





La Cina I**

La Cina
a cura di Maurizio Scarpari

I*
Preistoria e origini della civiltà cinese
a cura di Roberto Ciarla e Maurizio Scarpari

I**
Dall'età del Bronzo all'impero Han
a cura di Tiziana Lippiello e Maurizio Scarpari

II
L'età imperiale dai Tre Regni ai Qing
a cura di Mario Sabattini e Maurizio Scarpari

III
Verso la modernità
a cura di Guido Samarani e Maurizio Scarpari

La Cina

a cura di Maurizio Scarpari

I**

Dall'età del Bronzo all'impero Han
a cura di Tiziana Lippiello e Maurizio Scarpari



Giulio Einaudi editore

© 2013 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Redazione: Valentina Barbero.

Collaborazione redazionale: Lisa Indraccolo.

Traduzioni: Alice Antonelli, pp. 77-133; Valentina Palombi, pp. 181-259;
Micol Biondi, pp. 633-718; Amina Crisma, pp. 747-807; Lisa Indraccolo, pp. 901-73.

La casa editrice, avendo esperito tutte le pratiche relative
al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione
di quanti avessero comunque a vantare diritti in proposito.

www.einaudi.it

ISBN 978-88-06-18511-4

Indice

p. xxiii *Introduzione* di Maurizio Scarpari

Dall'età del Bronzo all'impero Han

Origine e formazione della civiltà cinese

RICCARDO FRACASSO

- 5 Dal mito alla storia: origini, sovrani pre-dinastici e dinastia Xia
- 8 1. L'invenzione della civiltà
- 10 2. Sequenze pre-dinastiche: i Tre Augusti e i Cinque Sovrani
- 24 3. Yu e la dinastia Xia
- 34 4. Mitologia e *sbenhua*: nascita e sviluppi di una nuova scienza
- 35 5. Peculiarità distintive e natura delle fonti

RICCARDO FRACASSO

Esordi storici: la dinastia Shang

- 39 1. Fonti
- 47 2. Genealogie e sequenze dinastiche
- 64 3. Cronologie e periodizzazioni
- 67 4. Stato, ambiente e società durante la fase di Anyang

EDWARD L. SHAUGHNESSY

La dinastia Zhou

- 79 I. LE FONTI
- 80 1. Fonti tradizionali
- 84 2. Altri tipi di resoconti tradizionali
- 88 3. Fonti paleografiche
- 93 4. Altri manufatti archeologici

p. 97	II. LA STORIA DEL PERIODO ZHOU OCCIDENTALE
105	III. IL PERIODO DELLE PRIMAVERE E AUTUNNI
106	1. La supremazia di Zheng
108	2. L'egemonia di Qi
111	3. L'egemonia di Jin
115	4. L'ascesa del Sud
117	IV. IL PERIODO DEGLI STATI COMBATTENTI
121	V. L'APPARATO RITUALE E L'ORGANIZZAZIONE MILITARE
122	1. L'apparato rituale
127	2. L'organizzazione militare
132	VI. L'EREDITÀ DEI ZHOU

MAURIZIO SCARPARI

135	Verso l'impero: dagli Stati Combattenti all'unificazione
138	1. La concezione del mondo e dell'universo
142	2. Verso l'unificazione del <i>tianxia</i>
146	3. L'arte di governo
152	4. La codificazione della legge

MAURIZIO SCARPARI

159	L'unificazione del <i>tianxia</i> : la dinastia Qin
161	1. L'identità culturale dei Qin
166	2. Annessione o successione?
170	3. Il Primo Augusto Imperatore dei Qin
179	4. Il crollo della dinastia

B. J. MANSVELT BECK

181	La dinastia Han
183	1. Quadro degli eventi principali
185	2. La fondazione della dinastia Han Occidentale (206-202 a.C.)
188	3. Il regno dell'imperatrice vedova Lü (r. 195-180 a.C.)
193	4. Il regno dell'imperatore Wen (r. 180-157 a.C.)
201	5. Il regno dell'imperatore Jing (r. 157-141 a.C.) e la ribellione dei sette regni
202	6. Il regno dell'imperatore Wu (r. 141-87 a.C.)
213	7. Dalla politica modernista alla politica riformista: il I secolo a.C.
214	8. I nuovi culti di stato
218	9. Le relazioni estere nel corso del I secolo a.C.
221	10. Le regioni occidentali
223	11. L'ascesa di Wang Mang (8 a.C. - 9 d.C.)

- p. 225 12. Il regno di Wang Mang (r. 9-23 d.C.)
 227 13. La restaurazione della dinastia Han (23-36)
 231 14. Il regno dell'imperatore Guangwu (r. 25-57)
 236 15. Il regno dell'imperatore Ming (r. 57-75)
 237 16. Il regno dell'imperatore Zhang (r. 75-88)
 238 17. Il regno dell'imperatore He (r. 88-106)
 242 18. Il regno degli imperatori Shang (r. 106) e An (r. 106-25)
 19. Il regno dell'imperatore Shun (r. 125-44)
 246 20. Il regno dell'imperatore Huan (r. 146-68)
 248 21. Il regno dell'imperatore Ling (r. 168-89)
 249 22. La rivolta dei Turbanti Gialli
 253 23. La caduta degli Han (189-220)
 257 24. La caduta degli Han in prospettiva

La Cina e i barbari

NICOLA DI COSMO

La frontiera settentrionale dalle origini all'unificazione imperiale

- 263 1. Genesi e periodizzazione della frontiera
 268 2. La frontiera durante il periodo Shang
 272 3. I rapporti tra i Zhou e le popolazioni di frontiera fino al 650 a.C.
 274 4. Principali culture e siti archeologici
 276 5. Fonti storiche
 279 6. Diffusione del nomadismo e fonti archeologiche (650-350 a.C.)
 284 7. Rapporti tra gli stati cinesi e i Di
 287 8. Dal periodo degli Stati Combattenti all'unificazione della Cina e la costituzione dell'impero Xiongnu
 290 9. Relazioni tra i nomadi e gli «stati centrali»
 292 10. Origini storiche dell'impero Xiongnu
 296 11. Considerazioni conclusive

NICOLA DI COSMO

Le frontiere dell'impero Han

- 301 1. Geografia storica
 303 2. Il sistema tributario e le relazioni internazionali
 306 3. La frontiera settentrionale durante la dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.): i Xiongnu
 310 4. La frontiera del Nord-ovest: le Regioni Occidentali
 312 5. La frontiera settentrionale durante la dinastia Han Orientale (25-220 d.C.)
 315 6. La frontiera meridionale

Archeologia, arte, musica

SABRINA RASTELLI

Arte e rito nell'età del Bronzo

- | | |
|--------|--|
| p. 323 | 1. La cultura Erlitou |
| 333 | 2. Le culture Erligang e Panlongcheng |
| 345 | 3. Il periodo Huanbei o di transizione |
| 353 | 4. Il periodo Yin o tardo-Shang |
| 375 | 5. La dinastia Zhou Occidentale |

SABRINA RASTELLI

401 Nuovi spazi creativi: l'arte Zhou Orientale

- | | |
|-----|--|
| 404 | 1. Lo stato di Guo |
| 406 | 2. Lo stato di Jin |
| 409 | 3. Lo stato di Zeng |
| 410 | 4. Lo stato di Qin |
| 413 | 5. Lo stato di Huang |
| 416 | 6. Lo stato di Ju |
| 417 | 7. Lo stato di Zheng |
| 419 | 8. Lo stato di Chu |
| 422 | 9. La sepoltura del ministro Zhao (stato di Jin) |
| 426 | 10. La necropoli dei duchi di Qin a Nanzhihui |
| 429 | 11. Gli stati di Cai, Wu e Yue |
| 433 | 12. La sepoltura del marchese Yi di Zeng |
| 438 | 13. La tomba M126 a Fenshuiling |
| 439 | 14. La sepoltura del funzionario Shao Tuo (stato di Chu) |
| 445 | 15. La tomba M1 a Mashan |
| 450 | 16. La necropoli reale dello stato di Zhongshan |
| 453 | 17. Le necropoli del regno di Qin |
| 455 | 18. Conclusioni |

SABRINA RASTELLI

457 Il parco funerario del Primo Imperatore

SABRINA RASTELLI

471 Lusso e immortalità: l'arte Han

- | | |
|-----|--|
| 472 | 1. Il parco funerario dell'imperatore Jing |
| 477 | 2. Le tombe a pozzo della necropoli di Mawangdui |
| 488 | 3. Le tombe rupestri dei re Liu Sheng e Zhao Mo |
| 499 | 4. Le tombe a camera in muratura e/o in pietra del periodo Han Occidentale |

- p. 510 5. Le tombe a camera in muratura e/o in pietra del periodo Han Orientale
 528 6. Oltre i confini dell'impero
 530 7. Conclusioni

LUCA PISANO

Musica e rituale

- 533 1. Dalle origini alla dinastia Xia
 536 2. La dinastia Shang
 538 3. Dalla dinastia Zhou al periodo degli Stati Combattenti
 542 4. La dinastia Han

Credenze religiose e correnti di pensiero

RICCARDO FRACASSO

- 547 Divinazione e religione nel tardo periodo Shang
 548 1. Divinazione e piromanzia
 559 2. Pantheon e sfera rituale
 565 3. Riti e sacrifici
 568 4. Sepolture e pratiche funerarie
 569 5. Sciamanesimo, totemismo, iconografia

TIZIANA LIPPIELLO

Pensiero e religione in epoca Zhou

- 573 1. Introduzione
 577 2. Gli esperti di *yin-yang*
 580 3. Confucio e i *ru*
 587 4. Mozi e il rifiuto della tradizione
 589 5. Yang Zhu e il valore della vita
 592 6. Mencio alla ricerca del compromesso
 597 7. La costante pratica del giusto mezzo
 599 8. Xunzi e il potere dell'uomo
 602 9. Han Feizi e il potere della legge
 606 10. Hui Shi e Gongsun Long: l'arte del paradosso
 608 11. Zhuangzi e l'oblio dell'uomo
 611 12. Il *Laozi* e il non-agire che reca giovamento
 616 13. La coltivazione interiore per controllare il cosmo
 621 14. Riti e credenze religiose

DONALD HARPER

Scienza e mondo naturale

- p. 633 I. INTRODUZIONE
 638 II. GLI ESPERTI E I LORO TESTI
 643 1. Le scoperte di manoscritti
 647 2. Classificazione dei testi degli esperti
 651 3. La formazione intellettuale degli esperti
 655 III. COSMOGONIA
 658 1. La cosmogonia secondo i manoscritti del periodo degli Stati Combattenti
 666 2. L'ordine cosmico e i Cinque Agenti secondo un manoscritto di epoca Han
 668 IV. COSMOLOGIA, ASTROLOGIA E CALENDARISTICA
 669 1. La cosmologia in epoca Han
 675 2. La concezione del cielo prima della dinastia Han
 686 3. Calendari, sistemi astro-calendariali e mondo naturale
 694 V. *QI*, *YIN-YANG* E I CINQUE AGENTI
 703 VI. LA MEDICINA
 717 VII. CONCLUSIONI

ATTILIO ANDREINI

L'arte della guerra

- 719 1. La politica della guerra
 734 2. Il *Sunzi bingfa*, la letteratura militare e le principali teorie strategiche

MARIANNE BUJARD

Pensiero e religione in epoca imperiale

- 747
 748 1. Edificare la legittimità
 751 2. La corte dei letterati
 752 3. Gli adepti del *laissez faire*
 754 4. Come governare l'impero?
 756 5. Lu Jia e Jia Yi
 760 6. Il trattato promosso dal principe di Huainan
 762 7. Dong Zhongshu
 764 8. Disastri e prodigi
 766 9. Soffi buoni e cattivi
 767 10. Come far venire la pioggia
 768 11. Il governo tramite le lettere
 769 12. Gli antichi e i moderni, l'ordito e la trama
 771 13. I dibattiti a corte

- p. 775 14. Gli esiliati dell'interno
 781 15. L'antico sistema religioso
 786 16. Dal sacrificio a Taiyi al sacrificio al Cielo
 789 17. La dinastia Han Orientale: la religione dei letterati
 791 18. I culti degli imperatori defunti
 793 19. La religione locale
 796 20. I culti degli immortali
 798 21. Movimenti millenaristici
 802 22. Le prime comunità buddhiste
 803 23. Riti privati

Lingua e letteratura

MAGDA ABBIATI

Lingua e scrittura

- 811 1. La lingua cinese
 826 2. La scrittura cinese

ATTILIO ANDREINI

845 La trasmissione del sapere. Forme e funzioni del testo

- 846 1. I primi testi scritti
 862 2. Documenti su legno, bambù e seta
 875 3. Riscrivere la storia della Cina antica: strutture, contenuti e affiliazioni delle fonti manoscritte (dal tardo periodo Zhou alla prima fase imperiale)
 891 4. Nuove prospettive di studio
 898 5. Conclusione

HANS VAN ESS

Gli albori della letteratura

- 901 1. La formazione delle opere cinesi antiche e il primo sistema di classificazione della letteratura cinese
 903 2. I testi oracolari
 905 3. Le iscrizioni su bronzo e lo *Shujing*
 907 4. Lo *Shijing*
 911 5. La letteratura storica
 916 6. Fiabe, battute di spirito e aneddoti
 924 7. Massime, opere in versi, dialoghi didascalici e trattati
 934 8. La canonizzazione dei Classici in epoca Han
 936 9. I *Canti di Chu* (*Chuci*)
 943 10. Poetica del *fu*
 946 11. Xunzi e l'indovinello
 949 12. Il *fu* in epoca Han

XIV	Indice
p. 956	13. Altre forme poetiche di epoca Han
963	14. Storiografia
966	15. La lettera e il saggio o trattato
971	16. La narrativa

Apparati

977	Cronologia
979	Bibliografia
1047	Lista dei caratteri cinesi
1111	Indice dei nomi
1121	Gli autori

SABRINA RASTELLI

Nuovi spazi creativi: l'arte Zhou Orientale

La dinastia Zhou Orientale (770-256 a.C.) coincide con un periodo della storia cinese particolarmente lungo e complesso: è infatti durante questi cinque secoli e mezzo che il governo feudale Zhou si dissolse frammentandosi in poteri regionali, progressivamente più indipendenti, per poi giungere nuovamente all'unificazione sotto l'egemonia del più potente di essi, in un regime totalitario centralizzato, non più basato su rapporti di parentela. Cruciale per lo sviluppo artistico è il fatto che, sebbene gli stati regionali fossero costantemente in lotta per la supremazia, continuarono a proporre il modello rituale Zhou. Tuttavia, venendo meno il potere centrale, scomparve anche l'arbitro dello stile, consentendo così la manifestazione di gusti regionali, alcuni totalmente alieni alla precedente sfera culturale Zhou, ma destinati a influenzarla profondamente. Nonostante le corti fossero in feroce competizione per emergere in ambito sia politico sia artistico, i frequenti incontri per sancire alleanze, trattati di pace o dichiarazioni di guerra fecero sì che le innovazioni del linguaggio artistico circolassero rapidamente, sollecitando la loro costante diffusione e fusione. La fioritura di stili regionali e al contempo l'adozione di certi stilemi esotici riflettono l'ambiente intellettuale del momento, con l'elaborazione di nuove idee filosofiche, e la situazione politica, caratterizzata dalla perenne tensione fra spinte regionali e aspirazioni all'unificazione. Per questo il periodo Zhou Orientale, soprattutto a partire dal VII secolo a.C., è uno dei più entusiasmanti e prosperi della cultura cinese.

La nostra conoscenza dell'arte del periodo Zhou Orientale è subordinata alle scoperte archeologiche che, dagli anni Venti del secolo scorso, si concentrano soprattutto su siti cimiteriali (e meno su insediamenti abitativi) e sui corredi funerari da essi restituiti. I materiali più ricorrenti sono il bronzo, la ceramica, la giada (intesa in senso lato), la lacca, i tessuti e raramente l'oro. La lacca deriva dalla linfa raccolta dagli alberi di *rhus verniciflua*, indigeni della Cina meridionale, incidendone la corteccia. Per essere utilizzato, il liquido denso e ricco d'impurità deve prima

essere purificato filtrandolo e lasciando evaporare l'acqua in eccesso; la sostanza che ne risulta è trasparente e di color ambra e può essere colorata aggiungendo alcuni pigmenti minerali o organici (estratti da piante). Il rosso (dal cinabro) e il nero (dalla fuliggine) sono i piú ricorrenti perché sono i piú stabili e duraturi, ma compaiono anche il bianco, il giallo, il marrone, il verde, l'argento e l'oro; il giallo tende a dissolversi, lasciando solo tracce polverose del brillante pigmento, mentre l'argento si annerisce. La lacca viene applicata a strati sull'oggetto prescelto, di solito di legno, ma anche di pelle, bambú, ramia o tessuto, assicurandosi sempre che lo strato precedente sia perfettamente asciutto prima di stendere il successivo; poiché la sostanza deve asciugarsi in ambiente umido, il procedimento richiede tempi molto lunghi. L'oggetto finito è impermeabile, duro e resistente al calore, tutte qualità molto desiderabili nella Cina antica. Verso la fine del periodo Zhou Orientale, fu introdotta la pratica di rinforzare con tessuto le pareti, ora assottigliate, delle forme in legno; affinché la stoffa aderisse bene al corpo, veniva impregnata con una mistura di lacca e cenere prima di applicare una mano di lacca pura. Tale tecnica riscosse molto successo, poiché permetteva di utilizzare legno piú morbido che perciò poteva essere modellato in forme piú eleganti (Lee King-Tsi e Hu Shih-Chang 1996; Knight 1998, pp. 89-90).

Il complesso processo di produzione, l'eccezionale risultato estetico, nonché l'impermeabilità e la durezza, rendevano i manufatti laccati particolarmente pregiati e perciò appannaggio esclusivo delle classi sociali piú elevate. Oggetti laccati sono emersi con una certa consistenza a partire dal v secolo a.C., ma ciò non significa che prima non fossero inclusi nei corredi: in molti casi, infatti, i sarcofagi erano laccati, come i carri sepolti nelle apposite fosse, ed erano presenti anche alcuni recipienti, ma l'alta deperibilità del legno e i metodi di chiusura dei sepolcri hanno impedito la conservazione dei manufatti di questo materiale. Dal v secolo a.C., quando furono elaborate nuove teorie sull'aldilà e sul possesso da parte dell'uomo di una pluralità di anime, le tombe assunsero un significato diverso e si curò molto di piú la loro sigillatura con strati di argille particolari e carbone vegetale (sperimentato nel feudo di Jin alla fine del periodo Zhou Occidentale) che permettevano un maggior isolamento e, di conseguenza, una migliore conservazione della sepoltura e del suo contenuto. È perciò possibile che l'incremento di manufatti laccati nei sepolcri dal v secolo a.C. in poi sia almeno in parte dovuto al migliore mantenimento della dimora ultraterrena. Le stesse osservazioni sono applicabili ai tessuti, ritrovati in misura consistente in tombe ascrivibili al iv secolo a.C. e solo occasionalmente in epoche precedenti (tomba G2 a Baoxiangsi, metà VII secolo a.C.). Numericamente le ce-

ramiche superano gli oggetti di bronzo, soprattutto perché questi ultimi erano riservati all'élite dell'epoca, mentre le leggi suntuarie prevedevano che i signori di basso rango e il resto della popolazione fossero accompagnati da manufatti di terracotta, talvolta eseguiti a imitazione dei più pregiati bronzi rituali. Le ceramiche sono molto preziose per gli archeologi perché ricorrono con regolare frequenza nelle necropoli, perciò la loro analisi tipologica e stilistica consente di stabilire una cronologia relativa delle sepolture all'interno di un cimitero e fra siti di zone diverse. I bronzi tuttavia sono lo specchio dell'alta società e dei rituali che la regolavano (soprattutto in ambito politico), perciò l'esame del loro sviluppo formale, stilistico e tecnico occupa una posizione prominente nello studio della storia dell'arte cinese antica. La giada è un materiale molto duro, ma anche molto difficile da lavorare (non la si può scolpire, la si deve molare), ed è proprio per queste sue qualità eccezionali che fin dall'epoca neolitica era riservata all'élite e aveva assunto valenze particolari legate alla sfera politico-religiosa.

