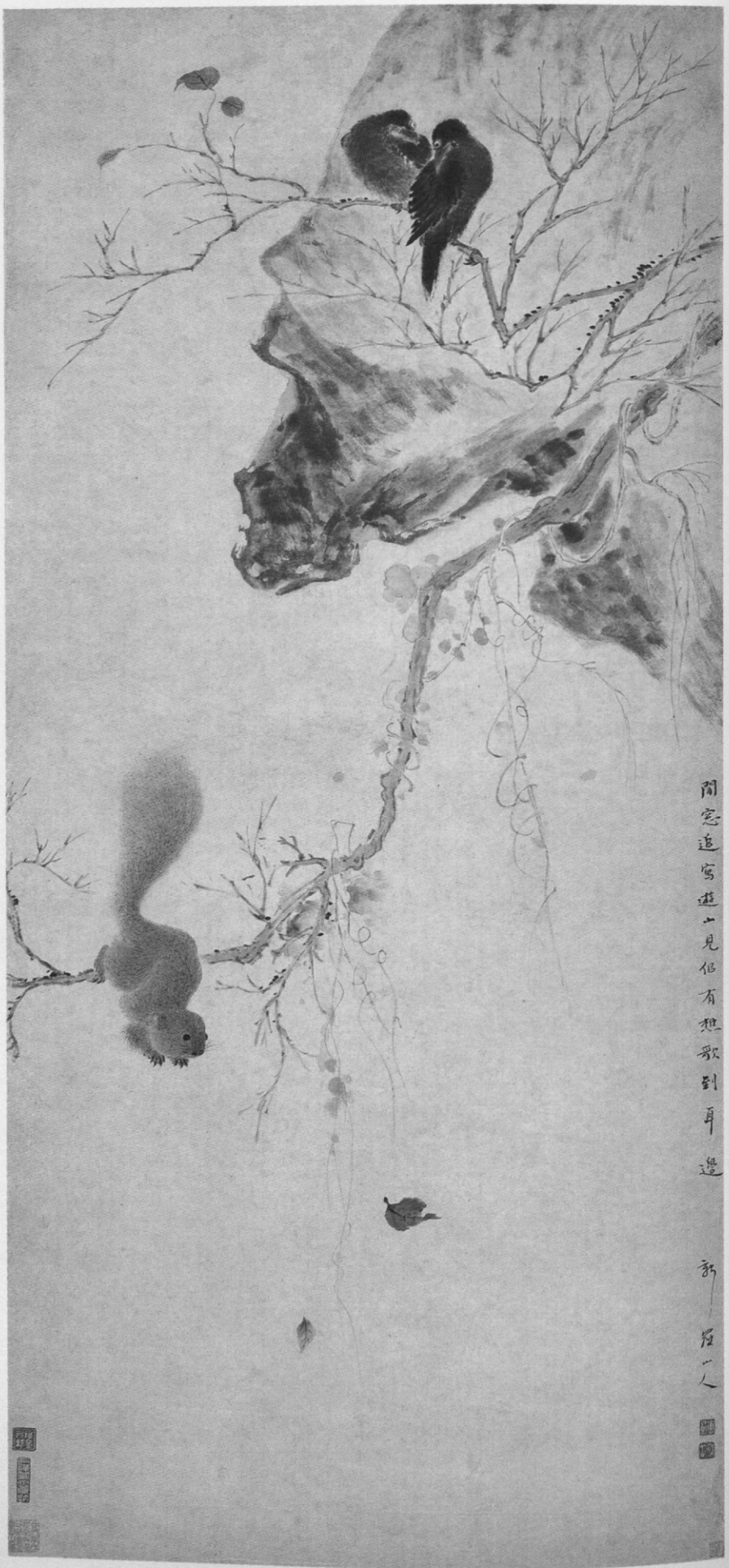
Reti culturali e microculture • A dispetto delle ambizioni universalistiche della corte di Qianlong, la Cina del XVIII secolo era un arazzo di culture diverse che sfuggivano al controllo imperiale. Una delle più ricche era quella di Yangzhou: in occasione dei viaggi di Qianlong nelle regioni meridionali i mercanti di sale di Huizhou operanti a Yangzhou, suoi principali partner commerciali nel sud-est, gli tributarono un'accoglienza di gran lunga più fastosa di quella, già ricchissima, riservata a Kangxi. La temporanea trasformazione della città in un grande parco di piaceri, cornice ideale ai rituali del divertimento e del reciproco scambio di doni, ben si accordò con la pompa del seguito del sovrano. I mercanti e la corte parvero manifestare simbolicamente la loro rivalità commerciale proprio con l'esibizione della ricchezza attraverso lo sfarzo. L'*élite* commerciale di Yangzhou continuò a promuovere lo sviluppo della città: durante il regno di Qianlong, nel 1765, il parco semipubblico ubicato nei sobborghi nordoccidentali, intorno al Piccolo lago occidentale, raggiunse le ventiquattro prospettive previste. È difficile dire se fosse Yangzhou a copiare i palazzi estivi della corte o viceversa: è più probabile che i due fenomeni si siano vicendevolmente alimentati.
I grandi dipinti decorativi che fecero la fama di Yangzhou in questo periodo si rivolgevano a un pubblico estremamente sofisticato — molto lontano dalla tradizionale caricatura dei mercanti di sale come volgari nuovi ricchi. Le rappresentazioni pittoriche della prosperità tendevano ad essere indirette: così le composizioni di fiori e animali del versatile pittore Hua Yan (1682-1756) che con un uso raffinato del pennello e con l'invenzione compositiva creò un mondo in costante movimento, pieno di energia, che sicuramente toccava una corda sensibile del dinamico mondo commerciale di Yangzhou. Come molti suoi contemporanei, Hua saturava i suoi dipinti di luce, innovazione così generalizzata in questo periodo da suggerire l'ipotesi di una possibile influenza delle incisioni e dei dipinti europei, presenti in misura sempre maggiore in Cina dopo il 1700. Certo i pittori di Yangzhou conoscevano gli sviluppi dell'arte di corte: da giovane Hua Yan fece fortuna a Pechino, e il pittore locale Li Shan (1686-1756 o oltre) prestò servizio nello Studio imperiale come segretario e pittore negli ultimi anni di regno di Kangxi. Egli tornò poi a Yangzhou dopo l'ascesa al trono di Yongzheng, entrando nel circolo di artisti dell'allora commissario del sale, Lü Jianzeng, e riprendendo a guadagnarsi da vivere con la pittura e la calligrafia. Nei primi anni del regno di Qianlong prestò servizio per qualche anno come funzionario provinciale, prima di stabilirsi definitivamente a Yangzhou, intorno al 1740, come pittore professionista. Li Shan riprese un comune stile di pittura decorativa su seta, in cui si mescolavano rocce liberamente dipinte a inchiostro e alberi con fiori e uccelli a colori vivaci, mutandone radicalmente il carattere: invece della costosa seta utilizzò la carta, e si servì deliberatamente di una pennellata irregolare che metteva in risalto i colori quasi plateali e che — soprattutto — conferiva ai suoi motivi

A fronte.
Anonimo. *Tanka* raffigurante *L'Imperatore Qianlong come un Buddha vivente*, 1760 ca. Inchiostro e colore su seta; cm 108 × 62,5. Pechino, Palace Museum.

Nelle pagine seguenti.
J. B. Le Bas da Giuseppe Castiglione, *La battaglia del fiume Ili, 1755*; 1771. Da *Le vittorie dell'imperatore Qianlong relative alla pace di Chimgar e delle regioni musulmane vicine*, serie di sedici incisioni su rame disegnate da G. Castiglione e assistenti. Stampate a Parigi sotto la direzione di Charles Nicolas Cochin. Ogni lastra cm 52 × 89,6. Parigi, Bibliothèque Nationale.







Hua Yan (1682-1756).
Storni e scoiattolo. Inchiostro e colore su carta; cm 134,5 × 60,3. Washington, D.C., Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution.

una forma quasi caricaturale. Il risultato fu tanto prorompente quanto lo stile originario era stato innocuo: si chiedeva all'osservatore di saper riconoscere lo stile che era stato abbandonato, e di accettare una concezione della prosperità invece della sua rappresentazione letterale, il che implicava, in altre parole, un certo grado di distacco dal materialismo della vita di Yangzhou. Le iscrizioni di alcuni dei dipinti fanno inoltre pensare a una deliberata parodia delle visioni immacolate della pittura curtense. Anche Hua Yan non disdegnava la satira: molte delle sue opere raffigurano una spietata lotta per la sopravvivenza nella cornice di uno sgargiante giardino.

Hua Yan e Li Shan appartenevano a un più folto gruppo di pittori attivi a Yangzhou a metà del secolo, le cui opere sono un misto di disincanto e di attenzione per il mercato e che verranno poi chiamati gli «otto eccentrici» di Yangzhou. La loro presenza in città fu una delle conseguenze delle difficoltà economiche che gli intellettuali si trovarono a fronteggiare in questo periodo; un'opera satirica intitolata *Storia ufficiosa dei letterati*, scritta intorno al 1740-1750 da Wu Jingzi ma rimasta inedita fino al 1768, descrive vivacemente la vita di questo gruppo sociale, che si era andato rapidamente ingrossando, come del resto la popolazione in generale, mentre i posti al servizio dell'amministrazione continuavano a essere difficili da trovare e da mantenere. Il fatto che artisti eterodossi e dissidenti — alcuni dei quali appunto ex-funzionari — fossero direttamente sostenuti dal mecenatismo dei mercanti testimonia ulteriormente la raffinatezza di almeno una parte della comunità mercantile di Yangzhou.

