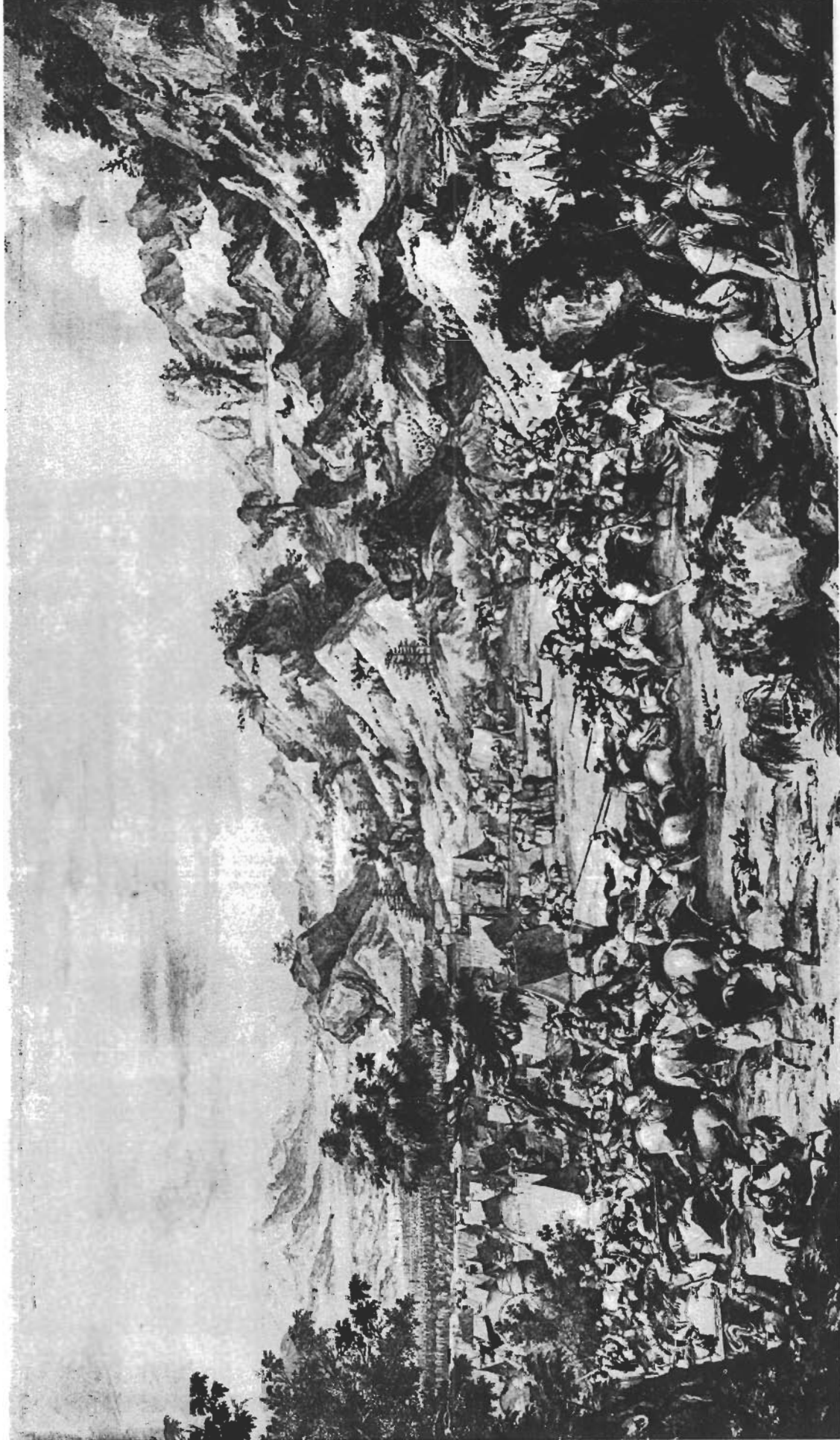


22. - Levando l'assedio di Hei-shui, N.º 7 delle serie: « Le Conquiste dell' Imperatore » (Museo Guimet, Parigi).



1. - L'espugnazione del campo stabilito a Gädän-Ola, N.º 2 della serie: «Le Conquiste dell'Imperatore». (Musco Guimet, Parigi).



II.

