





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

- 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

Lusso e immortalità: l'arte Han

L'epoca Han (206 a.C. - 220 d.C.) è una delle più importanti nella storia della Cina, poiché fu proprio durante il dominio di questa dinastia che si compì il lungo processo di formazione della civiltà cinese, iniziato molti secoli prima, con la nascita di un'ideologia di stato e un'identità culturale basate sui valori promossi dal confucianesimo. Il sistema Han divenne il modello di riferimento per eccellenza ed è proprio la volontà di ripristinare tale modello per riaffermare la propria identità che ha permesso all'impero cinese di superare i periodi di frammentazione politica e culturale e di riproporsi per oltre duemila anni come un *continuum*, di tanto in tanto incidentalmente interrotto – mentre l'impero romano, una volta caduto, non si è mai più riformato.

È tuttavia fuorviante ritenere che un'ideologia sofisticata e un'identità così forte fossero presenti fin dalla fondazione dell'impero: basti pensare che il confucianesimo fu adottato come dottrina ufficiale di stato solo durante il regno dell'imperatore Wu (141-87 a.C.); di conseguenza, fu solo a partire dalla fine del II secolo a.C. che gli intellettuali che si rifacevano alla tradizione confuciana emersero come una delle più influenti classi sociali. La loro autorevolezza fu tuttavia immensa: con la loro dottrina, secondo la quale l'uomo era indissolubilmente legato alla natura e al cosmo, legittimarono il potere dei sovrani Han e continuarono a garantirlo formando i funzionari di stato e in generale gli uomini virtuosi su un *corpus* di testi che avevano selezionato e canonizzato – i cosiddetti Classici. Condividendo la medesima visione etica, gli individui si sentivano parte integrante di un grande organismo collettivo all'interno del quale sicurezza e prosperità erano garantite, a patto che i valori morali fondamentali fossero rispettati.

Il fatto che ai confuciani fosse stata accordata una posizione privilegiata non significò l'eliminazione delle altre correnti di pensiero, altrettanto influenti soprattutto in merito a questioni concernenti la piena realizzazione dell'esistenza, l'immortalità e la vita ultraterrena, e tutti hanno contribuito alla formazione del concetto imprecisato, e dunque

duttile, di «tradizione cinese», gelosamente conservato e tramandato nei secoli successivi e tuttora attuale.

L'arte Han sopravvissuta fino ai nostri giorni è quasi esclusivamente di origine funeraria e come tale è inevitabile che rifletta le credenze religiose sul mondo ultraterreno diffuse in quel periodo. Le fonti letterarie coeve di carattere religioso che trattano direttamente dell'aldilà, delle sepolture e dei rituali funebri sono rare e frammentarie, impedendoci di formulare una sintesi omogenea delle credenze dell'epoca. Ma forse il limite sta proprio nel tentativo di generalizzare un contesto inevitabilmente fluido, data la profonda stratificazione sociale, la durata temporale e l'estensione territoriale dell'impero Han. Dalla decodificazione dei manoscritti di recente scoperta e dalla conseguente reinterpretazione dei testi ricevuti sta emergendo un quadro molto meno coerente e molto più complesso di quanto si sia pensato per secoli. La grande opera di sistematizzazione eseguita dagli intellettuali confuciani di epoca Han in ambito storico, filosofico e culturale ha generato una visione statica e univoca della filosofia, della religione e dell'arte del periodo che filologi e archeologi stanno progressivamente rimettendo in discussione. L'approccio qui adottato per esaminare l'arte Han riflette questo nuovo orientamento, ancora lontano da una soluzione finale, ma molto più flessibile: anziché tentare di ricondurre le diverse tipologie di tombe a un unico sistema religioso, si cercherà di interpretare le loro caratteristiche distintive confrontandole con le diverse credenze presenti anche contemporaneamente entro i confini dell'impero.

Nelle pagine seguenti si prenderanno in esame le più importanti tipologie di tombe Han studiandone in parallelo architettura, arredi e corredi nel tentativo di contestualizzare i ritrovamenti, senza rinunciare all'apprezzamento puramente estetico delle opere.

1. *Il parco funerario dell'imperatore Jing.*

La pratica di realizzare vasti parchi funerari, sancita da Qin Shi Huangdi (r. 221-210 a.C.), fu mantenuta, con alcune modifiche, dagli imperatori Han, sebbene le loro sepolture non abbiano mai raggiunto le dimensioni e il fasto di Lishan. Al momento attuale, il parco funerario archeologicamente meglio conosciuto è quello di Jing (r. 157-141 a.C.), lo Yangling (Han Yangling 2004), che presenta elementi di continuità con quello del Primo Augusto Imperatore, ma anche innovazioni rilevanti. Fra queste, la più saliente è l'inclusione della dimora eterna dell'imperatrice, come aveva stabilito un decreto emanato all'inizio

della dinastia; infatti a Yangling sono chiaramente visibili due tumuli artificiali: quello a ovest, alto 31 m, dell'imperatore e quello a est, alto 25,5 m, dell'imperatrice Wang, spirata nel 126 a.C. Nonostante le diverse dimensioni, la struttura delle due sepolture è pressoché identica: una fossa alla quale si accede tramite quattro rampe disposte secondo i punti cardinali, coperta da un tumulo artificiale di terra battuta a sezione quadrata con la cima piatta. Una serie di fosse rettangolari disposte a raggiera lungo il perimetro del tumulo correda la sepoltura indicata e protetta da un muro di cinta interrotto, in corrispondenza dei punti cardinali, da quattro porte monumentali evidenziate da triple torri *que* – strutture architettoniche indipendenti che segnalavano l'ingresso a residenze aristocratiche, tombe e templi (quelle triple riservate esclusivamente a edifici imperiali). Immediatamente a sud della cinta muraria si trovano, racchiusi in un recinto in muratura, gli edifici rituali. Un ulteriore muro perimetrale, anch'esso provvisto di porte monumentali in corrispondenza dei quattro punti cardinali, delimitava il parco funerario dei due coniugi. Fra le due recinzioni in muratura erano collocate altre strutture ipogee (ne sono state scoperte 24 a nord e altrettante a sud) contenenti oggetti del corredo funerario e tombe satellite appartenenti a personaggi illustri di quel regno, generalmente situate a est dei sepolcri imperiali, anch'esse sormontate da tumuli artificiali e dotate di fosse di accompagnamento.

Le fosse dislocate nel parco funerario dell'imperatore Jing e di sua moglie hanno restituito decine di migliaia di manichini semplificati raffiguranti esseri umani nudi, privi di braccia, solitamente stanti, talvolta con le gambe arcuate per essere sistemate sul dorso di cavalli o una di fronte all'altra per accennare un passo (Lanciotti e Scarpari 2006, catt. 94-97). Ciò che colpisce maggiormente è la loro nudità e la puntuale segnalazione del sesso, compresi gli eunuchi. Ma non è così che erano disposti nelle fosse: originariamente le sculture erano vestite di abiti di stoffa appositamente cuciti, che coprivano il corpo e indicavano il ruolo: soldato, inserviente, musicista, ecc. Degli abiti sono sopravvissute solo alcune tracce, a volte soltanto impressioni sull'argilla, mentre delle braccia, eventualmente inserite nei fori visibili all'altezza delle spalle, non vi è alcun segno: potrebbero essere state confezionate con materiali deperibili (legno, paglia, stoffa), oppure mai aggiunte, come nel caso dei manichini di legno emersi dalla tomba M1 di Mashan e da altri siti meridionali risalenti alla fine del periodo Zhou Orientale e alla dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.); i fori erano comunque necessari durante la cottura per la fuoriuscita del vapore, onde evitare che le statuette esplodessero. Le varie parti dei manichini, incluse le teste, erano realiz-

zate ricorrendo a stampi, ma l'analisi delle statuette rivela che, come nel caso dei soldati dell'esercito del Primo Augusto Imperatore (Lanciotti e Scarpari 2006, catt. 65-79, 81-84), anche a Yangling i maestri scultori si erano impegnati per differenziare le figure. Il loro talento sembra essersi concentrato principalmente sui volti, che mostrano varie fisionomie, ulteriormente distinte da alcuni particolari, quali l'acconciatura, l'atteggiamento delle labbra, le orecchie o l'inclinazione della testa. Anche i corpi presentano chiare distinzioni (oltre a quella del genere): variano le proporzioni fra busto e gambe e quelli femminili mostrano più degli altri i segni dell'età, con seni di forma ed elasticità diverse. Per rendere il colore della carnagione, la terracotta era coperta con uno strato di ingobbio e altri colori erano aggiunti per alcuni dettagli del volto, quali occhi, bocca, eventuali baffi e barba.

Ma perché tanta cura nel riprodurre fedelmente il corpo se poi le statuette erano destinate a essere vestite? Molto probabilmente perché l'attenzione non era rivolta solo al ruolo, ma anche al corpo, che, in ultima analisi, simboleggia l'essere umano. Secondo Wu Hung (2005, p. 37), la pressante esigenza dell'epoca di rispecchiare la realtà avrebbe spinto gli artisti a superare la semplice verosimiglianza per avvicinarsi all'atto creativo: essi plasmavano corpi nudi da vestire successivamente con abiti di stoffa cuciti su misura e secondo il ruolo che avrebbero simbolicamente assunto.

Altre sepolture di membri della famiglia imperiale Han hanno restituito manichini nudi, ma allo stato attuale delle conoscenze sembra che questa particolare concezione di realismo sia stato un fenomeno limitato nel tempo.

Oltre ai manichini nudi, dalle fosse ipogee dello Yangling sono emerse migliaia di statuette raffiguranti animali domestici: cani, suini, bovini, equini, ovini e volatili da cortile (Lanciotti e Scarpari 2006, catt. 99-102). Tra le fosse annesse al tumulo dell'imperatore, la K13, sul lato orientale, era occupata per almeno metà dei suoi 245 metri di lunghezza da centinaia di buoi, pecore, capre, cani, maiali e polli, rigorosamente distribuiti in file serrate all'interno di una struttura lignea. La fossa n. 21, a sud della recinzione interna della tomba dell'imperatore, era invece suddivisa in tre sezioni: la prima alloggiava sculture di animali domestici, la seconda custodiva contenitori di vario genere di legno laccato (di cui sono rimaste solo tracce) guardati da statuette raffiguranti soldati armati, mentre la terza ospitava alcune serie di utensili da cucina in terracotta, ferro e rame, fra cui spiccavano strumenti per misurare e pesare, pronti per essere utilizzati dalle figure di inservienti di terracotta qui deposte; l'intero ambiente era protetto da soldati provvisti di

armi a corto e lungo raggio disposti ai quattro angoli della fossa. Questa grande struttura sotterranea mostra chiaramente l'intenzione di ricreare uno spazio definito e identificabile: le sculture di figure umane e animali e i vari utensili sono miniaturizzati, ma i loro rapporti scalari sono fedelmente rispettati e la loro disposizione è sistematica, strutturando così uno spazio coerente. La fossa n. 21 è un *tableau vivant*, il cui scopo è quello di forgiare un mondo in miniatura che non sia semplicemente un sostituto della realtà, ma piuttosto un mondo libero dalle leggi umane e perciò eterno (Wu Hung 2005, p. 25). Questi *tableaux* non sono quindi la versione frugale di quelli realizzati nelle fosse di accompagnamento della sepoltura del Primo Imperatore, ma creano un mondo metaforico che supera le leggi spaziali e temporali.

Indipendentemente dalle fosse di provenienza, gli animali sono plasmati osservando rigorosamente la natura: le proporzioni fra i diversi volumi del corpo e i particolari anatomici sono sempre accuratamente resi; inoltre gli scultori hanno aggiunto piccoli dettagli, come le rughe intorno al naso dei buoi o i baffi dei cani, che rendono le statuette particolarmente realistiche e dimostrano la grande sensibilità artistica dei maestri. Per accrescere il naturalismo delle sculture, vere corna e code erano talvolta inserite in appositi fori: le aperture circolari visibili sopra alle orecchie di alcuni dei bovini qui descritti servivano proprio a questo scopo, ma, essendo il materiale organico, non è sopravvissuto. Un altro accorgimento che contribuisce al realismo delle figure è la raffigurazione di fasi diverse della vita degli animali: fra i suini, per esempio, si distinguono le scrofe, i maialini da latte e maiali che hanno già sviluppato i caratteristici denti canini sporgenti. Molti particolari erano poi dipinti a freddo con vari colori che contribuivano ulteriormente ad animare le sculture, ma purtroppo i pigmenti minerali non hanno resistito al lungo interrimento e alle operazioni di scavo, per cui la loro vivacità può essere solo immaginata dalle tracce di colore visibili sull'ingobbio sottostante.

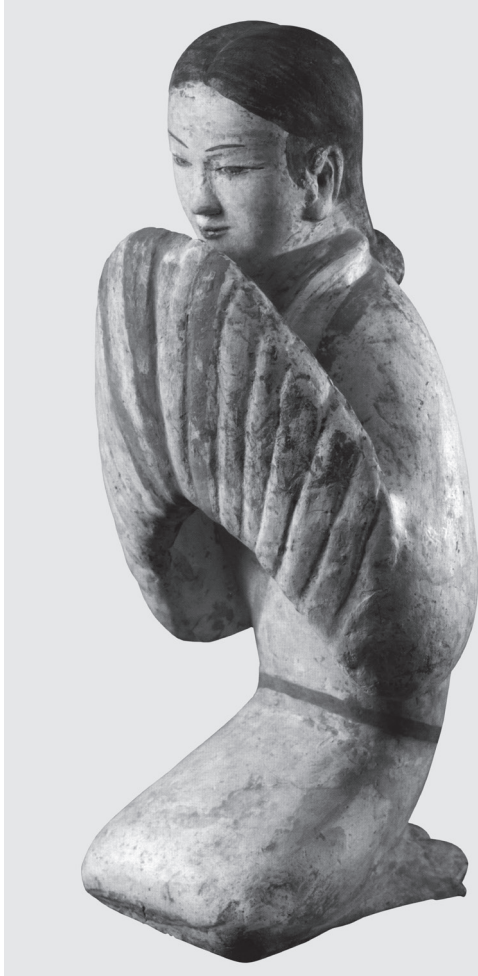
Da notare che gli animali finora emersi dal mausoleo dell'imperatore Jing e di sua moglie erano tutti allevati per essere consumati, inclusi i cani, con la cui carne si prepara uno dei piatti più prelibati della cucina dello Shaanxi.

Dalla tomba satellite M130 (Shaanxisheng 1999), rinvenuta nella necropoli situata a est del parco funerario, sono emerse numerose statuette di terracotta vestite con abiti plasmati contemporaneamente alle figure e poi dipinti (figura 1). Questa tipologia di sculture, molto più diffusa rispetto ai manichini sopra descritti, rivela immediatamente il ruolo delle statue, definendo perciò il contesto in cui sono state trovate e fornendo indicazioni sullo *status* del defunto. In questo caso si tratta

di un certo Zhou Ying, investito del titolo di marchese dallo stesso Jing, perciò le sculture raffiguranti funzionari, damigelle e suonatrici rispecchiano perfettamente la sua carica e strutturano un oltretomba specifico

Figura 1.

Scultura raffigurante una giovane donna (h. 33 cm), terracotta e pigmenti, tomba M130, parco funerario dell'imperatore Jing, Yangling, Shaanxi, dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.), II secolo a.C.



strettamente legato al suo ruolo in vita. Il corredo disposto nelle fosse di accompagnamento dei sepolcri di due generali Han, Zhou Bo (decaduto nel 169 a.C.) e suo figlio Zhou Yafu (spirato nel 143 a.C.), sepolti a Yangjiawan (Shaanxisheng 1966), non lontano dallo Yangling, comprendeva un intero esercito composto da circa duemila fanti e cavalieri in assetto di guerra, i quali, proprio in virtù del loro inequivocabile ruolo e dell'ambiente che definiscono, strutturano un oltretomba speciale strettamente legato al ruolo del defunto in vita: essendo stati ufficiali dell'esercito, l'aldilà di Zhou Bo e Zhou Yafu non poteva non includere un campo militare (Lanciotti e Scarpari 2006, catt. 88-90).

Esteticamente, le sculture provenienti dalla M130 colpiscono per le pose composte, i corpi sottili, quasi impercettibili, avvolti in ampi abiti, i volti appena inclinati verso il basso, lo sguardo sereno, ma distaccato, i volumi allungati e appiattiti; evidente e ben riuscito appare il tentativo di individualizzare i volti. Gli esemplari emersi dalle fosse di accompagnamento delle tombe dei due generali Zhou appaiono leggermente meno curati nell'aspetto, ma anche qui il tentativo di individualizzare i volti e di replicare con rigore le uniformi è indubitabile; come esige l'estetica Han, i corpi sottili sono quasi impercettibili, nascosti dagli abiti.

2. Le tombe a pozzo della necropoli di Mawangdui.

Fra le sepolture più importanti del periodo Han finora rinvenute si annovera la necropoli di Mawangdui, a Changsha (Hunan), databile intorno alla metà del II secolo a.C. (Hunansheng 1973 e 2004). Le tre tombe che essa comprende custodivano i corpi di una famiglia di marchesi: Li Cang (M2), marchese di Dai, nominato primo ministro del re di Changsha nel 193 a.C. e morto nel 186 a.C., sua moglie (M1), Xin Zhui, spirata poco dopo il 168 a.C., e uno dei loro figli (M3), deceduto nel 168 a.C. La M2 era stata depredata prima dell'arrivo degli archeologi, dalla M3 è emerso un impressionante corredo, fra cui una serie di testi scritti su legno, bambù e seta (ampiamente discussi in questo volume nel saggio *La trasmissione del sapere*), ma quella in condizioni migliori era la M1, che ha addirittura restituito il corpo della marchesa con la pelle ancora elastica, unghie, capelli e organi interni.

La forma delle sepolture scoperte a Mawangdui ricalca quella diffusa nello stato di Chu alla fine del periodo Zhou Orientale: si tratta infatti di tombe a fossa verticale con la camera sepolcrale in legno (*guo*: 5,4 × 3,55 m quella della M1; 5,5 × 4,25 m quella della M3) divisa in cinque vani, quello centrale dei quali occupato da una serie di feretri innestati uno

dentro l'altro (solo quelli che custodivano le spoglie della marchesa si sono conservati magnificamente) per proteggere il corpo del defunto, mentre il corredo era distribuito negli altri quattro. La natura degli oggetti depositati nei vari comparti del *guo* consente di intuire a quale stanza della dimora terrena si facesse riferimento: nel caso della sepoltura del figlio dei marchesi di Dai, l'ambiente orientale doveva essere lo studio del giovane aristocratico, come si evince dal ritrovamento dei testi su seta e bambú, un dipinto che mostra le varie posture di esercizi ginnico-respiratori, mappe geografiche e militari dipinte su legno o seta, due flauti e un'ottantina di oggetti laccati. Il vano meridionale non è immediatamente spiegabile: con i suoi numerosi oggetti laccati (circa 150) e cesti di bambú (spesso etichettati) contenenti tessuti pregiati, sembrerebbe una sorta di magazzino, le armi rinvenute nel quale (due archi, due balestre e una faretra con dodici frecce) servivano forse a proteggerlo. La presenza dell'inventario degli oggetti depositi nella tomba redatto su 409 listarelle di bambú, due strumenti musicali a grandezza naturale e due statuette di legno raffiguranti funzionari con compiti amministrativi oltre a una ventina di oggetti laccati e a diversi cesti di bambú collocati nella sezione occidentale, evocano invece una sorta di segreteria.