Al contrario dei pittori di «ambiente selvaggio» del tardo XVII secolo, essi facevano raramente riferimento a un ideale elevato o alla lealtà. Poiché l'ideologia di stato vantava il successo totale nella politica con la quale veniva retto il regno, l'affermazione di un distacco dalla realtà mondana o il semplice rifiuto di prendere sul serio la categoria della perfezione erano già un gesto politico. Il canonico tema politico del cavallo evocava il potere militare e diplomatico dell'impero ed era uno dei soggetti di Castiglione preferiti dalla corte, ma nella versione che ne dà un terzo artista del gruppo di Yangzhou, Jin Nong (1687-1763), in una serie di dipinti successivi alla vittoria di Qianlong sugli Zungari nel 1759 il cavallo appare tutt'altro che impressionante. L'apparentemente maldestra e malfatta immagine di Jin si può interpretare come una parodia dell'artificioso (per un Cinese) naturalismo dei cavalli del pittore italiano, mentre l'amara iscrizione mette in campo l'altro tradizionale significato simbolico del cavallo, quello dell'uomo di talento le cui qualità possono essere così riconosciute come misconosciute dallo stato (qui abbiamo il secondo caso).

Va precisato che è anche possibile che Jin, non essendo un pittore esperto, non realizzasse da solo le sue complesse immagini: aveva infatti fondato una piccola azienda di pittura, facendosi affiancare da due o tre apprendisti in grado di dipingere seguendo le sue indicazioni; di queste opere spesso venivano fornite molteplici versioni che poi lui firmava. Un altro gruppo di dipinti provenienti dallo «studio» di Jin ricostruisce antiche opere che l'artista aveva un tempo posseduto o ammirato e che, essendo poi finite nelle mani di personaggi ricchi e potenti — talvolta è menzionato lo stesso imperatore — erano diventate inaccessibili. Questo gruppo di opere costituisce una sorta di collezione immaginaria, la risposta in chiave satirica di un povero artista alla concentrazione senza precedenti di antichi capolavori operata da Qianlong.

Con il più giovane degli artisti di Yangzhou, Luo Ping (1733-1799), questa tradizione di dissenso si protrasse fino alla fine del XVIII secolo. Diplomato nella bottega di Jin, Luo — che in quel periodo visse quasi sempre a Pechino — era tanto versatile quanto Jin era limitato, il che autorizza a pensare che possa essere lui l'autore del dipinto di cavalli sopra discusso firmato da Jin Nong. Uomo di profonda religiosità, asseriva di essere in grado di vedere i fantasmi. Un rotolo verticale in cui registrò le sue osservazioni fu uno dei più celebri dipinti dell'epoca: per oltre quarant'anni stimolò i principali intellettuali a comporre poesie e commenti, la maggior parte dei quali aggiunti sul rotolo stesso. Le ragioni della popolarità di quest'opera erano numerose: pur avendo dei precedenti



Jin Nong (1687-1763).
Cavallo, 1760. Inchiostro e colore su carta; cm 120,5 × 57,5. Già Xubaizhai Collection, attualmente Hong Kong Museum of Art.



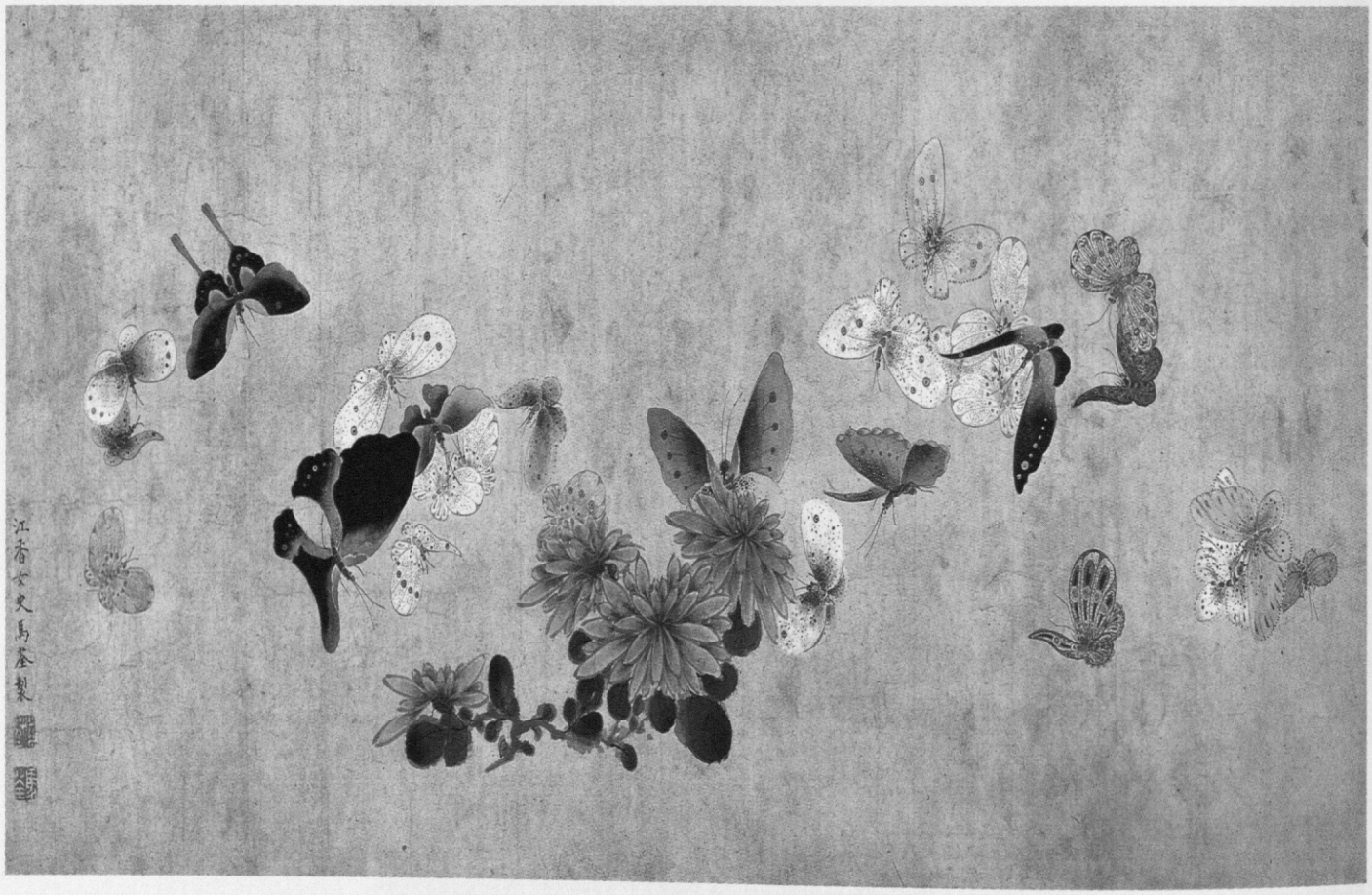
Li Shan (1686 - ca. 1756).
Uccelli e fiori, rocce e albero, 1756.
Inchiostro e colore su carta,
cm 171,5 × 92,8. Shanghai People's
Art Press, Shanghai.

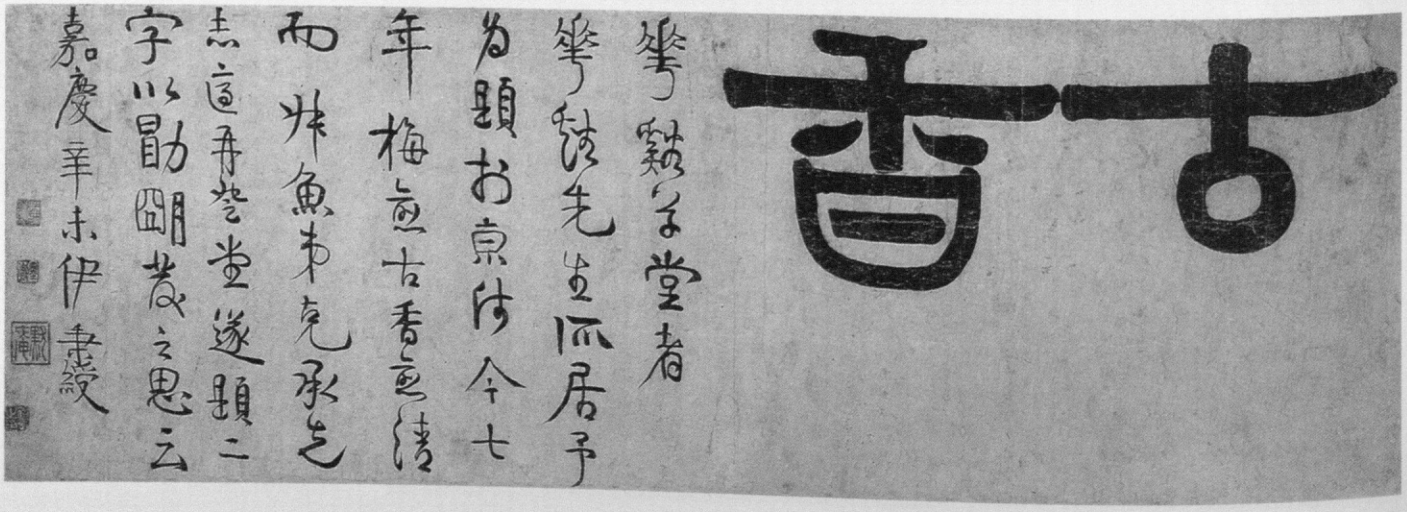
in alcuni particolari dei dipinti della «Riunione dell'acqua e della terra», le sue immagini erano tuttavia straordinariamente originali; le storie di fantasmi andavano di moda; alcuni vedevano in quelle rappresentazioni una velata critica ai potenti. Ma il loro fascino principale, come nel caso dei dipinti di Luo Ping che rappresentano sogni o il passato ormai svanito, è forse nello spostamento della realtà in uno spazio al di fuori della cosmologia idealizzata di Qianlong; lo stesso fece nel medesimo periodo Cao Xueqin (1715-1763) nel suo grande romanzo sulla vita di una famiglia aristocratica, *Il sogno della camera rossa*.