L'invasione del regno dei Zhou nel 771 a.C. e il conseguente trasferimento della capitale da Feng-Hao a Luoyi (corrispondente grosso modo all'odierna Luoyang) segnano storicamente l'inizio dell'inesorabile declino della casata reale dei Zhou, ma si tratta di un evento politico che non ebbe ripercussioni immediate in ambito artistico, dove si continuarono a rispettare i parametri stabiliti dalla cosiddetta «riforma rituale Zhou», completata intorno alla metà del IX secolo a.C. Ciò è testimoniato dalla scoperta di alcune necropoli databili approssimativamente dal IX al VII secolo a.C. i cui corredi mostrano una continuità formale e stilistica nelle serie di bronzi rituali che, in assenza di iscrizioni con riferimenti a persone o luoghi specifici, sarebbe difficile attribuire alla fase anteriore o posteriore del dominio Zhou. Dall'osservazione dei manufatti emersi da queste tombe si evince che, subito dopo il trasferimento della capitale nei pressi dell'odierna città di Luoyang, si continuò a prediligere manufatti sobriamente ornati con pochi fregi costituiti da motivi astratti identici, nati dallo smembramento e dalla stilizzazione del drago e degli uccelli, ripetuti in successione, talvolta a turno capovolti. Di solito i motivi appaiono in rilievo appiattito, mentre linee recesse definiscono i corpi ed evidenziano le articolazioni. La semplificazione e la stilizzazione dei singoli motivi decorativi generò presto l'esigenza di renderli dinamici: la disposizione alternata a dritto e a rovescio era un primo timido tentativo, ma non soddisfacente, così presto i bronzisti cominciarono a elaborare nuove soluzioni.

Quanto alle forme del vasellame rituale, esse erano ormai standardizzate e ricorrevano in serie di recipienti identici, numericamente variabili

a seconda del rango del defunto, e in gruppi fissi: tripodi *ding*, vasi *gui*, fiasche *hu*, tripodi senza manici *li*, bacili *pan*, vaporiere *yan*, coppe con piedistallo *dou*, recipienti *yi*, brocche *he*, campane a percussione di tipo *yong* (dette anche *bianzhong*), caratterizzate da assenza di battaglio, sezione ellittica, manico cilindrico, anello di sospensione, orlo armonico ad arco e presenza di bugne, e di tipo *bo*, che si distinguono dalle precedenti per la sezione ovale, il manico ad anello molto elaborato e l'orlo piatto.

Secondo il *Gongyang zhuan* (Commentario di Gongyang [alle «Primavere e Autunni»]) di He Xiu (129-182 d.C.), un intellettuale del periodo Han Orientale, le norme suntuarie Zhou prevedevano che, per officiare i riti, il Figlio del Cielo (cioè il re Zhou) impiegasse nove *ding*, i duchi sette, gli aristocratici di livello inferiore cinque e i funzionari *shi* tre (Li Xueqin 1985a, pp. 461-64). In base a ciò, il rango dei defunti dovrebbe essere facilmente dedotto proprio dal numero di tripodi inclusi nel corredo, tuttavia i ritrovamenti archeologici mostrano che questa regola era spesso disattesa nel periodo Zhou Orientale, come testimonierebbero le sepolture di Shangcunling (M2009) e di Sujialong, mentre altre hanno restituito un numero troppo esiguo di tripodi rispetto all'opulenza del resto del corredo, suggerendo perciò che, molto probabilmente, quella dei nove *ding* non fosse una norma, o comunque non fosse rigidamente applicata. Alcuni studiosi interpretano l'occorrenza di nove *ding* in tombe non reali (nessuna sepoltura reale è stata finora scavata) come un segno della debolezza dello stato centrale Zhou, non più rispettato dai suoi vassalli che cominciarono ad arrogarsi diritti prima riservati esclusivamente al Figlio del Cielo; secondo un'altra ipotesi, ai principi di stati vassalli con legami di sangue con la casata Zhou era consentito celebrare riti che prevedevano l'impiego della serie più ampia di tripodi, tuttavia la disomogeneità delle scoperte sul campo non consente di sottoscrivere pienamente nessuna delle due tesi.

1. *Lo stato di Guo.*

La necropoli di Shangcunling, Sanmenxia, Henan (Zhongguo 1959; Henansheng 1999), che conservava le spoglie mortali degli aristocratici dello stato di Guo, è un ottimo esempio di continuità delle pratiche religiose e rituali fra le dinastie Zhou Occidentale e Orientale, tanto che la datazione di alcune sepolture è controversa: gli archeologi cinesi ritengono infatti che le tombe M2009, M2001 e M2006 (fra le altre scavate negli anni Novanta) siano del periodo Zhou Occidentale (Jiang Tao 1992; Jiang Tao e altri 1995; Henansheng 1992 e 1999), mentre Jessica Rawson

(1995a, p. 89) e Lothar von Falkenhausen (1999, pp. 470-74) le ascrivono all'inizio dell'epoca successiva in base alla qualità inferiore del vasellame rituale e alla presenza di repliche miniaturizzate in bronzo. Sull'attribuzione della M1052 (Li Feng 1988) all'inizio della dinastia Zhou Orientale non ci sono invece dubbi: essa apparteneva al principe ereditario Yuan e il suo corredo era costituito da 28 bronzi rituali, fra cui una serie di sette tripodi *ding*, un gruppo di sei recipienti *gui* e un insieme di nove campane a percussione di tipo *yong* (oltre a sei *li*, uno *yan*, un *dou*, due *hu*, un *pan*, una brocca *he*, una piccola giara *guan* e armi). Anche la M2001 custodiva le spoglie di un nobile del rango di sette *ding*, ma nel complesso quest'ultimo era accompagnato da un corredo molto più sontuoso, comprendente 57 bronzi rituali, nonché una spada con impugnatura di giada e lama di ferro e un'ascia da combattimento *ge* di ferro e bronzo incastonata di turchesi, a dimostrazione del fatto che l'impiego del ferro cominciava a diffondersi. Le due sepolture dividevano comunque alcune caratteristiche essenziali: i defunti erano stati adagiati in un doppio sarcofago (prerogativa degli aristocratici di alto rango) di legno laccato alloggiato nella camera sepolcrale e sui corpi erano stati disposti complessi ornamenti di giada; il gruppo di bronzi rituali era costituito da un insieme completo, inclusa una serie di campane, ed entrambe le sepolture erano corredate da una fossa per carri e cavalli, appannaggio esclusivo di nobili di alto rango (minimo cinque *ding*); il numero di carri e cavalli immolati era correlato allo *status* del defunto: a Shangcunling, le fosse delle tombe di classe sette *ding* contenevano 10 carri e 20 cavalli, mentre il grado distinto da cinque tripodi ne possedeva la metà.

Il carillon di otto campane *yong* (h. 22,7-58,7 cm; ciascuna munita del proprio gancio a «S» per appenderle) rinvenute nella M2001 è decorativamente conservatore: nella parte inferiore si notano due esseri zoomorfi addorsati (draghi o uccelli?), mentre i registri fra le bugne sono occupati da due elementi a «C» a turno capovolti che si sviluppano da un occhio centrale; sulla cima della cassa di risonanza si trovano quattro motivi a «S», terminanti a ciascuna estremità in una testa simile a quella delle creature sul tamburo, e con un occhio al centro del corpo come quello osservato sulle cifre a «C», accoppiati in modo da formare un decoro simmetrico. Una lunga iscrizione, che identifica il defunto con un certo Guo Ji, è stata incisa sul trapezio fra i due gruppi di bugne e un'altra compare a sinistra sul tamburo. Per quanto riguarda la forma, le campane sono a sezione ellittica con il profilo dritto, leggermente svato, e il bordo ricurvo.

Il corredo di bronzi depresso nella tomba M2001 (e anche nelle M2009 e M2006) includeva venti riproduzioni miniaturizzate di recipienti per

alcolici, aboliti dalla riforma rituale del IX secolo a.C., caratterizzati da forme distorte e assenza di decorazione. Tali manufatti, indicati in cinese con il termine *mingqi*, che alla lettera significa «oggetti luminosi» o «oggetti per lo spirito», erano eseguiti esclusivamente a scopo funerario e non erano funzionali, a causa delle dimensioni troppo ridotte o perché talvolta il coperchio era fuso insieme al corpo o il modello interno di ceramica era ancora presente. La pratica di seppellire *mingqi* di bronzo (e giade antiche) era diffusa anche negli stati di Jin e Ying, dove, come a Guo, era riservata alle tombe di membri altolocati del lignaggio, deceduti tra la fine della dinastia Zhou Occidentale e l'inizio di quella Orientale (vedi *Arte e rito nell'età del Bronzo*, in questo volume); poco dopo tale usanza fu abbandonata.

Molti degli elementi di giada rinvenuti nella M2001 andavano a comporre motivi complessi, adagiati sul volto e sul corpo del defunto secondo un'usanza inaugurata alla fine del medio periodo Zhou Occidentale nella necropoli di Fengxi, Shaanxi, ma ampiamente raffinata durante la fase successiva, soprattutto nel feudo di Jin. L'insieme che adornava il corpo di colui che riposava nella tomba M2001 è straordinario: 14 elementi di varia forma descrivono il volto, mentre due collane, una delle quali con lungo pettorale (tavola 8), ornano il corpo; le doppie file di vaghi di corniola e di vetro turchese sono collegate da pendenti di nefrite semicircolari *huang* decorati con motivi zoomorfi, oppure interrotte da cilindri dello stesso materiale abbelliti da disegni ancora più astratti. Insieme a questi ornamenti compositi, sono state ritrovate anche piccole sculture raffiguranti animali che evocavano gli amuleti rinvenuti in tombe databili dal periodo tardo-Shang (grosso modo intorno al XIII-XI secolo a.C.).

2. Lo stato di Jin.

L'anno 655 a.C. è il limite cronologico inferiore della necropoli di Shangcunling, essendo la data in cui, secondo la storiografia tradizionale, Guo fu sottomesso dallo stato di Jin, fondato come vassallo dei Zhou nel 1045 a.C. La grande necropoli di Beizhao presso i villaggi di Tianma e Qucun nello Shanxi, scavata a più riprese negli anni Novanta del secolo scorso, sembra essere stata in uso dal IX alla metà del VII secolo a.C., perciò il confronto dei corredi funerari emersi dalle varie sepolture permette di analizzare lo sviluppo stilistico di bronzi e giade dal periodo Zhou Occidentale a quello Orientale.

Secondo gli archeologi che l'hanno scavata, la tomba M93, provvi-

sta di due rampe d'accesso, custodiva addirittura le spoglie del marchese Wen (r. 780-746 a.C.) (Beijing 1995), sotto la guida del quale lo stato di Jin avrebbe acquisito una posizione di prominenza politica rispetto agli altri regni. Il suo corpo era stato adagiato in un doppio sarcofago di legno laccato depresso all'interno di una camera sepolcrale scavata verticalmente nel terreno e rinforzata con grosse pietre; in corrispondenza del volto sono stati trovati 31 elementi di giada o pietra variamente lavorati che formavano una magnifica maschera, paragonabile a quella rinvenuta nella M2001 a Shangcunling, oltre a due dischi *bi* e uno *huan*, mentre un'ascia *ge* di giada era stata deposta sul torace. A eccezione di altre cinque *ge* di pietra appoggiate sul coperchio della bara esterna, il resto del corredo era stato sistemato nello spazio fra la camera sepolcrale e il doppio feretro: i bronzi rituali includevano una serie di 16 recipienti piú 8 repliche miniaturizzate, 10 campanelle con battaglio *ling* e 16 a percussione del tipo *yong*. Se la sepoltura fosse effettivamente appartenuta al marchese Wen, sorprende che abbia restituito solo una serie di cinque tripodi *ding* (mentre presso la necropoli a Shangma, che ospita i resti di un ramo minore della nobiltà Jin, sono state rinvenute serie anche di sette *ding*). L'ornamentazione del vasellame rituale è misurata ed evidentemente influenzata dallo stile del tardo periodo Zhou Occidentale: il drago semplificato e astratto è variamente declinato a formare elementi a «C», «S» o «Z» disposti uno di seguito all'altro lungo i vari registri, oppure incrociati, come sul coperchio delle fiasche *hu*; la fascia principale dei tripodi *ding* è ornata con onde sagomate e nella parte inferiore delle campane ricompaiono coppie di uccelli giustapposti con le teste rivolte all'indietro. Il decoro sul ventre della fiasca *hu* rinvenuta nell'adiacente tomba M102, probabilmente appartenente a una consorte, mostra un interessante tentativo di animazione dell'ornamento (figura 1): il drago stilizzato e ridotto a un motivo vagamente rettangolare è ripetuto quattro volte in maniera simmetrica rispetto a un punto centrale e il modulo piú ampio cosí composto è a sua volta replicato simmetricamente rispetto a una bugna quadrata appuntita che compare su ciascun lato del recipiente, lasciando però una banda liscia intorno ai nuovi moduli. Questo timido esempio di simmetria puntuale testimonia la volontà dei bronzisti dell'VIII secolo a.C. di animare l'ornamentazione ereditata dalla tradizione precedente.

I *mingqi* sono ancora piú moderatamente decorati (con uno o due registri sottili), a eccezione del contenitore per alcolici *yi* a sezione rettangolare, il profilo del quale è movimentato da grandi elementi plastici che si arrampicano sulle pareti del recipiente e del coperchio e sopra a quest'ultimo.

La presenza di una serie di soli cinque tripodi e la sobrietà del vasellame rituale inducono a pensare che non si tratti della tomba del marchese Wen, ma di un altro aristocratico di rango leggermente inferiore, vissuto probabilmente nell'VIII o nella prima metà del VII secolo a.C.

Figura 1.

Fiasca *fangbu* (h. 48,6 cm), bronzo, tomba M102 a Tianma-Qucun, Shanxi, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.).



Il peggioramento della qualità dei bronzi notato in riferimento agli esemplari emersi dalla necropoli di Shangcunling è confermato anche dai corredi del cimitero di Tianma-Qucun, a dimostrazione del fatto che questa era una caratteristica comune all'inizio della dinastia Zhou Orientale (ereditata dal periodo precedente); eventualmente sfuggivano a tale destino solo alcuni manufatti, tra i quali le fiasche *hu*, o altri tipologicamente eccezionali. Tale involuzione, così come l'impiego di repliche, è stata imputata alla scarsità di vasellame prestigioso nascosto in ripostigli sicuri durante l'invasione dei Quanrong nel 771 a.C. (Rawson 1996, p. 262; von Falkenhausen 1999, p. 476).

3. *Lo stato di Zeng.*

La continuità nelle forme e nello stile dei bronzi dell'VIII secolo a.C. rispetto a quelli del periodo Zhou Occidentale non fu un fenomeno limitato agli stati settentrionali, ma interessò anche entità più distanti, come quella meridionale di Zeng nello Hubei. Nei testi antichi non si fa menzione di questo stato, a testimonianza del fatto che la letteratura dell'epoca non è necessariamente completa, e gli studiosi dibattono sul periodo in cui lo stato di Zeng sarebbe stato creato: all'inizio o alla fine della dinastia Zhou Occidentale. Alcuni bronzi recanti iscrizioni relative a Zeng erano emersi incidentalmente, ma si tratta di ritrovamenti fortuiti e sporadici, mentre la tomba scoperta nel 1966 a Sujialong, Jingshan, Hubei, appartenente a un signore locale, ha restituito un opulento corredo comprendente 36 recipienti bronzei, fra cui una serie di 9 *ding*, e 61 finimenti (Hubeisheng 1972). Fra il 2002 e il 2003 la costruzione di una nuova autostrada ha sollecitato lo scavo del cimitero di Guojiamiao, Zaoyang, Hubei, che ha riportato alla luce 25 tombe e tre fosse per carri e cavalli databili fra l'800 e il 650 a.C. circa (Xiangfanshi 2005). I reperti emersi da queste sepolture presentano caratteristiche formali e stilistiche molto simili a quelle delle aree metropolitane del tardo periodo Zhou Occidentale, suggerendo stretti legami con il regno di Zhou, nonostante la distanza geografica.

Fra i recipienti di bronzo, quelli che meglio esemplificano la continuità stilistica con il vasellame del periodo Zhou Occidentale sono due fiasche *hu* a sezione rettangolare con spigoli smussati rinvenute nella tomba di Sujialong (Qingtongqi 1996, vol. X, cat. 104). La decorazione è distribuita su sei registri di varie dimensioni sul contenitore e due sul coperchio; i motivi sono fondamentalmente due: quello cosiddetto a «onde», per l'andamento sinuoso e continuo di un elemento nastrifor-

me che definisce anse contrapposte riempite da un insieme definito di altri componenti, e quello che si sviluppa a forma di «S» squadrata intorno a un occhio centrale. Quest'ultimo potrebbe derivare dall'astrazione del drago (o di qualche altro animale tipo l'uccello o la tigre) che si «decompone in un gioco di motivi geometrici» (Kontler 2000, p. 55); anche le onde potrebbero essere ricondotte alle spire di un drago (o di un serpente) che si avvolge intorno al recipiente, mentre gli elementi che riempiono i meandri formati dalle onde evocano il motivo cosiddetto «a cicala» già presente nel repertorio Shang. L'elemento ripetuto che forma il fregio intorno al piede è talvolta descritto come petalo squadrato capovolto riempito con un elemento geometrico, altre è associato alle scaglie del drago, vedendoci perciò un altro esempio di dissoluzione dell'onnipresente animale.

Le onde ampie e regolari, a prima vista ininterrotte dalle commessure degli stampi impiegati nella fusione del vaso, imprimono un movimento continuo, fluido e veloce che rompe solo apparentemente la simmetria dell'ornamentazione. La maestria del fonditore si nota nella distribuzione delle fasce ornamentali e nella sfumatura del rilievo: le «onde» sul ventre sono più accentuate nello spessore e nella grandezza rispetto a quelle sulle spalle, mentre sul registro superiore sono addirittura incise con un tratto molto delicato, in antitesi con quelle intagliate e leggermente inclinate che coronano magistralmente il coperchio forato al centro. Anche il motivo del drago stilizzato è più marcato sulla fascia che corre intorno al collo del recipiente e più lieve su quella del coperchio. Combinando abilmente decori, registri e sfumature del rilievo, l'artigiano è riuscito ad alleggerire il vaso e a infondergli quel dinamismo che è alla base della ricerca artistica dei bronzisti dell'epoca.

