



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in  
Interpretariato e Traduzione Editoriale,  
Settoriale

Tesi di Laurea

## **Intertestualità e intersemiotica dei testi museali virtuali**

Il caso studio e traduzione della  
mostra virtuale 'Alla ricerca delle proprie  
origini ai confini del mondo: scambi  
transculturali tra Cina e Italia dal  
Tredicesimo al Sedicesimo secolo'  
presso il sito del  
Museo Provinciale dello Hunan.

**Relatore**

Ch. Prof. Livio Zanini

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

**Laureanda**

Giorgia Carraro  
Matricola 856153

**Anno Accademico**

2019 / 2020



## Ringraziamenti

Non avrei mai potuto trovare le mie origini ai confini del mondo senza l'aiuto delle persone a me care che mi hanno accompagnato in questo percorso accademico.

Ringrazio i miei genitori Lucio e Maria Grazia, le mie sorelle Giulia ed Emma, le mie nonne Milva e Imelde, gli zii ed Elisabetta che hanno sempre speso parole di incoraggiamento quando più ne ho avuto bisogno e che mi hanno ispirato e spronato a perseguire ciò che amo.

Grazie a Marco per l'instancabile supporto e pazienza infinita.

Mi sento fortunata ad aver incontrato compagne di studio come Sara, 罗伊伊 e Flavia, senza di voi l'università non sarebbe stata la stessa cosa.

Grazie a Chiara e Danya, per i consigli sempre azzeccati e l'amicizia dimostrata.

Sono molte le persone la cui strada ha incrociato la mia e che rimarranno nei miei ricordi.

Farò tesoro di questa esperienza.



# Sommario

Indice delle tabelle .....	6
Indice delle figure.....	6
Indice delle Abbreviazioni .....	6
Abstract .....	7
摘要 .....	8
<b>1. Lo sviluppo dell'industria museale cinese.....</b>	<b>9</b>
Introduzione.....	9
<b>1.1. I primi musei tra il 1840 e il 1949.....</b>	<b>13</b>
1.1.1. Il Museo Zikawei .....	13
1.1.2. Il Museo di Shanghai .....	14
1.1.3. Il Museo di Nantong .....	17
1.1.4. La Mostra d'Antichità .....	19
1.1.5. Il Museo di Palazzo di Pechino .....	22
1.1.6. Il Museo Nazionale di Storia .....	27
1.1.7. Il Museo Nazionale della Rivoluzione.....	30
<b>1.2. Leggi e associazioni.....</b>	<b>33</b>
1.2.1. Il Museo d'Arte Mondiale di Pechino .....	36
<b>1.3. Il Boom Museale .....</b>	<b>38</b>
1.3.1. <i>Soft Power</i> culturale .....	38
1.3.2. L'industria museale cinese .....	40
<b>2. Intertestualità e intersemiotica dei testi museali.....</b>	<b>44</b>
Introduzione.....	44
<b>2.1. L'approccio semiotico alla traduzione .....</b>	<b>45</b>
2.1.1. La traduzione intersemiotica .....	50
2.1.2. Il discorso interno .....	52
2.1.3. La traduzione interlinguistica.....	55
<b>2.2. La traduzione totale.....</b>	<b>57</b>
2.2.1. Intertestualità.....	58
<b>2.3. I processi traduttivi dei testi museali virtuali .....</b>	<b>62</b>
2.3.1. I testi bilingui .....	66
2.3.2. Analisi dei pannelli introduttivi .....	67
<b>3. Alla ricerca delle proprie origini ai confini del mondo: scambi transculturali tra Cina e Italia dal XIII al XVI secolo .....</b>	<b>72</b>
<b>Prefazione I .....</b>	<b>72</b>
<b>Prefazione II .....</b>	<b>73</b>
<b>I. Dai Quattro ai Sette Mari.....</b>	<b>76</b>
1.1. Bronzi a confronto .....	76
1.2. La diffusione del vetro .....	78
1.3. La seta cinese e lo stile romano.....	80

1.4.	Un mondo un po' più chiaro.....	83
1.4.1.	La Fornace di Changsha.....	84
<b>2.</b>	<b>La bussola punta ad est .....</b>	<b>86</b>
2.1.	La bussola e le carte nautiche .....	86
2.2.	La pagina perduta .....	89
2.3.	In viaggio verso l'Est.....	93
<b>3.</b>	<b>L'alba di Dadu.....</b>	<b>95</b>
3.1.	La capitale del Khan .....	96
3.1.1.	L'Impero Mongolo .....	96
3.2.	La Dinastia regnante .....	97
3.3.	I sette colori dell'arcobaleno .....	104
<b>5.</b>	<b>Cortesia reciproca .....</b>	<b>115</b>
5.1	I cavalli dall'Ovest .....	115
5.2.	Le vestigia della croce .....	118
5.3.	Madre e figlio .....	122
5.4.	L'introduzione delle scienze occidentali in Oriente .....	125
	<b>Conclusione.....</b>	<b>128</b>
<b>4.</b>	<b>Analisi traduttiva.....</b>	<b>132</b>
4.1.	Tipologia testuale .....	132
4.2.	Dominante.....	135
4.3.	Fattori comunicativi .....	136
4.4.	Lettore modello .....	137
4.4.	Macrostrategia .....	138
4.5.	Microstrategie traduttive .....	140
4.5.1.	<b>Realia</b> .....	140
4.5.1.1.	Traslitterazione.....	140
4.5.1.2.	Sostituzione con un omologo generico.....	141
4.5.1.3.	Esplicitazione del contenuto.....	142
4.5.1.4.	Creazione di un calco nella cultura ricevente .....	143
4.5.2.	<b>I rimandi intertestuali</b> .....	145
4.5.2.1.	Rimandi intertestuali espliciti.....	145
4.5.2.2.	Rimandi intertestuali impliciti.....	147
4.5.2.3.	Intertestualità di secondo grado .....	148
4.5.3.	<b>Considerazioni editoriali</b> .....	149
4.5.3.1.	Font.....	150
4.5.3.2.	Disposizione di testo e immagini .....	151
4.5.3.3.	Didascalie .....	153
4.5.3.4.	Collegamenti intertestuali .....	153
	<b>Conclusioni .....</b>	<b>155</b>
	<b>Glossario .....</b>	<b>157</b>
	<b>Bibliografia .....</b>	<b>161</b>
	<b>Sitografia .....</b>	<b>164</b>

## Indice delle tabelle

Tabella 1 La traduzione intersemiotica: alcuni codici (Osimo 2010, 20).....	51
Tabella 2 La lettura come procedimento traduttivo (Osimo 2010, 36).....	55
Tabella 3 Le traduzioni nell'ambito di una mostra museale virtuale .....	63

## Indice delle figure

Figura 1 Banconota originale del periodo Zhongtong del valore di 500 wen (sinistra); calco della banconota (centro); ingrandimento del valore della cartamoneta (destra).....	140
Figura 2 Modello di Er Qian Liao giunca di Zheng He (sinistra); bozzetto di giunca conservata presso il Museo Storico Navale della Marina Militare di Venezia (destra) ....	142
Figura 3 Perle in pasta vitrea con decorazione ad occhielli.....	143
Figura 4 Nappo di bronzo con maschera di mostro divoratore (in alto a sinistra); ingrandimento della maschera di mostro divoratore (in alto a destra); schema di maschera di mostro divoratore (in basso a sinistra) .....	144

## Indice delle Abbreviazioni

NCBRAS	<i>North-China Branch of the Royal Asiatic Society</i>
RAS	<i>Royal Asiatic Society</i>
IAE	<i>The Institute of Antiquities Exposition</i>
SACH	<i>The State Administration of Cultural Heritage</i>
NHM	<i>National History Museum</i>
ICOM	<i>International Council of Museums</i>
ICOMOF	<i>International Committe of Museology</i>
PCC	Partito Comunista Cinese
KMT	<i>Kuomintang</i> , Partito Nazionalista
RPC	Repubblica Popolare Cinese
UNESCO	<i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i>
TT	<i>Target Text</i>
ST	<i>Source Text</i>

## Abstract

This thesis seeks to explore the various verbal interactions within the intersemiotic and intertextual environment of the virtual museum exhibition space. The study is developed in four chapters.

The first chapter briefly describes the historical background of the museum industry in China and its evolution, focusing on the cultural institution functions and objectives in the different phases, and, eventually, introducing today's Chinese Museum Boom.

Drawing on notions of semiotics such as those developed by Peirce, the second chapter begins with a theoretical account of intersemiotic and intertextuality of translation, before focusing more specifically on the case study from Hunan Provincial Museum, Changsha, China, and in which Chinese language Source Texts are accompanied by corresponding English language Target Texts and, at times, with little Italian information about the object. The paper considers the particular relations between different semiotic systems, such as pictures and text and between these co-spatially situated Source Texts. Furthermore, this dissertation addresses the strategies through which the translator mediates in such semiotic environment.

The third chapter presents the translation of the texts present in the virtual exhibition *Zai zuiyaoyuan de difang xunzhao guxiang— 13-16 shiji Zhongguo yu Yidali de kuawenhua jiaoliu* 在最遥远的地方寻找故乡——13-16世纪中国与意大利的跨文化交流 (Finding a Homeland at the End of the World. The Trans-Cultural Exchanges and Interactions between China & Italy from the 13th Century to the 16<sup>th</sup> Century), available at the Hunan Provincial Museum website.

The fourth chapter, finally, investigates the features of the museum verbal interaction in order to present the Italian catalogue proposal, collecting various verbal and non-verbal interactions within the intersemiotic environment of the virtual exhibition. The analysis especially focuses on the strategies for translating culture-specific object nouns and explicit and implicit intertexts.

A bibliography can be found in the appendix at the end of this paper.

## 摘要

本论文旨在探讨虚拟博物馆展览空间中的跨文化和互文环境中的各种言语互动。本研究分四章展开。

第一章简要介绍了中国博物馆业的历史背景及其演变，重点阐述了不同时期的文化制度功能和目标，最后介绍了当今中国博物馆业的蓬勃发展。

第二章借鉴皮尔士提出的符号学概念，首先从翻译的互文性和互文性入手，然后以湖南省博物馆的案例研究为重点，其中，汉语源文本伴随着相应的英语目标文本，有时几乎没有关于目标的意大利语信息。本文考虑了不同符号系统之间的特殊关系，例如图片和文本，以及这些共同空间位置的源文本之间的特殊关系。此外，本文还探讨了译者在这种符号环境中的中介策略。

第三章介绍了虚拟展览《在最遥远的地方寻找故乡——13-16世纪中国与意大利的跨文化交流》的文本翻译，原文本由湖南省博物馆网站提供。

第四章，最后，本论文探讨了博物馆言语互动的特点，以呈现意大利的目录提案，收集了虚拟展览的中间人环境中的各种言语和非言语互动。本文着重分析了文化专有宾语名词和显性互文与隐性互文的翻译策略。

参考书目见本文末尾的附录。

# 1. Lo sviluppo dell'industria museale cinese

## Introduzione

Il periodo che va dal 1840 al 1949 fu, secondo gli accademici, tra le fasi più turbolente della storia cinese. La cultura tradizionale con le sue idee, strutture ed istituzioni subirono dei mutamenti che li portarono ad adattarsi a quelle occidentali. L'abbandono del sistema politico imperiale e il conflitto tra Partito Comunista e il Partito Nazionalista produssero un grosso impatto nella società cinese. Inoltre, le conseguenze delle due Guerre dell'Oppio (1839-1842, 1856-1860), l'idea di 'occidentalizzazione' e i movimenti ostili agli stranieri rappresentarono tutti dei fattori strettamente collegati alla nascita dei musei nella Cina continentale.

Gli studi museologici cinesi identificano la presenza dei proto-musei come il Tempio di Confucio a Qufu, nella provincia dello Shandong, con la prima fase della storia museale cinese (Varutti 2014, 25). In realtà, il 'museo' come istituzione culturale non apparve prima della seconda metà del XIX secolo. In questo lavoro di tesi, la prima fase è dunque associata alla nascita dei musei missionari e, nello specifico, alla fondazione del *Xujiahui Bowuguan* 徐家汇博物馆 (Museo Zikawei, *Zikawei Museum*) nel 1868.

La parola *bowuguan* 博物馆, traduzione ufficiale di 'museo', apparve nella letteratura cinese solo dopo che Li Gui 李圭, un funzionario per gli oneri doganali e le tasse, fu inviato a Philadelphia come delegato cinese in occasione del *Centennial Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine* (Esposizione Centennale delle Arti, della Manifattura e dei Prodotti del Suolo e delle Miniere) nel 1876. Li scrisse in quattro volumi le sue memorie, intitolando la raccolta *Huanyou diqiu xinlü* 环游地球新绿 (Viaggio intorno al mondo), raccontando il suo viaggio tra Stati Uniti ed Europa. In questo diario di viaggio viene descritto il British Museum come 'un museo fatto di pietra', e la traduzione della parola 'museo' voleva significare l'istituzione che colleziona ed espone tutto nel mondo (Zhao 2016, 4).

Tra 1873-1899, vennero scritti e pubblicati più di trenta articoli di giornale e articoli accademici che raccontarono i musei occidentali e successivamente i primi musei cinesi (Zhao 2016, 5). Molti intellettuali come Zhang Jian 张謇 proposero invano alla corte Qing di fondare un museo e una biblioteca nazionali con l'obiettivo di educare il pubblico cinese

sulla storia e la cultura del Paese. Sebbene la richiesta non venne accolta, in questo periodo vennero alla luce numerosi musei missionari o privati a Shanghai, Nantong, Tianjin, Lushun e Chengdu come il Museo di Shanghai e il Museo di Nantong.

Facilitati dall'apertura dei porti e incoraggiati dalle altre condizioni favorevoli stabilite dai trattati ineguali firmati tra la corte Qing e le potenze occidentali, un numero considerevole del segmento sociale istruito dell'Occidente si trasferì nella Cina continentale dal 1840 al 1949. Dato che i trattati consentirono l'acquisto di terreni e proprietà in Cina, molte strutture pubbliche e private come chiese, aziende, hotel, scuole e università furono costruite nelle concessioni straniere, la maggior parte delle quali furono gestite da missionari e / o rappresentanti delle élite sociali dell'Ovest. Sulla base degli elenchi dei membri del ramo della Cina Settentrionale della *Royal Asiatic Society* (NCBRAS, 1858-1948), a quel tempo vissero a Shanghai numerosi esperti e professionisti tra i quali collezionisti di antichità, archeologi, educatori, anatomisti, geografi, geologi, storici, giornalisti, medici, naturalisti, sinologi, paleontologi, dottorandi universitari e insegnanti. Gli Stati di maggiore provenienza furono Canada, Francia, Germania, Giappone, Russia, Svezia, Regno Unito e Stati Uniti. Si insediarono soprattutto nei grandi centri urbani e industriali della Cina continentale, in particolare a Canton, Fujian, Shanghai, Shandong, Tianjin e Pechino. Molte delle loro opere nel campo delle arti, delle scienze e degli studi sulla natura costituirono le basi per l'istituzione e la gestione dei primi musei, collezioni e mostre, incentivandone la pubblicazione delle ricerche e la collaborazione accademica (Lu 2014, 6).

Durante la Restaurazione Qing, in cinese *Yangwu Yundong* 洋务运动 (Occidentalizzazione) furono inseriti nell'agenda politica vari punti che potessero favorire l'introduzione di tecniche di produzione e gestione occidentali in Cina, tra cui: l'istituzione di scuole in stile europeo o statunitense nel 1904, la costruzione di fabbriche, uffici postali, ferrovie e altre strutture pubbliche, l'introduzione di tecnologie per l'estrazione mineraria, l'abolizione del sistema imperiale per gli esami di stato nel 1905 e la politica di inviare gli studiosi cinesi nelle università d'Europa e Stati Uniti (Lu 2014, 14-16).

La Cina registrò la prima vera crescita museale esponenziale tra la Rivoluzione del 1911 e lo scoppio della Guerra Sino-Giapponese del 1937. Durante questa seconda fase vennero sviluppati diversi modelli per la gestione museale. Il primo museo nazionale,

intitolato *Guwu chenlie suo* 古物陈列所 (Mostra d'Antichità, *The Institute of Antiquities Exhibition*, IAE), venne finalmente aperto al pubblico nel 1914. La costruzione di nuovi musei accompagnò la transizione da sistema imperiale a quello repubblicano. Simbolo del cambiamento politico dell'epoca è la trasformazione della Città Proibita da residenza imperiale a museo pubblico nel 1925, nominato *Gugong Bowuyuan* 故宫博物院 (Museo di Palazzo, *Palace Museum*).

L'anno successivo alla fondazione della *Zhongguo Bowuguan Xiehui* 中国博物馆协会 (Associazione Museale Cinese), venne pubblicata un'indagine secondo cui esistevano cinquantasei musei e sei giardini zoologici o botanici in Cina. Vennero menzionati altri diciotto musei che, tuttavia, non parteciparono allo studio (Lu 2014). Secondo l'associazione, quindi, esistevano circa ottanta musei in Cina divisi tra pubblici e privati, sebbene alcuni dichiararono che fosse una sottostima (*Zhongguo Bowuguan Xiehui* 中国博物馆协会, 1-6) e registrarono la pubblicazione dei primi manuali di gestione museale (Lu 2014).

La terza fase, dal 1949 ad oggi, include i musei della 'Nuova Cina' creati durante il periodo comunista. I musei vennero concepiti e usati come strumenti propagandistici. Mao Zedong pose al primo posto il messaggio rivoluzionario rispetto all'espressione artistica, in questo modo l'arte dovette servire la causa comunista. In quegli anni, la maggioranza degli aspetti sociali come l'educazione, il lavoro e le attività creative furono sottoposte al controllo dell'esercito (Varutti 2014, 28). Il 1949 segnò la vera svolta teorica: la museologia iniziò ad essere considerata una scienza indipendente dalla storia e dall'archeologia. All'epoca i musei vennero organizzati per mostrare la storia locale, provinciale o statale o descrissero le storie di martiri ed eroi della Patria rappresentando la fonte di ispirazione e il modello per la diffusione dell'ideologia comunista.

Durante il Grande Balzo in Avanti (1956-61), lo sviluppo museale accelerò sensibilmente. In occasione del decimo anniversario dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1959, il governo stanziò ingenti fondi per la costruzione di numerosi musei nazionali. Nacquero, così, il Museo di Storia Cinese, il Museo della Rivoluzione Cinese, il Museo di Storia Naturale e il Museo Militare Cinese. La rete di musei venne ulteriormente incrementata, sintetizzata dallo slogan *xianxian you bowuguan, sheshe you*

*zhanlanshi* 县县有博物馆，社社有展览室 ‘Ogni contea deve avere il proprio museo, ogni comune la propria sala espositiva’. Il paradosso di questa politica fu che i musei dovessero essere costruiti anche in assenza di collezioni da esporre e di personale qualificato.

Con la Rivoluzione Culturale (1966-76) le creazioni artistiche prive di valore propagandistico vennero considerate obsolete reminiscenze di un sistema sociale basato nello sfruttamento delle classi lavoratrici. I manufatti antichi furono distrutti per far spazio alla ‘Nuova Cina’. Solo pochi oggetti rari e alcuni tesori nazionali sopravvissero e rimasero sotto custodia dell’esercito. I musei attraversarono un periodo di grande difficoltà e molti di questi chiusero.

Dopo la fine della Rivoluzione, gli esperti riorganizzarono il settore museale cinese. Innanzitutto, la ricerca scientifica non era più la priorità, sebbene rimase un elemento fondamentale dell’istituzione. Al contrario, venne data importanza primaria alla raccolta e preservazione dei reperti culturali, seguiti da educazione e infine ricerca scientifica. Le politiche di apertura della Cina marcarono l’inizio del processo di riforma delle istituzioni pubbliche. La riforma economica che prese il nome di ‘Quattro Modernizzazioni’ coinvolse l’industria, l’agricoltura, le scienze e le tecnologie e la difesa nazionale. Con l’aumento considerevole del numero dei musei nati negli anni Ottanta del Novecento, nacquero le associazioni di mestiere come Chinese Society of Museums nel 1982. In questo stesso anno la Cina entrò a far parte del Comitato Internazionale dei Musei (International Committee of Museums, ICOM) aderendo agli standard globali per la gestione museale. Con la corsa all’industrializzazione del Paese, nacque anche una nuova categoria di musei detti tecnologici che approfondivano diversi settori come quello dei trasporti, aeronautica, navale, etc.

La crescita esponenziale del numero di musei pubblici e privati, gallerie d’arte, mostre itineranti e collaborazioni che la Cina attraversa negli ultimi anni viene commentata dai membri dello State Administration of Cultural Heritage come uno sviluppo lodevole merito delle politiche governative a favore dell’emancipazione, pragmatismo, apertura e riforma.

## 1.1. I primi musei tra il 1840 e il 1949

### 1.1.1. Il Museo Zikawei

Il primo museo moderno in Cina chiamato *Xujiahui Bowuguan* 徐家汇博物馆 ‘Museo Zikawei’ fu fondato nel 1868 dall’ordine Gesuita Francese a Shanghai secondo il piano della missione del delta del Fiume Azzurro. L’anno scelto per la sua fondazione coincise con l’anno dell’arrivo a Shanghai del suo primo direttore Padre Marie Heude (1836-1902) (Zhao 2016, 6). Il museo, tuttavia, venne inserito come museo di storia naturale tra i progetti scientifici della missione gesuita dal Vicario Apostolico di Jiangnan Adrien Anguillat (1808-1878) solo nel 1872 e la sua costruzione non fu completata fino al 1883 (Dai 2013, 334). Durante la prima fase, dalla fondazione al 1930, fu conosciuto come *Musée de Zikawei*. Il museo comprendeva la cattedrale, la biblioteca, l’osservatorio, l’orfanotrofio e l’università (Zhao 2016, 6). A partire dal 1930, anno dell’accorpamento con la *Zhendao Daxue* 震旦大学 ‘Università Aurora’, fu rinominato *Zhendao bowuguan* 震旦博物馆 ‘Museo Heude’ (*Musée Heude*), in onore del suo fondatore (Tai 2020, 112). La sua storia terminò nel 1952, quando sia il museo che l’università vennero costretti a chiudere per ordine del governo cinese che impose la riforma del sistema educativo (Tai 2020, 140).

Durante il primo periodo (1868-1930), il museo di storia naturale non fu aperto al pubblico, tuttavia, poteva essere visitato previa approvazione del direttore (Lu 2014). Il primo obiettivo del museo fu quello di catalogare e inviare campioni di piante e animali in Europa. Padre Heude, zoologo, vi collezionò campioni botanici e zoologici provenienti da tutto l’Oriente e ancora sconosciuti in Occidente, facendo del museo il centro dei suoi studi e della ricerca scientifica (Lu 2014, 22-23). Con il passaggio a museo universitario pubblico, il Museo Heude poté vantare di oltre 50.000 reperti zoologici e altre antichità che, tuttavia, non furono mai accessibili al pubblico se non nella settimana dei festeggiamenti per il settantesimo anniversario della fondazione del museo nel 1933 (Tai 2020, 117).

Dopo che fu trasferito nei terreni dell’università, il museo non solo iniziò a sottolineare il suo ruolo di istituzione educativa, ma si impegnò ulteriormente nella collaborazione con gli studiosi cinesi facilitando lo scambio di conoscenze e creando iniziative per la divulgazione scientifica (Tai 2020, 131). Il Museo Heude ospitò sei sale espositive, tre laboratori, altrettante biblioteche e un giardino botanico. I visitatori tra 1930-1952 furono

soprattutto studenti cinesi, che avevano ricevuto un'educazione universitaria in Europa, e stranieri eruditi: la funzione educativa del museo costituì un punto importante dell'agenda missionaria che intendeva fornire ai giovani cinesi un'istruzione più alta in un ambiente cristiano (Wiest 2001, 33).

Dopo l'apertura, il Museo Zikawei non solo cooperò con altre istituzioni gesuite ma anche con istituzioni simili come il Museo di Shanghai, fondato nel 1874 e amministrato dalla NCBRAS (*North-China Branch of the Royal Asiatic Society*) (Tai 2020, 122-126).

### **1.1.2. Il Museo di Shanghai**

Se il Museo Zikawei fu il primo museo costruito nella Cina continentale, lo *Yazhou wenhui bowuguan* 亚洲文会博物馆 'Museo di Shanghai' (*Shanghai Museum, 1874-1949*), letteralmente 'Museo della società asiatica', fu il primo museo cinese aperto al pubblico gratuitamente (Lu 2014, 64). Venne costruito su un terreno donato dalla Corona Inglese nel 1871 e amministrato dalla NCBRAS (Zhao 2016, 7-8). Dato che la società stessa nacque con lo scopo di collezionare campioni naturali da inviare in Europa, la collezione del Museo di Shanghai assomigliò a quella dello Museo Zikawei, raccogliendo campioni di storia naturale e oggetti d'arte (Lu 2014, 63).

Con l'obiettivo di indagare su vari aspetti dell'Impero cinese e dei Paesi limitrofi, Elijah C. Bridgman, primo missionario americano a Shanghai, fondò la *Shanghai Literary and Scientific Society* (SLSS) nel settembre 1857 assieme ad altri stranieri americani, britannici, francesi e tedeschi residenti in Cina. L'anno successivo, con l'adesione alla londinese RAS (Royal Asiatic Society), questa società fu ribattezzata *China Branch of the Royal Asiatic Society* e più tardi, *North-China Branch of the Royal Asiatic Society* (NCBRAS) per non essere confusa con la filiale di Hong Kong (Tai 2020, 123). La NCBRAS iniziò a pubblicare la sua rivista annualmente, con numerosi articoli accademici scritti soprattutto in inglese e a volte in francese. Di fatto fu una società formata per e da stranieri, uomini appartenenti all'élite sociale, con lo scopo di investigare la storia naturale e la cultura cinese in tutti i suoi aspetti nell'interesse degli iscritti e non della comunità locale (Lu 2014, 63). I curatori del Museo di Shanghai appartennero alla NCBRAS i quali per via delle scarse finanze non ricevettero mai lo stipendio (Lu 2014, 75). Come per la società e la rivista, anche i fondi del

museo provennero per la maggior parte dai contribuenti della concessione inglese di Shanghai oltre che da donazioni di mercanti europei e da quelle offerte dal Consiglio Municipale di Shanghai (Lu 2014, 66).

La collaborazione tra lo Shanghai Museum e lo Zikawei Museum cominciò con il lavoro di Padre Heude e si rafforzò quando Arthur de Carle Sowerby (1885–1954) venne nominato curatore del primo nel 1922 (Tai 2020, 124). Sowerby si occupò della formazione di professionisti nelle scienze naturali come delle funzioni basilari del museo – raccogliere, preservare, ricercare, esporre ed educare –. Inoltre, contribuì alla pubblicazione di articoli riguardanti le istituzioni da lui fondate e le scoperte scientifiche per la rivista *The China Journal of Science and Art* ‘Rivista Cinese delle Arti e delle Scienze’. Fu inoltre eletto presidente della NCBRAS tra il 1935 e il 1940 (Tai 2020, 125). Dato che la società non si interessò di pubblicare di arte fino al 1908, questo influì sulla collezione museale fino al 1919 (Lu 2014, 66).

Inizialmente Il Museo di Shanghai comprendeva una sola sala espositiva al piano superiore degli uffici della NCBRAS. Quando quest’ultima venne trasferita nella Biblioteca di Shanghai, la mostra si espanse includendo la seconda sala (Lu 2014, 67). Secondo un’immagine pubblicata nel 1931, una targa di stile cinese era appesa all’ingresso dell’edificio, con le iscrizioni orizzontali in inglese di *Royal Asiatic Society North China Branch, Library & Museum, Open to the Public* ‘Ramo del Cina Settentrionale della Royal Asiatic Society, Biblioteca e Museo, Aperto al Pubblico’ e due iscrizioni verticali in cinese, una delle quali è il termine cinese per ‘Società asiatica’; l’altra iscrizione non è leggibile (Lu 2014, 65). Il pubblico del museo era costituito per due terzi da cinesi e per un terzo da stranieri, tuttavia, prima degli anni Trenta del Novecento, le etichette e i cataloghi erano prevalentemente in inglese (Lu 2014, 64, 70).

Secondo Sowerby, la missione del Museo di Shanghai inizialmente fu volta a promuovere gli studi sinologici in città tra gli europei e successivamente mirò a diffondere le ideologie e la conoscenza occidentale tra i cinesi appartenenti all’élite sociale istruita durante gli anni Trenta del Novecento (Zhao 2016, 8). Nonostante la notorietà acquisita sia tra i locali che tra gli stranieri, le difficoltà economiche che il museo attraversò a causa della mancanza di fondi e del conseguente deperimento della struttura, il museo venne chiuso

nel 1930 perché ritenuto un luogo non sicuro per i visitatori (Lu 2014, 69). In questo stesso anno, per la prima volta, tre membri dell'élite cinese entrarono a far parte della NCBRAS e grazie al loro contributo, unito con quelli della British- American Tobacco Ltd, del Consiglio Municipale e di una raccolta fondi, venne raggiunta la cifra di 110.000 *liang*<sup>1</sup> per l'acquisto di un nuovo edificio. Tuttavia, a causa della svalutazione dell'argento dovuta alla Guerra Sino-Giapponese, il prezzo degli immobili era ulteriormente cresciuto, rallentando la costruzione del nuovo edificio e la riapertura del museo (Lu 2014, 69-70). Il nuovo Museo di Shanghai venne riaperto nel 1933, sviluppò maggiormente la sua collezione con i fossili dell'Uomo di Pechino (*Homo erectus pekinensis*), ossa oracolari e bronzi (Lu 2014, 70).

Per soddisfare le esigenze educative degli insegnanti e degli studenti, a partire dal 1940 nelle etichette descrittive dei reperti furono usati sia l'inglese che il cinese. Per aiutare i visitatori adulti cinesi, il museo pubblicò un'edizione cinese economica della guida del museo, che era una versione semplificata della guida prodotta nel 1936 (Lu 2014, 70).

Dopotutto, Il Museo di Shanghai, come il Museo Zikawei, fu istituito e amministrato da europei nelle concessioni straniere di Shanghai. Entrambi nascevano per servire i bisogni dei residenti e delle istituzioni occidentali e dei loro Paesi d'origine, che fossero scientifici, culturali, religiosi o politici. Da questa prospettiva, questi musei erano considerati parte integrante del processo di occidentalizzazione di Shanghai nel periodo coloniale (Zhao 2016, 9).

Nonostante lo scoppio della guerra e la conseguente occupazione giapponese, il museo divenne un centro culturale sino-giapponese nel 1942 e continuò a ricevere ancora visitatori. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, fu nuovamente gestito dal NCBRAS e riaperto nel 1945, ricevendo più di 20.000 visitatori nel 1945 e 43.517 visitatori nel 1946. Tuttavia, la situazione cambiò dopo il 1949. Poiché sempre più membri del NCBRAS lasciavano la Cina, la situazione finanziaria del Museo di Shanghai divenne più difficile. Infine, il 19 maggio 1952 si tenne una riunione del NCBRAS, durante la quale si decise di chiudere la Società e di offrire tutte le collezioni del museo e della biblioteca alla Repubblica Popolare Cinese; l'offerta fu accettata e di conseguenza, lo Shanghai Museum fu chiuso (Lu 2014, 71).

---

<sup>1</sup> Liang o tael indica l'unità di misura monetaria cinese contenente gr. 23,49348 di argento fino, valore variabile da provincia a provincia (Treccani, Enciclopedia Italiana 1937).

### 1.1.3. Il Museo di Nantong

La città di Nantong fu uno dei primi centri moderni nella Cina continentale grazie al lavoro svolto da Zhang Jian e l'élite sociale a lui legata che costruì e amministrò compagnie commerciali, fabbriche, scuole primarie e secondarie, college, orfanotrofi e altri servizi culturali, sociali ed economici come lo *Nantong Bowuguang* 南通博物馆 'Museo di Nantong' (*Nantong Museum*) (Lu 2014, 79). I fondi per queste istituzioni scolastiche provenivano dai ricavi delle compagnie commerciali e dell'industria con sede presso la Contea di Nantong, nella provincia del Jiangsu, tra cui cotonifici, stabilimenti per la fusione di metalli e per i trasporti (Lu 2014, 80).

Zhang Jian 张謇 (1853-1926), fondatore del museo, fu un imprenditore benestante, appartenente all'élite sociale colta e pioniere della modernizzazione cinese tra la fine del Diciannovesimo secolo e l'inizio Ventesimo secolo (Zhao 2016, 9). Attraversò tutto l'iter degli esami di stato per arrivare nel 1894 a ricoprire le più alte cariche presso la corte Qing come accademico-funzionario. Zhang Jian, consapevole della crisi che il suo Paese stava attraversando, fu convinto che fosse necessario adottare le tecnologie e le conoscenze occidentali, tra queste l'educazione, per salvare la Cina. Deluso dal governo dell'epoca, tuttavia, ritornò nel suo paese natale, Nantong, dando il via al 'processo di modernizzazione' della città. Secondo la sua visione, fu chiaro che le istituzioni educative da lui fondate necessitassero di un museo per dare la possibilità agli studenti di vedere e studiare dei campioni tangibili (Lu 2014, 79). Sebbene la proposta di costruire un museo moderno venne già avanzata durante *Wuxu Bianfa* 戊戌变法 'i cento giorni delle riforme', il giovane Imperatore Guangxu 光绪皇帝 fallì nel renderla realtà. Zhang Jian realizzò il potere educativo dei musei durante un suo viaggio in Giappone nel 1903, quindi avanzò altre due proposte alla Corte Qing per l'istituzione di un museo nazionale nel 1905 ricevendo, tuttavia, scarsa attenzione. Nonostante ciò, nel novembre dello stesso anno, iniziò la costruzione di un museo privato rispettando i propri piani educativi che miravano alla modernizzazione dell'importante città commerciale di Nantong. (Zhao 2016, 9)

La famiglia di Zhang Jian fu la fondatrice e la principale finanziatrice della organizzazione privata del Museo di Nantong. Acquistò 35 *mu*<sup>2</sup> di terreno da ventinove famiglie per costruire il suo museo privato sulle rive del Fiume Hao. Il museo fu completato nel 1907 e la collezione venne divisa tra i tre edifici incorniciati da un giardino cinese che includeva la residenza privata del fondatore, un osservatorio e uno zoo (Zhao 2016, 9). Tra il 1905 e il 1911 il museo fece parte del *Tongzhou Normal College*, amministrato anch'esso da Zhang e la sua famiglia. Diventò indipendente dopo il 1911 e venne riannesso al college successivamente la morte del fondatore nel 1936. Nel 1913, lo Nantong Museum raccoglieva 2900 oggetti divisi in quattro categorie – natura, storia, arte e educazione - e il numero crebbe fino a 3605 nel 1933 (Lu 2014, 80).

Tutti gli oggetti vennero esposti per la mancanza di un magazzino dove riporli, per questo motivo vennero subito assunte delle guardie museali per la loro salvaguardia. Nel 1912 il museo fu aperto agli insegnanti e agli studenti dello *Nantong Shifan Daxue* 南通师范大学 'Università Normale di Nantong', e a membri dell'élite (Lu 2014, 82). Ben presto, tuttavia, divenne difficoltoso gestire l'intera collezione con il risultato che alcuni dei manufatti vennero deturpati o derubati dai visitatori del museo (Lu 2014, 82-83). A causa della sconsideratezza dei visitatori, Zhang Jian lo chiuse per un breve periodo e, successivamente, iniziò ad emettere dei permessi per entrare. L'autorizzazione fu incisa su una targhetta di ferro, adatta al riutilizzo da parte delle scuole e delle altre organizzazioni pubbliche (Lu 2014, 82). Dopodiché, nel 1927 il museo fu finalmente aperto al pubblico gratuitamente. Il Museo di Nantong fu parzialmente distrutto e occupato dalle truppe giapponesi durante la Seconda Guerra Mondiale per poi tornare sotto il controllo del governo cinese dopo il 1949, diventando un museo pubblico (Zhao 2016, 10).

L'istituzione dello Nantong Museum servì a soddisfare i bisogni dell'élite sociale cinese nel movimento di modernizzazione all'inizio del ventesimo secolo. Non è chiaro se lo Zikawei Museum e lo Shanghai Museum abbiano influenzato Zhang Jian nella gestione del museo, tuttavia, sostenne che l'obiettivo primario di un museo fosse quello di educare

---

<sup>2</sup> Mu indica l'unità di misura cinese di superficie, ragguagliata in genere a circa mq. 675. Ufficialmente però ha il valore di mq. 781 circa (Treccani, Enciclopedia Italiana 1934).

gli studenti e facilitarne lo studio (Zhao 2016, 10). Sottolineò che il museo nazionale dovesse essere un'istituzione costruita nella capitale della Nazione per glorificare e pubblicizzare la civiltà e la cultura cinese, e per impedire l'espatrio delle antichità cinesi per mano degli stranieri (Lu 2014, 84). Propose inoltre che, dopo la fondazione di un museo nazionale, si dovesse investire per la costruzione di musei provinciali e conteali per facilitare la ricerca scientifica (Lu 2014, 85). Nella terza proposta avanzata nel 1913, Zhang Jian suggerì di trasformare la Città Proibita in un museo nazionale e in una biblioteca: sosteneva infatti che le residenze reali dovessero essere aperte al pubblico dopo la caduta della dinastia Qing, e che l'area della Città Proibita fosse abbastanza spaziosa non solo per l'esposizione delle collezioni reali, ma anche per la costruzione di nuove residenze se si fosse reso necessario. Nella proposta raccomandò di assumere un italiano come curatore per il nuovo museo (Lu 2014, 86).

Anche se Zhang Jian non fu il primo membro dell'élite sociale cinese a introdurre l'idea del museo in Cina, fu certamente il primo studioso cinese che elaborò un'idea abbastanza completa della gestione museale, e dedicò la sua vita al primo museo moderno all'inizio del ventesimo secolo. Nonostante alcune lacune, la sua visione, il suo impegno e l'entusiasmo furono senza precedenti, e la sua organizzazione è ancora oggi ricordata nel settore della museologia in Cina.

#### **1.1.4. La Mostra d'Antichità**

Il successo della Rivoluzione del 1911 segnò l'inizio del periodo repubblicano. Il primo gennaio 1912 a Nanchino Sun Zhongshan 孙中山(1866-1925) assunse la presidenza provvisoria e proclamò la Repubblica di Cina (*Zhonghua Minguo* 中华民国). Il 12 febbraio l'ultimo Imperatore Qing Puyi abdicò e Yuan Shikai 袁世凯(1859-1916) venne eletto Presidente della Repubblica. (Sabattini e Santangelo 2005, 555) Nel 1912, firmò gli *Qingshi youdai tiaojian* 清室优待条件 'Editto Imperiale per l'Abdicazione dell'Imperatore Qing', che permise alla Corte Qing di vivere presso la corte interna della Città Proibita, separata dalla corte esterna dalla *Qianqingmen* 乾清门 'Porta della Purezza Celeste' e due cortili, e di essere trattati come una famiglia monarchica straniera (Zhao 2016, 12).