A Pechino Luo Ping ebbe rapporti molto stretti con gli eruditi-funzionari dell'Accademia di Hanlin. In pubblico costoro erano impegnati ad attuare la politica di Qianlong in campo letterario, che non consentiva la minima opposizione nei confronti dei Mancesi, giungendo al punto di proscrivere alcuni testi. In privato erano però profondamente impegnati in una cultura alternativa e in una ricerca di carattere storiografico finalizzata a ricostruire su nuove e più sicure fondamenta la realtà culturale del passato più lontano. Mantenendosi sul terreno sicuro della storia del passato remoto, essi poterono creare un universo intellettuale in cui il culto del materiale documentario bandiva l'ideologia. Al centro di questo movimento intellettuale vi era il *jinshixue*, lo studio delle antiche iscrizioni su bronzo o su pietra, che fornivano un *corpus* di testimonianze archeologiche scarsamente utilizzato dagli studiosi delle epoche precedenti. In questo contesto si iscrive il rinnovamento che coinvolse la calligrafia stessa, sulla base della frequentazione di questi antichi esempi di scrittura. In realtà, il *jinshixue* aveva influenzato la calligrafia e l'arte dell'intaglio dei sigilli, ad essa connessa, già alla fine del XVII secolo. Sia Bada shanren che Shitao avevano condotto ampie sperimentazioni negli anni dal 1690 al 1710, ma in questo campo avrebbe assunto particolare rilievo l'opera di Zheng Fu (1622-1693), calligrafo di Nanchino. La grafia degli scribi utilizzata da Zheng Fu, basata sui calchi di iscrizioni risalenti agli Han orientali, influenzò Shitao e, in seguito, Gao Fenghan (1683-1748) e Zheng Xie (1693-1765) a Yangzhou. Nel frattempo Jin Nong si era accostato sia allo stile delle iscrizioni su pietra (come è documentato dalle iscrizioni sul dipinto dei cavalli) sia a quello delle strisce di bambù iscritte a lacca. Fu però solo alla fine del secolo XVIII che si generalizzò questo passaggio dalla trasmissione storica della tradizione a un'ottica archeologica. Deng Shiru (1743-1805) basò il suo stile sigillare sui calchi di iscrizioni funerarie di epoca Han. L'austerità della scrittura, caratteristica costante della calligrafia *jinshixue*, è addolcita da un'esecuzione più morbida e dalle sorprese che il calligrafo continuamente introduce; la via traversa del primitivismo diventa strumento di autenticità. Che la questione fosse precisamente esprimere se stessi in modo autentico appare ancor più chiaro nell'opera di Yi Bingshou (1754-1815), i cui esperimenti strutturali — volti a conseguire immagini audaci e molto personali — sono visibilmente più lontani dai modelli di riferimento.

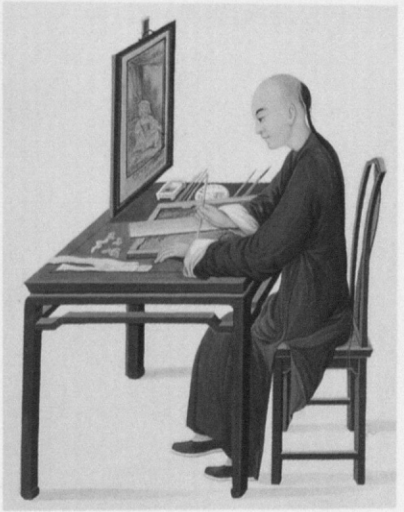
In campo calligrafico il movimento *jinshixue* continuò su scala nazionale attraverso la rete costituita dai funzionari e dagli studiosi locali da quelli incoraggiati. Le donne attive in campo artistico facevano invece parte di circuiti necessariamente più localizzati. Diversi nuovi sviluppi, tutti legati fra loro, avevano trasformato la partecipazione femminile alla vita culturale del XVIII secolo. In tutto il paese circoli di poesia vennero fondati da donne per le donne, ed eminenti poeti come Yuan Mei accolsero sovente delle allieve. Avveniva oramai comunemente che nelle famiglie fossero le donne a insegnare a dipingere ai bambini, tanto maschi che femmine. Li Shan è soltanto uno dei numerosi artisti del XVIII secolo che ricevettero da una donna i primi rudimenti di pittura. L'idea della coppia di artisti, rappresentata per esempio da Luo Ping e Fang Wanyi (1732-1799) ma meglio nota attraverso l'opera autobiografica *Sei racconti di vita irreale*, scritta da Shen Fu nel XIX secolo, si era pienamente affermata. In questo contesto, la pittura femminile divenne un significativo fenomeno commerciale; insieme al desiderio di affermazione delle donne, anche la crescente incapacità degli intellettuali ad assicurare il sostentamento della famiglia deve avere favorito l'ingresso delle donne sul mercato della pittura.




江香女史馬荃製


古香
粤雞子堂者
粤雞先生所居予
為題扣京付今七
年梅煎古香煎清
而牀魚未克承先
志這再登堂遂題二
字以勖嗣發之思云
嘉慶辛未伊秉綬

Su questo piano, la pittura femminile può essere considerata una versione moderna dell'antica consuetudine di vendere stoffe tessute e ricamate per far quadrare il bilancio. I dipinti di Ma Quan (attiva dal 1706 circa al 1762), per esempio, rifuggono dagli effetti ritenuti canonicamente essenziali per la pittura di qualità a favore di un'attenta disposizione dei motivi, fissati con contorni ben definiti e colori netti.
Come molte sue colleghe attive nel microcosmo culturale femminile, Ma Quan perseguiva effetti ricchi di una sensualità priva di erotismo.
A Canton infine i prolungati contatti con l'Europa nella cornice di rapporti economici in costante evoluzione stavano creando una cultura nuova, che metteva in discussione la stessa identità cinese. Il declino economico di Yangzhou, parallelo a quello della corte, era iniziato già dagli anni Settanta del XVIII secolo, e proprio allora la potenza economica di Canton venne alla ribalta. I mercanti della città portuale non risentirono del declino della corte, che era stata il principale mercato dei loro prodotti, sotto forma di «tributi», in quanto potevano ancora contare sugli scambi con l'Europa, di cui il governo Qing aveva dato l'esclusiva a Canton nel 1729. Uno degli effetti diretti di questa situazione in campo artistico fu il proliferare, nella stessa Canton, di laboratori specializzati nelle arti decorative, alcuni dei quali si dedicarono alla decorazione a smalto delle porcellane, che venivano acquistate a Jingdezhen nude o solo parzialmente decorate. Gli smalti avevano ormai sostituito il blu sotto coperta come genere più richiesto dai clienti europei, i quali, dal momento che ormai esistevano nel porto artigiani specializzati, erano in grado di esercitare un controllo più diretto sulle proprie commissioni. Fu soltanto a partire dall'inizio del XIX secolo che la produzione di ceramica su scala industriale in Europa consentì di fare completamente a meno della ceramica cinese. L'epoca di Qianlong e di Jiajing coincise quindi con il massimo sviluppo della decorazione ispirata a motivi europei, in particolare agli stemmi araldici e alle stampe popolari. La conoscenza delle convenzioni europee permise la nascita di un secondo tipo di laboratori, specializzati nella produzione di acquerelli su scala semi-industriale a partire da cartoni disegnati dal maestro di bottega. Alla fine del XVIII secolo, all'interno di questa produzione realizzata sovente in serie numerosissime prevalevano temi di carattere antropologico. Gli acquerelli soddisfacevano la curiosità occidentale per la vita in Cina: la struttura sociale, l'ambiente noto attraverso i visitatori occidentali, i processi di produzione delle merci importate dalla Cina, ivi comprese le ceramiche e i dipinti realizzati nelle botteghe. La loro retorica dell'oggettività e il mercato al quale erano destinate fecero sì che le convenzioni del realismo europeo diventassero componenti necessarie dello stile. Pur se certamente marginali nella gerarchia tradizionale della pittura cinese, questi «dipinti da esportazione» costituirono comunque un fenomeno significativo: per la prima volta — anche se non per l'ultima — i pittori cinesi guardavano a se stessi da un punto di vista esterno alla loro cultura tradizionale.



Sopra.
Anonimo.
Artista che copia una stampa europea su vetro, 1790 ca. Acquerello su carta; cm 42 × 35. Londra, Victoria and Albert Museum.

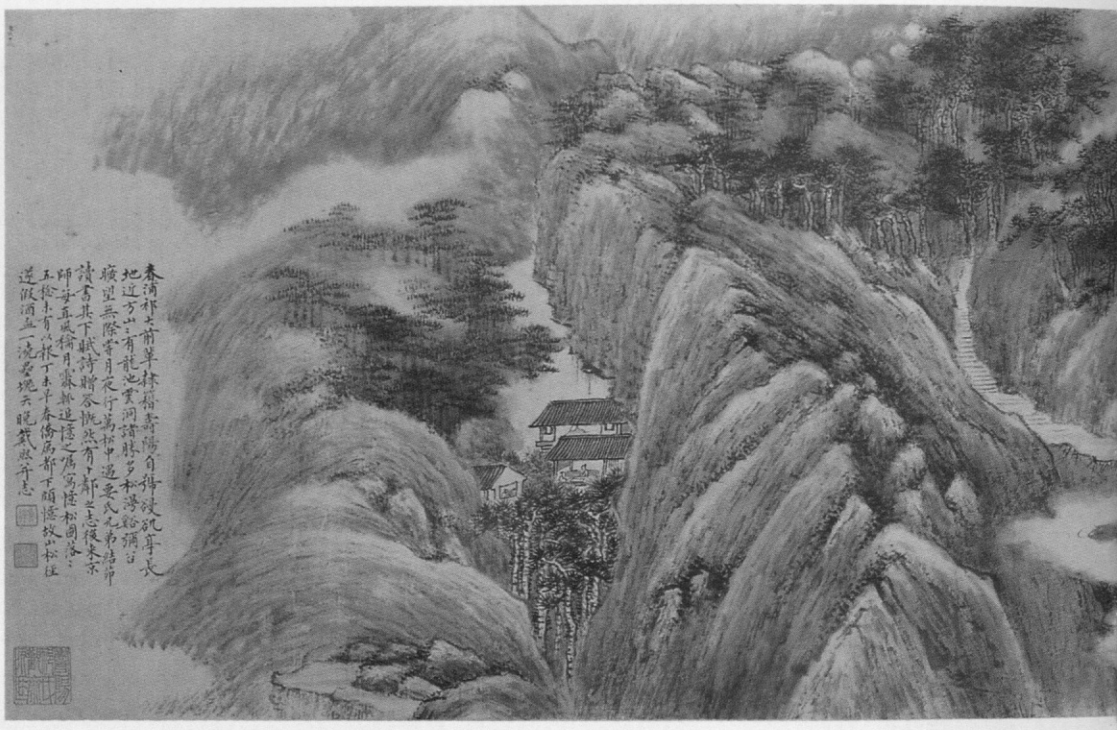
A fronte, dall'alto.
Luo Ping (1733-1799). *Fantasmi*, particolare. Sezione sesta di un rotolo orizzontale. Inchiostro e colore su carta; cm 26,7 × 257,2. Già Xubaizhai Collection, attualmente Hong Kong Museum of Art.