CASTIGLIONE PITTORE

L'arte cinese è unica nel mondo per l'importanza che dà alla calligrafia come espressione artistica, mettendola alla pari della pittura. Entrambi rappresentano un oggetto o un'idea per mezzo dell'arte del disegno. Il letterato, quale rappresentante del più alto umanesimo cinese nelle scienze, nella filosofia, nelle lettere o negli affari di stato, si esprime nel medesimo modo, sia che scriva sia che dipinga. In Italia, i nomi di Leonardo da Vinci e di Michelangelo stanno in testa alla lista di quei genii che hanno saputo esprimersi nello stesso tempo in diverse maniere, secondo la necessità. Questi due uomini trovano corrispondenza in quei grandi spiriti che hanno formato la civiltà cinese — uomini nati in umili condizioni od Imperatori. La calligrafia e la pittura, dunque, sono opere d'arte eseguite dalla medesima persona, col medesimo pennello, col medesimo inchiostro nero, preparato nella medesima maniera e steso sulla medesima carta. I tratti di pennello nella calligrafia di un poema o nella pittura fanno vedere nella loro formazione, non solo la nobiltà del pensiero dell'autore, ma anche la sua forza d'animo, rettitudine di carattere e coltura. Ci si può rendere conto di questo in ispecial modo nelle pitture di

bambù, di tutte le specie, e secondo le differenti stagioni dell'anno.

Fra i Cinesi, l'amatore d'arte apprezza una pittura per ragioni assai differenti da quelle di un Europeo. Ciò avviene perchè egli vede e studia la pittura con sguardo analitico, frutto di una diversa mentalità. L'arte europea, fino dal Rinascimento, è stata dominata dal nudo. Per far risaltare la plastica e le ombre si è fatto uso del chiaroscuro. Per contro, l'arte cinese ha la sua più grande espressione nel paesaggio, che si chiama «shan-shui», monti ed acqua. L'occhio, scorrendo sul disegno o dipinto di un tale paesaggio, deve cominciare dal basso, al principio del sentiero, continuare per la vallata, poi dietro una roccia, da dove si attraversa un torrente su di un ponte rustico. Da questo punto si segue l'ascensione della montagna, ammirando la formazione delle rocce e dei pini secolari, con qua e là dei fiori selvaggi, per infine arrivare su di un piccolo spazio piano all'orlo di un precipizio. Lì troviamo già arrivato un gruppo di vecchi che al tramonto della loro vita si sono riuniti lassù dopo essersi riposati in un piccolo padiglione e rinfrescati con una semplice tazza di tè, per contemplare la cascata d'acqua che cade da una parete di una montagna di faccia. Guardando un paesaggio, si sente l'intimità con la natura dell'uomo cinese, tutto impregnato com'è il suo pensiero dal taoismo. Il «shan-shui», il paesaggio ora descritto, è composto con occhi soggettivi, non oggettivi. Ammirando detto dipinto ci sentiamo attratti dal vivo senso di spazio e di atmosfera. Eppure vi è movimento — vi sono uomini in cammino — ma non dominano; è invece la natura che parla. La prospettiva è «a volo d'uccello», non geometrica. Invece di stare coi piedi in terra, da dove si vedono le cose dal livello

dei nostri occhi, e di raffigurare così la lontananza degli oggetti con grandezze decrescenti a seconda della loro distanza, cioè con un centro visuale dal fondo del quadro, il pittore cinese s'immagina di guardare da un'altura verso basso ed in distanza. Da una tale località la visuale è più ampia ed egli mostra la lontananza delle montagne col raggrupparle una dietro l'altra dal basso in alto del quadro ed anche colla crescente intensità del nero dell'inchiostro. Spesse volte, anche per mostrare la distanza, si vedono solo le cime delle montagne, perchè le loro basi sono nascoste da nebbia.

Il Cinese mostra la sua intima comunione colla natura nel profondo amore per alberi, fiori, uccelli ed animali, che egli raffigura con tanta abbondanza nella sua arte. Sente vero diletto nelle linee sinuose e ritmiche di pini e ramoscelli di peschi e di susini.

Nel ritratto e nel drappeggio usa linee di contorno, non impiega ombre. È ammirevole l'arte sua per come sa mostrare il volume d'un oggetto con tanta economia di mezzi, adottando, cioè, solo linee di contorno. La mano ferma e decisa di un artista trasparirà nel suo disegno, nei tratti, espressivi e caratteristici come quelli della sua calligrafia.

Il pittore cinese ha bisogno di acuta concentrazione mentale quando si prepara per eseguire un quadro; ciò vuol dire che nella sua mente deve già vedere ogni dettaglio prima di mettere il pennello sulla carta, poichè una volta cominciato, deve continuare senza esitare, e senza mai potere far nemmeno la più minuscola correzione. Nella pittura cinese non si conosce il disegno fatto prima colla matita. Di grande importanza sono la scelta della carta, della seta preparata all'allume, di tavolette d'inchiostro nero e di colori, e di pennelli. Di questi

ultimi il pittore cinese ne adoperava circa una quarantina. Persino l'acqua deve essere usata con cura per lo scioglimento dei colori ad acquerello. Il quadro si dipinge, non su un cavalletto, ma su di una tavola orizzontale. Il quadro finito non viene incorniciato, ma montato con molta cura su carta e seta a colori, formando un rotolo verticale, per attaccare alla parete, od uno orizzontale, per tenere nelle mani, come i rotoli ebrei. Quest'ultimo rotolo si chiama « shou-chuan », e si svolge a mano a mano che si guarda la pittura, vale a dire solo una parte alla volta, come osservando il paesaggio quando si viaggia. La montatura dei rotoli è fatta da uomini che sono artisti anch'essi nella loro professione, poichè devono studiare attentamente ogni quadro che hanno da montare per cercare di armonizzare i colori delle carte o delle sete con i toni della pittura.