Il corredo deposto nel comparto settentrionale, con le sue 102 statuine di legno, fra cui si distinguono chiaramente musicisti e danzatrici accompagnati da strumenti musicali miniaturizzati, crea un *tableau vivant* che suggerisce un banchetto presieduto dal defunto, la cui presenza è indicata non da un suo ritratto, bensì da una serie di oggetti personali (pertanto a grandezza naturale in contrasto con le dimensioni ridotte delle statuine), fra cui spiccano il suo cappello, le scarpe, la spada e uno specchio, oltre a un tavolo, un gioco da tavolo (*liubo*), un cuscino e un *nécessaire* da toletta. Un'ambientazione simile caratterizza anche il vano settentrionale della tomba della marchesa di Dai, interpretato da Wu Hung (2010, pp. 63-67) come «il posto dello spirito», cioè il posto preparato per un soggetto invisibile, ma identificabile grazie agli oggetti personali disposti lì vicino. Le implicazioni religiose della compresenza nella medesima sepoltura del corpo (adagiato nella serie di sarcofagi al centro del *guo*) e dell'anima del defunto sono molto profonde: secondo Wu Hung, infatti, questa sarebbe la prova del superamento in epoca Han della dicotomia fra l'anima eterea *hun* e quella ctonia *po*, che, dopo aver albergato insieme durante la vita nel corpo umano, al momento del decesso, anziché separarsi, sopravvivono alla morte fisica e rimanevano entrambe nella tomba. A corroborare questa ipotesi vi sono alcuni «manuali di natura terapeutico-meditativa» e di esercizi respiratori emersi proprio dalla tomba M3, che mitigano il dualismo fra *hun* e *po* e

non fanno collimare la morte fisica con la dipartita dell'anima *hun* dal corpo (Andreini 2011, p. 106).

Lo *Yantielun* (Disputa sul sale e sul ferro), composto nell'81 a.C., dichiara che, all'epoca, una tazza di lacca equivaleva a dieci di bronzo e che per confezionarla erano necessari cento artigiani. Molto probabilmente l'autore ha esagerato, tuttavia la qualità e la varietà degli oggetti laccati emersi dalla necropoli di Mawangdui (184 dalla M1 e 319 dalla M3) sembrano confermare tale asserzione. La maggior parte dei reperti in questione è di legno, ma ve ne sono anche di ramia e di bambù; di solito la lacca è applicata stendendola strato dopo strato e infine dipingendo i motivi ornamentali con lacche colorate con pigmenti diversi, ma alcuni esemplari mostrano tecniche ancor più complesse di nuova introduzione, come la scatola con nucleo di ramia nella figura 2, decorata incidendo i motivi con uno strumento dalla punta estremamente sottile. Raramente, alla resina veniva aggiunto l'olio di Tung (*Vernicia fordii*; Chen Shaodi 1986), in virtù del quale i colori risultavano più brillanti e resistenti, come si può ammirare sulla scatola rettangolare (con nucleo in ramia) rinvenuta nel vano settentrionale (Hunansheng 2004, tavola 34.2), sulla quale i decori sono delineati da una spessa linea di contorno bianca e poi colorati in rosso o verde su fondo nero.

Una forma molto ricorrente a Mawangdui è la coppa ovale con base piatta, contraddistinta dai piccoli manici allungati presenti a metà dei lati lunghi (Rastelli e Scarpari 2008, cat. 10), comparsa nella seconda metà della dinastia Zhou Orientale e indistintamente usata sia per bevande sia per cibi. L'esterno è rivestito con lacca nera, mentre sull'interno rosso si staglia un decoro consistente in quattro sottili ed eleganti motivi a «S», dipinti in nero, reiterati specularmente rispetto al centro, rafforzati da piccoli elementi di varia forma che ne modulano l'andamento. Tali ornamenti vengono di solito letti come l'estrema trasfigurazione dei draghi e degli uccelli ancora leggibili sui reperti della fine del periodo Zhou Orientale, tuttavia, se li si confronta con elementi simili che compaiono, per esempio, sul bruciaprofumi rinvenuto nella tomba di Liu Sheng (Rastelli e Scarpari 2008, cat. 15) o sul colmo del tetto della sepoltura M61 a Luoyang, essi sembrano piuttosto rappresentazioni dell'energia psicofisica o cosmica *qi*. Più immediatamente riconoscibili sono i decori sulla scatola rettangolare summenzionata, di solito definiti «a nuvola», che, sebbene declinati in maniera leggermente diversa sui quattro registri in cui contenitore e relativo coperchio sono suddivisi, «raffigurano» il *qi*. Se sul registro inferiore gli «sbuffi» di energia entrano perfettamente nello spazio a disposizione, in quello superiore, ormai raddoppiati e triplicati, sembrano premere contro i bordi; sui lati

inclinati e sulla sommità del coperchio, il motivo ingrandito è addirittura interrotto, come a suggerire uno spazio che si sviluppa ben oltre i confini dei piani del contenitore. Lo stesso tema, espresso con il medesimo dinamismo e la medesima fluidità delle linee, compare anche sulla scatola circolare (figura 2) con decoro magistralmente inciso. Le «spire» di *qi* eseguite sulla sommità e sul registro principale del lato verticale del

Figura 2.

Particolare di scatola (d. 28 cm), ramia e lacca, tomba M1 della necropoli di Mawangdui, Changsha, Hunan, dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.), 168 a.C. circa.



1. 神人乘龙



coperchio nascondono una serie di piccole creature fantastiche e quattro di dimensioni maggiori: la prima è un essere umano esageratamente irsuto, vestito solo di un paio di braghe corte e una camicia con le maniche arrotolate, armato di lancia che caccia due cervi in fuga; si incontrano poi una belva dal manto maculato, simile a una tigre, e un essere umano in groppa a un felino immaginario, il primo descritto con i capelli al vento per suggerire l'idea di movimento; il quarto è un quadrupede con il corpo di tigre e il capo molto bizzarro sovrastato da lunghe corna parallele. Nonostante i caratteri irreali di queste creature, la figura villosa e il felino che trasporta l'essere umano sono ritratti in maniera sorprendentemente realistica, cogliendo magistralmente la posizione dell'uomo in corsa che sembra sfiorare appena il terreno, tanto è veloce, e la posanza dell'animale raccolta negli artigli e nella muscolatura e sprigionata nelle fauci aperte e nelle zampe sfalsate; inoltre, l'uso sapiente della linea dona un'inaspettata plasticità alle figure.

L'esecuzione delle nuvole di *qi* e delle creature fantastiche è estremamente accurata: come sulla scatola rettangolare, gli sbuffi vorticosi sono definiti da una netta linea di contorno che separa le diverse campiture di colore ed evidenzia la «testa» delle nuvole con tratti a ricciolo, mentre le «code» non corrono perfettamente parallele e si esauriscono in punti diversi, amplificando così il senso di moto impetuoso. La linea che definisce gli esseri immaginari è invece sottile e fluida, spesso raddoppiata per marcare muscoli e giunture; combinata alle sfumature cromatiche sapientemente calcolate, dona plasticità alle scattanti figure.

L'inconfutabile bellezza delle lacche di epoca Han e l'unitarietà del loro linguaggio artistico sono in parte dovute al fatto che erano prodotte in laboratori imperiali, i più famosi dei quali, all'epoca, erano nel Sichuan. I manufatti di produzione statale erano contraddistinti da un marchio e talvolta da lunghe iscrizioni; tale marchio ricorre anche sui reperti rinvenuti a Mawangdui, a testimonianza del sistema di doni che la corte elargiva agli aristocratici e ai funzionari di alto rango in segno di riconoscimento. Non tutti gli oggetti laccati erano tuttavia realizzati dalle manifatture imperiali: molti erano infatti opera dei numerosi e pregiati laboratori regionali presenti sul territorio almeno dalla seconda metà del periodo Zhou Orientale. La qualità dei prodotti delle industrie locali non era affatto inferiore rispetto a quelli dei laboratori imperiali, e le opere venivano spesso donate dalla nobiltà locale alla corte o ad altri nobili.

Il linguaggio decorativo improntato a un gusto fortemente ornamentale contraddistingue anche l'arte tessile del primo periodo Han. I corredi delle sepolture della necropoli di Mawangdui comprendevano

un'ingente quantità di tessuti (soprattutto se si considera l'alta deperibilità del materiale); quelli restituiti dalla M1 sono anche in ottimo stato di conservazione, come il sontuoso abito di seta imbottito a maniche lunghe e strette con il lembo sinistro che diminuisce progressivamente in larghezza per sovrapporsi all'altro e avvolgere il corpo (De Caro e Scarpari 2010, cat. 414), proprio come mostrano le statuine di legno dipinte emerse dalla stessa tomba (*ibid.*, cat. 413). Il tessuto con cui è confezionata la parte principale è garza di seta impreziosita da ricami colorati che disegnano un motivo noto in cinese come «rondine migratrice» e considerato un ornamento propiziatorio in virtù del fatto che questo è un uccello migratore il cui ritorno segnala l'inizio della primavera – cioè la rinascita. Il collo, i polsini, il bordo e l'orlo sono di taffetà, mentre la fodera è di garza e l'imbottitura di ovatta, entrambe di seta. Un altro esempio della squisitezza dell'abbigliamento della nobiltà Han è costituito da un delizioso paio di guanti a manopola composti da tre sezioni: quella corrispondente al palmo della mano, rifinita con dei nastri bicolori, è di seta damascata, mentre le parti che coprono parte delle dita e il polso sono di seta non operata. Il motivo damascato è quello classico a losanghe composite (una centrale più grande e due laterali più piccole), mentre le strisce di vario spessore a colori alterni sono interrotte da minuti decori geometrici.

La sepoltura della marchesa di Mawangdui rimane a tutt'oggi la fonte primaria di tessuti e abiti del periodo Han Occidentale e nessuna tomba della Cina centrale risalente alla dinastia Han Orientale (23-220 d.C.) ha restituito reperti di seta, che però sono emersi da siti nella regione nord-occidentale del Xinjiang, attraversata dalle vie carovaniere che costituivano la Via della Seta. Un frammento rinvenuto nella città-oasi di Loulan (Hou Can 1988) è un broccato di seta ornato con motivi di draghi, tigri, uccelli e animali apotropaici separati da decori a nuvola su fondo blu; a intervalli regolari compaiono i caratteri *changshou minghuang*, che significano «longevità e splendore» (De Caro e Scarpari 2010, cat. 418). Il soggetto decorativo e, a maggior ragione, la presenza dei caratteri rivelano che il tessuto era di produzione cinese. Un augurio di longevità è invece intessuto su un paio di guanti di broccato di seta, emersi insieme ad altri reperti di stoffa da una tomba a Niya, Xinjiang (Zhao Feng e Yu Zhiyong 2000), che mostrano decori molto simili a quelli osservati sul frammento di Loulan, con animali mitici fra volute di nuvole.

Dal confronto di questi esemplari si desume che i soggetti decorativi prediletti sulle sete della dinastia Han Orientale erano perlopiù figurativi, spesso accompagnati da frasi o semplici caratteri benaugurali; per

quanto concerne lo stile, rispetto al periodo Han Occidentale, le figure sono piú solide e ponderose, come richiedeva l'estetica contemporanea.

In epoca Han, i progressi compiuti nella manifattura tessile durante la seconda metà della dinastia Zhou Orientale, fra cui l'invenzione del telaio a tensione, furono consolidati con il perfezionamento delle tecniche, che permisero l'incremento della produzione e soprattutto una maggiore varietà delle armature.

La necropoli di Mawangdui ha restituito anche gli unici dipinti su seta di epoca Han finora pervenutici: oltre al già citato esemplare che illustra una serie di esercizi fisici, degno di nota è il frammento che ritrae Taiyi (Supremo Uno), tra le piú importanti divinità del periodo degli Stati Combattenti (453-221 a.C.), di cui ben poco si conosceva fino a pochi anni fa (De Caro e Scarpari 2010, cat. 444). La scoperta recente di questo dipinto e di alcuni manoscritti su listarelle di bambú risalenti al IV e III secolo a.C. ne hanno delineato la figura e il ruolo con maggiore precisione, sottolineandone le origini cosmiche e collocandolo in una posizione paragonabile a quella del *dao*, il principio assoluto da cui l'universo intero e la miriade di creature che lo popola traggono origine. In epoca Han si riteneva che Taiyi fosse la divinità suprema e che dimorasse sulla stella polare, con cui veniva identificato, mentre le sette stelle del Grande Carro erano il suo veicolo; fu venerato come la massima divinità astrale, «la maggior divinità dei Cieli, che ha nei Cinque Imperatori i suoi assistenti», recita un proclama del 133 a.C. che istituí il culto di stato in onore di Taiyi e nel quale i Cinque Imperatori sono le divinità delle cinque direzioni, anch'essi oggetto di culto fin dai primi anni della dinastia. Nel dipinto egli appare al centro; ai suoi lati si distinguono altri numi, tra cui Leigong (Duca del Tuono) a sinistra e Yushi (Maestro della Pioggia) a destra, sotto ai quali si trovano il Drago Azzurro (Qinglong) e il Drago Giallo (Huanglong). L'opera non si è ben conservata, tuttavia s'intuisce che la varie figure presenti non interagiscono fra di loro, ma sono una sorta di ritratti indipendenti; al contempo, però, si nota un certo sforzo compositivo: fra i due grandi draghi che si fronteggiano nella parte inferiore del dipinto, se ne solleva un terzo che, visto di schiena, «conduce» al centro verso Taiyi, circondato da altre divinità. Applicando campiture di colore uniformi, le figure risultano irrimediabilmente bidimensionali e, sebbene alcune pose siano dinamiche, i gesti sono innaturalmente rigidi.

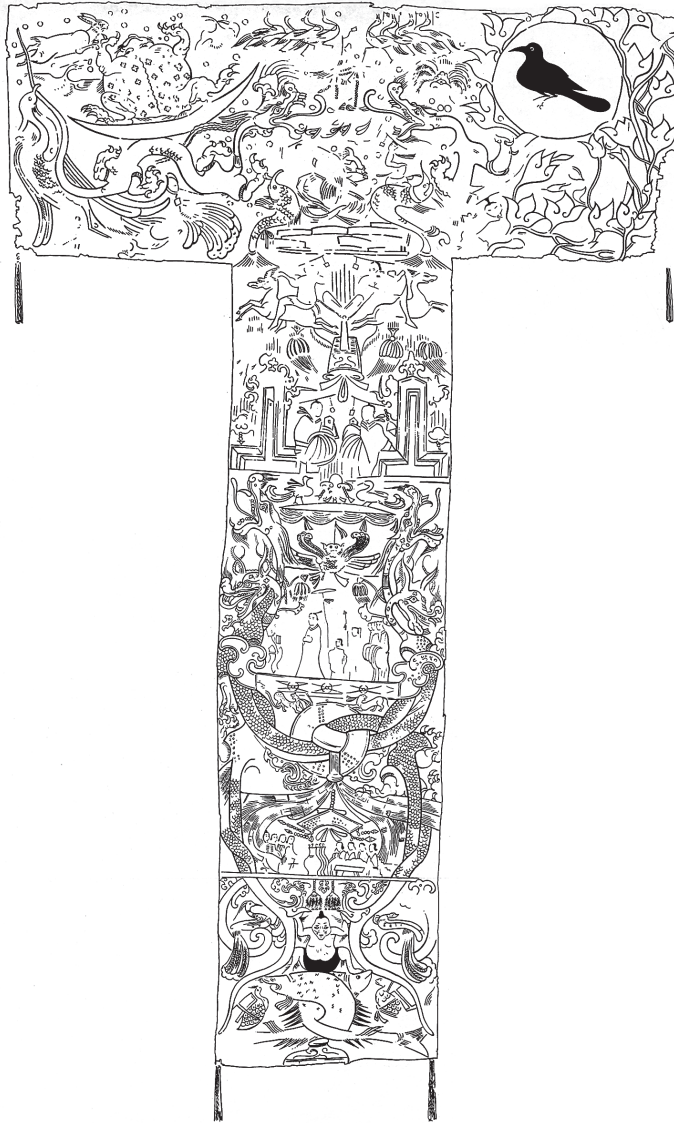
I capolavori, per complessità compositiva, compiutezza narrativa e buone condizioni conservative, sono tuttavia i drappi funerari rinvenuti distesi sopra la bara piú interna (con il lato dipinto verso il coperchio) sia della marchesa sia del figlio. Entrambi condividono la forma a «T» e

il soggetto, ma, mentre lo stendardo della marchesa è stato ampiamente studiato e dibattuto, quello del figlio è molto meno conosciuto (De Caro e Scarpari 2010, cat. 442 e figura 3). L'asticella cucita lungo il bordo superiore e il cordino legato alle estremità suggeriscono che questo tipo di stendardo fosse appeso, ma non è ancora chiaro dove e per quale motivo: secondo alcuni studiosi, si tratterebbe di un *feiyi*, la «veste volante» impiegata nel rito di evocazione dell'anima del defunto; secondo altri, sarebbe invece lo stendardo con il nome (*mingjing*), esposto accanto alla fossa in cui veniva temporaneamente calato il feretro durante un altro momento del rito funebre (cerimonia *bin*). L'obiezione sollevata a questa interpretazione è l'assenza evidente del nome, «risolta» con la presenza del ritratto del defunto nella terza scena dal basso.

Formalmente i drappi rinvenuti a Mawangdui prevedono due sezioni: una verticale, iconograficamente ripartita in quattro segmenti, e una orizzontale che comprende un unico quadro. I due stendardi non sono identici, ma condividono i soggetti tematici, e poiché quello del figlio è meno conosciuto, sarà di seguito analizzato. Il segmento inferiore è dominato da due grandi pesci intrecciati che sostengono un gigante seminudo il quale, a sua volta, sorregge idealmente una piattaforma aggrappandosi alla coda di due di quattro magnifici draghi che fiancheggiano e orientano la maggior parte del dipinto nella sezione verticale del drappo. Questa sezione, ulteriormente animata da una coppia di tartarughe e una di uccelli dalla coda di pavone, può essere interpretata come il mondo sotterraneo, mentre la pedana, sulla quale otto figure umane sono radunate intorno a enormi vasi cerimoniali rappresenta un rituale, probabilmente il funerale. La scena è chiusa in alto da un grande pendente *heng* di giada e da grandi nastri fluttuanti sui quali si appoggiano le zampe dei draghi che continuano a «risalire» il dipinto. I loro corpi sinuosi conducono l'osservatore alla sezione successiva, dove i fantastici rettili s'intersecano morbidamente in un disco *bi* di giada, assunto come simbolo del Cielo in epoca Han, mentre l'iconografia dei draghi nel disco suggerisce l'ascensione al Cielo (Tseng 2011, p. 187). Sulla predella sovrastante si nota un uomo al centro, scortato da due servitori – uno tiene il parasole onorifico, l'altro è armato –, seguito da quattro figure e rivolto verso altre due. La scena è incorniciata dalle superbe teste dei draghi con le fauci spalancate e da un uccello ad ali spiegate, che evoca un gufo, sopra al quale è sospeso un baldacchino su cui si sono posati due uccelli dalla magnifica coda. La cesura fra la parte sottostante e quella superiore è chiaramente sottolineata dalle teste dei draghi e da una sorta di portale a forma di due «T» rovesciate, sorvegliato da due uomini con copricapo rigido, riservato ai funzionari, come la tavoletta cerimoniale

Figura 3.

Disegno del drappo funerario (l. 234,6 cm) rinvenuto nella tomba M₃ a Mawangdui, Changsha, Hunan, dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.), 168 a.C. circa.



di giada che stringono in mano: è questo l'ingresso al Cielo. Al centro del segmento in questione è sospesa una campana tenuta in posizione da due uomini muscolosi, che indossano lo stesso copricapo a tavoletta osservato sui guardiani della Porta del Cielo, a cavallo di destrieri lanciati al galoppo. Oltre si apre la sezione orizzontale del drappo, dominata dalla raffigurazione del sole a sinistra con il suo emblema, il corvo nero, e della luna a destra con i suoi simboli, il rospo e la lepre; si distinguono poi due enormi pesci cavalcati da uomini simili a quelli che sorreggono la campana nella porzione sottostante, due magnifici draghi e, in alto, due gruppi di grossi uccelli rossi o neri che si fronteggiano.