4. *Lo stato di Qin.*

Nello stato periferico di Qin, che dal Gansu (oltre i confini del regno Zhou Occidentale) si stava progressivamente espandendo verso est, il seppellimento di bronzi non funzionali nei sepolcri aristocratici era prassi consueta, soprattutto dopo il trasferimento della casa reale Zhou a Luoyang. Ciò è testimoniato dalla tomba M5 della necropoli nei pressi di Longxian, nello Shaanxi sud-occidentale (Shaanxisheng 1988; Xiao Qi 1989), che si distingue per conformazione interna e per la buona preservazione del corredo: la sepoltura è infatti a fossa verticale con una camera inferiore e una superiore più ampia, la salma era deposta in una bara di legno laccato al centro della fossa inferiore, mentre il corredo era

sistemato sul pavimento di tavole coperte da stuoie dell'ambiente superiore. Esso comprendeva vasi rituali di bronzo, armi, alcune giade, oggetti di terracotta, fra cui 385 elementi a forma di pietre sonore, perline di ceramica e cauri distribuiti vicino alle pareti, mentre al centro dell'ambiente era collocato un carro di legno a grandezza naturale con tutti i suoi accessori, «condotto» da due figure antropomorfe di legno, crudamente realizzate e proporzionalmente troppo piccole rispetto al carro.

Il residente di questa sepoltura non è stato identificato, ma dal suo corredo si desume che appartenesse all'aristocrazia dello stato di Qin: il carro è un inequivocabile simbolo dell'alto rango del proprietario, sebbene non si tratti del tipo da combattimento, bensì di un carro a trazione umana, comunque riservato agli aristocratici (Ciarla 2005, p. 49). La nobiltà del defunto è ulteriormente confermata dalla serie di bronzi rituali, in particolare dalla presenza di cinque calderoni *dìng* e quattro pignatte *gui*.

I motivi decorativi sono ispirati al drago, estremamente semplificato, o a parti di esso rielaborate e trasformate in un modulo legato a un altro secondo una sintassi sempre più complessa e fantasiosa: dalla giustapposizione all'incrocio nel rispetto della simmetria assiale, fino alla simmetria puntuale. Il registro principale di una delle fiasche *hu* è ornato con coppie di draghi affrontati, mentre sul ventre di un altro *hu* due draghi ridotti a una combinazione di elementi nastriformi e ritratti di profilo sono raffigurati concatenati. Su una vaporiera *yan* (Lanciotti e Scarpari 2006, cat. 29), la sintassi decorativa è ancora più sofisticata: partendo dalla bocca si nota un primo registro ornato con draghi nastriformi con elementi incrociati che generano un modulo ripetuto sei volte per lato; sul secondo il lungo corpo dell'animale mitologico disegna un modulo rettangolare tagliato diagonalmente in modo da interrompere il ritmo quadrangolare, mentre sul terzo si sviluppa intorno a un occhio centrale; in tutti e tre i casi lo sfondo è curiosamente trattato con un motivo di sottili spirali squadrate reminiscenze di un passato ormai lontano. Sulla parte inferiore dello *yan* il drago si trasforma in un motivo complesso di elementi incrociati, fra i quali diventa difficile distinguere la testa dell'animale più volte ripetuto. Purtroppo è impossibile datare in maniera assoluta la tomba M5, ma dal grado di astrazione del drago e dal gioco di intrecci visibile almeno su alcuni dei reperti, è possibile attribuirlo alla prima metà del VII secolo a.C.

Le riproduzioni non funzionali deposte nelle sepolture Qin potevano essere anche di terracotta dipinta, anziché di bronzo, nel qual caso la decorazione era tinteggiata in rosso e bianco a imitazione dei motivi intrecciati presenti sui bronzi coevi, ma in maniera molto approssimativa.

Come si vedrà in seguito, a partire dal v secolo a.C., la pratica di seppellire *mingqi* divenne una consuetudine diffusa in tutta la Cina, ma le riproduzioni miniaturizzate non funzionali dello stato di Qin all'inizio del periodo Zhou Orientale non possono essere considerate le precorritrici della tradizione successiva, poiché differiscono per aspetto, qualità, contesto e probabilmente significato (von Falkenhausen 1999, p. 493).

Sebbene lo stato di Qin fosse politicamente estraneo al regno Zhou, il corredo funerario della M5 tradisce una fedele adesione alle norme suntuarie Zhou con la deposizione di un numero dispari di calderoni *ding* e di uno pari di pignatte *gui*, una coppia di fiasche *hu* quadrate, un bacile *pan* con una brocca *he* e una vaporiera *yan*. Questa serie rituale subì poche variazioni nel corso dei secoli successivi, come le forme che rimasero pressoché invariate fino al iv secolo a.C., quando i bronzi rituali scomparvero dai corredi funerari Qin.

La bassa qualità dei bronzi emersi da sepolture Qin risalenti all'inizio della dinastia Zhou Orientale non dev'essere imputata all'incompetenza dei bronzisti locali, come dimostra la magnifica campana *bo*, rinvenuta insieme ad altre due dello stesso tipo e a cinque di tipo *yong*, in una fossa sacrificale presso il tempio Taigong a Pingyang (nell'odierna Baoji), capitale dello stato di Qin dal 714 al 677 a.C. (anno in cui fu trasferita a Yongcheng). Gli esemplari di tipo *bo* (Lanciotti e Scarpari 2006, cat. 33) sono capolavori dell'arte del bronzo dell'inizio del vii secolo a.C., nonostante i riferimenti arcaizzanti di forma e decorazione: mentre, infatti, le campane dell'inizio del vii secolo a.C. tendono ad avere le pareti diritte, queste mostrano ancora un profilo bombato che si restringe verso l'apertura e la superficie suddivisa in quattro quadranti da altrettante creste di draghi concatenati, superbamente lavorati a giorno, che si sviluppano lungo le pareti e si incontrano sulla sommità. Anche le bugne a diamante lungo i fregi che incorniciano il registro centrale e il fatto che emettessero una sola nota evocano i modelli dei secoli x e ix a.C., mentre l'ornamentazione principale rivela le nuove tendenze, con un motivo a draghi serpentiformi attorcigliati intorno alla testa, ripetuto quattro volte su ciascuno dei quattro segmenti in cui è suddivisa la superficie.

La parte inferiore delle campane è occupata da un'iscrizione molto preziosa, poiché riferisce che la serie di tre venne fusa per volere del duca Wu (r. 697-678 a.C.) e conferma l'accuratezza dell'ordine genealogico di cinque duchi dello stato di Qin - Xiang (r. 777-766 a.C.), Wen (r. 765-716 a.C.), Ning (r. 715-704 a.C.), Chu (r. 703-698 a.C.) e Wu - menzionati nel *Qinji* (Annali di Qin) così come sono citati nello *Shiji* (Memorie di uno storico), la grande storia universale compilata da Sima Qian (c. 145-86 a.C.). L'iscrizione rivela anche che il duca Wu, descritto come sovrano

capace ed energico, estese i confini del suo stato a est fino a Guanzhong (Shaaxi centro-occidentale), e a ovest fino a Longxi (Gansu).

5. *Lo stato di Huang.*

Tornando alle aree centrali, lo sviluppo successivo dell'ornamentazione dei bronzi è ben testimoniato dalla doppia sepoltura del nobile Jun Meng dello stato di Huang (sottomesso da Chu nel 648 a.C.) e della sua consorte (Meng Ji), scoperta a Baoxiangsi, Guangshan, Henan, nel 1983, e ascrivibile alla metà del VII secolo a.C. grazie alle numerose iscrizioni che compaiono sui bronzi (Henan 1984; Li Xueqin 1985b).

I coniugi erano sepolti in un'unica fossa, ricoperta con strati di argilla verde per sigillarla più adeguatamente, ma ciascuno riposava nella propria camera sepolcrale lignea; la tomba G2, appartenente alla consorte, si era conservata molto meglio di quella del coniuge: la camera sepolcrale era infatti suddivisa in due vani, uno contenente il feretro e l'altro il corredo, quest'ultimo curiosamente più lussuoso (22 bronzi e 131 giade) di quello del marito (14 bronzi e 54 giade) e qualitativamente superiore. Le spoglie di Meng Ji erano state adagiate in un sarcofago di legno laccato ornato con fregi che corrono lungo i bordi delle pareti e del coperchio; i decori richiamano quelli di sovente notati sui bronzi: onde sagomate, coppie di draghi astratti, alternativamente affrontati o addorsati, e triangoli combinati a formare losanghe. I manufatti di giada erano deposti sul corpo – il disco *bi* sul petto – e qui si è trovato anche il flauto di Pan in bambù, mentre gli oggetti laccati erano stati collocati fra la bara e la camera che ospitava i bronzi rituali. Tra questi compaiono solo due tripod *ding*, come nel sepolcro di Jun Meng, denotando così il rango piuttosto modesto dei due coniugi, tuttavia il numero pari (anziché dispari, come voleva la regola) e la scoperta di un passaggio scavato da predatori di tombe suggeriscono che il sito possa essere stato disturbato prima dell'arrivo degli archeologi.

I bronzi e le giade provenienti da entrambe le sepolture aderiscono a uno stile omogeneo, a testimonianza del fatto che i motivi decorativi erano condivisi da materiali diversi e che i bronzi erano molto probabilmente i prodotti di una fonderia locale. Ciò denota che già nel VII secolo a.C. le corti dei vari stati tendevano a esprimere il proprio gusto, sebbene ancora timidamente; tuttavia per la nascita di veri stili regionali bisognerà attendere ancora un secolo e l'emergere di stati più potenti e indipendenti, alcuni dei quali con una tradizione culturale avulsa da quella metropolitana Zhou.

Il piú rinomato dei recipienti rituali proveniente dalla tomba in esame è la fiasca *hu* inclusa nel corredo di Meng Ji (figura 2): il profilo dolce e sinuoso è sottolineato dalla decorazione che si solleva appena dal fondo, a eccezione dei due esseri zoomorfi a tutto tondo che, arrampicandosi

Figura 2.

Fiasca *hu* (h. 32 cm), bronzo, tomba di Meng Ji a Baoxiangsi, Guangshan, Henan, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.), metà VII secolo a.C.



sulle spalle del recipiente, fungono da manici. L'ornamentazione, distribuita su tre fasce, oltre al coperchio, lascia la parte inferiore del vaso, il piede e il collo nudi creando così un contrasto fra superfici ornate e non. Il registro principale, delimitato da una sorta di cordoncino, si sviluppa sul ventre del vaso in ampi riquadri separati a coppie dallo stesso cordoncino che ora corre verticalmente; ogni scomparto accoglie quattro file orizzontali di draghi stilizzati e nastriformi rivolti alternativamente verso destra o verso sinistra. I draghi formano ciascuno un'unità identica, ma essendo disposti a senso alternato e concatenati fra loro generano una trama che movimentata con elegante pacatezza la superficie.

Le due fasce decorative superiori sono ancora più semplici: una è suddivisa in losanghe e triangoli dai contorni incisi, l'altra è costituita da due serie sfalsate di elementi nastriformi e appiattiti, come i draghi del registro principale, a forma di «C». La superficie liscia del collo è parzialmente occupata da un'iscrizione che ricorre anche sugli altri bronzi e identifica i proprietari della sepoltura.

I manufatti di giada consistono in ornamenti di vario genere, perlopiù piatti (ma ci sono anche vaghi), con la superficie decorata impiegando tecniche distinte e con risultati meno omogenei di quanto inizialmente percepito, ma sempre con l'intento di emulare gli effetti visibili sui bronzi. L'ornamento a forma di tigre (o drago o drago-tigre) (figura 3), per esempio, ha la sagoma tagliata a riprodurre il corpo dell'animale visto di profilo, con tanto di fauci aperte, zampe artigliate e coda arricciata; la linea di contorno, marcata da un solco di spessore modulato, contiene gli elementi decorativi della superficie che a un occhio attento rivelano teste di creature fantastiche ancor più ridotte e stilizzate di quelle che compaiono sui bronzi coevi, fra tratti più o meno circonvoluti che movimentano la superficie. L'ulteriore astrazione del motivo del drago è dettata dalla mancanza di tecniche di lavorazione della pietra per ottenere gli stessi effetti che caratterizzano i bronzi. Questa forma, convenzionalmente definita tigre, ma che potrebbe essere una creatura fantastica, forse il drago stesso, è molto ricorrente fra le giade rinvenute nelle sepolture del periodo Zhou Orientale, suggerendo un valore simbolico caro ai cinesi dell'epoca, ma che a noi sfugge ancora.

La sepoltura di Meng Ji ha restituito anche frammenti di seta molto pregiati, data anche l'alta deperibilità dei tessuti (il loro ritrovamento è una rarità); uno è particolarmente interessante poiché ricamato con un motivo decorativo consistente in riccioli a «L» di due dimensioni diverse, combinati a formare un elemento ripetuto, a turno rovesciato. Sfortunatamente, però, questi reperti hanno mal sopportato l'esame del tempo.

6. Lo stato di Ju.

All'incirca coeva della sepoltura di Baoxiangsi è la tomba di un signore del poco conosciuto stato di Ju a Liujiadianzi, Yishui, Shandong (Shandongsheng 1984). Sebbene lo stato di Ju fosse piccolo e politicamente ininfluente, il suo sovrano era stato sontuosamente sepolto in un triplo sarcofago di legno, collocato al centro della camera sepolcrale, fra i due ambienti che conservavano il suo ricco corredo di bronzi rituali: sedici *ding* (una coppia di grandi dimensioni con coperchio, una serie di undici con coperchio piú altri tre privi di coperchio), nove tripodi *li* con coperchio, sette recipienti a forma di coppa *dou* con coperchio, ma definiti *gui* nell'iscrizione incisa sul fondo della coppa, una serie di sei fiasche *hu* identiche piú una settima isolata, due zuppierie *pen*, un bacile *pan*, due piccoli recipienti *zhou*, nonché venti campane a percussione *yong*, sei *bo*, nove *ling*, due *chunyu* per trasmettere ordini militari e una di tipo *zheng* da suonare rovesciata tenendola per il manico a fusto, e altri 42 manufatti di vario genere. Le iscrizioni ricorrenti su molti recipienti, nonché quelle deliberatamente cancellate, rivelano le diverse origini dei reperti, confermate dall'eterogeneità stilistica. Di partico-

Figura 3.

Ornamento a forma di tigre (h. 12,7 cm), nefrite, tomba di Jun Meng a Baoxiangsi, Guangshan, Henan, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.), metà VII secolo a.C.



lare interesse per quanto concerne l'ornamentazione sono le zuppierie (Qingtongqi 1996, vol. VII, cat. 77): distribuita su tre registri – uno sul ventre, uno sulle spalle e uno più largo sul coperchio –, la decorazione consiste in un drago molto astratto ridotto a un cordoncino avvolto in modo da formare una cifra ininterrottamente concatenata. Al contrario dei motivi osservati sui bronzi di Baoxiangsi, in questo caso i draghi sono modellati in rilievo, rendendo così i corpi più voluminosi e i punti d'intersezione più evidenti, sottolineati anche da piccole pastiglie. L'esito è una superficie vibrante che attira l'attenzione nel suo insieme e non sul motivo decorativo difficilmente distinguibile che, proprio per questo, Jessica Rawson (1980, p. 153) ha definito «effetto trama». La decorazione sulla coppia di *pen* in questione ben esemplifica i risultati dei tentativi compiuti dai bronzisti dell'epoca per imprimere un forte senso dinamico all'ornamentazione.

Le numerose giade funerarie erano disposte sul corpo del defunto, mentre le armi erano appoggiate sul coperchio della bara.

Il prestigio di questo signore, purtroppo non identificato, è sottolineato dalla presenza di 35 vittime sacrificali inumate insieme al sovrano in una camera di legno posta lungo il lato occidentale del suo sarcofago, mentre l'annessa fossa per carro e cavalli ospitava anche l'auriga sepolto con alcuni recipienti di bronzo, oltre ai finimenti e alle finiture metalliche del carro.

7. *Lo stato di Zheng.*

La stilizzazione dei draghi e la loro ripetizione in formule che prevedono il concatenamento, l'intreccio o la sovrapposizione in modo che le unità decorative si dissolvano in una trama dinamica si svilupparono ulteriormente, come dimostrano i bronzi rinvenuti nel 1923 nella tomba di un signore dello stato di Zheng a Lijialou, Xinzheng, Henan, ascrivibile al 575 a.C. circa (Yang Wensheng 2001; von Falkenhausen 1999, p. 479). Come il corredo del sovrano di Ju, anche quello del signore di Zheng, del quale si sono scoperti 69 bronzi rituali, mostra una certa eterogeneità stilistica, sebbene in questo caso si possano fondamentalmente distinguere due gruppi: uno che potremmo definire «contemporaneo», caratterizzato dalla ripetizione di un drago estremamente astratto ridotto a minute unità decorative; l'altro più «conservatore», che mantiene decorazioni convenzionali su forme standardizzate.

Il reperto più eclatante rinvenuto a Lijialou è la fiasca *fangbu* della tavola 10: la superficie del recipiente ignora la consueta suddivisione in

registri e l'ornamentazione, che si risolve in un drago dal corpo nastri-forme e le fauci spalancate, morbidamente concatenato al successivo, si estende a coprirlo interamente; i corpi soffici dei draghi sono sottilmente decorati e le intersezioni sono evidenziate da pastiglie concave utilizzate anche per gli occhi. In violento contrasto con questo trattamento della superficie sono gli esseri ibridi a tutto tondo che sorreggono il vaso o si arrampicano lungo le sue pareti: si tratta evidentemente di quadrupedi immaginari con la coda arricciata, la testa girata all'indietro o di lato e un elaborato palco di corna, eppure il corpo plastico e flessuoso, gli arti resi possenti dalle volute che li evidenziano e la posizione delle teste li rendono credibili. Più piccoli e meno statuari, ma altrettanto articolati e ancor più sinuosi (e per questo meno credibili), sono i quattro animali fantastici aggrappati lungo gli spigoli del ventre. Sovrasta questo mondo favoloso una scultura raffigurante una magnifica gru in procinto di spiccare il volo, che sorprende per il realismo con cui è descritta. Essa è comunque circondata da una doppia corona di «petali» traforati (reminescenza Zhou Occidentale), mentre sui lati del coperchio corre un fregio di motivi spiraleggianti che si sviluppano intorno a un occhio centrale.

La tomba custodiva anche un altro tipo di *hu* (Qingtongqi 1996, vol. VII, cat. 23), sorretto, come il precedente, da una coppia di esuberanti sculture di ibridi, mentre altri due con il corpo lavorato a traforo fungono da manici. Una sorta d'intelaiatura ortogonale suddivide la superficie del recipiente in quadranti, gli inferiori dei quali sono lasciati nudi, mentre quelli superiori sono intensamente ritmati da una fitta trama di draghi estremamente stilizzati, ripetuti sulla fascia che corre intorno al collo e sulle aree triangolari che si sviluppano da quest'ultimo. Un effetto trama più sobrio interessa il piede del vaso, mentre uno cadenzato da due file sfalsate di pastiglie copre la parte inferiore del coperchio coronato da una grande presa con il bordo estroverso, interamente lavorata a traforo.