La pittura ad olio al tempo di Castiglione era sconosciuta in Cina. Da ciò si può immaginare in quale nuovo mondo artistico egli, con la sua educazione e la sua tecnica, si sentisse trasportato. I due quadri di Costantino nella Chiesa di San Giuseppe, le prospettive ed il soffitto nella sala del Collegio di Nan-T'ang, opera di Castiglione, forse erano in stile europeo.

Un certo Yao Yuan-chih, durante il periodo di Ch'ien-lung così li descrive: « Nel Nan-T'ang vi sono due quadri in prospettiva del Lang Shih-ning, dipinti sulle pareti a levante e a ponente della sala. La loro grandezza è uguale a quella delle pareti. Mettendosi dalla parte della parete a ponente e guardando dal centro verso la parete a levante si vedono dei 'chu fang' (edifici di forma irregolare), aperti, con belle tende di bambù arrotolate. La finestra a mezzogiorno è mezz'aperta. Sugli scaffali vi sono molti ornamenti d'avorio

e di giada. Vi è anche un armadio per oggetti d'arte, grandi e piccoli. Contro la parete a tramontana si trova una tavola alta, sulla quale è un vaso con un ventaglio di piume di pavone, brillante di varî colori. La luce del sole che vi cade sopra, formando le ombre del ventaglio, del vaso e della tavola, dà alle stesse una proporzione sì esatta da sbalordire. Sulle pareti sono esposti molti rotoli separati di calligrafia ed un paio, chiamato 'tui-lien', con 'chuan-tzu' (scrittura arcaica). Attraversando la casa verso levante vi è un grande cortile. Alla parete verso tramontana vi è un corridoio con colonne poste in ordine una dietro l'altra. Il pavimento di pietra è lucido. Più a levante si intravede appena una stanza con una porta non ancora aperta. Quando si abbassa la testa e si guarda fuori dei 'chu-fang', si possono vedere due cani che si divertono sul suolo.

«Se invece della parete a levante si guarda quella a ponente, si vede una sala esterna. La luce del sole, attraverso una delle finestre a mezzogiorno, luccica sfumando su tre 'ting' (vasi) di bronzo, esposti su tre tavole alte. I colori dorati del bronzo si percepiscono appena. Sulle colonne della sala pendono tre grandi specchi. Contro alla parete a tramontana della sala si trova un 'ke-shan' (paravento di legno scolpito). A levante e ponente vi sono due 'an' (tavole strette rettangolari). Gli 'an' sono coperti di seta rossa. Su di uno vi è un orologio, mentre su l'altro vi sono degli strumenti scientifici. In mezzo fra gli 'an' vi sono due seggiole. Sulle colonne sono quattro 'teng-pan' (sostegni per candelieri) con candele bianche. Guardando verso il soffitto si vedono dei fiori di legno scolpito, convessi nel centro come il bottone d'un fiore, e pendenti come se fossero sottosopra. Guardando in giù, l'impiantito della sala riluce come uno

specchio. Si può contare i mattoni del pavimento ad uno ad uno. Nel mezzo vi è una striscia bianca, che rappresenta una pavimentazione in marmo bianco. Dalla sala verso l'interno vi è una doppia camera da letto, della quale si può vedere la porta e la tenda dell'altra parte. Nella camera vi sono degli 'an'.

« Guardando da una certa distanza, sembra che si possa entrare, ma avvicinandosi, ci si accorge che è una parete. La pittura a prospettiva non si trovava nei tempi antichi, ma è tanto bella che è un peccato che le genti dell'antichità non l'abbiamo mai vista. Per questa ragione ne prendo nota speciale »¹.

Si può capire da questa descrizione che gli edifici erano di architettura cinese. È perciò importante qui far notare l'effetto fatto sul pensiero dalla prospettiva geometrica cinese delle suddette opere d'arte europea.

Il solo quadro di stile europeo fatto in Cina e che esiste tutt'ora nel Wu Ying Tien dell'antico Palazzo Imperiale, è il ritratto della Hsiang-Fei da guerriera europea, con elmo con pennacchio ed armatura. È ad olio su cosiddetta carta di Corea. Matteo Ripa, parlando dell'uso di questa carta di Corea, dice: « Le tele, sulle quali dipingono ad olio, sono fogli di carta di Corea; nè usano dar su di essi l'imprimatura, ossia letto di colore, bastando bagnarli con acqua di allume di rocca e farli seccare. I fogli di detta carta sono alcuni grandi quanto un lenzuolo, e tanto forti che con tutta la mia forza non li potevo stracciare, onde necessariamente devonsi tagliare colle forbici »².