Oltre che per il contenuto così denso di significati, il drappo è un capolavoro dell'arte pittorica per la sapiente composizione dell'insieme. Le scene sono compiutamente descritte e la loro successione è chiaramente definita; l'andamento orizzontale dei singoli episodi è magistralmente bilanciato dallo sviluppo verticale dei draghi, che di rado sono ritratti in maniera così «reale». Altro aspetto eccezionale è il perfetto equilibrio fra linea e colori – sporadicamente raggiunto nelle pitture parietali Han – che, pure in un universo fantastico, conferisce credibilità alle figure. Ciò è reso possibile dal fatto che, dopo aver tracciato a schizzo le figure e averle colorate, i contorni sono stati evidenziati con un inchiostro più scuro, applicato in linee fluide e sottili sulle figure umane, spesse e modulate sugli altri elementi. Anche i colori sono talvolta sfumati o sovrapposti per suggerire l'idea del rilievo.

La decodificazione dei contenuti dei drappi è oggetto di accesi dibattiti fin dalla loro scoperta, ciò nonostante gli studiosi concordano sul tema principale che illustrerebbe l'ascesa del defunto, o meglio, della sua anima *hun* verso il Cielo. Tuttavia, come si è già avuto modo di accennare, nuovi studi filologici basati su testi recentemente riportati alla luce ipotizzano che le due componenti dell'anima non si separassero al momento del trapasso e continuassero invece a convivere nella tomba. In tal caso, però, i due drappi di Mawangdui, che illustrano un'ascensione verso il Cielo, diventano difficilmente contestualizzabili, a meno che non indichino il percorso a un'altra componente più leggera, spirituale e inafferrabile: *shen* (Andreini 2011, p. 107).

Come ha suggerito Lillian Lan-ying Tseng (2011, pp. 187-205), per una migliore comprensione dei drappi di Mawangdui, è necessario leggerli insieme ai feretri – purtroppo quelli in cui era adagiato il figlio non sono sopravvissuti, ma quelli della marchesa si sono conservati sorprendentemente bene. Il più interno (202 × 69 × 63 cm), rivestito di seta, è dominato da un decoro geometrico ad andamento diagonale evocativo di sbuffi di *qi* stilizzati; la sua peculiarità sta nel fatto che il motivo non

è intessuto né ricamato, ma è straordinariamente realizzato applicando piume nere per gli elementi geometrici e rosse per lo sfondo; un sottile nastro di seta chiara contorna il decoro, mentre altre piume sono impiegate per formare il fiore centrale. Una fascia di broccato abbellito da un motivo a losanghe, con una sorta di arbusto al centro, incornicia i lati e il coperchio.

Procedendo verso l'esterno, il sarcofago successivo è quello a sfondo rosso (230 × 92 × 89 cm): sul lato breve, corrispondente ai piedi della defunta, due draghi, fieri e maestosi, si affrontano passando attraverso un disco *bi* appeso tramite un morbido tessuto legato anche nella parte inferiore; la cornice di questo riquadro prevede un motivo «a nuvole» ad andamento geometrico che compare anche sugli altri pannelli. Sul lato opposto, equivalente alla testa della marchesa, due magnifici cervi bianchi scalano le pendici di una montagna ripidissima, resa in maniera stilizzata con un triangolo, circondata da nuvole. In epoca Han i cervi bianchi simboleggiavano luoghi remoti e la loro apparizione era considerata di buon auspicio; la montagna potrebbe essere il Kunlun, ritenuto allora il picco più alto del mondo e la porta verso il Cielo. Uno dei due lati lunghi mostra due impressionanti draghi separati da un monte più piccolo e più basso rispetto a quello scalato dai cervi, perché i draghi hanno già oltrepassato la vetta; nelle grandi spire dei rettili trovano rifugio un orso-tigre e un cervo a sinistra, mentre a destra si riconoscono un grande uccello e un «immortale» (*xian*), cioè colui che, attraverso l'autocoltivazione, si era riunito al *dao*, trascendendo i vincoli imposti dallo *yin* e dallo *yang*; in epoca Han si riteneva che gli immortali abitassero sulle cime dei monti, lontano dal mondo degli esseri umani, bevessero rugiada e non si cibassero di cereali. L'altro lato lungo prevede nuvole di *qi* piuttosto squadrate di vari colori, mentre sul coperchio volteggiano sinuosi due draghi che s'intrecciano con due tigri altrettanto flessuose.

Sullo sfondo nero del terzo sarcofago (256 × 118 × 114 cm) si stagliano grandi «soffi» colorati di energia psicofisica sulle cui scie vengono trasportati, accanto a pochi animali reali, esseri fantastici, alcuni con lineamenti umani, altri con sembianze animali, atteggiati, però, come fossero umani, e molti animali ibridi. Queste creature sono spesso armate e raffigurate nell'atto di inseguirsi, combattersi o sottomettersi; un gruppo è intento a suonare strumenti musicali e sono presenti anche due immortali. Le figure sono quasi sempre ritratte in pose dinamiche, accentuate dalla torsione dei corpi, dalla posizione delle ginocchia flesse e delle gambe distanziate a suggerire la corsa; anche quelle descritte in pose statiche emanano un'incomprimibile energia interiore, grazie alle sagome molto articolate e ai colori.

Il suggerimento della Tseng è illuminante, e su questa base si può ipotizzare una nuova interpretazione dei sarcofagi e dello stendardo, osservando fedelmente la loro sequenza. Le piume che ornano il feretro più interno echeggiano le ali di cui sono dotati gli esseri immortali e suggeriscono perciò il superamento dei limiti umani che avviene nella tomba. Il drappo posto sul coperchio di questo sarcofago è la guida visiva del percorso che conduce all'ambita meta finale: il Cielo. Il secondo feretro, in maniera impersonale rispetto allo stendardo, indica l'ascesa al Cielo, mentre il terzo rappresenta il Cielo abitato da esseri numinosi che visivamente assumono le sembianze di creature fantastiche. Il programma iconografico realizzato sui drappi e sui sarcofagi rinvenuti a Mawangdui traduce figurativamente il desiderio degli occupanti della necropoli di raggiungere il Cielo e le loro inclinazioni occultiste: il Cielo è infatti illustrato come la terra degli immortali e, per raggiungerlo, era necessario aver trasceso i vincoli imposti dallo *yin* e dallo *yang*; a questo proposito, gli immortali e le creature di buon auspicio fungevano da mediatori che favorivano la bramata trasformazione e guidavano verso la meta finale.

Se questa interpretazione, che evidenzia un forte legame fra immortalità e ascesa al Cielo, è corretta, i segni della credenza in un'immortalità conseguibile *post mortem* sono già presenti nelle tombe di Mawangdui, che pure mantengono la struttura e la disposizione del corredo tipiche della seconda metà della dinastia Zhou Orientale (770-256 a.C.), quando invece si riteneva che l'immortalità coincidesse con il prolungamento *ad infinitum* della vita.

3. Le tombe rupestri dei re Liu Sheng e Zhao Mo.

Prima di una simile rilettura, si riteneva che le nuove idee sull'immortalità fossero svelate da un nuovo tipo di sepoltura, coeva della necropoli di Mawangdui, ma totalmente difforme nella concezione dello spazio: la tomba rupestre. Essa presenta due caratteristiche rivoluzionarie, comunque rivelatrici dei profondi mutamenti che si stavano verificando a livello religioso e rituale: la pianta è assiale ed è scavata orizzontalmente nelle pendici di una montagna. I sepolcri di questo tipo finora scoperti appartengono a membri della famiglia imperiale investiti del titolo di re di uno dei regni in cui era suddiviso l'impero Han; alcuni presentano una struttura estremamente complessa, come quella della tomba appartenente a un re di Chu (Liu Ying, spirato nel 175 a.C., o Liu Wu, deceduto nel 154 a.C.), situata a Shizishan (Jiangsu) e articolata in dieci stanze, o quella della consorte del primo re di Liang (Liu Wu, spirato

nel 144 a.C.), a Mangdangshan (Henan), che consta di ben 34 ambienti laterali, oltre alla camera sepolcrale e all'anticamera. Meno sontuose dal punto di vista planimetrico, ma inestimabili per essere le uniche sepolture di questo tipo finora ritrovate inviolate, sono quelle del fratello dell'imperatore Wu, Liu Sheng, re di Zhongshan (spirato nel 113 a.C.) e di sua moglie, Dou Wan (deceduta nel 104 a.C.) (Zhongguo 1980a).

La struttura architettonica della tomba di Liu Sheng prevedeva un corridoio (6,8 × 4,5 m circa) che immetteva in un vestibolo dal quale si sviluppavano due vani laterali (16,5 × 3,4 m circa) che, sotto a strutture di legno aperte con tetto a spiovente coperto di tegole, ospitavano le scuderie con carri e scheletri di cavalli e di cani a sinistra, e i depositi delle derrate alimentari contenute in recipienti di terracotta nell'ala destra. L'ambiente successivo (14,92 × 12,6 m), occupato da una costruzione lignea a doppio spiovente coperto di tegole, coincide con la «sala di rappresentanza» dominata al centro da due baldacchini e contenente statuette di terracotta raffiguranti inservienti, vasellame di bronzo per uso domestico, oggetti di ferro e di terracotta, armi per uso funerario e alcuni elementi decorativi in giada. Dal punto di vista simbolico-religioso, questa sezione della tomba richiama il vano settentrionale delle sepolture di Mawangdui, dove si è individuato il posto dello spirito: i seggi vuoti preparati sotto ai baldacchini evocano infatti la presenza dell'anima dei due coniugi, testimoniando così che, all'inizio dell'epoca Han, la credenza secondo cui l'anima eterea non si separava da quella ctonia al momento del decesso era diffusa anche in Cina settentrionale.

Oltre il portale di pietra nella parete di fondo della «sala di rappresentanza», guardato da quattro statue di pietra, si accede infine alla camera funeraria (5,46 × 4,06 m), definita da una struttura con tetto a doppio spiovente, interamente realizzata con lastre litiche, che, insieme all'attigua stanza da bagno, corrispondeva agli appartamenti privati del defunto. Qui, infatti, erano deposti gli oggetti più preziosi del corredo, sia in bronzo sia in giada, appartenuti e utilizzati da Liu Sheng in vita. Nella parte settentrionale della camera sepolcrale era alloggiato il doppio sarcofago in legno laccato – del quale sono sopravvissute solo le maniglie in bronzo – all'interno del quale riposava il corpo del re, integralmente avvolto in un magnifico abito composto da migliaia di tessere di nefrite cucite insieme con filo d'oro.

Come voleva la pratica funeraria invalsa all'inizio della dinastia, la moglie riposava in una tomba separata da quella del marito, all'interno però della stessa area cimiteriale: la struttura era virtualmente identica e anche la regina Dou Wan indossava una veste di giada cucita con filo d'oro, ma il suo sarcofago era singolo.

Seguendo il modello dei parchi funerari imperiali, la coppia reale era accompagnata da 18 sepolture secondarie, individuate sulle pendici della montagna, ma a tutt'oggi inesplorate.

Scavare uno spazio di migliaia di metri cubi nelle pendici di una montagna era un'operazione estremamente ardua nel periodo Han Occidentale, quando gli strumenti di ferro si stavano diffondendo, ma non erano ancora comuni, né sofisticati. Sebbene tutte le tombe rupestri rinvenute fino ad ora appartengano a membri dell'alta nobiltà, non può tuttavia trattarsi di una moda temporanea: la ragione della scelta è insita nel significato simbolico della sepoltura e del materiale con cui veniva realizzata. Rispetto alle sepolture di legno, infatti, quelle rupestri sono meno soggette a crolli rovinosi, diventando perciò più durature: l'eternità della residenza ultraterrena contribuiva a rendere immortale colui che la abitava. Per di più all'epoca si riteneva che gli immortali abitassero sui monti, lontano dal mondo degli esseri umani, pertanto le tombe rupestri erano luoghi ideali per attrarli e incontrarli – evento tanto raro quanto fausto. Inoltre, la rimozione di roccia dal fianco della montagna crea uno spazio all'interno del quale si possono «costruire» strutture munite di tetto a falda e articolate proprio come fossero un edificio. Se la disposizione del corredo nei vani intorno a quello in cui era adagiato il defunto nelle tombe a pozzo suggeriva l'idea di ambienti diversi, questi sono ora chiaramente riprodotti: il sepolcro sembra essersi definitivamente trasformato in un palazzo sotterraneo, dimora eterna dell'anima *hunpo*. Il motore di questa trasformazione epocale sta nella concezione dell'anima e dell'immortalità. Della prima si è già discusso, mentre per quanto concerne la seconda, l'importante novità evidenziata dalla necropoli di Mancheng sta nel fatto che la morte non è più intesa come la negazione del raggiungimento dell'immortalità, bensì come il metodo alternativo per conseguirla, se adeguatamente incoraggiata, e poiché il luogo in cui tale metamorfosi avviene è proprio il sepolcro, esso deve possedere determinate caratteristiche. A questo proposito, riflettendo sulla diversa natura dei materiali utilizzati per le strutture e il corredo presenti nella sepoltura di Liu Sheng, Wu Hung ha proposto una lettura originale della tomba rupestre. I due vani laterali e la successiva sala sono dominati da strutture in legno e tegole di terracotta e da un corredo composto prevalentemente da scheletri animali, recipienti e statuine di terracotta, vasellame di bronzo e oggetti laccati (purtroppo completamente deteriorati); nell'area posteriore della sepoltura prevalgono invece la pietra e la giada: una porta di pietra guardata da quattro statuine dello stesso materiale immette in due stanze attigue completamente rivestite con lastre litiche, sancendo inequivocabilmente un'interruzio-

ne netta con la parte anteriore. La camera funeraria ospita il sarcofago di legno laccato che, nel caso di Dou Wan, è addirittura impreziosito da 192 placche di nefrite che lo rivestono internamente e da 26 dischi *bi* all'esterno – l'unico feretro equiparabile, recentemente restaurato, è quello rinvenuto nella tomba rupestre a Shizishan, Jiangsu (De Caro e Scarpari 2010, cat. 441). Numerosi oggetti di giada, soprattutto dischi, simbolo del Cielo, erano deposti nei sarcofagi e sul corpo del defunto, i cui orifizi erano attentamente sigillati con elementi di nefrite prima di deporlo nella sua prodigiosa veste di giada. Il passaggio progressivo da materiali deperibili alla nefrite, più dura e duratura delle pietre comuni, esteticamente pregevole e soprattutto ritenuta dotata di poteri sovranaturali, riflette la magica trasformazione che avviene nella tomba: il defunto, avvolto in numerosi strati di nefrite, diventa finalmente immortale. Rilette in quest'ottica, le sepolture di Mancheng rivelano un disegno preciso volto a trasformare il sepolcro non tanto in uno specchio della residenza terrena, quanto nel luogo in cui si consegue l'immortalità (Wu Hung 2005, pp. 29-32, e 2010, pp. 85-87).

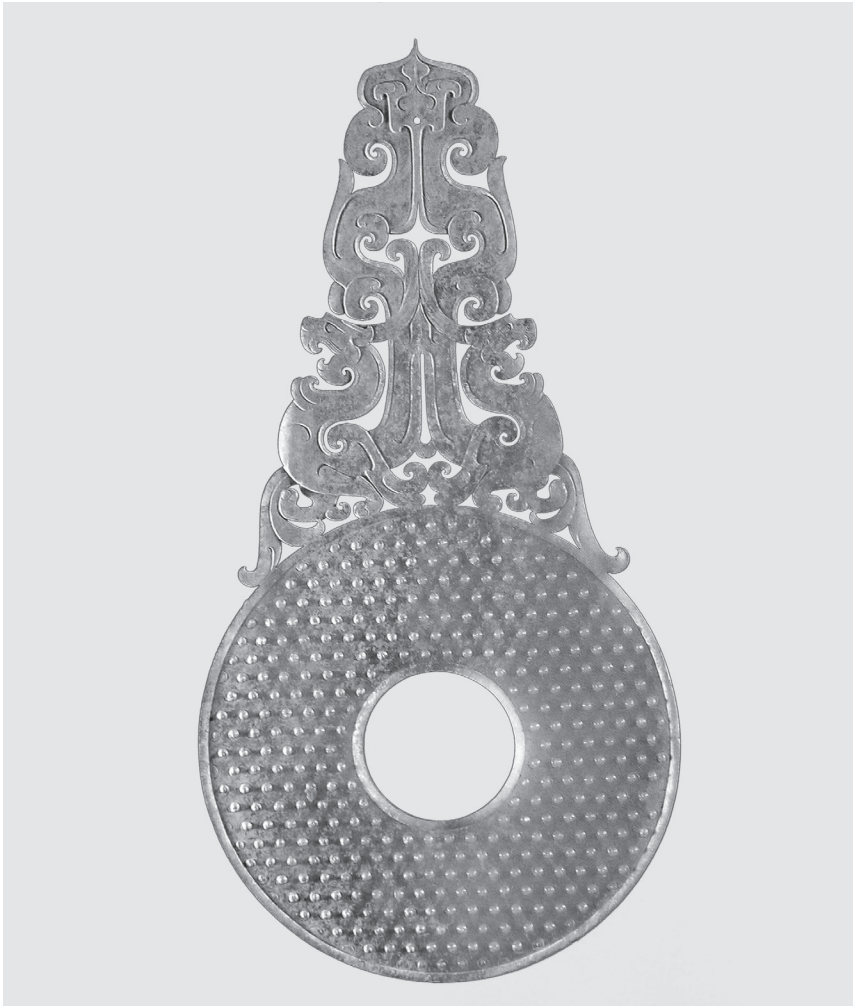
La veste di giada, prerogativa esclusiva dei membri dell'alta aristocrazia Han, era composta da migliaia di tessere di varia forma cucite insieme con filo d'oro, d'argento o di seta. Ad oggi se ne conoscono una ventina risalenti alle dinastie Han Occidentale e Orientale, a dimostrazione che sia la pratica sia la credenza nell'incorruttibilità della nefrite perdurarono anche nella seconda metà dell'epoca Han (Lanciotti e Scarpari 2006, cat. 122; De Caro e Scarpari 2010, cat. 440).

Fra i numerosi dischi *bi* rinvenuti nella tomba di Liu Sheng spicca quello della figura 4, deposto fra i due sarcofagi che custodivano il corpo del re, ulteriormente abbellito da una coppia di draghi addorsati i cui corpi e le cui code si sviluppano verticalmente dissolvendosi in un ornamento particolarmente elegante. Il muso con le fauci spalancate e il petto proteso sottolineano il vigore delle due creature, mentre il profilo flessuoso e i riccioli lavorati a traforo rivelano il gusto estremamente raffinato e la maestria degli artigiani dell'epoca. Oltre alla sagoma di per sé molto complessa, la superficie dell'ornamento è movimentata da linee di contorno in rilievo e da brevi tratti intagliati, mentre il disco vero e proprio è vivacizzato da piccole spirali a ricciolo in rilievo. Sappiamo che in epoca Han i *bi* erano utilizzati per venerare il Cielo del quale, proprio in virtù della loro forma, erano emblema, mentre i draghi erano considerati creature fauste che aiutavano nell'ascesa verso il Cielo (Tseng 2011). Se tale interpretazione è corretta, questo disco indica il Cielo e il suo raggiungimento, diventando così un simbolo, o perlomeno un augurio, d'immortalità. Questo magnifico reperto può essere confrontato

con un altro, piú tardo di tre secoli, incluso nel corredo di un successore di Liu Sheng, Liu Chang, che regnò sul trono di Zhongshan dal 141 al 174 d.C. Come il suo predecessore, Liu Chang fu sepolto in una tomba

Figura 4.