L'ecclettismo dei bronzisti di Zheng è testimoniato dallo schema decorativo di un vaso *lei* (*ibid.*, cat. 27), rinvenuto nel 1923 poco distante dalla tomba di Lijialou: sulle spalle si estende infatti un groviglio di draghi-serpenti particolarmente flessibili e molto più realistici, interrotti da un motivo dorato purtroppo andato perduto, mentre sul ventre i motivi che riempiono la fascia larga e i «petali» che da essa pendono sono astratti e difficilmente decifrabili, con i contorni segnati da sottili linee in rilievo. I quattro manici sono costituiti da un drago con il corpo a sezione quadrata e le fauci spalancate, in procinto di afferrare il labbro del recipiente, che si intreccia con un drago-serpente alla bocca del quale è appeso un anello.

8. *Lo stato di Chu.*

La necropoli di Xiasi, nello Henan meridionale, è particolarmente importante poiché all'epoca della sua realizzazione la zona rientrava nei confini dello stato di Chu e i corredi funerari rivelano il gusto peculiare di questo regno non Zhou, emerso a metà del VII secolo a.C. come una delle quattro potenze che dominavano la sfera politica Zhou, insieme agli stati di Jin, Qi e Qin.

Le sepolture di Xiasi ospitavano le spoglie di sei generazioni di membri dell'alta aristocrazia Chu deceduti approssimativamente fra il 575 e il 525 a.C. La tomba più sontuosa è la M2, dimora eterna di Peng, capo dei ministri dal 552 fino alla sua morte nel 548 a.C., con un corredo di oltre 150 oggetti di bronzo, giade funerarie, agata, pasta vitrea, turchesi, finimenti per cavalli e finiture per carri in bronzo per un totale di 5000 reperti; l'alto rango era ulteriormente segnalato dal fatto che il corpo era stato deposto in un doppio feretro di legno laccato alloggiato all'interno della camera sepolcrale, dalla presenza di vittime sacrificali e da una fossa per carri e cavalli, mentre i tre sepolcri circostanti, M1, M3 e M4, appartenevano alle sue consorti (Henansheng 1980 e 1981). Sebbene precedentemente depredata, la M2 ha restituito manufatti eccezionalmente lussuosi, come il carillon di 26 campane a percussione *yong*, la serie di sette tripodi *shengding* con coperchio (pesanti ciascuno più di un quintale), e uno straordinario altare finemente lavorato. Gli imponenti tripodi *shengding* (Qingtongqi 1996, vol. X, cat. 3), utilizzati per offrire sacrifici di carne, sono caratterizzati da zampe animali, fondo piatto, pareti non molto alte, fortemente rastremate al centro, labbro massiccio e grossi manici squadrati curvati verso l'esterno. La decorazione sulla parte superiore delle zampe, ripresa in scala minore sul rilievo intorno alla strozzatura centrale, sul labbro, sui manici, nonché sulla massiccia costolatura che sottolinea le zampe, consiste in un motivo astratto di draghi bicefali intrecciati in rilievo con le articolazioni e le sovrapposizioni evidenziate da pastiglie concave, riccioli, uncini e noduli. Anche i due registri sulla parte inferiore del recipiente e quello più largo che corre intorno al collo prevedono un intreccio di lettura ancor più difficile, in cui sono i contorni dei corpi a essere in rilievo. Ma gli elementi davvero peculiari sono le sei creature fantastiche bicefale – draghi? – che si arrampicano lungo le pareti e si aggrappano al labbro del tripode. Sebbene il loro significato simbolico ci sfugga, l'impatto visivo è impressionante a causa di quei corpi robusti inondati di riccioli e pastiglie e le teste sormontate da elaborati palchi di corna circonvolute.

Un tale risultato sarebbe stato impossibile impiegando il metodo tradizionale della fusione in stampi a matrici composte, e, infatti, in questo caso i bronzisti Chu sono ricorsi alla tecnica della cera persa, in uso nel Vicino Oriente fin dall'inizio del III millennio a.C. e poi sfruttata anche dai Greci e dai Romani. Tale tecnica consiste nel plasmare in cera il complesso elemento che si vuole realizzare, applicare su di esso strati successivi d'impasto argilloso fino a ottenere uno spesso stampo, sottoporlo a calore in modo da far sciogliere la cera che esce da un canale preventivamente aggiunto, e infine colare il bronzo fuso che, raffreddandosi, assume la forma del calco.

Lo stupefacente altare emerso dalla tomba M₂ di Xiasi (Qingtongqi 1996, vol. X, cat. 76) è un trionfo di questa tecnica, che comunque in Cina fu utilizzata solo per un periodo relativamente breve, unicamente per realizzare manufatti tanto complessi e abbandonata non appena questo stile passò di moda. I lati e parte della base di appoggio del reperto in questione, che si presentano come una fitta e spessa trama traforata di bronzo, sono stati realizzati saldando vari pannelli di filamenti intrecciati; la stessa tecnica è stata applicata per ottenere le dodici creature immaginarie bicefale che si arrampicano lungo le pareti e le dodici più piccole che sorreggono l'intero altare. Rispetto a quelli sullo *shengding* sopra descritto, questi esseri bizzarri sono caratterizzati da corpi più plastici e sinuosi, da teste ancora più elaborate e da lunghe lingue arricciate appoggiate sull'altare.

In totale antitesi con questo stile spesso sovraccarico, la tomba M₂ ha restituito alcuni oggetti molto più sobri, decorati con un'altra tecnica innovativa, destinata a riscuotere grande successo nei secoli successivi: l'agemina. Essa prevede l'inserimento a freddo di placchette o fili di metallo sulla superficie, precedentemente preparata ad accoglierle; il materiale impiegato per l'ageminatura è diverso da quello dell'oggetto in modo da creare un contrastante effetto policromo: generalmente il supporto è di bronzo, mentre i motivi ageminati sono di rame, d'oro o d'argento. Il recipiente *fou* con coperchio della figura 4 è ornato da una successione di draghi felini con corpo flessuoso e artigli arcuati, a turno con la testa girata all'indietro, distribuiti su più registri separati da fasce minori decorate con un motivo «a rosetta». L'assenza di dettagli fa sembrare i draghi come semplici sagome applicate sulla superficie in uno stile apparentemente alieno al gusto prevalente a Chu.

Sebbene meno sontuosi, i bronzi che accompagnavano le consorti del ministro Peng obbedivano allo stesso gusto estetico; da segnalare le due fiasche *fanghu*, provenienti dalla M₁, sorrette da una coppia di creature fantastiche simili a quelle osservate sullo *shengding* e sull'altare sopra

descritti, mentre altre due si arrampicano sul collo del recipiente in sostituzione dei manici.

Queste bizzarre creature svolgevano un ruolo determinante nella simbologia Chu, tanto che, oltre a scalare le pareti del vasellame rituale, comparivano anche come sculture a tutto tondo (tavola 11); la sensazionale coppia di bronzo interamente intarsiata con una scintillante pietra dura

Figura 4.

Urna *fou* (h. 49,6 cm), bronzo ageminato in rame, tomba M2 a Xiasi, Henan, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.), inizio VI secolo a.C.



di colore verde-azzurro, rinvenuta in una sepoltura nelle vicinanze di Xiasi, lo testimonia eloquentemente. I due esseri, usati congiuntamente o singolarmente, forse come piedistalli per tamburi inseriti nella cavità sul posteriore della figura, si presentano come quadrupedi con le zampe ben piantate a terra, ma con il corpo plastico e flessuoso, slanciato dal lungo collo e animato da una testa articolata con la lingua arricciata che penzola dalle fauci aperte, le orecchie avvolte a spirale che terminano in un fiore, le corna intricate che formano frementi esseri serpentiformi. Dal collo della scultura si sviluppa un secondo animale fantastico dalle cui fauci ne spunta un terzo in un gioco di complesse torsioni.

Tornando ai *fanghu* rinvenuti nella tomba M₁ di Xiasi, la loro somiglianza formale e stilistica con quelli emersi a Xinzheng è innegabile, suggerendo intensi rapporti di scambio culturale, oltre che militare, fra i due stati – Zheng rientrava infatti nelle mire espansionistiche di Chu e fu spesso attaccato da quest'ultimo. Ma lo stile di quale dei due stati è prevalso? Dall'analisi dei corredi restituiti dal gruppo di quattro tombe di Xiasi, si evince che Chu aveva elaborato un gusto estetico ben definito che prediligeva un'ornamentazione enfatica, basata sulla ripetizione di minuti motivi di ispirazione zoomorfa, irricognoscibili non solo perché estremamente stilizzati, ma soprattutto perché sommersi da una profusione di elementi astratti in rilievo, quali pastiglie concave, riccioli, uncini e noduli. Lo stile Chu aveva comunque attinto dalla tradizione artistica in auge negli stati confinanti, con i quali intratteneva rapporti conflittuali, ma alla fine la superiorità militare di Chu incoraggiò anche la diffusione del suo linguaggio artistico.

9. *La sepoltura del ministro Zhao (stato di Jin).*

Mentre al Sud si prediligeva l'elaborato, talvolta sovraccarico, gusto di Chu, al Nord, nelle regioni dominate dallo stato di Jin, si definiva uno stile meno roboante, ma più terso. Rappresentativo di quest'ultimo nel v secolo a.C. è il sontuoso corredo emerso dalla tomba M₂₅₁ a Jinshengcun, nei pressi di Taiyuan, Shanxi, appartenuta al ministro Zhao, deceduto approssimativamente fra il 475 e il 425 a.C. (Shanxi-sheng 1989; Gu Ye 1992; Beckman 2002). Il corpo, ornato da 110 elementi di giada e cinture d'oro massiccio o di bronzo ageminato, era stato adagiato in un triplo sarcofago di legno alloggiato al centro della camera sepolcrale, anch'essa di legno, accuratamente sigillata con crete diverse. L'imponente gruppo di bronzi rituali era distribuito sul pavimento della camera sepolcrale, dalla parte della testa del defunto, e all'interno

di quattro ambienti di legno, uno dei quali riservato agli strumenti musicali (campane e pietre sonore) e al corpo di colui che presumibilmente era solito suonarli; un'altra cassa di legno conteneva invece armi e utensili da lavoro di bronzo, mentre le finiture per carro erano conservate separatamente. Il numero complessivo di calderoni tripodati ammontava a 25, inclusa una serie di sette *ding* che dovrebbe indicare l'alto rango del defunto. La decorazione su un gruppo di sei tripodi a forma di *dui* (Qingtongqi 1996, vol. VIII, cat. 24) è ripartita su quattro fasce – due sul coperchio e due sul recipiente – e consiste in un drago stilizzato con la lingua penzolante avvolto in una spirale squadrata che prosegue nell'animale successivo capovolto; sul registro principale, che corre sulle spalle del contenitore, il gioco dei draghi è più complesso, ma ugualmente leggibile: la lingua penzolante di ciascun essere serpentiforme, disposto a forma di «C», coincide con la coda del drago seguente rovesciato, concatenandoli. I draghi nastriformi e piatti, in leggero rilievo rispetto allo sfondo, sono delineati da un contorno liscio che esalta il corpo meticolosamente trattato con spirali squadrate appena incise. Tale trattamento minuzioso e sfumato delle superfici è la caratteristica principale dello stile Jin. Da segnalare i manici ad anello sul recipiente, retti da una maschera nota con il nome cinese di *pushou* («testa animale»), che con i suoi grandi occhi evoca il *taotie* (vedi *Arte e rito nell'età del Bronzo*, in questo volume). Manici di questo tipo erano fissati anche sui feretri che accoglievano il defunto, mentre la maschera *taotie* (che gli archeologi cinesi preferiscono comunque definire in questi casi come una coppia di draghi *kui* affrontati), sebbene rivisitata, compariva su alcuni reperti di bronzo, come dimostrano i bacili *jian* (Qingtongqi 1996, vol. VIII, cat. 98). Le maschere frontali, sormontate da corna a forma di «S» in posizione orizzontale, sono sovrastate da teste giustapposte di draghi, i corpi serpentiformi dei quali, passando dietro ai *taotie*, si estendono lateralmente e, contorcendosi più volte, intersecano il corpo dei loro simili che si sviluppano in direzione opposta in un *continuum* senza fine. Sui due registri minori, il motivo è leggermente più semplice, ma comunque ispirato all'incrocio e al concatenamento ininterrotto. Come sul *dui* precedente, le creature fantastiche serpentiformi sono in rilievo rispetto allo sfondo e sono minuziosamente trattate con motivi di spirali squadrate, ma, mentre prima gli intrecci rimanevano piatti, qui sono sottolineati da riccioli e pastiglie pronunciati che fanno fremere l'intera superficie. Una maschera simile a quella osservata sulla fascia decorativa principale sovrasta i quattro anelli che fungono da manici e ricorre nella parte inferiore della serie di cinque campane *bo* in maniera ancora più nitida (tavola 14). Sui registri minori si notano invece draghi a forma di «C»

a turno capovolti, mentre le bugne si risolvono in serpenti avvolti su se stessi. La presa attraverso la quale si appendeva la campana è costituita da due creature fantastiche dai corpi flessuosi e le code arricciate che si affrontano con le teste rivolte verso l'alto e le fauci spalancate per inghiottire il corpo di un altro essere immaginario. Creature simili, con i corpi ancora più plastici, le teste volte all'indietro e la lingua penzolante, si arrampicano sul collo di quattro *fangbu* emersi da questa tomba, evocando i vasi scoperti a Xinzheng e a Xiasi.

I bronzisti Jin erano anche abili scultori ispirati da soggetti naturalistici, come testimonia uno spettacolare vaso *zun* ornitomorfo (Qingtongqi 1996, vol. VIII, cat. 53). I contenitori di bronzo zoomorfi non sono una novità, esistevano infatti fin dall'epoca Shang; ciò che colpisce di questo esemplare è il suo naturalismo: nonostante si tratti di un uccello immaginario, lo scultore che l'ha concepito mostra un'acuta sensibilità verso i dettagli anatomici curando minuziosamente la resa delle zampe e del piumaggio, mentre protraendo il collo in avanti e ruotando leggermente la testa del volatile gli infonde un soffio di inaspettata vitalità. Il mondo fantastico è comunque presente nel serpente che definisce la sagoma delle ali e soprattutto nel quadrupede dal corpo snello che, azzannando il collo del volatile, funge da manico del recipiente.

Un uccello simile corona il coperchio dello *hu* con collo leggermente flesso a imitazione delle fiasche di cuoio in uso presso le popolazioni nomadi delle steppe. Una catena assicura il coperchio al manico a forma di creatura fantastica con corpo affusolato curvo e coda a «S», analogo a quello osservato sullo *zun* ornitomorfo. I due elementi a tutto tondo contrastano con l'ornamentazione delle quattro fasce sul ventre costituite ciascuna da tre file di unità filiformi così sintetizzate e minute da essere illeggibili, mentre le pastiglie protuberanti infondono un ritmo convulso alla superficie. Forse proprio per attenuare tale frenesia i registri decorati sono separati da nastri lisci e anche il collo è nudo, eccetto una piccola fascia di «S» sfalsate vicino alla bocca.

Come la tomba M2 di Xiasi, anche quella del ministro Zhao ha restituito alcuni oggetti di bronzo ageminato, il più singolare dei quali è uno *hu* quadrato su alto piedistallo. Sul coperchio la decorazione prevede una coppia di draghi-serpenti speculari iscritti in un quadrato agli spigoli del quale si sviluppano elementi ornamentali a forma di cuore. La superficie del recipiente è invece divisa in losanghe, i cui vertici sono congiunti da coppie di anelli intersecati; all'interno delle losanghe si nota un motivo astratto, mentre il piedistallo è ornato da creature immaginarie ornitomorfe che procedono in direzioni alternate. Colin Mackenzie (1999, p. 84) ha sottolineato la novità assoluta del decoro che ha abolito i registri

orizzontali a favore di un originale andamento diagonale, presumibilmente preso in prestito dai tessuti, sebbene, come egli stesso nota, non siano sopravvissuti esemplari con cui confrontarlo.

Un motivo astratto, ma piú morbido, ageminato in oro abbellisce due fibbie di bronzo appartenute al ministro Zhao (tavola 13): sagomate a forma di clava con tre sfaccettature, il gancio vero e proprio si traduce in una piccola testa animale, mentre un bottone nascosto dietro la parte piú ampia serviva per fissarle alla cintura da allacciare. Fibbie di questo genere facevano parte dell'abbigliamento personale dell'aristocrazia dell'epoca ed erano a tutti gli effetti simboli di *status* sociale che il proprietario ostentava; sono infatti emerse numerose, in molteplici fogge e materiali e realizzate con varie tecniche, da sepolture sia settentrionali sia meridionali dell'intero periodo Zhou Orientale.

Dall'analisi dei reperti di bronzo contenuti nella sepoltura del ministro Zhao, si desume comunque che la cultura Jin aveva concepito un linguaggio artistico improntato all'intreccio nelle sue molteplici declinazioni, e perciò proiettato verso un effetto d'insieme, ma in generale meno carico e piú nitido di quello elaborato a Chu, con particolare attenzione alle sfumature delle superfici.

Con ogni probabilità, i bronzi del corredo del ministro Zhao erano stati fusi nelle fonderie dell'ultima capitale Jin a Xintian, scoperte nel 1959 presso l'odierna città di Houma (Li Xueqin 1985a, pp. 40-50; Shanxisheng 1996). Gli scavi hanno riportato alla luce i resti della capitale e, a sud di essa, laboratori per la lavorazione del bronzo, della ceramica, dell'osso e della pietra. Di particolare importanza per lo studio della tecnologia del bronzo in uso nello stato di Jin è stato il ritrovamento di migliaia di stampi per la fusione del bronzo, inclusi quelli destinati alla realizzazione di oggetti ageminati e di iscrizioni. Questo rinvenimento ha permesso di capire che, nonostante la minuziosità della decorazione, i reperti emersi da siti Jin ascrivibili ai secoli VI e V a.C. sono stati realizzati con il metodo classico della fusione in stampi a matrici composte e non con la tecnica della cera persa recentemente introdotta in Cina. Per riprodurre decorazioni così minuziose, gli artigiani addetti alla preparazione degli stampi ricorsero innanzitutto a un tipo di argilla piú raffinata e plasmabile che potesse conservare integralmente fino all'ultimo dei dettagli ornamentali incisi. Poiché la decorazione consisteva spesso in un'unità o un modulo ripetuto, i ceramisti presero a incidere i motivi su una matrice e a utilizzare questa per imprimerli sugli stampi esterni impiegati durante la fusione, evitando così di incidere questi ultimi a ogni procedimento e rendendo di conseguenza il sistema produttivo molto piú efficiente.