¹ *Bulletin of the National Library of Peiping*, vol. VII, maggio-agosto 1933, n.º 3-4, pp. 16-17.

² RIPA, *op. cit.*, vol. I, p. 387.

Del regno di Yung-cheng (1723-1735) ci sono pervenuti tre quadri: tutti a colori e su seta mostrano soggetti di Castiglione, i principali dei quali sono fiori, aquile, al di sotto di pini e cavalli. L'artista aveva cominciato a dipingere con materiali cinesi e studiato la pittura cinese, creando uno stile nuovo suo proprio, mescolando, cioè, armoniosamente insieme elementi artistici europei e cinesi. In complesso, però, l'impressione preponderante della sua arte è restata europea, specie sul principio.

I primi due quadri « Molti simboli di buon augurio » e « Sung Hsien Ying Chih » sono già stati descritti nel primo capitolo. Il terzo « Cento cavalli eccellenti » è lungo circa otto metri e largo uno. Cento cavalli di razza mongola, grassi e magri, di diversi colori, che riposano, giuocano, pascolano, corrono o sono occupati in altra maniera. Le loro pose sono molto naturali. I loro corpi, le loro gambe e gli zoccoli, gettano ombre. L'acqua trasparente del fiume riflette gli alberi. Il paesaggio, coi pini, e coi salici piangenti coi fiori selvatici, e le piante acquatiche, con la palude, il fiume ed i monti, dà l'impressione di essere prettamente cinese, in ispecial modo se guardiamo le montagne. Eppure l'insieme, come esecuzione, è europeo, cioè: la prospettiva è geometrica, non a volo d'uccello, e i monti, sebbene con qualche tocco cinese, appaiono come fossero disegnati alla matita. I fiori, le foglie, la scorza degli alberi, sono curati nei più minuti dettagli. Anche il mucchio di panni del cavallerizzo, che sta lavando il cavallo, mostra in tutte le sue pieghe una regola ed una tecnica europee. Solo sul declivio dei monti, sotto la nebbia, all'estremità sinistra, le foglie degli alberi sono fatte con tratti di pennello in uno stile cinese.

In questo quadro, vale a dire nella naturalezza delle pose dei cavalli, si percepisce lo studio ed una fedele osservazione; nei ritratti dei cavallerizzi, nei fiori e negli alberi si può vedere anche quello che più è piaciuto a Ch'ien-lung. Mentre le montagne, in prospettiva geometrica, ed in modo particolare le ombre, non piacevano a Sua Maestà, Ch'ien-lung, molto più cinese nella sua cultura che suo nonno, K'ang-hsi, ha voluto che il Castiglione, nonostante la sua abilità nella tecnica della pittura europea, si conformasse ai modelli cinesi. Non avendo avuto il Castiglione l'educazione e l'istruzione di un letterato cinese, con una disciplina, cioè, di anni nel maneggio del pennello, gli è stato impossibile poter riprodurre dei paesaggi e dei bambù ed altri soggetti prediletti dai letterati, con la tecnica della loro pittura, vale a dire, con quei tratti unici e caratteristici della calligrafia cinese. Così il Castiglione, per questa stessa impreparazione, ha dovuto rinunciare a ritrarre dei soggetti di carattere storico e religioso coi quali avrebbe potuto dimostrare la sua grande abilità. In verità il letterato cinese non usa rievocare in pittura un'azione storica; ed al Castiglione non sarebbe stato permesso di fare per i Cinesi quadri della Madonna o dei Santi di una religione estranea alla loro. Come Gesuita non avrebbe voluto, forse, neanche farne di Kuan-yin o del Buddha. A seconda dei soggetti trattati, i suoi quadri tuttora esistenti si possono raggruppare nel seguente ordine:

Fiori	26 .
Cavalli	20
Animali, pesci ed uccelli	12
Cani	12

Ritratti di Ch'ien-lung	II
Aquile e falchi.	8
Paesaggi	I
Bambini.	I
Album	I

I missionari artisti della Corte, nelle loro lettere, parlano spesso di Ch'ien-lung e del come la sua volontà influiva sull'esecuzione delle loro pitture. Attiret, nel 1743 scrive:

« Nulla dipinsero i miei pennelli in istile europeo, eccetto i ritratti del fratello dell' Imperatore, dell' Imperatrice, di alcuni altri principi e principesse del sangue, di alcune persone favorite della Corte e di altri Signori. Quasi mi conviene dimenticare, per mo' di dire, tutto ciò che ho imparato, per crearmi una nuova maniera di dipingere, adattarmi, cioè, al genio artistico di questa nazione. Sono stato occupato per tre quarti del tempo a dipingere o ad olio su cristalli, o a tempera sulla seta: alberi, frutti, uccelli, pesci, animali di ogni specie; rare volte invece la figura. I ritratti dell' Imperatore e delle Imperatrici sono stati dipinti prima della mia venuta da uno dei nostri Fratelli chiamato Castiglione, un pittore italiano, abile assai, col quale m' incontro ogni giorno. Tutto ciò che noi dipingiamo è ordinato dall' Imperatore; prima Egli vede i disegni che fa poi cambiare e correggere come a Lui piace. Sia buona o cattiva la correzione di Sua Maestà, fa d'uopo eseguirla alla lettera senza osar fare delle obbiezioni. Qui l' Imperatore sa tutto, o almeno dall'adulazione degli altri con frasi alto sonanti se lo sente ripetere, e Lui forse poi lo crede »¹.