Quando furono istituiti i dipartimenti governativi della Repubblica di Cina, la gestione dei musei fu di competenza del *Neiwubu* 内务部 'Ministero degli Affari Interni', che a sua volta fondò *Shehui jiaoyu si diyike* 社会教育司第一科 'Prima Divisione per l'Educazione Pubblica' con il compito di controllare la gestione dei musei storici, le biblioteche, i musei artistici e le esibizioni come spettacoli teatrali e musicali. Il Ministero degli Affari Interni, invece, incaricò *Lisu si* 礼俗司 'Direzione Generale per il Cerimoniale' del compito di proteggere i manufatti antichi (Lu 2014, 90). Nel luglio 1912 il Ministero dell'Istruzione istituì, inoltre, un comitato *ad hoc* per la fondazione di un museo nazionale di storia, sottolineando la necessità primaria di istruire il popolo cinese sulla storia della Nazione. Questo comitato chiese al Presidente Yuan Shikai la costruzione di un museo di storia nazionale che potesse proteggere i manufatti e per l'istituzione di un organo per la conservazione degli oggetti antichi con sede nella capitale. Questo fu il primo documento riguardante *Guwu Chenlie Suo* 古物陈列所 (Mostra d'Antichità, *The Institute of Antiquities Exhibition*), creato come preludio ad un museo nazionale, con un duplice obiettivo: in primo luogo, raccogliere e preservare le antichità per prevenire o ridurre ulteriormente la perdita dei tesori nazionali cinesi; in secondo luogo, esporre i manufatti per facilitare gli studi sulla storia e la cultura del Paese (Lu 2014, 90). All'inizio del ventesimo secolo, infatti, numerosi musei europei e americani formarono dei gruppi di spedizione verso la Cina con lo scopo di arricchire le proprie collezioni. Dal 1876 al 1928, più di quarantadue delegazioni straniere visitarono le collezioni e si appropriarono di reperti storici cinesi di grande valore, con il risultato che le sole collezioni che rimasero intatte furono quelle del *Chengde Bishu Shanzhuan* 承德避暑山庄 (Palazzo di Chengde) e del *Fengtian Xinggong* 奉天行宫 奉天行宫 (Palazzo di Shenyang) (Zhao 2016, 18).

Una volta che la corte Qing fu rimossa dalla Città Proibita, quest'ultima venne divisa tra i tre musei: sotto la guida del Ministero dell'Istruzione, *Guoli lishi bowuguan* 国立历史博物馆 (Museo di Storia Nazionale) occupò la zona tra *Duan men* 端门 (Porta della Rettitudine) e *Wu men* 午门 (Porta Meridiana); sotto la guida del Ministero degli Affari Interni, *Guwu chenliesuo* 古物陈列所 (Mostra d'Antichità) occupò *Wuying dian* 武英殿 (Palazzo dell'Eminenza Militare) situato nella corte esterna; *Qingshi shanhou weiyuanhui* 清室善后委

员会 (Comitato per la Disposizione dei Possedimenti Imperiali Qing), infine, amministrò *Gugong bowuyuan* 故宫博物院 (Museo di Palazzo) presso la corte interna (Lu 2014, 92-94).

La Mostra d'Antichità fu divisa in tre dipartimenti che si occuparono rispettivamente di amministrare, documentare ed esibire. Nonostante inizialmente nacque come organizzazione governativa, nel 1924 venne proposta come museo nazionale, richiesta non accolta a causa di fondi insufficienti. Sopravvisse all'instabilità politica tra il 1913 e il 1948, anno in cui fu annesso al Museo di Palazzo. La collezione includeva più di 700.000 pezzi provenienti dai Palazzi Imperiali di Chengde e Shenyang, molti dei quali rappresentavano un importante valore estetico, storico, culturale e scientifico: elementi di arredo, bronzi, articoli in giada, dipinti e calligrafie, orologi, libri, porcellane, gioielli (Duan 2005, 56-57).

Dato che la collezione che raccoglieva i preziosi averi delle famiglie imperiali a partire dalla Dinastia dei Song Settentrionali (960-1127) in poi era per la maggior parte situata dentro la corte interna della Città Proibita, questa fu inaccessibile fino al 1924, perché ancora di proprietà della famiglia imperiale. Inoltre, Puyi 溥仪, l'ultimo imperatore Qing depresso, non solo non seppe quantificare i tesori reali, ma li considerò solo come oggetti preziosi da convertire in contanti. Perciò, in quegli anni utilizzò parte della collezione reale per premiare generosamente i monarchici, corrompere i signori della guerra per poter ripristinare il suo trono, come pegno alle potenze straniere in cambio del loro sostegno politico, e per nutrire lo stile di vita stravagante della sua famiglia. Inoltre, molti oggetti furono addirittura contrabbandati fuori dalla Città Proibita da alcuni dei potenti eunuchi andando perduti (Lu 2014, 95).

Zhu Qiqian 朱启钤, a capo del Ministero degli Affari Interni, assunse un architetto tedesco, Curt Rothkegel, per rinnovare il Palazzo dell'Eminenza Militare: le finestre di legno vennero sostituite con quelle di vetro e vennero introdotti i sistemi di acquedotto pubblico e la linea telefonica nella Città Proibita. Rothkegel, inoltre, ampliò maggiormente lo spazio per accogliere più visitatori (Duan 2005, 56). Aprì le sue porte al pubblico il 10 ottobre 1914, giorno della Festa Nazionale della Repubblica di Cina. Il Governo Beiyang, però, minimizzò l'apertura della Mostra d'Antichità, rispetto a quella successiva del Museo di Palazzo nel 1925, per esempio, le teche vennero riempite di reperti che mancavano di etichette

descrittive appropriate. Il famoso scrittore e poeta Lu Xun 鲁迅 il giorno 24 ottobre 1914 scrisse nel suo diario: *Xiawu yu Xu Zhongnan, Li Shi you Wuyingdian Guwu Chenliesuo, dai ru gudongdian er* 下午与许仲南、李市游武英殿古物陈列所，殆如古董店耳 ‘Nel pomeriggio mi sono recato assieme a Xu Zhongnan e Li Shi presso il Palazzo dell’Eminenza Militare, il quale sembrava più un negozio d’antiquariato che un museo’ (trad. dell’Autore, Duan 2005, p. 56)

Sebbene aperto al pubblico, il biglietto per l’ingresso al museo fu fissato all’equivalente di un dollaro, circa un terzo del salario medio mensile dell’epoca a Pechino. La maggior parte dei visitatori appartenevano all’élite sociale colta, ufficiali governativi, professori universitari, mercanti e un certo numero di stranieri. Nel 1929, il numero di visitatori raggiunse il suo massimo con 79304 persone (Duan 2005, 56-57). Nonostante non avesse né inviato né ospitato mostre itineranti, la Mostra d’Antichità ospitò diverse personalità di spicco occidentali tra i quali un principe inglese, un generale francese, un diplomatico russo e il direttore americano del National Gallery. John C. Ferguson. Un agente collezionista assunto dall’amministrazione fiduciaria del *Metropolitan Museum of Art* di New York scrisse che le prime stanze espositive fossero uniche nel mondo, intitolandole ‘The Government Museum’ e ‘The Government Museum at Peking’, dove furono custoditi alcuni dei migliori tesori reali della Cina (Zhao 2016, 21).

Di fatto, la Mostra d’Antichità fu il primo museo di palazzo in Cina, sebbene la sua breve storia di trentaquattro anni (1914-1948) è meno conosciuta nel mondo rispetto al rinomato Museo di Palazzo di Pechino. Come discusso da Duan, vicedirettore del Museo di Palazzo di Pechino e accademico, la Mostra d’Antichità fu il primo museo proto-nazionale aperto al pubblico e la prima galleria d’arte in Cina (Zhao 2016, 18).

#### **1.1.5. Il Museo di Palazzo di Pechino**

Mentre l’apertura della Mostra d’Antichità nel 1914 significò un’apertura parziale al pubblico della Città Proibita, quella del *Gugong Bowuguan* 故宫博物馆 Museo di Palazzo di Pechino nel 1925 segnò la conversione totale della Città Proibita da residenza reale a servizio pubblico.

Il Governo Beiyang a Pechino non rappresentò un'entità omogenea: mentre una parte dei membri sostenne il ripristino della monarchia, l'altra parte si oppose alla residenza dell'Imperatore Puyi all'interno della Città Proibita come 'Regnante Straniero'. Feng Yuxiang 冯玉祥, un signore della guerra dell'Esercito Beiyang, innescò il 'Colpo di Pechino' e prese il controllo della Città Proibita nel 1924. Dopo il colpo di stato, Huang Fu 黄郛 fu nominato Presidente *ad interim* del Governo di Beiyang, e promulgò nuove politiche basate su idee rivoluzionarie (Chiang 2014, 19). Con l'espulsione della famiglia imperiale Qing dalla Città Proibita, fu organizzato il Comitato per la Disposizione dei Possedimenti Imperiali Qing per stilare un inventario completo del contenuto del Palazzo (Chiang 2014, 19). Vi parteciparono ufficiali rivoluzionari, professori e laureati presso la *Beijing Daxue* 北京大学 'Università di Pechino' e membri del Partito Nazionalista. Completarono il resoconto in ventotto volumi nel 1925, facendo l'inventario di più di 1.700.000 oggetti lasciati dalla Corte Qing (Zhao 2016, 22).

La collezione del Museo di Palazzo raccolse quasi tutti gli articoli appartenuti alla Corte Imperiale Qing, sia che fossero oggetti di uso quotidiano e articoli religiosi, sia che fossero oggetti antichi o da collezione tra cui bronzi, giade, ceramiche, dipinti, calligrafie, articoli smaltati, articoli laccati e utensili comuni come sgabelli in legno (Chiang 2014, 19).

Il Comitato iniziò a incontrare delle difficoltà quando Feng fu costretto a lasciare Pechino e il nuovo signore della guerra Duan Qirui 段祺瑞 cercò di ripristinare la monarchia e, di conseguenza, il processo di nazionalizzazione dei tesori imperiali subì un arresto (Lu 2014, 100-101). Per ovviare al problema, il Comitato pensò che la soluzione migliore fosse di convertire la Città Proibita in un museo pubblico. Il 29 settembre 1925 decise, quindi, di programmare l'apertura delle porte del Museo di Palazzo di Pechino per il giorno 10 ottobre 1925, Festa Nazionale della Repubblica di Cina (Lu 2014, 100). Inoltre, furono selezionati ventuno esperti a fare parte del comitato amministrativo provvisorio. In questo modo, venne fondata la curatela del Museo di Palazzo, assieme ad altri organi come *Guwuguan* 古物馆 'Dipartimento di Oggetti Antichi', *Tushuguan* 图书馆 'Biblioteca' e successivamente e *Wenxianbu* 文献部 'Archivio'. Huang Fu pronunciò il discorso iniziale alla cerimonia di

apertura, dichiarando che il museo rappresentasse un simbolo nazionale della Repubblica di Cina e le collezioni custodite tesori nazionali (Chiang 2014, 20).

Mentre la Mostra d'Antichità ricevette il pieno supporto politico ed economico dal Governo Beiyang, il Museo di Palazzo faticò finanziariamente a mantenere la sua indipendenza politica (Zhao 2016). Dalla fondazione del museo nel 1925, il consiglio rifiutò i fondi dal governo di Duan Qirui e mantenne le operazioni museali grazie alle entrate ricavate dagli ingressi, fondi privati e prestiti. Na Zhiliang 那志良, un ricercatore del Museo di Palazzo, scrisse nelle sue memorie che il museo attraversò quattro riorganizzazioni tra il 1925 e il 1928, mentre due dei direttori furono imprigionati a causa delle loro idee politiche (Na 2008, 16). Questo fu un periodo estremamente difficile per il Museo di Palazzo, in quanto i signori della guerra provenienti da diverse province combattevano per il controllo della Repubblica di Cina, e il governo a Pechino cambiava frequentemente, mentre i monarchici continuavano a convincere i signori della guerra a ripristinare la casa di Qing e/o a riprendere la gestione del Palazzo (Lu 2014, 101-102). La sopravvivenza e il funzionamento del Museo di Palazzo fu chiaramente una questione politica. I direttori e curatori ne furono pienamente consapevoli e esercitarono tutta la loro influenza sociale e politica per mantenere il funzionamento dell'istituzione pubblica. Il personale del museo lavorò duramente per nazionalizzare le collezioni reali, riparare i palazzi e diffondere la conoscenza sulla storia e le arti attraverso mostre e pubblicazioni sulla collezione reale di dipinti, bronzo, oro, argento, ceramica Wu e altri oggetti. Nel giugno del 1928, quando il Partito Nazionalista prese il controllo di Pechino, il museo iniziò a ricevere dei finanziamenti stabili e la protezione governativa fino al 1949 (Lu 2014, 102).

Tra il 1925 e il 1931, i compiti maggiori del Museo di Palazzo furono classificare, identificare, esibire le collezioni e di conservare i palazzi reali (Lu 2014, 103). Più di un milione di oggetti necessitarono di essere catalogati e, allo stesso tempo, il personale si occupò di autenticarli: i reperti, infatti, furono contrabbandati dagli eunuchi per anni, e spesso vennero sostituiti da dei falsi. La prima esibizione del Museo di Palazzo fu simile a quella della Mostra d'Antichità: sembrò più un negozio dell'antiquariato che un museo. Uno dei curatori scrisse 'le casse di reperti furono impilate l'una sull'altra, perciò fu difficile spostarle per controllarne il contenuto e, qualora una di queste fosse stata aperta, fu

comunque difficile capire l'autenticità dei manufatti' (Zhao 2016, 24). Considerando il numero di reperti lasciati al comitato per l'identificazione e l'urgente bisogno di aprire le porte del museo al pubblico, la qualità della curatela dell'esibizione fu sacrificata. Alcuni architetti stranieri ristrutturarono le gallerie espositive senza l'appoggio di finanziamenti cospicui, aprirono gli spazi e ritinteggiarono alcuni degli interni per rendere le stanze del palazzo adatte all'esibizione.

Nonostante tutte le difficoltà, l'apertura del Museo di Palazzo riscosse un grande successo. Nei primi due giorni, più di 50.000 visitatori si recarono al museo per vedere il Palazzo Reale e i suoi tesori (Zhao 2016, 25). Il biglietto d'ingresso costò l'equivalente di 1 dollaro, il che limitò il pubblico ad una fascia di popolazione appartenente alle classi sociali più alte (Lu 2014, 105). Anche se il costo venne abbassato a cinquanta centesimi, fu comunque troppo alto per permettere la visita a persone meno facoltose. In totale vennero sviluppati cinque percorsi per visitare la corte interna. L'esibizione permanente fu costituita dal palazzo stesso e dalle sue decorazioni originali, mentre le esibizioni temporanee vennero ospitate nelle gallerie ristrutturate situate in luoghi diversi. Per esempio, porcellane, calligrafie e dipinti furono esibiti vicino al *Qianqing Palace* 乾清宮 (Palazzo della Purezza Celeste), mentre i libri preziosi e gli archivi vennero esposti vicino allo *Ningshou Palace* 宁寿宮 (Palazzo della Longevità Tranquilla) (Zhao 2016, 25).

Quando il Partito Nazionalista prese il controllo di Pechino nel 1928, tuttavia, dovette superare anche una proposta di chiusura. Questa dichiarava che il Museo di Palazzo e la sua collezione rappresentassero una 'proprietà del nemico', in quanto residenza reale degli imperatori, quindi non si sarebbe dovuto conservare nulla. Se questa proposta fosse stata attuata, centinaia di migliaia di oggetti preziosi del patrimonio culturale cinese sarebbero andati perduti. Fortunatamente, la proposta ricevette una forte opposizione non solo da direttori e curatori del Museo di Palazzo, ma anche da altri membri dell'élite sociale. La controproposta fu presentata alla riunione del Comitato centrale del Partito Nazionalista nel settembre dello stesso anno dal Comitato Nazionale di Gestione delle Antichità. Il Comitato sostenne che i palazzi della Città Proibita e della collezione reale non fossero solo proprietà dello Stato, ma anche tesori che testimoniavano diverse migliaia di anni di civiltà cinese. La

conservazione della Città Proibita, perciò, era utile allo studio sia della Cina che del mondo, e questa eredità culturale andava preservata (Lu 2014, 101-103).

Il personale completò l'iniziale classificazione e identificazione dei manufatti mentre la curatela organizzò delle mostre per presentare la storia della civiltà cinese. Il Dipartimento degli Oggetti Antichi sviluppò sei gallerie d'arte per dipinti, porcellane, orologi, manufatti in bronzo e giada e altri 12 sale più contenute per le arti decorative che ospitavano oggetti laccati, sete, eccetera. La biblioteca occupò solo due sale, una per i testi Buddisti e la ritrattistica e un'altra per i libri rari. L'archivio invece occupò sette ambienti per contenere i dipinti storici e imperiali, i documenti imperiali e la valuta Qing. La funzione educativa del museo venne sottolineata anche grazie alle riproduzioni ad inchiostro dei bronzi e delle tavole di pietra più importanti, alla pubblicazione mensile o settimanale di riviste e monografie, alla riproduzione delle collezioni in cartoline, calendari e biglietti d'auguri (Lu 2014, 105).

Dato che al giorno d'oggi gli archivi di Palazzo dell'epoca non sono accessibili pubblicamente, molti dettagli riguardanti le prime mostre del Museo di Palazzo non sono noti. Secondo le testimonianze dei visitatori si può intuire come la qualità delle mostre organizzate mancò di una certa pianificazione: i reperti selezionati grossolanamente dalla curatela vennero esposti secondo categorie basilari come periodo storico o mezzo, l'autenticità come la qualità dei manufatti non fu assicurata (Zhao 2016, 26), molti dei reperti non vennero accompagnati dalle targhette descrittive e mancano elementi per chiarire in quali lingue vennero scritti (Lu 2014, 107).

Quando le truppe giapponesi invasero la Cina nel 1931, per assicurare la salvaguardia dei tesori nazionali, il governo nazionalista trasferì oltre 60000 oggetti dal Museo di Palazzo a Shanghai nel 1932 e altri a Nanchino con l'obiettivo di fondare una succursale del Museo di Palazzo di Pechino (Lu 2014, 106). Durante questo periodo il governo cinese fu avvicinato dal Royal Academy of Arts di Burlington House, Londra, che propose la collaborazione per una mostra itinerante. Il governo nazionalista, avendo stilato un programma politico che mirava al riconoscimento del suo potere all'interno del Paese e a far conoscere la Cina nel mondo attraverso l'arte, acconsentì al prestito di 984 oggetti alla Royal Academy of Arts, tra cui 735 oggetti dal Museo di Palazzo (Steuber 2006, 7). 'The

International Exhibition of Chinese Art' tenutasi dal 28 novembre 1935 al 7 marzo 1936 rimase la più grande esposizione di opere cinesi mai organizzata che attirò un totale di 401.768 visitatori (Steuber 2006).

In meno di sette anni dall'apertura del museo, un numero significativo di collezioni venne imballato e trasportato a Shanghai nel 1932 (Hamlisch 1995, 20). La guerra Sino-giapponese da 1937 a 1945 e la guerra civile tra il Partito Nazionalista (*Kuomintang*, KMT) e il Partito Comunista tra 1945 e 1949 hanno avuto un impatto significativo sui musei della Cina continentale. Per esempio, gli elementi più importanti della Mostra d'Antichità e del Museo di Palazzo furono trasferiti a Chongqing nel 1937, la capitale temporanea del Repubblica di Cina, e successivamente a Taipei, Taiwan, nel 1949. Altri musei invece non poterono funzionare correttamente o furono chiusi (Zhao 2016, 27). Da questo momento in poi, esisteranno due musei di palazzo nel mondo uno collocato all'interno della Città Proibita a Pechino e l'altro nei sobborghi di Taipei, considerato la più grande raccolta di beni culturali cinesi al mondo (Hamlisch 1995, 27).

Nei primi trentaquattro anni di storia del Museo di Palazzo (1925-1949), le collezioni vennero trasferite sei volte, mentre il governo fu cambiato quattro volte. La storia di questo museo segnò la fine della monarchia Qing e l'inizio di una Nazione moderna e servì sia come simbolo dell'autorità culturale che di legittimazione politica per il Governo Nazionalista, ma soprattutto, preservò la civiltà cinese, protesse i reperti da ulteriori perdite e convertì i tesori nazionali in eredità culturale nazionale.

#### **1.1.6. Il Museo Nazionale di Storia**

Lo *Guoli Lishi Bowuguan* 国立历史博物馆 (Museo Nazionale di Storia, *National History Museum*, NHM) fu il primo museo sponsorizzato dallo stato in Cina. Il Ministro dell'Istruzione della Repubblica di Cina, Cai Yuanpei 蔡元培, nominò Hu Yujin 胡玉缙 come direttore dello *Guoli Lishi Bowuguan Choubeichu* 国立历史博物馆筹备处 (Comitato Preliminare per il Museo Nazionale di Storia). Hu fu un accademico rispettato incaricato dal governo di andare in Giappone per osservare e studiare la gestione delle università, musei e librerie. Il comitato scelse *Guozijian* 国子监 (Collegio Imperiale) per ospitare il museo, enfatizzando la sua

funzione educativa fin dall'inizio. Il Comitato iniziò a catalogare le collezioni provenienti dal Collegio Imperiale e dal *Kongmiao* 孔庙 (Tempio di Confucio) a Pechino, composte da testi classici, sussidi didattici all'insegnamento dei classici, recipienti sacrificali della Dinastia Qing, vasi rituali dalla Dinastia Zhou (557-581d.C.) come i reperti acquisiti dagli scavi di Luoyang, Henan. Il Museo Nazionale di Storia fu concepito con l'intenzione di costruire una collezione nazionale dei manufatti antichi con valore storico-culturale che potessero produrre una nuova identità per la Cina moderna. Lo scopo del museo fu dichiarato nel giornale *Jiaoyu Zhoubao* 教育周报 (Settimanale dell'Istruzione) nell'articolo intitolato *Lishi Bowuguan zhi Choubei Jinxing* 《历史博物馆之筹备进行》 'I Preparativi per il Museo di Storia': 'i reperti storici illumineranno gli spenti e calmeranno gli agitati. Impressioneranno i Paesi civilizzati nel mondo e supporteranno l'educazione pubblica in Cina' (Zhao 2016, 13-14) (Li 2015, 63).

Dato che la Cina fu riconosciuta come luogo di origine dell'editoria e della stampa, nel 1913 la *Königliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe* (*Royal Academy for the Graphic Arts and the Book Industry*) di Leipzig, Germania, chiese al Governo di Beiyang il prestito di libri antichi e reperti da esporre in occasione del *Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik* (Esposizione Internazionale per l'Industria del Libro e delle Arti Grafiche) tenutasi a Leipzig nel 1914. I delegati tedeschi lavorarono con il Ministero dell'Istruzione per selezionare undici oggetti dal museo (Li 2015, 63). Nell'accordo i delegati tedeschi dichiararono che tutti i reperti sarebbero stati protetti in contenitori di vetro e sarebbero stati accompagnati da etichette che avrebbero dimostrato la loro appartenenza al Museo Nazionale di Storia di Pechino. Nel novembre del 1913, il Ministero per gli Affari Esteri approvò la richiesta per i reperti da spedire, dispose per il loro trasporto e ne inviò i cataloghi. Paradossalmente, la prima volta che il museo esibì i propri reperti al pubblico fu proprio a Leipzig e non a Pechino. I cinesi dovettero aspettare nove anni prima che un'esposizione speciale dei più recenti scavi archeologici fosse aperta al pubblico nel 1921 (Zhao 2016, 15).

Nel 1917, il Ministero dell'Istruzione propose di trasferire il Museo Nazionale di Storia tra la Porta Meridiana e la Porta della Rettitudine all'intero della Città Proibita, dato che il

Collegio Imperiale possedeva uno spazio limitato per esporre. In quel tempo la Mostra d'Antichità era già aperta al pubblico nella corte esterna con il supporto del Ministero degli Affari Interni. Il ritardo nello sviluppo del Museo Nazionale di Storia fu il risultato di scarsi fondi. Quando fu finalmente aperto nel 1920 dal Ministero dell'Educazione, il museo disponeva di fondi sufficienti solo per acquisire le collezioni, la gestione e la ricerca (Li 2015, 64). Una delle differenze maggiori con gli altri due musei situati nella Città Proibita, fu che il Museo Nazionale di Storia partì da una collezione più umile mentre la Mostra d'Antichità e il Museo di Palazzo vennero alla luce per gestire le collezioni reali.

Per allargare la loro collezione modesta, la curatela si rivolse al settore archeologico cinese, a gruppi stranieri per l'acquisizione di opere d'arte e collezionisti. Inviarono dei compratori per collezionare reperti da negozi di antiquari e da siti di scavo, allo stesso tempo, radunarono gruppi di archeologi da tutto il Paese per iniziare ai nuovi scavi archeologici e per partecipare a quelli già avviati. Per esempio, nel 1921, il museo inviò degli esperti per gli scavi di una rovina della dinastia Song presso Julu, Henan, i quali raccolsero più di duecento pezzi di origine Song. Fu la prima volta che un museo cinese mandò un team di archeologi per acquisire collezioni archeologiche, stabilendo il modello per l'acquisizione delle collezioni per i musei provinciali. Un'esibizione temporanea fu preparata per accogliere i reperti di Julu, con lo scopo di raccogliere fondi per le vittime dell'inondazione dello Henan. Il museo, inoltre, ricevette delle donazioni da mercanti locali e espose i regali diplomatici provenienti dalle altre Nazioni (Li 2015, 64).

La mancanza di fondi continuò a preoccupare i direttori. A causa della complessità della struttura politica, infatti, non riuscirono a raccogliere fondi sufficienti dal Governo di Beiyang. La situazione migliorò fortunatamente quando un famoso insegnante di nome Hong Ye 洪业 visitò il Museo Nazionale di Storia nel 1926 comprendendo il valore della collezione e le difficoltà del museo. Hong persuase il direttore della *Yanjing Daxue* 燕京大学 (Università Yenching), John Stuart, a donare 6.000 USD al museo con la sovvenzione ricevuta da Charles M. Hall Foundation. Il fondo fu utilizzato per acquisire strumentazioni e teche, oltre che per assumere più personale da formare. Il 10 ottobre 1926 il Museo Nazionale di Storia fu aperto gratuitamente al pubblico (Li 2015, 66).

Nel 1927 l'obiettivo e l'organizzazione del museo furono modificati, con la creazione di quattro dipartimenti sotto la guida del direttore. In base alla Regolamento n.168 pubblicato il 16 ottobre 1927, l'obiettivo dello Museo Nazionale di Storia fu collezionare reperti storici per promuovere l'educazione pubblica. Fu diviso tra: *Zongwubu* 总务部 'Dipartimento per gli Affari Generali' per sorvegliare le bozze dei documenti ufficiali, la contabilità e il bilancio di previsione; *Zhengjibu* 征集部 'Ufficio Acquisti' per la ricerca, la raccolta, l'esposizione e la gestione dei reperti storici; *Bianjibu* 编辑部 'Redazione' per la catalogazione, traduzione e pubblicazione; *Yishubu* 艺术部 'Dipartimento Artistico' per le copie e le fotografie della collezione. Grazie alla struttura consolidata per l'acquisizione delle collezioni, la documentazione e la pubblicazione, il museo espanse la propria collezione fino a possedere più di 200.000 reperti. Quando le truppe giapponesi invasero la Cina, il Museo Nazionale di Storia trasferì la collezione al sud insieme a quelle del Museo di Palazzo e della Mostra d'Antichità (Zhao 2016, 17).

All'alba del 1949, parte della collezione fu selezionata e trasferita a Taiwan mentre la restante rimase a Pechino. Il museo fu rinominato diverse volte in pochi anni: *Guoli Beijing Lishi Bowuguan* 国立北京历史博物馆 'Museo Nazionale di Storia di Pechino' (*National Beijing History Museum*) nel 1949, *Zhongguo Lishi Bowuguan* 中国历史博物馆 'Museo di Storia della Cina' (*Museum of Chinese History*) nel 1959 e, infine, nel 2003 venne fuso con lo *Zhongguo Geming Bowuguan* 中国革命博物馆 'Museo della Rivoluzione Cinese' (*Museum of Chinese Revolution*) per formare lo *Zhongguo Guojia Bowuguan* 中国国家博物馆 (*National Museum of China*) odierno (Zhao 2016, 17).

### **1.1.7. Il Museo Nazionale della Rivoluzione**

Nel maggio del 1942 Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) tenne a Yan'an i noti Discorsi sull'Arte e la Letteratura. L'importanza di un 'esercito culturale' (Lu 2014, 113) oltre a quello militare è ben chiara al leader politico che, per questo motivo, dedica al tema un evento importante molto prima della nascita della Repubblica Popolare Cinese (RPC). Centinaia di intellettuali militanti giunsero a Yan'an per congiungersi con l'esercito comunista e partecipare al discorso politico sull'arte e la letteratura. I Discorsi furono di chiara ispirazione

Leninista: arte e letteratura avrebbero dovuto essere poste al servizio della rivoluzione, essere indirizzate alle masse e avere come argomento le masse. Questa concezione dell'arte si fuse con la propaganda esplicita e militante (Samarani 2004, 167). Mao non scrisse molto riguardo ai musei, tuttavia, durante la visita presso il *Anhuishen Bowuguan* 安徽省博物馆 'Museo Provinciale di Anhui' nel 1958, affermò l'importanza che ogni provincia avesse il proprio museo e che ogni comune possedesse la propria sala espositiva, messaggio riportato dallo slogan *xianxian you bowuguan, sheshe you zhanlanshi* 县县有博物馆, 社社有展览室 (Lu 2014, 114). Il Partito Comunista Cinese (PCC) iniziò a organizzare i musei stanziati nelle zone occupate secondo un'ottica rivoluzionaria già dagli anni Trenta del Novecento. Nel 1933 il Dipartimento d'Istruzione del partito pianificò di istituire il *Zhongguo Geming Bowuguan* 中国革命博物馆 'Museo Centrale della Rivoluzione' quindi emanò un appello per la raccolta di documenti e cimeli personali dei leader politici e degli eroi della rivoluzione da esporre. Il 'Museo Nazionale della Rivoluzione' fu ispirato dal Мавзолей Ленина 'Museo Memoriale di Lenin' situato nella Piazza Rossa a Mosca. La costruzione venne completata nel 1959 e venne inaugurato successivamente nel 1961 in occasione del quarantesimo anniversario dalla fondazione del PCC (Lu 2014, 128-129). Varie proposte per la fondazione di musei furono presentate e approvate dal governo guidato dalla PCC negli anni Quaranta, con gli obiettivi di migliorare la conoscenza e la comprensione della cultura e della storia rivoluzionaria cinese. Tra questi, nel 1946 è stato costituito un comitato ad hoc per la creazione di un museo di storia rivoluzionaria delle Regioni di Confine Shaanxi–Gansu-Ningxia (Lu 2014, 114). Ai musei di secondo livello fu permesso di esporre solo delle riproduzioni fedeli degli originali di Pechino perché anche la minima variazione di narrazione era severamente proibita (Lu 2014, 128-129). Le mostre furono progettate in modo da coprire tutto il periodo rivoluzionario dal 1840 al 1950 circa, seguendo una narrazione storica molto rigida e includendo anche i momenti di difficoltà per la popolazione e i leader politici attraversati in quegli anni. Mao fu posto al centro del discorso sulla Rivoluzione per unificare l'idea politica, insegnare alla popolazione cinese la storia del Partito, del socialismo e del comunismo e, infine, dare un volto all'esperienza rivoluzionaria al mondo (Lu 2014, 129-130).

In questi anni furono organizzate anche molte mostre nelle aree ‘liberate’ dal Partito Comunista a tema agricoltura, industria, armi, creazioni artistiche degli studenti della *Lu Xun Meishu Xueyuan* 鲁迅美术学院 ‘Istituto d’Arte Lu Xun’, educazione e salute pubblica. Secondo gli archivi vennero visitate da centinaia di visitatori provenienti anche dalle zone più remote della Cina con il duplice scopo di fare una comparazione tra la qualità dei loro prodotti e quelle dei villaggi da cui provenivano e per imparare nuove tecnologie. Naturalmente queste mostre servivano la causa comunista sotto diversi aspetti. Promossero lo sviluppo dell’agricoltura e dell’industria nelle regioni sotto il controllo del PCC creando una competizione tra le popolazioni locali, premiandone i risultati migliori e diffondendo l’uso di nuove tecniche. Da una parte servirono a marcare una netta divisione tra le aree sotto il controllo comunista e quelle sotto il controllo nazionalista, dall’altra aumentarono la collaborazione tra i villaggi e la confidenza nelle loro conoscenze produttive. Infine, le mostre rappresentarono il mezzo di propagazione del messaggio politico che legittimò la presenza del Partito Comunista Cinese attraverso l’esposizione delle narrazioni militari vincenti, delle peculiarità del popolo cinese e dei simboli dell’autorità (Lu 2014, 115). Il Museo Nazionale della Rivoluzione, assieme al *Renmin Yingxiong Jinianbei* 人民英雄纪念碑 ‘Monumento agli Eroi del Popolo’, entrambi situati nella *Tian’anmen Guangchang* 天安门广场 ‘Piazza Tiananmen’ costituirono un luogo di pellegrinaggio politico simbolo della promozione del nazionalismo e del patriottismo (Lu 2014, 131).

Durante il Movimento per la Riforma Agraria Cinese vennero organizzate delle mostre nella Cina Settentrionale. La riforma fu concepita prioritariamente al fine di spezzare il tradizionale ordine sociale e i rapporti di potere nelle campagne e di forgiare un’identità di interesse tra la grande massa di contadini e il Partito. Si mirava a costruire un rapporto di fiducia con i contadini prima di procedere alla collettivizzazione. L’ostacolo maggiore alla partecipazione popolare fu rappresentato dalla cosiddetta ‘barriera psicologica’ che distingueva la gente comune e le élite locali (Samarani 2004, 204). Per questo motivo, le mostre organizzate nelle zone che non erano ancora sotto il controllo del Partito Comunista sfruttarono due metodi narrativi. Il primo chiamato ‘mostra di costume’ consistette nell’ordinare ai proprietari terrieri e alle loro mogli di vestire con i costumi locali e di disporsi

nella sala espositiva: non appena i braccianti li videro, constatarono il livello di sfruttamento a cui erano stati sottoposti. Il secondo metodo, chiamato 'mostra comparativa' prevede di accostare gli oggetti di valore dei ricchi proprietari terrieri con quelli degli abitanti poveri dei villaggi. I visitatori furono colpiti da sentimenti di indignazione e umiliazione e così esplosero in una rabbia cieca nei confronti degli sfruttatori. Queste mostre furono particolarmente efficaci nei confronti del pubblico analfabeta che venne provocato dal confronto tangibile degli oggetti esposti (Lu 2014, 116). La Riforma agraria si sviluppò in diversi casi in una rivolta violenta che registrò una partecipazione contadina senza precedenti (Samarani 2004, 205).

Lo sviluppo dei musei fece parte della politica del PCC fino a prima della fondazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949. In questo stesso anno venne istituito il Wenhuaabu 文化部 'Ministero della Cultura' responsabile anche della gestione museale a partire dalla costruzione di nuovi musei all'elaborazione del piano strategico per i musei centrali e locali. Un altro ufficio che rivestì un ruolo importante fu il *Zhoggong Zhongyang Xuanchuanbu* 中共中央宣传部 'Dipartimento per la Propaganda del Partito Comunista Cinese' (Lu 2014, 117).

Nel 1949 furono registrati solo ventuno musei aperti in Cina, inclusi alcuni dei musei fondati prima della nascita della RPC, tra questi il Museo di Palazzo di Pechino. La fluttuazione del numero dei musei negli anni successivi dipese fortemente dagli eventi politici, economici e sociali. I continui conflitti che segnarono i tre anni successivi permisero la fondazione di soli dieci nuovi musei. Durante il 'Grande Balzo in Avanti' venne realizzato il proposito di costruire un museo per ogni provincia, contea e comune, alcuni di questi vennero alla luce in pochi giorni per promuovere l'idea di un futuro socialista. Alla fine del 1958, infatti, si poterono contare 380 musei. Di fatto, la percentuale del numero di musei cinesi crebbe del 400% rispetto l'anno precedente, registrando il primo boom museale nella Cina continentale (Lu 2014, 119).

## **1.2. Leggi e associazioni**

Uno dei maggiori cambiamenti avvenuti tra il 1949 e il 1980 è la completa scomparsa dei musei privati. I musei missionari privati fondati dagli europei vennero chiusi dall'esercito nei

primi anni delle RPC (Lu 2014, 121). Tutti i musei finanziati con i fondi statali furono amministrati da *Guojia Wenwuju* 国家文物局 'Sovrintendenza di Stato per il Patrimonio Culturale' (*The State Administration of Cultural Heritage*, SACH) (Zhao 2016, 29) a partire dal novembre del 1949. Oggi costituisce un organo indipendente dal Consiglio di Stato della RPC (Lu 2014, 121). Nel mezzo della Rivoluzione Culturale (1966-1976), il governo varò un'istanza per la salvaguardia dei reperti e libri antichi dalla distruzione. Nel 1982 Governo della RPC assicurò nel *Zhongguo Wenwu Baohufa* 中国文物保护法 'Legge della Repubblica Popolare Cinese per la Protezione dei Reperti Culturali' la legittima proprietà delle scoperte archeologiche ai musei finanziati dallo Stato (Varutti 2014, 32). Questa legge venne poi modificata e implementata nel 1991, 2002 e infine nel 2015. La Cina, inoltre, aderì a numerose convenzioni dell'UNESCO tra le quali alla *Convention on the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* 'Convenzione per la Protezione del Mondo Culturale e del Patrimonio Naturale' nel 1985 (UNESCO 1972).

Influenzato dalla gestione museale dell'Unione Sovietica (URSS) la struttura dei musei negli anni Cinquanta e Sessanta consistette in un curatore capo e un funzionario del PCC incaricato di supervisionare l'amministrazione e tre dipartimenti per l'educazione pubblica, la gestione delle esposizioni e la gestione delle collezioni. Da un punto di vista giuridico, i musei vennero organizzati in tre livelli: nazionale, provinciale e locale. Nella maggior parte dei casi i musei nazionali vennero subordinati ad un ministero o dipartimento governativo (Varutti 2014, 32). I musei più importanti vennero affiancati dal Ministero della Cultura il quale decise la loro natura e i loro obiettivi (Lu 2014, 123). Nel caso di musei militari, questi vennero gestiti dagli stessi dipartimenti dell'esercito (Lu 2014, 121). Gli organi governativi non dovettero solo amministrarne la struttura, le finanze e il personale ma dovettero anche occuparsi dell'aspetto teorico e dello stile delle mostre permanenti (Lu 2014, 123).

Le tecniche narrative delle mostre nei musei rivoluzionari subirono delle modifiche negli anni volte a fornire una versione implementata della propaganda comunista. I curatori seguirono le indicazioni di Mao e gli slogan che guidavano il Partito, tra cui il famoso *gu wei jin yong* 古为今用 'il passato dev'essere utile al presente', per delineare i percorsi museali

(Shelach-Lavi 2019, 24). Per esempio, le mostre ospitate dal Museo Nazionale della Rivoluzione negli anni Ottanta esposero foto e ritratti dei più importanti membri del PCC, inclusi quelli che vennero poi denunciati come Chen Duxiu, Zhang Guotao e Li Lisan. Anche i membri del Kuomintang vennero citati, sottolineando come la divisione tra i due Partiti rappresentasse la 'sconfitta della rivoluzione'. Naturalmente venne dato un notevole spazio alla Spedizione al Nord (1926-28), alla Guerra Sino-Giapponese (1937-1945) e alle Guerre Civili (1924-37, 1945-9). Riassumendo, i messaggi che si vollero convogliare attraverso le mostre degli anni Ottanta furono i seguenti: la Rivoluzione in Cina fu un movimento popolare con una lunga storia marcata da aggressioni straniere e governi corrotti; il Partito Comunista Cinese salvò la Nazione; tutte le organizzazioni, istituzioni e società dovettero sottostare alle direzioni del PCC, la cui autorità fu assoluta; le azioni di Mao furono sempre corrette mentre quelle degli altri leader contribuirono al successo della Rivoluzione (Lu 2014, 130).