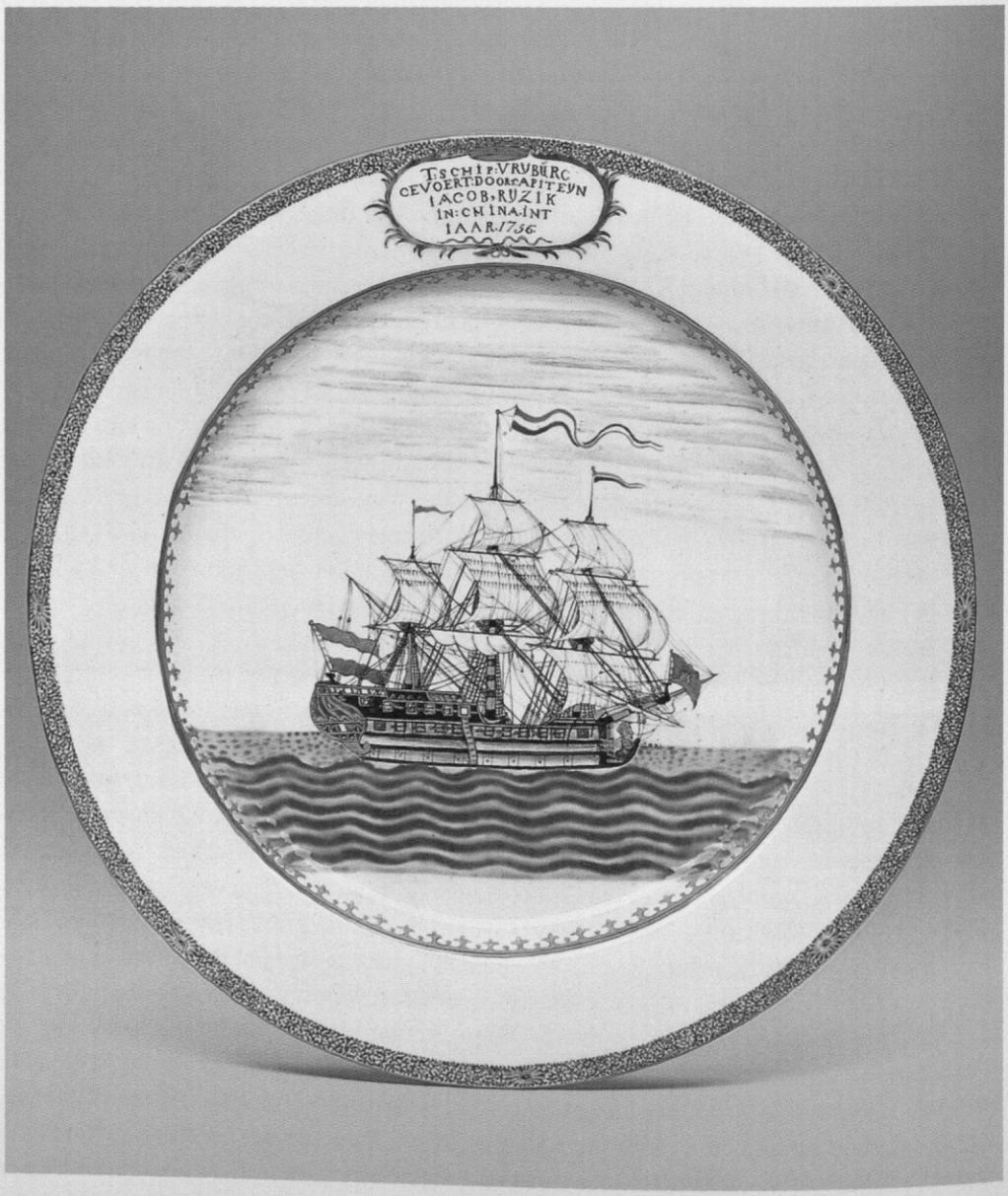
Ma Quan (attiva tra il 1706 ca. e il 1762). *Fiori e farfalle.* Sezione di un rotolo orizzontale. Inchiostro e colore su carta; cm 27,5 × 245. New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund.

Yi Bingshou (1754-1815). *Il profumo dell'antichità*, 1811. Inchiostro su carta; cm 39,4 × 123,9. Princeton University, University Art Gallery, Jeannette Shambaugh Elliott Collection.

4. Da Daoguang a Guangxu (1821-1911)

A livello di *élite* le grandi realizzazioni artistiche degli ultimi novant'anni della dinastia Qing, affrontarono, o evitarono, due questioni fondamentali: la validità della cultura tradizionale e la posizione della Cina in un globale contesto di modernità. Ma prima di affrontare questi problemi è precisamente questo il momento di accennare a un'arte di carattere affatto differente. Soltanto a partire dal XIX secolo ci sono rimaste testimonianze consistenti di arte popolare, anche se sappiamo che essa è esistita per tutta la durata delle dinastie Ming e Qing. In qualche misura era una sopravvivenza arcaica, in quanto si basava su credenze religiose radicate più profondamente di qualunque religione organizzata — diciamo una specie di animismo. In questo senso, l'arte popolare presenta un vago legame con le immagini apotropaiche delle tombe imperiali Tang e, più alla lontana, con le decorazioni dei bronzi Shang. La sua iconografia, legata al ciclo del calendario lunare e alla struttura della casa, era rigorosamente funzionale. Le immagini





A lato.
Piatto in porcellana con decorazione smaltata e dorata aggiunta nel Guangzhou, 1756. Diametro cm 38,1; altezza cm 4,5; diametro della base cm 23. Parigi, Musée Guimet, Collection Grandidier.



erano innanzitutto destinate a proteggere la casa contro gli influssi maligni e invocavano l'aiuto di divinità benigne che garantivano il benessere alla famiglia. Tuttavia, nonostante le sue profonde radici, l'arte popolare così come ci appare nel XIX secolo costituisce in buona sostanza un fenomeno legato ai Qing. La sua forma principale è rappresentata dalle xilografie a colori note col nome di Stampe dell'anno nuovo perché abbondantemente utilizzate durante il mese di celebrazioni che caratterizzava la ricorrenza. Dopo la sua invenzione, all'inizio del XVII secolo, la xilografia a colori ebbe scarsi sviluppi a livello di *élite*, diffondendosi invece ampiamente nell'arte popolare, anche se la necessità di mantenere bassi i costi consentì l'utilizzo di una gamma cromatica molto ristretta. In epoca Qing si assistette inoltre al proliferare delle divinità della ricchezza, che ebbero il sopravvento persino sulle immagini di divinità di tutt'altro tipo, e comparvero stampe dell'anno nuovo «di lusso», provenienti da Tianjin e da Suzhou.

Le figure principali connesse alla celebrazione dell'anno nuovo erano, e sono, il dio della cucina e le divinità della soglia. L'icona del dio della cucina era affissa al muro sopra la stufa, e veniva quindi a trovarsi proprio al centro dell'abitazione. Vegliava sulla casa per tutto l'anno, prendendo nota delle azioni buone e di quelle cattive, che avrebbe riferito alla fine dell'anno al dio supremo.

Il ventitreesimo giorno del dodicesimo mese, primo giorno delle celebrazioni dedicate all'anno nuovo, l'immagine dell'anno trascorso veniva rimossa e bruciata con una cerimonia rituale, in quanto il fuoco era il mezzo attraverso il quale il dio passava da questo mondo a quello celeste. Egli è in genere rappresentato due volte: una volta al centro dell'immagine, nel ruolo impassibile di giudice delle vicende domestiche, e una seconda volta in alto, diretto verso il cielo sulla groppa di un cavallo o di un drago. Di fronte a sé, posati su un tavolo, ha due recipienti contrassegnati rispettivamente dalle scritte «bene» e «male» e contenenti delle strisce di carta sulle quali sono annotate le azioni della famiglia; in primo piano sono ritratti due assistenti che depongono del denaro in un braciere, a simboleggiare l'abilità del dio nel procurare fortuna alla famiglia. Le divinità della soglia erano caratterizzate da una più varia iconografia, anche perché divinità diverse sopraintendevano all'ingresso principale, alle porte delle varie stanze che si aprivano sul cortile e persino della stalla. Gli dei più noti sono comunque quelli rappresentati come generali, uno benevolo e l'altro terrifico: venivano affissi alle ante dell'ingresso principale il primo giorno del primo mese lunare, e derivavano in ultima analisi dai guardiani e dai re celesti dei templi e delle tombe Tang.