Disco *bi* (h. 25,9 cm), nefrite, tomba di Liu Sheng, re di Zhongshan (M1) a Mancheng, Hebei, dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.), 113 a.C. circa.



rupestre, integralmente avvolto in una veste di giada, a dimostrazione del mantenimento della pratica di inumare i corpi di membri della famiglia imperiale in quest'abito prezioso e magico e di deporli in sepolcri scavati nella roccia. Il disco in questione (De Caro e Scarpari 2010, cat. 434) è abbellito da due piccoli draghi dal corpo sinuoso che risalgono la circonferenza verso una coppia di draghi più grandi che si affrontano stringendo un anello tra le fauci. La presenza di questi decori traforati interrompe la regolarità del cerchio, ma la loro forma e la maestria con cui sono eseguiti impreziosiscono ulteriormente l'oggetto. Il registro principale del disco è ornato con piccole bugne circolari che si sollevano da una superficie perfettamente liscia: questa è una delle caratteristiche che permettono di distinguere i manufatti del periodo Han Orientale da quelli precedenti, sui quali le bugne sono spirali in rilievo accentuate da un segno inciso. Il colore tenue e la semitrasparenza della pietra infondono all'esemplare una luminosità soffusa che rende l'oggetto ancor più pregevole per l'estetica cinese.

L'intatto corredo funebre rinvenuto nella tomba di Liu Sheng conferma l'irreversibile declino dei bronzi rituali, iniziato alcuni secoli prima a causa dei profondi cambiamenti politici dettati dal disgregamento del potere centrale Zhou. La stanza al centro della quale si trovavano i seggi riservati al re e a sua moglie è stata definita «di rappresentanza», proprio in virtù della presenza delle due tende sotto alle quali i coniugi ricevevano ufficialmente e il re celebrava i riti che gli competevano, utilizzando il vasellame qui depresso. La scarsa qualità dei recipienti rituali, pressoché privi di decori, denota però l'irrilevanza dei riti. I bronzi più eclatanti, squisitamente realizzati e magnificamente ageminati e/o incastonati, sono emersi dalle camere funerarie della coppia reale. La fiasca *hu* (Rastelli e Scarpari 2008, cat. 14), caratterizzata da alto piede cilindrico, ventre sferico, collo stretto che si allarga gradualmente verso l'imboccatura e coperchio con tre elementi traforati, è resa eccezionale dalla tecnica, ageminata in oro e argento, e dal contenuto della decorazione: al primo impatto, infatti, essa sembra risolversi in volute intricate nello stile tipicamente in voga durante la dinastia Han Occidentale, già osservate sui reperti laccati, ma in realtà è un'iscrizione distribuita sul coperchio e sui tre registri principali del recipiente. I caratteri cinesi, che in questo caso si leggono in successione orizzontale, da destra verso sinistra, sono eseguiti nello stile cosiddetto «a uccello», originatosi nel regno meridionale di Yue all'incirca nel v secolo a.C., che prevede l'elaborazione manieristica dei caratteri con elementi che evocano uccelli. Il contenuto dell'iscrizione precisa che questo era un recipiente per bevande alcoliche portatore di grande piacere e augura al defunto una

vita ultraterrena lunga o addirittura eterna. I registri secondari e la fascia intorno al piede dello *hu* sono popolati da animali fantastici, simili a quelli osservati nel repertorio di Mawangdui, misti a volute curve o angolari. Il contenuto ludico dell'iscrizione e il ritrovamento della fiasca nella camera funeraria dimostrano che non era un recipiente rituale, bensì un oggetto riservato alla sfera personale del re di Zhongshan.

Un altro esemplare che palesa l'eccellenza della bronzistica di epoca Han è il bruciaprofumi a forma di montagna (Rastelli e Scarpari 2008, cat. 15), rinvenuto nella stanza adiacente alla camera sepolcrale di Liu Sheng. Esso è costituito da una sorta di calice con stelo lavorato a traforo e un elaborato coperchio conico che assume la forma di una montagna, con picchi in rilievo popolati da animali fantastici ed esseri immortali. Gli elementi ageminati in oro, fluidi e dinamici come esigeva lo stile del tempo, rendono l'oggetto ancor più elegante e prezioso, mentre i fori nascosti fra le vette scoscese, permettendo la fuoriuscita dei fumi generati dalla bruciatura degli aromi contenuti nella coppa, garantivano un effetto visivo spettacolare: le montagne e le loro creature venivano immerse in nebbia o nuvole che, muovendosi, animavano misteriosamente l'ambiente selvaggio.

I bruciaprofumi erano in uso almeno fin dal v secolo a.C., ma quelli a forma di montagna universale Bo – da cui la definizione successiva *bo-shanlu* – comparvero durante la dinastia Han in sintonia con le credenze e i culti dell'epoca, in particolare quelli legati ai monti e agli immortali. Il magnifico reperto potrebbe anche rappresentare il monte Tai, nello Shandong, una delle cinque montagne sacre dimora, secondo le credenze del tempo, del mitico Imperatore Giallo, la divinità suprema che regnava sul mondo spirituale. L'imperatore Wu, fratello di Liu Sheng, si recò personalmente sul monte Tai per eseguire i sacrifici che il culto imperiale riservato alle montagne cardinali esigea: si riteneva infatti che il monte Tai fosse una delle vie principali di accesso all'universo degli immortali. In questa veste, la montagna sul bruciaprofumi potrebbe essere identificata anche con il monte Kunlun, la maestosa catena montuosa che corre dall'altipiano del Tibet al bacino del Tarim, ai deserti del Taklamakan e del Gobi, così elevata da raggiungere il cielo e perciò associata all'asse cosmico che congiunge la terra al cielo. Secondo un'altra interpretazione, gli animali sullo stelo sono draghi che sostengono le mitiche isole Penglai, situate nei mari orientali e abitate da immortali custodi dell'elisir di lunga vita.

Apparentemente meno eclatante, ma qualitativamente altrettanto sofisticata è una tazza ovale con piccolo manico anulare a forma di uccello e la superficie esterna suddivisa in quattro sezioni da un bordo dorato

(Rastelli e Scarpari 2008, cat. 18). Il decoro è costituito da un modulo di forma quadrata dominato da una creatura fantastica con caratteristiche di uccello rapace (becco adunco e artigli) disposta a formare una grande «C»; due strisce diagonali, una delle quali passa sotto il corpo del volatile, mentre l'altra lo attraversa, dividono il modulo in quattro quadranti, formando una struttura reticolare a losanghe ritmata da piccoli rombi lavorati nei punti d'incontro delle diagonali. La reiterazione di moduli identici era diventata tipica dell'arte del bronzo già all'inizio della dinastia Zhou Orientale, e lo sfondo trattato a spirali squadrate miste ad alcune circolari sembra una reminiscenza ancora più arcaica. Tuttavia il sistema di losanghe evoca piuttosto tessuti e oggetti laccati coevi e, come nel caso di questi ultimi, anche i bronzi erano tra i manufatti di lusso fabbricati dai laboratori imperiali e circolanti all'interno delle corti della dinastia Han Occidentale.

Dalla sepoltura di Dou Wan sono emersi alcuni capolavori dell'arte del bronzo, come testimonianza la doppia lampada rinvenuta nella camera centrale della tomba (Rastelli e Scarpari 2008, cat. 16): due piccoli calici con stelo e base circolare sono uniti da un felino con le zampe allungate che sorregge un fantastico uccello con le ali spiegate, la lunga coda alzata e un anello di nefrite che gli pende dal becco. L'oggetto di bronzo dorato è ulteriormente impreziosito da motivi ageminati e turchesi tagliati a goccia o disco e incastonati. La preziosità dei materiali impiegati, la magnifica esecuzione e la forma poco pratica, ma estremamente ricercata, rendono questo reperto unico e molto probabilmente opera delle manifatture imperiali.

L'opera più celebre restituita dalla tomba di Dou Wan è tuttavia un'altra lampada, in bronzo dorato, a forma di inserviente inginocchiata che sorregge il lume (tavola 20). La giovane, dai tratti del volto estremamente delicati – in particolare la linea delle sopracciglia e la bocca – e i lunghi capelli raccolti dietro la nuca, ha lo sguardo dimesso, ma attento. La posa è resa dinamica dall'atteggiamento delle braccia: la destra, sollevata oltre la testa, si piega poi verso la lampada, coprendola parzialmente con la manica che ricade a pieghe irregolari; il braccio sinistro passa davanti al corpo e dall'ampia manica, che questa volta scende sulle ginocchia, fuoriesce la mano che stringe la coppella del lume. La sensibilità dello scultore traspare, oltre che nella delicatezza dei lineamenti del volto, nella leggera torsione del busto (naturale per questa posizione), nell'armonia delle proporzioni e nell'equilibrio dei volumi: senza dubbio un capolavoro dell'arte plastica del periodo Han.

La lampada è detta anche «del Palazzo della Fedeltà Eterna», perché, come si evince da una delle iscrizioni che reca, per un certo perio-

do aveva fatto parte della collezione dell'imperatrice Dou (nonna di Liu Sheng), che risiedeva in tale dimora. Le altre iscrizioni rivelano una serie di passaggi di proprietà, fra cui quello nella residenza della principessa Yangxin, sorella dell'imperatore Wu e sorellastra di Liu Sheng, che testimoniano l'esistenza di un sistema di scambio di doni costituiti da oggetti di lusso.

Nel sarcofago di Dou Wan, oltre ai dischi *bi*, erano stati deposti anche alcuni specchi di bronzo, divenuti oramai strumenti che avevano as-

Figura 5.

Specchio con motivi «TLV» (d. 18,4 cm), bronzo, tomba di Dou Wan (M2) a Mancheng, Hebei, dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.), 104 a.C. circa.



sunto un ruolo essenziale nelle credenze religiose e nei riti. Uno di essi presenta un decoro particolarmente interessante (figura 5): due animali fantastici si inseguono intorno al pomello centrale formando un cerchio all'interno di un perimetro quadrato sul quale compare un'iscrizione che, esaltando la raffinatezza dell'oggetto, inneggia alla longevità, avvalorata dal particolare decoro. Il registro principale è infatti ornato con draghi sottili e flessuosi, quasi irricognoscibili nella loro astrazione, che serpeggiano sinuosi fra motivi geometrici, definiti dagli studiosi occidentali «TLV», proprio in virtù della loro forma. Ovviamente tali decori non hanno alcuna relazione con le lettere dell'alfabeto latino, ma sul loro significato ci s'interroga da molto tempo. Un'ipotesi accreditata (ma non universalmente condivisa) sostiene che questo tipo di specchio fosse una metafora del cosmo, con il cielo rappresentato dalla forma circolare dello specchio e la terra indicata dal riquadro centrale, in mezzo al quale l'umbone dello specchio corrisponde alla Cina. A metà di ciascun lato del quadrato-terra, si nota una «T», simbolo dei Quattro Accessi, mentre le «L» – opposte alle «T» lungo la circonferenza interna dello specchio – sarebbero le barriere che delimitano le paludi ai confini della terra e le «V» – in corrispondenza degli angoli del quadrato – formerebbero una grande croce che definisce le direzioni. La presenza dello stesso tracciato sulla tavola del gioco noto come *liubo*, connesso a pratiche divinatorie, astrologiche e propiziatorie, corrobora la valenza cosmologica degli specchi «TLV». Tuttavia alcune iscrizioni presenti su esemplari simili, che attribuiscono al gioco poteri apotropaici, permettono di interpretarli anche come talismani capaci di respingere gli spiriti maligni (Tseng 2004) e, poiché in epoca Han si riteneva che il *liubo* fosse giocato dagli immortali, gli specchi possono infine essere intesi come uno strumento atto a incoraggiare l'immortalità (Tseng 2011, pp. 54-60).

Il modello della tomba rupestre si diffuse anche oltre i confini dell'impero Han, come dimostra la grandiosa sepoltura in lastre di pietra di Zhao Mo (r. 137-122 a.C.), sovrano del regno indipendente di Nanyue, conquistato dalle truppe Han alla fine del II secolo a.C. La tomba, situata nell'odierna Guangzhou, consta di un corridoio che conduce a un primo portale in pietra, varcato il quale ci si trova nella camera anteriore che comunica con due stanze laterali (Guangzhoushi 1991). Una seconda porta immette nella camera sepolcrale, seguita da quella posteriore di stoccaggio e fiancheggiata da due grandi vani laterali, quello orientale dei quali ospitava i feretri di quattro consorti, mentre quello occidentale conservava i resti di sette esseri umani, anch'essi «compagni nella morte», ma di rango inferiore, a giudicare dai reperti ivi rinvenuti. Il corpo di Zhao Mo, vestito di un abito di tessere di giada cucite con filo di seta

rosso, giaceva in un doppio sarcofago di legno laccato e, come nel caso di Liu Sheng e Dou Wan, il raggiungimento dell'immortalità era ulteriormente promosso da una quarantina di dischi *bi*, deposti sopra, sotto e all'interno della veste, nel sarcofago interno e in quello esterno. Come nel caso dei reperti rinvenuti nella necropoli di Mancheng, per quanto concerne la decorazione dei dischi, si distinguono due tipologie: la prima (De Caro e Scarpari 2010, cat. 435) consta di un registro interno vivacizzato da piccole spirali a ricciolo in rilievo e di uno esterno (talvolta ripetuto anche intorno al foro centrale, come in questo caso) decorato con maschere animali le cui corna si sviluppano in lunghe volute serpentine. Sebbene rielaborato, questo motivo iconografico evoca il *taotie*, l'essere mitico che domina incontrastato sui bronzi di epoca Shang (c. 1600-1045 a.C.) e dell'inizio della dinastia Zhou Occidentale. La seconda tipologia prevede invece che l'intera superficie sia trattata con piccole spirali a ricciolo in rilievo, riscontrabili anche su una variante rara di *bi* (De Caro e Scarpari 2010, cat. 433), trovata ai piedi di Zhao Mo, caratterizzata da due piccoli cerchi congiunti orizzontalmente, mentre gli spazi interdi sono riempiti da graziose volute.

La tomba del re di Nanyue ha restituito anche reperti personali squisitamente modellati, come l'ornamento a forma di drago con gancio d'oro che riproduce la testa di una tigre (*ibid.*, cat. 432), o gli elementi di finitura della spada (*ibid.*, cat. 431): l'impugnatura era delimitata da un pomolo circolare alla base e da un'elsa di varia forma per proteggere la mano, mentre il fodero era munito di fermo trapezoidale per evitare che la punta della lama fuoriuscisse e di guida per legarlo alla cintura. Il pomolo è decorato con un motivo di quattro volute in rilievo circondato da un registro di piccole spirali a ricciolo sollevate, mentre l'elsa è abbellita da fantastiche creature con la testa di rapace lavorate a traforo che si fronteggiano rispetto a una maschera centrale, simile al *taotie*. Sul fermo del fodero una cornice a decoro stilizzato racchiude un'ampia area di piccole spirali a ricciolo in rilievo che ricorrono anche sulla guida, regolarmente distribuite in gruppi di sei.

Un elegante e complesso ornamento (*ibid.*, cat. 430), costituito da sette elementi, presumibilmente uniti tramite un sistema di fili, è stato invece rinvenuto vicino al sarcofago della «Signora di Destra», una delle consorti di Zhao Mo e sua «compagna nella morte». I primi componenti sono due dischi *luan*, lavorati a traforo, sui quali si distinguono rispettivamente tre e quattro animali fantastici (draghi?) intrecciati, di gusto fortemente ornamentale tipico del periodo Han Occidentale. Segue la deliziosa figura di una danzatrice con un braccio sollevato sopra la testa, e l'altro piegato in prossimità del ventre, il corpo leggermente fles-

so e rivolto alla sua destra; dalla cintura pendono due ornamenti simili a quelli che compongono l'esemplare qui analizzato: un disco *luan* e un arco *beng*. Sotto la danzatrice, si trovano infatti due pendenti semicircolari *beng*: il primo con la superficie trattata a piccole spirali a ricciolo in rilievo, il secondo a forma di drago bicefalo con le scaglie del corpo realizzate «incidendo» coppie di motivi a forma di «C». In corrispondenza delle teste di drago sono aggiunti due sottili cilindri con la superficie trattata come quella del primo arco. Gli ornamenti composti come questo, indossati indistintamente sia da uomini sia da donne, non sono da considerarsi gioielli, ma piuttosto insegne di rango dell'aristocrazia Han: facevano parte dell'abito cerimoniale, appuntati sul petto o pendenti dalla cintura, e venivano poi adagiati sul corpo del defunto anche con la funzione di preservarlo, considerata l'inalterabilità della giada e i poteri magici ad essa attribuiti.

Se le giade rinvenute nella sepoltura di Zhao Mo sono in perfetta sintonia con lo stile di quelle provenienti dai territori dell'impero Han, fra i bronzi e le ceramiche compaiono esemplari che tradiscono un gusto locale peculiare.

Da quanto sopra discusso, si desume che la tomba a pianta assiale scavata nei fianchi rocciosi di una montagna sia stata adottata poco dopo la fondazione della dinastia Han e che fosse appannaggio esclusivo dei membri degli strati più elevati dell'aristocrazia, come il privilegio di essere inumati avvolti in una veste di giada.

4. *Le tombe a camera in muratura e/o in pietra del periodo Han Occidentale.*

Se la tomba rupestre era una prerogativa riservata a pochi eletti, la pianta assiale poté tuttavia essere adottata anche da nobili di rango inferiore. Ne sono un eloquente esempio la tomba M61 (Henansheng 1964; Chaves 1968) e quella di un certo Bu Qianqiu a Luoyang (Luoyang bowuguan 1977): si tratta di sepolture scavate verticalmente nel terreno, dove poi si sviluppavano orizzontalmente in uno o più vani comunicanti «costruiti» con grandi mattoni cavi e dotati di coperture di vario genere. In base allo *status* sociale del defunto, la dimora sotterranea era dotata di un numero variabile di stanze. La pianta della M61 prevede un corridoio d'accesso che immette in una grande stanza rettangolare (6,10 × 2,30 m), dalla quale si aprono due ambienti laterali (3,42 × 1,08 m), ciascuno munito di un ulteriore vano che si estende parallelamente al corridoio d'accesso. La camera principale, interrotta a metà da un

portale architettonico interno per separare l'area in cui erano deposti i sarcofagi (la M61 è una sepoltura congiunta) dal resto della tomba, è costruita con grandi mattoni cavi ($137 \times 44 \times 14$ cm), utilizzati anche per il tetto a due spioventi con colmo piatto e per la pavimentazione; per le stanze laterali, munite di copertura a botte e pavimentate, sono invece stati utilizzati piccoli mattoni solidi.

Il corredo, distribuito prevalentemente nelle stanze laterali e in quelle annesse a queste ultime, presenta alcune differenze cronologiche fra i vani settentrionali e quelli meridionali, a dimostrazione che gli occupanti della tomba erano stati sepolti a distanza di anni. Ciò significa che il sepolcro è stato riaperto, una novità importante a livello rituale, che sarà approfondita più avanti. Gli ambienti settentrionali hanno restituito 19 recipienti di terracotta, 25 elementi di bronzo provenienti da carri, bardature per cavalli e armi, tre lame di ferro e quasi 400 monete di vario taglio. Dai vani meridionali sono emersi 24 recipienti di terracotta e una trentina di elementi in bronzo relativi a carri e finimenti per cavalli, oltre a uno specchio. La relativa esiguità, sia per quantità sia per qualità, dei corredi della coppia sepolta nella M61 potrebbe indicare il loro basso rango sociale, ma l'architettura e soprattutto le decorazioni parietali rivelano che, pur non trattandosi di membri dell'alta nobiltà, appartenevano tuttavia a una classe sociale benestante e colta. I grandi mattoni cavi che costituiscono le pareti e gli spioventi del tetto della fabbrica centrale sono decorati con ornamenti impressi, il più frequente dei quali è la losanga che, declinata in varie forme e misure, evoca motivi frequenti sui tessuti, suggerendo perciò che le pareti delle case fossero abbellite con stoffe. Ma ancora più importanti sono i dipinti che adornano il colmo piatto, il timpano e l'architrave dell'elemento divisorio, la parete di fondo e la parete interna sopra la porta di accesso. Il vano settentrionale della tomba della marchesa di Dai era abbellito da «tendaggi» di seta e sulle pareti delle sepolture di Mancheng sono riconoscibili motivi ornamentali dipinti, ma la grande novità della M61 è la presenza di pitture con un programma narrativo specifico. Agli estremi del colmo piatto del tetto gli astri per eccellenza (tavola 19): il sole a est (vicino alla porta d'ingresso), con l'emblema del corvo nero, e la luna a ovest (in prossimità della parete di fondo), con il rospo e la lepre; i due corpi celesti sono «congiunti» da nuvole spumeggianti da intendersi piuttosto come l'energia cosmica (*qi*), sulla quale sono tracciati gruppi di stelle che compaiono sotto forma di punti. Oltre a ritrarre il cielo, il dipinto raffigura lo scorrere del tempo: i giorni (sole e luna) e i mesi, questi ultimi indicati dalle dodici ripartizioni che compongono il colmo del tetto con le relative costellazioni – quelle estreme «nascoste» dagli

astri emblemi delle forze *yin* (luna) e *yang* (sole), che raggiungono l'apice rispettivamente in inverno e in estate. Questo dipinto, apparentemente semplice ed esteticamente insignificante, racchiude invece concetti reconditi molto profondi che, fra l'altro, trasformano lo spazio architettonico della tomba in uno spazio cosmico con il cielo in alto e la terra in basso.