I reperti di nefrite emersi dalla tomba del ministro Zhao testimoniano che la predilezione per superfici sfumate era estesa anche agli oggetti di giada, sebbene in forma semplificata. I numerosi pendenti a forma di drago o tigre, o ad arco bicefalo, così come i pendenti cilindrici o i dischi *bi* e *luan* mostrano la superficie ornata con combinazioni di riccioli a forma di «C», «S» o di virgola più spesso in rilievo, ma anche semplicemente incisi.

10. *La necropoli dei duchi di Qin a Nanzhihui.*

L'enorme area cimiteriale di Nanzhihui, Fengxiang, Shaanxi, era la necropoli del lignaggio ducale dello stato di Qin che dal 677 a.C. aveva stabilito la capitale nella vicina Yongcheng (odierna Fengxiang) (Han Wei 1983). Purtroppo le indagini archeologiche sono ancora in fase preliminare e solo la tomba M1 è stata finora scavata, tuttavia dalle dimensioni colossali (21 kmq) e dalla singolare pianificazione si evince che questa necropoli era unica nel panorama dell'epoca: l'area cimiteriale era infatti delimitata da un fossato, all'interno del quale si distinguevano dieci complessi funerari segnati anch'essi da un fosso, ciascuno contenente più tombe, per un totale di 44 sepolcri; alcune delle tombe più grandi all'interno di un complesso erano circondate da un ulteriore fossato, presumibilmente per sottolinearne l'importanza, mentre sulle fosse sepolcrali sigillate si ergevano edifici religiosi adibiti al culto del defunto. La sepoltura M1, probabilmente appartenente al duca Jing (r. 576-537 a.C.), rivela le grandiose ambizioni del sovrano e del ducato di Qin in generale, con i suoi 300 m di lunghezza, due rampe d'accesso, la monumentale camera sepolcrale, l'impiego di legname pregiato e ben 186 vittime sacrificali. Purtroppo la tomba era stata saccheggiata e solo pochi reperti sono stati ritrovati, ma da essi s'intuisce che il corredo doveva essere straordinario.

Nella zona settentrionale di Yongcheng, che servì da capitale fino al 424 a.C., è stato rinvenuto un deposito contenente 12 recipienti di bronzo, tra i quali la fiasca di bronzo ageminato della figura 5 (Han Wei e Cao Mingtan 1981). La sua particolarità sta nel programma decorativo che, suddiviso in quattro registri, si traduce in scene narrative piuttosto estese. Il soggetto varia più volte lungo una stessa fascia orizzontale, ma i protagonisti sono sempre gruppi di esseri umani impegnati in un'attività specifica: raccolta di foglie di gelso per nutrire i bachi da seta, gare di tiro con l'arco, cerimonie rituali celebrate all'interno di un edificio, battute di caccia e battaglie. Indipendentemente dal tema, lo stile pitto-

rico rimane costante: le sagome sono disposte su una linea base suggerita o effettivamente tracciata, nessuna figura emerge sulle altre, il loro ruolo è intuibile dagli strumenti che le accompagnano, dalle pose e dai gesti che le uniscono a definire lo spazio e l'evento (Wu Hung 1999, p. 702). Il cambiamento di soggetto è segnalato dal mutamento dei movimenti

Figura 5.

Fiasca *bu* istoriata (h. 40 cm), bronzo ageminato in oro, Gaowangsi, Fufeng, Shaanxi, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.), v secolo a.C.



ritmici dei gruppi di figure, originariamente evidenziato dal contrasto cromatico generato dalla tecnica dell'ageminatura. Le scene che ornano il registro superiore della fiasca appaiono al contrario per un errore commesso da colui che preparò lo stampo: secondo uno studio eseguito da Bagley (1995) sulle fonderie di Houma, l'ornamentazione veniva trasferita da blocchi decorati riutilizzabili (tipo timbri) su strati di argilla umida che, una volta staccati, venivano applicati all'interno dello stampo per la fusione del bronzo.

Il soggetto decorativo su questa fiasca la rende un raro esempio di arte figurativa: fino al VI secolo a.C., infatti, l'arte cinese sembra aver prediletto un linguaggio decorativo di tipo ornamentale, pur con un forte valore simbolico, incentrato sulla scomposizione e combinazione di creature fantastiche e dove la figura umana appare di rado, mentre sulla fiasca in questione le è affidato il ruolo principale. Il numero di rappresentazioni pittoriche aumenta fra il VI e il V secolo a.C., a giudicare dai reperti ascrivibili a questo periodo, ma poiché si tratta quasi esclusivamente della decorazione su oggetti tridimensionali di bronzo e di lacca, il panorama rimane incompleto. È possibile che l'arte figurativa su supporti altamente deperibili, quali seta, bambù, legno e dipinti parietali, fosse in realtà più sviluppata di quanto si pensi.

Poiché i temi della caccia e del combattimento erano estranei all'ambiente cinese prima del V secolo a.C., mentre erano consueti fra i popoli delle steppe, molti studiosi ritengono che gli artigiani cinesi si siano lasciati influenzare dall'arte delle popolazioni oltre confine. Tuttavia, se lo stile degli animali ritratti in posizioni diverse sul coperchio e sui registri minori tradisce l'ascendenza delle culture nomadi, la formula narrativa è stata rielaborata secondo il gusto cinese: nelle scene di caccia, per esempio, compaiono figure umane su carri e le cerimonie religiose sono accompagnate da orchestre tipicamente cinesi.

L'introduzione di temi raffiguranti attività umane in sostituzione di creature fantastiche intrise di simbolismi religiosi rivela non tanto l'abilità degli artigiani di ritrarre la realtà circostante, ma piuttosto un diverso utilizzo degli oggetti così decorati. Le rappresentazioni pittoriche compaiono infatti su oggetti destinati non all'uso rituale, ma a quello domestico dei nobili dell'epoca.

La fiasca *hu* di Gaowangsi non è unica nel suo genere, tuttavia il numero di esemplari analoghi è esiguo: quelli conservati nelle collezioni di musei sparsi in tutto il mondo sono privi del loro contesto archeologico, mentre quelli rinvenuti in Cina sono stati scoperti in zone disperate, rendendo vano ogni tentativo di definizione della loro origine e della loro diffusione.

11. *Gli stati di Cai, Wu e Yue.*

Secondo le fonti letterarie, le vicende politiche dello stato di Cai durante la dinastia Zhou Orientale furono molto turbolente, costantemente minacciato dal suo potente vicino, Chu. Nel 518 a.C. salì al potere il marchese Shen, che nel 506 a.C. si alleò con Jin e Wu per la grande offensiva contro Chu e nel 493 a.C., due anni prima di essere assassinato, trasferì la capitale dallo Henan allo Anhui. La sua sepoltura, a fossa verticale, è stata infatti scoperta a Shouxian (Anhuisheng 1956); le spoglie mortali di Shen erano conservate in un feretro di legno laccato, riempito di polvere di cinabro, posto non al centro della camera sepolcrale, come di consueto, ma più a sud. Poco distante sono stati ritrovati i resti di una vittima sacrificale umana sepolta senza bara, mentre l'impressionante corredo che contava ben 584 oggetti, 486 dei quali di bronzo, e i rimanenti d'oro, di lacca, di giada e d'osso, era stato sistemato lungo il perimetro della camera – vasellame rituale e strumenti musicali a nord, armi e finiture per carri sugli altri lati. Il rango del marchese era designato dalla serie di sette *shengding* di dimensioni decrescenti, privi di coperchio, accompagnati da altri undici tripodi. Lo stile eterogeneo dei reperti riflette la posizione geografica e politica dello stato di Cai, schiacciato fra i vicini meridionali Chu e Wu e l'alleato settentrionale Jin. La fiasca *hu* a sezione quadrata (Qingtongqi 1996, vol. VII, cat. 74) sembra più vicina allo stile Jin: la decorazione di draghi filiformi concatenati sembra generare un tessuto a trama fitta ritagliato in sagome precise e applicato sulle spalle, sul collo e intorno al coperchio. I manici a forma di draghi-felini (forse introdotti da Chu) che si arrampicano lungo il collo con la testa volta all'indietro, la lingua penzolante e le corna elaborate – qui assomigliano più a un ciuffo – sono diventati una costante, così come la ripartizione della superficie del recipiente in quattro riquadri, segnati da un'intelaiatura, e il coronamento di petali traforati testimoniano la standardizzazione sia della forma sia dell'ornamentazione delle fiasche. L'urna *fou* invece s'ispira a quelle rinvenute nella necropoli di Xiasi, coniugando addirittura le diverse tecniche decorative: sulle spalle e sul ventre si notano infatti sagome sottili di animali fantastici ageminati in rame, mentre lo sfondo dei due fregi punteggiati da motivi «a rosette» in rilievo (anch'esse ageminate) è trattato con motivi intrecciati dal contorno rialzato e la presa circolare del coperchio nasce dalla combinazione di piccoli elementi realizzati con il metodo della cera persa. L'iscrizione incisa sia sul coperchio sia sul recipiente attesta che l'urna non proveniva da un altro stato, ma era stata fusa per il marchese su suo ordine.

L'eterogeneità stilistica dei bronzi della tomba del marchese Shen e le iscrizioni che li accompagnano documentano non solo gli stretti rapporti fra gli stati di Cai e Wu, spesso rinsaldati da unioni matrimoniali, ma anche la circolazione di beni di lusso che incoraggiava la diffusione e la mescolanza degli stili, nonché la prevalenza del gusto estetico di Chu, almeno nelle regioni meridionali. Testimonianza concreta dello scambio di vasellame prezioso e di matrimoni politici è la coppia di bacili *jian* (Qingtongqi 1996, vol. VII, cat. 76) commissionata da Guang di Wu in occasione del matrimonio della figlia con un nobile di Cai. Il labbro rinforzato, il collo e gran parte del ventre dei bacili sembra rivestito da una rete compatta e granulosa che li avvolge, ma per contenere tale effetto il primo registro sul corpo del recipiente è distanziato da due bande levigate, e la fascia principale è articolata in un fregio largo dal quale pende una balza di grandi «petali» rovesciati. L'effetto a trama granulosa richiama quello osservato sulla fiasca della tomba M251 a Jinshengcun, sebbene sui bacili sia ancora più denso, come voleva il gusto prevalente negli stati meridionali. Ciò è corroborato da un altro *jian*, fatto fondere dall'ultimo sovrano di Wu, Fuchai (r. 495-477 a.C.), prima della definitiva conquista da parte di Yue nel 473 a.C., e rinvenuto nello Henan, a Liulige, all'epoca parte dello stato di Jin (Li Xueqin 1985a, p. 198). Varie opere dei laboratori di Wu sono state scoperte in altre regioni, a dimostrazione dell'intensa circolazione di manufatti di bronzo in segno di scambio amichevole o di sottomissione. Per quanto concerne l'arte, tali scambi si traducono nella fruizione di motivi e stili regionali che, intrecciandosi, si rinnovano costantemente.

Lo stato di Wu, come il suo vicino e rivale Yue, era famoso per la produzione di armi di qualità eccellente, addirittura celebrate in un capitolo del *Zhouli* (Riti di Zhou). Come si deduce dall'iscrizione di otto caratteri ageminati in oro distribuiti su due colonne, la lancia rinvenuta a Mashan era stata fatta fondere da Fuchai (lo stesso del *jian* sopra descritto) di Wu; oltre che per la resistenza, la flessibilità e l'eccezionale affilatura, l'arma dritta a doppio taglio era pregevole anche da un punto di vista estetico, con il motivo a doppia losanga inciso sul corpo, la maschera animale *pushou* in rilievo e la fessura longitudinale al centro del corpo (Qingtongqi 1996, vol. XI, cat. 77). La spada emersa dalla M1 di Wangshan, anch'essa con una doppia decorazione a losanga sul corpo dorato e l'elsa ornata con una maschera animale reminiscente del *taotie*, originariamente intarsiata di turchesi, fu invece fabbricata per ordine di Goujian, signore di Yue dal 496 al 465 a.C. circa, come spiega l'iscrizione in magnifico stile «a uccello», cosiddetto per l'elaborazione manieristica dei caratteri con elementi che evocano volatili (*ibid.*, cat. 100).

Sebbene la tecnologia del bronzo fosse molto avanzata in entrambi gli stati, dalle sepolture finora scavate si evince che anche la ceramica invetriata era un materiale tenuto in alta considerazione. Ciò è testimoniato dalla necropoli scoperta nel 2003 a Hongshan, non lontano da Wuxi, Jiangsu, datata intorno al 470 a.C., contenente i resti di alcuni nobili dello stato di Yue (conquistato da Chu nel 334 a.C.) (Nanjing 2007). La tomba piú grande, denominata D7, seconda solo alla sepoltura reale a Yinshan, Shaoxing, è del tipo a tumulo, tipico delle regioni del basso corso dello Yangzi, ma influenzata dal sistema rituale Zhou, come rivela il corredo. La sepoltura è costituita da un tumulo di terra alto 5,4 m al centro del quale si apre una grande camera funeraria divisa in tre parti da ripartizioni in legno, e una camera posteriore piú piccola; la struttura era provvista anche di canali di drenaggio delle acque e di un lungo corridoio d'accesso. L'ampio corredo (1098 elementi) comprendeva oggetti di nefrite e di ceramica con o senza invetriata di ottima fattura, mentre non sono emersi bronzi che, però, potrebbero essere stati trafugati dai tombaroli che avevano scavato ben quattro condotti. Gli strumenti musicali erano collocati nella nicchia lungo la parete del corridoio, le giade e una parte del vasellame nella sezione orientale della camera principale, i bizzarri strumenti a forma di cono piegato e di dischi *bi* al centro, mentre il resto era custodito nella camera posteriore.

La perizia dei ceramisti di Yue è chiaramente visibile nella base per tamburo della figura 6: un motivo a corda in rilievo suddivide la superficie emisferica in sei registri decorati con doppie file di elementi a forma di «C» incisi nell'impasto argilloso, che infondono un pacato movimento all'insieme; lo stesso decoro appare intorno alla base e al bordo dell'incavo destinato a sorreggere l'asta del tamburo, nonché sui corpi delle tre coppie di serpenti bicefali elegantemente intrecciati e adagiati intorno alla cavità centrale. Quattro anelli, necessari alla movimentazione dello strumento, pendono da altrettante maschere *pushou*. Il materiale è grès, cioè un tipo di ceramica cotta ad alta temperatura, rivestita con un sottile e disomogeneo strato d'invetriatura applicata prima della cottura che, proprio per la sua sottigliezza, ma soprattutto per la scarsa riduzione dell'atmosfera nella fornace, risulta di un verde tendente al giallo. Se alcune delle forme prodotte in grès, come i tripodi *ding* e le coppe *dou*, tradiscono prestiti culturali Zhou, altre, come le basi per tamburo e certi tipi di campane, riflettono invece pratiche e gusti indigeni. La stessa tendenza si osserva tra i manufatti litici: alcuni, come i dischi *bi* e i pendenti *huang*, spesso a forma di drago bicefalo, rivelano influenze dal sistema rituale Zhou, mentre altre conservano una certa indipendenza. Stupendo per il suo accentuato dinamismo è il pendente

a forma di drago (in copertina), apparentemente appoggiato sulle zampe ravvicinate, con il corpo che si svolge in spire compresse e la testa rivolta all'indietro. La superficie è interamente trattata con riccioli a forma di «C» o di «S», talvolta intersecati, «incisi» piuttosto in profondità, che richiamano sia il motivo osservato sulla base di tamburo, sia la lavorazione delle giade settentrionali. Molare un gioiello simile richiede grande destrezza da parte del maestro artigiano: la sagoma in generale e i riccioli che la animano rappresentano una vera e propria sfida.

Figura 6.

Base per tamburo (h. 17,6 cm, d. 41,2 cm), grès invetriato, tomba D7 a Hongshan, Wusi, Jiangsu, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.), 470 a.C. circa.



12. *La sepoltura del marchese Yi di Zeng.*

Un altro stato che gravitava nella sfera culturale dello stato di Chu, dal quale fu infine conquistato anche militarmente, come Cai (447 a.C.), è quello di Zeng, virtualmente sconosciuto prima della scoperta, nel 1978, dell'eccezionale sepoltura del marchese Yi, deceduto nel 433 a.C. (Hubeisheng 1989). La prima particolarità si nota nella forma irregolare della tomba, sempre a fossa verticale rivestita in legno, ma suddivisa in quattro vani di dimensioni diverse che suggeriscono la volontà di distinguere, per la prima volta, ambienti specifici della dimora eterna, proprio come fosse una residenza terrena. Nelle tombe precedentemente descritte, si è notato più volte che la ripartizione del corredo non era casuale: spesso il vasellame rituale era raccolto da una parte, separatamente dalle armi, a loro volta separate da finimenti e finiture per carri, mentre le giade erano sistemate in parte sul feretro (di solito armi rituali), in parte sul corpo del defunto. Il marchese Yi era invece sepolto in un doppio sarcofago di legno laccato depresso nella camera orientale insieme ai feretri contenenti i corpi di otto giovani donne (presumibilmente consorti), la bara di un cane, alcuni strumenti musicali da intrattenimento, bauli per abiti e vasellame d'oro. L'insieme di bronzi rituali, incluso un enorme carillon e altri strumenti musicali, era collocato nel vano centrale, mentre quello settentrionale custodiva 4000 armi ed elenchi scritti su listarelle di bambú; infine quello occidentale conservava le spoglie di altre tredici giovani donne. In questo modo, la camera sepolcrale corrisponderebbe agli appartamenti privati del marchese, mentre quella centrale simboleggerebbe la vita pubblica; il vano settentrionale sarebbe l'armeria e quello occidentale rappresenterebbe il quartiere di speciali inservienti.

La struttura della tomba e il suo sbalorditivo contenuto erano in ottimo stato di conservazione, in virtù della particolare attenzione con cui era stata sigillata la sepoltura: stuoie di bambú, carbone vegetale, argilla raffinata, terra battuta e blocchi di pietra. Tale cura nel sigillare il sepolcro, la ripartizione degli spazi interni e la presenza di oggetti personali, accanto al corredo standard necessario per officiare i rituali, sono tutti importanti indizi dei mutamenti che si stavano verificando a livello religioso: il defunto doveva avere a disposizione una dimora eterna equipaggiata come una residenza terrena, nella quale gli oggetti personali s'integravano con quelli rituali.

La «sala dei riti» nel palazzo ultraterreno custodiva lo straordinario carillon di 65 campane e 117 bronzi rituali, fra cui due serie di 9 calderoni *ding* e una di otto pignatte *gui*. Stilisticamente il vasellame rituale

si distingue in due gruppi molto diversi fra loro: il primo è infatti caratterizzato dalla sovrabbondanza di elementi decorativi in rilievo, mentre il secondo predilige motivi spiraleggianti di più ampio respiro. Il primo stile è ben esemplificato dai vasi rituali *jian* e *fou* (Lanciotti e Scarpari 2006, cat. 50): il recipiente esterno *jian*, che veniva riempito di ghiaccio per mantenere fresca la bevanda serbata nel contenitore interno (*fou*), con le sue larghe facciate schiacciate, gli spigoli accentuati, gli elementi angolari sporgenti dal bordo e gli animali fantastici che risalgono le pareti, si presenta imponente. È sorretto da quattro creature fantastiche appoggiate sulle zampe posteriori, mentre con quelle anteriori sostengono i due vasi, che pesano complessivamente 340 kg! Altri otto animali immaginari rafforzano gli angoli e interrompono le pareti. La decorazione è costituita da un vortice di piccoli esseri intrecciati i cui dettagli anatomici sono messi in rilievo proprio a questo scopo, e copre i massicci membri angolari che sporgono dal bordo, le fasce orizzontali intorno al recipiente e un registro costituito da elementi a forma di petalo. Il *jian* è munito di un elaborato coperchio con un foro quadrato al centro per accomodare il *fou*, il programma ornamentale del quale è limitato a fasce ristrette e al coperchio, dato che rimaneva nascosto dal refrigeratore esterno.