In alto.
Dai Xi (1801-1860).
Ricordando i pini, 1847.
Inchiostro su carta;
cm 38,2 × 123.
Pechino, Palace Museum.


一家之主
上天已好事
下方降吉祥
忠
善
五宝
五宝

Reazioni conservatrici ◆ Se l'arte popolare era più fiorente che mai, la tradizione culturale di livello elevato era messa in discussione dai traumatici eventi del periodo. Qianlong aveva risposto alle aperture diplomatiche giunte dall'Inghilterra nel 1793 rifiutando ogni rapporto con l'Occidente che non fosse il commercio di beni di lusso privo di implicazioni diplomatiche. Durante il regno di Daoguang il traffico dell'oppio da parte degli occidentali, che durava ormai da mezzo secolo, provocò la ritorsione cinese, ma la necessità di conservare l'accesso al grande mercato della Cina indusse le potenze europee a imporre il loro commercio con le armi. La Guerra dell'oppio del 1839-1842 ebbe come conseguenza la nascita dei cosiddetti «porti aperti», in cui appezzamenti di terreno vennero concessi in affitto a diversi paesi europei. Successivi conflitti portarono a concessioni ancora maggiori, tanto che oltre ai paesi occidentali anche il Giappone ottenne contratti di affitto in una ventina di porti cinesi. All'interno del paese, nel frattempo, le rivolte contadine su larga scala che già avevano caratterizzato la fine del XVIII secolo assunsero un carattere sempre più minaccioso, e negli anni Cinquanta del XIX secolo tutte le regioni meridionali e sud-orientali furono coinvolte nella Rivolta dei Taiping, che provocò un numero di vittime stimato tra i venti e i trenta milioni. Anche se lo stato mancese temporaneamente sopravvisse, un imprevisto effetto della rivolta fu di sospingere la nuova *élite* commerciale della costa dello Zhejiang verso la vicina Shanghai, dove trovò rifugio nelle concessioni straniere. Intorno al 1890 Shanghai aveva una popolazione di circa mezzo milione di abitanti e aveva sostituito Canton nel ruolo di centro della cultura occidentalizzata. La guerra sino-giapponese nel 1895 e la Rivolta dei Boxer nel 1900 misero definitivamente a nudo il fallimento del governo Qing e, nel 1911, permisero ai sostenitori della cultura occidentalizzata di instaurare una repubblica. In arte, una delle più singolari reazioni a questi eventi fu una deliberata introversione: un ritorno ai modelli tradizionali. Il pittore Dai Xi (1801-1860), per esempio, si rivolse al linguaggio della continuità storico-artistico inaugurato da Wang Shimin all'inizio della dinastia. Non si trattava esattamente di un *revival*, poiché quello stile aveva continuato ad avere sostenitori per tutto il XVIII secolo, quanto piuttosto di una estensione logica dei suoi principi originari. Se i «quattro Wang» avevano assunto come punto di riferimento la pittura Yuan, Dai Xi assunse ora i «quattro Wang» stessi come canone. Potrebbe sembrare una scelta poco fertile, ma nelle sue mani produsse strutture astratte di straordinaria disciplina e chiarezza. Il contesto di un classicismo così radicale può esserci in parte suggerito da un dipinto realizzato all'inizio degli anni Quaranta per il responsabile della difesa costiera contro i britannici e in cui il cuore montuoso della Cina settentrionale è visto come muro. Ancora meglio comprenderemo il conservatorismo di Dai Xi sapendo che, quando le truppe dei Taiping entrarono ad Hangzhou, sua città natale, egli rifiutò di consegnarsi, preferendo il suicidio.

In quello stesso anno, le forze congiunte delle potenze alleate raggiunsero Pechino e distrussero il complesso delle residenze estive ai margini della città, trasformando in un cumulo di rovine gli edifici sino-europei dello *Yuanmingyuan* ormai da tempo trascurati. Un anno più tardi il potere passò nelle mani di Cixi, l'imperatrice vedova, madre dell'imperatore bambino Tongzhi, che avrebbe governato fino al 1908, salvo una breve interruzione nel 1898. La sua stupefacente risposta alla distruzione delle residenze estive venne poco tempo dopo, nel 1887, quando propose di trasformare il Giardino della limpida onda, il sito più periferico nel complesso dei palazzi estivi di Qianlong, in luogo di addestramento della nuova flotta navale. Ma, una volta acquisiti i fondi, Cixi li impiegò per restaurare il giardino facendone un'ultima grandiosa residenza estiva, per la cui realizzazione furono necessari otto anni di lavoro. Nacque così il Giardino della suprema concordia, dimora dell'imperatrice e importante sede di governo. Qui Cixi studiò pittura sotto la guida della pittrice Miao Jiahui (attiva tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX), originaria dello Yunnan; a questa artista si debbono sicuramente una serie di superbi dipinti formali, recanti la firma di Cixi, che rappresentano rami che emergono dalle nuvole con imperiale sontuosità.





Sopra.
Divinità della soglia. Stampe moderne da matrici in legno originali della dinastia Qing. Da Zhangzhou, provincia del Fujian.

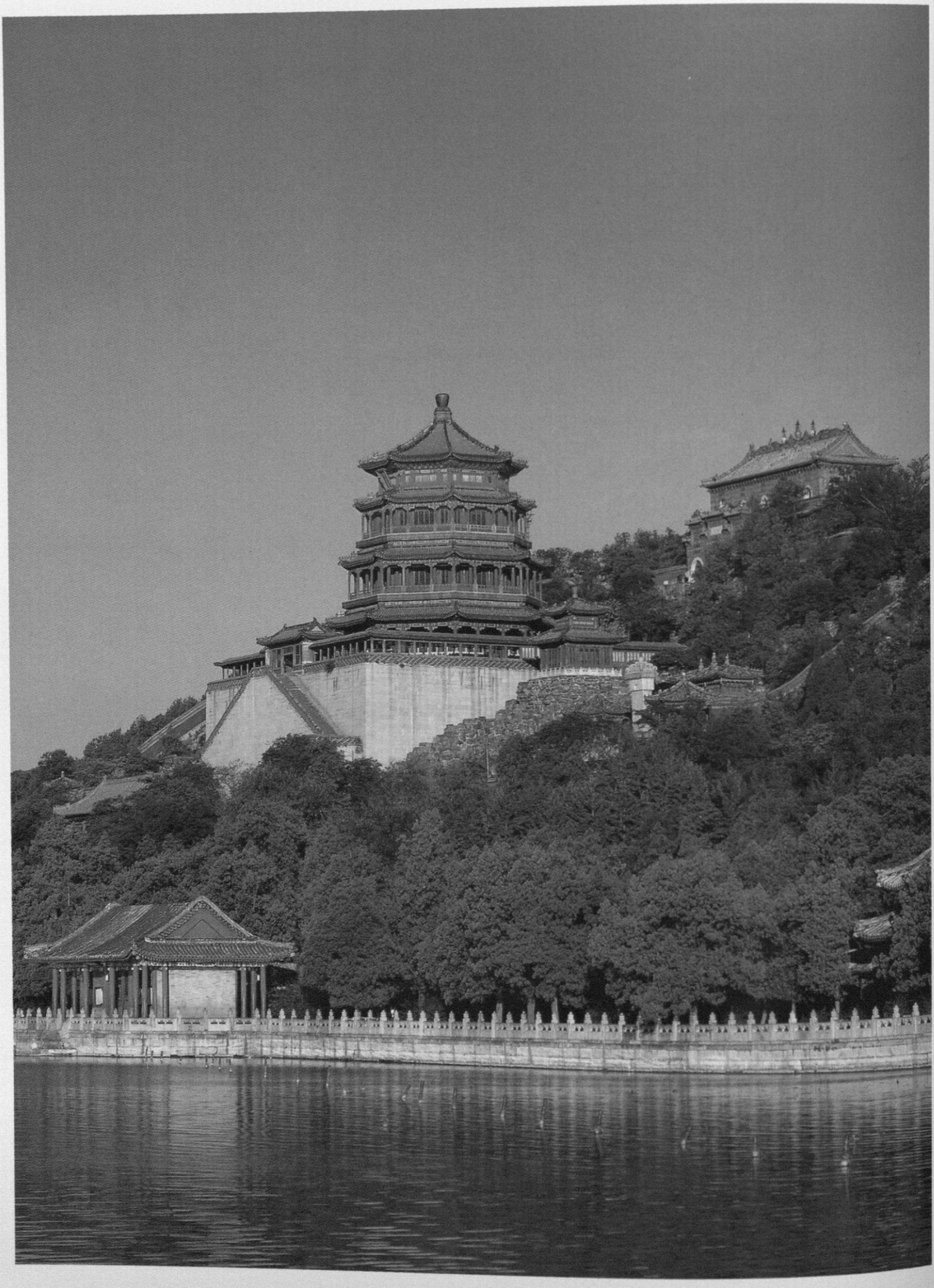
A fronte.
Il dio della cucina e sua moglie. Stampa moderna da matrice in legno originale della dinastia Qing. Distretto di Wei, provincia dello Shandong; cm 30,48 × 21.