Sul riquadro al centro del frontone sopra la porta d'ingresso della tomba spicca la testa di un ariete scolpita in altorilievo e colorata, realistica, ma molto statica, avulsa dal dipinto sottostante, solo parzialmente conservato (Xu Guangji 2011, vol. V, cat. 25). Partendo dall'alto, si notano alcuni uccelli che volano fra i rami di un albero sul quale è appeso un indumento rosso; un essere umano ha i lunghi capelli neri avvolti al tronco e solleva il braccio in un gesto disperato contro la tigre che gli sta già azzannando il capo. Gli elementi raffigurati (l'indumento, i capelli avvolti, la tigre) non sono casuali, ma purtroppo non sono sufficienti per azzardare un'interpretazione del dipinto. La parte più vivida è l'indumento rosso che, in virtù della decisa, ma modulata linea di contorno, ricade morbidamente dall'albero totalmente appiattito; un'arbitraria sfumatura di colore sul volto e sulla mano dell'uomo creano l'illusione di un volume che non riesce a emergere.

Il frontone all'incirca a metà della camera principale è decorato su entrambi i lati e prevede motivi traforati e dipinti sulla parte superiore, mentre sulla trave le figure sono solo dipinte. Il lato rivolto verso la porta ritrae nella porzione quadrata gli animali delle quattro direzioni: l'uccello rosso in alto, il drago verde a sinistra, la tigre bianca a destra e la tartaruga con il serpente in basso mentre trasporta una figura di dimensioni considerevoli, ma difficilmente riconoscibile. Nelle sezioni triangolari si riconoscono speculari un cervo bianco alato col muso rivolto all'indietro, un orso esagitato che si contende veementemente un disco *bi* con una creatura ibrida vestita e armata di coltello, ritratta in piedi sulle gambe, ma dotata di artigli alle estremità dei quattro arti; infine un cavallo alato con il corpo maculato di verde (molto simile al cervo osservato sul terzo sarcofago della marchesa di Dai) corre al galoppo inseguito da un essere umano esageratamente villosa che gli afferra la coda. A eccezione del cervo, che accenna appena un movimento, le altre figure sono tutte descritte in pose estremamente dinamiche, infondendo all'insieme un forte senso del movimento, sebbene compresso nello spazio a disposizione; i colori vividi accentuano la frenesia generale. Non sembra esserci un nesso narrativo fra le cinque creature se non quello di un mondo sovrumano, abitato da animali reali, ma straordinariamente dotati di ali (l'unico a non esserne munito è l'orso, che però sta lottando con un essere ultraterreno).

Interamente incentrato sull'uomo è invece il dipinto che orna la trave sottostante (206 × 25 cm) dove si susseguono quattordici figure (della prima a destra si intravede solo una gamba). I due oggetti rotondeggianti all'interno di una ciotola appoggiata su un tavolino verso destra consentono di identificare il soggetto narrato come *Due pesche uccidono tre uomini valorosi*, un episodio ricorrente nell'arte Han, riportato nello *Yanzi chungiu* (Primavera e Autunni di Maestro Yan), una raccolta di materiali storici romanzati, perlopiú risalenti al periodo degli Stati Combattenti, ma redatto in epoca Han. La storia racconta che il duca Jing (r. 547-490 a.C.) dello stato di Qi aveva al suo servizio tre guerrieri potenti e coraggiosi, i quali, però, un giorno si dimostrarono irriverenti nei confronti del primo ministro Yanzi. Per dar loro una lezione, Yanzi suggerí al duca di premiare i tre con due pesche da dividersi in base ai loro meriti. Fu cosí che i primi due presero una pesca ciascuno, sostenendo che le loro gesta tanto valevano, e quando il terzo sguainò la spada rivendicando anch'egli una pesca per le sue azioni valorose, i primi due, consci della giustezza delle sue parole e tuttavia non disposti a rinunciare al loro premio, si suicidarono tagliandosi la gola; di fronte ai compagni morti, anche il terzo guerriero si tolse la vita. La storia è tutta umana e di sapore puramente confuciano, apparentemente in contrasto con gli esseri sovranaturali che compaiono sul timpano.

Per quanto concerne composizione e stile, a eccezione del tavolino con le due pesche, non c'è alcun riferimento all'ambiente circostante e manca anche lo sfondo. Le figure si muovono tutte in primo piano, la profondità è appena suggerita da alcuni corpi ritratti di profilo o di tre quarti; i volumi sono evocati soltanto dal gonfiarsi delle vesti, l'illusione del movimento è affidata ai gesti, ma le figure rimangono comunque bidimensionali. Nonostante la presenza del colore, la resa realistica dipende dalla linea morbida e modulata, responsabile del movimento e degli slanci, nonché della delicatezza dei volti.

Il retro del frontone prevede, nei due spazi triangolari, due draghi lavorati a traforo e dipinti che si muovono flessuosi scavalcando montagne, montati da un essere alato che indossa un grande cappello, mentre al centro si nota una porta socchiusa sormontata da una grata e, sopra a questa, una fila di cinque dischi *bi*. Tutti questi elementi concorrono a suggerire che non si tratta di una porta qualunque, bensí dell'ingresso al Cielo: i draghi sono creature che aiutano a raggiungere il Cielo abitato da immortali e simboleggiato dai *bi*.

Sul fregio che corre orizzontalmente sulla parete di fondo della camera sepolcrale è narrata un'altra storia, ambientata all'aperto, su uno sfondo di catene montuose, accentuate da una spessa linea di contorno nera

e da un'altra violacea che talvolta sfuma in una piú tenue (Xu Guangji 2011, vol. V, catt. 21-22 e 26). Otto uomini e un mostro si muovono in primo piano, indicando momenti diversi di una storia che, purtroppo, non si riesce ancora a decifrare.

Il programma iconografico dipinto nella M61 ritrae chiaramente tre regni: quello cosmico sul soffitto, quello degli immortali sulla parte superiore del portale che divide la camera principale in due sezioni, e infine quello terreno che, con le sue storie didascaliche, è un mondo virtuoso. Una tale ripartizione rivela implicazioni profonde nella nuova concezione della sepoltura che strutturalmente evoca un edificio simile a una residenza terrena, ma che i programmi pittorici eseguiti sulle pareti interne rendono «illimitata». Non solo, questo spazio architettonicamente definito racchiude in sé l'intero universo, diventando un microcosmo in perfetta armonia.

Un effetto immediato dell'aggiunta di dipinti all'interno dei sepolcri fu la considerevole diminuzione del corredo: i *tableaux vivants*, realizzati con l'impiego di numerose sculture e oggetti miniaturizzati o a grandezza naturale, e gli oggetti di lusso non erano piú necessari, sostituiti ora da scene dipinte molto piú ricche di particolari e dense di significati.

Non tutte le tombe della fine della dinastia Han Occidentale sono delle dimensioni della M61 né mostrano una tale complessità narrativa: la M32 a Erligang, Henan (Zhao Shiwang 1963), per esempio, consta di un'unica stanza di $4 \times 2,14$ m con tetto a due spioventi, interamente costruita utilizzando grandi mattoni cavi, alcuni dei quali privi di decorazione, altri ornati con motivi geometrici e altri ancora abbelliti con brevi scene impresse. L'elemento al centro della parete meridionale della sepoltura (Rastelli 2008, cat. 10) è un ottimo esempio dei temi e dello stile tipici dell'epoca. I primi due registri sono ornati con un motivo in cui un uomo armato di lancia caccia una tigre; il terzo prevede un portale difeso da due uomini astati inginocchiati e fiancheggiato da due torri di tipo *que*; il quarto ritrae un numero di danza acrobatica eseguito al ritmo della musica suonata da due personaggi assisi; il quinto ripropone il cacciatore e la tigre, mentre il sesto descrive una carrozza con cocchiere e passeggero a bordo, trainata da un cavallo e seguita da un inserviente a piedi; il settimo è riempito da un decoro reticolare, seguito, nelle due fasce sottostanti, da una scena di caccia fra vette montuose, dominata da un picco centrale e da due laterali dei quali solo un fianco è descritto. La restante porzione del mattone prevede invece un disegno romboidale circondato da una cornice nella quale un cervo fugge da una tigre che lo bracca.

Inaspettatamente, anche il retro del grande mattone è ornato, sug-

gerendo così che la dimora eterna fosse concepita per essere vista anche dall'esterno. Ciò significa che i decori non erano eseguiti solo per l'anima che albergava all'interno della sepoltura, ma probabilmente anche per coloro che partecipavano ai rituali funebri (come la M61, anche questa sepoltura era congiunta).

Per quanto concerne i motivi, alcuni (il portale, la danza acrobatica, il cacciatore di tigre e la carrozza in movimento) ricorrono come sul fronte, mentre altri compaiono solo sul rovescio. Il secondo registro è animato da figure umane stanti armate che indossano cappelli diversi. Nella fascia sottostante, due cavalieri – uno ritratto di profilo, l'altro di tre quarti – spronano con un frustino i loro cavalli lanciati al galoppo, mentre sul sesto registro due uomini combattono armi in pugno. La metà inferiore del mattone è occupata dal motivo romboidale già presente sul lato opposto.

A eccezione della scena di caccia fra le montagne e di quella del portale, le altre mancano di qualunque riferimento all'ambientazione e allo spazio circostante, che risulta irrimediabilmente bidimensionale; l'idea del movimento è suggerita dalle pose delle figure: la danzatrice che salta con le braccia aperte e le lunghe maniche svolazzanti, i cavalli al galoppo, i due uomini che combattono con le gambe divaricate e un braccio sollevato. Nell'immediato, la ripetizione del motivo lungo l'intero registro favorisce l'effetto dinamico, ma poi, inevitabilmente, si rivela illusorio.

Quanto alla tecnica, i decori sono stati eseguiti imprimendoli sul mattone ancora umido con uno stampino sul quale il motivo era stato realizzato in negativo, se sul mattone appare in rilievo, e viceversa. Raramente le misure dello stampino coincidono con quelle del mattone, ma, anziché distanziare adeguatamente le scene modulari, sembra che l'artigiano abbia impresso la prima a destra e a sinistra e abbia poi riempito lo spazio eventualmente tagliando un modulo, come appare evidente nel motivo della carrozza, in parte recisa insieme all'insergente che la segue, o in quello del portale, dove parte dell'edificio centrale e la torre di sinistra (per il fruitore) sono state cassate. Tale metodo tradisce una produzione di massa che tuttavia non deve indurre a sottovalutare i contenuti della decorazione: sebbene sinteticamente narrati, infatti, i temi importanti sono presenti, a partire dal grande portale, che precedeva edifici importanti e quindi può simboleggiare la residenza del ricco proprietario e, al contempo, l'ingresso nell'aldilà; la carrozza con cocchiere e battistrada, appannaggio esclusivo di alti funzionari e ricchi signori, che perciò suggerisce l'alto *status* sociale del defunto, ma può anche essere un riferimento al funerale e al passaggio nel mondo ultraterreno, mentre la danza e

la caccia facevano parte dei passatempi prediletti dai signori dell'epoca e possono quindi essere interpretati come rivelatori della classe sociale.

La forma e le dimensioni dei grandi mattoni cavi suggeriscono un altro materiale intrinsecamente piú pregiato e impossibile da ornare in serie: la pietra. Il suo significato simbolico è già stato discusso a proposito delle tombe rupestri, delle quali si è sottolineata l'appartenenza esclusiva a membri della piú alta aristocrazia Han; tuttavia la comparsa, nella seconda metà della dinastia Han Occidentale, di sepolture con elementi litici testimonia la diffusione di tali convinzioni anche fra ceti non nobili, ma abbienti, della popolazione.

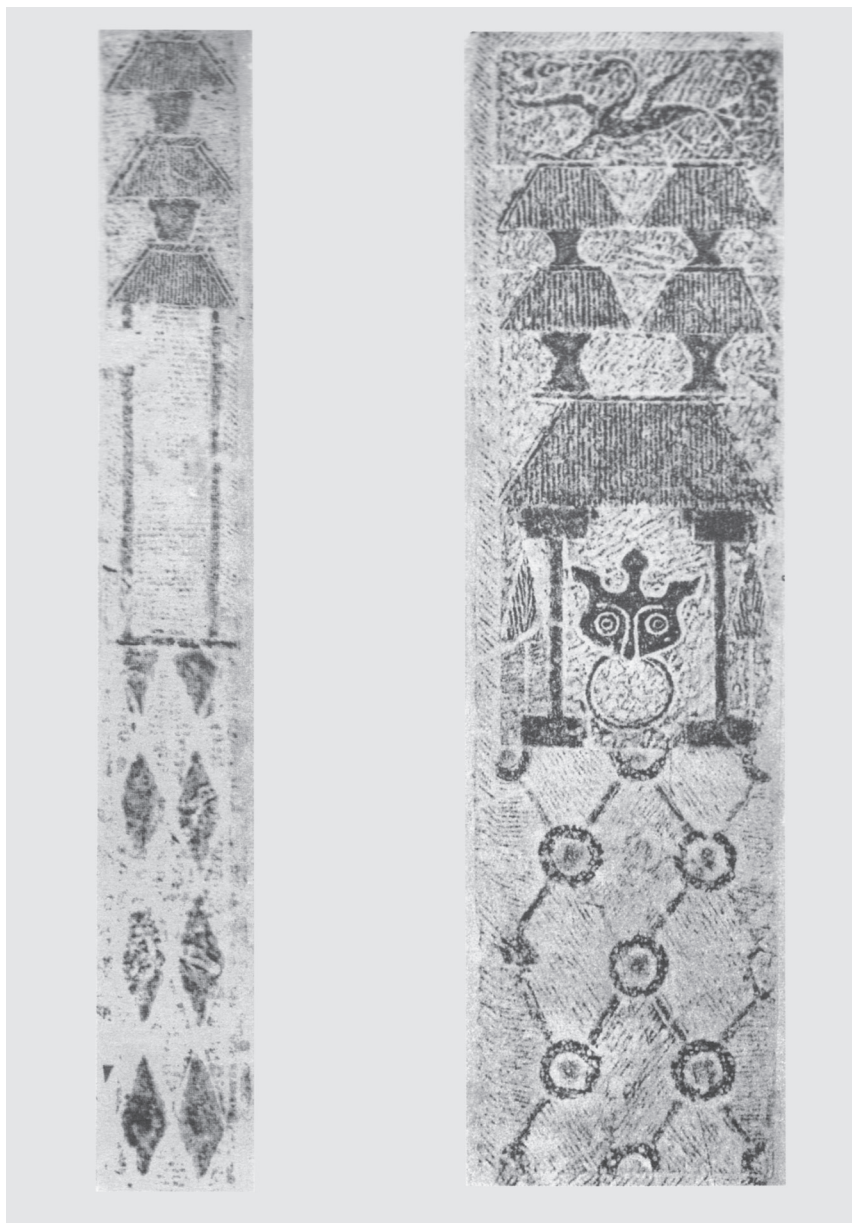
La tomba di Zhaozhai a Nanyang, Henan (Nanyangshi 1982), per esempio, è composta da un'anticamera con copertura piatta ($4,42 \times 1,42$ m; h. 2,15) realizzata con lastre di pietra, dietro alla quale si sviluppa la camera funeraria ($2,28 \times 3,88$ m; h. 3,10), fiancheggiata da due vani laterali ($0,78 \times 3,88$ m; h. 2,15) costruiti con piccoli mattoni solidi; il tetto dell'ambiente centrale era a botte, mentre quello delle stanze attigue era piatto e in pietra.

Gli elementi litici decorati con motivi intagliati in leggero rilievo sono i cinque stipiti e gli otto battenti che costituiscono l'accesso alla tomba. La parte superiore dei piedritti è ornata con una torre di tipo *que* a tre piani, mentre la parte inferiore prevede un disegno a rombi; sulle imposte, invece, il motivo puramente ornamentale si risolve in un reticolo ritmato da cerchi nei punti d'intersezione, sopra al quale spicca un portale sormontato da torri e da un grande uccello con le ali spiegate (figura 6). L'iconografia che ne deriva – una porta evidenziata da torri *que* e sovrastata da un uccello vermiglio – divenne uno dei modi per indicare la Porta del Cielo (discussa a proposito della tomba M61), in questo caso ispirata dalle torri con uccelli erette nel 104 a.C. all'interno del Palazzo Jianzhang, fatto costruire dall'imperatore Wu allo scopo di attirare gli immortali. La maschera zoomorfa con l'anello in bocca, posta al centro della porta, ricalca il picchiotto presente sulle porte delle abitazioni e ha valenza apotropaica. Riproducendo questi temi sulla porta della tomba, essa assume la doppia valenza di ingresso della sepoltura e di accesso all'aldilà, che presumibilmente coincide con il Cielo. I motivi decorativi sono scolpiti in bassorilievo striato – a eccezione delle maschere teriomorfe che appaiono levigate – su fondo zigrinato in maniera piuttosto sintetica e stilizzata, ma efficace.

Il corredo, costituito prevalentemente da oggetti in bronzo o ceramica, fra cui spicca il modello in terracotta di un porcile con gabinetto annesso, era disposto nella stanza settentrionale, nella camera funeraria e nell'anticamera. La pratica di includere nel corredo riproduzioni mi-

Figura 6.

Calco di un piedritto e di un'imposta (h. 1,7 m), tomba a Zhaozhai, Nanyang, Henan, dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.), I secolo a.C.



niaturizzate di case, granai, torri, stie, pollai, ovili, stagni, pozzi, forni, ecc. risale proprio al I secolo a.C.; tale tendenza interessò prima il Nord, ma si estese presto anche al Sud, ed era condivisa sia dalle tombe aristocratiche sia da quelle piú modeste.

Per quanto diffusi, la maggior parte dei modelli finora rinvenuti sono di dimensioni contenute, ma alcuni sono eccezionali, come il magazzino rinvenuto a Jiaozuo (De Caro e Scarpari 2010, cat. 339), con i suoi 161 cm di altezza. La sua straordinarietà è ulteriormente evidenziata dalla complessità della struttura e dalla dovizia di particolari presenti che hanno fornito informazioni impareggiabili sull'aspetto e sulle tecniche di costruzione dell'epoca. Il magazzino è preceduto da un portone d'ingresso munito di tettoia e fiancheggiato da due torrette con tetto a quattro falde. Oltre il portone, protetto da un cane, si estende un piccolo cortile prima di giungere all'edificio vero e proprio, che si sviluppa su cinque livelli. Il primo e il secondo sono costituiti da un blocco unico con quattro piccole aperture nella parte inferiore; il terzo prevede un balcone appoggiato sugli spioventi del tetto sottostante, mentre il quarto è addirittura piú ampio del precedente. Sulla copertura a quattro falde del quarto piano si appoggia l'ultimo livello del granaio: una sorta di torretta di guardia con una piccola finestra e tetto a padiglione sormontato da un uccello, simbolo benaugurale. Un corridoio coperto sospeso al quarto piano collega il magazzino a una torre, dimostrando quanto avanzate fossero le tecniche architettoniche. L'edificio mostra chiaramente il sistema detto *dougong*, tipico dell'architettura cinese, diffusosi proprio in quell'epoca, che si traduce in una serie di mensole a bracci sporgenti, incastrate una sopra l'altra per sostenere la struttura sovrastante in aggetto; il fatto che le mensole possano essere moltiplicate permette loro di sopportare pesi progressivamente maggiori e quindi di realizzare fabbricati alti e complessi come quello riprodotto da questo modello. Il tocco finale, che rivela un certo umorismo, è l'aggiunta di un cane a guardia del portone d'ingresso e di un personaggio, forse il proprietario, affacciato alla finestra.