La funzione porta-ghiaccio dei recipienti *jian* è descritta in alcuni testi antichi, per esempio il *Zhouli* e il *Chuci* (Canti di Chu), che prescrivono il consumo di bevande fresche durante i riti nei mesi estivi, ma la combinazione *jian-fou* sembra risalire al VI secolo a.C. L'attingitoio, rinvenuto appoggiato sul *jian-fou*, era impiegato per servire la bevanda.

Il secondo stile è invece rappresentato da una serie di recipienti *gui* (Yang Xiaoneng 1999, cat. 93): l'ornamento principale, che ricorre sul piedistallo e sul ventre, è costituito da coppie di creature fantastiche dal corpo lungo e sinuoso, abbellito da riccioli e volute, disposte a turno capovolte. Il ricorso a coppie di ibridi affrontati o addorsati, ma non intrecciati, e l'alto zoccolo quadrato sono palesi citazioni di forme e paradigmi decorativi antichi: il piedistallo era stato abbandonato nell'VIII secolo a.C., quando anche le coppie di animali erano ormai obsolete. Tuttavia è lo stile a essere moderno: i motivi ora ampi e flessuosi, anche quando riempiono i registri minori, giocano sul contrasto cromatico generato dalla pietra azzurra (di cui purtroppo rimangono solo poche tracce) intarsiata sulla superficie di bronzo. Per questo, al contrario dei bronzi coevi monocromi, non sono evidenziati dai frenetici elementi in rilievo, ma dalla policromia derivata dalla tecnica dell'intarsio. L'agemina sembra invece riservata a motivi più sottili e delicati, come quelli che si notano sulle due creature fantastiche (Lanciotti e Scarpari 2006, cat. 54) che

fungevano da sostegni per le pietre sonore del litofono sepolto vicino al carillon di campane. Il litofono comprende 41 lastre di pietra di diversa grandezza, 32 delle quali erano appese a due sbarre di bronzo sostenute da una coppia di creature fantastiche. Queste si distinguono per le corna spiraliformi, la lingua penzolante, il collo lunghissimo, il corpo compatto, le ali spiegate e quattro zampe robuste di tartaruga. Il muso ricorda quello degli animali che fungono da manici e da sostegni sui vasi *jian* e *fou* sopra descritti, il collo e il corpo munito di ali evocano il grande volatile di bronzo (*ibid.*, cat. 52) rinvenuto nella camera sepolcrale del marchese, mentre le zampe rimandano agli animali immaginari che dal VI secolo a.C. si arrampicano o sostengono certi vasi rituali. Sui fianchi si notano due draghi, mentre sulla coda compaiono due occhi sporgenti. La superficie dei due animali immaginari è minuziosamente decorata con motivi a voluta e a draghi ageminati, mentre sulle ali si è preferito il rilievo, combinando così i due stili principali in voga all'epoca. Sulla lingua appiattita compare l'iscrizione ricorrente sui reperti del corredo di Yi: «Fatto per l'uso eterno del marchese».

Il litofono era collocato nella camera centrale insieme ad altri strumenti musicali e agli oggetti rituali: ciò dimostra che, oltre alle campane introdotte nel corredo liturgico durante la dinastia Zhou Occidentale, si era sviluppata una vera e propria orchestra cerimoniale che scandiva la celebrazione dei riti.

Sebbene le due creature fantastiche che sostenevano il litofono avessero una funzione specifica, si tratta comunque di sculture a tutto tondo di squisita fattura che palesano la sensibilità degli autori verso questa forma d'arte non molto diffusa nella Cina dell'epoca. Il capolavoro scultoreo della tomba del marchese è tuttavia un incantevole cervo di legno laccato ritratto in maniera sorprendentemente naturalistica (*ibid.*, cat. 56). La figura è composta da due blocchi di legno, con la testa innestata sul corpo in modo da poter essere ruotata; le lunghe corna (50 cm contro i 27 del corpo) sono decorate con motivi geometrici e a voluta dipinti in nero e sono vere corna di cervo inserite in appositi fori. La pelliccia è invece resa con piccoli disegni a forma di mandorla e minuti punti rossi su sfondo nero. Sul posteriore si nota un foro quadrato, probabilmente praticato per accogliere l'asta che sorreggeva un tamburo, come suggeriscono altre sculture di cervi emerse da sepolcri Chu. Alcune sepolture sembrano invece indicare una funzione apotropaica dei cervi, posti in prossimità del capo del defunto all'esterno del feretro. Qualunque fosse la sua funzione, la maestria con cui è stato scolpito rivela che si tratta di un oggetto eccezionale, molto caro al marchese, che lo volle vicino al suo sarcofago, mentre un secondo cervo nero di legno laccato è stato

trovato nella camera centrale insieme agli oggetti rituali. Ciò che sorprende del cervo maculato non è tanto la perizia dell'esecuzione, condivisa da tutti gli oggetti del corredo del marchese, bensì la cognizione sorprendentemente sofisticata dell'anatomia dell'animale e la sensibilità artistica dello scultore, che ha saputo infondere alla sua opera un tocco vitale e «umano».

Oltre a questa splendida scultura, nella camera sepolcrale del marchese sono stati rinvenuti molti oggetti di legno laccato, fra i quali strumenti musicali e recipienti come la coppa *dou* (*ibid.*, cat. 57) caratterizzata dallo stile monumentale già osservato in riferimento ai vasi *jian* e *fou*. Il forte impatto visivo è affidato a una serie di contrasti: la policromia della lacca rossa e nera, le tecniche con cui è realizzata l'ornamentazione scolpita o dipinta e il soggetto stesso delle decorazioni con draghi e motivi geometrici. Nel dettaglio, sulla cima del coperchio si distinguono con difficoltà tre draghi rivolti verso l'esterno che inghiottiscono altre creature. I manici assumono la foggia di un ibrido dalla testa sproporzionata e il corpo serpentiforme molto corto e avvolto su se stesso; le due creature si fronteggiano mentre «azzannano» tenacemente il bordo del recipiente con le loro fauci potenti. I motivi che ornano o compongono i due esseri fantastici sono così intricati e complessi che è impossibile distinguerli. La superficie del recipiente e della parte rimanente del coperchio è suddivisa in numerosi registri di ampiezza variabile, riempiti con motivi curvilinei o angolari, di solito dipinti in rosso su sfondo nero, e occasionalmente con la combinazione contraria che evoca la decorazione ageminata. Al momento dello scavo, gli archeologi hanno notato anche tracce di un pigmento giallo oro che purtroppo sono svanite prima che potessero essere fissate. I *dou* erano una componente indispensabile del repertorio di forme rituali e la decorazione di questo esemplare è evidentemente ispirata a quella di bronzi coevi, tuttavia il suo ritrovamento nella camera sepolcrale suggerisce che fosse destinato all'uso personale del marchese, tradendo una certa «laicizzazione» delle forme rituali.

In ottimo stato di conservazione erano anche i due feretri di legno laccato che custodivano il corpo del marchese e che rivelano informazioni preziose sulle credenze religiose dell'epoca. Il sarcofago esterno, di dimensioni eccezionali (219 × 320 × 210 cm), sostenuto da un'intelaiatura di bronzo, è interamente dipinto: tre diversi motivi, uno a treccia, uno a elementi astratti e uno a volute aggrovigliate arricchite da riccioli incorniciano i pannelli in cui sono ripartiti il coperchio e le pareti. I riquadri sono a loro volta riempiti da tre motivi orizzontali: il primo e il terzo sono costituiti da due draghi allungati, uno capovolto, che formano una «S» e si intrecciano generando due diagonali sfalsate, mentre nel

secondo i due draghi avvolti su se stessi sono separati da rosette circolari (come quelle notate sul *fou* di Xiasi e ricorrenti su un *fou* analogo rinvenuto nella tomba del marchese). Sul lato breve del sarcofago, corrispondente alla testa del defunto, vi è un'apertura di 34×25 cm, che doveva servire all'anima per uscire ed entrare – tutti i vani della sepoltura sono collegati presumibilmente per lo stesso scopo.

Il programma iconografico del feretro interno, che ha i lati lunghi e il coperchio incurvati, è molto più complesso di quello osservato sulla bara esterna ed è inoltre indipendente dalla forma del sarcofago. Alain Thote (1991, p. 34) ha individuato ben 21 motivi, raggruppabili in quattro categorie principali: intrecci geometrici o zoomorfi visibili in fregi e pannelli sui lati lunghi del feretro e del coperchio; una porta a due ante su ciascuna parete lunga e una finestra sul lato breve; creature ibride armate e uccelli che si stagliano chiaramente dallo sfondo, posti a guardia delle porte; infine motivi complessi non facilmente leggibili distribuiti in pannelli quadrati o rettangolari su tutte le pareti. Gli esseri ibridi muniti di doppia alabarda sono tutti ritratti frontalmente con le gambe divaricate per accrescere la loro carica intimidatoria e sottolineare il ruolo prominente giocato dalle porte e dalla finestra. In generale, la varietà e la qualità degli elementi dipinti sul sarcofago interno sono molto più lodevoli rispetto a quello esterno, tuttavia la loro ripartizione sembra casuale, una sorta di patchwork.

Due scene narrative più complete e coerenti compaiono sui lati di una squisita scatola di legno laccato a forma d'anatra (Yang Xiaoneng 1999, cat. 107) rinvenuta fra le poche suppellettili che equipaggiavano il quartiere delle inservienti della sepoltura del marchese. Sui fianchi dell'anatra, interamente ricoperta da motivi ornamentali geometrici dipinti in rosso e giallo su sfondo nero, si aprono due finestre incorniciate da un motivo a treccia: in una si nota una figura stante che batte con un mazzuolo due campane appese tramite corde a un'asta orizzontale sorretta da creature fantastiche, mentre dall'asta inferiore pendono due pietre sonore. L'altra mostra due figure stanti, la più grande delle quali, armata, balla al ritmo del tamburo a barile inserito in un supporto di forma simile a quelli che reggono le campane sul lato opposto, suonato dal suo compagno di statura inferiore. Il danzatore e i suonatori mostrano attributi animaleschi, soprattutto le teste e i piedi, che suggeriscono un travestimento indossato per l'occasione. Il mancato rispetto delle proporzioni rivela che l'autore delle due rappresentazioni ha avuto difficoltà a inserire le immagini in uno spazio così limitato: le campane e le pietre sono appese allo stesso piedistallo che è stato spostato verso sinistra, eliminando parte del supporto, per fare posto al suonatore sulla

destra. Ciò nonostante si nota lo sforzo di rendere le scene credibili: il lungo manico del mazzuolo è incurvato per dare l'impressione del movimento, così come, dalla parte opposta, le maniche del danzatore tracciano due traiettorie disuguali e i martelletti del suonatore sono dipinti in posizioni diverse. In generale, il naturalismo della raffigurazione plastica dell'anatra è in opposizione con l'ornamentazione geometrica, che forse tenta di imitare il piumaggio del volatile, che a sua volta contrasta con le due scene narrative animate da esseri bizzarri.

Nella tomba del marchese non potevano mancare preziosi manufatti di giada: la presenza di oggetti taumaturgici di varia forma e complessi ornamenti deposti sul corpo del defunto era una costante delle sepolture Zhou fin dal IX secolo a.C. I reperti rinvenuti nella stanza privata di Yi testimoniano però che alla fine del V secolo a.C. gli ornamenti personali prevalevano ormai su quelli rituali per quantità e creatività. Sedici segmenti uniti da mortise e uncini formavano il lungo ornamento trovato vicino alla testa di Yi: gli elementi, che assumono forme diverse, sono tutti lavorati a traforo e hanno le superfici minuziosamente scolpite.

13. *La tomba M126 a Fenshuiling.*

La tomba M126 a Fenshuiling, Changzhi, Shanxi, documenta invece l'evoluzione dei bronzi ageminati negli stati settentrionali; gli archeologi che l'hanno scavata l'hanno datata fra la metà del V e la metà del III secolo a.C. (Bian Chengxiu 1972), mentre Wu Hung (1999, p. 682) la attribuisce più condivisibilmente alla fine del V o all'inizio del IV secolo a.C. La sepoltura a fossa prevedeva una camera sepolcrale di legno isolata dalla terra circostante da ciottoli e carbone vegetale, all'interno della quale era alloggiato il sarcofago di legno laccato impreziosito da sottili foglie d'oro. Fra gli oltre 700 pezzi del corredo, spiccano i bronzi ageminati a testimonianza del fatto che la tecnica era diffusa al Nord come al Sud, ma la sintassi decorativa settentrionale era molto più sobria e soprattutto elegante, con elementi più lineari, come dimostra la coppa *dou* della tavola 12. L'ornamento principale è costituito da un drago molto stilizzato, definito da una linea sottile, ma modulata per animarlo; il motivo, ripetuto a catena, riempie quattro registri singoli o doppi, definiti da una sottile linea superiore e una inferiore, disposti sul coperchio e sul recipiente. Sul pomello del coperchio e sul piede la decorazione ageminata conserva lo stesso stile vivace e fluido, ma cambiano i decori.

La M126 ha restituito un altro importante reperto: uno specchio circolare di bronzo con il retro suddiviso in due registri decorativi princi-

pali e tre secondari disposti in sequenza concentrica intorno al pomello centrale che consentiva di impugnare lo specchio – il lato riflettente era invece perfettamente liscio. La fascia principale è ornata con un motivo modulare ripetuto consecutivamente, caratterizzato da un nastro appiattito, lavorato come fosse un tessuto, che scandisce la reiterazione, e da riccioli e pastiglie che si stagliano dal fondo imprimendo una forte vibrazione alla superficie (Qingtongqi 1996, vol. XVI, cat. 8). Lo stile, che evoca i bronzi rinvenuti nella tomba del ministro Zhao prodotti dalle fonderie di Houma, è mantenuto nella serie di sei petali cuoriformi disposti intorno al disco centrale.

Lo specchio di per sé non è una novità assoluta in un corredo funerario della Cina antica – i primi esemplari sono infatti emersi da siti della cultura Qijia (Li Xueqin 1985a, p. 297; O'Donoghue 1990, p. 19) e dalla tomba di epoca Shang della regina Fu Hao – tuttavia il loro interramento rimase sporadico fino al v secolo a.C., quando la decorazione cominciò ad affrancarsi dagli stilemi precedenti (probabilmente derivati da quelli prediletti dalle popolazioni nomadi stanziate oltre i confini settentrionali), adottando il vocabolario ornamentale in voga sui bronzi coevi. Allo stato attuale delle conoscenze sembra che gli specchi, piú di qualunque altro reperto in bronzo, mantenessero caratteristiche regionali distintive e che, sebbene si fossero diffusi prima al Nord, successivamente gli stati meridionali, soprattutto quello di Chu, abbiano sviluppato una tradizione peculiare molto influente (come si vedrà in seguito).

14. *La sepoltura del funzionario Shao Tuo (stato di Chu).*

La necropoli di Baoshan, Jingmen, Hubei, ben esemplifica le pratiche funerarie in uso nel regno di Chu alla fine del iv secolo a.C. (Hubeisheng 1991a). La maggiore delle cinque tombe scoperte è la M2, appartenente a Shao Tuo, un funzionario di alto rango spirato per malattia nel 316 a.C., sigillata con particolare attenzione con otto stuoie di bambú, uno spesso strato di argilla fine e viscosa, che riempiva anche l'intercapedine fra la camera sepolcrale e le pareti della fossa, e numerosi strati di terra battuta. La sepoltura a fossa verticale, con una rampa d'accesso sul lato orientale, era costituita da una grande camera di legno suddivisa in cinque settori: il defunto era sepolto all'interno di un triplo sarcofago posto nel comparto centrale, mentre il corredo era ripartito nei quattro vani circostanti che, al contrario di quelli della tomba del marchese Yi di Zeng, non sembrano riflettere chiaramente gli ambienti della residenza terrena. Lo scomparto orientale, definito dalle listarelle di bambú in

esso ritrovate «deposito del vasellame di metallo», conteneva non solo recipienti rituali di bronzo, ma anche stoviglie laccate apparecchiate per il sontuoso banchetto offerto, secondo Constance Cook (2006, p. 55), dall'anima di Shao Tuo ai suoi spiriti ancestrali affinché lo guidassero nel mondo ultraterreno; le vivande, conservate in numerose ceste, erano servite su tavolini bassi da inservienti presenti non come vittime sacrificali, ma come statuette di legno. La serie di bronzi rituali era composta da 59 oggetti, ma è fra i manufatti per uso personale che spiccano gli esemplari esteticamente più sofisticati, come testimonia un recipiente *zun* per cibi (Qingtongqi 1996, vol. X, cat. 53): la forma, mutuata dalle lacche, è caratterizzata da pareti leggermente rastremate verso la base sorretta da tre piedini con maschera nella parte superiore; il coperchio con le pareti inclinate e la sommità piatta poteva essere appoggiato sulle quattro prese a forma di uccello, fungendo così da piatto. La decorazione ageminata in oro e argento, ancora più dinamica di quella osservata sul *gui* emerso dalla tomba del marchese Yi, rivela lo stretto rapporto stabilitosi fra bronzo e lacca nel IV secolo a.C.: il complesso disegno di draghi e uccelli è così fluido e ritmico da sembrare dipinto, anziché ageminato. Nell'intricata composizione s'individuano gli occhi circolari degli esseri zoomorfi e da qui la testa, mentre i corpi sinuosi, alleggeriti e allo stesso tempo arricchiti da riccioli e linee di contorno sottili, si perdono in quelli di altre creature in un movimento apparentemente ininterrotto, ma in realtà costituito da grandi unità ripetute. Lo stretto rapporto con la lacca è testimoniato dal motivo dominante sul sarcofago interno (l'unico ornato) di Shao Tuo, e dalla scatola circolare rinvenuta nello scomparto settentrionale. I lati lunghi e il coperchio del feretro sono abbelliti con un complesso motivo di quattro uccelli fantastici dalle lunghe code e quattro draghi serpentiformi avviluppati, con le teste degli uni o degli altri che convergono alternativamente al centro, mentre sui lati brevi lo stesso soggetto, molto più stilizzato, è arrangiato in forma ottagonale in corrispondenza della testa, e quadrata dalla parte opposta; la paletta dei colori è piuttosto ampia con le creature immaginarie dipinte in giallo, nero, oro e argento su fondo arancione. Cook (2006, p. 52) ritiene che i disegni alle due estremità rappresentino aperture vigilate, tuttavia tale interpretazione sembra piuttosto forzata, soprattutto rispetto alla porta e alle finestre inequivocabilmente dipinte sul sarcofago del marchese Yi.