In contrapposizione a risposte conservatrici così estreme, buona parte della cultura del XIX secolo fu coinvolta in un doloroso processo di adattamento delle idee tradizionali a quelle nuove e viceversa. Fu così che nella seconda metà del XIX secolo comparve una figura di erudito-artista completamente nuova, versata tanto nella pittura che nella calligrafia e nella incisione di sigilli. Questi artisti, il primo dei quali fu Zhao Zhiqian (1829-1884), elaborarono un'estetica basata sulla fusione di principi diversi desunti dalle tre arti. Nelle opere di Zhao Zhiqian le agili architetture derivavano da una calligrafia ispirata ai Wei settentrionali, l'immediatezza dell'impatto visivo dalle nette immagini delle incisioni sigillari di stile Qin e Han e il carattere ricco e lussureggiante dalla pittura floreale a inchiostro. La fusione di questi elementi differenzia Zhao dai suoi predecessori, determinandone la relativa modernità. Osando riassumere l'estetica dei letterati in una unica, essenziale forma visiva, egli dimostra il suo distacco dalla tradizione e la sua capacità di concepirla, per così dire, dall'esterno. La adegua anche a un mondo ormai completamente dominato dal mercato; i suoi colori uniformi e brillanti sono non solo fortemente espressivi ma anche altamente decorativi.
Zhao proveniva dalla città di Shaoxing, sulla costa settentrionale dello Zhejiang, vale a dire da quella regione del paese che aveva tratto maggiori vantaggi, in termini puramente commerciali, dall'usurpazione delle potenze straniere. Da quell'area provenivano i banchieri e i mediatori anglofoni di Shanghai, che agivano da intermediari tra i mercanti occidentali e i loro fornitori e acquirenti cinesi.
Fu proprio Zhao a costituire il modello al quale si ispirarono artisti dello Zhejiang settentrionale come Pu Hua (1834-1911) e Wu Changshi (1844-1927), attivi a Shanghai tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX e molto popolari tra gli uomini d'affari dello Zhejiang. Attraverso questi artisti, il nuovo linguaggio creato da Zhao Zhiqian fu al centro della moderna pittura cinese.

L'ACCETTAZIONE DELLA MODERNITÀ • Le iniziative fin qui esaminate venivano dall'interno della tradizionale cultura d'*élite*, e dimostrano come tale cultura avesse delle capacità di resistenza e di adattamento superiori a quelle che le vengono sovente accreditate. La più viva risposta artistica al mutare dei tempi comparve però in un mondo completamente differente, lungo le coste della Cina meridionale e orientale, nelle città che ospitavano i «porti aperti». L'aggressiva commercializzazione, la cultura popolare e le istanze progressiste crearono una miscela culturale senza precedenti, che trovò nella pittura e nell'illustrazione le sue espressioni più vitali.
I primi segni della nascita di una moderna cultura dell'immagine comparvero a Canton. Su Liupeng (circa 1796-1862) non solo proveniva da un ambiente relativamente povero ma pare fosse sostanzialmente un autodidatta. Probabilmente si trasferì a Canton negli anni Trenta del XIX secolo, dopo aver raggiunto una certa fama nelle sue terre d'origine, nella regione dei Monti Luofu. Molte delle sue opere sono dedicate a racconti storici, teatrali, religiosi o letterari di ampia diffusione, che erano pertanto facilmente riconoscibili. Altre narrano una storia loro, prendendo spunto dalla vita della città e dei villaggi, in una sorta di vignetta lirica. Questi soggetti erano già stati introdotti da due artisti del XVIII secolo provenienti dal Fujian, Shangguan Zhou (1665-1750 circa) e il suo più famoso seguace, Huang Shen (1687-1772). Se si considerano i tradizionali legami culturali ed economici che uniscono le province contigue del Guangdong e del Fujian, sembra di potere affermare che Su Liupeng operava nell'alveo di una tradizione regionale, tanto più che anche il suo stile è regionalmente connotato: la pennellata mostra la deliberata ruvidezza e il gusto per quegli effetti di macchie, scarabocchi e chiazze comuni nel XVIII e nel XX secolo in tutta la pittura lungo le coste del Guangdong, del Fujian e a Taiwan. Si tratta di una tradizione che, a sua volta, può essere fatta risalire all'opera della scuola pittorica regionale Zhe di epoca Ming, e che pertanto non è priva di connotati politici. La rivolta dei Taiping, che faceva leva su una sommersa tradizione popolare di ostilità nei confronti dei Mancesi già emersa nella resistenza Ming alla fine del XVII

A fronte.
Yu, fotografo di corte.
L'Imperatrice vedova in posa come Guanyin, la dea della misericordia.
Pechino, ca. 1902-1908. Washington, D.C., Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution.



secolo, mosse i suoi primi passi proprio dalla provincia del Guangdong. Per quanto non esistano prove di un eventuale coinvolgimento di Su Liupeng nei movimenti di rivolta, i suoi dipinti sembrano riprenderne lo spirito, dal momento che rappresentano senza alcuna indulgenza coloro che hanno perduto i loro privilegi. Su un dipinto che raffigura una rissa tra due ciechi egli aggiunge la seguente iscrizione: «Pur non potendo vedersi l'un l'altro, questi due ciechi lottano con tanta ferocia. Che mondo è mai questo! Non soltanto i ciechi, ma anche i dotti si disprezzano reciprocamente!».

Sui sentimenti antimancesi e regionalisti di un più giovane contemporaneo di Su Liupeng, Su Renshan (circa 1814-1850), ci sono meno dubbi: furono probabilmente tali sentimenti a provocarne la cattura, per mano del suo stesso clan, e la prigionia nella quale consumò gli ultimi tre anni della sua breve vita. La sua pittura rispecchiava la violenta iconoclastia delle sue idee: è proprio attraverso le iscrizioni apposte sui suoi dipinti che veniamo a conoscenza della sua opposizione alla morale confuciana e a istituzioni statali ormai morenti, come i saggi d'esame. Rompendo radicalmente con i canoni della tradizione pittorica cinese, Su Renshan adottò uno stile del tutto lineare, in parte influenzato dalle illustrazioni xilografiche, in particolare dai manuali di pittura. Se i suoi primi paesaggi sono già ampiamente disgregati, in molti esempi posteriori egli sembra fare della contraddizione e dell'incoerenza il suo vero tema pittorico; lo stesso Su ricollegò esplicitamente la sua opera a quella di Wen Zhengming. La struttura dei suoi paesaggi, tuttavia, è molto simile a quella delle carte da parati di Canton destinate all'esportazione, e senza dubbio anche i suoi dipinti di carattere decorativo attingono a questa tradizione o ad altre a essa correlate.

L'opera intitolata *Guidare le fenici suonando il flauto*, è un continuo attentato alle convenienze: la calligrafia è una parodia degli stili del *jinshixue*, come peraltro chiarisce un lungo commento che occupa tutto lo spazio disponibile, mentre la firma in alto a destra è una presa in giro della misurata sobrietà che ci si attenderebbe da un artista. Pur tuttavia, in termini puramente grafici, ogni iscrizione occupa una sua posizione logica, creando così un disegno efficacemente equilibrato.

Non meno originale di Su Renshan fu Ren Xiong (1823-1857), suo contemporaneo e nativo dello Zhejiang settentrionale, il quale fu però un pittore estremamente versatile, in grado di realizzare illustrazioni xilografiche alla maniera di Chen Hongshou attingendo alla sua tradizione locale, ma capace anche di dipingere dal vero, alla maniera di Hua Yan, o di creare paesaggi basati sugli schemi dei dipinti destinati all'esportazione. La sua opera fu infatti caratterizzata da un'incessante sperimentazione, ed egli ampliò i limiti della consapevolezza della rappresentazione più di ogni altro pittore del XIX secolo. Dipinse il suo sorprendente *Autoritratto* probabilmente durante o subito dopo avere prestato servizio nello stato maggiore di Xiang Rong, il generale mancese incaricato di contenere i ribelli Taiping a Nanchino, tra il 1854 e il 1856. L'iscrizione che accompagna il dipinto, per quanto difficile da comprendere pienamente, rivela che esso è un esame di coscienza nel quale il pittore si confronta con la confusa esperienza di vivere nei caotici tempi moderni. Egli afferma che non vi sono più eroi, riecheggiando ad un certo punto Su Renshan: «la strada del funzionario è quella del disprezzo e della decadenza». La sua veste, parzialmente abbassata ma non tolta, conferisce all'immagine tensione, persino ansietà come se l'uomo che sta al di sotto dell'abito stesse esponendo se stesso.

Nel periodo che vide attivi Su Liupeng, Su Renshan e Ren Xiong, a Canton proseguiva la produzione di dipinti destinati all'esportazione, che si diffuse anche in altre città portuali. Due pittori cantonesi, Ju Chao (1811-1865) e Ju Lian (1828-1904), integrarono ampiamente elementi di quella tradizione nella emergente pittura moderna. Essi non erano stimolati dal problema della composizione figurativa ma dallo studio di fiori, piante e insetti per i dipinti destinati all'esportazione. Con precisione quasi botanica, che arricchì di nuovi colori la tradizione pittorica cinese, i due fratelli perseguirono un naturalismo privo di sentimentalismi. I fiori, spesso scelti al di fuori di quelli di norma utilizzati, sono rappresentati spezzati e disordinati, mentre la composizione, essendo tagliata, suggeri-

A fronte.
Giardino della suprema concordia (Palazzo d'estate). Pechino, tardi anni Ottanta e primi del Novecento. Veduta della Collina della longevità dal lago Kunming.


鐵樹
能不華
杜鵑此不
嘑草木
全天年
賴君水與
泥


金蓮寶相正濾眼
藏百子九子掌上膝上





Zhao Zhiqian (1829-1884). *Fiori e piante*, serie di quattro rotoli verticali, 1861. Inchiostro e colore su carta. Ciascun rotolo cm 133,2 × 31,3. Tokyo National Museum.