¹ *Lettres édifiantes*, vol. XXII, pp. 519-520.

P. Amiot nel 1769, scrivendo a proposito di questi atteggiamenti dell'Imperatore, dice: « l'immaginazione dell'artista è spesso da questi incatenata ».

Le opinioni di Ch'ien-lung rispetto alle ombre furono da Amiot espresse così nella medesima lettera: ¹

« L'Imperatore non amava la pittura ad olio per ragione del troppo lucido; le ombre, quando erano un po' forti, gli parevano delle macchie. Bisognava che il Fr. Attiret si conformasse al gusto di questo Principe che preferiva la tempera. ' È più graziosa ', diceva Egli, ' e colpisce più piacevolmente la vista, non importa da quale lato la si guardi; cosicchè, terminato questo quadro, bisogna che il nuovo pittore dipinga alla maniera di tutti gli altri. In quanto ai ritratti li potrà fare ad olio: che si prenda cura d'istruirlo! ' » ².

Nel 1773, Benoist scrive: « L'Imperatore faceva sapere quale era il suo desiderio in special modo in ciò che riguardava le ombre, le quali dovevano essere secondo il gusto cinese più chiare, cioè quanto basta solo per dar risalto agli oggetti » ³. Più oltre dice: « Ho già detto che il gusto cinese, ed in modo particolare quello dell'Imperatore, non vuol che si veda nei quadri più ombra di quella assolutamente necessaria » ⁴.

Castiglione, alla scuola di maestri cinesi, trasse dalle loro critiche dei benefici. Per lui, anche colla più buona volontà, era un compito difficile poter conoscere i costumi e le usanze di questo popolo millenario per cultura e differente assai per mentalità. Quanto ora

¹ AMIOT, *op. cit.*, p. 420.

² AMIOT, *op. cit.*, p. 407.

³ *Lettres édifiantes*, vol. XXIV, p. 287.

⁴ *Lettres édifiantes*, vol. XXIV, p. 325.

segue può illustrare le difficoltà incontrate dal Castiglione nel suo adattamento all'arte cinese.

Attiret aveva finito un quadro del quale era assai contento. Nel fondo vi era un paesaggio dove, fra altre cose, c'era uno di quegli alberi molto comuni in Cina, e che alla pittura danno un rilievo prospettico abbastanza bello. Le principali figure rappresentavano delle gentildonne con qualche domestica. Volendo conoscere il giudizio dei suoi compagni cinesi, richiese il parere del più anziano di loro, il quale dopo un breve silenzio, così parlò: « Il vostro prezioso pennello è senza dubbio molto più brillante e più morbido che non sia il nostro, ma voi non siete al corrente delle usanze e delle cose del nostro paese. Perciò mi prenderò la libertà di comunicarvi i miei timori, giacchè volete sapere quello che pensiamo, e, cioè, temo che il vostro quadro pecchi troppo contro i costumi perchè l'Imperatore possa approvarlo. In primo luogo, le foglie ed i ramoscelli di quest'albero, per esempio, non sono disposti come appaiono nella natura; in secondo luogo, non vi è in ogni foglia il numero conveniente delle vene principali. Bisogna, cioè, che ve ne siano un dato numero, e voi a volte ne avete messe di più, a volte meno, secondo la vostra e non la nostra sensibilità artistica ». « Ah! non sono botanico », rispose subito Fr. Attiret, « a me basta rappresentare in maniera a dipresso le foglie. Se non vi sono che simili difetti, allora posso lusingarmi che l'Imperatore non disapproverà il mio quadro ». « Lo voglio sperare », replicò il Cinesé. « Però non tarderete d'esserne convinto, dato che l'arrivo dell'Imperatore è già annunciato ».

Infatti, l'Imperatore entrò in quell'istante e andò subito a vedere l'opera del Fr. Attiret, Egli domandò

se le donne rappresentate sul quadro fossero delle Europee. Fr. Attiret rispose che non lo erano. « Non rassomigliano molto alle donne cinesi », disse l' Imperatore, « bisogna cambiarle o ritoccarle ». Gettò qualche fuggevole occhiata su gli altri quadri e si ritirò.