Negli anni Ottanta venne migliorata la qualità dei musei cinesi. Furono, così, istituite numerose associazioni museali e corsi accademici. Nel 1982 la Cina entrò a far parte dell'*International Council of Museums* (ICOM), letteralmente 'Comitato Internazionale per i Musei', aderendo agli standard museologici internazionali. In questo modo, il Paese poté usufruire di maggiori possibilità di cooperazione internazionale tra musei e di dialogo accademico. I musei cinesi poterono così analizzare da una prospettiva diversa le proprie caratteristiche: notarono che, nonostante la categoria dei musei nazionali, storici e culturali fosse ben rappresentata, i musei di tipo tecnologico e scientifico furono scarsamente considerati. Fu così che nacque la nuova tipologia museale dei musei tecnologici che caratterizzò il ventennio 1980-2000 (Varutti 2014, 30).

L'Ottavo Piano Quinquennale che coprì gli anni 1991-1995, incluse delle linee guida per i musei. Ma Zhisu, ex presidente della Sovrintendenza di Stato per il Patrimonio Culturale, ne fornì un riassunto durante il Simposio 'Museum and Community' dell'*International Committee for Museology* (ICOMOF) tenutosi a Pechino nel settembre del 1994:

museums of history and revolution shall mainly show off the national attitude, revolutionary spirit and creative power of HCinese people. Memorial halls shall highlight their memorial characteristics and record actual events. Nationality and folk custom museums shall emphasise fine traditions and solidarity spirit of this united multinational country (Ma 1994).

### 1.2.1. Il Museo d'Arte Mondiale di Pechino

I musei e i monumenti costruiti tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta fornirono un'unica narrazione che celebrò la Repubblica Popolare Cinese come il miglior sistema governativo per la Cina: ne legittimarono il potere e fornirono la base per una nuova identità nazionale (Lu 2014, 132). Per lo stesso motivo, anche le mostre itineranti organizzate in questo ventennio servirono alla causa comunista. Zhou En'lai 周恩来, il primo premier del RPC, adottò una politica diplomatica per approcciarsi nuovamente all'Occidente. All'inizio degli anni Settanta, il governo iniziò quindi a preparare un'esibizione itinerante internazionale e le prime mostre si tennero nei musei nazionali di 'Paesi socialisti' come Polonia, Ungheria, Bulgaria e Albania. Un'eccezione fu fatta per la mostra intitolata *Archeological Discoveries during the Cultural Revolution* 'Scoperte Archeologiche della Rivoluzione Culturale' che viaggiò tra Austria, Australia, Regno Unito, Belgio, Francia, Giappone, Olanda, Danimarca, Jugoslavia, Filippine, Svezia, Svizzera, Canada, Messico, USA e, infine, Hong Kong tra giugno 1973 e maggio 1978. Questa fu la prima mostra itinerante cinese in Paesi non socialisti. Il primo obiettivo della mostra fu dimostrare che i reperti culturali non fossero andati distrutti durante la Rivoluzione. In secondo luogo, con questa mostra si volle rafforzare la collaborazione sino-francese. Infine, il governo mirò a ribadire la legittimità del suo potere e celebrare i suoi successi. Le mostre itineranti rappresentarono anche una buona entrata economica per i musei e i loro curatori, i cui stipendi moderati non permisero loro di investire in viaggi e nuove tecnologie. In questo modo poterono visitare altri musei, conoscere altre istituzioni e creare dei legami solidi con i colleghi occidentali (Lu 2014, 133).

L'anno successivo dall'inizio delle relazioni diplomatiche tra governo cinese e governo britannico nel 1972, venne inviata a Londra un'esibizione itinerante che spaziava dal periodo Paleolitico fino alla Dinastia Yuan (1271-1368 d.C.) (Barnes 2010, 163). La mostra organizzata dalla *Royal Academy of Art* fu intitolata *The Genius of China: An Exhibition of Archeological Finds of the PRC* 'Il Talento Cinese: Esposizione dei Ritrovamenti Archeologici della Repubblica Popolare Cinese' (Trad. dell'Autore) e si tenne tra il 29 settembre 1973 e il 23 gennaio 1974 nella stessa sede dove si tenne *The International Exhibition of Chinese Art a Burlington House* a Londra nel 1935-36 (Barnes

2010, 163). La presenza dei reperti culturali provenienti dai recenti scavi archeologici provò l'affidabilità del PCC nel preservare i reperti, nonostante le critiche alla Rivoluzione Culturale (Barnes 2010, 163). Il successo fu tale che venne trasferita negli Stati Uniti nel 1974, cinque anni prima dell'inizio ufficiale delle relazioni diplomatiche tra Cina e Stati Uniti d'America. L'esibizione viaggiò tra la National Gallery of Art di Washington DC, Nelson-Atkins Museum of Art a Kansas City e Asian Art Museum di San Francisco tra dicembre 1974 e Agosto 1975 (Zhao 2016, 45). La ragione diplomatica rappresentò il principale fine per le esibizioni itineranti anche molti anni più tardi. Le statistiche mostrarono che nel 2010 le esibizioni prestate dalla Cina furono sette volte superiori al numero delle mostre ospitate nel Paese (Zhao 2016, 45).

Con la crescita esponenziale dei musei, la mancanza di collezioni da esibire nei numerosi musei e il bisogno artistico crescente, furono i principali motivi per l'incremento dell'introduzione di mostre itineranti provenienti dall'Occidente. Wang Limei 王立梅 fondò un museo d'arte dedicato alle civiltà del mondo nel 2003. Il *Zhonghua Shijitan Yinshuguan* 中华世纪坛艺术馆 'Museo d'Arte Mondiale di Pechino' (*Beijing World Art Museum*) fu costruito secondo la sua volontà di introdurre le civiltà del mondo in Cina attraverso esibizioni in prestito<sup>3</sup>. Prima della fondazione, Wang lavorò nella Sovrintendenza di Stato per il Patrimonio Culturale, uno dei suoi compiti fu la riappropriazione di alcuni dei tesori nazionali che furono esportati all'estero. Durante la sua carriera trentennale di scambi culturali, ha progettato e organizzato con successo molte mostre su vasta scala che hanno viaggiato in molti Paesi del mondo come Stati Uniti, Giappone, Francia, Israele, Germania, Svizzera, Belgio. Prima di allora rivestì il ruolo di ricercatrice e guida per le sale del Museo di Palazzo di Pechino che esponevano oggetti provenienti dalle Dinastie Ming e Qing per sei anni. In questi anni ebbe l'opportunità di guidare molti personaggi illustri tra i quali Re Juan Carlos I di Spagna e la consorte Regina Sofia di Grecia, la *first lady* filippina Imelda Marcos, il re dell'Africa centrale, il segretario di Stato degli Stati Uniti Henry Kissinger e la *first lady* statunitense Barbara Pierce Bush (Beijing Ribao. 北京日报. 2006). Inizialmente il suo museo fu sprovvisto di una collezione onnicomprensiva, quindi Wang approfittò delle

---

<sup>3</sup> Vedi: Beijing World Art Museum: <http://www.worldartmuseum.cn/>

sue conoscenze in Occidente per avere in prestito capolavori di artisti italiani del XIII-XVI secolo come Botticelli, Raffaello, Da Vinci e Tiziano senza alcuna commissione. In questo modo, nel febbraio del 2006 Wang aprì un museo privato con la mostra intitolata *Yidali Wenyi Fuxing Zhan* 《意大利文艺复兴展》 ‘Capolavori del Rinascimento Italiano’. Meno di sei mesi dopo, riuscì ad organizzare un'altra mostra intitolata *Cong Monai dao Bijiasuo: Meiguo Kelifulan Yishu Bowuguan Cang Yinxiangpai Zhi Xiandaipai Jingpinzhan* 《从莫奈到毕加索——美国克里夫兰艺术博物馆藏印象派至现代派精品展》 ‘Da Monet a Picasso: la Collezione del Cleveland Museum of Art dall'Impressionismo al Modernismo’ includendo sessanta opere originali di quarantatré artisti tra i quali Monet, Renoir, Degas, Picasso, Van Gogh, Cezanne, Gauguin (Beijing Ribao. 北京日报. 2006).

Oltre all'abilità della curatela, bisogna riconoscere l'importanza fondamentale del *Bowuguang Shiye Zhong Chang Qi Fazhan Guihua Gangyao* 博物馆事业中长期发展规划纲要 (2011-2020) ‘Piano di Sviluppo a Medio e Lungo Termine per l'Industria Museale’ dalla Sovrintendenza. Nella sezione che tratta le mostre itineranti, lo SACH evidenziò il bisogno di creare un piano per introdurre eccellenti mostre delle civiltà mondiali nei musei (中国文化遺產研究院 2012). Guo Xiaoling 郭小凌, direttore dello *Shoudu Bowuguan* 首都博物馆 ‘Museo della Capitale’ (*Capital Museum*) di Pechino, spiegò che il piano per l'introduzione di esibizioni straniere richiede la preparazione anticipata della richiesta per l'approvazione dell'esibizione in anticipo. La proposta deve essere inoltrata alle amministrazioni locali per il patrimonio culturale e alla Sovrintendenza e, successivamente, il museo deve candidarsi per i finanziamenti speciali al governo locale (Zhao 2016, 46).

### **1.3. Il Boom Museale**

#### **1.3.1. Soft Power culturale**

Negli ultimi quarant'anni la Cina ha registrato una crescita esponenziale del numero dei musei. Questo sviluppo viene spesso nominato ‘Boom Museale Cinese’ (*China Museum Boom*, CMB) (The Economist 2018). I dati statistici riportati in seguito provengono dall'Annuario pubblicato da *Zhonghua Renmin Gongheguo Guojia Tongjiju* 中华人民共和国国家统计局 ‘Istituto Nazionale di Statistica della Cina’ (中华人民共和国国家统计局 2019). Ogni annuario contiene informazioni riguardo l'entità dell'industria museale cinese, le spese,

le sovvenzioni e i ricavi. I dati possono essere divisi per regione, livello di amministrazione governativa, status di museo pubblico o privato e tema.

Il numero di musei in ogni provincia della Cina continentale è notevolmente aumentato dagli anni Ottanta. Questo fu certamente il risultato dello sviluppo economico proprio degli anni Ottanta. In quegli anni Hu Qiaomu 胡乔木, membro del Partito Comunista Cinese, lamentò che la maggior parte dei musei della Cina continentale fossero dedicati quasi nella totalità alla tipologia storico-culturale, mentre i pochi rimanenti raccontassero la storia locale, la geologia, i gruppi etnici, etc. Lo sviluppo del museo fu quindi inserito nel Sesto Piano Quinquennale (1981-1985), il quale previse che ogni città dovesse avere uno o più musei (Lu 2014, 199), con la conseguente espansione della costruzione museale e la divisione in tematiche differenti. I governi centrali e locali, perciò, ricevettero maggiori risorse finanziarie. Dalla fine degli anni Settanta vennero inoltre effettuati numerosi scavi archeologici a seguito dell'implemento della costruzione di nuove infrastrutture nella Cina continentale e della nascita delle normative sulla protezione dei beni culturali. Tra quest'ultime, risultarono di fondamentale importanza le leggi richiedenti gli scavi di salvataggio prima dell'inizio delle opere di costruzione, come conseguenza, furono trovati molti più resti archeologici che andarono a rifornire le collezioni dei musei cinesi (Lu 2014, 199). Le istituzioni focalizzarono maggiormente i loro obiettivi nella gestione e conservazione del patrimonio culturale e naturale, tangibile e immateriale e, soprattutto, nell'educazione del pubblico al fine di aiutare lo sviluppo del Paese. La recente crescita dell'industria museale fu, quindi, parte di una più ampia agenda politica che usò il *soft power* culturale per promuovere una società armoniosa e ridurre le ingiustizie sociali. Si poterono contare circa 400 musei nel 1980, quando la Cina entrò a far parte della scena museologica internazionale diventando un membro dell'ICOM e adottando le linee guida dell'UNESCO per la protezione dei beni naturali e culturali (Zhang e Courty 2020, 2).

Mentre inizialmente le politiche culturali furono usate per controllare il boom economico cinese, successivamente il governo preferì utilizzare l'approccio persuasivo per interpretare il passato e darne un'immagine diversa ricca di orgoglio nazionale, continuità storica e apprezzamento estetico. I musei servirono anche allo sviluppo delle economie locali e al turismo, incoraggiando il consumismo culturale e supportando le istituzioni.

Secondo l'Istituto Nazionale di Statistica, il settore turistico cinese segnala un forte aumento del numero di visitatori locali e internazionali nel Paese. L'anno 2019 registrò un totale di 6.01 miliardi di turisti in Cina, con un aumento del 8.4 % rispetto a quello dell'anno precedente. Le entrate del turismo domestico equivalsero a 5,725.1 miliardi di yuan RMB, 11.7% in più rispetto al 2018. Il numero totale di visitatori in arrivo in Cina di 145.31 milioni, in aumento del 2.9 %, fu così diviso: 31.88 milioni furono stranieri, con un incremento del 4.4 %, e 113.42 milioni provennero da Hong Kong, Macao e Taiwan, 2.5%. I guadagni del turismo internazionale hanno superato 131.3 miliardi USD, accrescendo del 3.3% (National Bureau of Statistics of China 28 Febbraio 2020). L'incremento significativo del turismo in Cina ha portato ad un aumento della spesa pubblica culturale.

Da ultimo, la cultura fu parte integrante del piano di sviluppo sociale che svolse un ruolo chiave nell'assicurare la qualità della vita (Zhang e Courty 2020, 3). L'annuario 2019 pubblicato dall'Istituto Nazionale di Statistica segnala che l'industria culturale cinese continua incessantemente a crescere dagli anni Settanta. Nel caso dei musei, il loro numero è passato da 349 nel 1978 a 4918 nel 2018.

### **1.3.2. L'industria museale cinese**

Zhonghua Renmin Gongheguo Wenhua he Lüyoubu 中华人民共和国文化和旅游部 'Ministero della Cultura e del Turismo', fondato nel 2018, è attualmente l'organo responsabile delle politiche culturali cinesi, sebbene dal punto di vista giuridico ogni museo è gestito da uno dei quattro livelli amministrativi: nazionale (chiamato anche centrale), provinciale, municipale e conteale. I musei nazionali sono posti sotto il diretto controllo del governo centrale. I musei locali sono organizzati attraverso il piano locale di sviluppo economico redatto dal governo locale.

Il 'Regolamento Museale', *bowuguan tiaoli* 博物馆条例 (Regolamento d'ora in poi) venne rilasciato il 2 marzo 2015 dal Consiglio di Stato e firmato dal Premier Li Keqiang. Queste norme ricoprono un ruolo fondamentale nel fornire delle indicazioni universali e specializzate nell'istituzione museale. Nell'Articolo 1 fu dichiarato lo scopo del regolamento: *weile baojin bowuguan shiye fazhan, fahui bowuguan gongneng, manzu gongmin jingshen wenhua yaoqiu, tigao gongmin sixiang daode he kexue wenhua suzhi, zhiding ben tiaoli* 为

了促进博物馆事业发展，发挥博物馆功能，满足公民精神文化需求，提高公民思想道德和科学文化素质，制定本条例 (il regolamento è sviluppato per promuovere lo sviluppo dell'impresa museale, svolgere le funzioni dei musei, soddisfare le esigenze spirituali e culturali dei cittadini e migliorare la qualità etica e scientifica e culturale degli stessi) (国务院 2015, Art.1). I musei sono definiti come organizzazioni no-profit che raccolgono, proteggono e espongono al pubblico la testimonianza delle attività umane e dell'ambiente naturale ai fini dell'istruzione, della ricerca e dell'apprezzamento, e che sono state registrate dalle autorità amministrative di registrazione conformemente alla legge. Sono divisi in musei di proprietà statale e musei non statali. I musei costituiti con o principalmente con beni di proprietà statale sono musei di proprietà statale, mentre quelli costituiti con o principalmente con beni non statali sono musei di proprietà non statale. L'Articolo 2 dichiara, inoltre, che lo Stato tratta i musei di proprietà statale e non di proprietà statale in modo equo sotto il punto di vista delle condizioni per la formazione di musei, la fornitura di servizi sociali, la gestione standard, la determinazione dei titoli tecnici professionali e le politiche di sostegno fiscale e fiscale (国务院 2015, Art.2).

Il 13 maggio 2020 la Sovrintendenza ha pubblicato la lista dei musei cinesi che hanno raggiunto il totale di 5535 musei, 181 in più rispetto l'anno precedente, con una media di un nuovo museo ogni due giorni. Furono, inoltre, considerate le caratteristiche principali come la qualità della gestione museale, le infrastrutture, la collezione, la conservazione, la ricerca, l'esposizione e le attività didattiche per la divisione nei quattro livelli. Il numero di musei non statali è arrivato a 1710 dimostrando di essere un trend in continua crescita. Nel 2019 sono state organizzate 28600 mostre che hanno attratto più di un miliardo di visitatori. Solo durante la Festa di Primavera, *Chunjie* 春节, sono state progettate 2000 mostre online nei siti dei musei che sono state viste da più di cinque miliardi di utenti.

Secondo i dati forniti dal documento *2019 Niandu Quanguo Bowuguan Minglu 2019* 年度全国博物馆名录 nel primo livello vennero considerati in tutto 105 musei, 139 per il secondo livello e 262 per il terzo livello. Nel 2009 lo SACH, in collaborazione con il Ministero delle Finanze, selezionò otto musei tra i musei regionali finanziati dallo Stato come primo grado: Lo *Shanghai Bowuguan* 上海博物馆 'Museo di Shanghai', *Nanjing Bowuguan* 南京

博物馆 ‘Museo di Nanchino’, *Hunanshen Bowuguan* 湖南省博物馆 ‘Museo Provinciale dello Hunan’, *Henan Bowuguan* 河南博物馆 ‘Museo dello Henan’, *Shaanxi Lishi Bowuguan* 陕西历史博物馆 ‘Museo della Storia dello Shaanxi’, *Hubeishen Bowuguan* 湖北省博物馆 ‘Museo Provinciale dello Hubei’, *Zhejiangshen Bowuguan* 浙江省博物馆 ‘Museo Provinciale dello Zhejiang’ e *Liaoningshen Bowuguan* 辽宁省博物馆 ‘Museo Provinciale dello Liaoning’ furono scelti per la loro potenzialità nel rappresentare la civiltà cinese.

I musei statali, soprattutto i musei provinciali, la maggior parte di questi sono caratterizzati da una natura polivalente. Molti musei cinesi tendono ad unire storia, etnografia, scienza, politica, arte e intrattenimento. I musei statali rappresentano una parte dominante nel mondo museale cinese e sono suddivisi in due categorie in termini di giurisdizione. Lo SACH è responsabile per i musei che includono reperti storico culturali, che formano più del 80% dei musei statali totali; il resto sono sotto il controllo di altri organi governativi. I finanziamenti per i musei statali derivano dai governi locali e includono il bilancio fiscale annuale. Il Consiglio di Stato incoraggia la creazione di sussidi pubblici da donare ai musei e incoraggia i musei a raccogliere fondi attraverso molteplici mezzi per promuovere il proprio sviluppo (Zhao 2016, 35).

I musei non statali, anche detti musei privati, detengono una piccola quota di risorse in Cina. Sebbene il primo museo cinese moderno fosse un museo privato fondato da Zhang Jian, la Guerra Sino-Giapponese mandò in rovina la maggior parte di eredità lasciata dai musei privati. La Rivoluzione Culturale che seguì non diede alcun supporto alla loro ripresa. Al contrario, i collezionisti privati furono “riformati” a causa del loro benessere economico e le loro collezioni furono confiscate e distrutte. Più tardi durante le politiche di apertura e riforma, i musei privati furono descritti come una nova tipologia di istituzione culturale. Dal 2010 al 2014, i musei privati crebbero da 456 a 982, con una percentuale di crescita del 115% e, per la prima volta, superò il 20% del numero totale di musei (Zhao 2016, 37). Dopo il 2010, la rapida crescita del settore dei musei privati fu il diretto risultato del regolamento comune pubblicato nel 2012 da sette dipartimenti del Consiglio di Stato, chiamati *guanyu baojin minban bowuguan fa zhan de yijian* 关于促进民办博物馆发展的意见 ‘Consigli per la promozione dei Musei non-Statali’ (*Advice on the Promotion of Non-state-owned Museums*).

I sette dipartimenti coinvolti furono la Sovrintendenza di Stato per il Patrimonio Culturale, *minzhengbu* 民政部 ‘Ministero degli Affari Civili’, *caiwubu* 财政部 ‘Ministero della Finanze’, *guotu ziyuanbu* 国土资源部 ‘Ministero della Terra e le Risorse’, *zhufang he chengxiang jianshebu* 住房和城乡建设部 ‘Ministero dell’Edilizia e dello Sviluppo Urbano e Rurale’, *wenhuabu* 文化部 ‘Ministero della Cultura’ e *Guojia Shuiwu Zongju* 国家税务总局 ‘Amministrazione delle Imposte di Stato’. Per promuovere lo sviluppo dei musei privati, supporto finanziario, fiscale e sussidiario furono disponibili a livello nazionale e locale (Zhao 2016, 38).

## **2. Intertestualità e intersemiotica dei testi museali**

### **Introduzione**

Quando si parla di traduzione solitamente si intende un preciso processo di rielaborazione di un testo verbale in un codice naturale (lingua) differente da quello usato per produrre il testo originale. È una tipologia di traduzione che ha un punto di inizio e un punto di fine sia nella dimensione spaziale, dal testo originale alla traduzione finita, sia nella dimensione temporale perché sottende un processo che ha un inizio e una fine. Tuttavia, ciò che si dà per scontato molte volte è l'aspetto culturale il quale, al contrario, rende la traduzione un percorso molto più completo e accurato. In questo caso per 'cultura' si comprende sia l'aspetto sociale che individuale, includendo 'qualsiasi sistema omogeneo dal singolo individuo al gruppo numeroso' (Osimo 2010, 8). Utilizzando la terminologia di Anton Popovič, chiameremo i due testi prototesto (primo testo) e metatesto (testo ulteriore).

Quando si parla di 'testo', inoltre, si fa generalmente riferimento ad un sistema di parole con una forma grafica e caratterizzato da una struttura coerente e coesa. Tuttavia, non è l'unico caso esistente di testo in quanto non esistono solo i codici verbali: la semiotica comprende tutti i codici verbali e non verbali per includerli nella definizione di 'linguaggio'. A questo punto, se si considera l'affermazione di Popovič secondo cui ogni forma di comunicazione contempla la possibilità di una metacomunicazione e, di conseguenza, per 'processo traduttivo' si intende qualsiasi trasformazione da prototesto a metatesto, è chiaro che il concetto di traduzione si amplifichi notevolmente (Osimo 2010, 10). Si potranno prendere in considerazione, quindi, codici appartenenti a sistemi apparentemente molto lontani dalla 'traduzione', tra questi la moda, la musica, le arti performative e figurative, i segnali stradali, etc.

Tenuto conto di tutti i sistemi di segni che si possono aggiungere allo studio del processo traduttivo, è naturale pensare che la traduzione sia in realtà un'attività molto più complessa e spesso data per scontata, visto che, il più delle volte, viene svolta inconsapevolmente nella vita quotidiana. Fornire delle basi scientifiche allo studio di un processo così ricco e individuarne un nucleo processuale e metodologico, serve a rafforzare il concetto di 'traduzione' e fornisce il sostegno necessario allo studio di particolari casi di sistemi complessi come, nel caso di questo lavoro di tesi, i testi museali.

## 2.1. L'approccio semiotico alla traduzione

L'approccio semiotico alla traduzione si pone in contrapposizione con l'approccio linguistico, o lessicale. Si considera il processo traduttivo non solo come un fenomeno linguistico, ma anche o soprattutto culturale. Ne deriva la concezione della lingua come contenitore e contenuto, in quanto lingua e cultura fanno parte dello stesso sistema tanto che, in alcuni casi, significato linguistico e culturale si sovrappongono (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 263).

Prima di parlare di questo particolare punto di vista allo studio della traduzione, è doveroso chiarire alcuni concetti alla base. Innanzitutto, la semiotica è la scienza dei segni e della significazione, di come funziona il significato, di come una parola, per esempio, ci rimandi ad una cosa (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 26). Tra i sistemi di segni studiati dalla semiotica ci sono anche le lingue, ovvero i linguaggi naturali, spontanei e culturospecifici. Questa disciplina studia inoltre anche i sistemi dei segni non verbali, visivi, uditivi, gestuali. Il termine 'semiotica' ha origine dal greco σημειωτική «studio, esame dei segni», che a sua volta deriva dal termine σημειόω «osservare, esaminare». Successivamente è stato ripreso da Locke e, infine, da Peirce, che è considerato il fondatore della moderna disciplina (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 331). Secondo la semiotica elaborata da Charles Sanders Peirce, è 'segno' qualsiasi oggetto che sia interpretato come tale. Le parole rientrano in questa categoria di oggetti, infatti, anche la linguistica viene compresa negli studi di semiotica. Gli oggetti sono visti secondo un punto di vista soggettivo, sotto una precisa circostanza e mediati da un segno mentale, detto 'interpretante'. Quest'ultimo ha il compito di 'significare', cioè di mettere in relazione segno e oggetto, per esempio suscitando un nesso tra la parola e uno dei 'significati' (Osimo 2018, 311):

'l'entità mentale che, per il singolo individuo, costituisce una relazione effettiva necessaria in continua evoluzione con un determinato segno e un determinato oggetto' (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 286)

L'interpretante è, dunque, soggettivo ed evolutivo, variabile nello spazio, nel tempo, e nelle diverse culture. Non è uguale per tutti perché esso è dettato dalle esperienze soggettive

fatte dall'individuo con quel segno, quell'oggetto e con segni e oggetti a loro mentalmente assimilabili (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 27). Da ciò ne derivano le caratteristiche del processo di semiosi: in continua evoluzione e relativo ad un certo tempo, spazio e cultura.

Peirce elaborò una triade che illustra le relazioni tra segno, interpretante e oggetto: un segno non rimanda direttamente all'oggetto extralinguistico che desidera significare. Tale riferimento è mediato dalla mente della persona che sta codificando, se emittente, o decodificando, se ricevente, il segno stesso, attraverso un interpretante – o segno mentale del riferimento-. Di conseguenza, il residuo traduttivo dipende dalla differenza tra le modalità di codifica dell'emittente e le modalità di decodifica del ricevente (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 27). Esiste una netta distinzione tra le qualità materiali, il *signans* di qualsiasi segno, e il suo interpretante immediato, ovvero il *signatum*, elementi ricorrenti della dialettica semiotica. Sulla base delle relazioni che intercorrono tra il segno e il suo soggetto, si specificano ulteriormente in icone, indici e simboli, così descritti:

1. L'icona è una rappresentazione poco arbitraria dell'oggetto, poco culturospecifico, che instaura un rapporto di somiglianza fattuale fra *signans* e *signatum*;
2. L'indice, la cui relazione con l'oggetto è invece più arbitraria, è legato all'oggetto da un rapporto che non è più dettato dalla somiglianza, ma dalla continuità logica o materiale;
3. Il simbolo instaura con il suo oggetto il rapporto più arbitrario in assoluto, in quanto gli è legato esclusivamente in virtù di una legge artificiale, di una convenzione pura e semplice (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 28).

L'icona agisce mediante contiguità fattuale ed esistenziale tra *signans* e *signatum*. Un esempio di indice è quello trovato da Robinson Crusoe: il *signans* è l'orma sulla sabbia, e il *signatum* derivante è la presenza di altre persone sull'isola. Il simbolo agisce principalmente per contiguità attribuita tra *signans* e *signatum*. Questo rapporto consiste nell'essere una regola e non dipende dalla presenza o assenza di somiglianze né dalla vicinanza fisica. Infine, Peirce suddivide le icone in 'immagini' e 'diagrammi', dove nelle prime il *signans* rappresenta esclusivamente le qualità del *signatum*, nei secondi la somiglianza dipende dalla relazione tra le parti rappresentate. Se rappresentassimo graficamente l'aumento del numero dei musei di un dato Paese con una linea tratteggiata e

il numero di visitatori con una linea continua, il diagramma acquisisce senso solo se siamo in grado di stabilire un'interrelazione non solo tra *signans* (linea tratteggiata/linea continua) e *signatum* (numero di musei/numero di visitatori (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 29).

I concetti fondamentali di 'contiguità fattuale' o 'attribuita' e 'somiglianza fattuale' o 'attribuita' costituiscono i parametri alla base dello studio di indici, segni e icone. Nell'ambito di una mostra virtuale l'icona dell'altoparlante che permette l'ascolto dell'audioguida e l'oggetto che rimanda si basa sulla somiglianza fattuale la quale caratterizza la relazione icona-oggetto ed esiste a prescindere dal contesto entro il quale è inserita la significazione. Si parla invece di contiguità attribuita nella relazione simbolo-oggetto in quanto stabilita dalla legge, senza alcun fondamento nel segno stesso (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 29). Questo è tipico della coppia parola-oggetto a cui rimanda. Seguendo il ragionamento di Jakobson presentato nel suo saggio *On Linguistic Aspect of Translation* e applicandolo a questo studio, se tra gli oggetti esposti in una mostra virtuale un visitatore italiano avesse a che fare con un disco *bi* di epoca Han Occidentale (206 a.C.-220 d.C), non lo potrebbe conoscere alla sola lettura della parola se non avesse una conoscenza pregressa di un disco *bi*: non si può tastare, osservare il significato di 'disco bi'. Questa relazione necessita di un codice verbale per accedere alla significazione perché non esiste il *signatum* senza *signans* (Jakobson 1959, 232-233). Il significato non è intrinseco negli oggetti, ma è prodotto nella mente dopo essere stato elaborato a partire dal segno (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 19). Infine, l'indice è invece caratterizzato da contiguità fattuale: una freccia orientata verso la successiva sala espositiva è un rimando all'oggetto che vuole significare, ma non ne è la mera somiglianza. 'Per interpretare correttamente un indice occorre uno sforzo ulteriore, benché qualche traccia del percorso da seguire compaia nell'indice stesso' (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 30).

I segni sono quindi analizzati secondo delle dicotomie sostanziali, una tra tutte la differenza tra contiguità e somiglianza. *Signans* e *signatum* nell'indice sono posti in relazione tra loro in contiguità fattuale ed esistenziale: il tipico indice è il dito indice che punta ad un oggetto. La relazione iconica tra *signans* e *signatum*, al contrario, è una mera somiglianza, relativa e percepita dal visitatore come tale osservando un dipinto riconosciuto come paesaggio. Secondo Jakobson possiamo trovare una relazione chiamata 'somiglianza

attribuita' in manifestazioni come l'arte astratta e la musica. Il concetto stesso di traduzione, aggiunge Osimo, può far parte di questa categoria: il rapporto con il suo oggetto, cioè con il prototesto è di somiglianza non materiale e fisica ma attribuita, tale cioè per opera di un insieme di leggi e convenzioni soggettive. L'intento di Peirce, comunque, non fu quello di stabilire una rigida categorizzazione tra le tipologie di segno, ma quello di fornire una metodologia d'indagine per isolare e comprendere le caratteristiche che i segni possono assumere, tenendo in considerazione che queste possono coesistere nello stesso segno donandogli un certo grado di complessità (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 31). Infatti, un segno è considerato indice, icona o simbolo grazie a una predominanza di una dicotomia sull'altra. Un esempio può essere fornito dal dito indice, considerato precedentemente come indice nella tricotomia di Peirce, che per alcune tribù africane ha una forte valenza visto che puntare a un oggetto significa maledirlo (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 32).

Esistono poi delle situazioni particolari dove la somiglianza parziale di due *signata* è rappresentata da una totale identità del *signans*. È il caso tipico, per esempio, delle metafore e delle metonimie: si creano due coppie asimmetriche in cui al *signans* è associata una gerarchia di *signantes*, di cui uno centrale, principale, e gli altri marginali, strettamente dipendenti dal contesto (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 32-33).

Si definisce metonimia il meccanismo di spostamento semantico nel quale il rapporto tra parola intesa e parola espressa è di continuità logica e/o materiale. Questo rapporto si verifica nelle relazioni causa/effetto, materia/oggetto, contenente/contenuto (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 296). La metafora, invece, è il meccanismo di spostamento semantico nel quale il rapporto sottinteso tra parola intesa e parola espressa è di somiglianza (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 295).

Si può dire, perciò, che il segno ha una portata reale molto più estesa di quella che vogliono significare in un dato contesto, tuttavia, il significato generale di un simbolo deve essere sempre specificato a seconda del contesto in cui è inserito (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 33). L'icona è l'unico elemento in grado di isolare il singolo esempio in quanto è in grado di stabilire un collegamento per somiglianza con l'oggetto riconoscibile anche da chi non conosce il contesto in cui è inserita la significazione (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 33). Concludendo, la semiotica si pone come invariante universale a tutte le classi di segni indagate da questa disciplina come il linguaggio è l'invariante universale

delle lingue locali che variano nel tempo e nello spazio (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 34). Peirce prese in prestito dalla matematica il concetto di invariante per trovare un comune denominatore e, quindi, razionalizzare la natura dei simboli, la quale non può mai rappresentare un singolo oggetto ma una classe di oggetti (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 34).

Quando si parla di semiotica della traduzione, quindi, si intende l'interdisciplina che studia il processo traduttivo a partire dalla semiotica e in particolare dalle affermazioni di Charles Sanders Peirce. In questa concezione si attribuisce molta importanza alla componente culturale, sia soggettiva sia sociale, della comunicazione proprio perché si basa sul concetto di interpretante (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 311). È lo studioso Roman Jakobson a dimostrare che il linguaggio non è isolabile dal comportamento umano perché quest'ultimo è sempre significante. Nel 1929 scrisse assieme a Bogatyřev il saggio *Die Folklore also in besondere Form des Schaffens* 'Il folklore come un particolare modo di creazione' dove enunciò i principi fondamentali della semiotica:

1. non si dà innovazione linguistica senza che ci sia un consenso sociale che l'accetti e la integri, e questo vale anche per gli altri sistemi comunicativi;
2. qualsiasi sistema semiotico è soggetto a leggi semiotiche generali e opera come codice; ma tali codici sono vincolati a comunità specifiche (dal villaggio al gruppo etnico) così come un linguaggio genera i suoi sottocodici legati a professioni o attività determinate;
3. lo studio di un codice è studio tanto delle sue leggi sincroniche quanto della formazione e trasformazione diacroniche di queste leggi (Eco 2020, 16).

Il principio fondante alla base delle sue riflessioni è che è impossibile separare lo studio del linguaggio verbale dalle relazioni che detiene con gli altri sistemi semiotici. Molto presto estese la propria indagine al folklore, al cinema e al teatro, alla gastronomia e alla poetica della pittura (Eco 2020, 17), sempre nell'ottica di approfondire la metodologia semantica. Quando si tratta delle attività linguistiche, considera la traduzione come uno dei processi più importanti che sia questa adoperata tra due diversi sistemi di lingua, da uno stile discorsivo ad un altro, da un codice ad un sottocodice (Jakobson 2020, 112).

A partire dal saggio *On Linguistic Aspects of Translation* scritto da Roman Jakobson nel 1959, si inizia a dividere la traduzione in tre categorie:

1. Traduzione intralinguistica o riformulazione: interpretazione di segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua;
2. Traduzione interlinguistica o traduzione vera e propria: interpretazione di segni verbali per mezzo di un'altra lingua;
3. Traduzione intersemiotica o trasmutazione: interpretazione di segni verbali per mezzo di segni di sistemi segnici non verbali (Jakobson 1959, 233)

L'intersemiosi indica il processo traduttivo da un sistema di segni (codice) ad un codice di un altro tipo, per esempio dal figurativo al musicale, o dal verbale al filmico. (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 286). Prototesto e metatesto appartengono a due tipi di sistemi di segni, o codici, diversi. In questo approccio si prendono in considerazione tutti i tipi di processi traduttivi, non solo quello interlinguistico: anche la traduzione metatestuale, intertestuale, intestuale, filmica, etc (Osimo 2018, 263). Nel caso in cui uno dei due codici sia verbale, si è nello specifico caso di traduzione intersemiotica verbalizzante o deverbalizzante (Osimo 2010, 20). Per deverbalizzazione si intende la fase del processo traduttivo tra la comprensione del prototesto e la riformulazione dello stesso in un altro sistema di segni che consiste nel distaccarsi dai segni linguistici (Delisle, Lee-Jahnke e Cormier 2016, 70). Il distacco permette la sintesi del senso.

La traduzione intersemiotica, o trasmutazione, è, dunque, una trasposizione di un testo in un codice extralinguistico, come nel caso di un quadro ispirato a una poesia oppure, come nel caso preso in esame in questo lavoro di tesi, la descrizione di un'opera d'arte testo dei pannelli museali (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 10). Ogni messaggio è fatto di segni, perciò, la scienza dei segni si occupa di studiarne i principi generali e il loro uso all'interno dei messaggi. Il processo traduttivo viene dunque indagato attraverso semiotiche linguistiche e non linguistiche, ad esempio visive o audiovisive, artistiche, musicali, cinematografiche.

### **2.1.1. La traduzione intersemiotica**

La trasmutazione o traduzione intersemiotica è interpretazione di segni verbali per mezzo di segni di sistemi segnici non verbali. Ciò che è importante nel processo è che sia presenta un cambio di codice, quindi, in realtà, esistono dei casi in cui nessuno dei due codici è

verbale. Se il codice del prototesto è verbale, il processo traduttivo intersemiotico si definisce deverbalizzante; se il codice del prototesto è non verbale, mentre il codice che caratterizza il metatesto è verbale, allora si avrà una traduzione intersemiotica verbalizzante (Osimo, Propedeutica della Traduzione 2010, 20). Di seguito sono riportati alcuni dei codici e le relative tipologie di traduzione intersemiotica più comuni tra quelli presi in esame dagli studiosi della semiotica della traduzione.

Tabella 1 La traduzione intersemiotica: alcuni codici (Osimo 2010, 20)

<b>Prototesto</b>	<b>Tipo di prototesto</b>	<b>Processo traduttivo</b>	<b>Tipo di metatesto</b>	<b>Metatesto</b>
Concerto	Testo musicale eseguito	Traduzione poetica	Testo verbale scritto	Poesia
Poesia scritta	Testo verbale scritto	Traduzione recitativa	Testo verbale parlato	Poesia recitata
Quadro	Testo pittorico	Traduzione poetica	Testo verbale scritto	Poesia
Romanzo	Testo verbale scritto	Traduzione filmica	Testo filmico	Film
Romanzo	Testo verbale scritto	Traduzione infantile	Testo verbale scritto e illustrato	Edizione per bambini
Sogno	Testo mentale	Traduzione onirica	Testo verbale scritto	Trascrizione
Sogno riferito	Testo verbale parlato	Traduzione psico-analitica	Testo verbale parlato	Interpretazione del sogno
Spartito	Testo musicale scritto	Esecuzione musicale	Testo musicale eseguito	Musica
Testo teatrale	Testo verbale scritto	Traduzione teatrale	Testo verbale e non verbale	Opera teatrale recitata

### **2.1.2. Il discorso interno**

Ogni traduzione interlinguistica è una traduzione intersemiotica. Quando Jakobson definisce il processo traduttivo come intersemiotico e intralinguistico si riferisce anche a quello che lo psicologo e pedagogista Vygotskij chiama 'discorso interno' il quale, di fatto, costituisce il primo livello di traduzione intersemiotica. L'interpretante, infatti, esiste nella mente dell'interprete (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 70). Fu lui per primo a concepire questo elemento a partire dalle ricerche concentrate sul bambino: studiò il comportamento linguistico del bambino nella fase di scoperta del linguaggio e nelle successive scelte lessicali accompagnato da un progressivo congelamento della creazione delle parole. Identificò la differenza tra i periodi di libertà e di produttività delle parole, riconosciuti successivamente dai seguenti pedagogisti e psicologi. La capacità di creare e assimilare nuove parole si perde nel tempo fino ad arrivare ad una condizione caratterizzata da un vocabolario fisso nell'età adulta (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 16). Il linguaggio interno viene acquisito durante l'infanzia e viene usato da quel momento in poi sempre tranne nei momenti in cui la persona vuole farsi capire dall'esterno, e allora userà i linguaggi esterni come quello verbale e quello gestuale (Osimo, Propedeutica della Traduzione 2010, 34).