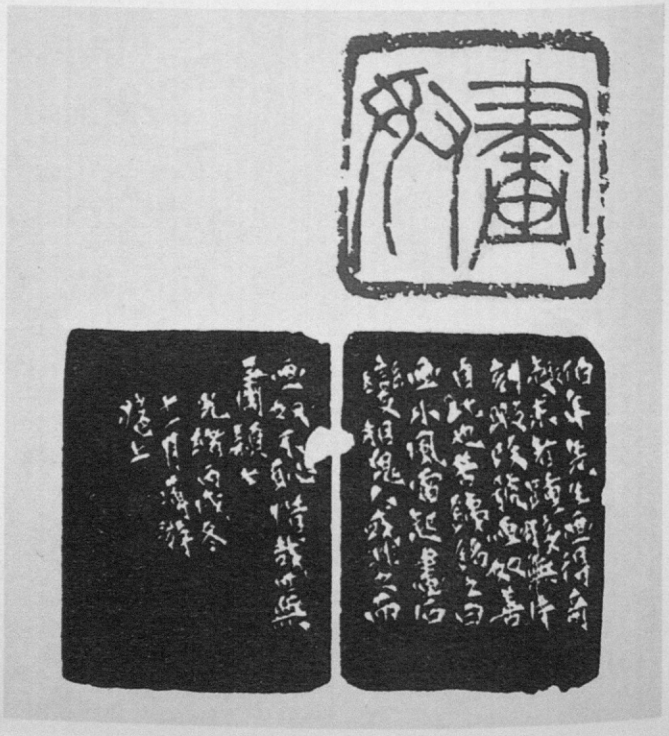
A lato.
Su Renshan (1814 ca.-1850). *Guidare le fenici suonando il flauto*, 1848. Inchiostro su carta; cm 278 × 120. Chinese University of Hong Kong, Art Gallery.

A fronte.
Ren Xiong (1823-1857). *Autoritratto.* Inchiostro e colore su carta; cm 177,5 × 78,8. Pechino, Palace Museum.





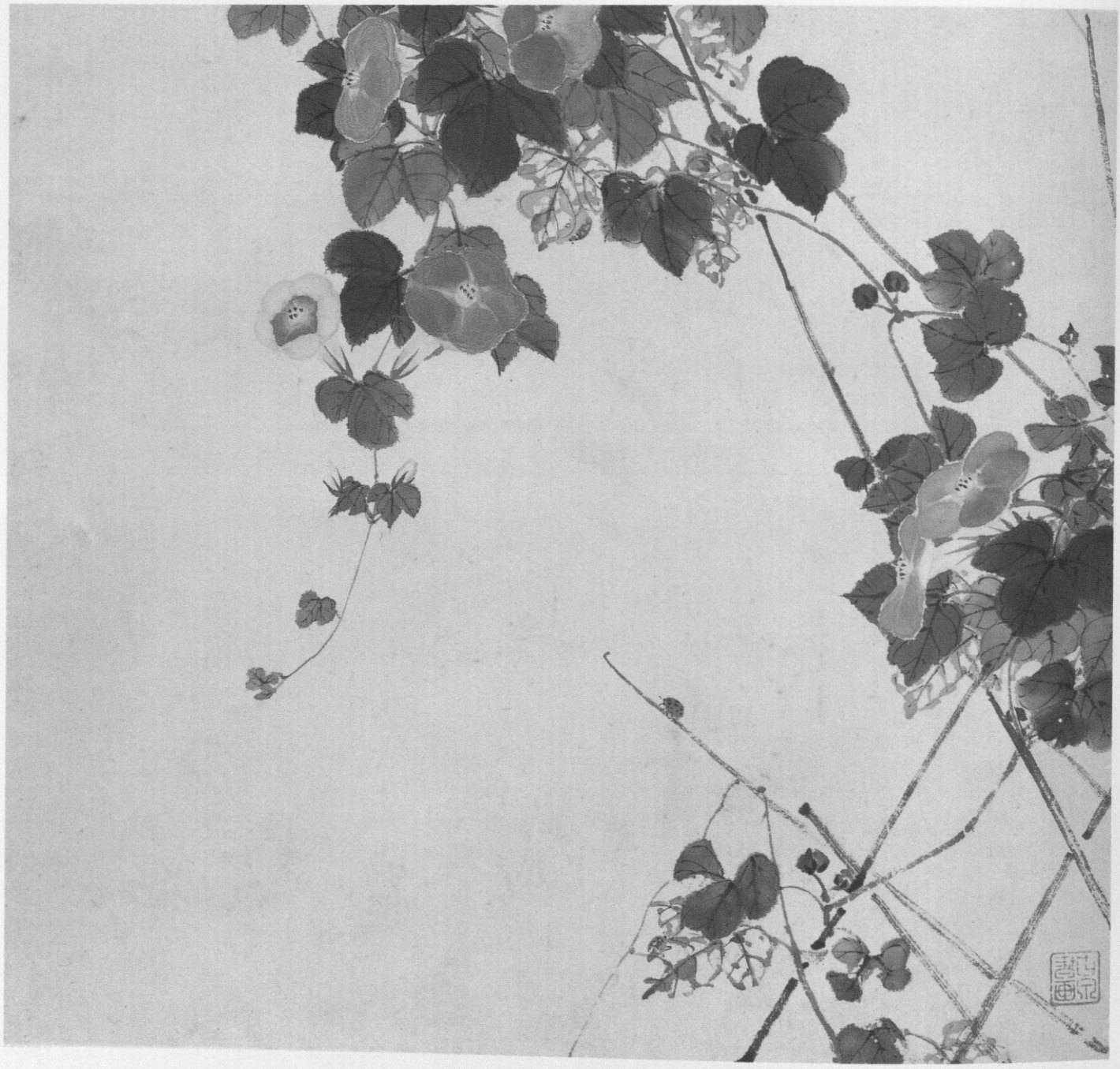
Sopra.
Tian Ying. *Un cavallo imbizzarrito travolge e ferisce i passanti*, da *Dianshi zhai huabao* n. 43 (1885).



Sigillo con la scritta «Schiavo della pittura», intagliato da Wu Changshi (1844-1927) per Ren Yi (1840-1896), e, sotto, iscrizione dedicatoria posta ai due lati del sigillo stesso. Dimensioni della scritta del sigillo, cm 4,1 × 4,1.



Ren Yi (1840-1896).
Un funzionario povero e cencioso, 1888. Inchiostro e colore su carta; cm 164,2 × 77,6. Zhejiang Provincial Museum.



Ju Lian (1828-1904). *Belle di giorno e insetti*, foglio D dall'*Album di insetti e fiori*, 1865. Inchiostro e colore su carta; ogni foglio cm 31,4 × 36,2. New York, Metropolitan Museum of Art, Ellsworth Collection.

sce l'idea di una scena intravista per un solo istante. La scelta di questa nuova immediatezza trovava un'ulteriore espressione nella nuova moda dei ritratti fotografici, sviluppatasi a Hong Kong e a Canton nell'ambiente della *élite* dei mediatori, che costituiva anche la clientela dei fratelli Ju. Da altre fotografie ottocentesche possiamo vedere che i cambiamenti si estesero all'assetto urbano, che a Canton comprendeva anche parecchi edifici di foggia occidentale.

I fotografi ritrattisti furono molto numerosi anche a Shanghai a partire dagli anni Settanta del XIX secolo, e la città ospitava edifici occidentali in misura superiore a Canton. A partire dal 1884 ebbe anche una sua rivista settimanale illustrata, intitolata *Dianshi zhai huabao*, stampata in fotolitografia. Attraverso le migliaia di illustrazioni della rivista un pubblico cinese affamato di informazioni e di novità fece la conoscenza della civiltà occidentale, ma trovò anche immagini inattese di quella cinese. Il goffo ma vivace linguaggio visivo di queste illustrazioni denuncia un debito evidente con lo stile della pittura destinata all'esportazione, che la Cina aveva mandato in Occidente fin dalla fine del XVIII secolo; le sue convenzioni vengono ora fatte proprie dalla nascente industria delle

illustrazioni fotolitografiche per libri e riviste, e diverranno parte integrante della cultura visiva cinese.

Shanghai costituiva anche un importante mercato per la pittura decorativa, che si rivolgeva allo stesso pubblico al quale erano destinate le opere di grandi dimensioni di Su Liupeng e dei fratelli Ju, a Canton, oppure, in una fase precedente, quelle di Hua Yan e di Li Shan a Yangzhou. Tra i pittori che si affollarono a Shanghai per soddisfare quel mercato emerge la figura di Ren Yi (1840-1896), originario di Shaoxing, la città che aveva dato i natali anche a Ren Xiong, di cui Ren Yi probabilmente era lontano parente. Figlio di un mercante di riso che si era dilettato a dipingere ritratti, fu messo a bottega presso il fratello di Ren Xiong, Ren Xun, che lo portò a Suzhou. Dopo pochi anni lo ritroviamo a Shanghai, dove ben presto suscitò interesse con una pittura decorativa nello stile manierato di Chen Hongshu legato alla nativa Shaoxing e all'eredità dei fratelli Ren. In questo periodo tuttavia altri pittori stavano sviluppando uno stile più dinamico, più specifico di Shanghai, nel quale punti di vista insoliti ma convincenti e vivaci si combinavano con un'esecuzione molto spontanea. Ispirandosi a Bada shanren, Ren Yi ne trasformò lo stile in uno strumento con cui ottenere un'immagine stimolante dal punto di vista visivo e psicologicamente ambigua, capace di evocare un mondo attraente ma aspro dove bisogna stare sempre in guardia. Anche se il suo successo commerciale si basò costantemente su questi sofisticati dipinti decorativi, Ren Yi fu anche il maggiore ritrattista del XIX secolo. Alcuni dei ritratti giunti fino a noi raffigurano il suo amico e discepolo Wu Changshi, che proprio sulla base degli insegnamenti di Ren avrebbe poi sviluppato l'eredità di Zhao Zhiqian, imprimendole un maggiore dinamismo. Il ritratto intitolato *Un funzionario povero e cencioso* risale al 1888; in quel periodo Wu, aveva prestato servizio per qualche tempo nel governo locale ed era stato pertanto costretto a indossare gli abiti con le insegne del rango anche nella calura estiva. Si può notare come il piano sul quale è posta la figura e la distanza della stessa dall'osservatore siano identici a quelli dei ritratti fotografici dell'epoca. Anche a un ritratto realizzato nel 1886 era stato attribuito un titolo altrettanto sardonico, *Affamato e aspirante al cielo*; in cambio di quest'opera Wu, quotato intagliatore di sigilli, donò a Ren Yi un sigillo con la scritta «schiavo della pittura». Tra i due artisti esisteva una complicità che era quella tra due membri dell'eterogeneo ceto medio di Shanghai, un ambiente fortemente politicizzato nel quale prevalevano idee riformiste quando non repubblicane. Lo stesso Ren Yi si impegnò direttamente attraverso la sua attività di pittore, con opere che coglievano i momenti in cui si tramavano le ribellioni o evocavano il mondo delle società segrete, o celebravano quella dinastia Ming che le società segrete si proponevano di restaurare. Sarebbe stata necessaria ancora una generazione perché si sviluppasse una pittura esplicitamente repubblicana, ma l'arte di Ren Yi già anticipa la rivoluzione del 1911, che non vide soltanto la caduta della dinastia mancese, ma anche il crollo dell'intero sistema dinastico imperiale.