Fr. Attiret che aveva voluto dipingere delle donne cinesi rimase confuso. Ricorse al suo pittore cinese che lo aveva criticato perchè gli desse altri consigli. « Molto volentieri », rispose questi, « ma a condizione che non giudicherete quello che vi dirò altro che come un atto di pura amicizia verso di voi da parte mia. L'osservazione che vi feci poco fa vi pare una bagattella insignificante. Non giudicherete così ciò che segue: ecco qualcosa di più importante. I principali oggetti che figurano nel vostro quadro sono delle donne vestite alla cinese. Fra queste donne vi sono delle signore e delle donne di servizio. Avete creduto poter distinguere abbastanza le une dalle altre dall'abbigliamento, dalla pettinatura del capo, dal loro più o meno maestoso atteggiamento, e forse anche da molte altre piccole differenze delle quali noi non ci accorgiamo. Ma avete dimenticato le differenze essenziali, vale a dire, quelle che costituiscono per così dire lo stato delle persone e che fanno dire a prima vista: ecco delle gentildonne, ecco delle donne di servizio. Orbene, queste differenze caratteristiche si esprimono, quanto alla figura, principalmente nelle mani. Non vi dispiaccia se entro con voi in tutti questi dettagli. Voi siete uno straniero, ed è molto probabile che per molto tempo non vedrete delle gentildonne cinesi, e forse non ne vedrete mai. Le mani di una donna di qualità, che può avere sotto i suoi ordini delle schiave o delle serve, sono sempre di un bel rosso. Se non per natura, almeno per artificio: le sue dita, che sono del

medesimo colore, devono essere sottili, arrotondate e terminare in punta. Oltre questo, sono sempre munite di lunghe unghie arcuate nella loro lunghezza, rosse sulla parte che copre il dito e di colore perla per tutto il resto. La loro lunghezza secondo le dita non è neppure indifferente. Quella delle unghie del pollice e del mignolo supera di molto quella di tutte le altre. Perciò per solito vengono rivestite di un'unghia artificiale d'oro o di argento per preservarle da una disgrazia spiacevole alla quale sarebbero esposte senza questa precauzione. È bene che siate istruito su ciò, perchè un pittore, il quale in un quadro rappresentasse per esempio una gentildonna cinese lavorando con qualche piccolo lavoro in mano, o avendo dei piccoli fanciulli che scherzano intorno ad essa, farebbe uno sbaglio se dando a questa gentildonna delle unghie della lunghezza esatta non le rivestisse in pari tempo della guaina di cui ho parlato. Le nostre gentildonne hanno a proposito la prudenza di non esporre mai uno dei loro ornamenti più belli: sanno quanto tempo e quanta pazienza occorre per avere delle unghie di un buon pollice in lunghezza e ben formate. Non devono apparire in pittura meno previdenti di quanto non lo siano in realtà. Ma tutto ciò è quasi nulla in confronto a quello che mi resta ancora a dirvi.

« Il comportamento di queste supposte cinesi è del tutto sbagliato. Questi occhi vivi e brillanti, queste guance vermiglie, questa fisionomia ardita, queste braccia che si vedono quasi fino ai gomiti, questo collo scoperto fino al principio della gola, tutto ciò non è d'usanza cinese allorquando dipingiamo delle donne di una certa virtù o giovani fanciulle prima della loro pubertà.

« La modestia, la timidità, la dolcezza sono le loro

principali qualità esteriori, che esigiamo in generale nelle persone del bel sesso; è solamente quando le posseggono che ci possono piacere. Esse lo sanno molto bene e ne sono talmente prese che impiegano tutta la loro arte per darsi almeno l'apparenza di ciò di cui la natura qualche volta è stata avara.

Così allorquando nel dipingerle non si dà loro un'aria di modestia, di timidità e di dolcezza, si tralascia insomma di renderle con la naturalezza e la decenza che è loro propria, non si fa altro che peccare contro il buon gusto. Questo difetto non è meno ridicolo, ai nostri occhi, di quello di attribuire ad un Magistrato il contegno di una persona mediocre.

« Se volete che l'Imperatore gradisca il vostro quadro, coprite il collo di queste donne fino al mento e le loro braccia fino al polso. Un colletto e delle maniche lunghe vi trarranno per ora dall'impiccio. Addolcite il colorito di quei volti, indebolitene la lucentezza con delle mezze tinte che non lasciano quasi intravedere del rosso; perchè per massima riteniamo che una donna con faccia colorita è amante del vino. Che sia vero o no, non m'importa; abbiamo sempre inteso dire così, lo diciamo noi stessi a nostra volta, e pare che ognuno di noi ne sia persuaso come se si trattasse di una verità. Quelle delle nostre gentildonne che hanno una carnagione un po' colorita prendono altrettanta cura a mascherarla quanto ne prenderebbero per nascondere una vera deformità e spingono le cose così lontano da preferire nel belletto, del quale fanno uso, il colore del gesso a quello del vermiglione!