Peirce, fondatore della semiotica, parla di dialogo interno come strumento di autocomunicazione: la persona è in continua evoluzione, perciò le persone di attimi di esistenza diversi dialogano tra loro. Il dialogo interno, quindi, funge da ponte tra passato e futuro del Sé nell'arco di poche frazioni di secondo (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 17). L'lo viene diviso in due entità differenti, una emittente e una ricevente, perché modificato dall'esperienza fatta in quel breve attimo. Il fatto che il dialogo intrasoggettivo abbia una propria vita e una propria dialettica permette l'evoluzione dell'lo. Si può parlare di linguaggio idiomorfo, ovvero individuo-specifico (Osimo 2018, 142). Secondo Vygotskij, il linguaggio ha dunque due funzioni: una intersichica, ovvero è un'attività sociale che mette in relazione due soggetti per fini comunicativi e interattivi, e una intrapsichica, rappresenta cioè un'attività individuale che permette di regolare dall'interno i propri processi psichici e il proprio comportamento. L'lo ricevente è quindi più vecchio di quello emittente. Stando a Lotman, teorico russo e uno dei massimi esponenti della semiotica, la 'comunicazione lo-lo'

è l'unico dialogo che permette di aggiungere significato all'enunciato iniziale, in quanto stimola sé stesso a formulare una versione più evoluta di quel qualcosa (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 65).

Dunque, il discorso interno è una traduzione continua della realtà esterna e la realtà interna del singolo, perciò, è il metalinguaggio che traduce il messaggio ricevuto e lo riformula (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 18). La differenza tra la comunicazione lo-lo e la comunicazione lo-Lui sta nel fatto che il primo è un linguaggio non verbale, continuo e non lineare, più simile ad un ipertesto con collegamenti multidirezionali (Osimo 2018, 142). Un pensiero sfuma su quello successivo, è la sintesi creativa e multimediale della realtà (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 20). Il linguaggio verbale, al contrario, è discreto e lineare, organizzato secondo delle unità: le descrizioni avvengono per gradi e, per questo motivo, si può parlare di alta e bassa definizione del linguaggio. Inoltre, bisogna tenere conto della velocità del pensiero che, rispetto alla formulazione verbale, è molto superiore. Bruno Osimo fornisce un esempio efficace che può essere applicato alla visione di un dipinto in un museo. Se il visitatore osserva un quadro dove due colori sono stati sfumati fino ad ottenere un'ombreggiatura molto fluida, la sua vista riuscirà a percepire le infinite variazioni di tonalità. Se, tuttavia, dovesse descriverle a parole, il linguaggio verbale non avrebbe la stessa capacità di descrittiva per indicare tutte le gradazioni intermedie (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 20).

Ogni traduzione tra due linguaggi, indipendentemente che questi siano verbali o non verbali, si realizza in coppie di traduzioni da linguaggio discreto a linguaggio continuo e viceversa (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 21). Bisogna tenere in considerazione che l'incontro tra due linguaggi strutturalmente diversi necessita di un processo creativo di traduzione: attraverso il filtro traduttivo o rumore semiotico definito come l'interferenza della cultura traducete e della cultura ricevente sul processo traduttivo, comunica qualcosa di diverso rispetto a ciò che si desidera comunicare (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 21, 309). Ne consegue che si debba fare una scelta del senso o del mezzo linguistico di quello che Lûdskanov, traduttore bulgaro e insegnante di russo e di semiotica, chiama 'linguaggio d'intermediazione', prendendo in prestito questo concetto dalla terminologia informatica (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 66). Per esempio, nel contesto museale, se

dovessimo inserire la descrizione di un dipinto in un pannello descrittivo posto a fianco, l'elaborazione di un modello, come di un'immagine, richiede una codifica e una decodifica. Quest'ultime richiedono a loro volta una serie di trasformazioni in segni che conservano un'informazione invariante alla base. Il testo che ne deriva non è la riproduzione esatta del dipinto, per questo è evidente l'esistenza di un processo traduttivo che attua una successione di strategie come la modellizzazione e la schematizzazione al fine di economizzare il messaggio.

Allo stesso modo quando leggiamo un testo, quello che rimane nella mente non è la fotocopia mentale del testo. Anche questo atto comunicativo lascia un residuo perché avviene tra due sistemi di segni diversi e quindi si tratta di un processo traduttivo intersemiotico (Osimo 2018, 141-142). Considerando la lettura come una delle attività principali svolte da un visitatore in un museo o da un utente nel caso di una mostra virtuale, è doveroso chiarire le fasi di questo processo traduttivo intersemiotico che coinvolge il 'linguaggio interno'. Inizialmente i segni grafici vengono decifrati dal cervello e confrontati con una banca dati alla ricerca di una corrispondenza o di una quasi-corrispondenza. Non è un semplice paragone: interi paradigmi vengono indagati secondo le strutture regolamentari apprese. Ad esempio, nel caso di un verbo, questo viene sciolto nelle sue coniugazioni, modi, tempi, prefissi e suffissi. Nel caso della lettura ad alta voce o dell'ascolto vengono messi in moto processi mentali differenti che affrontano i reperti sonori del cervello (Osimo 2018, 142). Allo stesso modo, 'pronunciare mentalmente' non significa necessariamente arrivare all'assimilazione dell'informazione, perciò non equivale né a leggere né ad assimilare (Osimo, *Propedeutica della Traduzione* 2010, 36). Successivamente la mente cerca di recuperare gli spettri semantici delle diverse accezioni della parola con il contesto in modo da renderla attuale. Una volta che è stata chiarita, la mente definisce le relazioni con le parole che la seguono e la precedono al fine di cercare il suo ruolo in un'unità semantica più ampia, come una frase o un paragrafo. In tutto ciò agisce il filtro del rumore semantico che ha la capacità di rendere soggettivo l'intero processo e il risultato finale perché basato sull'esperienza individuale e sociale del singolo.

Tabella 2 La lettura come procedimento traduttivo (Osimo 2010, 36)

Prototesto	Percezione	→	Elaborazione	Metatesto
Percepto (ciò che viene percepito)	Cultura altrui	Testo	Influsso della cultura altrui sulla propria	Testo mentale; interpretante
	La cultura come testo		Traduzione dal testuale al mentale	
	Testo verbale		Traduzione dal verbale al mentale	
	Oggetto come testo nella semiosfera		Influsso della semiosfera sulla cultura propria individuale	
	Segno		Semiosi	
	Oggetto-segno		Semiosi	
	Repertorio inconscio delle percezioni possibili		Repertorio inconscio delle elaborazioni possibili	

### 2.1.3. La traduzione interlinguistica

La traduzione interlinguistica, o traduzione vera e propria, è definita da Jakobson come l'interpretazione di segni verbali per mezzo di altri segni verbali di un'altra lingua. Il processo traduttivo in questo caso si organizza in diverse fasi. La prima è rappresentata dal naturale passaggio dal linguaggio del prototesto al linguaggio di intermediazione, diviso nella primaria scelta dei significati degli elementi linguistici presenti all'interno del prototesto e la loro rappresentazione attraverso il proprio linguaggio di intermediazione. In questa fase,

dunque, si traducono i segni grafici del prototesto nelle interpretazioni possibili. I sensi possibili vengono elaborati nella mente nel dialogo interno tra l'io emittente e l'io ricevente, identificato da Lûdskanov come linguaggio d'intermediazione. La fase successiva è operata in senso opposto, cioè dal linguaggio continuo e non lineare d'intermediazione alla lingua ricevente, ovvero il linguaggio naturale in cui va codificato il metatesto (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 67). Secondo la traduzione intersemiotica, a questo punto è escluso il ricorso ad un linguaggio verbale e lineare perché rappresenterebbe un rallentamento notevole costringendo a non superare determinati limiti di velocità. Lûdskanov afferma, inoltre, che il linguaggio d'intermediazione usato durante la decodifica (analisi) coincide con il linguaggio d'intermediazione impiegato durante la codifica (sintesi) (Lûdskanov 2008:56). Lotman spiega che nella traduzione interlinguistica il 'cambio di contesto' è rappresentato dall'acquisizione delle nuove informazioni e dalle riflessioni sulle strategie da utilizzare per tradurle. Come nel caso della comunicazione lo-lo, infatti, il messaggio viene interiorizzato e assume un nuovo senso perché è intervenuto un codice aggiuntivo che ha modificato il messaggio iniziale. Nella traduzione interlinguistica questo processo funziona poiché avviene l'incontro tra due culture ovvero tra due principi eterogenei:

Nella traduzione verbale interlinguistica tale incontro è duplice: prima tra la struttura lineare verbale del prototesto e la struttura ipertestuale della mente del traduttore, poi tra questa e la struttura lineare verbale del metatesto (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 69)

Secondo i teorici della traduzione intersemiotica, quindi, la traduzione non è equivalenza ma è sempre un accrescimento di significato. La traduzione interlinguistica comprende almeno due fasi di traduzione intersemiotica che passa attraverso il materiale mentale. Grazie a quest'ultimo il testo viene riconvertito e riverbalizzato, viene definito inoltre un certo grado di coerenza semantica con la banca dati memorizzata nel cervello. Tanto più estese sono questi archivi, tanto più impegnativo sarà il processo mentale di traduzione (Osimo 2018, 145).

Anton Popovič considera la traduzione interlinguistica come un caso di metacomunicazione che parte dal prototesto e si conclude con il metatesto. Dato che il

primo permette sempre una modifica altrui, di conseguenza contempla la possibilità di una metacomunicazione.

## **2.2. La traduzione totale**

Nel 1995 Torop espanso la definizione di processo traduttivo comprendendo tutti i casi di traduzione in cui si passa da un prototesto a un metatesto. Il concetto di 'traduzione totale' esiste già dagli anni Sessanta in opposizione con il concetto di 'traduzione limitata', dove la prima designa il processo che comprende una sostituzione da lingua emittente a lingua ricevente, non per forza attraverso degli 'equivalenti' (Torop 2009, 8). La totalità è relativa, perciò, è necessario fare una distinzione tra piano dei contenuti e piano dell'espressione. Lo studioso sottolineò la necessità di arrivare ad una descrizione scientifica che possa integrare le analisi delle singole traduzioni allo studio della traduzione in quanto tale (Torop 2009, 9). Questo comporta lo studio di molte altre categorie oltre ai tre tipi di traduzione intralinguistica, interlinguistica e intersemiotica individuati dal collega. Ad esempio, la traduzione metatestuale, costituita da una serie di informazioni sul testo d'origine, oppure la traduzione deverbalizzante che scompone il prototesto nei codici che lo compongono appartenenti a canali comunicativi diversi (Torop 2009, 93) Peeter Torop individuò una metodologia di analisi comune a tutto lo studio di traduzione, processo osservabile in qualsiasi cultura, divisa nelle seguenti fasi:

1. analisi del prototesto ed elaborazione della strategia traduttiva;
2. trasposizione del contenuto;
3. ricodifica della forma;
4. gestione metatestuale del residuo traduttivo;
5. critica della traduzione (Osimo 2010, 14) (Torop 2009, 25)

Quella proposta da Torop è definita 'traduzione totale' per due motivi: tiene conto del residuo traduttivo e trova le strategie traduttive per evidenziarlo fuori dal testo principale attraverso l'uso di un apparato metatestuale, detto anche paratestuale; include le traduzioni intralinguistica, interlinguistica, intersemiotica, metatestuale, intertestuale, intestuale.

Lo studioso pone quindi un'importanza fondamentale alle relazioni esistenti tra prototesto e metatesto, suddividendole in categorie che, tuttavia, non è detto che si escludano a vicenda. Tra queste troviamo l'imitazione che comprende i processi traduttivi come la citazione, la traduzione, il plagio, l'adattamento e la parafrasi. La selezione si applica alla parodia, slogan, censura, recensione e contraffazione. La relazione che prevede una riduzione, invece, è comune nei commenti, negli abstract e nei riassunti. Infine, si può individuare un certo grado di complementarità in prefazioni, postfazioni e nelle voci di enciclopedia (Osimo 2010, 15). Come si può intuire questi sono tutti processi traduttivi presenti nell'ambiente museale. È per questo che risulta essenziale scegliere una dominante in funzione della traduzione e determinare il giusto lettore modello in modo tale da garantire l'integrità dell'intero procedimento di traduzione.

Un altro passo avanti svolto dalla traduzione totale è rappresentato dalla presa in esame dei tipi di trasferimento tra codici diversi, tra cui i codici non verbali. Come già accennato, si ha un trasferimento verbale nelle traduzioni interlinguistiche e intralinguistiche. Se, invece, tra i due codici uno fosse non verbale, avremmo un trasferimento di tipo verbalizzante o deverbalizzante. Nel primo caso il prototesto è in codice verbale mentre il metatesto è in codice non verbale; nel secondo caso il prototesto utilizza un codice non verbale e il metatesto un codice verbale. Il tipo di trasferimento preponderante nell'ambito dei testi museali virtuali è quello intertestuale, ovvero quando si tratta di un riferimento a un brano che non fa parte del testo prodotto. Simile è il trasferimento intestuale, con la differenza che il richiamo riguarda la relazione tra un brano non incluso nel testo prodotto e il testo nell'insieme. In ultimo il trasferimento metatestuale si riferisce ad un testo di accompagnamento che ha il compito di completare la comunicazione (Osimo 2010, 17).

### **2.2.1. Intertestualità**

Quando si cita un testo di un determinato autore o un'opera pittorica nata dalle mani di un preciso artista, in realtà, l'informazione data non è completa: all'estro creativo si sottendono le influenze implicite ed esplicite, consapevoli o no, dell'ambiente al soggetto in questione (Osimo 2010, 44). L'unità semiotica minima è l'individuo, con la sua cultura soggettiva, che comunica con altri microsistemi appartenenti ad altri individui e che insieme forma il

macrosistema chiamato da Lotman 'semiosfera'. Il legame tra individuo e semiosfera e le influenze che intercorrono tra le due sfere si realizzano nell'intertestualità (Osimo 2010, 45). Quando si considera la totalità di canali teoricamente possibili nell'evoluzione di un testo, ovvero si studia il suo spazio intertestuale, si comprendono sia le varianti all'interno della cultura in cui nasce, concretizzate attraverso forme d'arte diverse, sia quelle all'esterno (Torop 2009, 116).

Si definisce intertesto un testo che costituisce un rimando a/da un testo diverso, nel suo insieme (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 286-87). Le citazioni, i rimandi e le allusioni sono intertesti, anche se mancano i delimitatori grafici come le virgolette che rendono chiaro al lettore che si tratti di un testo-altro. Anche questi particolari testi possono essere definiti traduzioni. Nel momento in cui un passo viene declamato da qualcuno in una precisa circostanza e, successivamente, le stesse parole vengono enunciate nuovamente in un contesto nuovo, il senso viene irrimediabilmente modificato sia dal punto di vista del senso che, nei casi più evidenti, di significato (Osimo 2010, 11). Si evince che è avvenuta una mutazione per la quale prototesto e metatesto sono testi distinti, perciò è evidente che ci sia stata una qualche forma di traduzione. Bruno Osimo attribuisce al concetto di intertestualità il significato di sistema di influenze reciproche tra i testi:

Qualsiasi testo è il prodotto, oltre che della creatività generativa dell'autore, anche della sua creatività sintetico-combinatoria, che gli permette, sia a livello conscio sia a livello inconscio, di trarre dai testi preesistenti suggestioni o indicazioni utili, a cui poi fa riferimento in modo esplicito (per esempio, con rimandi bibliografici) o implicito. In questo senso, qualsiasi testo è in una certa misura un intertesto e, di conseguenza, qualsiasi testo è una traduzione della parola altrui (fonti) nella parola propria (autore) (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 287).

Gli strumenti tecnologici e informatici aumentano esponenzialmente l'intertestualità dei messaggi. Basti pensare alla facilità con cui, nel mezzo di una visita virtuale ad un museo, ci si possa perdere negli infiniti testi altrui disponibili tra i testi descrittivi, i pannelli introduttivi, la voce narrante della guida, i commenti degli altri utenti, i messaggi di avviso dello staff del museo, i collegamenti esterni, etc. Nel mondo telematico 'la stragrande maggioranza degli atti comunicativi sono intertesti, ovvero traduzioni intertestuali' (Osimo 2010, 11).

Si parla di intertestualità di secondo grado quando il rimando intertestuale non è a un semplice brano o testo, ma è alla funzione che quel frammento ha nel contesto del testo più ampio di cui è parte. Un caso particolare è rappresentato dall'intesto, (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 287). Bruno Osimo riprende un esempio di Nabókov secondo cui 'un parafraste, mentre tradisce il poeta, ne fuorvia un altro'. Per parafraste si intende chi svolge la parafrasi. In questo caso non è tuttavia intesa come la riscrittura tipica della traduzione intralinguistica, quella svolta a scuola dagli studenti che riformulano un testo conservandone il contenuto all'interno dello stesso sistema linguistico, ma si rivolge alla traduzione interlinguistica. Nabókov, infatti, associa la parafrasi alla traduzione libera la quale 'inganna la curiosità culturale del lettore, inganna la volontà dell'autore tradotto, e in tal modo fuorvia anche tutti coloro che recepiscono in modo diretto o indiretto il testo tradotto e lo rielaborano' (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 138). Questo fenomeno implica una dispersione delle influenze della traduzione dove le caratteristiche culturospecifiche proprie del traduttore si nascondono sotto il nome dell'autore del prototesto. Le interferenze si realizzano in entrambi i versi. Se un traduttore riporta il termine specifico di un paragone o risolve una metafora facilmente comprensibile all'occhio del lettore originale, dà per scontato la difficoltà di lettura da parte del lettore della cultura ricevente. Al contrario, un testo nato in un contesto dove esistono due culture una colonizzatrice e una colonizzata, può risentire delle influenze pressanti avanzate dalla cultura dominante. La definizione di cultura della traduzione proposta da Lotman nominata 'cultura di confine' si rifà al concetto dove la traduzione si pone come strumento di mediazione tra due ambiti semiotici differenti (Osimo 2018, 139). Spesso le tracce lasciate da una cultura diversa attraverso la traduzione interlinguistica sono ben più evidenti rispetto alla fama ottenuta dal testo originale. Un caso di intertestualità di secondo grado è rappresentato dalla modifica di titoli di libri, film, opere d'arte, etc, nelle quali il registro viene abbassato o alzato, vengono attuate delle strategie traduttive che snaturano il senso dell'opera scelta. Per citare un esempio vicino ad un lettore italiano, la traduzione tedesca de *I promessi Sposi* è stata semplificata in *Die Verlobten*, 'I Fidanzati' (Osimo 2018, 139-141). È da sottolineare, dunque, l'importanza che il traduttore deve dare alle conseguenze delle proprie scelte traduttive in ambito semiotico.

Nel caso specifico dell'intesto, il frammento di testo lega il testo o una sua parte ad un altro, parziale o intero. La funzione del testo e la relazione con l'originale rappresentano la chiave per interpretare il riferimento: si basa, infatti, sul rapporto di dicotomia tra parte e il tutto. Anche l'intesto costituisce una tipologia di metatesto con una duplice identità: esiste sia in quanto origine e formazione del testo, sia in quanto inserito nel testo con un suo ruolo recettivo. L'intesto può essere costituito da una citazione, un'allusione, una reminiscenza, una parafrasi, etc, della fonte originale. Per quanto riguarda le peculiarità dell'intesto, si può riconoscere:

- 1) come parte dell'originale, e in questo caso rappresenta sé stesso (significato immanente);
- 2) come modello di un certo testo ben preciso (significato genetico);
- 3) come un segno di una certa cultura testuale, di un certo autore (riconoscimento);
- 4) l'intesto come 'testo autoritario';
- 5) l'intesto come equivalente di testo;
- 6) l'assenza significativa di intesto (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 287).

La differenza tra intertestualità e intratestualità è che nella seconda il testo rappresenta un sistema all'interno del quale tutti gli elementi sono in relazione reciproca. Ogni singolo particolare è quindi in relazione con le altre parti dello stesso testo, per questo motivo questo rapporto è definito intratestuale, ovvero all'interno del testo. L'omogeneità di due o più elementi testuali è detta anche isotopia, dal greco *isos*, 'uguale', e *tòpos*, 'luogo' (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 288-289).

Il rimando intertestuale, quindi, è un elemento testuale che si riferisce ad un altro testo in modo implicito o esplicito ed instaura un certo grado di relazione di armonia o di conflitto con l'ultimo. Perché si crei la condizione per l'esistenza di un rimando testuale, non deve mancare l'invariante. Questa è una costante presa in prestito dall'ambito matematico e fisico che si pone come comune denominatore rispetto alle varianti del sistema preso in esame. Lûdskanov chiama così la parte di prototesto che si trova immutata nel metatesto. Se nel processo traduttivo non esiste una parte variante e, al contrario, esiste solo quella invariante allora prototesto e metatesto coincidono e si è davanti ad una copia (Osimo,

Manuale del Traduttore 2018, 288). La conseguenza evidente dell'esistenza del rimando intertestuale è il cambiamento, segno della realizzazione dell'invariante nel nuovo testo (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 308).

L'invariante intertestuale rappresenta il nucleo di significato comune a due o più testi. L'invariante intertestuale esiste sulla base del rimando interculturale. Durante la creazione del metatesto, il nucleo originario del prototesto subisce delle modifiche, di conseguenza, si attuano dei processi chiamati sintesi superiore semantica e di contenuto (Osimo, Manuale del Traduttore 2018, 288).

### **2.3. I processi traduttivi dei testi museali virtuali**

L'analisi di questo specifico caso di studio e il trasferimento meccanico dei metodi degli approcci allo studio della traduzione sono accompagnati da alcune inevitabili semplificazioni legate alla vastità dei dati ottenuti. Per questo motivo, le scienze della traduzione devono essere strutturate su base deduttiva e verificare la definizione del proprio oggetto di studio sulla base del materiale empirico (Torop 2009, 93).

Considerando l'ambiente museale e, nel caso specifico, una mostra virtuale che presenta anche testi bilingui, possiamo considerare numerosi atti comunicativi come sintetizzato nella tabella successiva. Se osserviamo l'ambito dell'esposizione museale virtuale e la rielaborazione che l'utente fa dell'intero spettro di sistemi, il prototesto comprende una serie di codici tra i quali insieme di testi, immagini, musica, architettura, luci, linguaggio informatico. Questo insieme di codici viene inserito in una macrocategoria detta codice multimediale (Osimo 2010, 21). Gli sviluppi dello studio, quindi, sono molteplici e non è possibile trovare, alla luce della complessità dell'ambiente semiotico, un processo traduttivo più importante o dominante. In ogni caso, bisogna sempre tenere conto che il processo traduttivo prevede la scomposizione del prototesto, una sua elaborazione e la ricomposizione finale in metatesto nella cultura ricevente (Osimo 2010, 26). Soprattutto nel caso in cui i codici non siano verbali, è necessario razionalizzare l'intera trasformazione per raggiungere un certo grado di coerenza estetica tra i due testi.

Tabella 3 Le traduzioni nell'ambito di una mostra museale virtuale

Atto comunicativo	Prototesto	Trasferimento		Metatesto
Traduzione	Codice naturale A	Verbale	Interlinguistico	Codice naturale B
Citazione, rimando, allusione	Codice naturale A	Intertestuale	Interlinguistico, intralinguistico	Codice naturale
Ispirazione	Codice naturale	Deverbalizzante	Intersemiotico	Pittorico
Postfazione, recensione, pubblicità	Codice naturale	Metatestuale	Interlinguistico o intralinguistico	Codice naturale
Lettura	Codice naturale	Deverbalizzazione	Intersemiotico	Psichico

Prendendo come esempio il metodo esplicativo di Bruno Osimo, di seguito vengono elencati alcuni esempi di traduzioni intersemiotiche con una breve schematizzazione ciascuno.

La declamazione di una guida da parte di una voce narrante che accompagna l'utente tra le sale virtuali ha di base un prototesto verbale scritto e il metatesto costituito da suoni da ascoltare, senza considerare il passaggio intermedio che coinvolge il discorso interno come già chiarito.

Prototesto	Testo verbale scritto
Trasferimento	Intersemiotico, deverbalizzante
Metatesto/Prototesto	Testo psichico
Trasferimento	Intersemiotico, verbalizzante
Metatesto	Testo verbale orale

Nel caso in cui il museo disponga di particolari attività didattiche appositamente studiate per i bambini, questi testi rappresentano una forma particolare di traduzione

intralinguistica che coinvolge lo stesso sistema di codice naturale, ovvero la lingua, con una variazione di registro, strategie traduttive volte ad economizzare il messaggio come la semplificazione, la riduzione, eccetera.

Prototesto	Testo verbale scritto
Trasferimento	Intralinguistico
Metatesto	Testo verbale scritto o illustrazione

La traduzione intersemiotica più evidente è sicuramente quella che coinvolge i manufatti esposti e le loro targhe descrittive o i pannelli introduttivi alle sale che ne sintetizzano il contenuto. Il prototesto è costituito da un'opera d'arte o di artigianato che includono una mistura di codici verbali e non verbali come quelli pittorici, architettonici, calligrafici, topografici, scultorei, cromatici, etc. Prendendo in considerazione una delle prime raffigurazioni presenti nella mostra virtuale, i cui testi sono tradotti nel Cap.3, la traduzione intersemiotica che caratterizza *Xinhui Mu Meiren* 新会木美人 «Bellezze su tavola di legno da Xinhui» è di tipo deverbalizzante. Si origina da un testo pittorico proprio del dipinto, e si conclude con un testo psichico, l'elaborazione dell'immagine da parte dell'utente, organizzato secondo il codice mentale soggettivo.

Prototesto	Testo pittorico (dipinto)
Trasferimento	Intersemiotico deverbalizzante (l'utente osserva l'immagine)
Metatesto	Testo psichico, codice mentale (elaborazione dell'immagine)

Nel caso in cui fosse il traduttore a svolgere il lavoro di traduzione cinese-italiano dell'etichetta descrittiva del manufatto, al precedente processo ne verranno aggiunti altri. L'etichetta scritta in lingua cinese che accompagna il dipinto appartiene ad un sistema verbale scritto attraverso un codice naturale (lingua cinese). Attraverso una trasmutazione deverbalizzante realizzata per mezzo della lettura, il traduttore trasformerà il messaggio in testo psichico. Quest'ultimo, a sua volta, istituirà il prototesto per la successiva traduzione che si svolge in senso opposto. Il processo verbalizzante porterà ad un testo verbale scritto in un codice naturale differente da quello di partenza (lingua italiana). In questo caso, è un procedimento multidisciplinare dato che coinvolge sia l'aspetto interlinguistico che quello intersemiotico.

Prototesto	Testo verbale scritto, codice naturale costituito dalla lingua cinese (etichetta in cinese)
Trasferimento	Intersemiotico deverbalizzante (il traduttore legge il testo)
Metatesto/prototesto	Testo psichico, codice mentale (elaborazione del traduttore)
Trasferimento	Interlinguistico e intersemiotico, verbalizzante (traduzione tra testo psichico e testo verbale tra i due codici naturali – lingua cinese e lingua italiana)
Metatesto	Testo verbale scritto, codice naturale costituito dalla lingua italiana (etichetta in italiano)

La traduzione totale considera anche quella porzione di testo verbale e non verbale intraducibile, tuttavia, nel caso preso in esame, non è sempre conveniente chiarire tutto il residuo traduttivo quando lo spazio e il tempo disponibile e la velocità di fruizione caratteristici di una visita museale virtuale non lo permettono. Basti immaginare le difficoltà che può incontrare un utente che si trova davanti una porzione cospicua di testo, così ricco di informazioni da poter sembrare prolisso, che richieda un tempo molto lungo di lettura, capacità di concentrazione e che contempili una moltitudine di collegamenti intestuali e intertestuali. Se si pensasse di dover ripetere questo atto per ogni finestra aperta delle diverse sale espositive e per ogni manufatto esibito, i visitatori virtuali che sceglierebbero di fruire di tutta la visita guidata sarebbero molto meno di quelli previsti.

In questo particolare spazio non è possibile esporre tutto il residuo traduttivo e comunicativo che, tuttavia, può essere presentato all'interno del catalogo della mostra, allo scopo di fornire un chiarimento e una decodifica dei metatesti. L'apparato paratestuale possono essere di due tipologie: vicini al testo-fonte in forma di note redazionali, note del traduttore, prefazioni, introduzioni, postfazioni, glossari, indici, etc.; lontani dal testo-fonte e sotto forma di voci enciclopediche, recensioni, siti internet esterni, interviste, opinioni autorevoli, pubblicità ed echi mediatici di vario tipo (Osimo 2010, 27-29). Naturalmente, in assenza di un adeguato apparato metatestuale di ogni processo traduttivo intralinguistico, interlinguistico e intersemiotico esiste un'effettiva perdita di informazioni, che, tuttavia, può essere considerata un vantaggio nell'ottica dell'esperienza multimediale dell'utente-

visitatore. Il paratesto può essere reso disponibile solo a fine mostra così da permetterne l'uso a discrezione del pubblico.

### **2.3.1. I testi bilingui**

Questo paragrafo si concentra sullo studio di due testi bilingui presi ad esempio tra quelli presenti nella mostra tradotta nel terzo capitolo. Dato che l'intertestualità implica la ri-contestualizzazione di elementi di un testo da un contesto all'altro, allora le interazioni intertestuali potrebbero essere mappate tra tutti questi diversi strati di contesto: contestualmente, co-spazialmente e in relazione al più ampio ambiente socioculturale in cui vengono prodotti, situati e consumati. Nel caso di pannelli bilingui, le interazioni intertestuali sono complicate dall'aggiunta di un ulteriore strato di collegamenti, perché bisogna considerare le stesse relazioni sia dal punto di vista del prototesto che di quello del metatesto, ad esempio come i metatesti singoli interagiscono nello stesso spazio. Considerando, inoltre, l'affermazione che ogni traduzione rappresenta una 'pratica di intertestualità', allora dovremmo considerare anche sia i sistemi individuali dei singoli prototesto (ST, *Source Text*) e metatesto (TT, *Target Text*) che il sistema museale generale in cui sono inseriti (Neather, *Intertextuality, Translation, and the Semiotics of Museum Presentation: The Case of Bilingual Texts in Chinese Museums* 2012, 201).

Intertestualità è un fattore cruciale nella costruzione di significati museali che opera a più livelli contestuali: all'interno dei testi; tra i testi nello stesso spazio; tra tali testi e quelli di altre istituzioni simili; e infine tra questi testi e il più ampio contesto socioculturale. Il compito del traduttore di fronte a dei pannelli bilingui è quello di negoziare per arrivare a degli intertesti nella lingua ricevente che siano coerenti tra loro e che mantengano un certo grado di relazione con i testi di origine. Visto in termini di relazione con lo spazio discorsivo più ampio che essi occupano, tali intertestualità devono essere delicatamente bilanciate: insiemi di testi di destinazione, infatti, occupano un doppio spazio discorsivo. Da una parte devono riflettere accuratamente i valori della cultura di origine, dall'altro devono tenere in considerazione le necessità della cultura ricevente. I visitatori devono capire che quello che hanno davanti è il modo di rappresentare la storia della cultura cinese, dall'altra parte i curatori devono presentarla inserita in un discorso accettabile per l'utente, soprattutto se

quest'ultimi usano i testi come mezzo di apprendimento, come è probabile nell'ambito di una visita museale (Neather, Intertextuality, Translation, and the Semiotics of Museum Presentation: The Case of Bilingual Texts in Chinese Museums 2012, 216). I testi non sono mai letti passivamente, ma vengono interiorizzati e rielaborati nella mente del visitatore attraverso un trasferimento intersemiotico e deverbalizzante. Sono messi in relazione con il sistema culturale individuale e confrontati con la propria banca dati esperienziale. Queste osservazioni ci ricordano che l'intertestualità è anche in un certo senso "costruita" dai visitatori stessi (Neather, Intertextuality, Translation, and the Semiotics of Museum Presentation: The Case of Bilingual Texts in Chinese Museums 2012, 216-217).

### **2.3.2. Analisi dei pannelli introduttivi**

La mostra presa in esame si intitola *Zai zuiyaoyuan de difang xunzhao guxiang——13-16 shiji Zhongguo yu Yidali de kuawenhua jiaoliu* 在最遥远的地方寻找故乡——13-16 世纪中国与意大利的跨文化交流 *Finding a homeland at the end of the world. The Trans-Cultural Exchanges and Interactions Between China & Italy from the 13<sup>th</sup> Century to the 16<sup>th</sup> Century*. Come suggerito dal titolo, i testi proposti all'interno di questa esposizione virtuale sono bilingui cinese-inglese. Alla luce delle considerazioni svolte nei paragrafi precedenti, è interessante proporre l'analisi di due pannelli, rispettivamente il primo introduttivo del capitolo primo della mostra, il secondo dei manufatti esposti nella terza sala-terza finestra virtuale. Nello spazio museale reale le introduzioni ai capitoli in cui è divisa l'esposizione sono stampate su dei pannelli imponenti, dove il testo è scritto con un *font* ben visibile di colore bianco a contrasto con lo sfondo viola, e incorniciati da un disegno d'orato. All'interno della sala, invece, le descrizioni che introducono i manufatti sono stampate in pannelli più piccoli, di colore blu. Visitando la mostra virtualmente, tuttavia, le informazioni appaiono attraverso un collegamento ipertestuale collocato sopra all'immagine del testo reale. Cliccando su questo punto, si apre una finestra nera, con una filigrana in trasparenza rispetto alla fotografia della sala, dove le informazioni sono presentate in un testo verbale scritto di colore bianco. Tra le due tipologie di informazioni non viene sottolineata visivamente nessuna differenza se non dalla porzione di spazio occupato dal testo. Attraverso dei testi laterali presenti in alto a destra della schermata si può, però, aggiungere

la voce di narrante di una guida e un accompagnamento musicale, rispettivamente testo verbale orale e testo musicale. Viene data la possibilità anche di muoversi tra gli spazi espositivi virtuali attraverso una mappa dell'esposizione che costituisce un codice topografico scritto.

I testi verbali scritti sono i seguenti:

1. Pannello introduttivo al primo capitolo, terza sala.

(ST)

第一单元 从四海到七海

13 世纪之前，东方与西方，中国与意大利，这两个位于欧亚大陆东西两端的蒙眼巨人，只能彼此摸索着感受对方的存在。

对欧洲而言，遥远的中国位于极东之地，是一个神话般的丝之国度；对中国而言，大秦（罗马帝国）则是一个位于西海之极、靠近日落之处的国度，那里的人民最为擅长的居然是魔术。

悠悠千余年，这两个代表当时文明最高成就的伟大古国，从对彼此茫然一无所知，到偶然、零星地跨越千山万水相遇，在青铜、玻璃、丝绸、陶瓷等遗存上留下了彼此交流、进而交融的痕迹。通过这种交往，人们对世界的认识，也从四海扩大到了七海。

(TT)

Chapter I From Four Seas to Seven Seas

Before the 13th century, China in the East and Italy in the West, the two giants whose eyes were blind-folded had to grope for the presence of each other.

To Europe, China was a mysterious land of silk in the far end of the East; to China, the Roman Empire was a land in the west end where the sun sets, and people there was the best at magic tricks.

Over a millennium has slipped by, and these two ancient countries that represented two major civilizations at that time started to communicate, from unawareness of each other's existence to spontaneous and sporadic interactions over mountains and waters. Traces of these communications can be found on bronze, glass, silk, porcelain and other items exchanged between them. Through these exchanges, men began to realize that there were seven seas in the world, not just four.

2. Pannello introduttivo terza sala, primo gruppo di manufatti.

(ST)

第一组：别样的青铜

中国青铜器流行于新石器时代晚期至秦汉时代，以商周器物最为精美。古罗马人继承古希腊和伊特鲁里亚造物文化，在青铜等金属铸造方面技术精湛。通过一组青铜人像和一组青铜容器，让我们共同领略两个古老文明璀璨而别样的青铜艺术。

(TT)

#### Group I. Unique Bronzes

China's bronze ware was dominant between late Neolithic age and Qin-Han dynasties. The finest of them were from Shang and Zhou dynasties. Ancient Romans and Greeks inherited Etrurian culture and were adept at casting bronze. Let's take a tour into the bronze art of the two ancient and brilliant civilizations through a group of bronze figures and a group of bronze wares.

Analizzando i testi d'origine scritti in lingua cinese (primo codice naturale), noteremo sono collegati tra loro dal punto di vista informativo in quanto trasmettono informazioni di carattere generale, introduttive alla mostra e, nello specifico, alla prima sezione/capitolo. Il primo è visivamente più consistente, occupando una porzione di spazio più grande: è composto da titolo e tre paragrafi divisi tra loro da uno spazio. Il secondo contiene meno informazioni ed è diviso in titolo e breve descrizione. La necessità di tali omissioni è stata almeno parzialmente compensata sfruttando quella che Neather chiama 'complementarità intergenerica', l'idea che generi di testo differenti nel museo presentino simili informazioni in modi diversi, in modo tale che funzionino in misura maggiore o minore come traduzioni intralinguistiche l'una dell'altra (Neather 2008, 230). Osservando il testo in lingua cinese si può notare come il registro utilizzato sia medio alto, soprattutto dall'utilizzo di particelle come *weiyu* 位于 e la congiunzione *er* 而 indicativa di un linguaggio prevalentemente scritto.

Per quanto riguarda i due testi scritti in lingua inglese, possiamo notare come la dimensione della porzione di testo sia aumentata a causa della diversa natura grafica dell'inglese e dalla diversa disposizione sintattica delle informazioni. Si possono anche notare come siano state messe in atto strategie traduttive volte alla riduzione o all'espansione delle informazioni. Una modifica a livello sintattico è rappresentata dal raggruppamento delle informazioni da *dongfang yu xifang, Zhongguo yu Yidali* 东方与西方, 中国与意大利 a 'China in the East and Italy in the West'.

Si possono anche notare come siano state messe in atto strategie traduttive volte alla riduzione o all'espansione delle informazioni. Un caso di riduzione è presente nella traduzione della frase *dui Zhongguoeryan, Daqin (Luoma diguo) ze shi yige weiyu xihai zhi ji, kaojin riluo zhi chu de guodu, nali de renmin zuiwei shanchang de juran shi moshu* 对中

国而言，大秦（罗马帝国）则是一个位于西海之极，靠近日落之国度，那里的人民最为擅长的居然是魔术 in ‘to China, the Roman Empire was a land in the west end where the sun sets, and people there was the best at magic tricks’. Innanzitutto, la dicitura ‘Impero Romano’ è presentata due volte in *Daqin* 大秦 e *Luoma diguo* 罗马帝国, successivamente nel segmento cinese successivo viene sottolineata la sua posizione geografica attraverso la divisione semantica dell’informazione tra *weiyu xihai zhi ji* 位于西海之极 e *kaojin riluo zhi guodu* 靠近日落之国度, letteralmente ‘si trova all’estremità del Mare Occidentale’ e ‘nella terra dove tramonta il sole’. Queste informazioni sono state condensate in *the Roman Empire was a land in the west end where the sun sets*. Tale riduzione delle informazioni testuali, realizzata attraverso una varietà di strategie, rappresenta un tentativo di negoziare una serie di forze diverse che agiscono sulla produzione del testo. La traduzione è limitata da considerazioni spaziali, un problema che, sebbene forse di minore importanza durante la traduzione tra lingue affini come l’inglese e l’italiano, assume un significato chiave durante la traduzione dal cinese all’inglese o dal cinese all’italiano.