Quattro esseri fantastici dal corpo nastriforme avvolto a «C» disposti in maniera speculare rispetto al punto centrale costituiscono il decoro sulla sommità del coperchio della scatola summenzionata, mentre sul registro circostante e su quello che corre intorno al contenitore le creature immaginarie sono disposte a coppie. Il loro stile è in perfetta sin-

tonia con quello osservato sullo *zun*, a dimostrazione del fatto che, se a metà del v secolo a.C. era la decorazione sui bronzi a ispirare i decori sulle lacche, come si desume dalla coppa *dou* dalla tomba del marchese Yi, alla fine del iv secolo a.C. la tendenza si era invertita: la libertà intrinseca al pennello aveva creato uno stile agile e curvilineo che si diffuse al Sud (non a caso patria delle lacche) e si estese poi ai bronzi della stessa area, a testimonianza della progressiva «laicizzazione» dei decori sui bronzi rituali.

Proprio la libertà intrinseca al pennello rende la scatola unica: la fascia verticale del coperchio esibisce infatti una serie di scene narrative in sequenza. Gli episodi, che si leggono da destra verso sinistra, sono intervallati da alberi resi col tronco contorto nel tentativo di inserirlo nello spazio compresso del fregio. La narrazione si apre con il protagonista, un gentiluomo in abito bianco sulla sua carrozza trainata da tre cavalli, seguito da un servo. Il carro è ripetuto all'inizio della seconda sezione preceduto da tre battistrada di corsa e ricompare, seguito da un ufficiale che procede a passo lento con un'asta in mano, alla fine della scena, dove si ferma davanti a un uomo inginocchiato. La terza sezione raffigura due gentiluomini di profilo che, sfilando davanti a tre figure ritratte di spalle, incedono verso la carrozza del protagonista. La narrazione si conclude con l'incontro dei gentiluomini, mentre la carrozza del protagonista lo attende già rivolta verso la direzione di provenienza. Per evitare errori di lettura, l'autore del dipinto ha separato la prima e l'ultima scena con una coppia di alberi fra i quali corrono due animali.

Questa scatola è d'importanza fondamentale nello studio della storia della pittura cinese poiché il dipinto sulla fascia del coperchio è il più antico esempio di narrazione continua finora scoperto e mostra anche una concezione spaziale e una descrizione temporale molto avanzate (Wu Hung 1997, pp. 20-21; Smith e Sung Yu 1999, p. 113). Nel terzo episodio, per esempio, la profondità è resa disponendo in primo piano tre figure di spalle e due di profilo leggermente retrocesse. Il senso del movimento è suggerito dall'andamento delle vesti dei gentiluomini che procedono verso destra e la direzione è sottolineata dagli uccelli che li precedono in volo. La scansione temporale è fornita dalla ripetizione di alcuni elementi all'interno dello stesso riquadro o in scene diverse. Le figure appaiono appiattite per l'assenza di ombreggiature, ma la composizione è molto sapiente, confermando così l'esistenza di una ricca tradizione pittorica già nel iv secolo a.C. Prima della scoperta della tomba M1 di Baoshan, infatti, si conoscevano soltanto le scene che adornano alcuni oggetti di legno laccato (vedi ad esempio la scatola a forma di anatra del marchese Yi in Yang Xiaorong 1999, cat. 107) o di bronzo ageminato (figura 5) e

due drappi funerari risalenti al IV-III secolo a.C., emersi da due tombe distinte, ma entrambe nell'area di Changsha, Hunan, dominata dal regno di Chu. Lo stendardo di Zidanku (tavola 18) raffigura un uomo in abito lungo, ritratto di profilo, rivolto verso sinistra; una spada nel fodero gli pende dal lato sinistro. Le redini tenute ben strette nelle mani nascoste dalle ampie maniche della veste guidano un drago dal corpo sottile, ma energico, con le fauci spalancate. Dalla testa del drago spunta il capo di un uccello non dissimile dal trampoliere che occupa la zona a destra del dipinto, mentre nell'angolo in basso a sinistra si nota un pesce, forse per indicare la capacità del drago sia di volare sia di nuotare. L'insieme è sormontato da un baldacchino che, insieme al drago, sembra costituire il veicolo dell'uomo. L'idea del movimento è suggerita dalle nappe appese al baldacchino e dal nastro allacciato sotto il mento dell'uomo, piegati verso destra come fossero mossi dal vento generato dalla corsa del drago. I vari elementi che compongono il dipinto sono tracciati con una sottile, quanto efficace linea di contorno che rivela la padronanza del pittore anonimo sul pennello: il volto dell'uomo è delicato ed espressivo, la sua veste assume un certo volume nelle pieghe intorno al collo e alle braccia. Appare perciò evidente che, pur essendo uno dei due più antichi dipinti su seta finora scoperti in Cina, la pittura era esteticamente e tecnicamente tutt'altro che agli albori.

Il drappo di Chenjiadashan ritrae invece una donna, anch'essa di profilo e rivolta a sinistra, vestita di un abito lungo che si solleva in ampie code nere, stretto in vita da una fascia alta che slancia ulteriormente l'esile figura e valorizzato dalle maniche voluminose e ricamate in modo sontuoso. Le braccia sono protratte verso una magnifica creatura che evoca un trampoliere e da un altrettanto fantastico drago, i quali occupano la parte superiore del dipinto. Il movimento è qui suggerito dal corpo leggermente inclinato in avanti della donna e soprattutto dalla posizione delle zampe del volatile, che corre veloce con le ali spiegate e la testa rivolta in alto; la postura ondeggiante del corpo del drago con la sola zampa anteriore destra visibile contribuisce a infondere dinamismo, sebbene in direzione diversa. Per quanto piacevole, la qualità di questo stendardo è inferiore rispetto al precedente: il volto della donna è appena abbozzato e l'abito risulta privo di volume. Quanto all'uso di questi piccoli dipinti su seta, presumibilmente raffiguranti il defunto, sembra che fossero portati in processione durante il funerale dalla casa alla tomba, appesi a un'asta tramite il bastoncino orizzontale cucito lungo il bordo superiore del drappo.

Tuttavia queste immagini ritraggono esclusivamente scene singole e non raccontano una storia completa, a differenza del bordo della scato-

la di legno laccato. Va inoltre notato che il tema illustrato sulla scatola – un incontro fra gentiluomini – e la naturalezza della posa del cervo di legno laccato dalla tomba del marchese Yi suggeriscono che, accanto a un'arte del fantastico tanto diffusa nel periodo Zhou Orientale, esisteva anche un'arte legata alla vita reale.

Tornando all'analisi del contenuto degli scomparti della tomba di Shao Tuo, quello meridionale, pieno di armi, scudi, armature e finiture per carri, tradizionalmente simboli del rango sociale e dell'agiatezza del defunto, è il vano piú ovvio dal punto di vista interpretativo, mentre l'equipaggiamento nel settore occidentale suggerisce l'insolita idea del viaggio: esso custodiva infatti abiti, scarpe, articoli da toletta, alcune armi, utensili, stuoie di bambú, un letto pieghevole, lampade di bronzo, recipienti di bronzo per cucinare e conservare cibi, cesti di bambú, ventagli, una sorta di cetra da tavolo *se* e listarelle di bambú, molte delle quali prive di iscrizioni, una con un testo amministrativo e sei con l'inventario del contenuto dello scomparto. Considerato che in vita Shao Tuo era stato un funzionario dello stato obbligato a viaggiare spesso, l'equipaggiamento emerso da questo compartimento sembra un'allusione esplicita al suo ruolo, confermato dalla listarella a soggetto amministrativo e da quelle vuote che l'anima di Shao Tuo avrebbe presumibilmente riempito durante il suo viaggio ultramondano.

Anche lo scomparto settentrionale conservava oggetti personali, ma di natura ancora piú intima: innanzitutto documenti scritti su bambú che lo identificano, celebrano il suo lignaggio ed elencano i meriti accumulati servendo lealmente la corte e sacrificando diligentemente agli spiriti (Cook 2006, p. 60), poi due recipienti e due lampade di bronzo, una stuoia, cuscini di legno, un panchetto, ornamenti personali, un pennello da scrittura, un coltellino, una scatola laccata vuota, una cetra da tavolo e due statuine raffiguranti inservienti.

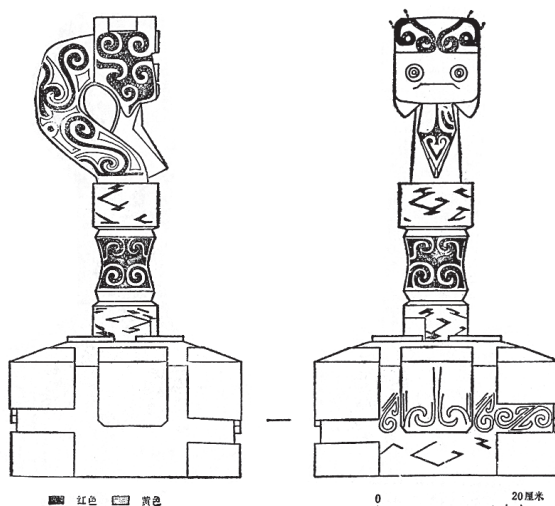
In termini generali, l'analisi dei manufatti del corredo funerario di Shao Tuo sembra quindi confermare la tendenza, osservata a proposito della tomba del marchese Yi di Zeng, a prediligere oggetti per uso personale anziché rituale: questi ultimi videro addirittura sparire alcune categorie, fra le quali le campane, da secoli parte integrante del protocollo cerimoniale e indice dello *status* sociale del defunto; inoltre la qualità degli strumenti liturgici era talvolta inferiore e l'ornamentazione appariva meccanica o del tutto assente, in antitesi con gli oggetti personali molto sofisticati e lussuosi. La presenza di un letto pieghevole, tavolini, bauli, ceste piene di cibo, piatti, lampade, ventagli, specchi, articoli da toletta, nonché statuette di legno raffiguranti esseri umani, vestite di abiti di seta e armate di spada, denotano una

concezione della tomba ormai molto distante da quella in vigore all'inizio della dinastia Zhou Orientale.

Per quanto non sontuosa come la tomba di Shao Tuo, la M₁, appartenente a una sua consorte, ha restituito reperti di grande pregio e interesse, come la bizzarra scultura in legno definita dagli archeologi *zhenmushou* (figura 7), termine genericamente tradotto con «bestia guardiana della tomba», sebbene sul suo significato simbolico gli esperti non siano concordi. La statua è caratterizzata da testa squadrata con grandi occhi sbarrati e lingua appuntita penzolante, collo massiccio fortemente incurvato, corpo quadrangolare dritto inserito in una grande base lavorata; nei due incavi ai lati del capo erano originariamente inserite corna di cervo purtroppo non sopravvissute. La superficie è tinta di nero con tracce di rosso e giallo che lasciano immaginare il potente impatto visivo della scultura abbellita da decori geometrici e curvilinei. Il mostro dall'aria minacciosa non è esclusivo di questa tomba, infatti se ne conoscono all'incirca 200, tutti emersi da sepolture medio-alte e alte, scoperte nel-

Figura 7.

Disegno di una bestia guardiana della tomba *zhenmushou* (h. senza corna 63,5 cm), originale in legno dipinto, tomba M₁ della necropoli di Baoshan, Jingmen, Hubei, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.), fine IV secolo a.C.



图二六 丧葬用器——木镇墓兽 1:13

le regioni dominate dallo stato di Chu, con la densità massima nell'area del Jiangling – il cuore di Chu. Thote (1999, pp. 347-48) sospetta che queste singolari creature siano la variante evoluta dei supporti per palchi di corna, in uso almeno dal VI secolo a.C., mettendoli perciò in relazione con il culto delle corna, particolarmente diffuso nella cultura Chu.

Come anticipato nell'analisi dello specchio emerso dalla tomba M₁26 di Fenshuiling, le culture meridionali svilupparono una tradizione distinta intorno a questa tipologia di bronzi, come dimostra il magnifico esemplare proveniente dalla sepoltura M₁ di Baoshan (figura 8). Il rapporto di scavo descrive la decorazione sul retro come composta da due fenici maschio, con il becco smussato e il corpo sinuoso (più simile a quello di un rettile) coperto da piume con «occhio centrale», e da due femmine, molto più piccole, caratterizzate da un fine piumaggio disposto a spina di pesce. La composizione è perfettamente simmetrica, ma i corpi sinuosi e i morbidi riccioli che si sovrappongono a questi ultimi e occupano i pochi spazi vuoti infondono un senso di movimento vorticoso all'insieme, proprio come voleva la tradizione ornamentale Chu. L'impatto è reso ancor più incisivo dai contrasti cromatici, realizzati non con l'ageminatura di metalli diversi, bensì dipingendo il decoro con lacca colorata di rosso, giallo e oro. Il motivo principale è incorniciato da una fascia piuttosto stretta, sulla quale le stesse tonalità dipingono volute a forma di «nuvola» collegate da linee oblique.

Mentre al Nord gli specchi erano associati prevalentemente a sepolture nobiliari, al Sud compaiono regolarmente anche in tombe modeste, suggerendo che nelle regioni meridionali gli specchi non fossero sepolti in qualità di emblemi dell'elevato *status* sociale dei loro proprietari, ma fossero piuttosto strumenti magici in virtù del loro potere riflettente, forse legati a culti locali. Sembra infatti che, se correttamente maneggiati, gli specchi facessero apparire le divinità e snidassero gli spiriti maligni, accendessero i fuochi sacrificali dai raggi solari e condensassero l'acqua pura dalla luna per le abluzioni; Christine Kontler nota anche la frequente comparazione del cuore del saggio daoista, impassibile e passivo, con lo «specchio del Cielo e della Terra», capace di riflettere ogni conoscenza» (Kontler 2000, p. 90).

15. *La tomba M₁ a Mashan.*

Il corpo di Shao Tuo era avvolto in numerosi strati di magnifiche stoffe purtroppo già molto rovinate al momento della scoperta, ma per studiare i tessuti dell'epoca si può fortunatamente ricorrere alla tomba

M₁ a Mashan, Jiangling (poco distante da Baoshan), appartenente a una aristocratica della classe guerriera, morta tra la fine del IV e l'inizio del III secolo a.C. (Hubeisheng 1985). La sua dimora eterna è meno sontuosa di quella di Shao Tuo, ma altrettanto sensazionale per l'ottimo stato di conservazione del corredo, l'assortimento di tessuti e la presenza di statuine raffiguranti esseri umani. La camera sepolcrale di legno, eretta nella consueta fossa verticale, era divisa in tre scomparti, il più grande dei

Figura 8.

Disegno di uno specchio (d. 19,7 cm), originale in bronzo e lacca, tomba M₁ della necropoli di Baoshan, Jingmen, Hubei, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.), fine IV secolo a.C.



quali accoglieva il feretro della donna, quello laterale custodiva stuoie e ceste di bambú – alcune delle quali contenenti vasellame di terracotta –, lo scheletro di un cane e quattro statuine raffiguranti uomini vestiti di abiti di seta, mentre il terzo vano, posto oltre la testa della defunta, custodiva la scultura di una creatura immaginaria ricavata da una radice, un poggiatesta di bambú, due ceste piene di vasellame di bronzo o di legno laccato, un ventaglio di bambú e quattro statuine raffiguranti donne vestite di abiti di seta. La defunta indossava una serie di indumenti confezionati con seta pregiata che hanno gettato nuova luce sui tessuti e sui costumi dell'epoca: portava infatti un paio di mutandoni (i piú antichi finora scoperti), una gonna, una veste foderata, un abito corto ricamato e la lunga veste imbottita indossata dagli aristocratici per partecipare alle cerimonie; le stringeva la vita una cintura di seta dalla quale pendevano ornamenti di giada e vetro, mentre il volto era coperto da un fazzoletto di broccato di seta marrone forato in corrispondenza degli occhi e del naso. Il corpo cosí vestito era stato poi avvolto in tredici strati di indumenti e lenzuoli di seta variamente decorati, tenuti in posizione da nove nastri di broccato, piú altri due strati e una stuoia di bambú e infine deposto in un singolo sarcofago di legno, rivestito di seta marrone con bordo ornato a losanghe, sopra al quale era appoggiato un pezzo di seta in tinta unita, ma originariamente dipinta.

Fra gli indumenti indossati dalla defunta vi era una veste sfoderata in garza di seta chiara ricamata con un ampio e sinuoso motivo di draghi e uccelli con ciuffo a forma di nappe floreali sovrapposto a tigri evidenziate dai colori rosso e nero che contrastano con le tonalità calde dell'ornamentazione dominante (Yang Xiaoneng 1999, cat. 112). Secondo Mackenzie (1999, p. 86), la sovrapposizione delle creature ricamate ha ispirato quella di draghi e uccelli sul sarcofago di Shao Tuo: in effetti la somiglianza è notevole e la condivisione di motivi simili su materiali diversi non è una novità; ciò che varia nel tempo è la fonte d'ispirazione che adesso sembra scaturire dai tessuti, mentre in passato risiedeva nei bronzi rituali. I tessuti ricamati e la lacca sono accomunati anche dalla libertà di movimento di ago e pennello che possono eseguire motivi ampi, morbidi e complessi, non consentiti dal telaio. Il lenzuolo piú esterno avvolto intorno al corpo della signora di Mashan è un broccato caratterizzato da un motivo a zigzag, ornato da esseri piú o meno spigolosi, che apre spazi triangolari riempiti da coppie di animali immaginari di vario tipo e di danzatori per un totale di otto abbinamenti che occupano l'intera altezza del tessuto. Con l'ordito marrone e i fili di trama marroni, gialli e rossi, questo decoro è uno dei disegni intessuti piú complessi finora scoperti che rivela quanto avanzata fosse già la tecnica della tessitura nel IV-III

secolo a.C., mentre il ritrovamento di stoffe comparabili in siti scoperti nello Hubei, nello Hunan e nello Henan testimoniano che Chu era il regno all'avanguardia in questo settore. Il telaio imponeva decori meno fluidi, tuttavia i tessuti erano beni di lusso così pregiati da influenzare gli altri materiali preziosi, come la lacca. Il pennello non ha costrizioni, se non quello della superficie a disposizione e della curvatura della stessa quando si tratta di manufatti tridimensionali, eppure a volte le lacche sono ornate con motivi geometrici di derivazione tessile, come palesa una delle coppe ovali rinvenuta nella tomba M₄ della necropoli di Baoshan; disegni angolari ad andamento diagonale compaiono spesso anche sui bordi dei pannelli e del coperchio dei sarcofagi.