Leggermente piú tarda, ma sempre risalente alla dinastia Han Occidentale, è la tomba scoperta nel 1962 a Yangguansi (figura 7), nei pressi di Nanyang (Henan), che però ha la particolarità di essere interamente realizzata con lastre litiche (351 in totale), compreso il tetto piatto, alcune delle quali abbellite con motivi decorativi scolpiti (Henansheng 1963).

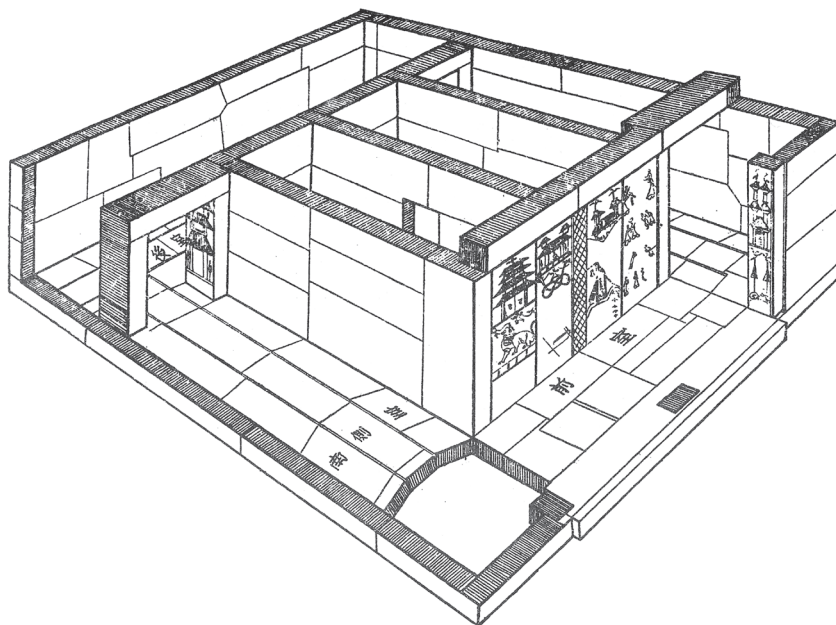
La struttura della sepoltura prevede un'anticamera (5,90 × 1,74 m) larga quanto l'intera tomba (come nel caso del sepolcro di Zhaozhai), una camera centrale frazionata in due vani (2,98 × 1,21 m), uno per ciascuno dei due coniugi ivi inumati, comunicanti attraverso una porta

che si apre all'incirca a metà della parete divisoria, e due ambienti laterali ($2,76 \times 1,29$ m) dai quali si accede a uno posteriore ($5,90 \times 1,94$ m) che, insieme al vestibolo, forma una sorta di corridoio che circonda la camera funeraria. La particolare planimetria ha indotto Xin Lixiang (2000, p. 226) a ipotizzare che essa imitasse quella delle tombe in legno tipo Mawangdui, ma in realtà la visione è completamente diversa: con i suoi circa 180 cm di altezza, infatti, il sepolcro consentiva l'ingresso e la praticabilità dei vari ambienti e comunque, come si è già sottolineato, la concezione propria della pianta assiale comportava che i defunti e il loro corredo entrassero dalla porta della dimora eterna, anziché esservi calati dall'alto. Ciò implicava un'interpretazione e una fruizione dello spazio totalmente nuovi.

La porta non è purtroppo sopravvissuta, ma sul pilastro centrale si nota una porta fiancheggiata da due torri, originariamente colorate di

Figura 7.

Rappresentazione tridimensionale della tomba di Yanguansi, Nanyang, Henan, dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.), I secolo a.C.



rosso, sulle quali si sono posati due grandi uccelli, mentre un uomo con la testa nascosta da una sorta di trave, ornata con motivi a losanghe sui quali si stagliano due anelli intrecciati, è ritratto sulla soglia. Sotto, un cavallo di profilo è legato con due corde agli alberi di fianco alla porta appena descritta; il personaggio sottostante, armato di lancia appoggiata su una spalla e di spada legata alla cintura, è identificato dai caratteri incisi vicino al suo capo come Bo Le, mentre l'uomo con i calzoni corti, il ginocchio sinistro flesso, le braccia in movimento, un bastoncino nella mano sinistra e una sorta di ciotola nella destra potrebbe essere un giocoliere. La relazione fra queste tre figure non è immediata, ma potrebbe trattarsi della storia di Bo Le, un famoso esperto di cavalli vissuto, secondo la leggenda, nel VII secolo a.C. Sotto ancora è ritratta una montagna – sulla cima della quale è inciso anche il carattere per «montagna» – sulla quale un orso e un cavallo si combattono violentemente, un animale non ben identificabile fugge da un altro, mentre un uomo a mezzo busto è in procinto di scoccare una freccia.

Il montante di destra (per il fruitore) è dominato dalla porta di un edificio importante, come evidenziano i due ordini di torri *que* retrostanti, sulle quali si sono posate due gru; altri due uccelli riposano sulla cima degli alberi incisi nella parte inferiore, dove si distinguono anche due pesci. Una composizione molto simile compare altresì sulla parte inferiore del montante di sinistra, dove, però, è disegnata sottosopra, mentre la parte superiore è decorata con due anelli intrecciati e due fenici in procinto di spiccare il volo e, infine, un uomo accovacciato dai tratti bizzarri che indossa un copricapo a tre punte e stringe fra le mani una spada; nonostante sia ritratta immobile, la figura è molto vivace.

Nella prima scena dall'alto, un uomo armato di spada porge un uccellino a un bambino dietro al quale compare un altro uomo, anch'egli armato; nella seconda scena, due uomini si precipitano verso altri due che stanno duellando, mentre nella terza un uomo sfida una fiera che sta per avventarglisi contro e nell'ultima due uomini camminano verso un terzo, più piccolo, con le mani giunte vicino al petto e una veste molto lunga che gli nasconde i piedi.

La tecnica non è molto raffinata: sulla superficie trattata con un fitto tratteggio di linee orizzontali e diagonali si distinguono chiaramente gli elementi dal contorno inciso e la superficie levigata, mentre quelli semplicemente incisi sono più difficili da individuare, lasciando un'idea di non finito.

5. *Le tombe a camera in muratura e/o in pietra del periodo Han Orientale.*

L'impiego di pietra per costruire o rivestire sepolture si diffuse considerevolmente durante la successiva dinastia Han Orientale, molto probabilmente incentivato dalla diffusione di strumenti in ferro, adatti a minare e lavorare la pietra.

La tomba a camera, possibilmente multilocale, abbellita con scene incise, scolpite o dipinte si affermò definitivamente. La visione tradizionale, secondo la quale a partire dal I secolo d.C. si sarebbe verificata una certa standardizzazione della pianta, dei corredi e degli schemi decorativi delle tombe, è oggi messa in discussione dalle centinaia di sepolture conosciute che in realtà propongono strutture, materiali e soggetti decorativi molto diversi. Nessun sepolcro Han Orientale è paragonabile per ampiezza, complessità e ricchezza dei corredi a quelli rupestri del periodo precedente, tuttavia la tomba in pietra di Yi'nan (Shandong), per esempio, mostra un livello di sofisticazione altissimo sia dal punto di vista architettonico sia da quello iconografico, ponendola fra i capolavori assoluti dell'intera dinastia Han. Da un confronto sulla quantità e sulla ricchezza delle sepolture Han, risulterebbe che le tombe del primo periodo sono meno numerose, ma provviste di corredi straordinari, mentre quelle risalenti alla dinastia Han Orientale sono molto più abbondanti, ma meno lussuose. Tuttavia è necessario tenere presente che la stragrande maggioranza dei sepolcri del secondo periodo Han finora venuti alla luce appartiene a funzionari statali, alcuni dei quali di alto rango, mentre la maggior parte era di rango inferiore; i pubblici ufficiali erano tutti persone istruite, competenti nelle dottrine confuciane (e non solo), ma quelli più in basso nella gerarchia burocratica avevano disponibilità economiche limitate rispetto ai colleghi di alto livello, ai proprietari terrieri e alla nobiltà. Il numero elevato di tali sepolture rivela la presenza diffusa di questa nuova classe sociale, nonché le sue credenze e le sue ambizioni.

Dalle scoperte archeologiche si evince che la maggior parte dei ritrovamenti si concentra in quattro aree principali, alle quali corrispondono anche stili specifici, declinati in molteplici varianti. Per semplicità le quattro zone vengono ricondotte ad altrettanti regioni, ma in realtà si estendono in più province: l'area/stile Shandong, per esempio, include anche lo Anhui e il Jiangsu settentrionali e lo Henan orientale; lo Henan comprende la porzione sud-occidentale di questa regione e lo Hubei nord-orientale; lo Shaanxi, soprattutto il Nord, si estende allo Shanxi

nord-occidentale, mentre la quarta area/stile coincide con il Sichuan e lo Yunnan settentrionale.

Il piú famoso esempio dello stile diffusosi nell'area dello Shandong è la tomba di Yi'nan, costruita interamente in pietra verso la fine della dinastia Han Orientale e scoperta nel 1953 (Zeng Zhaoyu e altri 1956; Shih Hsiao-Yen 1959). La struttura, di forma irregolare, comprende un'anticamera (6,96 × 1,85 m) suddivisa in tre parti, dalle quali si accede alla stanza centrale (3,81 × 2,36 m), alla laterale sinistra (1,50 × 2,34 m) e alla laterale destra (1,55 × 1,87 m); il vano centrale comunica a sua volta con la camera posteriore (2,60 × 3,55 m), ripartita in due ambienti, mentre la laterale destra immette in un'altra stanza posteriore secondaria (0,94 × 3,40 m). Le pareti sono costituite da grandi lastre in pietra di dimensioni variabili sulle quali si appoggiano le travi che sostengono la copertura dei vari ambienti, realizzata sovrapponendo blocchi litici di grandezza decrescente. Laddove gli spazi sono troppo ampi, sono stati inseriti pilastri e, straordinariamente, due colonne con fusto scanalato e capitello sovrastato da un elemento a forma di «U» rafforzato, nella sala centrale, da due bracci ulteriori che assumono l'aspetto di draghi.

È stato spesso ribadito che i temi illustrati all'interno delle tombe Han Orientali sono progressivamente piú laici e incentrati sulla carriera del defunto, tuttavia il programma iconografico presente a Yi'nan (e in altri luoghi) smentisce tale affermazione: i riferimenti al mondo ultraterreno sono frequenti e molteplici. La porta d'ingresso (figura 8) è emblematica: sui tre piedritti che la dividono in due entrate, corrispondenti alle due sezioni in cui è frazionata la camera posteriore (come se i coniugi avessero ciascuno il proprio ingresso), sono ritratte figure mitologiche. Su quello a destra (Est) si riconoscono in alto Fu Xi e Nü Wa: Fu Xi è il primo dei tre sovrani mitici, inventore degli otto trigrammi; Nü Wa è la dea progenitrice dell'umanità e colei che riparò la volta celeste in seguito alla lotta fra due divinità. Insieme, Fu Xi e Nü Wa sono considerati i progenitori dell'umanità e, proprio in epoca Han, la coppia assunse un'iconografia precisa, secondo la quale i due personaggi erano ritratti con la parte inferiore del corpo a forma di coda di serpente. I loro attributi sono la squadra – simbolo della terra – e il copricapo da funzionario Han per Fu Xi, mentre Nü Wa è identificata dal compasso, emblema del cielo, e dal cappello a cinque punte in voga fra le aristocratiche dell'epoca. Straordinariamente fra i due è interposta una terza figura, difficile da identificare per la mancanza di attributi iconografici.

Sulla parte inferiore del piedritto si riconosce il Re Padre d'Oriente (Dongwanggong), una figura inventata proprio in epoca Han per riequilibrare la forza *yin* dell'universo, incarnata dalla Regina Madre d'Occi-

dente (Xiwangmu), che compare nella medesima posizione sul pilastro sinistro (Ovest). I coniugi, ritratti frontalmente, sono rispettivamente fiancheggiati da due immortali e da due ibridi con testa di lepre intenti a pestare le erbe necessarie alla preparazione dell'elisir dell'immortalità, la cui ricetta è gelosamente custodita da Xiwangmu. Il monte Kunlun, sul quale si riteneva dimorasse la regina, è qui reso in modo stilizzato nella forma del carattere cinese *shan* 山, che significa proprio «montagna»; per confermare l'identità delle figure, ai piedi del monte si aggirano flessuosamente un drago, simbolo dell'Est, sotto Dongwanggong, e una tigre, metafora dell'Ovest, sotto Xiwangmu. Sulla parte superiore del piedritto compaiono un'altra tigre e una creatura fantastica, parzialmente ritratta anche sullo stipite centrale. Qui s'incontrano poi un immortale ritratto in una posa molto dinamica, una tigre e un'altra figura, intenta ad armare la balestra che tiene sotto i piedi, di solito identificata con Juezhang, simbolo di potenza, associato a Shen Tujia, un valoroso soldato del corpo dei balestrieri che fece una gloriosa carriera per aver combattuto al fianco di Liu Bang. Un'interpretazione alternativa è che si tratti del mitico eroe Yi che, avendo eliminato il male dal mondo, al momento del trapasso divenne Zongbu (Birrell 1993, p. 103).

Sul fregio che adorna l'architrave è invece illustrata una cruenta battaglia: sul ponte che domina la scena si scontrano fragorosamente le

Figura 8.

Porta di accesso all'anticamera della tomba di Yi'nan, Shandong, pietra, dinastia Han Orientale (25-220 d.C.), II secolo d.C.



truppe Han (a destra), spronate dall'ufficiale sul carro scoperto guidato da un cocchiere, con quelle di una popolazione straniera, facilmente distinguibile per il copricapo a punta, i tratti del volto e l'assenza di carri (segno di una civiltà evoluta), provenienti da remote zone montuose, come indica la catena di montagne disegnata in basso a sinistra. La complessa immagine può semplicemente celebrare la vittoria dell'esercito Han su quello straniero, oppure, se l'ufficiale sul carro ritrae il defunto, un episodio importante nella vita di quest'ultimo, purtroppo non identificato o, addirittura, il motivo del suo trapasso. Una terza ipotesi la interpreta metaforicamente: il ponte congiunge il mondo terreno con quello ultraterreno (Xin Lixiang 2000, pp. 328-35), conduce il defunto ritratto sul suo cocchio verso un aldilà remoto, sconosciuto e bizzarro, simboleggiato da imponenti catene montuose presenti nel lontano Ovest, popolato, come tutti i territori distanti dall'impero Han, da popolazioni e creature stravaganti. Se questa interpretazione è corretta, la battaglia diventa la metafora della conquista del mondo ultraterreno, tradendo una concezione poco serena di ciò che ci aspetta dopo la morte. L'attraversamento del ponte su un fiume da parte di una processione di carri e cavalli è un tema ricorrente nelle tombe del periodo Han Orientale: il fiume è il Wei, vicino alla ex capitale, Chang'an, oltre il quale si trovano i parchi funerari della maggior parte degli imperatori della dinastia Han Occidentale e per questo diventato il simbolo del trapasso. La scena di battaglia sull'architrave della tomba di Yi'nan, però, stride con l'idea della processione che accompagna il defunto alla tomba e all'aldilà, a meno che non la si intenda proprio come la causa della morte del proprietario della sepoltura, l'identità del quale è ignota, ma che, a giudicare dalle dimensioni e dalla complessità architettonica e iconografica del sepolcro, doveva appartenere all'alta società. In questo modo, leggendolo nella sua interezza, il programma iconografico che circonda la doppia entrata della tomba narra del trapasso del proprietario in combattimento e del raggiungimento dell'immortalità nella terra della Regina Madre d'Occidente.

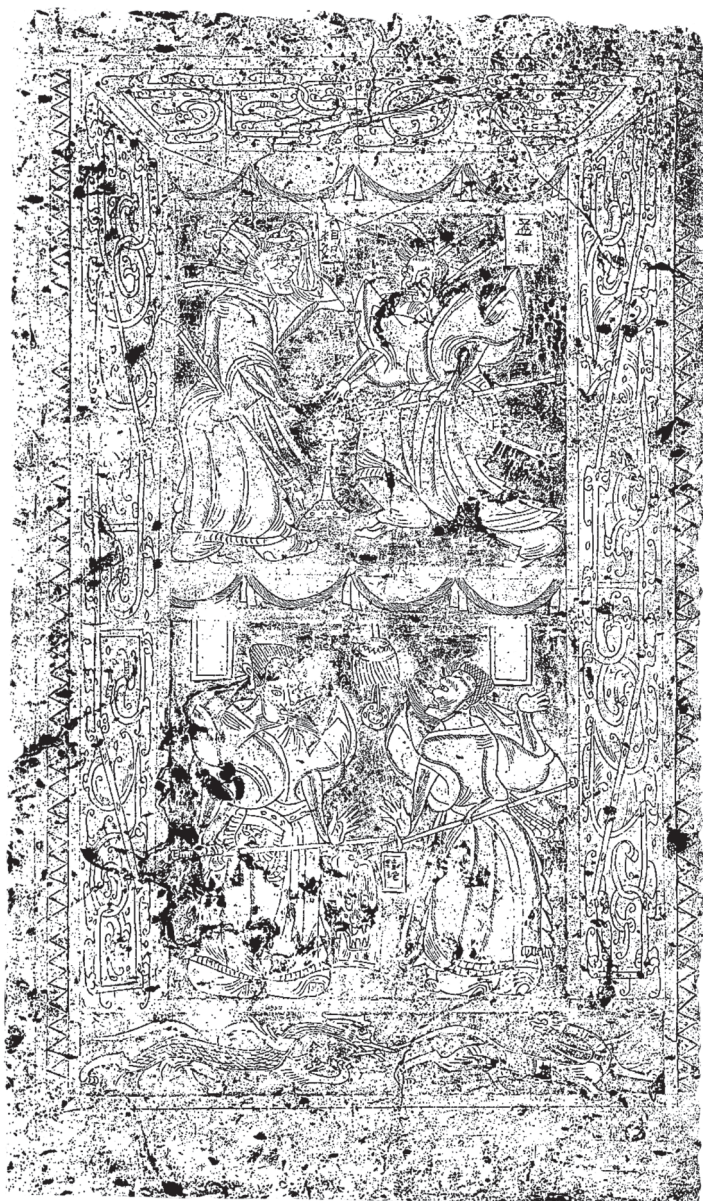
Nel vestibolo il mondo umano appare solo sui fregi degli architravi, con scene che illustrano l'arrivo di amici e colleghi venuti a pagare omaggio al defunto e due momenti del rito funebre; la celebrazione del funerale prosegue nella sala successiva, dove, sempre sui fregi orizzontali, compaiono una lunga processione di carri e cavalli che accompagnano il caro estinto alla sua destinazione finale, la preparazione di un sontuoso banchetto da offrire agli invitati insieme a un grandioso spettacolo di intrattenimento con un'enorme orchestra, danzatori e acrobati di ogni genere (Xiao Kangda 2010), e creature zoomorfe; la performance inclu-

de anche un maestoso carro trainato da tre animali fantastici (draghi), sul quale troneggia un tamburo a barile (*jiangu*), simile a quello nella sezione piú a sinistra del fregio; qui però lo strumento è accompagnato da una piccola orchestra ed è sormontato da una piattaforma sulla quale un acrobata esegue i suoi equilibrismi. La presenza di creature immaginarie è indicativa del fatto che non si tratta di una scena d'intrattenimento fine a se stesso, bensí di una complessa performance rituale relativa al viaggio ultraterreno e al conseguimento dell'immortalità.