Se consideriamo i testi di origine e destinazione insieme alle immagini o ai manufatti accanto ai quali sono giustapposti, sono evidenti diversi rapporti spaziali con i due testi combinati. Nella finestra virtuale, tuttavia, quando il testo è la descrizione di un solo manufatto, viene prima mostrata una rappresentazione di quest’ultimo e a seguire, attraverso un movimento di scorrimento dell’interfaccia, si può usufruire del testo. Quindi, in questo caso, l’utente non ha la percezione reale della proporzione tra i due oggetti di studio. Bisogna, inoltre, considerare anche che il testo non verbale costituito dalla fotografia del reperto viene proposta prima del testo verbale cinese e del testo verbale inglese, comunicando un ordine di importanza tra i testi. Questo posizionamento è un mezzo chiave per esprimere ciò che è noto come ‘preferenza di codice’.

Nel caso di questi due pannelli, anche se hanno il compito di introdurre un gruppo di reperti con delle qualità e caratteristiche simili, la schermata che ci proietta nella sala dove sono contenuti non fornisce una diretta illustrazione del brano del testo verbale, se non una piccola rappresentazione illeggibile senza l’apposito ingrandimento; allo stesso modo, il passaggio non fornisce alcuna rappresentazione fotografica degli oggetti esposti né la

descrizione delle loro specifiche di composizione materiale e artistica, né li colloca in un preciso tempo e spazio. Nell'interazione generale con l'ambiente, in conclusione, esiste un'effettiva disgiunzione tra testi verbali e testi non verbali che vengono giustapposti tra loro in una paratassi intersemiotica, nella quale è l'utente-visitatore a dare un senso e a delineare il percorso da seguire (Neather 2008, 228).

### 3. Alla ricerca delle proprie origini ai confini del mondo: scambi transculturali tra Cina e Italia dal XIII al XVI secolo

#### Prefazione I



*Gabrielle d'Estrées e sua sorella* (riproduzione)

1594 ca.

Scuola di Fontainebleau

Dipinto ad olio su tavola di legno

Musée du Louvre, Parigi, Francia

Gabrielle d'Estrées, amante di Enrico IV di Borbone Re di Francia, è dipinta a torso nudo. Nel bagno dietro le cortine rosse, tenendo tra le dita un anello. La sorella, anch'essa a torso nudo, stringe tra le dita il capezzolo destro dell'altra. In prospettiva, si vedono una cornice, un dipinto ad olio, un camino acceso e un'ancella intenta a cucire. Le imponenti figure dei personaggi e il gesto enfaticizzato sono tra i tratti tipici dello stile italiano.

© Bridgeman Images



*Bellezze di Xinhui*

Dinastia Ming (1368-1644)

Anonimo

Dipinto ad olio su tavola di legno

Museo dello Xinhui, Guangdong, Cina

Due giovani donne sono dipinte in due tavole dalle dimensioni simili, danneggiate notevolmente. Tuttavia, dal busto si possono vagamente distinguere i vestiti dell'etnia Han assieme a gonne e polsini in stile occidentale. I soggetti presentano altri tratti caratteristici occidentali, richiamando le donne europee dipinte dalla Scuola di Fontainebleau alla fine del XVI secolo: sono pettinati con una acconciatura alta, la figura in tre quarti, il ponte del naso alto.



*Due donne al bagno*

Fine XVI secolo

Scuola di Fontainebleau

Dipinto ad olio su tavola di legno

Gallerie degli Uffizi, Firenze, Italia

La donna sulla destra a torso nudo distende la mano destra nell'atto di infilare l'anello sulla mano sinistra della donna al suo fianco. Le cortine rosse, la scena del bagno e l'espressione dei personaggi assomigliano a quelle del *Gabrielle d'Estrées e sua sorella*. L'acconciatura alta e la figura in tre quarti, invece, ricordano le *Bellezze su tavola di legno di Xinhui*. Le tre rappresentazioni sembrano ritrarre la stessa coppia di sorelle.

© Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi

## **Prefazione II**

Il Rinascimento di cui gli europei vanno orgogliosi nacque dal rinnovamento della cultura classica greco romana e, allo stesso tempo, inaugurò indipendentemente una nuova era di civiltà moderna?

È possibile sormontare le insidie del viaggio che dividono Cina e Italia e i rispettivi continenti? Quando orientali e occidentali attraversano un mondo misterioso riescono a provare un sentimento di familiarità confortando la propria anima in terra straniera, come quando sono nel proprio paese di origine?

Il poeta tedesco Hermann Hesse scrisse ne «Una biblioteca della letteratura universale»:

‘In questo mondo c’è la possibilità di trovare la felicità scoprendo le proprie origini in un luogo insolito ai confini del mondo e di amare cose inaccessibili e segrete’.

Iniziamo questo viaggio attraverso l’Eurasia, preparandoci a sorprendere i nostri occhi e i nostri cuori.



*Ciotola in porcellana bianca e blu con motivo di fiori di loto*

Regno di Yongle, Dinastia Ming (1403-1424)

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina

La ciotola è caratterizzata da ampio orlo, ventre profondo, piede circolare e un motivo decorativo di fiori di loto lungo il registro orizzontale e un motivo ondulato sull’orlo. Il vistoso fregio è diviso in livelli chiaramente distinguibili, incarnando le peculiarità delle porcellane bianche e blu tipiche del Regno di Yongle, Dinastia Ming. Le tre porcellane cinesi bianche e blu formano un affascinante contrasto con le due porcellane cinesi e la porcellana italiana raffigurate nel dipinto Festino degli Dei.



*Piatto di porcellana bianca e blu con motivo di fiori di loto*

Regno di Yongle, Dinastia Ming (1403-1424)

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina

Il piatto è caratterizzato da un ampio orlo e ventre poco profondo. La ceramica fine è colorata di un bianco immacolato e un vistoso blu dato dal cobalto di Samarra. La decorazione nel centro del piatto rappresenta un fregio con fiori di loto, il decoro della parete riproduce invece un arabesco di rami che avvolgono il piatto. Le porcellane bianche e blu di epoca Yongle e Xuanzong hanno inaugurato l’età dell’oro della porcellana cinese grazie all’uso dell’eccellente materia prima finemente lavorata.



*Piatto in porcellana bianca e blu con coppia di pesci e motivo con peonie*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1956 nella Contea Taoyuan, a Changde, Hunan.

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina

Il piatto si compone di orlo piatto, bordo sbeccato, ventre arcuato, piede circolare e base piatta. Tranne che per il fondo a cui non è stato applicato lo smalto, le pareti interne ed esterne del piatto rappresentano una decorazione blu ottenuto dal cobalto. Sulla parete interna sono raffigurati fregi a losanghe, fiori di loto rampicanti, pesci e alghe, mentre nella parete esterna si trovano dei fiori di loto lungo tutto il piatto.



*Festino degli Dei (riproduzione)*

1514-1529

Giovanni Bellini e Tiziano Vecellio

Pittura ad olio su tela

Collezione National Gallery of Art, Washington D.C., Stati Uniti d'America

Il dipinto nacque dalla collaborazione tra Giovanni Bellini e il suo discepolo Tiziano Vecellio. La scena raffigura divinità come Giove e Apollo riunite in un olimpico convitto nella foresta tra vino e libagioni. Il vasellame tenuto tra le mani della Ninfa immortale e quello appoggiato a terra sono porcellane bianca e blu cinesi, mentre il Satiro a sinistra tiene sul capo una ceramica italiana che assomiglia alle altre due. Nell'angolo sottostante si può scorgere la firma del Bellini.

## I. Dai Quattro ai Sette Mari

Prima del XIII secolo, i due giganti d'oriente e d'occidente, Cina e Italia, poterono solamente avanzare ciecamente nel buio per poter cercare di conoscere l'altro.

Per l'Europa, la remota Cina non era altro che la terra mitologica della seta all'estremo oriente; per la Cina, invece, l'Impero Romano si trovava all'estremità del Mare Occidentale, dove tramonta il sole, attribuendo loro un'aura di magia.

Entrambe rappresentarono due grandiose civiltà antiche di grande successo: passarono dall'essere del tutto ignare l'una dell'altra, ad affrontare le insidie del viaggio per incontrarsi. Tra i bronzi, i vetri, le sete e le ceramiche rimasero le tracce degli scambi reciproci e delle influenze successive. Attraverso questi contatti, si è potuto arrivare a conoscere i Sette Mari.

### 1.1. Bronzi a confronto

Se da un lato i manufatti in bronzo si diffusero in Cina a partire dalla fine dell'epoca neolitica fino all'epoca Qin-Han, dall'altro gli antichi romani ereditarono dai greci e dagli etruschi la cultura e le eccellenti tecniche di fusione dei metalli come il bronzo. Tra gli utensili bronzei cinesi, quelli di epoca Shang-Zhou espressero lo stile più ricercato.

Prepariamoci, quindi, ad apprezzare la sfavillante e variegata arte del bronzo delle due antiche civiltà attraverso un gruppo di figure e contenitori di bronzo.



*Testa bronzea a tuttotondo di Sanxingdui*

Dinastia Shang (XVII-XI secc. a.C.)

Museo di Sanxingdui, Chengdu, Sichuan, Cina

I lineamenti della testa di *Sanxingdui* sono condensati ed enfatizzati per esprimere solennità e reverenza. La forma surrealista mette in evidenza il gusto e l'interesse estetico dell'antico simbolismo cinese e del disegno astratto a mano libera.



*Recipiente romano in bronzo*

I sec a.C.-I sec. d.C.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli, Italia

I manufatti in bronzo dell'antica Roma furono principalmente usati nella vita quotidiana, come questo recipiente che servì a contenere il vino. La forma riprende il classico orcio aperto greco-romano con due orecchie, dallo stile raffinato e sobrio.

Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Museo Archeologico Nazionale di Napoli



*Recipiente con motivo a serpentina*

Xialiu, Hengshan, Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina

Nell'antica Cina, i bronzi vennero principalmente usati come vasi sacrificali. Questo recipiente *zun* per vino presenta una graziosa decorazione a serpentina vivace e opulenta, dal carattere solenne e lineare.



*Statua di bronzo di giovane uomo*

V sec a.C.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli, Italia

Secondo le antiche credenze greche, gli uomini straordinari presentavano un preciso tipo di corporatura, i cui lineamenti perfetti erano il riflesso l'immortalità. La scultura, dunque, perseguì la rappresentazione concreta e realistica.

Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Museo Archeologico Nazionale di Napoli

## 1.2. La diffusione del vetro

Oltre alle necessità basilari della vita come vitto, vestiario, domicilio e viaggio, la ricerca degli ornamenti in perla ha accompagnato la storia della civiltà umana in ogni sua fase. Potrebbe sembrare un piccolo dono, invece è radioso universo caleidoscopico. Questo gruppo di ornamenti di vetro provenienti dall'Oriente e dall'Occidente, testimoniano le credenze, l'estetica e le abilità dell'epoca e delineano la longeva diffusione del vetro.



*Perle in pasta vitrea con decorazione ad occhielli*

Stati Combattenti (475-221a.C.)

Gonghang, Hengyang, Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Perla tubolare in pasta vitrea con decorazione ad occhielli*

Stati Combattenti (475-221a.C.)

Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Bracciali di perle in pasta vitrea con decorazione ad occhielli*

VII-V secc a.C.

Museo Nazionale Romano, Roma, Italia

Su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo-Museo Nazionale Romano



*Pendente huang in pasta vitrea simil-giada con decorazione a grani*

Stati Combattenti (475-221a.C.)

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Disco bi in pasta vitrea simil-giada con decorazione di grani a ricciolo in rilievo*

Stati Combattenti (475-221a.C.)

Parco Guihua, Changsha, Hunan, Cina

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, China



*Gruppo Primo: recipienti in vetro colorato*

II-III secc.

Musei Capitolini, Roma, Italia

© Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

### 1.3. La seta cinese e lo stile romano

La penisola italiana è la terra dell'uva, ed è famosa oltremare fin dai tempi antichi per la produzione di vino. Allo stesso modo, la Cina è la terra d'origine dell'albero di gelso e la prima nazione produttrice di seta al mondo. La seta cinese fu il primo bene di lusso a rappresentare uno status sociale, dichiarando la propria posizione sulla scena mondiale e acquisendo popolarità dovunque arrivasse. Grazie a ciò, la via commerciale tra Europa e Cina venne chiamata via della seta.



*Abito sfoderato di mussola non tinta*

Dinastia Han Occidentali (202 a.C.-9 d.C.)

Rinvenuto nel 1972 nella Tomba no1 della necropoli di Mawangdui, Changsha, Hunan, Cina  
Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina

L'abito sfoderato in mussola non tinta è sottile come le ali delle cicale e leggero come una nuvola, infatti, il peso non raggiunge i 50 gr e lo spessore dei fili è di soli 0,05 mm. Questo gioiello di filati e tessitura più antico e più fino esistente in Cina, testimonia l'alta qualità della bachicoltura, dei filati in seta e della lavorazione tessile.



*Veste in cascame di seta grezza con motivo della longevità*

Dinastia Han Occidentali (202 a.C.-9 d.C.)

Rinvenuto nel 1972 nella Tomba no1 della necropoli di Mawangdui, Changsha, Hunan, Cina  
Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina

Questa veste in cascame di seta è foderata da mussola di seta grezza, lavorata con il ricamo della longevità, mentre l'ovatta interna è composta da cascami di seta. Il vestito da indossare attorno alla gonna si compone di colletto incrociato, apertura a destra, falda curva. Il bordo

è cotone a maglia incrociata, più antico conosciuto. Fu indossato d'inverno dalle nobili donne nella Dinastia Han.



*Fresco Flora*

I sec d.C.

Pompei

Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli, Italia

Nel 79 a.C. il vulcano Vesuvio improvvisamente eruttò ricoprendo Pompei, antica città dell'Impero Romano. Gli esperti lavorarono allo scavo archeologico già dalla metà del XVIII secolo cercando di liberare la città dalla lava. Questo dipinto fu rinvenuto nella camera da letto di una villa. In questo affresco si può scorgere una figura femminile in abito di seta, le cui maniche svolazzano leggere, delineando la graziosa figura.

Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli



*Naturalis Historie*

Plinius Secundus Gaius

1525

Biblioteca Nazionale Centrale, Roma, Italia

Primi sunt hominum qui noscantur Seres, lanicio siluarum nobiles, perfusam aqua depectentes frondium canitiem, unde geminus feminis nostris labos redordiendi fila rursusque texendi: tam

multiplici opere, tam longinquo orbe petitur ut in publico matrona traluceat. Seres mites quidem, sed et ipsi feris persimiles coetum reliquorum mortalium fugiunt, commercia exspectant.

Le prime persone che si conoscono qui sono i Seri, conosciuti per la lana che si trova nei loro boschi. Dopo averla messa in acqua, pettinano una peluria bianca che aderisce alle foglie; e poi alle donne della nostra parte del mondo affidano il duplice compito di sciogliere le loro trame e di tessere di nuovo i fili. Così multiforme è il lavoro, e così distanti sono le regioni che vengono così saccheggiate per fornire un vestito attraverso il quale le nostre donne possono mostrare in pubblico il loro fascino. I Seri hanno modi inoffensivi, ma, avendo in essi una forte somiglianza con tutte le nazioni selvagge, evitano ogni rapporto con il resto dell'umanità e attendono l'avvicinarsi di coloro che desiderano commerciare con loro (G. Plinius Secundus, Naturalis Historiae, Liber VI. XX. 54)

I Seri furono un'antica popolazione che abitava la Cina, il loro nome significa "produttori della seta". Grazie a "Naturalis Historiae" fu chiaro che all'epoca la seta venisse venduta a Roma ma che, tuttavia, Plinio il Vecchio non conoscesse i metodi di produzione.

© Biblioteca nazionale centrale di Roma



*Veste in cascame di seta cruda con ricamo della longevità*

Dinastia Han Occidentali (202 a.C.-9 d.C.)

Rinvenuto nel 1972 nella Tomba no1 della necropoli di Mawangdui, Changsha, Hunan, Cina  
Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina

Questo ricamo è tessuto su un drappo di seta grezza (tessuto di seta privo di motivi decorativi), utilizza innumerevoli colori dei filati di seta per disegnare motivi di nuvole, boccioli, rami e foglie e uccelli nella parte superiore, per questo chiamati 'ricami della longevità' (in cinese *changshouxiu*) come simbolo di immortalità.



*Drappo di seta grezza gialla con ricamo a cavallo delle nuvole*

Dinastia Han Occidentali (202 a.C.-9 d.C.)

Rinvenuto nel 1972 nella tomba no1 della necropoli di Mawangdui, Changsha, Hunan, Cina

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina

Questo ricamo fu cucito su un drappo di seta jacquard e alterna disegni geometrici, motivi con fenici e castagne d'acqua. Il ricamo riproduce principalmente motivi di pesche e nuvole, da qui il nome di 'a cavallo delle nuvole' (in cinese *chengyunxiu*) alludendo alla fenice che cavalca le nuvole.



*Mussolina di seta con ricamo della fedeltà eterna*

Dinastia Han Occidentali (202 a.C.-9 d.C.)

Rinvenuto nel 1972 nella Tomba no1 della necropoli di Mawangdui, Changsha, Hunan, Cina

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina

Questo ricamo su mussolina di seta (in cinese *xinqixiu*) creata con il metodo della torsione, si compone di fantasie di nuvole fluttuanti, flora e uccelli. La rondine dalla lunga coda ispirò la metafora cinese 'ritornare puntuali come una rondine', simbolo di fedeltà a cui si riferisce l'augurio di questo ricamo.



*Statua di Atena in marmo*

I sec a.C.-5 sec. d.C.

Centrale Montemartini, Roma, Italia

© Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

#### **1.4. Un mondo un po' più chiaro**

La comparsa delle mappe nacque dal desiderio di conoscere il mondo. Le due estremità del continente euro-asiatico non sembra abbiano mai cessato di esplorare le tracce l'uno dell'altro. Questa serie di impronte ha rivelato l'esistenza di diverse epoche di

consapevolezza topografica che gradualmente conversero per delineare un mondo più chiaro...

#### 1.4.1. La Fornace di Changsha



*Brocca hu di porcellana in celadon con figura danzante*

Dinastia Tang (618-907 d.C.)

Fornace di Changsha, Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina

La via della seta marittima e quella terrestre unirono i loro cammini dalla metà dell'epoca Tang in poi. La Fornace di Changsha fu pioniera della via della seta marittima. Dal motivo incredibilmente popolare con palme di datteri, alla ballerina di Hu Xuan che danza sul futon, alla scrittura araba usata come motivo decorativo, la Fornace Changsha fu innovatrice nel creare nuove idee che andassero incontro al gusto internazionale, attraversando gli oceani e arrivando fino in capo al mondo.



*Brocca hu di porcellana con motivo di datteri*

Dinastia Tang (618-907 d.C.)

Fornace di Changsha, Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Ciotola in porcellana con grafia araba*

Dinastia Tang (618-907 d.C.)

Fornace di Changsha, Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Houhan Shu – Xiyu Chuan* 后汉书•西域传 (Libro degli Han Posteriori, Cronache delle Regioni Occidentali), volume LXXXVIII

Fan Ye (398-445 d.C.)

Stampa litografica, Shanghai casa editrice Tongwen, 1884, Dinastia Qing

Biblioteca Provinciale dello Hunan, Hunan, Cina

«Nel IX anno del regno dell'Imperatore Hedi (88-105 d.C.), Ban Chao inviò Gan Ying nell'Impero Romano. Attraversò la Mesopotamia, ma giunto in procinto delle rive dell'oceano (Golfo Persico), non poté ancora udire parlare in inglese».

Nel 97 d.C. il generale Ban Chao (32-102 d.C.) inviò l'ambasciatore Gan Ying nell'Impero Romano. Sebbene Gan Ying non giunse a destinazione sospendendo il pericoloso viaggio, la sua missione contribuì enormemente ad arricchire la conoscenza di allora delle regioni occidentali. Promosse, inoltre, gli scambi economici e culturali tra Cina e Occidente e lo sviluppo di relazioni amichevoli tra i Paesi.



*Statua di Afrodite in marmo*

I-II secc.

Centrale Montemartini, Roma, Italia

Atena e Afrodite sono nella mitologia greca rispettivamente la dea della saggezza e la dea dell'amore e della bellezza. Nell'antica Grecia e Roma vennero utilizzate le fibre tessili del lino e della lana di capra. La seta si diffuse in tutto l'Impero Romano e in tutta Europa durante

la Dinastia Han. La morbida ed elegante seta cinese aggiunse flessibilità e fascino all'antica scultura romana che ricercava la bellezza del corpo umano.

© Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

## 2. La bussola punta ad est

Secondo la tradizione, nel Medioevo gli europei identificarono Gerusalemme come il centro della terra, e l'oriente come la sede del Paradiso.

Con l'avvento delle Crociate e la nascita dell'Impero Mongolo, le invenzioni cinesi della bussola e della bussola geomantica arrivarono in Europa per essere usate nella navigazione, aprendo le vie per il mondo orientale ricco e popoloso.

Come successe per la teoria geocentrica ed eliocentrica, anche l'uso della bussola scatenò una rivoluzione alla pari della teoria copernicana. Attraverso le antiche vie della seta marittime e terrestri, le carovane e le imbarcazioni puntarono ad Est, al paradiso d'Oriente: la Grande Capitale dell'Impero Mongolo, Dadu.

### 2.1. La bussola e le carte nautiche

La bussola testimonia le conoscenze e le capacità di sintesi delle leggi magnetiche degli oggetti usati dagli antichi cinesi: fu usata in numerosi ambiti tra i quali la geomanzia, la navigazione marittima e nel campo militare, per poi diffondersi in tutto l'occidente attraverso le mani dei popoli arabi. Con la continua pratica di navigazione e l'aiuto della bussola, furono disegnate le rotte di navigazione sulle carte nautiche, diventando degli strumenti di fondamentale importanza per la conoscenza ed esplorazione di Oriente e Occidente.



Modello di *Er Qian Liao* 二千料 giunca di Zheng He  
Museo Marittimo Cinese, Shanghai, Cina

Secondo la biografia di Zheng He contenuta in *Ming Shi-Zheng He Chuang* 《明史·郑和传》 'Storia dei Ming – Biografia di Zheng He', la sua flotta fu composta da navi costruite nella provincia del Fujian, da cui deriva il nome cinese *fuchuan* 福船 (nave del Fujian). Queste imbarcazioni sono caratterizzate da una punta tagliente, pescaggio piuttosto profondo e

prua acuminata per fendere le onde. Lo scafo presenta una chiglia longitudinale resistente, che permise alla nave di resistere ai fortunali e agli scogli.



### *Il Grande Uno*

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina  
Dinastia Han Occidentali (202 a.C.-9 d.C.)

Pittura su seta

Rinvenuto nel 1973 nella Tomba no3 della necropoli di Mawangdui, Changsha, Hunan, Cina  
Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina

Al centro della parte superiore del dipinto è raffigurata una divinità con delle corna simili a ramoscelli che, secondo l'iscrizione, si ipotizza essere il Grande Uno, in cinese *Taiyi*. È la divinità più nobile tra gli antichi dei delle stelle, incarna il polo celeste e la stella polare, simboleggia il centro dell'universo ed è strettamente connesso al Nord.



### *Divinazione astronomica e metereologica*

Dinastia Han Occidentali (202 a.C.-9 d.C.)

Scritto su seta

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina

Rinvenuto nel 1973 nella Tomba no3 della necropoli di Mawangdui, Changsha, Hunan, Cina  
Questo scritto su seta rappresenta i buoni e i cattivi auspici in base ai responsi dell'oracolo riguardo fenomeni naturali come sole, luna, comete, nuvole, e clima. Riflettono lo speciale metodo con cui gli antichi esplorarono la storia e le leggi di sviluppo del mondo umano attraverso i fenomeni naturali.



*Bussola geomantica*

Dinastia Qing (1644-1912)

Museo Provinciale del Guandong, Guandong, Cina

Questa bussola geomantica individua ventiquattro punti cardinali attraverso tre gruppi di elementi: dodici rami terrestri, otto tronchi celesti e quattro esagrammi. Questo sistema può indicare fino a quarantotto punti.

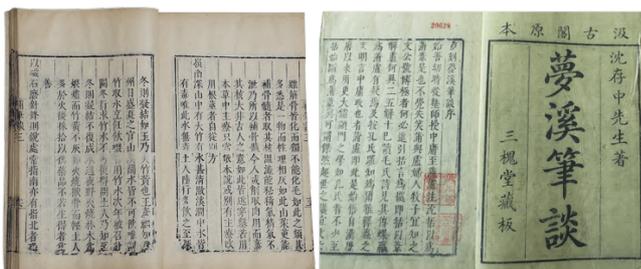


*Figurina in terracotta con bussola geomantica in mano*

Dinastia Song Meridionali (1127-1279)

Museo Portuale Cinese, Ningbo, Zhejiang, Cina

La statua di terracotta tiene tra le mani una bussola geomantica su cui fu applicata la lancetta dell'indicatore che punta a destra e a sinistra. La bussola presenta delle striature che identificano i gradi. La bussola, quindi, venne utilizzata fino dalla Dinastia Song per determinare la posizione.



*Mengxi Bitan* 梦溪笔谈 (Conversazioni a Mengxi)

Shen Kuo (1031-1095)

Dinastia Ming (1368-1644)

Rotolo di carta

Biblioteca

Tra gli appunti di questo zibaldone, Shen kuo riassunse la conoscenza posseduta prima dei Song Meridionali riguardo le bussole, la declinazione astronomica e il magnetismo.

Descrisse, inoltre, quattro differenti metodi per indicare la direzione attraverso il controllo dell'ago magnetico: l'ago galleggia sull'acqua, l'ago ruota appoggiato sull'unghia di un dito, l'ago ruota appoggiato sul bordo di una ciotola e l'ago indica la direzione appeso ad un filo in un luogo senza correnti d'aria.

## 2.2. La pagina perduta

Gli scambi diplomatici dell'antica Cina riportano alla mente i paesaggi dell'Asia Centrale e il tintinnio dei campanelli dei cammelli lungo la via della seta, ma anche le dure prove di navigazione in mare aperto. Dalla Dinastia Tang alla Dinastia Ming, da Canton al Golfo Persico, le rotte d'altura per l'Africa Orientale e l'Europa che superavano i 14,000 km vennero incoronate 'via della seta marittima'. Le testimonianze dell'instancabile e prospero commercio marittimo sono visibili nei relitti delle navi naufragate o nelle raffigurazioni delle imbarcazioni all'orizzonte, e ancora, negli oggetti di porcellana o metalli preziosi rimasti a giacere sul fondo del mare.



*Frammento del relitto del naufragio di Belitung*

Dinastia Tang (618-907)

Recuperato nel 1998 nella zona marittima dell'isola Belitung, Indonesia

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina

Questo frammento appartenne alla nave Tang naufragata nella zona marittima dell'isola Belitung, Indonesia, ritrovata nel 1998. L'imbarcazione fu costruita come le chiatte che si videro comunemente nel Sud della Cina. A bordo furono rinvenute una grande quantità di porcellane della Fornace di Changsha caratterizzate da decori esotici come scritte arabe, cavalieri, barbari del Nord che suonano il flauto, danzatori e datteri, destinate ad essere esportate.



*The Travels of Sir John Mandeville (I Viaggi di Mandeville)*

Illustrazione da manoscritto francese (riproduzione)

1410-1412

Jehan de Mandeville

Dipinto su pelle

Copia conservata nella Bibliothèque Nationale de France, Parigi, Francia

Questa illustrazione raffigura Mandeville che naviga verso l'isola di Ramallah nell'Oceano Indiano durante il suo pellegrinaggio a Gerusalemme. A causa della scomparsa della stella polare dal cielo, i marinai utilizzarono una bussola posta sul lato sinistro della nave per distinguere la direzione, ripresa dalle pratiche di navigazione degli europei nel tardo Medioevo.

© BNF



*Specchio di bronzo con motivo di imbarcazione e castagne d'acqua*

Dinastia Jin (115-1234)

Museo Marittimo di Cina, Shanghai, Cina

Il retro dello specchio raffigura un veliero che naviga nel mare tempestoso. Su entrambi i lati dello scafo sono issate quattro vele e l'albero è rinforzato da diversi lati. Le vele singole, lunghe e strette, sono gonfiate dal vento mentre lo scafo è semplicemente abbozzato con due linee.



*Piatto in porcellana smaltata bianca con orlo privo di coperta e motivo floreale*

Dinastia Song (960-1279)

Fornace di Jingdezhen, Jiangxi

Rinvenuto nel 2007 nel relitto della nave Nanhai Uno (*Nanhai yi hao*)

Museo della Via della Seta Marittima Guangdong, Guangdong, Cina



*Ciotola smaltata bianca con orlo a petali di crisantemi della*

Dinastia dei Song Meridionali (1127-1279)

Fornace di Jingdezhen, Jiangxi

Rinvenuto nel 2007 nel relitto della nave Nanhai Uno (*Nanhai yi hao*)

Museo della Via della Seta Marittima Guangdong, Guangdong, Cina



*Piatto di porcellana smaltata verde con bordo di petali di crisantemo*

Dinastia dei Song Meridionali (1127-1279)

Fornace di Cizao, Fujian

Rinvenuto nel 2007 nel relitto della nave Nanhai Uno (*Nanhai yi hao*)

Museo della Via della Seta Marittima Guangdong, Guangdong, Cina



*Bottigliette zucca smaltate bianco*

Dinastia dei Song Meridionali (1127-1279)

Fornace Dehua, Fujian

Rinvenuto nel 2007 nel relitto della nave Nanhai Uno (*Nanhai yi hao*)

Museo della Via della Seta Marittima Guangdong, Guangdong, Cina



*Ciotola in porcellana smaltata verde con decorazioni floreali dipinte*

Fornace Longquan, Zhejiang



*Ciotola per bussola magnetica*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Museo Lüshun, Dalian, Liaoning, Cina

Rinvenuto nel 1964 nel Distretto Ganjingzi, Dalian, Liaoning, Cina

La ciotola per bussola magnetica venne usata per la navigazione: l'ago magnetico veniva inserito sul galleggiante posto sulla superficie dell'acqua. Venivano successivamente allineati il tratto verticale dell'ideogramma *wang* 王 (re) e l'asse verticale della nave. Gli agoli formati tra l'ago e il tratto del carattere segnalavano il cambio di direzione.



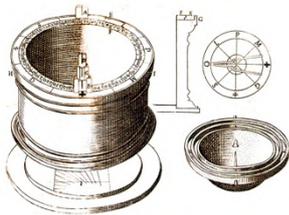
*Bussola geomantica*

XVII sec.

Museo Correr, Venezia, Italia

Sulla superficie della bussola sono indicate le quattro direzioni della rosa dei venti, i numeri sul bordo esterno aiutano a identificare in modo più accurato la direzione. Poteva essere appesa grazie al manico di ottone.

© Fondazione Musei Civici di Venezia, Museo Correr



*Nautica Mediterranea*

1602

Dipinto su carta

Collezione privata, Venezia, Italia

Questa illustrazione è stata selezionata da Nautica Mediterranea e rappresenta la forma e la composizione della bussola europea da più angolazioni.



*Carta nautica*

1311

Disegno di Pietro Visconte

Dipinto su pelle

Archivio di Stato di Firenze, Firenze, Italia

Questa è una delle prime carte nautiche medioevali italiane. L'Italia è posta al centro e sono descritte le linee costiere del mar Mediterraneo e delle regioni del Nord Europa. I porti e le città sono collegati da molteplici radiali che ne definiscono le rotte. Durante la navigazione,

i marinai poterono definire accuratamente il viaggio per arrivare a destinazione attraverso il confronto tra la direzione della bussola e quella della rotta segnata dalla mappa.

© Archivio di Stato di Firenze

### 2.3. In viaggio verso l'Est

Gli occidentali, basandosi sulle Sacre Scritture, credettero che il Paradiso si trovasse Est, ricoperto dall'oro e con fiumi di latte e miele (Esodo 3:7-8). La posizione geografica e le sue caratteristiche furono, tuttavia, dettati da racconti immaginari non veritieri. Nel XIII secolo, esperti viaggiatori europei come Marco Polo iniziarono ad affrontare le insidie del viaggio, procedendo verso Est con l'aiuto della bussola e delle carte nautiche. Secondo gli aneddoti e le leggende, anche l'elegante capitale Dadu aprì le sue braccia agli ospiti stranieri.



*Adamo ed Eva bel Giardino dell'Eden*, illustrazione

Liber chronicorum

Hartmann Schedel

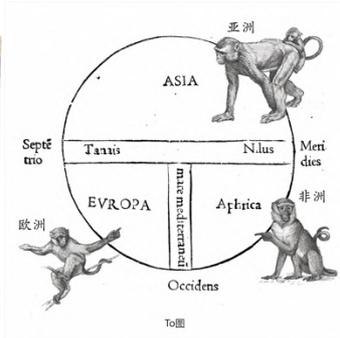
Anton Koberger, Nuremberg, 1493

Dipinto su carta

Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II"-Roma

L'illustrazione è contenuta nella prima sezione intitolata "Dalla Creazione al Diluvio Universale" delle "Cronache di Norimberga". Sono raffigurati Adamo ed Eva che commettono il peccato originale e vengono espulsi dal Giardino dell'Eden. Secondo la Bibbia, il Paradiso si troverebbe ad Est e dove si trova la fonte dei quattro corsi d'acqua che hanno nutrito le grandi civiltà: Tigri, Eufrate, Pison e Gihon.

© Biblioteca nazionale centrale di Roma



*Tabulae geographicae CI: Ptolemaei ad mentem autoris restitutae & emendatae per Gerardum Mercatorem illustriss: ducis Cliuiae &c: cosmographum.*

Gerardus Mercator

Carta

Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Roma, Italia

Sulla copertina dell'atlante del cartografo fiammingo sono raffigurati Tolomeo con in mano i modelli astronomici e Marino di Tiro con la carta geografica. Nella parte superiore si trova la sfera celeste ed in quella inferiore il globo terrestre, testimoniando il contributo di Tolomeo e Marino di Tiro negli studi sul cosmo, la geografia e il disegno delle mappe geografiche, e, infine, la loro influenza su Mercator.

© Biblioteca nazionale centrale di Roma



*Mappamondo di Fra Mauro* (riproduzione)

1460

Pergamena

Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Italia

La mappa fu disegnata dal monaco veneziano Fra Mauro, che posizionò il Sud della carta islamica nella parte superiore, e indicò un numero considerevole di riferimenti geografici dell'epoca. Tra queste, il luogo più prolifero si trova nelle vicinanze dell'Eden, in Cina nell'area di Dadu. Nell'angolo in basso a sinistra, si scorge distintamente il Ponte del Fosso Nero. Le tracce dei velieri cinesi si protraggono fino alla costa occidentale del continente africano, segno di quanto la missione portoghese si sia spinta a Sud.

© Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Biblioteca Nazionale Marciana.



Rotolo di seta *Lugou Yunfa Tu* (Zattere sul fiume Lugou) (riproduzione)

Dinastia Yuan (1271-1368) o Dinastia Ming (1368-1644)

Anonimo

Rotolo di seta dipinto

Museo Nazionale della Cina

L'immagine raffigura una scena di traffico marittimo presso il Ponte del Fosso Nero, sul fiume Yongding di Pechino, conosciuto all'epoca con il nome Lugou. Al centro si vede il ponte con undici archi, sulle cui colonne furono scolpiti i leoni di pietra, che si ritrovano sul ponte odierno. Marco Polo descrisse questa costruzione ne "Il Milione", e allo stesso modo, Fra Mauro lo illustrò nel Mappamondo.



*Ritratto di Marco Polo*

XIX secolo

Giuseppe Dala

Calcografia

Museo Correr, Venezia, Italia

Quest'opera raffigura Marco Polo nelle vesti di un marinaio, che incarna l'idea dell'esploratore del XIX secolo.

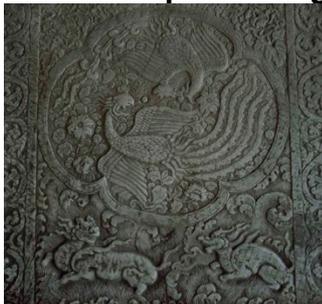
### **3. L'alba di Dadu**

L'Impero mongolo si estese per tutta l'Eurasia prendendo il nome di YeKe Mongol Ulus, la "Grande Dinastia", e Dadu il titolo di "Grande Capitale". La capitale sorse sulla costa del Mar Cinese Orientale come una splendida alba. I magnifici edifici, le ceramiche, le sete, i dipinti, le calligrafie e gli oggetti di artigianato, la ricchezza delle minoranze e dei loro costumi unici, agli occhi degli europei che si spingevano fino in Oriente costituivano i colori di quest'alba.

### 3.1. La capitale del Khan

Dadu, capitale della Dinastia Yuan, fu chiamata Khanbaliq, ovvero “la città del Khan”. La capitale del vasto impero della Dinastia mongola fu la destinazione orientale delle vie della seta terrestri e marittime, il centro degli scambi multiculturali e metropoli internazionale. I governanti mongoli fecero costruire degli immensi palazzi per ricevere ospiti da tutto il mondo.

#### 3.1.1. L'Impero Mongolo



*Pannello di marmo con fenici e liocorno (riproduzione)*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1966 nelle fondamenta delle mura cittadine risalenti alla Dinastia Ming a Ovest della fabbrica Huapi a Pechino, 1966

Museo Nazionale della Cina, Pechino, Cina

Il pannello decorato fu probabilmente collocato nel palazzo o nei giardini imperiali della Dinastia mongola. Vi sono quattro archi caratterizzati dalle tipiche decorazioni consacrate al Buddha. Al centro i rampicanti di loto donano risalto al motivo decorativo con due fenici, un maschio e una femmina, che giocherellano con una perla. Sotto, due liocorni si inseguono gioiosamente. Sullo sfondo si trovano motivi di cavalloni mentre sui lati altri rampicanti. La disposizione di questa scultura di pietra identifica un gusto squisito dalla tecnica naturale, facendone un oggetto d'arte glittica della Dinastia Yuan.



*Griglia di pietra*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rovine Dinastia Yuan

Museo della Capitale, Pechino, Cina

La griglia di pietra è un componente edilizio usato durante la Dinastia Yuan, veniva intarsiato nel pavimento per prevenire il ristagno dell'acqua. È di forma quadrata nel cui centro fu ricavata una conca circolare con delle scanalature e cinque fori per far fluire l'acqua.



*Drago privo di corna in marmo*

Dinastia mongola Yuan (1263-1368)

Sito archeologico di Shangdu, Dinastia Yuan

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina

La Dinastia Yuan mise in pratica il sistema a due capitali: Dadu e Shangdu. Questo drago *chi* appartenne al palazzo imperiale della seconda. Il fregio rappresenta uno dei nove draghi leggendari in grado di ingoiare nuvole e sputare pioggia, privo di corna, dalle fauci spalancate, occhi sgranati e peli arricciati. Queste sculture di pietra vennero installate sugli antichi edifici imperiali per la dispersione dell'acqua piovana, riflettendo le influenze dello stile e della cultura della Pianura Centrale sull'architettura di Shangdu nella Dinastia Yuan.



*Leone supino in pietra*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Sito archeologico di Dadu, Xicaijiao, Xinjiekou, Haidan, Pechino

Museo della Capitale, Pechino, Cina

Il leone supino scolpito su pietra fu un elemento ornamentale angolare posto alla base degli edifici di Dadu. Durante la Dinastia Yuan si fece largo uso dell'arte scultorea dei leoni di pietra: palazzi, residenze, sepolcri imperiali e persino le abitazioni comuni vantarono dei leoni di pietra a guardia degli ingressi, a decorazione delle gronde degli architravi e delle balaustre di pietra.

### **3.2. La Dinastia regnante**

Con la costituzione di un'unica Dinastia regnante, i governanti della Dinastia mongola Yuan istituirono un perfetto meccanismo dominante. Definirono il proprio status nobiliare e l'ordine

gerarchico attraverso il magnifico abbigliamento, fortificarono la nazione e svilupparono le vie di comunicazione via acqua con flussi continui di inviati e pellegrini. La valuta e il sistema di pesi e misure unici permisero a Dadu e all'impero di diventare un rinomato centro commerciale a cui affluivano i commessi viaggiatori da tutto il mondo, promuovendo la prosperità sociale ed economica che contraddistinsero la dinastia centenaria.