Un altro elemento affascinante della tomba M₁ di Mashan è la presenza di statuette raffiguranti esseri umani, menzionate anche a proposito della sepoltura di Shao Tuo, dalla quale ne sono emerse dodici, dimostrando perciò che non si trattava di un'eccezione, ma piuttosto di una nuova tradizione funeraria, diffusa anche al Nord, come attesta la sepoltura a Zhangqiu, Shandong. In realtà le statuine funerarie più antiche finora scoperte sono emerse da tombe settentrionali databili al V secolo a.C. (M₁ a Langjiazhuang, Linzi, Shandong [Shandongsheng 1977]; M₇ a Niujiapo, Changzi, Shanxi [Tao Zhenggang e Li Fengshan 1984]; M₁₄ a Fenshuiling, Changzhi, Shanxi [Bian Chengxiu 1972]), quando iniziarono gradualmente a sostituire i cosiddetti «compagni nella morte», cioè i parenti di sangue, le consorti, le guardie e gli inservienti immolati per accompagnare il loro signore nell'aldilà, da non confondersi con le «offerte umane», che erano invece vere e proprie vittime sacrificali, al pari degli animali. Ciò si evince da alcuni inventari presenti nelle tombe che definiscono queste sculture come «inservienti del defunto», stabilendo perciò in maniera inequivocabile non solo la loro identità, ma anche la loro funzione. Le figurine meridionali erano di solito scolpite in legno con i dettagli del volto dipinti e gli abiti di stoffa (figura 9) o scolpiti e dipinti, mentre quelle settentrionali erano modellate in argilla, incluse le vesti, e colorate in modo da rappresentare immediatamente non solo un essere umano, ma anche il suo ruolo sociale. Tale ruolo era ulteriormente specificato da eventuali accessori e soprattutto dagli oggetti che circondavano le sculture: quelle rinvenute nello scomparto del vasellame di bronzo e di lacca nella tomba di Shao Tuo saranno state i camerieri del banchetto o i cuochi, mentre le due presenti nel vano che custodiva l'attrezzatura militare erano probabilmente carristi o attendenti. Il gruppo di 26 elementi emerso dalla tomba di Zhangqiu rivela una concezione ancor più sofisticata: le statuine raffiguranti danzatrici, suonatori con relativi strumenti e membri del pubblico sono infatti or-

ganizzate in uno spazio coerente e governate da una corretta scala delle proporzioni, formando così un quadro con una sua dimensione simbolica (Wu Hung 2005, p. 22).

Infine è importante sottolineare che le statuette funerarie rientrano in una categoria specifica di manufatti, realizzati unicamente per essere deposti nelle sepolture e perciò definiti «oggetti per lo spirito» o *mingqi*. Recipienti rituali di bronzo miniaturizzati erano stati inseri-

Figura 9.

Disegno di una statua raffigurante un'inserviente (h. 59,6 cm), originale in legno, pigmenti e seta, tomba M1 a Mashan, Jiangling, Hubei, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.), fine IV - inizio III secolo a.C.



ti in alcuni corredi signorili dell'VIII secolo a.C., per scomparire poco dopo, e il *Liji* prevedeva l'uso di surrogati, purché non fossero funzionali. Sostituiti in terracotta di ottima qualità furono nuovamente inclusi nei corredi funerari a partire dal V secolo a.C. e nello stesso periodo comparvero le sculture di legno o terracotta dando vita alla tradizione artistica degli oggetti per lo spirito (o gli spiriti), destinata a durare per molti secoli a venire.

16. *La necropoli reale dello stato di Zhongshan.*

All'incirca coeva, ma geograficamente molto distante dai cimiteri di Baoshan e Mashan è la necropoli reale di Pingshan, nello Hebei, che ospita le spoglie mortali di Cuo, re di Zhongshan, deceduto nel 313 a.C., prima della conclusione della costruzione del suo mausoleo (Hebeisheng 1996). Nella sua sepoltura infatti è stato rinvenuto lo straordinario e unico progetto architettonico in bronzo ageminato che prevedeva la tomba del re al centro, fiancheggiata da quella di due regine (una deceduta prima del re), a loro volta fiancheggiate da quelle di due consorti di primo rango, il tutto circondato da un doppio muro di cinta rettangolare. In realtà solo i sepolcri di Cuo e della regina Ai, in origine sormontati da un tumulo sul quale si ergeva un imponente edificio, articolato in più livelli, destinato alla celebrazione di cerimonie religiose, furono portati a compimento. La struttura ipogea della tomba del re si estendeva ben oltre la base del tumulo sovrastante e comprendeva una molteplicità di fosse: al centro, munita di due rampe d'accesso, la camera sepolcrale di legno rivestita esternamente di pietre e circondata da tre vani indipendenti che custodivano una parte del corredo funerario; a est e a ovest del sepolcro, sei tombe sussidiarie, i corredi delle quali fanno presumere che cinque appartenessero a concubine e la sesta a un'inserviente; a sud quattro fosse allineate, due delle quali erano state destinate a carri, cavalli, armi e una tenda, la terza conteneva i resti di animali sacrificati, mentre la quarta ha restituito tre imbarcazioni con le quali si poteva raggiungere il vicino fiume attraverso uno stretto canale. Purtroppo, all'arrivo degli archeologi i tombaroli avevano già depredato la camera sepolcrale, a eccezione di tre scomparti sul secondo ripiano perimetrale della camera, che hanno comunque rivelato un'ingente quantità di oggetti, permettendoci così di avere un'idea della magnificenza del corredo di Cuo, sebbene non sia possibile interpretarne il simbolismo. La maggior parte del vasellame rituale di bronzo mostra la predilezione per uno stile estremamente sobrio, con pareti prive di decori e manici mol-

to contenuti; talvolta le ampie superfici ospitano lunghe iscrizioni che hanno fornito preziose informazioni sulla storia del periferico e poco conosciuto regno di Zhongshan. Quando la decorazione è ageminata e/o intarsiata, il disegno si fa piú audace, declinandosi in un elegante reticolato di losanghe ammorbidite da elementi curvilinei; i solchi nei decori erano in origine riempiti con rame, turchese e lacca blu. L'accentuato andamento diagonale dell'ornamentazione su questi bronzi ageminati, rappresentativo dello stile settentrionale in voga nel IV e nel successivo III secolo a.C., è ormai piuttosto disinvolto rispetto a quello osservato sulla coppa *dou* della tavola 12, ma il suo debito verso i tessuti è ancora piú evidente (Mackenzie 1999, p. 85).

Tuttavia, come al Sud, la raffinatezza dell'ornamentazione e l'eccellenza dei maestri fonditori si esprimono al meglio nei manufatti per uso personale (Qingtongqi 1996, vol. IX, cat. 165): il sostegno di un piccolo tavolo quadrato è costituito da quattro draghi alati che, intrecciandosi con altrettanti uccelli fantastici, formano un emisfero dinamico e intricato; le zampe anteriori dei draghi poggiano su un anello sostenuto da quattro cervi distesi su un fianco. I dettagli di squame, piume e pelliccia e i decori sulle cornici sono finemente ageminati in oro e argento in uno stile delicato che si ritrova anche su un altro sostegno a forma di tigre che divora un cerbiatto (*ibid.*, cat. 172). La scultura sorprende per plasticità e naturalismo: le muscolose zampe posteriori sono sfalsate per una migliore presa sul terreno, il corpo è spostato verso sinistra in una curva che ne sottolinea la plasticità, mentre la zampa arretrata evidenzia lo sforzo dell'animale che con la destra trattiene il cerbiatto; questi intanto cerca disperatamente di svincolarsi dalla presa mortale delle fauci del felino. Sul collo e sul posteriore della tigre sono innestate due cavità probabilmente destinate ad accogliere un'asta o un supporto di qualche genere. Tuttavia il capolavoro assoluto è la lampada di bronzo sorretta da una statuetta antropomorfa della figura 10: l'uomo, in piedi su una piattaforma rettangolare, indossa una lunga veste, dalle ampie maniche, incrociata e chiusa sul fianco destro, stupendamente «ricamata» con motivi intarsiati e ageminati, sotto alla quale spunta un indumento anch'esso incrociato e svasato lateralmente. I lunghi capelli sono morbidamente raccolti con forcine e nastri dietro la nuca sormontata da una cuffietta legata sotto al mento; il volto d'argento (come tutta la testa fusa separatamente e poi inserita sul corpo) è punteggiato da due occhi vivaci, sottolineati dalle sopracciglia molto ben curate, mentre la bocca è atteggiata in un sorriso marcato dai baffi. Nella mano sinistra il personaggio stringe una creatura serpentiforme bicefala che, con il muso simile a quello di un drago, sorregge un solco circolare destinato

a contenere l'olio combustibile; questo essere fantastico è sostenuto da uno simile che poggia su un secondo lume circolare. La bizzarra creatura nella mano destra tiene in bilico sul muso una lunga staffa al termine

Figura 10.

Lampada antropomorfa (h. 66,4 cm), bronzo ageminato e argento, tomba di Cuo, re di Zhongshan, a Sanji, Pingshan, Hebei, dinastia Zhou Orientale (771-256 a.C.), fine IV secolo a.C.



della quale si trova la terza lampada; singolare la decorazione sull'asta: un essere zoomorfo (drago?) in rilievo sembra inseguire una scimmia che lo guarda dall'alto. Nel suo complesso, la scultura colpisce non solo per la maestria con cui è stata eseguita, ma anche per l'accostamento della figura umana, ritratta in maniera realistica e accurata, con creature immaginarie, alle quali si aggiunge una scimmia. L'impatto visivo della lampada accesa doveva essere eclatante: ciascun solco circolare alloggiava infatti tre stoppini, per un totale di nove fiamme su tre livelli.

Il sepolcro di re Cuo ha restituito anche molti recipienti di terracotta nera che ricalcano le forme in bronzo; la presenza nelle tombe di vasellame di ceramica non è una novità, ciò che sorprende è l'ottima qualità dei manufatti caratterizzati da una superficie lustrata tramite steccatura, interrotta da fregi opachi sui quali risaltano decori lucidi realizzati tracciando i motivi con uno strumento di pietra dalla punta sottile, ma arrotondata. L'alta qualità è probabilmente legata al fatto che alla fine del IV secolo a.C. la presenza di oggetti per lo spirito, accanto a quelli rituali e a quelli personali, era ormai una consuetudine, perciò la loro esecuzione era molto più curata. Ciò è confermato da un gruppo di recipienti di terracotta dipinta con la lacca, emerso dalla tomba di Shao Tuo, che oltretutto dimostra che la pratica di seppellire *mingqi* era diffusa sia al Nord sia al Sud.

Al contrario del corredo di Shao Tuo, quello di re Cuo comprendeva molti manufatti di giada squisitamente lavorati, come il pendente a forma di drago *kui* che evoca quello in copertina, rinvenuto nello stato di Yue: il lungo e flessuoso corpo, dal profilo ulteriormente movimentato da riccioli, è contenuto da una linea di contorno sporgente, mentre la superficie è trattata con un denso motivo di minute spirali in rilievo che rivelano il gusto per l'ornamentazione prevalente all'epoca.

17. *Le necropoli del regno di Qin.*

Se il sovrano di un piccolo stato come quello di Cuo era stato sepolto in una tomba così sontuosa, si può immaginare la magnificenza dei sepolcri dei re di Qin, che avevano espanso i loro confini a danno di altri regni. Purtroppo, però, solo una campagna di ricognizione e prospezione archeologica della necropoli degli ultimi tre re di Qin a Zhiyang è stata condotta fino ad ora (Shaanxisheng 1987), perciò ignoriamo la struttura interna delle tombe e il loro contenuto, ma sappiamo che l'area cimiteriale comprendeva quattro recinti funerari per un totale di 720 000 mq. I tre complessi reali erano cinti da un fossato, le tombe principali erano

cruciformi con quattro o due rampe d'accesso ed erano accompagnate da sepolcri secondari e fosse sacrificali; gli edifici di culto non sorgevano però sopra le tombe, come a Nanzhihui, ma di fianco, poiché era stata introdotta la pratica di coprire la sepoltura con tumuli di terra battuta, tutt'ora visibili, sui quali venivano piantati degli alberi. L'aspetto generale del sepolcro fu così modificato: un recinto, costituito da un fossato o un terrapieno, delimitava l'area funeraria, il fulcro della quale era la collina alberata sulla tomba principale, ma che comprendeva anche edifici per lo svolgimento di cerimonie religiose e varie fosse. Non è perciò un caso che in questo periodo sia stata introdotta la consuetudine di indicare tali sepolture con il termine *ling*, da tradursi come «parco funerario» (Ciarla 2005, p. 80).

Nei territori tradizionalmente appartenenti a Qin sono venute alla luce molte necropoli databili dal v al III secolo a.C., caratterizzate dall'accentuata parsimonia del corredo. Ciò è in buona parte imputabile al basso rango degli occupanti, ma anche nel caso di defunti provenienti dalla classe medio-alta l'entità dei reperti rimane moderata, a testimonianza della natura frugale di Qin. La modestia di queste sepolture, localizzate, per esempio, a Gaozhuang (Wu Zhenfeng e Shang Zhiru 1981), Xicun e Baqitun (Shaanxisheng 1986b e 1986c) nelle vicinanze dell'antica capitale Yongcheng, a Taerpo (Xianyangshi 1998), Renjiazui (Xianyangshi 2005) e Huangjiagou (Qindu 1982) nei pressi di Xianyang, capitale di Qin dal 350 a.C., non le rende comunque meno interessanti. Un'analisi comparata dei risultati degli scavi consente di rilevare alcune caratteristiche peculiari delle sepolture non nobiliari di Qin: per quanto concerne la struttura, si desume che nel IV secolo a.C. cominciò a diffondersi, accanto a quello a pozzo, il tipo che prevedeva la camera funeraria scavata lateralmente alla fossa verticale. Entrambe le tipologie prevedevano il sarcofago alloggiato nella camera funeraria rivestita di legno; nella maggior parte dei casi i corpi erano deposti in posizione flessa, come voleva la tradizione Qin, mentre solo una piccola minoranza era stata adagiata supina.

Il corredo era prevalentemente costituito da pochi oggetti di terracotta, fra i quali spiccano alcune forme distintive, come il vaso ovale che evoca un bozzolo, o quello con il collo sottile terminante in un rigonfiamento definito in cinese «testa d'aglio» (*suantou*), al quale noi preferiamo «bocciolo di rosa»; entrambe le forme saranno presenti anche durante le dinastie Qin e Han Occidentale, ma mentre la prima sarà sempre di terracotta, la seconda sarà forgiata anche in bronzo, con risultati molto più ammirevoli.

Fra gli oggetti più preziosi, deposti nel sarcofago insieme al defunto

(tranne alcune rare eccezioni), si annoverano ganci per cinture di numerose fogge, decorati con tecniche diverse, e, in quantità minore, specchi, perlopiú privi di ornamentazione, ma occasionalmente abbelliti con motivi animali o ornamentali; da notare che i ganci per cinture datano dal VII-VI al III secolo a.C., mentre gli specchi sono emersi da sepolcri ascritti alla fine del periodo Zhou Orientale o alla dinastia Qin.

Dal V secolo a.C., compaiono modelli in terracotta di granai, di stufe per cucinare e di uomini a cavallo, costume destinato a essere adottato e vastamente ampliato all'inizio dell'età imperiale.

Piú lussuosi si sono invece rivelati i corredi dei funzionari e degli ufficiali stanziatisi nei territori che le truppe Qin andavano conquistando; ciò può essere riconducibile all'alto *status* sociale dei dirigenti, ma pure la lontananza dal centro di potere e le peculiarità delle culture materiali locali potrebbero aver influenzato le sepolture e i loro contenuti. Un esempio in tal senso è costituito dalla necropoli di Shuihudi a Yunmeng (Yunmeng 1981), nel regno di Chu, annesso a Qin nel 278 a.C., dove sono state scavate dodici tombe a pozzo dotate di camera funeraria in legno suddivisa in due ambienti, uno contenente il sarcofago, l'altro, piú piccolo, il corredo, composto da recipienti di legno laccato di ottima fattura, oggetti di bronzo, terracotta, legno e bambú. Particolarmente interessanti sono i reperti laccati, non solo per la loro squisita fattura, come dimostra il delizioso acquamanile ornitomorfo (De Caro e Scarpari 2010, cat. 397), ma anche perché riportano caratteri che possono indicare il nome del laboratorio dove sono stati eseguiti, il nome del maestro che li ha realizzati, o ancora il nome della persona alla quale erano destinati.

18. Conclusioni.

Da questa analisi di siti e opere, sebbene incompleta per ragioni di spazio e talvolta per la mancanza oggettiva di dati archeologici, emerge un quadro piuttosto chiaro delle trasformazioni radicali alle quali fu soggetta l'arte cinese nei circa 550 anni del periodo Zhou Orientale. Poiché la fonte primaria delle nostre informazioni è costituita da sepolture delle classi elevate, la piú eloquente metamorfosi la osserviamo nella composizione del corredo funebre che a partire dalla metà del VII secolo a.C. perde progressivamente l'impronta rituale per diventare apparentemente piú mondano: diminuisce la quantità di vasellame liturgico e aumenta quella di oggetti per uso quotidiano e personale. Mantenere il proprio *status* sociale nell'aldilà rimase una priorità, ma mentre all'inizio dell'epoca Zhou Orientale ciò era sancito dalla serie di bronzi rituali e dagli

ornamenti cerimoniali, dalla fine del VII secolo a.C. la copiosità e l'opulenza divennero un criterio essenziale. Ciò fu determinato, almeno in parte, dalla progressiva autonomia che gli stati andavano acquisendo dalla casa reale Zhou, non solo sul piano politico e militare, ma anche su quello della pratica rituale.

Le entità culturali sviluppatasi nelle regioni meridionali e occidentali con le quali i sovrani della valle del Fiume Giallo avevano interagito a vario titolo fin dal periodo Erligang si organizzarono in stati politicamente ispirati al regno Zhou successivo alla riforma rituale, ma con tratti culturali distintivi. La dilatazione della sfera culturale Zhou è rivelata dall'omogeneità delle pratiche funerarie anche negli stati «periferici» – Chu, Wu, Yue e Qin, solo per citarne alcuni –, l'apporto culturale dei quali è di rado sottolineato a sufficienza forse perché, una volta entrati nella comunità interstatale Zhou alla fine del VII secolo a.C., si tende a dimenticare le loro origini esogene. L'introduzione di nuove credenze filosofico-magico-religiose, in particolare la concezione dell'anima, la ricerca dell'immortalità – intesa come continuazione *ad infinitum* della vita – e la struttura dell'aldilà, sono riflesse nella suddivisione della camera funeraria in vani che evocano le stanze delle dimore terrene, nell'aggiunta di statuine raffiguranti esseri umani nel ruolo di inservienti, danzatrici, suonatori, funzionari, soldati, ecc., nell'inclusione di stoviglie per dare banchetti e di tessuti per confezionare abiti per l'eternità. I bronzi sono forgiati nelle forme rituali canoniche, tuttavia non sono più il supporto di iscrizioni attestanti i legami di un individuo e della sua famiglia con il potere centrale, bensì oggetti di lusso finemente lavorati con tecniche e stili sofisticati; ricompare la maschera *taotie*, forse come riferimento al vagheggiato modello rituale Zhou, ma priva del suo significato simbolico originario e declinata in magnifici intrecci che niente hanno a che fare con la rigida maschera teriomorfa Shang. Infine la comparsa dell'arte figurativa, spesso incentrata su attività umane, rivela una nuova concezione dell'uomo, che ora sente di poter comunicare con il Cielo senza l'intermediazione del re (Tseng L. Lan-ying 2011, p. 149).