Ren Yi (1840-1896).
Nove egrette. Inchiostro e colore su carta; cm 182,2 × 46,2. Boston, Museum of Fine Arts.

LAWTON, TH. e LOVELL HIN-CHEUNG, *Eugene and Agnes E. Meyer Memorial Exhibition*, Washington D.C., Freer Gallery of Art, 1971.

LEDDEROSE, L., *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

LEE, S. E. e HO WAI-KAM, *Chinese Art under the Mongols: The Yüan Dynasty (1279-1368)*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1968.

LU YAW, FENG XIANMING, TREGEAR, M., *Song Ceramics*, Singapore, Southeast Asian Ceramic Society, 1983.

MINO, Y., *Freedom of Clay and Bush through Seven centuries in Northern China: Tz'u-chou Type Wares, 960-1600 A.D.*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1980.

ID., *Ice and Green Clouds: Traditions of Chinese Celadon*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 1986.

SCOTT, R., *Imperial Taste. Chinese Ceramics from the Percival David Foundation*, Los Angeles, Chronicle Books, 1989.

SOPER, A. C., a cura di, *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting (t'u-hua chien-wen chih): An Eleventh Century History of Chinese Painting*, Washington D.C., American Council of Learned Societies, 1951.

WANG BAIMIN, a cura di, *Zhongguo meishu tongshi, vol.6: Wudai liang Song meishu*, Shandong, Shandong jiaoyu chubanshe, 1987.

Capitolo 9.

BRINKER, H. e LUTZ, A., *Chinese Cloisonné: the Pierre Uldry Collection*, New York, The Asia Society Galleries, 1989.

CAHILL, J., *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*, New York, Weatherhill, 1978.

ID., *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*, New York and Tokyo, Weatherhill, 1982.

ID., *The Compelling Image: nature and Style in Seventeenth Century Painting*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982.

CATERINA, L., *Museo nazionale della ceramica "Duca Martina" di Napoli. Catalogo della porcellana cinese di tipo bianco e blu*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

Chinese Export Art and design, London, Victoria and Albert Museum, 1987.

CLUNAS, C., *Chinese Export Watercolors*, London, Victoria and Albert Museum, 1984.

Imperial Porcelains of the Yongle and Xuande Periods Excavated from the Site of the Ming Imperial Factory at Jingdezhen, Hong Kong, Hong Kong Museum of Art, 1989.

KERR, R., *Chinese Ceramics, Porcelain of the Qing Dynasty*, London, The Victoria and Albert Museum, 1986.

LEDDEROSE, L., *Palastmuseum Peking: Schatze aus der Verbotenen Stadt*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1985.

LI, C. T. e WATT, J. C. Y., a cura di, *The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period*, New York, Thames and Hudson, 1987.

LI CHU-TSING, a cura di, *Artists and Patrons: Some social and Economical Aspects of Chinese Painting*, Lawrence, University of Kansas, 1989.

LION-GOLDSCHIDT, D., *La porcelaine Ming*, Fribourg,1978.

LITTLE, S., *Chinese Ceramics of the Transitional Period: 1620-1683*, New York, China Institute in America, 1983.

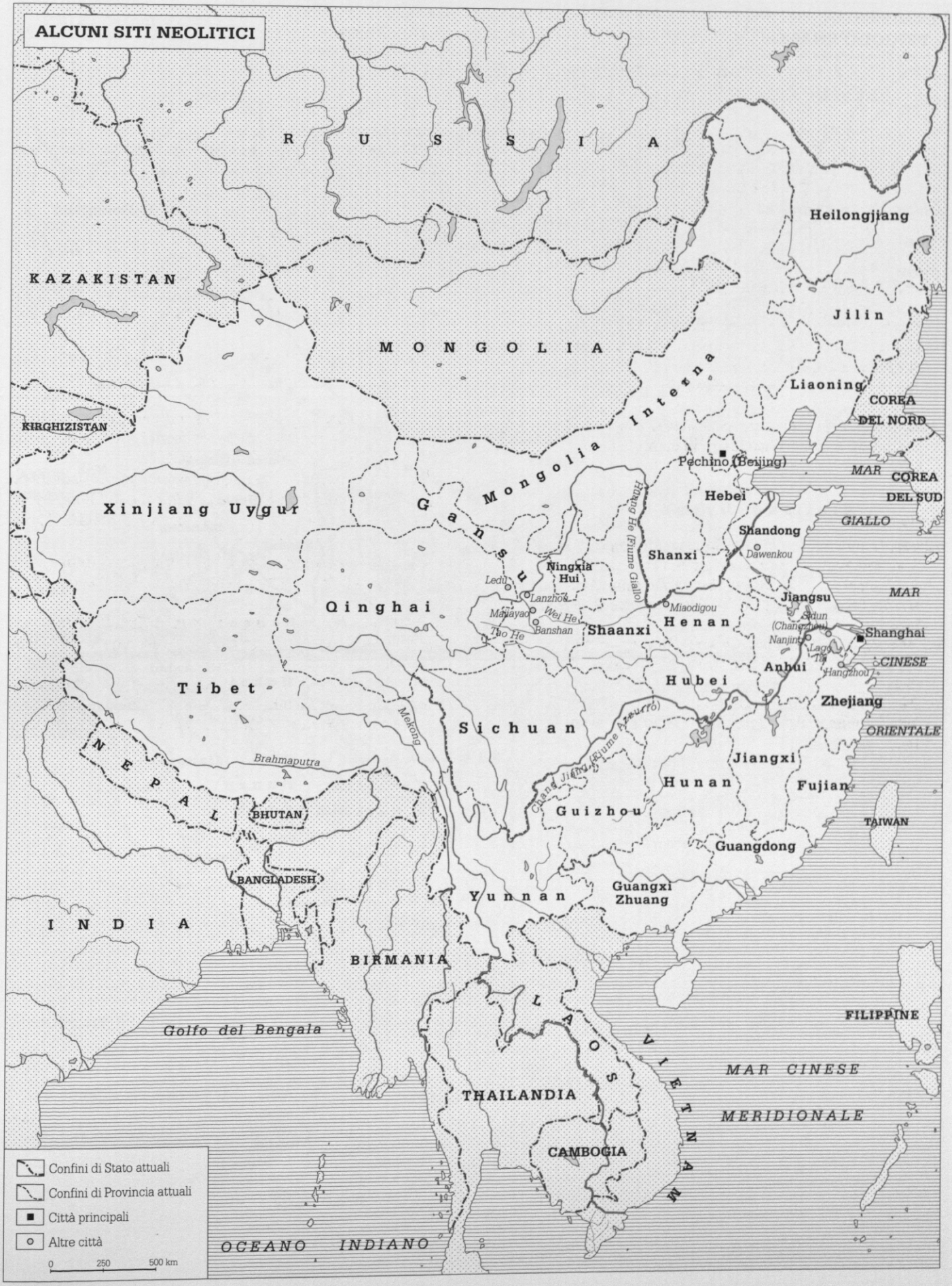
PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS, M., a cura di, *Le Yuanmingyuan, jeux d'eau et palais européens du XVIIIe siècle à la cour de Chine*, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, A.P.D.F., Paris, 1987.

ROGERS, H. e LEE, S., *Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbideen City*, Lansdale, Pennsylvania, International Arts Council, 1988.

Views from Jade Terrace, Chinese Women Artists 1300-1912 Indianapolis and New York, Indianapolis Museum of Art and Rizzoli, 1988.

YU ZHUOYUN, *Palaces of the Forbidden City*, New York and London, The Viking Press-Allen Lane, 1984.

ZHOU WU, a cura di, *Huibai shi lunji*, Hefei, Anhui renmin chubanshe, 1983.


ALCUNI SITI NEOLITICI
R U S S I A
KAZAKISTAN
MONGOLIA
KIRGHIZISTAN
Xinjiang Uygur
Gansu
Mongolia Interna
Heilongjiang
Jilin
Liaoning
COREA DEL NORD
MAR
COREA DEL SUD
GIALLO
Pechino (Beijing)
Hebei
Shandong
Dawenkou
Shanxi
Ningxia Hui
Ledu
Lanzhou
Huang He (Fiume Giallo)
Qinghai
Miaodigou
Majiayao
Wei He
Banshan
Tao He
Shaanxi
Henan
Jiangsu
Sidun (Changzhou)
Nanjing
Shanghai
Lago Tai
Hangzhou
CINESE ORIENTALE
Anhui
Hubei
Zhejiang
Tibet
Mekong
Sichuan
Chang Jiang (Fiume Azzurro)
Jiangxi
Hunan
Fujian
Brahmaputra
NEPAL
BHUTAN
Guizhou
TAIWAN
Guangdong
BANGLADESH
Guangxi Zhuang
Yunnan
INDIA
BIRMANIA
LAOS
VIETNAM
FILIPPINE
Golfo del Bengala
MAR CINESE MERIDIONALE
THAILANDIA
CAMBOGIA
OCEANO INDIANO
Confini di Stato attuali
Confini di Provincia attuali
Città principali
Altre città
0 250 500 km