*Cocuzzolo intarsiato d'oro e zaffiro*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Tomba del principe Liang Zhunag, Dinastia Ming, Zhongxiang, Hubei

Museo Provinciale Hubei, Wuhan, Hubei, Cina

Il cocuzzolo è un ornamento dei cappelli di paglia o bambù portati dai nobili e aristocratici Ming e Yuan, simbolo dello loro status sociale. Nella tomba del principe Liang Zhuang ne vennero rinvenuti sei. Questo reperto venne attribuito all'epoca Yuan poiché simile a quello portato dall'imperatore Chengzong (1294-1307). Lo zaffiro d'oltremare dalla trasparenza cristallina si erge incastonato sulla base d'oro ricoperta da pietre preziose, raccontando un capitolo della storia di commercio estero cinese.



*Ritratti di imperatori e imperatrici della Dinastia Yuan*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Anonimo

Rotolo di seta dipinto

Museo Nazionale di Palazzo, Taipei, Taiwan

Il gruppo di ritratti dei reali mongoli fu selezionato dalla vecchia collezione esposta nella Sala della Brezza Gentile all'interno della Città Proibita, che combina la tradizione cinese con lo stile straniero. L'imperatore Shizong indossa un caldo cappello di pelle mentre l'imperatore Chengzong una pesante corona dei sette tesori. Le due regine portano delle

corone *Gu Gu*, decorate con perle e gemme, e dei roboni i cui orli sono in broccato d'oro secondo lo stile persiano Nasich, rispecchiando il loro status sociale nobile.



*Battuta di caccia dell'imperatore Shizong*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Liu Guandao

Museo Nazionale di Palazzo, Taipei, Taiwan



*Sella d'oro con cervo supino e peonie rampicanti*

1208-1408

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina, Hohhot, Mongolia Interna, Cina

Hala Tugacha, Baogedouwula Sumu, Xiangzhuang, Lega Xinlin Gol, Mongolia Interna, Cina, 1988

Il cavallo fu il principale motivo di orgoglio del popolo mongolo, sul quale fondarono la loro cultura e la loro storia. Il profondo legame tra il popolo di cavalieri e il proprio destriero si rifletterono nelle decorazioni delle selle uniche nel loro genere. Questi sei ornamenti d'oro furono modellati secondo una tecnica di origine Song chiamata Chuishe, di eleganza e magnificenza incomparabile.



*Lastra in marmo con unicorni e ganoderma*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nello scavo archeologico di Dadu, Hua Pi Chang, distretto Xicheng, Pechino

Museo della Capitale, Pechino, Cina

La lastra decorata fu probabilmente una balaustra del palazzo di Dadu. Il motivo decorativo si compone di quattro archi consecutivi con il motivo consacrato a Buddha, una coppia di cervi e dei funghi ganoderma scolpiti all'interno e il motivo 'gioco di cerchi' a riempimento sui quattro lati.



*Stature di bronzo (riproduzione)*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1978 a Baotuo, Mongolia Interna, Cina

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina, Hohhot, Mongolia Interna, Cina

Le quattro statue rappresentano i barbari del Nord dal naso aquilino e occhi scavati: tre sono guardie di palazzo, custodiscono dei preziosi con una mano con fare dignitoso; il quarto è un emissario, indossa un cappello appuntito, una veste con maniche ampie, una sciabola a sinistra e offre modestamente della frutta. Il gruppo di statue testimonia le strette relazioni tra Cina e Paesi stranieri in epoca Yuan.



*Figurina di terracotta di messaggero*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Tomba del principe Shiyang, zona Qujiang, quartiere Xishui, Xi'an, Shaanxi, Cina

Museo di Xi'An, Xi'An, Shaanxi, Cina

In epoca Yuan venne costituito un sistema di messaggeri e stazioni di posta, formando un sistema di comunicazione agevole. Vennero costruite le stazioni di posta per i messaggeri ogni 5m o 7,5m, un ufficio postale ogni dieci di queste, per la consegna dei documenti imperiali. In testa indossa il cappello Boli, i capelli sono concitati con la tipica pettinatura mongola Pojiao, due trecce dietro alle orecchie, indossano una giacca foderata corta intrecciata e cavalcano un cavallo da sella.



*Gruppo di figurine in terracotta*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina, Hohhot, Mongolia Interna, Cina

La Dinastia Yuan sviluppò un ottimo sistema postale che partì da Dadu e fu esteso a tutte le direzioni. Personale civile e militare, inviati da tutti i paesi, uomini d'affari e studiosi viaggiarono senza sosta da Est a Ovest. Il gruppo di figurine in terracotta rappresenta un gruppo di uomini d'affari in viaggio.



*Sigillo in rame con iscrizione 'Phags-pa «Ufficio Sovrintendenza Manifatturiera, Governatore Datong»*

1289

Museo della Capitale, Pechino, Cina

I due sigilli governativi presentano un'incisione in rilievo in alfabeto 'Phags-pa, elaborato nel 1269 da Drogön Chögyal Phagpa, precettore di Qubilai e reso esecutivo nell'intero impero mongolo. Sul retro dei sigilli è presente un'incisione che riporta la traduzione in caratteri cinesi Han, la fonderia che lo produsse e il periodo di emissione. Sull'estremità del manico si trova il carattere shang 上 sopra, per contrassegnare il positivo e il negativo del sigillo.



*Sigillo in rame con iscrizione 'Phagspa «Assistente Comandante Militare»*  
1280

Museo Provinciale dello Zhejiang, Hangzhou, Zhejiang, Cina



*Calzature in seta marrone*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1988 all'interno di una raffineria petrolifera a Chengguan, contea Huarong, Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina



*Pettorina in mussolina di seta con motivo di petali floreali*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1988 all'interno di una raffineria petrolifera a Chengguan, contea Huarong, Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina



*Gonna foderata di seta fina rampicanti di peonie marrone scuro*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto all'interno di una raffineria petrolifera a Chengguan, contea Huarong, Hunan, 1988

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina, Hunan, Cina



*Calzoni foderati con il cavallo aperto in seta fina cremisi*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1988 all'interno di una raffineria petrolifera Chengguan, contea Huarong, Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Veste foderata con doppio ordito marrone scuro con motivi di piante acquatiche e pesci*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1988 all'interno di una raffineria petrolifera Chengguan, Contea Huarong, Hunan

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina

Questi cinque capi rappresentano l'abbigliamento femminile di classe sociale medio-alta usata a sud del fiume Huai a inizio Dinastia Yuan. Il vestiario femminile si compose di una pettorina e dei calzoni con cavallo aperto, una giacca allacciata di lato, una veste lunga, una gonna ampia, e delle calzature in seta. Il motivo di piante acquatiche e pesci sulla veste foderata è estremamente vivido, mentre i rampicanti di fiori di loto sui calzoni e sulla gonna foderata fu tra i motivi floreali di buon auspicio più in voga in epoca Yuan.

### 3.3. I sette colori dell'arcobaleno

In più cento anni, la Dinastia Yuan diede vita ad uno caleidoscopio di successi artistici multiculturali. La porcellana bianca e blu collegò la cultura cinese e quella occidentale, diventando da più di settecento anni a questa parte l'inestimabile un tesoro altamente apprezzato in tutto il mondo. Il teatro degli spettacoli variati, influenzò gradualmente il popolo raggiungendo l'apice della storia dell'arte drammatica cinese che, assieme alle altre arti, arrivò fino ai giorni nostri. I manufatti in bronzo sostennero la rinascita dell'antico sistema rituale che raggiunse una nuova gloria. La seta assunse molteplici peculiarità artistiche. I dipinti e le calligrafie beneficiarono delle relazioni tra letterati delle nazioni rinnovandosi e inaugurando una nuova fase artistica.



*Peso di stadera in bronzo con iscrizione 'Ventesimo anno periodo Zhiyuan'*  
1280

Rinvenuto nel 1993 in una fabbrica di mattoni e tegole nel villaggio Hongqiaotou, contea Taojiang, Hunan, Cina

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina

Il peso di stadera è un antico strumento per la pesa standard. Il governo centrale Yuan gestì rigorosamente il sistema di pesi e misure: tutti i distretti amministrativi utilizzarono i pesi di stadera in bronzo con inciso il nome del distretto, prefettura, sottoprefettura, governo, o il periodo di regno. Sul dritto di questo peso si trova l'epigrafe 'Ventesimo anno periodo Zhiyuan' (*zhi yuan er shi nian*) del regno di Qubilai, a sinistra il carattere *huang* 皇 'augusto', sul retro i quattro caratteri *tanzhou luzao* 潭州路造 'distretto Tanzhou'. Le incisioni indicano che fu prodotto dalla pubblica amministrazione nello Hunan tra il 1274 e il 1329.



*Piastra in rame per cartamoneta 'cartamoneta corrente periodo Zhiyuan'*  
1287-1368

Museo Guangdong, Guangdong, Cina

La banconota del periodo Zhongtong fu emessa a partire dal 1260, mentre la cartamoneta corrente del periodo Zhiyuan nel 1287, durante il regno di Qubilai. Fu prodotta dalla scorza di gelso e canapa, su cui venne apposto un timbro dell'entrata in vigore. La Dinastia Yuan applicò con grande energia la valuta cartacea: gli stranieri arrivati in Cina portarono con sé preziosi e mercanzie per venderle direttamente al prefetto e scambiarle con la valuta cartacea, e successivamente acquistare altre merci.



*Banconota del periodo Zhongtong del valore di 500wen*  
1260-1368

Rinvenuto nel 1988 all'interno di una raffineria petrolifera a Chengguan, contea Huarong, Hunan, Cina

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Cartamoneta corrente del periodo Zhiyuan del valore 300wen*  
1287-1368

Rinvenuto nel 1988 all'interno di una raffineria petrolifera a Chengguan, contea Huarong, Hunan, Cina

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Moneta d'oro dell'Il Khanato*  
1256-1265

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina, Hohhot, Mongolia Interna, Cina

Le sei monete d'oro e di argento di forma circolare e sprovviste di foro furono coniate mediante pressatura, sul dritto e rovescio furono stampati dei caratteri manciù. Le iscrizioni riportate sulle monete del Khanato Chagatai sono in cufico, stile calligrafico della scrittura araba e lodano Allah e Maometto. Lo Il Khanato occupò l'odierno Iran, 'Il' significa 'inferiore' rispetto al Grande Khan, fu tra i khanati ad instaurare dei buoni rapporti con la Dinastia Yuan.



*Moneta d'argento dell'impero mongolo con Gengis Khan*

1206-1368

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina, Hohhot, Mongolia Interna, Cina



*Moneta d'argento del Khanato Chagatai*

1222-1680

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina, Hohhot, Mongolia Interna, Cina



*Moneta d'oro del Khanato Chagatai*

1222-1680

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina, Hohhot, Mongolia Interna, Cina



*Moneta d'oro dell'Impero Mongolo*

1206-1368

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina, Hohhot, Mongolia Interna, Cina



*Moneta d'argento dell'Il Khanato*

1256-1265

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina, Hohhot, Mongolia Interna, Cina



*Guanciale con illustrazione buddhista della Fornace Cizhou*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Museo del Guandong, Guandong, Cina

Sulla superficie dei cuscini di porcellana prodotti dalla fornace di Cizhou di epoca Yuan vennero rappresentati personaggi storici, aneddoti e protagonisti degli spettacoli variati (forma teatrale Song e Yuan). La superficie del guanciale presenta una scena del canone buddhista Tripitaka, con i contorni romboidali con quattro persone, un monaco e i suoi discepoli. Questo guanciale, assieme ad altre opere d'arte contemporanee, rappresentarono le ambientazioni dell'opera teatrale *Viaggio in Occidente* prima che la versione cartacea venisse pubblicata.



*Incensiere con manopola a forma di leone di porcellana bianca e blu*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nei pressi dell'arco della famiglia Yu, contea Li, prefettura Changde, Hunan, Cina, 1996

Museo della Contea Li, Hunan, Cina

La porcellana Yuan bianca e blu, limpida e raffinata, segnò l'inizio di una nuova epoca di transizione dalla porcellana sobria a quella colorata. L'incensiere e la bottiglietta appartennero probabilmente allo stesso servizio di utensili propizi usati per bruciare incenso e venerare Buddha, dei rari tesori Yuan in Cina e all'estero.



*Bottiglietta di porcellana blu e bianca a due manici e seduta, con motivo di fiori di pruno*  
Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1996 nei pressi dell'arco della famiglia Yu, contea Li, prefettura Changde, Hunan, Cina

Museo della Contea Li, Hunan, Cina



*Nappo di bronzo con maschera di mostro divoratore*  
1350

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina

Le linee agili dei fregi sui sei vasi riflettono il livello tecnologico della fusione del rame. I primi quattro sono vasi rituali, le cui forme risalgono all'epoca Shang, Zhou e Stati Combattenti copiate successivamente in epoca Song e Yuan. Il nappo *jue* con motivo di mostro divoratore fece parte degli utensili sacrificali di una scuola confuciana della contea di Huai'an e riporta l'iscrizione 'Magistrato dipartimentale, Grande Hural di Stato' dimostrando lo stretto legame tra i mongoli e la scuola confuciana. Il recipiente bronzeo *Tianlin Zhaofu* fu un utensile rituale della scuola confuciana. I cembali d'ottone furono degli strumenti musicali provenienti dall'area mesopotamica, introdotti nella Pianura Centrale attraverso la Persia e l'Asia Occidentale.



*Recipiente xu di bronzo per cibo a due manici con iscrizione Tian lin zhao fu*  
1339

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Ritone gu con motivo taotie*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Brocca hu quadrata di bronzo a due manici*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Bocchetta di bronzo a due manici con motivo di foglie di banana*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



*Cembali d'ottone a linee intrecciate*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Museo Provinciale dello Hunan, Changsha, Hunan, Cina



Rotolo *Shan Xin Shui Mo Tu* 山溪水磨图 (Il mulino del ruscello di montagna)

Dinastia Yuan (1271-1368)

Anonimo

Rotolo di seta dipinto

Museo Provinciale dello Liaoning, Shenyang, Liaoning, Cina

I rotoli raffigurano un paesaggio in stile tradizionale Yuan prediletto dai governanti mongoli, caratterizzati dall'uso di un regolo non graduato come strumento di precisione per disegnare gli edifici. Al centro si trovano si distinguono alcuni componenti architettonici come le alte colonne e il tetto con aggetto dal nobile portamento tipici dei padiglioni a più piani. Queste strutture complesse e i portici a zig-zag con sinuose balaustre rispettano fedelmente le proporzioni reali.

不指焚之膏油繼  
器者元之以不  
先生之業以謂  
極雅異端攘斥之  
氏福草肆漏張  
皇亟眇尋墜緒  
之存乃為披而  
畫紹淳百川而東  
先生之於儒之有  
勞矣沈浸醞酌  
英咀華一化而文  
之書滿卷之觀  
如渾之世歷同

而後遺軌之多而又  
有諸生業道不能  
無至有目之不行  
患不孤成世道有  
月之不以之未改  
然於前古之先生  
亦不為弟子之先  
於此有年 先生  
口不能言於六藝之  
文字不停於心之  
編而事者必題之  
為墓之者必詢之  
玄探多移心細大  
不指焚之膏油繼

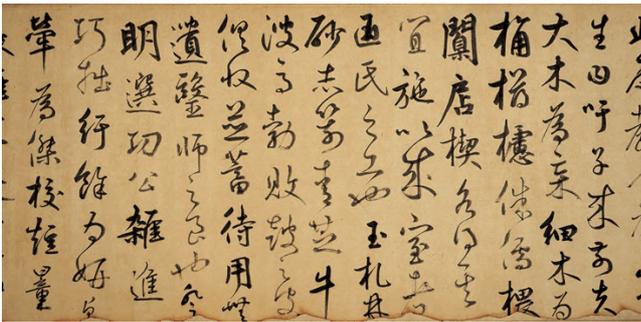
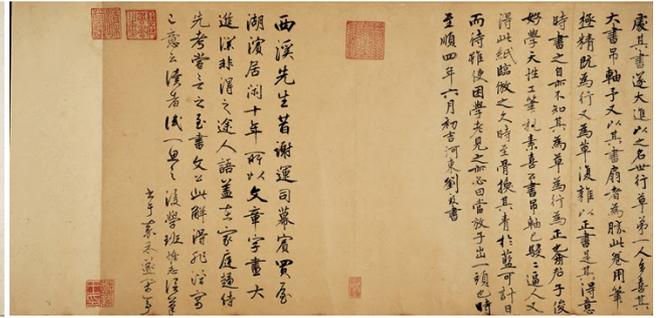
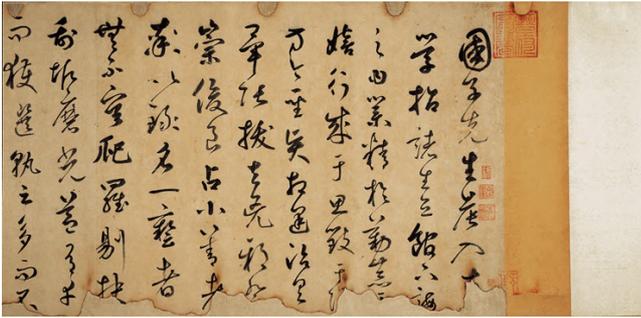
峇也 右韓文公進  
學解  
解于困學之書始學與教周物竹刊後學地魯  
三管齊為湖南憲司經應見李北極數葉碑  
乃有可謂至江湖無狀至 有趙子昂諸人選  
康其書遂大道以之在世人多喜其  
大書昂軸子文其書扇者為勝此卷用筆  
極精既為行又為草後難以正書是其得意  
時書之日不知其為草為行為正書君子後  
好學天性三筆札素喜書昂軸之毀遺人之  
得此紙臨觀之文時至骨換其青於藍可計日  
而待難使困學先生之心留放于出類之時  
至順四年六月初吉河東劉其書

類類之優入至  
城之通於世何  
如也 先生之學  
雖蕙而不由其  
統之雖多而不  
為一也  
雖奇而不濟於  
用行惟儲之不  
顯於衆猶且月黃  
俸錢乘廢廉廉  
多不食料而色後  
亦不之從也  
論其進之位之寢  
如渾之世歷同  
取信信屈辱牙  
春秋謹嚴之  
浮誇易考而法  
正而能下逮莊  
古史而錄子金  
同於文之於先  
於文之於宏其  
障之於少於長  
通於方左古宜  
先生之於為人可  
謂誠矣然而公不

見信於人私不見  
助於友波前蹟  
為御史遂完  
甫夷三年傳上  
况不見治命與  
仇謀取敗幾時  
冬暖而兒猶  
手擊而妻啼  
飢頭羞齒  
死何裨不知慮  
此反教人為先  
生曰吁子才而夫

筆為保校極量  
長唯是道者  
宰相之方也  
者色列好  
道之孤  
在在於川首  
中正大德是  
讓於德之  
蘭陵是二  
者吐離  
舉是為法  
類類之優入至

筆為保校極量  
長唯是道者  
宰相之方也  
者色列好  
道之孤  
在在於川首  
中正大德是  
讓於德之  
蘭陵是二  
者吐離  
舉是為法  
類類之優入至



Rotolo *Han Yu Jinxue Jie* 韩愈进学解 (Interpretare lo studio di Han Yu) in stile corsivo e semicorsivo

Dinastia Yuan (1271-1368)

Xian Yushu

Dipinto su carta

Museo della Capitale

Xian Yushu, conosciuto anche con i nomi Bo Ji, Kuxue Shanmin, il vecchio Jizhi, visse a Yuyang, odierno distretto Jizhou, Tianjin. Eccelse nello stile semicorsivo e corsivo caratterizzati da tratti vigorosi incontrollati, stili calligrafici che distintivi rispettivamente dalla prima e seconda metà di *Interpretazione del processo di studio*. Il tocco risulta disinvolto e naturale, organico e coerente, coniugando delicatamente momenti di pausa e transizione con un ritmo. Le dimensioni sono simili a quelle del *lavis*, dipinto a inchiostro di china diluito in acqua, con chiare ondulazioni variabili, considerato la peculiarità di Xian Yushu.



Rotolo *Zhang Guolao Jian Ming Huang Tu* 张果老见明皇图 (Zhang Guolao incontra l'Imperatore Xuanzong)

Dinastia Tang (712-756)

Dipinto di Ren Renfa, epigrafe di Kangli Kuikui

Rotolo di seta dipinto

Museo di Palazzo, Pechino, Cina



*Calco dell'epitaffio di Ren Renfa*

1327

Rinvenuto nella tomba della famiglia Ren, villaggio Zhangyan, Cantone Zhonggu, distretto Qingpu, Shanghai, Gennaio 1953

Stele originale conservata presso il Museo di Shanghai, Shanghai, Cina

Ren Renfa fu un esperto di opere idrauliche e pittore della Dinastia Yuan, particolarmente abile nella pittura e calligrafia. Il rotolo *Zhang Guolao incontra l'Imperatore Xuanzong* è luminoso ed elegante, le espressioni dei soggetti sono vivide e dettagliate. A colpo d'occhio, le dinamiche appaiono estremamente precise, riflettendo il livello pittorico superbo della ritrattistica di epoca Yuan. Sul rotolo si trovano la prefazione e la postfazione di Kangli Kuikui, membro della tribù Kankalis e famoso calligrafo: l'opera d'arte riflette le relazioni profonde tra letterati di vari gruppi etnici minoritari nell'epoca Yuan.



*Pietra da inchiostro di Duanxi, Guangdong, con coperchio intarsiato con iscrizione «Isola degli immortali Penglai»*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel gennaio 1952 nella tomba della famiglia Ren, distretto Qingpu, Shanghai  
Museo di Shanghai, Shanghai, Cina



*Pietra da inchiostro circolare tripode di Shexian, Anhui*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel gennaio 1952 nella tomba della famiglia Ren, distretto Qingpu, Shanghai Museo di Shanghai, Shanghai, Cina



Rotolo Zhu Xi Caotang Tu 竹西草堂图 (Abituro ad Ovest della foresta di bambù)

Dinastia Yuan (1271-1368)

Zhang Wo

Dipinto su carta con pennello da calligrafia

Museo Provinciale dello Liaoning, Shenyang, Liaoning, Cina

Zhang Wo (-1356 ca), pittore della Dinastia Yuan, fu conosciuto anche con i nomi Shu Hou, Zhenqisheng e Jianghaike. Il paesaggio rappresentato nel rotolo è estremamente naturale: le linee sono poderose e eleganti, mentre il pruno e il bambù sono leggiadri e raffinati. I monti in lontananza incorniciano il rigoglioso boschetto di bambù e il riflesso d'acqua del fiume. Ai piedi dei monti e lungo il corso d'acqua, nei pressi di un abituro un uomo siede solo tra pini verdi dove l'ambiente è tranquillo e solitario. Sul rotolo si trovano in successione l'epigrafe di Zhao Yong e il bambù, una poesia scritta da Yang Yu nell'angolo superiore a sinistra al centro del dipinto e, infine, le postfazioni di Yang Weizhen e di altri studiosi.

## 5. Cortesia reciproca

Secondo i cinesi, i rapporti interpersonali e gli scambi culturali devono essere contraddistinti da cortesie reciproche. Cosa lasciarono, allora i viaggiatori come Marco Polo in Cina? Come reagirono i cinesi?

In questo capitolo esploreremo le tracce culturali, materiali e artistiche degli scambi culturali con l'Occidente lasciate e l'influenza di queste sulla cultura cinese.

### 5.1 I cavalli dall'Ovest

I cavalli di grande stazza apparvero fin dall'arte bronzea di epoca Han (206 a.C. – 220 d.C.), sebbene non furono autoctoni della Cina. Il popolo di cavalieri mongoli instaurò un profondo legame con i propri destrieri e estese il proprio impero fino all'Europa, Asia e Africa. Le fonti storiche riportarono i tributi in cavalli di grande stazza offerti dai messi stranieri e lo scalpore dei governanti e dei cittadini. Nel prossimo gruppo di opere la presenza dei cavalli in Cina testimonia la lunga storia della comunicazione tra Cina e Occidente.



*Cavallo di bronzo*

Dinastia Ming (1368-1644)

Museo Provinciale dello Hunan, Hunan, Cina

La sella e gli equipaggiamenti di questo cavallo sono completamente attrezzati. È composto da magnifici finimenti: la sella decorata con il motivo a gioco di cerchi, i parafanghi sono decorati con un motivo floreale, mentre la cavezza, la martingala e il sottocoda sono adornati da pietre preziose. Il docile cavallo tiene lo zoccolo sinistro sollevato quasi a comunicare con il padrone.



Calco di epoca Ming del rotolo *Fulangguo Gong Tianma Tu* 拂朗国贡天马图 (I franchi donano in tributo un cavallo alato)

Dinastia Yuan (1271-1644)

Zhou Lang

Disegno a tratto su rotolo

Museo di palazzo, Pechino, Cina

Il rotolo raffigura un inviato straniero che dona un cavallo alla Dinastia Yuan. Al centro un uomo, seguito da altri due inviati franchi, offre il cavallo all'Imperatore Shundi. Quest'ultimo siede tra dame di corte, funzionari imperiali, e il primo ministro per l'ispezione. Nel 1342 Papa Giovanni dei Marignolli, come altri inviati stranieri, donò un destriero all'imperatore, il quale ne commissionò il ritratto al pittore di palazzo Zhou Lang.



*San Jun Tu* 三骏图 (Tre cavalli)

1342

Taoista Jiufeng, pseudonimo di Ren Xianzuo

Dipinto su rotolo

Museo di Palazzo, Pechino, Cina

Sul rotolo sono rappresentati sei inviati stranieri e tre cavalli che procedono da sinistra a destra. I soggetti indossano degli orecchini, fedine e portano i baffi e la barba corti. I cavalli hanno orecchie minute e statura imponente, i disegni dei sottosella raffigurano altri soggetti che conducono cavalli o bestie sacre, riproducendo un 'quadro nel quadro'. Le vesti e i vessilli dei due inviati del tributo in testa al rotolo ondeggiano al vento. La fine del rotolo recita: «Questo dipinto è stato commissionato al Taoista Jiufeng nel nono mese dell'anno 1342 del periodo Zhizheng».



*Cameo in agata con immortale a cavallo*

Rinvenuto a Chengbazi, Siziwang, Wulanchabu, Mongolia Interna, Cina

Collezione privata

L'agata scolpita come una conchiglia presenta un angelo a cavallo in rilievo. Il pegaso ha orecchie piccole ed ali sulla parte anteriore dell'addome. Lo stile dell'incisione è tipico dell'arte classica occidentale riconducibile sia alla mitologia greco-romana, che all'arte cristiana. Potrebbe essere arrivata in Cina attraverso gli scambi commerciali.



Imitazione dello stile di Zhao Mengfu su rotolo *Ba Jun Tu* 八骏图 (Otto cavalli)

Dinastia Qing (1644-1912)

Dipinto su carta

Museo Provinciale dello Hunan, Hunan, Cina

Il rotolo dipinto, appeso verticalmente, ritrae un impiegato dell'amministrazione imperiale e tre stallieri, ciascuno con due cavalli, che si addentrano nel bosco conducendo i destrieri ad abbeverarsi al fiume. I cavalli hanno crini di colore diverso, orecchie piccole ed appuntite. Il cavallo marrone centrale si rotola supino, attirando l'attenzione degli altri. I tratti e i colori rendono la muscolatura in modo incisivo. Lo stile ed il fascino di questo dipinto richiamano quello di *Il bagno dei cavalli* di Zhao Mengfu.



*Figurina in bronzo di barbaro alla guida di un cavallo*

Dinastia Han Orientali (25-220)

Rinvenuto nel 1976 nella tomba no1, Daoziping, Hengyang, Hunan, Cina

Museo Provinciale dello Hunan, Hunan, Cina

La figurina in bronzo riproduce le caratteristiche fisionomiche dei popoli barbari, identificati dalla Dinastia Han con il nome *hu*: occhi grandi, naso pronunciato, barba arricciata. Il cavallo è robusto, presenta un corno sulla testa, la cui immagine ha probabilmente di origine Occidentale, rivelando gli scambi culturali tra la Cina e altri Paesi durante gli Han Orientali.

**5.2. Le vestigia della croce**

Uomini d'affari e missionari occidentali si recarono in Cina in epoca Yuan e Ming dagli angoli più remoti del mondo per commerciare, professare e diffondere la loro cultura. Alcuni di loro morirono in terra straniera e con loro rimasero molti simboli culturali come croci, fiori di loto, angeli e santi che vennero assorbiti come elementi decorativi.



*Pietre tombali in stile piedistallo della statua del Buddha a forma di Monte Sumeru*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1947 all'entrata Est di Quanzhou

Museo Marittimo di Quanzhou, Fujian, Cina

Il Nestorianesimo fu una setta orientale del Cristianesimo, introdotta nella Dinastia Tang e diffusasi nella Dinastia Yuan. La croce fioronata fu un simbolo nestoriano cinese. Il loto stesso nacque con un forte significato simbolico buddista e poi fu associato alla setta cinese, riflettendo il processo di sinizzazione della cultura straniera. Gli angeli delle epigrafi di pietra richiamano le raffigurazioni dello spirito buddista Apsaras.



### *Epitaffio di Ye*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1954 nelle mura cittadine dell'entrata Nord di Quanzhou

Quanzhou, Fujian, Cina

Museo Marittimo di Quanzhou, Fujian, Cina

La punta della volta dell'epitaffio è mancante, ai lati fu inciso un motivo continuo a nubi a onda. La croce fioronata fu goffrata sotto l'arco a sesto acuto trilobato. Nella parte inferiore si trova l'incisione 'Phags-pa «Epitaffio di Ye». L'arco trilobato con punta è un elemento architettonico islamico usato in questo caso in riferimento all'arte cristiana.



### *Epitaffio nestoniano in porcellana*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto a Songshan, Chifeng Mongolia Interna, Cina

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina

Sul dritto dell'epitaffio in porcellana si trova una croce fioronata, al cui centro si trova un piccolo fiore a sei petali incorniciato da un cerchio. Ai lati della parte superiore della croce ci sono delle iscrizioni in siriano dal *Libro dei Salmi* contenuto nell'*Antico Testamento* che recitano: «Guardate a lui e sarete raggianti» (Sal 34,6). Nella parte inferiore si trovano delle scritte in alfabeto uiguro. La stele di porcellana potrebbe essere strettamente correlata allo sviluppo di questa industria nel distretto di Songshan, Chifeng, Mongolia Interna.



*Specchio di bronzo con motivo di croce e fiori di loto*

Dinastia Jin (1115-1234)

Museo Nazionale Cinese, Pechino, Cina

Al centro del retro dello specchio, probabilmente di proprietà di un fedele nestoriano, si trova una croce che si interseca con un fiore di loto. Nei quadranti è riportato il salmo «Guardate a lui e sarete raggianti» (Sal 34,6) in siriano antico.



*Lastra tombale del vescovo Andrea da Perugia*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1946 nella porta Tonghuai vicino alle mura del Palazzo del Re Drago, Quanzhou, Fujian, Cina

Museo Marittimo di Quanzhou, Fujian, Cina

La stele originale includeva un arco acuto ora mancante. Sulla parte superiore rimanente della stele si trovano degli angeli in rilievo che sostengono gli oggetti sacri. È noto dall'epitaffio in latino che è la lastra tombale del vescovo Andrea da Perugia, francescano che arrivò in Cina nel 1308, durante la Dinastia Yuan. A testimonianza di ciò, esiste ancora una lettera che spedì in Italia nel 1326. Questa è la prima epigrafe cattolica in latino trovata in Cina



*Testa di armamento di bronzo con croce*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Museo della Mongolia Interna, Hohhot, Mongolia Interna, Cina

La testa del bastone di bronzo è una croce nestoriana, con quattro bracci di uguale lunghezza, sottili all'interno e spessi all'esterno. La "S" incisa al centro divide in due il cerchio ricordando lo Yin e lo Yang del diagramma del Polo Supremo, simbolo taoista.



*Lastra tombale no1 di Yangzhou con iscrizione latina e calco*

Dinastia Yuan (1271-1368)

Rinvenuto nel 1952 nelle vicinanze Porta Sud di Yangzhou

Museo di Yangzhou, Jiangsu, Cina

La lastra tombale di Caterina, figlia di un mercante italiano, presenta un'iscrizione latina in caratteri gotici che riporta la storia della vita della santa cristiana Caterina d'Alessandria. La lapide è decorata con il tradizionale motivo a foglie tipico di epoca Tang. Sul lato sinistro dell'iscrizione, i quattro caratteri *Yinyin huoguan* sono incisi a forma di sigillo.



*Cristo in Maestà*

1185-1195

Musei Reali Torino, Torino, Italia

Smalto policromo

L'oggetto a mandorla fu realizzato applicando lo smalto policromatico su una base metallica mediante il processo di smaltatura. I filamenti dorati disegnano Cristo in Maestà del Giudizio Universale, tipica raffigurazione cristiana occidentale: il sovrano del mondo occupa il centro dell'immagine allargando le braccia.

© Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Musei Reali Torino

### 5.3. Madre e figlio

La rappresentazione della Vergine con Gesù in braccio è una delle più commoventi nell'arte cristiana e, allo stesso modo, tra i simboli più importanti delle credenze popolari cinesi si annoverano le raffigurazioni di Guanyin che tiene in braccio un bambino. Ciò testimonia che fedi differenti di Paesi lontani condivisero determinate caratteristiche. Quali ripercussioni, quindi, suscitarono le immagini di "Madre e figlio" arrivate in Cina per mano dei viaggiatori occidentali?



*Statua di marmo di Madonna con bambino*

Seconda metà del XIII secolo

Pinacoteca Nazionale di Siena, Siena, Italia

L'opera mostra degli elementi stilistici rinascimentali tipici sebbene sia stata creata prima del Rinascimento europeo, come i ricci e le pieghe degli indumenti dai movimenti naturali. L'artista senese riuscì a riprodurre nello sguardo tra la Vergine e Gesù il profondo amore tra madre e figlio.

© Su concessione del Ministero dei beni e delle Attività culturali e del turismo-Polo Museale della Toscana. Foto Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena



*Statua di bronzo di Madonna con bambino*

1510-20

Jacopo d'Antonio Sansovino

Musei Reali Torino, Torino, Italia

Jacopo d'Antonio Sansovino fu un famoso scultore italiano e la sua opera presenta uno spiccato gusto rinascimentale: il soggetto è scolpito realisticamente, rispetta il chiasmo e la proporzione scultorea 1:8, producendo una figura slanciata. Gesù stringe nella manina sinistra un oggetto sferico, probabilmente un melograno, e sembra scivolare dalle braccia della Vergine. Entrambe i soggetti mantengono un'espressione composta e calma.

© Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Musei Reali Torino



*Statua bronzea di Guanyin con bambino*

Dinastia Ming (1368-1644)

Museo Provinciale dello Hunan, Hunan, Cina

Nella cultura cinese ci sono sempre stati i concetti di 'rinascita' e di 'valorizzare la vita' e ben presto si nacque un'enorme e complicata credenza nelle divinità della procreazione. Le raffigurazioni di Guanyin con bambino furono il risultato della commistione tra il Buddismo e le credenze popolari fin dalla Dinastia Ming. Per questa ragione, il rapporto tra questa effigie, Guizimu e la Vergine merita di essere approfondito.



*Statua bronzea di Guanyin con bambino*

Dinastia Qing (1644-1912)

Museo Provinciale dello Hunan, Hunan, Cina



*Madonna del Latte*

1340

Pittura ad olio su tavola intarsiato d'oro

Pinacoteca Nazionale di Siena

L'opera si presenta bipartita: il fregio triangolare superiore raffigura la Passione di Cristo, il rettangolo inferiore riproduce la Vergine che allatta Gesù tra le braccia. La *Madonna del Latte* è un'immagine comune nel tardo Medioevo.

© Su concessione del Ministero dei beni e delle Attività culturali e del turismo-Polo Museale della Toscana. Foto Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena



*Rilievo di terracotta invetriata di Madonna con bambino*

Andrea della Robbia

1510

Andrea della Robbia

Gallerie degli Uffizi, Firenze, Italia

© Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi

La Vergine nella sua veste larga sembra appoggiarsi dolcemente al piccolo Cristo, in piedi sulla gamba destra della Vergine, con una mano in vita e benedicendo con l'altra. L'autore Andrea della Robbia fu un famoso scultore rinascimentale italiano.



*Matrimonio mistico di Santa Caterina d'Alessandria*

1368-1400

Pergamena

Biblioteca del Museo Correr, Venezia, Italia

La Vergine seduta in trono con il giovane Cristo tra le braccia assiste ad un matrimonio mistico. Cristo è nell'atto di infilare un anello al dito di Santa Caterina d'Alessandria, che avvicina la mano destra per accettarlo. Il manoscritto di dimensioni contenute permise ai credenti di utilizzarlo in viaggio per le funzioni religiose.

© Fondazione Musei Civici di Venezia, Biblioteca del Museo Correr



*Bibbia di Marco Polo* (riproduzione)

XIII sec

Pergamena

Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, Italia

Si racconta che la copia della Bibbia, acquistata in origine dal missionario belga Philippe Couplet a Nanchino nel 1658, circolasse già durante la Dinastia Yuan. Secondo il religioso, arrivò in Cina con la missione francescana del XIII, per poi prendere il nome di *Bibbia di Marco Polo*. Le dimensioni ridotte del manoscritto permisero ai missionari e agli uomini d'affari di professare la religione in viaggio.

Su concessione del MiBACT

#### **5.4. L'introduzione delle scienze occidentali in Oriente**

Alla fine del XVI secolo, il missionario gesuita Matteo Ricci arrivò in Cina portando con sé immagini, libri e tecnologie del proprio Paese d'origine. Studiò la lingua, strinse numerosi contatti, pubblicò dei mappamondi e tradusse delle opere occidentali in cinese. Trascorse il

resto della propria vita in Cina e fu il primo missionario occidentale ad essere sepolto a Pechino. Con Matteo Ricci prese il via una nuova era di scambi tra Cina e Occidente.



*Ritratto di Guizimu*

Dinastia Qing (1644-1912)

Museo della Capitale, Pechino, Cina

La leggenda di Guizimu ebbe origine in India e, probabilmente, venne introdotta in Cina durante in epoca Han (207 a.C. – 220 d.C.). La sua immagine, tuttavia, apparve più tardi nella seconda metà del V secolo per poi essere completamente assimilata nel VIII secolo.



*Elementorum libros XIII [...] Venetiis : in ædibus Ioannis Tacuini*

1510

Euclide

Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', Roma, Italia

Il matematico greco Euclide scrisse questo libro di tredici volumi dove riassunse cinque postulati della geometria piana, dedusse quasi cinquecento teoremi secondo regole logiche e stabilì il primo sistema completo di deduzione assiomatica nella storia umana, alla base della matematica europea.