« Queste osservazioni del resto non hanno ragione che per le donne cinesi. Non mi sono preso l'impegno di comunicarvele con franchezza altro che per istruirvi in-

torno a cose essenziali del nostro costume, delle quali non avrete forse mai occasione d'informarvi da voi stesso. D'altra parte l'ordine dell'Imperatore è formale, bisogna che correggiate il vostro quadro, o che voi permettiate che venga corretto per voi. Sarete un po' più a vostro agio quando avrete da dipingere delle donne d'un'altra nazione, fossero anche delle donne Tartare. Perchè nonostante che i Tartari siano da molto tempo nella Cina, della quale sono adesso i padroni, non hanno ancora adottato per intero tutti i costumi cinesi, il che avverrà però a poco a poco. Riguardo ad altre cose che sono di gusto nostro, l'esperienza v'insegnerà gradualmente a conformarvi ad esse. Per me sarà un vero piacere di comunicarvi la mia debole conoscenza intorno a tutto ciò che io devo sapere e che voi non potete indovinare»¹.

Castiglione imparò tanto bene dai suoi maestri che potè criticare anche dal loro punto di vista. Così accadde una volta, secondo quanto racconta Benoist:

« Mi rammento che un giorno Fr. Attiret, di cui conosciamo l'eminente talento per la pittura, nei suoi primi anni aveva dipinto un fiore sul quale Fr. Castiglione, che era qui già da molti anni, gettò per caso un'occhiata, e disse: 'Vi sono una o due foglie di troppo nel contorno di questo fiore'. 'Ma', disse Attiret, 'con tante foglie che formano il suo contorno chi penserebbe di contarle 'Un buon pittore europeo', si rispose Castiglione, 'troverebbe il vostro fiore perfetto ma non vi è qui un solo novizio, il quale a prima vista non direbbe che il vostro fiore non ha nel contorno il numero di foglie che deve avere'. Fr. Attiret ne fu egli stesso convinto dopo aver mostrato la foglia agli artisti cinesi.

¹ AMIOT, *op. cit.*, pp. 409-412.

Ho visto accadere la medesima cosa rispetto al numero delle scaglie che trovansi in ogni fila lungo il corpo del pesce »¹.

Ma tutta questa insistenza sui minimi dettagli di un fiore o di un pesce appare assai strana in confronto all'arte calligrafica del letterato. Ed è vero se considerata solo come tecnica, chiamata « kung-pi » o « pittura curata », che nel disegno e nei colori esprime il nudo realismo e perciò è considerata una tecnica e non un'arte. Una tale tecnica era in voga ai tempi della Dinastia Ch'ing; ciò dimostra la mancanza in quel tempo di veri genii nell'arte pittorica. Per mezzo di libri illustrati, vere enciclopedie del disegno, una persona poteva con la pratica, comporre un quadro, perfetto nella tecnica secondo le regole, ma mancante di vita e di anima.

Queste opere illustrate fornivano a centinaia i modelli di animali, di paesaggi, di alberi, di fiori, di montagne, di roccie, di giardini, di pagode, di padiglioni, di ponti, di fiumi, di laghi, di giunche, di persone di ogni età e di ogni classe. Uno di questi libri dava sedici maniere differenti per rappresentare le montagne. Un altro era il « Shih Chu Chai Hua P'u » o « Lo studio di un artista dei «dieci bambù», che è un nome dato a un libro di disegni suggeriti per pitture, che fu compilato da Hu Ch'eng-yen verso il 1635. Il pittore non aveva che da voltare le pagine, scegliere gli elementi che gli facevano piacere, poi copiarli e raggrupparli. Così il quadro che ne risultava non era che un lavoro di pazienza, una specie di intarsio.

Da quanto precede è facile capire come fu possibile al Castiglione imparare a lavorare alla maniera «kung-pi»

¹ *Lettres édifiantes*, vol. XXIV, pp. 325-326.

sotto la direzione di maestri cinesi. Una delle tre sale del «Jui-kuan» serviva da studio per gli artisti europei. Fu visitato molte volte da Ch'ien-lung il quale regalò talvolta al pittore dei pennelli¹. Nel 1933 si trovavano ancora nel Museo del Palazzo Imperiale a Pechino quattro o cinque bottiglie di varie grandezze contenenti colori confezionati in Europa ed usati dal Castiglione. Forse erano stati portati in Cina da Castiglione stesso ed ivi mescolati coi migliori pigmenti cinesi che solamente gl'Imperatori potevano acquistare². La maggior parte dei quadri del Castiglione che ancora si conservano sono su seta e a colori, benchè egli abbia anche dipinto su specchi poi di certo adoprati nel Yuan Ming Yuan. Ma dopo la distruzione di questo complesso architettonico non è rimasto nessun ricordo di tali opere, fuor di quello che racconta P. Cibot da Pechino:

«Castiglione e Attiret hanno avuto l'ordine dall'Imperatore di dipingere su grandi specchi; ma prima di arrischiarsi in questo nuovo genere di pittura, essi vollero vedere come facevano i pittori cinesi. Li abbiamo sentiti fare grandi elogi di questi artisti cinesi, per la disinvoltura e destrezza che mostravano nel lavoro abbozzando rapidamente, indietreggiando ed avanzando poi di nuovo per gli ultimi tratti con animo lieto ed eleganza artistica, singolare e simpatica. Ciò aveva dato loro un'idea del loro genio eccezionale»³.