Sul fregio settentrionale e sui pannelli verticali del vestibolo compaiono figure teriomorfe, animali delle quattro direzioni, esseri immortali, divinità mitologiche (il dio della guerra Chi You) e solo sporadicamente figure umane, soprattutto in qualità di funzionari della porta, mentre nella sala centrale anche gli spazi verticali sono prevalentemente abbelliti con figure umane, spesso protagoniste di aneddoti storici intrisi di etica confuciana, che rivelano una profonda affinità del defunto con la tradizione confuciana. Nella figura 9 è riprodotta una lastra della parete settentrionale della sala centrale, tematicamente frazionata, come le altre, in due registri (oltre alla cornice ornamentale). Su quello superiore è narrato l'aneddoto del «ritorno del disco di giada allo stato di Zhao»: nel 283 a.C., lo stato di Qin aveva garantito dei territori allo stato di Zhao in cambio del prezioso oggetto, ma quando divenne palese che Qin non aveva intenzione di onorare l'accordo, l'abile ministro di Zhao, Lin Xiangru, con la scusa che il disco era graffiato, se ne riappropriò. L'attimo colto nella scena incisa sulla lastra è quello in cui Lin Xiangru ha appena afferrato il *bi* e minaccia di fracassarlo gettandolo a terra, se il re di Qin non concederà altri tre giorni per sancire lo scambio; Lin affida poi il disco ai suoi servitori affinché lo riportino segretamente al re di Zhao. La drammaticità del momento è comunicata dall'espressione di Lin, con il braccio alzato e la bocca aperta, ma soprattutto dalla figura del suo oppositore, ritratto di tre quarti, con i denti in vista, le ampie maniche rigonfie che si sollevano a formare delle punte per indicare il balzo appena compiuto nel tentativo di afferrare il disco prima di Lin, le braccia possenti protratte in avanti (una sulla spada), le gambe divaricate e flesse, il movimento accentuato dalla veste che, tesa sul ginocchio, lascia vedere i lunghi pantaloni. Le figure, scolpite in leggero rilievo appiattito con dettagli incisi, sono particolarmente ben riuscite, grazie all'uso sapiente della linea tanto fluida da sembrare dipinta e all'attenzione dedicata alla resa interna delle superfici: i dettagli incisi sono numerosi e compare addirittura una sorta di ombreggiatura realizzata con tratti obliqui e paralleli incisi lungo il bordo delle maniche o sulle pieghe della veste, che contribuiscono alla plasticità delle forme.

Figura 9.

Calco di una lastra di pietra incisa della sala centrale della tomba di Yi'nan, Shandong, dinastia Han Orientale (25-220 d.C.), II secolo d.C.



In questa, come sulle altre lastre, le immagini prevedono di solito due attori intensamente coinvolti non solo dalla storia che li lega o dai gesti, ma soprattutto dagli sguardi, individualizzando anche coloro la cui identità rimane ignota. Molte scene sono caratterizzate da un forte dinamismo che sfocia spesso nell'irruenza, eppure la composizione è sempre coerente e conserva un armonioso equilibrio. Mancano i riferimenti all'ambiente circostante, ma la profondità è garantita da un sistema di diagonali. Lo stesso trattamento delle figure si trova nelle scene molto più estese e affollate di personaggi che ornano i fregi orizzontali del vestibolo e della stanza centrale; la maggior ampiezza dello spazio consente di sviluppare scene più descrittive, che tuttavia mantengono quel vigore d'azione tipico dei bassorilievi di Yi'nan.

In generale il programma iconografico presente in questa sepoltura si articola nei momenti salienti del cerimoniale funebre – dall'arrivo degli ospiti all'accompagnamento della salma, al grandioso banchetto offerto agli invitati – illustrati negli spazi orizzontali, mentre sulle lastre verticali s'incontrano nella prima stanza figure mitologiche e creature fantastiche che lasciano il posto a storie didascaliche di sapore confuciano nella sala centrale. La tomba è il preludio dell'aldilà e per questo il mondo sovranaturale non è mai distante; la tripartizione dello spazio metaforico notata a proposito della M61 è qui tutt'al più bipartita e mai altrettanto nettamente.

Non ne è rimasta alcuna traccia, ma è possibile che la tomba di Yi'nan fosse preceduta da un tempio per le offerte al quale si giungeva dopo aver percorso la cosiddetta Via dello Spirito (*shendao*), comprendente una coppia di torri monumentali *que*, grosse sculture in pietra raffiguranti animali fantastici (raramente esseri umani) e una o più stele commemorative. Gli elementi della Via dello Spirito sono sopravvissuti molto di rado e i ritrovamenti si concentrano nello Shandong, nello Henan e nel Sichuan, ma in epoca Han, soprattutto quella Orientale, il sentiero e il tempio per le offerte erano parte integrante del complesso cimiteriale appartenente a un individuo o a una famiglia della classe benestante. Un raro esempio sopravvissuto fino ai giorni nostri è quello della necropoli della famiglia Wu a Jiexiang (Shandong), circa 200 km a ovest di Yi'nan, fotografato *in situ* dal noto sinologo francese Édouard Chavannes (1865-1918) durante una sua missione archeologica nel 1891. Qui le torri, costituite da blocchi di pietra sovrapposti, sono caratterizzate da un doppio livello e da un'ala laterale che designa l'alto *status* sociale del defunto (solo gli edifici imperiali erano segnalati da porte con scapo triplo); la superficie del fusto e il fregio sotto le coperture sono decorati con motivi scolpiti in bassorilievo nello stesso stile di quelli che ornano le pareti in-

terne del celeberrimo tempietto al culmine della Via dello Spirito. Alle sculture raffiguranti possenti leoni alati, dal corpo compatto alleggerito dalla schiena arcuata e dalle zampe sfalsate, era demandata una funzione apotropaica. Le stele, costituite da una lastra di pietra con la sommità appuntita (ma in altri reperti arrotondata), decorata con draghi privi di corna, erano appoggiate su una base rettangolare (ma in altri casi a forma di tartaruga) e recavano anteriormente l'epitaffio, mentre sul lato posteriore comparivano i nomi dei donatori – amici, colleghi o allievi.

La Via dello Spirito e il tempietto per le offerte dimostrano il definitivo trasferimento del centro per la venerazione degli antenati dal tempio ancestrale al luogo di sepoltura, promosso dall'imperatore Ming (r. 57-75 d.C.), che istituì le funzioni da celebrarsi presso la sepoltura (*shangling li*) e rinunciò alla costruzione del tempio dedicato ai riti in onore dell'imperatore defunto (e quindi divenuto antenato) a favore di un tempietto eretto in prossimità del tumulo (Wu Hung 2006, p. 84).

Rappresentativa dello stile comparso nello Henan già alla fine della dinastia Han Occidentale e sviluppatosi ulteriormente nella fase seguente è la tomba di Qilin'gang, nei pressi di Nanyang (Huang Yafeng 2008). Stile e tecnica dei bassorilievi che ornano stipiti, architravi, pareti e soffitti sono molto diversi rispetto a Yi'nan: le figure sono infatti scolpite su un fondo zigrinato ed esse stesse presentano una superficie scabra con dettagli incisi. Per questo sono meno facilmente leggibili, tuttavia sia le immagini singole sia le scene più complesse palesano un forte dinamismo per quanto concerne la sfera ultraterrena, mentre gli esseri umani sono contrassegnati da pose più sobrie e corpi meno flessuosi.

La sepoltura, realizzata in parte in pietra in parte in mattoni, prevede una doppia porta d'ingresso (una per ciascuno dei due coniugi) che immette in un atrio (4,04 × 1,36 m; h. 1,45) dal quale si accede a tre stanze parallele (0,94 × 2,70 m; h. 93 circa): quelle a sinistra e al centro corrispondono alla camera funeraria rispettivamente della moglie e del marito e sono comunicanti in virtù delle aperture sul muro divisorio, mentre le altre pareti sono interrotte da nicchie. I quattro vani che compongono la tomba hanno una copertura piatta costruita con grandi lastre di pietra, sopra alle quali erano state realizzate coperture a botte in mattoni (figura 10).

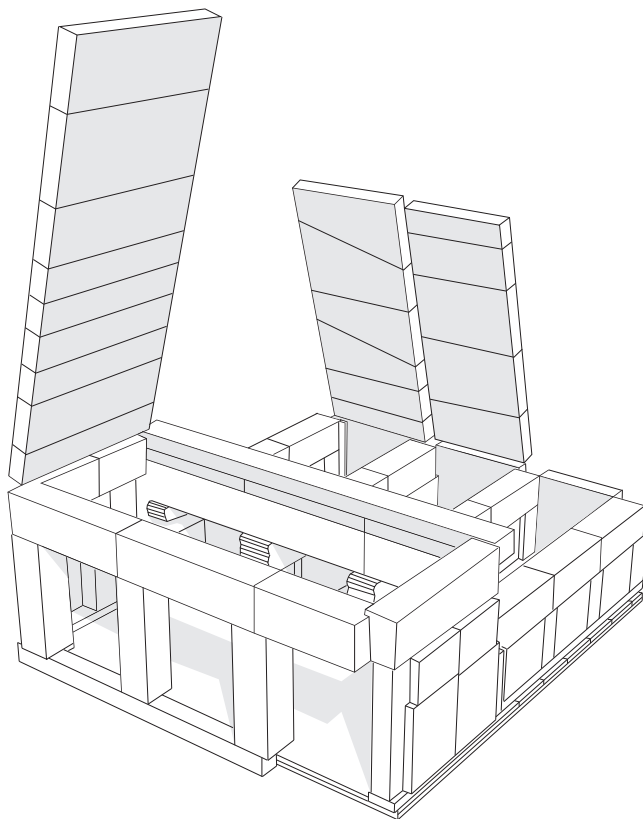
L'interno della sepoltura è quasi interamente coperto d'immagini che rivelano un programma iconografico molto ricco, tutto da interpretare. In generale, sulle superfici verticali prevalgono figure singole di esseri umani, animali benauguranti e creature fantastiche, mentre sugli architravi le immagini si articolano in brevi narrazioni d'ispirazione mitologica.

Il soffitto dell'atrio (3,65 × 1,53 m) evoca quello della M61 con i suoi

chiari riferimenti allo spazio cosmico (figura 11): da destra (Sud) a sinistra (Nord), su uno sfondo di nuvole di energia psicofisica, s'incontrano infatti l'asterismo del Grande Carro, Fu Xi con il disco solare, il drago verde dell'Est, l'uccello vermiglio del Sud, la tartaruga nera del Nord, la tigre bianca dell'Ovest, Nü Wa con la luna e infine l'asterismo del Piccolo Carro. Meno immediata è l'identificazione della figura posizionata al centro del cielo, interpretata, proprio per questo motivo, come Taiyi, il Supremo Uno già menzionato a proposito del dipinto su seta rinvenuto a Mawangdui. Se l'iconologia è corretta, questo bassorilievo, oltre ai richiami allo spazio e allo scorrere del tempo, contiene anche

Figura 10.

Rappresentazione tridimensionale della tomba di Qilin'gang, Nanyang, Henan, dinastia Han Orientale (25-220 d.C.).



un'allusione al nascente daoismo religioso, secondo il quale Taiyi, se invocato, aveva il potere di proteggere le anime dei defunti. Dal punto di vista compositivo, le sette figure e i due gruppi di stelle sono descritti come ritratti individuali che non interagiscono fra loro, mentre in genere la composizione delle scene scolpite su architravi e soffitti si contraddistingue proprio in virtù dell'accentuato dinamismo e dell'evidente interazione fra i vari elementi.

Il mondo dei vivi è richiamato da figure di uomini e donne in atteggiamento deferente scolpite sui grandi pilastri a sezione quadrata che separano le due camere funerarie, sulle cui pareti di fondo campeggiano i ritratti dei due defunti (almeno così sono state interpretate le immagini in questione). Le altre superfici sono, però, ornate con animali di buon auspicio, immortali e creature ibride, a dimostrazione del fatto che nella nuova dimensione ultraterrena della tomba esseri umani e sovrannaturali convivono.

Lo stile dello Shaanxi-Shanxi è invece ben rappresentato dalla necropoli di Guanzhuang a Mizhi, nello Shaanxi nord-orientale, nota fin dagli anni Settanta del secolo scorso, ma è nel 2005 che sono state scoperte altre tre tombe in ottimo stato di conservazione, fra le quali la M2 è la più completa (Yulinshi 2009). Costruita in mattoni solidi, comprende un piccolo ingresso (1 × 0,84 m), una stanza centrale (2,74 × 2,80 m; h. 2,90

Figura 11.

Calco delle decorazioni sul soffitto dell'anticamera della tomba di Qilin'gang, Nanyang, Henan, dinastia Han Orientale (25-220 d.C.).



munita lateralmente di due vani minori ($0,94 \times 1,50$ e $0,93 \times 1,57$ m), e una camera posteriore ($1,84 \times 2,60$ m; h. 2,24), dove sono stati rinvenuti non solo resti umani, ma anche le ossa di un cervo e di un ovino; ogni vano ha una copertura a volta con la sommità piatta, mentre solo le pareti della camera centrale e quella di fondo della stanza posteriore sono rivestite con grandi lastre di pietra stupendamente ornate con decori scolpiti in bassorilievo appiattito e dipinti. La tecnica con cui sono eseguiti i motivi è molto raffinata: sulla superficie liscia sono prima state tracciate le sagome con dell'inchiostro nero, poi è stata scolpita la linea di contorno e rimosso lo sfondo in modo da creare un rilievo molto basso; le figure, di solito dai contorni morbidi, hanno i dettagli finemente dipinti in nero, come si può notare ancora sui volti dei gentiluomini che decorano il fregio sopra la porta d'ingresso; tracce evidenti di vivaci policromie sono visibili soprattutto sui cerchi e le losanghe che abbelliscono le pareti occidentale e orientale della camera centrale. Non avendo dettagli incisi all'interno delle *silhouettes*, le figure appaiono meno eleganti e leggiadre rispetto a quelle rinvenute a Yi'nan, ma l'effetto finale è tuttavia molto piacevole e di alto livello qualitativo.

La distribuzione dei temi predilige scene di attività umane sui fregi che corrono sull'architrave della porta e nella camera centrale, mentre sulle pareti compaiono figure mitologiche, un disegno a losanghe, cerchi e fiori e, infine, un motivo di draghi e grandi uccelli i cui corpi si dissolvono in volute di energia psicofisica fra le quali si nascondono uccelli e animali. Sui battenti della porta (figura 12) sono raffigurati due magnifici uccelli vermigli appoggiati con una zampa sulla testa di un mascherone zoomorfo che a sua volta tiene in bocca un grande anello: l'iconografia canonica che segnala la Porta del Cielo, varcando la quale il defunto entra nella tomba e nel mondo ultraterreno. Gli stipiti sono suddivisi in due registri verticali; quello interno è ornato con un ritratto di Xiwangmu (a sinistra/Ovest) e Dongwanggong (a destra/Est) seduti su un trono, ulteriormente innalzato da una lunga nuvola di *qi*, dalla quale sbucca un cervo, simbolo di longevità, una lepre indaffarata a pestare le erbe per preparare l'elisir di immortalità (a sinistra) o un uccello in volo (a destra); nei riquadri sottostanti si distinguono due funzionari della porta (*menli*) – quello a destra regge un'insegna *hui* (a forma di scopa) – che rafforzano il concetto di accesso e di trapasso in un'altra dimensione. Il terzo riquadro è occupato da un gentiluomo assiso con copricapo a calotta piatta. Il registro esterno, che incornicia l'intera porta, è abbellito con il motivo di teste di draghi e grandi uccelli, mentre sul fregio orizzontale si distinguono quattro coppie di gentiluomini assisi in conversazione di dimensioni maggiori rispetto alle due coppie

lateralmente rivolte verso il gruppo principale e quella stante inserita dopo i primi due personaggi a destra; le sei figure piccole sono abbigliate come le altre, ma stringono fra le mani la tavoletta cerimoniale. Dodici uccelli in volo verso occidente sembrano indicare la direzione di un'immagine sostanzialmente statica. Letto nella sua totalità, lo schema iconografico della porta di questa tomba sembra voler indicare l'ingresso del defunto ritratto sull'architrave nel mondo immortale di Xiwangmu, echeggiando così il paradigma notato a proposito della porta d'accesso alla sepoltura di Yi'nan.

Particolarmente interessante e complesso è il decoro sull'architrave all'interno della camera funeraria, distinto in due sezioni dalla chioma di un salice mossata dal vento (figura 13). Nel segmento destro campeggiano due creature antropomorfe alate, sedute ciascuna su un carro costituito da una grande nuvola e trainato rispettivamente da tre tigri lanciate al galoppo e da tre pesci; vicino ai due veicoli si notano un immortale e altre figure di dimensioni minori trasportate da uccelli o da un cavallo; tutti hanno in mano un'asta con vessillo. Nella sezione sinistra, un es-

Figura 12.

Porta d'ingresso della tomba M2 di Guanzhuang, Mizhi, Shaanxi, pietra e pigmenti, dinastia Han Orientale (25-220 d.C.).



sere simile ai precedenti, scortato da un drappello di immortali armati, assiste a uno spettacolo di danza dei tamburi, eseguita da sei ballerine, un'acrobata e cinque musicisti; nella fascia piú in basso, apparentemente slegata dalla scena appena descritta, un immortale insegue un grande uccello preceduto da altri volatili. Se la figura alata in questa sezione è Xiwangmu (Yulinshi 2009, p. 85) e le due sui carri di nuvole sono i coniugi proprietari della tomba, l'intera rappresentazione potrebbe essere interpretata come l'arrivo dei defunti, già divenuti immortali, presso il

Figura 13.

Architrave della camera funeraria della tomba M2 di Guanzhuang, Mizhi, Shaanxi, pietra e pigmenti, dinastia Han Orientale (25-220 d.C.).



1.侍从图



2.乐舞百戏图



3.仙人出行图

paradiso presieduto dalla Regina Madre d'Occidente, emblema per eccellenza dell'immortalità. Tale interpretazione pone, però, in una nuova prospettiva, tutta da indagare, il tema dell'intrattenimento, presente nella maggioranza delle tombe Han, e in particolare della cosiddetta «danza dei tamburi», che, se eseguita al cospetto di Xiwangmu, assume significati simbolici che vanno ben oltre il semplice intrattenimento delle classi privilegiate.

L'analisi del contenuto delle lastre che abbelliscono questa sepoltura evidenzia una concezione bipartita dello spazio simbolico, con un forte accento sul mondo ultraterreno e in particolare sul culto di Xiwangmu, ripetutamente raffigurata. Come nel caso della tomba di Yi'nan, anche qui i momenti direttamente legati al defunto sono quelli che descrivono le fasi salienti del rituale funebre, come l'arrivo degli ospiti, la processione di carri e cavalli per scortare il caro estinto, lo spettacolo rituale, ecc., mentre i riferimenti alla sfera terrena e alla vita del proprietario del sepolcro sono sporadici.

È tuttavia vero che, se nella M2 della necropoli di Mizhi prevalgono temi escatologici, in altre tombe, come quella scoperta ad Anping (Hebei), datata da iscrizione al 176 e appartenente a un funzionario governativo di alto grado di nome Zhao (Hebeisheng 1990), l'attenzione del programma iconografico è rivolta al defunto (Xu Guangji 2011, vol. I, catt. 1-13).