© Biblioteca nazionale centrale di Roma



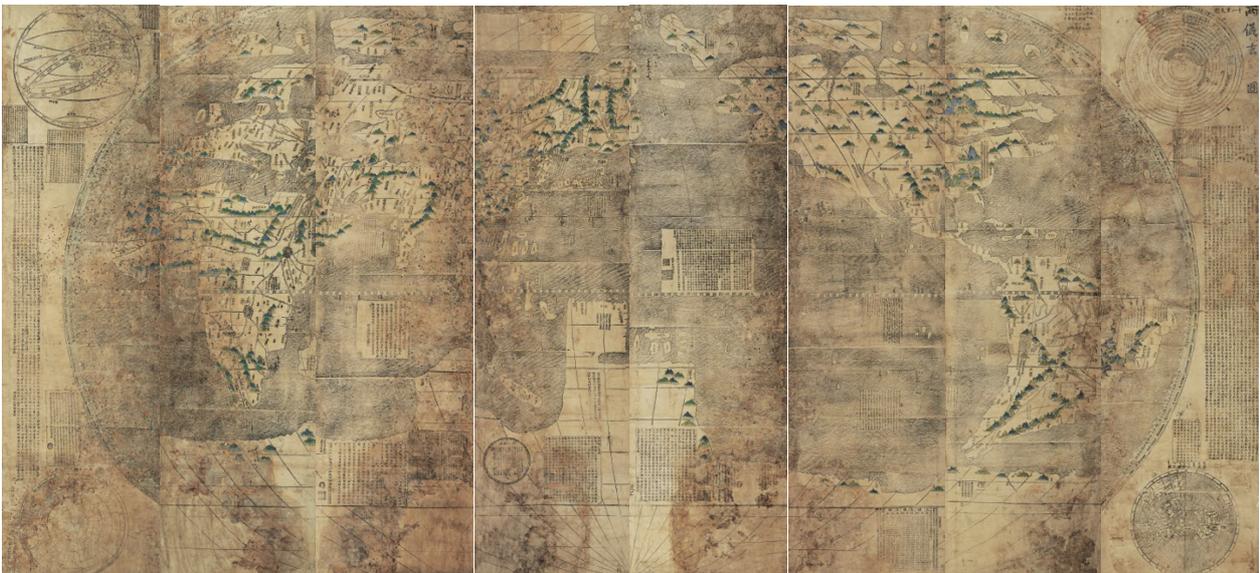
*Ritratto di Matteo Ricci e Xu Guangqi*

1670

Illustrazione su libro

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma, Italia

Questa stampa fu pubblicata in *China Illustrata* di Athanasius Kircher. A sinistra Matteo Ricci indossa un abito confuciano, mentre a destra Xu Guangqi veste una divisa ufficiale, ma il suo volto è ritratto con i tratti occidentali. Entrambi reggono dei ventagli pieghevoli usati dagli studiosi cinesi. I caratteri *Hanzi* 汉子 (caratteri cinesi) sono stati riprodotti dall'autore quindi riportano numerosi errori calligrafici.



*Mappa di Liang yi xuan lan 两仪玄览 (riproduzione)*

1603

Incisione tipografica, libro stampato

Museo Provinciale dello Liaoning, Shenyang, Liaoning, Cina

Dal 1584 al 1608, Matteo Ricci produsse almeno dodici versioni cinesi del mappamondo: utilizzò la proiezione di Mercatore, metodo di proiezione cartografica più avanzato dell'Europa di allora, basandosi sui molti dati di Cina e dell'Ovest. In questo modo, non solo perfezionò le sommarie riproduzioni della Cina nella cartografia occidentale, ma colmò la mancanza di conoscenza geografica occidentale rinascimentale e delle grandi scoperte

geografiche nelle antiche mappe cinesi. Posizionò la Cina leggermente a sinistra del centro della mappa.



*Guanyin con bambino*, donata da Tang Yin

1470-1524

Disegno su carta

Field Museum of Natural History, Chicago, Illinois, USA

Questo dipinto fu originariamente attribuito a Tang Yin, pittore cinese del XV secolo, e poi identificato come copia cinese di *Salus populi romani*. Guanyin ha gli occhi sottili e la bocca piccola mentre il bambino indossa un abito Han con risvolto a destra. Assomiglia all'originale per composizione e postura dei soggetti, ma, successivamente, si ritenne essere una raffigurazione di Guanyin con bambino.

## Conclusioni

Col passare del tempo, gli scambi culturali tra i due estremi del continente euro-asiatico dal XIII al XVI secolo vennero dimenticati. I loro semi, però, ben presto misero radici e germogliarono rigogliosi fornendo le basi per la nostra epoca di globalizzazione.

Dopo aver seguito le orme di Marco Polo tra i due continenti, osserveremo con occhi diversi le dame aggraziate e le porcellane bianche e blu, facendo riaffiorare la storia dimenticata dalla nebbia.

Il filosofo e scrittore cinese Lu Jiuyuan scrisse: «I santi del mare orientale e i santi del mare occidentale condividono la stessa empatia e razionalità». È per questo motivo che, quando si compie viaggi lunghi e tortuosi in terre straniere e si riconosce ciò che si vede, sorge dopotutto spontaneo pensare a quanto sia piccolo il mondo.

Avremmo così scoperto le nostre origini ai confini del mondo.



*Globo terrestre*

Livio Sanudo

1574 ca

Musei Civici di Venezia, Museo Correr, Venezia, Italia

© Fondazione Musei Civici di Venezia, Museo Correr

Il geografo e cartografo veneziano Livio Sanudo si basò sulle mappe del cartografo italiano Giacomo Gastaldi per progettare il globo terrestre più grande del XVI secolo. Le iscrizioni 'Cataio' e 'China' si riferiscono entrambe alla Cina: fu solo all'epoca di Matteo Ricci che le due forme si sovrapposero completamente.



*Ritratto di Matteo Ricci*

1999

Pittura ad olio su tela

Museo Provinciale dello Liaoning, Shenyang, Liaoning, Cina

Il dipinto fu commissionato dal Museo Provinciale dello Liaoning in occasione dell'evento speciale per commemorare il ritorno di Macao alla Cina. Matteo Ricci indossa un abito Han: con la mano sinistra stende una cartina della Cina, dove si intravede la costa orientale mentre con la destra indica la rotta di viaggio da lui attraversata da Macao a Pechino.



*Ritratto di Matteo Ricci*

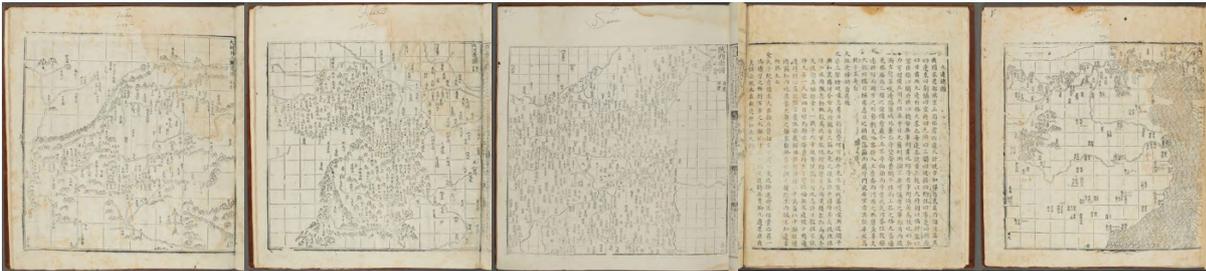
1610

Manuel Pereira Yeou

Pittura ad olio su tela

Chiesa del Gesù, Roma, Italia

Questo ritratto di Matteo Ricci fu prodotto a Pechino subito dopo la sua morte dal pittore gesuita di Macao Manuel Pereira Yeou, e Nicolas Trigault lo portò a Roma nel 1614. Ricci indossa dei vestiti confuciani e un cappello formale di forma quadrata dei funzionari Ming. A sinistra della testa si trova l'emblema dei Gesuiti, IHS, trigramma del nome di Gesù in greco antico. Si tratta del ritratto ad olio cinese più antico esistente.



*Atlante della Cina*

1595

Seta

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Firenze, Italia

La mappa si compone di due volumi stampati in Cina e portati in Italia dai missionari. È una copia del *Guang Yutu* 广舆图 (Planisfero) di Luo Hongxian, completata nel 1541 nella Dinastia Ming. Fu prodotta sulla base di *Yu Ditu* 舆地图 (Mappa) di Zhu Si di epoca Yuan utilizzando l'innovativo sistema di mappatura a griglie per riprodurre il primo atlante cinese integrato.

世界地图



## *Mappamondo*

Sito della Società Cinese Geodesia, Fotogrammetria e Cartografia

I mappamondi contemporanei sono costruiti in base ai rilevamenti di strumenti altamente tecnologici, acquisendo una conoscenza molto oggettiva delle regioni sulla mappa. Queste disposizioni riprendono la configurazione delle mappe di Ricci che gettarono le basi per l'attuale conoscenza del rapporto tra Cina e mondo.

## **4. Analisi traduttiva**

### **4.1. Tipologia testuale**

La mostra presa in esame fu originariamente ospitata presso il Museo Provinciale dello Hunan a Changsha, capoluogo della provincia dello Hunan, tra il 27 gennaio 2018 e il 6 maggio 2018. Innanzitutto, si vuole fornire una premessa storica riguardo il museo istituito nel 1951 e aperto al pubblico nel 1956. Ad oggi, detiene una collezione dei più di 180,000 manufatti tra cui i ritrovamenti appartenenti alla necropoli di Mawangdui come la tomba e il corredo funerario della marchesa di Dai (Dinastia Han Occidentale, prima metà del II secolo a.C.), i bronzi di epoca Shang (1600-1045 d.C.) e Zhou (1045-256 d.C.), oltre ad alcune delle più importanti reliquie dello Stato di Chu (927-951 a.C.). Trovano un notevole spazio anche calligrafie, dipinti, opere in ceramica e porcellana che aiutano a ripercorrere la storia delle grandi dinastie imperiali cinesi.

La struttura architettonica odierna è stata realizzata dall'architetto giapponese Arata Isozaki nel 2017 e ricopre circa 49,000 metri quadrati rappresentando il più grande museo di storia e arte della provincia dello Hunan. Fu uno tra i primi musei nazionali inclusi nel primo livello di categorizzazione e uno dei primi otto cofinanziati dal governo centrale e locale. In più di sessant'anni di storia, furono realizzate numerose mostre di carattere nazionale e internazionale le quali, oltre a diffondere la storia della civiltà cinese nel tratto centrale del Fiume Yangtze, valorizzano la cultura locale dello Hunan. Seguendo le linee guida internazionali e nazionali, il museo si impegna a diffondere le peculiarità della propria provincia in modo da attirare maggiormente l'interesse pubblico verso la difesa del patrimonio culturale. L'obiettivo dell'istituzione è quello di creare un 'Nostro Museo' caratterizzato da una partecipazione condivisa dalla comunità alle attività educative e sociali.

Le mostre stabili sono divise in: due permanenti, 'Tombe della Dinastia Han di Mawangdui a Changsha' e 'Mostra della Storia dello Hunan', e quattro mostre a tema riguardo bronzi, ceramiche, calligrafie e dipinti e, infine, mestieri. Oltre a queste, sono anche organizzate altre esibizioni, alcune di queste di respiro internazionale, dove vengono presentate civiltà da tutto il mondo. Tra le collaborazioni per la creazione di mostre itineranti ci sono quelle con Italia, Stati Uniti, Francia, Regno Unito, Svizzera, Svezia, Messico, Corea del Sud, Giappone, Tunisia e Singapore. Grazie a queste collaborazioni si sono potuti

raggiungere dei risultati notevoli nello sviluppo dell'industria creativa museale. Il Museo Provinciale dello Hunan, infatti, esplora le caratteristiche uniche delle proprie collezioni per trasformarle in prodotti culturali e creativi museali. Grazie all'implemento del Piano Quinquennale per lo Sviluppo Museale (2016-2020), sono stati sviluppati dei nuovi servizi digitali per l'attuazione dell'idea di un museo intelligente (*smart museum*). La ricerca scientifica punta all'aumento degli sforzi di approvvigionamento delle collezioni, istituzione delle norme per la protezione della proprietà intellettuale, implementazione delle attività educative e sociali, aumento dei sistemi di comunicazione pubblicitari e di scambio interculturale. Considerando la missione del museo e l'obiettivo di espansione verso un pubblico più globale, sono state create delle mostre virtuali per permettere ai visitatori stranieri di accedere alle esperienze fornite dal museo. L'esperienza virtuale alla base del lavoro di tesi, ad esempio, è tuttora disponibile nel sito internet dell'istituzione.<sup>4</sup> La mostra è divisa in cinque macro-sessioni nominate rispettivamente 'Dai Quattro ai Sette Mari', 'La Bussola Punta ad Est', 'L'Alba di Dadu', 'Nella borsa di Marco Polo' (unica sessione non presente in questa traduzione) e, infine, 'Cortesia Reciproca'. La narrazione porta il pubblico virtuale a vivere un viaggio nel tempo attraverso il continente eurasiatico, per vedere con i propri occhi il profondo legame tra i Paesi toccati dalla Via della Seta.

Il sistema di testi verbali scritti preso in esame è di natura museale, scritto per la maggior parte nel codice naturale della lingua cinese e, in specifici casi, in lingua inglese. In generale, sono divisi in entrata, una prima sala con la prefazione, cinque sale espositive e stanza conclusiva, le quali corrispondono alle otto stanze virtuali presenti sulla schermata. All'interno di questi ambienti, si possono notare quattro tipologie testuali: titoli, pannelli introduttivi alla sala, pannelli a muro che descrivono un gruppo di opere e didascalie dei manufatti. Il titolo si trova all'entrata e occupa un notevole spazio, visto la grandezza dei caratteri tipografici, accompagnato dalla copia stilizzata di una fenice di un piatto esposto. La prima sala espositiva che il visitatore virtuale incontra costituisce la prefazione a questo racconto transculturale e presenta un confronto tra due opere con lo stesso soggetto e indicativi dei continenti distanti. È qui che si trova il primo pannello introduttivo stampato in

---

<sup>4</sup> Vedi: <http://www.hnmuseum.com/sites/default/files/statics/online-exhibitions/homeland/>

bianco su carta da parati violacea al muro, circondato da una cornice dorata. Attraverso un puntatore, la visuale cambia e si avvicina per permettere l'apertura della finestra e leggerne il testo, anch'esso bianco a contrasto con lo sfondo scuro, con una grandezza dei caratteri ridotta in modo da poterlo visualizzare in un'unica schermata. Le informazioni riportate in questi testi bilingui, cinese e inglese, sono di carattere più generale, descrittive di un contesto storico, di un'epoca o di un sistema di comunicazione. Per quanto riguarda le descrizioni poste fisicamente sotto il luogo preposto all'esposizione dell'oggetto, e virtualmente nella finestra di dialogo che è accessibile dalla teca preposta al manufatto, il testo è puramente descrittivo e fornisce dati come: nome dell'opera, anno, luogo dove è stata rinvenuta, luogo dove è conservata ed eventuali accenni a particolari come i materiali usati, alle tecniche riproduttive, citazioni. Solo il nome del manufatto è stato tradotto in inglese, le altre informazioni, invece, risultano in cinese.

La presente traduzione si compone si propone di presentare i testi scritti nella versione in lingua italiana dell'esposizione virtuale. Le caratteristiche del prototesto - informazioni riportate e proporzioni spaziali - sono state pressoché mantenute nel metatesto per assicurare la facile fruizione sugli schermi. Tenuto conto della tipologia testuale, questi testi possono essere utilizzati anche per la stampa dell'edizione italiana del catalogo dell'esposizione.

Considerando l'ambiente museale dal punto di vista dell'intersemiotica della traduzione, dobbiamo fare riferimento anche alle altre tipologie di prototesto costituite da testi non verbali come il sistema di illuminazione, il sistema della segnaletica, le proporzioni spaziali, il sistema cromatico. Questi rappresentano il cambiamento maggiore nel testo di arrivo. L'ambiente non è più una sala con delle mura perimetrali ma un supporto cartaceo o digitale, i cui confini, dimensioni, proporzioni, colori rispondono a regole di sistemi semiotici differenti. Mentre la lettura dei testi direttamente nell'interfaccia museale permette la visione sullo sfondo di una fotografia della sala, il catalogo necessita di un'analisi grafica ed editoriale altrettanto fondamentale per la buona riuscita dello stesso.

## 4.2. Dominante

Alla luce delle riflessioni sulla tipologia testuale, ho considerato come dominanti del prototesto le macrofunzioni informativa e *fatica*, orientate a specifici fattori della comunicazione quali l'informazione e il contatto. La comunicazione all'interno di un museo accresce le conoscenze del lettore modello degli aspetti storicoculturali necessari alla comprensione dell'esperienza e mira a ridurre la distanza tra l'istituzione e il soggetto, con lo scopo di mantenere un contatto tra i due. Ripercorrendo la storia del museo in Cina, è naturale percepirne il valore ideologico riflesso nel rapporto tra il museo e il proprio pubblico. Nel Quattordicesimo Piano Quinquennale (2021-2025) recentemente pubblicato si sottolinea l'importanza di sviluppare ulteriormente i servizi pubblici e l'industria culturale moderna implementando la digitalizzazione e promuovendo la comunicazione internazionale attraverso gli scambi culturali e il dialogo tra civiltà (两会 13/03/2021). La mostra espone manufatti provenienti da ventidue musei nazionali e ventisei musei stranieri, costituendo una preziosa collezione dall'alto valore artistico e culturale. Per questo motivo, è di fondamentale importanza creare una narrazione nella quale un pubblico variegato possa riconoscere i propri valori.

Con la giusta combinazione di questi fattori, il risultato finale dovrà indurre all'utente-visitatore all'acquisto del prodotto finale, che potrebbe essere sia il biglietto per la visita del museo, che il catalogo cartaceo o digitale alla mostra, rappresentando così una delle possibili fonti di guadagno per l'istituzione. Per questo motivo ho individuato anche una sottodominante nella funzione conativa.

Tenuto conto di ciò, ho cercato di mantenere queste due macrofunzioni nella traduzione: lo scopo di un'attività culturale di questo tipo è sì fornire delle informazioni ai visitatori, tramite delle azioni oggettive di catalogazione dei manufatti, ma anche quella di convincere il destinatario ad intraprendere questa esperienza, inducendolo all'acquisto del biglietto per la stessa o altre esposizioni in loco, o del catalogo. Il museo è un'attività commerciale, perciò è di fondamentale importanza l'efficacia promozionale dei messaggi che trasmette.

### 4.3. Fattori comunicativi

È doveroso precisare che per 'esperienza museale virtuale' si intende quell'esperienza che si può ottenere da una pagina internet visualizzata sullo schermo di un computer o di altri dispositivi mobili e non quella possibile all'interno del museo fisico per mezzo di strumenti tecnologici come schermi interattivi. Questo tipo di mostre mira a raggiungere più utenti possibile fornendo informazioni approfondite e adattandosi alle loro esigenze (Kim 2018, 2). Sebbene le interazioni tra il mondo fisico e quello virtuale siano presenti all'interno del sistema della pagina internet del museo, i professionisti di questo settore devono sempre tenere conto del fatto che la maggioranza degli utenti si rivolgono a questa pagina perché sono distanti fisicamente dall'edificio e, in qualche modo, vorrebbero usufruire di una simile esperienza. Per questo motivo risulta di fondamentale importanza capire quali sono i fattori comunicativi che caratterizzano le mostre virtuali.

I fattori comunicativi che coinvolgono il visitatore-utente possono essere divisi nelle caratteristiche dell'ospite e i fattori espositivi. I primi possono essere ulteriormente analizzati in fattori personali e fattori sociali, riprendendo il concetto di cultura personale composta sia dalla cultura propria dell'individuo che dalla cultura della società in cui si sviluppa. I fattori personali sono le caratteristiche uniche dell'utente, ad esempio aspetti demografici (età, sesso, nucleo familiare, istruzione, posizione lavorativa, guadagno), interessi, motivazioni, comportamenti. Capire la motivazione dell'utente è importante per analizzare le capacità decisionali, la durata media di permanenza nel sito, il coinvolgimento, e il livello di interazione (Kim 2018, 5). Secondo queste variabili possiamo identificare diversi tipi di visitatori: ad esempio, l'esploratore, colui che ricerca nuove esperienze, il professionista, che svolge una ricerca di studio, o l'amatore, che si diletta nelle arti. Il potenziale pubblico di una mostra virtuale diventa di carattere globale. Mentre prima i musei rappresentavano un'istituzione esclusiva e intellettuale che espone manufatti di valore, ora sono guidati dal loro stesso pubblico e si impegnano maggiormente nella collaborazione e nella comunicazione interna e con altre istituzioni. I fattori sociali dipendono dalle interazioni dirette e indirette con gli altri membri del gruppo di appartenenza e con gli altri gruppi; nel caso in questione si tratta delle relazioni con i *social media*, altri utenti, professionisti del museo, guide digitali. Per quanto riguarda, invece, i fattori espositivi si può parlare di fattori

tematici e fattori ambientali. I primi fanno riferimento alle tematiche su cui si concentra la mostra - come il dialogo interculturale, gli scambi culturali, Cina e Italia, l'arte tra Tredicesimo e Sedicesimo secolo – e comprendono anche gli standard qualitativi della collezione e delle relative informazioni, i metodi di esposizione, le tecniche rappresentative. I secondi si riferiscono al contesto entro cui viene organizzato l'evento, ad esempio lo spazio, come l'architettura dell'interfaccia e l'accessibilità dal punto di vista dell'utente.

#### **4.4. Lettore modello**

Negli ultimi anni i musei hanno dovuto affrontare la sfida della digitalizzazione e archiviazione e ciò necessita di uno studio approfondito delle fonti museali, sempre più tecnicamente complesse, secondo la prospettiva dell'utente (Marty 2008, 81,83). Non servono più solamente a fornire indicazioni su orari d'apertura, localizzazione, eventi in calendario, ma rappresentano dei raccoglitori di dati online che assicurano un'esperienza positiva dalle proporzioni molto più vaste che offre innumerevoli nuove occasioni di interazioni e di manipolazione (Kim 2018, 1). Con l'aumento della quantità di notizie disponibili, anche il numero di visitatori del museo digitale incrementa di dieci volte (Marty 2008, 84). Alla luce di queste considerazioni il visitatore virtuale modello può essere incarnato da individui che conoscono la lingua italiana molto diversi tra loro, ad esempio bambini di età scolare, adolescenti, adulti e anziani, con un diverso grado di istruzione. Tenendo conto della funzione educativa di questa istituzione, del notevole sviluppo tecnologico e dell'insieme dei testi verbali e non verbali che utilizzano codici differenti, lo scopo delle mostre virtuali si estende ben oltre la loro capacità di sopperire ai limiti geografici, economici e di accessibilità personale delle mostre fisiche. Il mezzo può tenere conto anche della presenza di lettori modello con specifiche necessità legate a disabilità motorie, visive, dell'udito, cognitive, etc., per i quali possono essere sviluppati linguaggi specifici. L'inclusione diventa un valore chiave a cui qualsiasi testo museale deve ambire permettendo, così, una visita semplice e gratificante per tutti.

Le famiglie, associazioni culturali, gruppi scolastici di gradi differenti, gruppi universitari e postuniversitari che comunemente vengono identificati come le tipologie di gruppi di visitatori, rimangono invariati anche nel caso di una mostra virtuale a patto che

ciascun individuo posseda un dispositivo con il quale vivere l'esperienza virtuale o che si disponga di un mezzo che ne permetta la visione a tutto il gruppo. Rispetto al visitatore, l'utente può non essere soddisfatto da un accesso limitato alle informazioni riguardanti la collezione museale, e questo crea delle nuove sfide di carattere organizzativo e gestionale. Gli utenti di loro iniziativa sviluppano una complessa relazione con i musei digitali facendo presente quali siano i loro bisogni e le aspettative da soddisfare. I visitatori virtuali, oltretutto, hanno una forte opinione su quello che per loro dovrebbe significare l'esperienza (Marty 2008, 96). Sono gli interpreti attivi e gli esecutori di attività museali significative (Kim 2018, 5). Si muovono nello spazio online diversamente rispetto da come si muoverebbero nello spazio fisico perché non sono costretti in un percorso prestabilito e limitato tra le sale espositive. Esiste un ulteriore livello di utilizzo di queste risorse attraverso i dispositivi mobili come *smartphone* e *tablet*, dove il visitatore interagisce con entrambi gli ambienti contemporaneamente (Santos e Arnau 2016, 1). Considerando le conoscenze necessarie all'utilizzo dei mezzi telematici, sono esclusi dall'insieme degli utenti attivi i bambini sotto i cinque anni, che potranno usufruire di questa esperienza accompagnati da adulti.

#### **4.4. Macrostrategia**

Come accennato precedentemente, la traduzione museale, che si tratti di testi verbali e non verbali, ha un fortissimo valore di inclusione sociale all'interno di una comunità multilingue. Di fronte a ciò diventa di fondamentale importanza per i professionisti di questo settore considerare i punti liminali, di contatto tra due strutture diverse.

Considerando il tempo della traduzione (Torop 2009, 101) la traduzione qui presente è di tipo sincronico, dove tempo storico di prototesto e metatesto coincidono. La visualizzazione dell'interfaccia permette il dialogo di due sistemi semiotici preponderanti: il sistema immagine, costituito dalla fotografia del manufatto, e il sistema testo, con la breve analisi dell'opera. La doppia narrazione porta l'utente a unire diverse informazioni derivanti dai due insiemi di dati differenti che completano il messaggio. In questo modo il lettore modello analizza e adatta le informazioni ricevute secondo la propria realtà socioculturale e individuale, soffermandosi su aspetti diversi della narrazione.

Il lettore modello è a conoscenza dell'esistenza di un prototesto grazie a molti elementi: la posizione geografica del museo e la cultura cinese d'origine, il tema della mostra – scambi transculturali tra Cina e Italia –, l'elemento visivo dell'opera d'arte, unità di misura e moneta, sistemi di scrittura diversi, luoghi degli scavi archeologici. Vista la natura della situazione comunicativa traduttiva, ho ritenuto di mantenere una macrostrategia volta alla naturalizzazione del testo in lingua cinese. Come riportato da Torop, il contesto della cultura emittente è evidente grazie alcuni fattori interculturali come la tematica, i *realia* naturali e sociali, nel colorito storico e locale, nelle abitudini culturali e nelle tradizioni, nei rapporti sociali e negli archetipi culturali (Torop 2009, 107). La contrapposizione degli elementi delle culture emittente e ricevente, infatti, scatena un fenomeno di mescolamento delle tendenze culturali denominato in semiotica 'creolizzazione' (Torop 2009, 108). Il tema stesso della mostra in questione rappresenta un esempio dello studio dei punti di contatto dell'opposizione semantica che vede contrapporsi il proprio *versus* l'altrui, l'occidente *versus* l'oriente. Data la forte presenza di elementi esotici che appartengono ai sistemi semiotici che concorrono alla realizzazione di questa esperienza, ho optato per un'azione naturalizzante del sistema dei testi scritti, in modo da bilanciare la comunicazione e permettere una veloce fruizione degli stessi. L'utente non si troverà davanti ad un recipiente *zun*, il cui nome non creerà alcuna associazione linguistica con tipologie di vasellame conosciute, ma ad un 'nappo' che potrà identificare come recipiente per vino, grazie, forse, al ricordo dell'uso che se ne fa nel Decameron di Boccaccio. Sarà evidente, tuttavia, che il manufatto non appartiene ad un'epoca storica a lui familiare e che la composizione fisica e gli elementi decorativi presuppongono una funzione diversa, perciò dovrà lui stesso attuare una strategia esotizzante del segno.

Tenuto conto della complessità dei segni, lo scopo di questo lavoro di traduzione è cercare di raggiungere un'interazione alla pari tra la cultura emittente e la cultura ricevente, valorizzando i punti liminali a contatto tra i sistemi.

## 4.5. Microstrategie traduttive

### 4.5.1. *Realia*

Si possono identificare diverse possibili strategie traduttive nel caso dei *realia*, ovvero le parole che denotano cose materiali culturospecifiche (Osimo 2018, 305). Le varie rese denotano in misura minore o maggiore lo scontro tra la cultura emittente e la cultura ricevente. Di seguito ne presenterò alcuni esempi.

#### 4.5.1.1. Traslitterazione

Si definisce traslitterazione il 'trasferimento di un testo da un alfabeto all'altro seguendo il principio della possibilità di ricostruire la grafia originaria nella cultura emittente' (Osimo 2018, 327). Ho adottato questa resa nel caso del periodo storico e dell'unità monetaria delle banconote che circolavano nei Khanati mongoli in quanto si tratta di un elemento estraneo anche alla cultura emittente cinese. L'anno 1260 segnò l'inizio del periodo Zhongtong del regno di Qubilai Kan, e l'applicazione della riforma monetaria. La banconota fu coniata per i valori di 10, 20, 50, 100, 200, 500, 1000 e 2000 *wen* (Von Glahn 2010). Ben presto sostituì la moneta precedente e diventò la moneta corrente dell'Impero mongolo. *Wen* 文 corrisponde ad una moneta di rame ed è l'unità di valore economico di base. Si possono notare, raffigurate nella banconota, cinque pile di cento monete ciascuna che ne descrivono il valore.

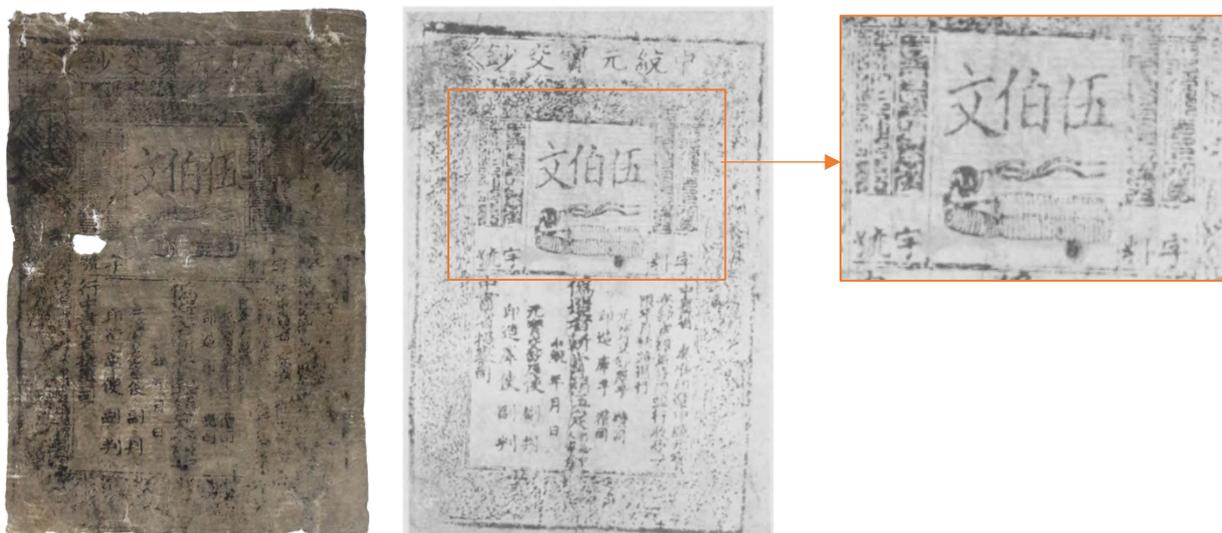


Figura 1 Banconota originale del periodo Zhongtong del valore di 500 wen (sinistra); calco della banconota (centro); ingrandimento del valore della cartamoneta (destra)

五百文“中统元宝交钞”

**Traduzione:** Banconota del periodo Zhongtong del valore di 500 *wen*

L'esplicitazione del contenuto in questo caso avrebbe allungato la porzione del testo e sarebbe sembrata ridondante rispetto alla traduzione 'banconota' scelto per questo titolo di credito. Inoltre, la sostituzione di *wen* con un omologo generico come *renminbi* 人民币 o *yuan* 元, valuta corrente nella Repubblica Popolare Cinese, avrebbe contrastato con l'immagine della banconota e con la valenza storico-culturale della riforma economica mongola.

#### 4.5.1.2. Sostituzione con un omologo generico

Nel caso del modellino della nave di Zheng He è stata applicata una sostituzione evidente. Il nome originario dell'imbarcazione a cui fa riferimento la riproduzione è *fuchuan* 福船 che definisce l'imbarcazione tipica del Fujian da dove l'esploratore partì alla volta dell'Occidente. Il nome cinese si compone di due caratteri: *fu* 福 deriva da *Fujian* 福建, nome della provincia cinese, e *chuan* 船 'nave'. La traduzione letterale del nome 'nave del Fujian' associata all'immagine sarebbe stata poco esaustiva per il lettore modello italiano. Per questo motivo, ho cercato un sostituto della cultura ricevente che potesse generare immediatamente un'associazione nella mente del visitatore.

Nella 'Storia dei Ming – Biografia di Zheng He' *Ming Shi-Zheng He Chuang* 《明史·郑和传》, si scrive che le grandi navi della flotta di Zhenghe potessero trasportare centinaia di soldati, merci, oro e cannoni. La flotta si compose di nave ammiraglia e altre navi tesoro secondarie, navi da guerra, navi per il trasporto dell'acqua e degli approvvigionamenti. La nave ammiraglia misurò 138 m lunghezza e 56 m di larghezza, dimensioni ben superiori rispetto alla Santa Maria, la caravella di Cristoforo Colombo. Inizialmente ho preso in considerazione 'nave tesoro' come sostituto a 'nave del Fujian', soprattutto perché la nave ammiraglia era anche chiamata *baochuan* 宝船 'nave tesoro'. Tuttavia, il nome cinese scelto

per il modellino dai curatori della mostra non è identificativo della funzione dell'imbarcazione, ma del luogo di origine, la provincia del Fujian. Considerando, inoltre, il punto di vista del lettore modello italiano, l'espressione 'nave del tesoro' può essere collegata a tanti tipi di barche di epoche differenti, ad esempio i galeoni spagnoli, le caravelle portoghesi, i brigantini e le galee usate nel Mar Mediterraneo.

Confrontando il modellino esposto con gli splendidi modelli di giunche cinesi donate nel 1964 da Etienne Sigaut al Museo Storico Navale della Marina Militare di Venezia si possono notare degli elementi strutturali simili, quali la carena piatta, la prua affilata, il rigonfiamento a poppa, le vele con incisioni sull'ordito e i tre alberi maggiori. 'Giunca' designa i velieri con scafo di legno tipici dei mari dell'Estremo Oriente. Per comunicare il senso completo del nome cinese, nella descrizione ho ritenuto di aggiungere ' [...] navi costruite nella provincia del Fujian, da cui deriva il nome cinese *fuchuan* 福船 (nave del Fujian)'.

郑和“二千料”福船模型

Traduzione: Modello di *Er Qian Liao* 二千料 giunca di Zheng He

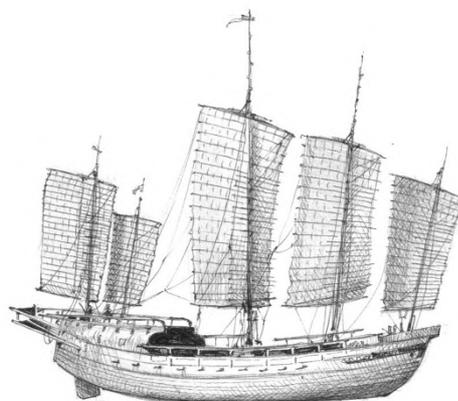


Figura 2 Modello di *Er Qian Liao* giunca di Zheng He (sinistra); bozzetto di giunca conservata presso il Museo Storico Navale della Marina Militare di Venezia (destra)

#### 4.5.1.3. Esplicitazione del contenuto

Tra gli oggetti occidentali conservati presso il Museo Provinciale dello Hunan c'è un gruppo di perle di origine romana. Il nome cinese riporta come materiale *boli* 玻璃 'vetro', termine che risultava generico. La datazione colloca le perle romane nel periodo degli Stati

combattenti (475-221a.C.). Da un'analisi storiografica relativa al vetro romano, il III secolo a.C. fu caratterizzato dalla produzione dei primi esemplari di pasta vitrea che si differenzia dal vetro per una maggiore percentuale di quarzo (fino al 95% nella prima rispetto al 65-75% del secondo). La miscela veniva riscaldata fino alla fusione superficiale delle particelle di quarzo e poi modellata. Grazie all'aggiunta di agenti coloranti sotto forma di ossidi si poteva colorare la pasta: rame o cobalto per il blu e il verde, zolfo per l'ambra e manganese per l'ametista (Sagui 2010, 7-13). Il termine 'vetro' non sarebbe stato corretto dal punto di vista storico-culturale perché non è preciso e non rimanda alle origini romane delle perle. Per questi motivi si è deciso di esplicitare il contenuto del *realia* in questione.

蜻蜓眼玻璃珠

Traduzione: Perle in pasta vitrea con decorazione ad occhielli



Figura 3 Perle in pasta vitrea con decorazione ad occhielli

#### 4.5.1.4. Creazione di un calco nella cultura ricevente

La forma di vasellame cinese più antica realizzata in bronzo furono i nappi *jue* 爵, recipiente tripiede, dalle zampe sottili a lama, corpo a clessidra con strozzatura centrale e base piatta o arrotondata. La bocca larga si estende alle due estremità terminando da un lato in un beccuccio che probabilmente serviva a versare un liquido. Il manico a bretella si trova ai lati della bocca. All'inizio del beccuccio ci sono due pomoli la cui funzione rimane tutt'oggi sconosciuta. Queste caratteristiche si ripropongono nei recipienti *jue* con delle minime variazioni quali la presenza o assenza dei pomoli, le dimensioni, le proporzioni etc.

Dopo aver analizzato l'opera bronzea è necessario chiarirne la funzione: il consumo di bevande alcoliche durante le cerimonie rituali fu testimoniata fin dai ritrovamenti archeologici di epoca Shang. Il *realia* oggetto di studio è il nome dato al motivo decorativo *shoumian* 兽面, letteralmente 'maschera animale'. A partire dall'età del bronzo con la Cultura Erligang (XVI-XIV secolo a.C.) questa creatura zoomorfa diventò il motivo

decorativo preponderante dei bronzi. *Taotie* 饕餮 ‘mostro divoratore’, nome con cui è più conosciuta nella storia dell’arte cinese, fu originariamente adottato dagli studiosi di epoca Song Settentrionale (960-1127 a.C.). Ad oggi non esistono testimonianze di come questa figura venisse concepita in epoca Erligang. Visto la dominanza nel repertorio decorativo dei manufatti in bronzo fino al X secolo, si è ipotizzato che potesse simboleggiare lo status sociale del clan o dell’élite e che quindi il suo significato potesse essere strettamente legato al concetto di potere. Visivamente la maschera animale bidimensionale può essere osservata da più prospettive: frontalmente e di scorcio, lungo i registri orizzontali del vasellame e sugli spigoli (Rastelli 2016, 3-35).

Sebbene la scelta della dicitura *taotie* avrebbe conferito un gusto esotico e misterioso al nome del manufatto, il lettore modello si sarebbe trovato in difficoltà a capire l’entità del motivo decorativo. Per questo motivo ho deciso di mantenere il calco ‘maschera animale’ per non appiattire il livello semantico dell’immagine nascondendone la funzione mistica.

#### 兽面纹铜爵

Traduzione: Nappo di bronzo con maschera di mostro divoratore



Figura 4 Nappo di bronzo con maschera di mostro divoratore (in alto a sinistra); ingrandimento della maschera di mostro divoratore (in alto a destra); schema di maschera di mostro divoratore (in basso a sinistra)

#### 4.5.2. I rimandi intertestuali

I rimandi intertestuali possono essere considerati impliciti o espliciti. Di seguito riporto alcuni esempi con le relative microstrategie traduttive adottate per la risoluzione di considerazioni traduttologiche specifiche.

##### 4.5.2.1. Rimandi intertestuali espliciti

I rimandi intertestuali espliciti sono i riferimenti alla fonte espressi in modo inequivocabile. Tra i più evidenti sono quelli segnalati attraverso il sistema grafico dalle virgolette o da altri limiti grafici. Fin dalle prime porzioni di testo appaiono numerose citazioni che accompagnano il testo arricchendone la descrizione.

正如德国诗人赫尔曼·黑塞所吟咏：“在这世间有一种使我们感到幸福的可能性，在最遥远、最陌生的地方发现一个故乡，并对那些极隐秘和难以接近的东西，产生热爱和喜欢”。

Testo originale: [Aber Blut, Boden und Muttersprache sind nicht alles, auch nicht in der Literatur, es gibt darüber hinaus die Menschheit,] und es gibt die immer wieder erstaunliche und beglückende Möglichkeit, im Entferntesten und Fremdesten Heimat zu entdecken, das scheinbar Verschlossenste und Unzugänglichste zu lieben und sich damit vertraut zu machen.

Traduzione: Il poeta tedesco Hermann Hesse scrisse ne «Una biblioteca della letteratura universale»:

‘In questo mondo c’è la possibilità di trovare la felicità scoprendo le proprie origini in un luogo insolito ai confini del mondo e di amare cose inaccessibili e segrete’.

La citazione è tratta da *Eine Bibliothek der Weltliteratur* (Una biblioteca della letteratura universale) di Hermann Hesse pubblicato nel 1929 della quale ho riportato il testo originale. Il testo cinese segnala la presenza del rimando intertestuale con la punteggiatura del discorso diretto, i due punti (:) e le virgolette doppie alte (“”). Nel testo italiano, invece, sono state usate le virgolette alte singole, o apici (“). Mentre nel testo cinese non è riportata la fonte, ho ritenuto di aggiungere il titolo tra le virgolette doppie basse, o caporali («»), per una maggiore precisione del riferimento.

Un altro parametro esplicito è la dicitura della fonte all’interno di una cultura. Un esempio è dato dal ‘guanciale con illustrazione buddhista della Fornace Cizhou’.

磁州窑唐僧取经图枕

[...]

元代磁州窑瓷枕枕面经常装饰以历史人物和元杂剧人物故事。此枕枕面菱形开光内绘唐僧师徒四人取经图。元代已有《西游记》杂剧出现，此枕与其为同期作品，均出现于小说《西游记》成书之前。

Traduzione:

*Guanciaie con illustrazione buddhista della Fornace Cizhou*

[...]

Sulla superficie dei cuscini di porcellana prodotti dalla fornace di Cizhou di epoca Yuan vennero rappresentati personaggi storici, aneddoti e protagonisti degli spettacoli variati (forma teatrale Song e Yuan). La superficie del guanciaie presenta una scena del canone buddhista Tripitaka, con i contorni romboidali con quattro persone, un monaco e i suoi discepoli. Questo guanciaie, assieme ad altre opere d'arte contemporanee, rappresentarono le ambientazioni dell'opera teatrale Viaggio in Occidente prima che la versione cartacea venisse pubblicata.

Nella didascalia di questo reperto sono presenti due differenti strategie di traduzione dei titoli delle fonti. *Tang seng qujing* 唐僧取经 è il nome con cui è conosciuto in Cina il canone buddhista Tripitaka (nome sanscrito, letteralmente 'tre canestri'). Dato che nella descrizione si spiega l'origine dell'illustrazione riportata nel guanciaie, ho preferito semplificare il titolo dell'opera, sostituendo al nome del canone un aggettivo generico che lo identificasse per poi spiegare più dettagliatamente la fonte nel paragrafo sottostante. Qui si trovano, infatti, altre informazioni che necessitavano di una traduzione contestuale. Non ho tenuto conto del significato della singola espressione, quanto del significato globale della descrizione in esame. La scena è tratta da un testo ripreso in un'opera teatrale unica delle Dinastie Song e Yuan e solo successivamente pubblicata in una versione cartacea, ragion per cui bisognava spiegare al lettore l'eccezionalità del manufatto. In quanto a *Xi you ji* 西游记 (Viaggio in Occidente), ho ritenuto di riportare direttamente il nome dell'edizione in lingua italiana reperibile facilmente ai giorni nostri, anzi, il testo vi si riferisce come opera teatrale e in quanto tale va riportata in italiano, in corsivo.

#### 4.5.2.2. Rimandi intertestuali impliciti

I rimandi intertestuali impliciti costituiscono un riferimento alla fonte non espressamente enunciati o manifestati attraverso il sistema di segni grafici e perciò non necessariamente deducibile. È evidente, quindi, che la comprensione è affidata al bagaglio culturale del lettore.

这件罗盘用十二地支、八天干和四卦标注出二十四个基本方位，加上相邻两字又可指代一个方位，它实际上可以指示四十八个方位。

Traduzione: Questa bussola geomantica individua ventiquattro punti attraverso i due caratteri affiancati suddivisi tre gruppi di elementi dell'antica cosmologia correlativa: dodici rami terrestri, otto tronchi celesti e quattro esagrammi. Questo sistema può indicare fino a quarantotto punti.

La bussola geomantica, ad esempio, fu uno strumento usato nella geomanzia cinese, conosciuta anche con il nome di *fengshui* 风水, tradizione teorico-pratica fondata sulla cosmologia correlativa. L'obiettivo originario di questa pratica fu quello di individuare dei siti adatti per la costruzione architettonica dei vivi o dei defunti nel contesto del paesaggio naturale. Il significato della geomanzia ha subito una serie di trasformazioni per meglio adattarsi ai gusti occidentali. Ne deriva che la funzione percepita dal lettore modello non possa essere chiara. Ho ritenuto, pertanto, di esplicitare le origini di questo strumento aggiungendo la perifrasi 'tre gruppi di elementi dell'antica cosmologia correlativa'. Assieme agli altri manufatti sarà chiaro al lettore la ricchezza della tradizione cartografica cinese.

Un secondo esempio simile lo si trova nella descrizione della testa di armamento di bronzo con croce.

铜质杖头为景教十字架，四臂等长、内细外粗。中央圆形内刻有一条“S”形阴线，使之形成一个类似于道教阴阳鱼太极图的图形。

Traduzione: La testa del bastone di bronzo è una croce nestoriana, con quattro bracci di uguale lunghezza, sottili all'interno e spessi all'esterno. La "S" incisa al centro divide in due il cerchio ricordando lo Yin e lo Yang del diagramma del Polo Supremo, simbolo taoista.

Il simbolo che rappresenta lo Yin e lo Yang è molto conosciuto in Occidente, tuttavia non si carica dello stesso significato simbolico a causa dell'abbassamento semantico e della banalizzazione che l'uso commerciale e popolare in Occidente ha portato. Riportare il nome ufficiale 'diagramma del Polo Supremo' e non la semplificazione 'Yin e Yang' o 'simbolo

dello Yin e dello Yang' è una scelta che vuole avere una ripercussione nell'universo semiotico, escludendo l'attenuazione del pensiero originale procurata dall'interferenza di una cultura 'dominante' esterna. Questo processo di analisi non interessa solo la traduzione interlinguistica cinese-italiano, ma anche quella intralinguistica ponendosi in una posizione di mediazione tra 'due àmbiti semiotici diversi (due culture)' e incarnando 'la cultura del confine (semiotico e non solo geografico)' (Osimo 2018, 139).

#### 4.5.2.3. Intertestualità di secondo grado

La parafrasi, infine, costituisce un ulteriore livello intertestuale. In questo caso per 'parafrasi' non si intende il processo traduttivo interlinguistico, ma il processo interlinguistico di riformulazione che Nabokov chiama 'traduzione libera' (Osimo 2018, 138). Poniamo il caso delle metafore come esempio di intertestualità di secondo grado. Normalmente nel processo traduttivo si tenderebbe a trasformare la metafora in paragone esplicitandone il termine di paragone. Questa azione però non si sofferma sul fatto che la metafora in quanto figura retorica è un fenomeno semiotico universale. Il contesto è certamente culturospecifico, tuttavia spiegarla con una perifrasi non la rende necessariamente più comprensibile agli occhi del lettore modello.

变形长尾小鸟似燕，寓意“似燕如期归来”，故称“信期绣”。

Traduzione: La rondine dalla lunga coda ispira la metafora cinese 'ritornare puntuali come una rondine' simbolo di fedeltà a cui si riferisce l'augurio di questo ricamo.

La metafora *shi yan ruqi guilai* 似燕如期归来 'ritornare puntuali come una rondine' non necessita di ulteriori spiegazioni perché la rondine comune è un uccello dell'ordine dei passeriformi conosciuto in tutto il mondo. È infatti diffusa in Europa, Asia, Africa e Americhe ed è conosciuta dovunque per essere una specie migratoria che nidifica nell'emisfero settentrionale e sverna a Sud. Vista la facilità di comprensione di questo detto cinese, non è stato necessario esplicitare il significato, quindi, non sono avvenute delle evidenti ripercussioni sulla semiosfera.

Per lo stesso motivo, nella seconda parte dell'enunciato non si è dovuto esplicitare la correlazione tra la virtù morale della fedeltà al ritorno puntuale della rondine. Il nome del

ricamo *xin qi xiu* 信期绣 rende invece più chiaro il termine di paragone: *xin* 信 'fedeltà' e *qi* 期 'periodo di tempo'. L'impegno morale indica il rispetto di patti che viene paragonato alle tempistiche della migrazione della rondine che avvengono sempre in primavera e in autunno.

Quello che invece è opportuno sottolineare è il messaggio di augurio che il ricamo porta con sé. Ho voluto, perciò, aggiungere la funzione che di primo acchito potrebbe sembrare non necessaria, per fare luce sul livello simbolico del disegno, riportando le parole chiave 'simbolo' e 'augurio'.

#### **4.5.3. Considerazioni editoriali**

Alla luce del tema di questo lavoro di tesi ho ritenuto necessario scrivere delle considerazioni di tipo editoriale ed elaborare una proposta di impaginazione dell'edizione in lingua italiana. Per farlo mi sono attenuta alle indicazioni riportate nelle «Linee Guida per la Comunicazione nei Musei: Segnaletica Interna, Didascalie e Pannelli» della Direzione generale Musei e del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo scritto da Erminia Sciacchitano e Cristina Da Milano. Ho presupposto che il catalogo possa essere acquistabile al termine dell'esperienza museale virtuale, perciò utente e lettore modello coincidono.

Il catalogo pensato avrà un formato maneggevole e peso trasportabile anche per generare costi di spedizione sostenibili. Per questa ragione, sebbene un catalogo normalmente si componga di tre parti principali (saggi, riproduzioni delle opere d'arte e schede con analisi), ho deciso di diminuire il volume utilizzando i testi della mostra virtuale per unire la sezione centrale con quella finale. Così facendo, l'utente che abbia visitato la mostra virtuale potrà riscontrare un buon grado di coerenza tra i testi scritti dei due mezzi.

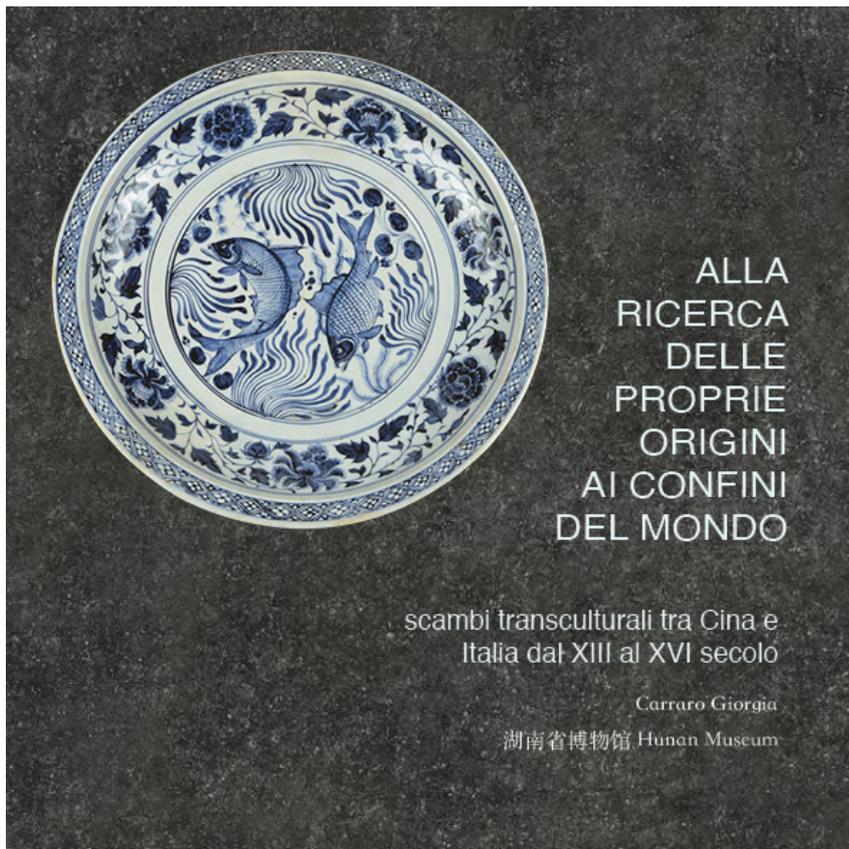


Figura 5 Proposta editoriale, copertina catalogo

#### 4.5.3.1. Font

Ho scelto Helvetica come tipologia di font lineare, *sans serif*, ovvero senza le piccole appendici al termine del corpo della lettera chiamate anche 'grazie'. Questa famiglia contiene le principali forme stilistiche (regolare, **grassetto**, *obliquo*, **grassetto obliquo**) e numerose forme estese tra cui *leggero* e *leggero corsivo*. Ho deciso di dare priorità alla leggibilità scegliendo un font con un totale di trentotto varianti di peso e larghezza, garantendo coerenza all'interno del progetto grafico. La gerarchia visiva sarà comunque assicurata grazie all'uso di varianti più spesse e visibili.

Il colore del testo è sempre a contrasto con lo sfondo, o bianco o nero. Colori di gradazione intermedia non permetterebbero una facile lettura. Come consigliato nelle linee guida sono stati evitate le combinazioni rosso/verde e blu/giallo tra i colori dei caratteri tipografici e lo sfondo e, in generale, di tonalità vicine di difficile lettura e di lettura impossibile per persone ipovedenti e con disabilità visive. Per lo stesso motivo non sono stati presi in considerazione filtri ed effetti grafici come sovrapposizioni, deformazioni, ombre e bordo

ribattuto. Per non affaticare la lettura ho rispettato il rapporto tra distanza di lettura e grandezza del carattere, stabilendo la grandezza del corpo a 12 pt (1 pt = 0.376 mm) presumendo una distanza di lettura a circa 40 cm. Il valore che indica la giusta proporzione tra testo e titolo o tra testi è pari a 1,618, quindi, il corpo del titolo misurerà 19 pt.

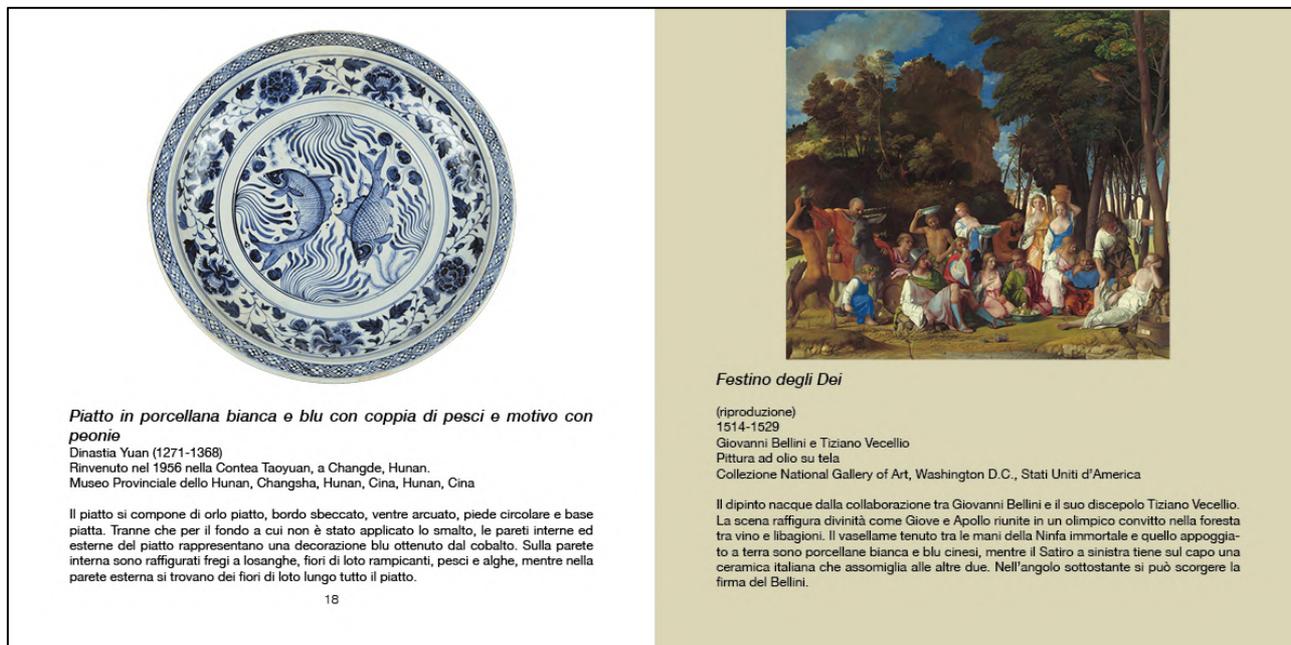


Figura 6 Proposta editoriale, pagine 18-19

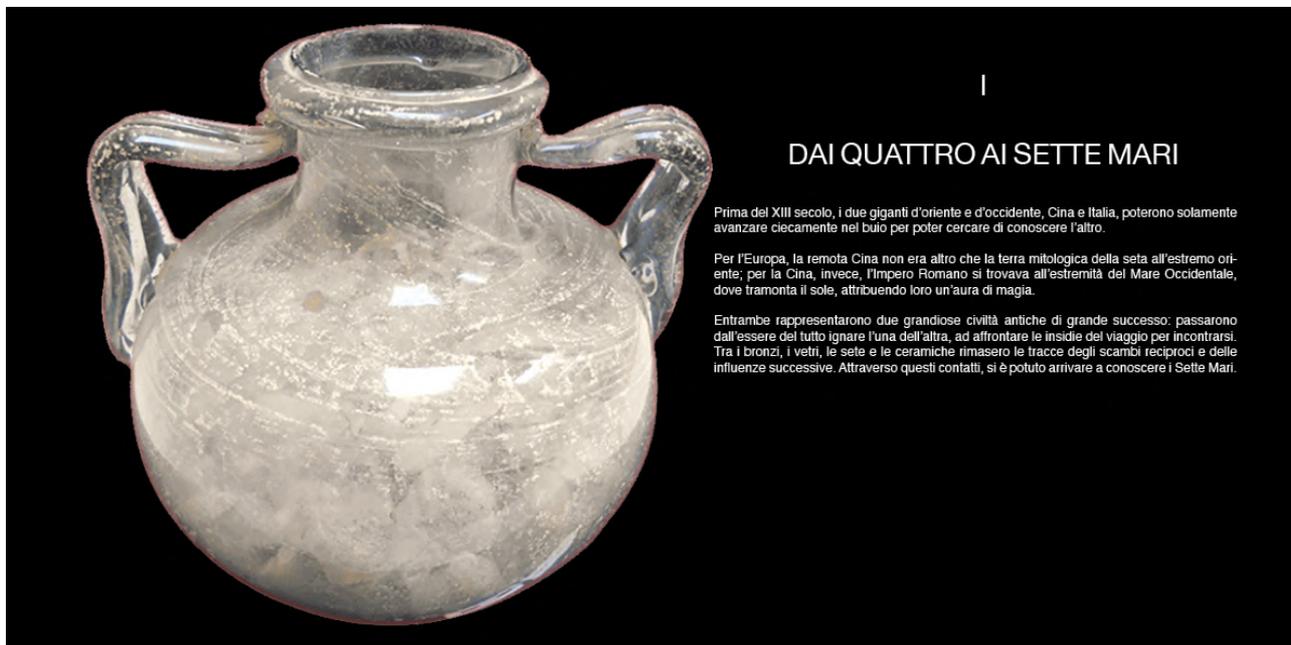


Figura 7 Proposta editoriale, pagine 20-21

#### 4.5.3.2. Disposizione di testo e immagini

Un catalogo si compone di due sistemi semiotici principali: immagini delle opere d'arte e didascalie annesse.

Qualora le didascalie presentassero sia le informazioni principali dell'opera che una breve descrizione, quest'ultima deve essere limitata in righe non troppo lunghe, sfruttando la divisione della pagina in colonne di testo e completando la visione della riproduzione del manufatto. Il testo non sovrappone mai l'immagine perché porterebbe a un contrasto minimo tra il colore dei due.

Il catalogo consente l'utilizzo di ogni possibile racconto per immagini o testi al fine di contestualizzare le opere riprodotte ricordandone gli ambienti di provenienza, modi d'uso, particolari importanti, etc. Sono state evitate le immagini relative agli scavi archeologici, sia fotografie che illustrazioni, perché di difficile comprensione da parte di un pubblico non esperto. Le linee guide permettono l'utilizzo di caratteri speciali che non necessitano di essere lette e capite immediatamente sotto forma di filigrana, immagini di sfondo e decorazioni a patto che non si sacrifichi la leggibilità. È consigliato, inoltre, l'utilizzo ove possibile non solo del nome dell'autore di dipinti o opere esposte, ma anche del suo ritratto, cosa particolarmente gradita alle giovani generazioni e utile per contestualizzare l'opera, azione non possibile per la maggioranza delle opere esposte.



Figura 8 Proposta editoriale, pagine 22-23

#### 4.5.3.3. Didascalie

Le didascalie riportate sono basilari, riportano cioè solo le informazioni strettamente necessarie al riconoscimento dell'opera: titolo, autore se conosciuto, anno o epoca storica, luogo di ritrovamento, museo di provenienza. Anche qui le diverse larghezze e pesi del font, così come la divisione dell'elenco dei dati di analisi dell'opera dal paragrafo di descrizione, evidenziano la gerarchia delle informazioni.



Figura 9 Proposta editoriale, pagine 16-17

#### 4.5.3.4. Collegamenti intertestuali

Le linee guida auspicano l'utilizzo delle migliori e più sostenibili esperienze dell'uso del digitale a favore della comprensione del Patrimonio, con lo scopo di progettare dei percorsi efficaci per garantire un effettivo apprendimento, rispecchiando la funzione educativa alla base dell'istituzione culturale. Nondimeno, l'esperienza per com'è presentata da la possibilità di poter valorizzare l'inclusione: ad esempio, questo mezzo non prevede la stampa a rilievo e il linguaggio *braille*, quindi, potrebbero essere date disposizioni a parte per l'acquisto di un'audioguida specialistica.

Dato l'alto grado di digitalizzazione dell'intera esperienza culturale, il catalogo può prevedere l'uso di strumenti come il codice QR che permetta il collegamento intertestuale

alla pagina internet del Museo Provinciale dello Hunan, e garantendo la continuazione del rapporto tra il pubblico e lo stesso. In questo modo possono essere collegate anche le maggiori piattaforme social, consentendo la condivisione e il dialogo con gli altri utenti.

## Conclusioni

Il nucleo di questa tesi è rappresentato dalla traduzione dei testi verbali presenti nella mostra virtuale *Zai zuiyaoyuan de difang xunzhao guxiang— 13-16 shiji Zhongguo yu Yidali de kuawenhua jiaoliu* 在最遥远的地方寻找故乡——13-16世纪中国与意大利的跨文化交流 (Alla ricerca delle proprie origini ai confini del mondo: scambi transculturali tra Cina e Italia dal XIII al XVI secolo) disponibili presso il sito del Museo Provinciale dello Hunan. Attraverso un breve *excursus* della nascita e sviluppo dell'industria museale cinese, ho indagato il ruolo che il museo ha ricoperto nella società cinese dalla fase iniziale fino ad arrivare alla crescita esponenziale che si registra negli ultimi anni. In questo modo sono state fornite le basi per l'individuazione delle funzioni divulgativa, educativa, conativa e inclusiva, dominanti delle traduzioni museali. Dopo aver indagato le basi teoriche per la comprensione della traduzione intersemiotica e dell'intertestualità, ho analizzato in dettaglio gli aspetti cardini dell'analisi metodologica e procedurale che hanno caratterizzato la traduzione proposta. Ho approfondito, in particolare, le strategie traduttive dei *realia* e degli intertesti espliciti e impliciti. Infine, tenuto conto dell'ampio pubblico che può venire a contatto con questa esposizione grazie alla collaborazione con il sistema museale italiano, e considerando l'aspetto commerciale dell'istituzione, ho ritenuto opportuno studiare lo sviluppo degli stessi sistemi di segni verbali e non verbali presenti nell'interfaccia in un prodotto fisico, in questo caso l'edizione italiana del catalogo della mostra.

Lo scopo di questo lavoro di tesi è dimostrare come la traduzione ricopra un ruolo di fondamentale importanza per la comunicazione all'interno di un museo. Innanzitutto, accresce le conoscenze del visitatore delle informazioni storicoculturali, riduce la distanza tra l'istituzione e il soggetto e, infine, mantiene il contatto tra i due. La traduzione rappresenta una nuova modalità di coinvolgimento in grado di dare valore attuale alle esperienze sociali e democratiche del patrimonio culturale e artistico. L'istituzione culturale museale non ha più la sola funzione di protezione e conservazione delle opere d'arte, ma anche fornire alle generazioni future delle nuove narrazioni per riscoprire e reinventare la storia. Il focus sono le esperienze partecipative e autentiche che permettono al visitatore di sviluppare il proprio potenziale e di ricoprire anche il ruolo di investitore. Le nuove tecnologie, inoltre, sono

maggiormente coinvolte nella creazione di attività cittadine e servizi pubblici, rappresentando l'innovazione alla base di un nuovo tipo di ecosistema in cui i cittadini e le organizzazioni partecipano assieme allo sviluppo dello stesso. I grandi flussi di dati e altri tipi di infrastrutture digitali, per di più, permettono la creazione di servizi online accessibili ad un grande pubblico, motivando l'apprendimento creativo, rivelando narrazioni insolite e, infine, incoraggiando una risposta emotiva. I 'musei intelligenti' rappresentano, dunque, l'ambiente innovativo all'interno del quale la traduzione è lo strumento principale che permette di superare le barriere fisiche, geografiche e culturali.

## Glossario

<i>Pinyin</i>	<b>Cinese</b>	<b>Italiano</b>
Hànbáiyù	汉白玉	Marmo
Jiǎoshí	角石	Pietra angolare
Diāokè yìshù	雕刻艺术	Arte scultorea
Ménméi	门楣	Architrave
Yán	檐	Gronda
Lángān	栏杆	Parapetto, balaustra
Mào dǐng	帽顶	Cocuzzolo, cupola
Juànběn	绢本	Rotolo di seta
Páo	袍	Robone, veste
Yuán	缘	Orlo, bordo
Qīngtóng diāoxiàng	青铜雕像	Statua di bronzo
Bǎowù	宝物	Preziosi
Xiù	袖	Manica
Táoyǒng	陶俑	Figurina di terracotta
Tóngyìn	铜印	Sigillo in rame
Mǒ xiōng	抹胸	Pettorina
Líng	绫	Seta fina
Jiā	夹	Fodera
Kāidāngkù	开裆裤	Calzoni con cavallo aperto
Luō	罗	Mussolina
Juàn	绢	Seta cruda
Èr jīng	二经	Doppio ordito
Duìjīn	对襟	Giacca allacciata di lato
Chángpáo	长袍	Veste lunga
Cháng qún	长裙	Gonna lunga

Lǚ	履	Calzatura
Zájù	杂剧	Spettacoli variati
Xìjù yìshù	戏剧艺术	Arte drammatica
Shūhuà	书画	Dipinti e calligrafie
Quán	权	Peso di stadera
Chāo bǎn	钞版	Cartamoneta, banconota
Tóngbǎn	铜版	Lastra di rame per cartamoneta
Bǎo chāo	宝钞	Cartamoneta
Yuánbǎo	元宝	Lingotto (d'argento o d'oro a mezzaluna, leggermente bombato al centro)
Jiāo chāo	交钞	Banconota
Má	麻	Lino, canapa
Sāng pízhǐ	桑皮纸	Carta di scorza di gelso
Zhuāng yìn	庄印	Goffratura
Yáo	窑	Fornace, forno
Cí	磁	Porcellana
Zhěn	枕	Guanciale
Língxíng	菱形	Losanga, rombo
Xiānglú	香炉	Incensiere
Niǔ	钮	Manopola
Wénshì	纹饰	Fregio
Lǐ qì	礼器	Vaso sacrificale
Jìqì	祭器	Parafernalia
Tóng bó	铜钹	Cembalo d'ottone

Gū	觚	Ritone (tipo di coppa per il vino)
Shānshuǐhuà	山水画	Pittura paesaggistica in stile tradizionale cinese
Jiè chǐ	界尺	Regolo non graduato
Fēiyán	飞檐	Tetto all'insù, aggetto
Zhù	柱	Pilastro, colonna
Céng lóu	层楼	Edificio a più piani
Gé	阁	Padiglione
Huíláng	回廊	Portico a zig-zag
Shuǐmòhuà	水墨画	<i>Lavis</i> (dipinto a inchiostro di china diluito in acqua)
Mùzhì	墓志	Epitaffio
Tàpiàn	拓片	Calco
Rénwù huà	人物画	Ritratto
Tí bá	题跋	Prefazione e postfazione
Yàn	砚	Pietra da inchiostro
Sān zú	三足	Tripode
Mò bǐ	墨笔	Pennello
Shǒujuàn	手卷	Dipinto o calligrafia su rotolo
Huì biāo	会标	Emblema
Tuán huā	团花	Disegno o ricamo floreale
Fúdiāo	浮雕	Rilievo scultoreo
Shíkè	石刻	Glittica, epigrafe
Héng É	横额	Rotolo orizzontale dipinto
Liánhuā shízì	莲花十字	Croce fioronata nestoriana

Gǒng xíng	拱形	Arco
Xìngrén	杏仁	Mandorla, <i>vesica piscis</i>
Yòutáo	釉陶	Terracotta invetriata
Yángpí zhǐ	羊皮纸	Pergamena
Shǒuchāoběn	手抄本	Manoscritto

## Bibliografia

- Barnes, Amy Jane. 2010. "From Revolution to Commie Kitsch: (Re)-presenting China in Contemporary British Museums through the Visual Culture of the Cultural Revolution". University of Leicester, Thesis.
- Beijing Ribao. 北京日报. 2006. "Wang Limei: yaoqing ni zoujin shijie yishuguan" 王立梅: 邀你走进世界艺术馆 (Wang Limei: benvenuto al Museo d'Arte Mondiale). *Beijing Ribao* 北京日报.
- Chiang, Nicole T.C. 2014. "Redefining an imperial collection: problems of modern impositions and interpretations". *Journal of Art Historiography* (10), 1-22.
- Da Milano, Cristina; Sciacchitano, Erminia. 2015. "Linee Guida per la Comunicazione nei Musei: Segnaletica Interna, Didascalie e Pannelli". *Quaderni della Valorizzazione*, dicembre.
- Dai, Lijuan 戴丽娟. 2013. "Cong Xujiahui Bowuyuan dao Zhendan Bowuyuan: Faguo Yesu Huishi zai Jindai Zhongguo de Zirashi Yanjiu Huodong" 从徐家汇博物院到震旦博物院——法国耶稣会士在近代中国的自然史研究活动 (Dal Museo Zikawei al Museo Heude: l'opera dei gesuiti francesi nello studio della storia naturale nella Cina moderna). *Zhongyang Yanjiuyuan Lishi Yuyan Yanjiusuo Jikan* 中央研究院语言研究所 84, 329-85.
- Delisle, Jean; Lee-Jahnke, Hannelore; Cormier, Monique C. 2016. "Terminologia della Traduzione". A cura di Margherita Ulrych. Milano: Hoepli.
- Duan, Yong. 段勇. 2005. "Wuying dian yu Guwu Chenlie Suo" 武英殿与古物陈列所 (Il Palazzo dell'Eminenza Militare e la Mostra d'Antichità). In *紫禁城* 1, 53-61.
- Eco, Umberto. 2020. "Il Pensiero Semiotico di Jakobson" In "Lo Sviluppo della Semiotica e altri saggi", a cura di Roman Jakobson. Firenze: Bompiani, 12-40.
- Hamlsh, Tamara. 1995. "Preserving the Palace: Museums and the Making of Nationalism(s) in Twentieth-Century China". *Museum Anthropology* 19 (2), 20-30.
- Hesse, Hermann. 1979. "Una biblioteca della letteratura universale". Piccola Biblioteca Adelphi.

1935. "International Exhibition of Chinese Art." *Nature* 136 (3448), 878.
1935. "International Exhibition of Chinese Art, 1935-36." *Journal of the Royal Society of Arts*.
- Jakobson, Roman. 2020. "Lo Sviluppo della Semiotica e altri Saggi". Bompiani.
- Jakobson, Roman. 1959. "On Linguistic Aspects of Translation". *On Translation*. Harvard University Press 232-239.
- Kim, Soyeon. 2018. "Virtual Exhibition and Communication Factors". *Museum Management and Curatorship*. Routledge, 1-18.
- Li, Wanwan. 李万万. 2015. "Guoli Lishi Bowuguan Choujian Chuqi de Zhanlan Yanjiu" 国立历史博物馆筹建初期的展览研究 (Ricerca sulla mostra del Museo Nazionale di Storia nella prima fase di preparazione). *Wenwu Tiandi* 文物天地 11, 62-66.
- Liao, Min-Hsiu. 2018. "Museum and Creative Industries: the Contribution of Translation Studies". *The Journal of Specialised Translation*. Heriot-Watt University, 29, 45-62.
- Lu, Tracey L-D. 2014. "Museum in China: Power, Politics and Identities". London and New York: Routledge.
- Ma, Zishu. 1994. "Museums in China and Its Cultural Policy". ISS ICOFOM Study Series, *Museum and Community*, 97-99.
- Marty, Paul F. 2008. "Museum Website and Museum Visitors: Digital Museum Resources and Their Use". *Museum Management and Curatorship*. Routledge, 23(1): 81-98.
- Zhongguo Bowuguan Xiehui 中国博物馆协会. 1936. "Zhongguo Bowuguan Yilan" 中国博物馆一览 (Uno sguardo ai musei cinesi). *Zhongguo Bowuguan Xiehui* 中国博物馆协会.
- Na, Zhiliang. 那志良. 2008. *Wo Yu Gugong Wushiniang* 我与故宫五十年 (I miei cinquant'anni nella Città Proibita). *Huangshan shushe* 黄山书社.
- National Bureau of Statistics of China. "Statistical Communiqué of the People's Republic of China on the 2019 National Economic and Social Development". National Bureau of Statistics of China.

- Neather, Robert. 2012. "Intertextuality, Translation, and the Semiotics of Museum Presentation: The Case of Bilingual Texts in Chinese Museums". *Semiotica*, 197-218.
- Neather, Robert. 2008. "Translating Tea: On the Semiotic of Interlingual Practice in the Hong Kong Museum of Tea Ware". *Translators' Journal*, 53 (1): 218-240.
- Osimo, Bruno. 2018. "Manuale del Traduttore". Milano: Hoepli.
- . 2010. "Propedeutica della Traduzione". Milano: Hoepli.
- Rastelli, Sabrina. 2016. "L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 6000 a.C. – X secolo d.C.". Torino: Einaudi.
- Sabattini, Mario, e Paolo Santangelo. 2005. "Storia della Cina". Bari-Roma: Editori Laterza.
- Sagui, Lucia. 2010. "Il vetro antico. I quantobasta della libreria archeologica". Roma: Espera s.r.l.
- Samarani, Guido. 2004. "La Cina del Novecento". Torino: Einaudi.
- Santos, M. Mateos-Rusillo, e Gifreu-Castells Arnau. 2016. "Museums and online exhibitions: a model for analysing and charting existing types". *Museum Management and Curatorship*. Routledge, 1-10.
- Shelach-Lavi, Gideon. 2019. "Archaeology and politics in China: Historical paradigm and identity construction in museum exhibitions". *China Information*, 33 (1), 23-45.
- Steuber, Jason. 2006. "The Exhibition of Chinese Art at Burlington House, London, 1935-36". *The Burlington Magazine*, 148 (1241), 528-36.
- Tai, Li-Chuan. 2020. "Shanghai's Zikawei Museum (1868-1952): Jesuit Contributions to the Study of Natural History in China". *Asia Major*, 30, 109-141.
- The Economist. 2018. "Mad about Museum". Special report 'Temples of Delight'.
- Torop, Peeter. 2009. "La Traduzione Totale". A cura di Bruno Osimo. Milano: Hoepli.
- Varutti, Marzia. 2014. "Museum in China: Origins and Development". Boydell & Brewer, Boydell Press.
- Von Glahn, Richard. 2010. "Monies of Account and Monetary Transition in China, Twelfth to Fourteenth Centuries". *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 53 (3), 463-505.

- Wiest, J.-P. 2001. "Understanding Mission and the Jesuits' Shifting Approaches toward China". In *Missionary Approaches and linguistics in Mainland China and Taiwan*, di W.-Y. Ku. Louvain, Belgium: Leuven University Press.
- Zhang, Fenghua, e Pascal Courty. 2020. "The China Museum Boom: soft power and cultural nationalism". *International Journal of Cultural Policy*, 1-20.
- Zhao, Fengting. 2016. "Rethinking the Early Modern Museum in China in the Context of the Contemporary Chinese Museum Boom".
- Zhou, Chunfang. 2020. "Smart Creative Tourism: Public Participation through Technologies in Chinese Museums". *International Journal of Urban Planning and Smart Cities*, 1(1), 58-69.

## Sitografia

- Beida falü yingwen wang* 北大法律英文网. 2015. "Bowuguan tiaoli" 博物馆条例 (Regolamento museale). *Guowuyuan* 国务院 9,2. URL: <http://www.lawinfochina.com/display.aspx?id=18858&lib=law> (consultato il 12/08/2020).
- Zhonghua shijitan yishuguan* 中华世纪坛艺术馆. 2015. URL: <http://www.worldartmuseum.cn/> (consultato il 25/11/2020).
- Hunan sheng bowuguan* 湖南省博物馆. 2017. URL: <http://www.hnmuseum.com/en> (consultato il 10/09/2020).
- Lianghui* 两会. 13/03/2021. "Zhonghua renmin gonghegong gongmin jingji he shehui fazhan di shisi ge wu nian guihua he 2035 nian yuanjing mubiaogangyao" 中华人民共和国国民经济和社会发展第十四个五年规划和 2035 年远景目标纲要 (Quattordicesimo Piano Quinquennale per lo Sviluppo Economico e Sociale Nazionale della Repubblica Popolare Cinese e la Definizione degli Obiettivi a Lungo Termine per il 2035). *Zhonghua renmin gonghe quanguo renmin daibiao dahui* 中华人民共和国全国人民代表大会, Pechino. URL: [http://www.gov.cn/xinwen/2021-03/13/content\\_5592681.htm](http://www.gov.cn/xinwen/2021-03/13/content_5592681.htm) (consultato il 14/03/2021).

Treccani, Enciclopedia Italiana. 1934. “Mu” (articolo in linea). URL:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/mu\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mu_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 22/11/2020).

—. 1937. “Tael” (articolo in linea). URL:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/tael\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tael_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (consultato il 20/11/2020).

UNESCO. 1972. “Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage” (articolo in linea) United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. URL: <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/> (consultato il 1/10/2020).

*Zhongguo wenhua yichan yanjiuyuan* 中国文化遗产研究院. 2012. “Bowuguan shiye zhongchang qi fazhan guihua ganyao (2011-2020 nian)” 博物馆事业中长期发展规划纲要（2011-2020年）(Bozza dello Schema del Piano di Sviluppo a Medio e Lungo Termine per i Musei). URL: <http://www.cach.org.cn/tabid/76/Infoid/843/frtid/41/Default.aspx> (consultato il 12/07/2020).

*Zhonghua renmin gongheguo guojia tongji ju* 中华人民共和国国家统计局.

2019. “Zhongguo tongji nianjian” 中国统计年鉴 (China Statistical Yearbook).

*Zhongguo tongji chubanshe* 中国统计出版社. URL:

<http://www.stats.gov.cn/tjsj/ndsj/2019/indexch.htm> (consultato il giorno 15/11/2020).