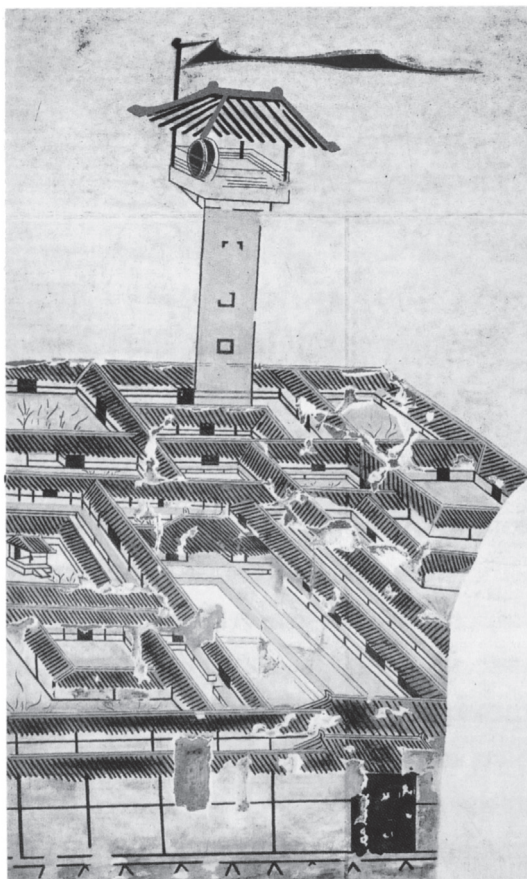
La pianta, irregolare e complessa, prevede dieci ambienti oltre l'ingresso, per una lunghezza totale di 22,58 metri: una camera anteriore e una centrale, entrambe munite di vani laterali, una grande stanza posteriore dalla quale si accede a una secondaria e alle due camere funerarie parallele. La copertura degli ambienti, tutti costruiti in mattoni solidi, è piatta, a eccezione di quelli centrali che mostrano invece una copertura a botte.

Le stanze anteriore destra, centrale e centrale destra hanno le pareti affrescate. Nella prima, funzionari di vario rango subordinati a Zhao sono ritratti seduti su stuoie mentre conversano; nella seconda, decine di calessi, cavalieri e battistrada, distribuiti su quattro registri, compongono un'enorme processione che avanza velocemente nella medesima direzione, mentre nella terza s'incontra un imponente ritratto del defunto, seduto a gambe incrociate sotto un baldacchino, e accompagnato da due inservienti, uno raffigurato di profilo e l'altro di tre quarti. L'importanza dell'oggetto del ritratto è evidenziata dalle dimensioni – il baldacchino lo contiene a stento e gli inservienti stanti sono alti come lui seduto –, dalla rigida posa frontale, nonostante la diversa posizione delle mani, e dalla corporatura robusta avvolta in una veste rossa bordata di bianco

e nero; la resa del volto, particolarmente curata nelle sopracciglia e nei baffi, denota la volontà del pittore di individualizzare una figura altrimenti anonima. Sulla parete opposta compare un complesso architettonico cinto da mura e dominato da una torre molto alta che suggerisce una fortezza (figura 14); purtroppo è impossibile identificare la località e stabilire il nesso che la lega al ritratto di Zhao – immagini simili nella

Figura 14.

Riproduzione di un affresco raffigurante una città dominata da una torre, dalla tomba del funzionario di alto grado Zhao, Anping, Hebei, dinastia Han Orientale (25-220 d.C.), 176 circa.



tomba di Helingeer (Mongolia Interna) riportano il nome delle città in cui il defunto aveva prestato servizio ed era avanzato nella sua carriera.

Wu Hung (2010, p. 44) ha letto questo programma pittorico come la rappresentazione della vita ideale nell'aldilà, una sorta di «casa felice», con l'accento sullo *status* sociale del defunto. Nondimeno si possono proporre anche altre letture: i funzionari subalterni, l'impressionante scorta di carri e cavalli concessa dalle norme dell'epoca solo a funzionari di grado più elevato, il solenne ritratto di Zhao e la città fortificata dove, probabilmente, ha raggiunto l'apice della sua carriera possono essere interpretati come una biografia iconica del defunto, che palesa un approccio diverso nei confronti della percezione dello spazio sepolcrale, ora incentrato sulla vita e sul rango del defunto, anziché sull'aldilà. Tuttavia l'altezza impressionante dell'edificio che sovrasta il complesso architettonico evoca la Torre della Longevità, fatta erigere dall'imperatore Wu nel Palazzo Ganquan (dove eseguiva i rituali dedicati al Cielo), di conseguenza il ritratto del defunto può essere inteso come la rappresentazione del raggiungimento dell'immortalità nella tomba e la processione di carri e cavalli altro non è che il funerale di Zhao. Se questa ipotesi è corretta, il programma iconografico presente ad Anping, pur senza ricorrere a figure mitologiche, apotropaiche e benauguranti, struttura comunque lo spazio all'interno della sepoltura come una dimensione altra da quella della vita terrena. Tuttavia l'attenzione per il mondo umano e per la biografia del defunto è condivisa anche da altre sepolture, diffuse principalmente nelle regioni settentrionali (Hebei, Liaoning, Mongolia Interna), a dimostrazione del fatto che lo spazio definito dalla tomba a camera non era concepito univocamente in epoca Han.

Nella regione del Sichuan s'incontrano sepolcri in mattoni solidi abbelliti con grandi mattonelle istoriate o lunghe lastre di pietra, sepolture in pietra e perfino tombe rupestri.

Le mattonelle istoriate sono uniche di quest'area e sono particolarmente famose perché, nella maggior parte dei casi, illustrano spaccati di vita quotidiana, incluse scene erotiche, oltre a temi legati alla sfera religiosa. Il sepolcro M₂ di Zengjiabao (Chengdushi 1981), nei pressi di Chengdu, è rappresentativo: realizzato in mattoni solidi, prevede un breve corridoio (2,50 × 2,70 m; h. 1,87), un atrio (3 × 6,80 m; h. 0,95) e una camera funeraria ripartita in due vani (2,50 × 4,10 m; h. 2,45); ogni ambiente ha il soffitto piatto e una copertura a volta. La porta a due battenti e la lunetta sovrastante sono in pietra, con motivi scolpiti in bassorilievo su entrambi i lati, che alludono alla Porta del Cielo: un grande uccello con le ali spiegate troneggia sulla lunetta e cammina sul retro di uno dei battenti; due cervi alati accovacciati compaiono sul

fronte della porta, vegliata sul retro da due funzionari e un guardiano accompagnato da un cane.

Fra le diciotto mattonelle decorate con motivi impressi, disposte in successione sulle pareti lunghe dell'anticamera, spicca quella raffigurante il processo di estrazione del sale (De Caro e Scarpari 2010, cat. 320): nell'angolo in basso a sinistra campeggia una struttura a più piani costruita sul pozzo scavato in profondità per raggiungere le riserve di liquido salino, abbondante nel Sichuan, che veniva portato in superficie issando i recipienti per mezzo di una carrucola. Nella sezione destra della mattonella si vede il processo di evaporazione attraverso il quale si otteneva il sale. Le due sezioni sono collegate da un ponte faticosamente attraversato da due uomini che trasportano pesanti fardelli, contro uno sfondo di montagne abitate da animali di vario genere, in un caso cacciati da due uomini armati. Le sagome delle alture sono utilizzate per definire gli spazi in cui si svolgono le singole scene; al centro, un monte più imponente sembra voler separare il primo piano dal terzo: sebbene senza grande successo, il tentativo di definire le distanze è apprezzabile e in generale l'insieme appare piuttosto movimentato.

Inserita nella parete dell'anticamera, la formella decorata è come una finestra che in questo caso si apre su un paesaggio, ma che spesso inquadra danze, banchetti, carri trainati da cavalli, cucine, rivendite di liquori, immortali e la Regina Madre d'Occidente. A causa delle dimensioni limitate del supporto (circa 40 × 47 × 7 cm), la composizione tende a essere piuttosto sintetica, senza nulla togliere alla spontaneità e al senso del movimento, impartito dalle diagonali, dalle posture dinamiche dei corpi e dal gonfiarsi delle vesti.

Come molte sepolture dell'epoca, la M₂ di Zengjiabao ha restituito anche alcune statuette di terracotta raffiguranti cuoche, inservienti e giullari. Questi ultimi sono tipici del Sichuan e sono fra le più esilaranti sculture del periodo Han: una (De Caro e Scarpari 2010, cat. 360) ritrae un cantastorie inginocchiato con i larghi calzoni cadenti e il ventre tanto prominente da lasciare l'ombelico scoperto; le spalle sollevate attirano l'attenzione sul volto atteggiato in una risata genuina che gli disegna rughe profonde sulla fronte, gli fa socchiudere gli occhi e sottolinea gli zigomi; il gesto della mano destra completa questo piccolo capolavoro. Più sofisticata è la danzatrice (De Caro e Scarpari 2010, cat. 364) ritratta con il braccio destro sollevato, il sinistro appoggiato sul fianco, il peso del corpo sostenuto dalla gamba destra, mentre la sinistra è leggermente alzata a rivelare il piede. Il costume che indossa prevede una veste con le maniche molto lunghe – si noti la destra piegata su se stessa – sopra la quale ne porta un'altra con le maniche corte, ma abbellite con

una gala. La sensibilità del ceramista è rivelata dalle linee tracciate sulla gamba sinistra per renderla più plastica e da quelle che dipartono dalla mano rendendo il gesto di sollevare la veste più realistico – il tocco da maestro è nello sfalsamento delle due vesti. Il confronto con la statua della figura 1 evidenzia la disegualianza nella resa della figura umana nelle due epoche Han: nella prima i volumi sono allungati e appiattiti, mentre nella seconda diventano plastici e articolati.

Un'altra caratteristica tipica dell'area del Sichuan era la pratica di seppellire il defunto in un sarcofago di pietra (anziché di legno), i cui lati erano scolpiti in bassorilievo con scene che riproponevano i temi escatologici spesso incontrati sulle pareti delle tombe di epoca Han (Luo Erhu 2000). L'esemplare rinvenuto a Shaping, presso Chongqing (De Caro e Scarpari 2010, cat. 456), offre uno schema iconografico molto ben congegnato: su uno dei due lati brevi figurano due imponenti torri *que* che, ergendosi in uno spazio assolutamente vuoto, simboleggiano il trapasso e l'ingresso in una nuova dimensione. Il fianco destro (guardando le torri) è animato da una processione dominata da un carro coperto che molto probabilmente sta portando il defunto verso la sua dimora eterna. Dalla parte opposta il trapasso è simboleggiato dal cavallo sellato, ma non montato, appartenuto al defunto, di fronte alla sua dimora, presso la quale si sono recati alcuni personaggi a rendergli omaggio; da una finestra socchiusa nel bordo superiore del sarcofago si affaccia un uomo, presumibilmente il defunto, che assiste all'intera scena. Sul secondo lato breve campeggiano Fu Xi e Nü Wa, che sorreggono rispettivamente il sole e la luna (come nella tomba di Qilin'gang) e hanno le code da rettili avvinghiate, secondo una delle iconografie Han; l'aspetto curioso di questa raffigurazione sta nel fatto che, nonostante le code, i corpi delle due figure sono dotati di gambe.

Non si può certo parlare di una narrazione ininterrotta sulle pareti del feretro, tuttavia le quattro scene sono indubbiamente correlate: sui lati brevi si ha l'ingresso nel mondo ultraterreno e una rappresentazione dello stesso nelle due figure mitologiche, mentre sui lati lunghi sono descritte due fasi della cerimonia funebre che accompagna il defunto nell'aldilà. Ogni lato, scolpito esternamente, allude al trapasso dell'uomo il cui corpo giace all'interno, come a voler indicare la dimensione entro cui il defunto si trova adesso.

Le figure, che si stagliano su un fondo striato a intreccio, sono scolpite in leggero rilievo appiattito e si traducono in sagome allungate dalla superficie scabra con pochi dettagli incisi. L'interazione è minima, il senso del movimento è suggerito dalle pose dinamiche di Fu Xi e Nü Wa, dalle zampe dei cavalli in processione, uno dei quali ha la testa sollevata,

esprimendo così una tensione altrimenti contenuta. Lo stile evoca quello diffuso nell'area di Nanyang, tanto da far pensare a una trasmissione, se non di scalpellini, perlomeno di modelli di quell'area.

6. *Oltre i confini dell'impero.*

Le fonti Han descrivono le popolazioni pastorali nomadi che vivevano oltre i confini settentrionali e occidentali dell'impero in maniera denigratoria, tuttavia l'influenza dei «barbari» delle steppe sull'arte cinese è innegabile (So e Bunker 1995). Se infatti da una parte i gruppi tribali nomadi confederatisi nel temuto impero Xiongnu bramavano prodotti esotici e manufatti preziosi provenienti dalla Cina, dall'altra il tema del combattimento degli animali e soprattutto il modo di rappresentarli risultò irresistibile per gli artisti cinesi, come dimostrano alcune placche rinvenute in Ningxia e Liaoning (De Caro e Scarpari 2010, catt. 306-311). I temi preferiti dai popoli delle steppe sono la guerra, la caccia e gli animali prediletti, come cavalli, cammelli e buoi; la simmetria (tanto cara al mondo cinese) viene osservata, sebbene mai in maniera statica, quando le bestie sono rappresentate in coppia. Particolarmente interessante è la placca ornata con due buoi: i corpi sono infatti ritratti di profilo, mentre le teste abbassate sono frontali, contribuendo a movimentare la composizione e soprattutto a suggerire la terza dimensione; uno scorcio simile è inesistente nell'arte cinese coeva. Quando gli ornamenti ritraggono scene narrative, come la cattura di prigionieri, la simmetria viene meno, e lo stile che contraddistingue l'arte delle steppe è ancora più evidente. Nella placca rettangolare un guerriero Xiongnu a cavallo afferra per i capelli un demonio in lotta con un cane, mentre con l'altra mano brandisce un pugnale; alla sua sinistra un cane punta un uccello fra i rami di un albero così rigoglioso da superare la cornice della placca; il cane sembra appoggiato sulla copertura di un carro, regolarmente utilizzato dalle popolazioni nomadi durante la transumanza, trainato da renne.

A sud, oltre al già menzionato regno di Nanyue conquistato nel 112 a.C., l'impero Han confinava con Dian, un regno sviluppatosi a partire dalla metà del V secolo a.C. e assorbito nella sfera cinese alla fine del I secolo a.C. Sima Qian descrive i Dian come una delle tante etnie «barbariche» delle regioni sud-occidentali, tuttavia i ritrovamenti archeologici mostrano un'immagine completamente diversa (Zhongguo 2003a): i Dian non avevano elaborato un sistema di scrittura, ma erano maestri nella forgiatura del bronzo e dai manufatti si desume che la loro arte era raffinata, stilisticamente originale e di qualità eccellente. Le tre necro-

poli piú importanti finora scoperte sono quelle di Shizhaishan, Lijiashan e Yangfutou, dove le tombe nobiliari sono a fossa con rivestimento in legno, sarcofago di legno laccato e ricco corredo disposto intorno al feretro; la discriminante essenziale che distingue le sepolture dell'élite di Dian dalle altre, oltre all'ampiezza del sepolcro e alla ricchezza del corredo, è la presenza di beni di prestigio, quali tamburi, recipienti per cauri e oggetti in oro.

Tipici della cultura Dian sono i contenitori in bronzo per cauri, questi ultimi utilizzati come moneta negli scambi commerciali e sepolti a migliaia proprio all'interno di tali recipienti. Spesso il contenitore assume la forma di un tamburo, singolo o doppio, mentre il coperchio ospita una scena narrativa tridimensionale che celebra momenti fondamentali nella vita dei Dian. Uno, per esempio, illustra una battuta di caccia in cui compare un cavaliere dorato accompagnato da un uomo a cavallo e uno a piedi fra due cervi, un felino e una lepre; il tema della caccia è richiamato da quattro cervi e altrettanti bufali in altorilievo distribuiti intorno al contenitore a forma di doppio tamburo (De Caro e Scarpari 2010, cat. 304). Anche la tessitura doveva essere un'attività, come testimonia il coperchio di un altro contenitore (De Caro e Scarpari 2010, cat. 305): al centro campeggia una figura femminile dorata inginocchiata su un tamburo (strumento cerimoniale particolarmente caro a questa cultura) e protetta da un parasole onorifico; intorno a questa, due donne stanno sistemando i fili, mentre altre quattro stanno tessendo sedute con le gambe stese in avanti in modo da tenere fermo il subbio posteriore del telaio primitivo. Completano la scena una piccola figura piú piccola delle altre, inginocchiata vicino al bordo del coperchio, e una ritratta nell'atto di offrire presumibilmente un tessuto finito al personaggio principale. Indipendentemente dal soggetto prescelto, la cultura Dian manifesta una predilezione per la narrazione, contrassegnata da un avanzato senso realistico e del movimento. Tale propensione è evidente anche nelle fibbie per cinture, come quella della figura 15, dove un maestoso toro viene trattenuto a stento da undici uomini mentre lo conducono al sacrificio, simboleggiato dallo stesso animale collocato in cima a una sorta di colonna. La frenesia del momento culmina nell'uomo capovolto con la crocchia di capelli disfatta che cerca di passare la corda intorno al collo del possente e recalcitrante bovino.

Le tombe Dian hanno restituito centinaia di reperti, soprattutto in bronzo, che si contraddistinguono per il loro gusto narrativo e lo stile naturalistico, dominato da un forte senso del movimento, della plasticità e del vigore che lo rendono monumentale pur nelle dimensioni ridotte delle figure (Pirazzoli-t'Serstevens 1996, p. 251). L'arte di Dian non

sembra essere stata contaminata da quella coeva Han, mentre sembra aver subito il fascino di quella delle steppe, come si evince dal modo di rappresentare i combattimenti animali. Attraverso l'analisi di armi, studi recenti hanno dimostrato che esisteva un contatto indiretto, ma fruttuoso, fra il mondo delle steppe e il regno di Dian.

7. Conclusioni.

Dall'analisi delle sepolture prese in esame in questo capitolo appare evidente che, durante i quattro secoli di dominio della dinastia Han, convissero credenze diverse che probabilmente prevalevano in base alle convinzioni personali del defunto, al suo rango sociale e al suo grado di istruzione. Di certo le tombe sono piú loquaci sulle concezioni dell'al-

Figura 15.

Fibbia per cintura (l. 13,4 cm), bronzo, Lijiashan, Jiangchuan, Yunnan, dinastia Han Occidentale (206 a.C. - 9 d.C.).



dilà rispetto alla letteratura coeva, ma proprio per questo per noi oggi è molto più difficile interpretare le immagini che abbelliscono le sepolture. Indipendentemente dall'ubicazione geografica e cronologica e dal rango sociale del defunto, traspare tuttavia una caratteristica comune: la compresenza della sfera celeste e di quella umana. La sepoltura, a forma di residenza ma costruita sottoterra, è il luogo in cui questi due universi s'incontrano. La struttura e i corredi ribadiscono altresí la costante dicotomia che sembra essere alla base del pensiero Han: tomba e corredi sono tangibili, l'anima no; le immagini dipinte o scolpite alle pareti sono concrete, ma spesso descrivono mondi immaginari. Secondo l'interpretazione tradizionale, il sepolcro stesso e i suoi corredi, siano essi oggetti o immagini bidimensionali, erano concepiti per «permettere all'anima corporea di mantenere il suo rango e il suo stile di vita» (Pirazzoliti-Serstevens 1996, p. 191), ma dalla complessità delle sepolture e dei corredi funerari si desume che essi non erano una mera ostentazione di ricchezza e/o di pietà filiale, bensí erano funzionali al defunto nella sua vita ultraterrena. Disegnando momenti del cerimoniale funebre, danze rituali, esseri immortali, divinità e astri si sottolineava il passaggio dalla vita terrena a quella ultraterrena e si assisteva il raggiungimento dell'immortalità. Ciò che non è ancora chiaro è se l'anima *hunpo* albergasse nella sepoltura-residenza per l'eternità, in che modo interagisse con la burocrazia ultraterrena, non sempre benevola, e come si rapportasse alle ambigue Fonti Gialle, il luogo sotterraneo oscuro e spaventoso, dal quale però scaturisce la vita.