Benoist descrive le idee di Ch'ien-lung e dei pittori di professione sull'arte del ritratto quando racconta

¹ Terza lettera di BENOIST, *Lettres édifiantes*, ed. Panthéon, vol. IV, p. 219.

² *Bulletin of the National Library of Peiping*, op. cit., p. 6.

³ *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc. des Chinois, par les missionnaires de Pékin*, 17 voll., Parigi, 1776-1814, vol. XI, pp. 364-365.

come nel 1773 F. Panzi, un altro artista italiano arrivato in quell'anno, ritrattò l'Imperatore:

« Sua Maestà gli spiegò in che modo desiderava esser dipinto. Infatti in Cina si suol fare il ritratto di faccia e non un po' di sghembo o di profilo, come si fa comunemente in Europa. Le due parti del volto devono apparire simmetriche ed uguali nel ritratto, e non vi dev'essere per esse altra differenza, se non quella delle ombre, secondo da dove viene la luce, di maniera, dunque, che la persona ritrattata deve sempre guardare lo spettatore. Perciò questo genere di pittura è assai più difficile qui che altrove. Prima che F. Panzi ponesse mano all'opera, l'Imperatore ci fece accostare vicinissimo a lui, affinchè il pittore potesse guardarlo a suo agio; poi indicò egli stesso alcuni dei suoi lineamenti che desiderava venissero osservati con più particolarità.... Il sopracciglio sinistro dell'Imperatore è un poco diviso da uno spazio vuoto della larghezza di circa una linea, del quale il pelo che dovrebbe riempirlo è posto sulla convessità del sopracciglio, al disopra dello spazio vuoto. Siccome i peli stessi del sopracciglio nascondono questa deformità, non se ne fece caso. Ma l'Imperatore avendoci fatti avvicinare, ci fece vedere questa separazione, e mi disse di raccomandare al F. Panzi di renderla visibile. Io dissi: ' Se V. M. non avesse detto nulla, noi non ce ne saremmo accorti '. ' Sta bene ', soggiunse l'Imperatore sorridendo, ' però, voglio sia dipinto questo difetto, se pur in modo non troppo appariscente per quelli che non lo scorgono, ma non di meno deve apparire se qualcuno lo scopre. È il mio ritratto che si dipinge: non deve adularmi. Se ho dei difetti, tutti devono apparire, altrimenti non sarebbe il mio. Nello stesso modo anche le rughe del mio volto: bisogna avvertire il pit-

tore di farle apparire con pienezza....'. Si fece portare uno specchietto e con una mano lo tenne e coll'altra indicò ciascuna delle Sue rughe. 'Dimmi se queste cresse forse non sono rughe; e dunque, che sono esse?', domandò e ordinò: 'Io voglio che egli le dipinga tutte; non mi deve far comparire più giovane di quello ch'io non sia. E non sarebbe forse cosa strana, se a sessant'anni passati, io fossi senza rughe?' ». L'Imperatore, secondo il gusto del paese, desiderava anche che i peli della sua barba e dei sopraccigli fossero dipinti uno per uno, si che si potesse distinguere in vicinanza del quadro ciascun pelo separato.

«Per il disegno della veste, l'Imperatore ordinò: 'che io sia rappresentato come sono, una tavola davanti a me con un pennello nella mano, vestito nel 'lung-pao' d'inverno». (Il «lung-pao» è la veste di cerimonia a fondo giallo, fregiata con draghi). Dopo due ore impiegate da F. Panzi nel disegno, Benoist dice più oltre: «i pittori cinesi riconobbero in lui nella rappresentazione di questa veste una mano molto abile. Però, nondimeno avvertirono che vi mancavano molte di quelle minuzie delle quali un abile pittore d'Europa non tiene conto, ma che un pittore cinese, per scrupolo non trascurerebbe, come per esempio il mettere un determinato numero di scaglie su una certa parte del corpo del drago, mentre al contrario non si applica a far rilevare le pieghe della veste»¹.

L'importanza data a tutti codesti dettagli minuziosi, d'importanza secondaria dal punto di vista europeo, dimostra che l'artista cinese nell'esecuzione dei cosiddetti

¹ *Lettres édifiantes*, vol. XXIV, pp. 289-290, 307, 314-316, 325 e 327-328.

«ritratti di antenati», cioè in questo genere di lavoro, non intende esprimere la fisionomia interiore e neppure il tipo morale, come appaiono dall'espressione del volto e dalla posizione delle mani del soggetto che posa, ma in sua vece fa risaltare lo stato sociale del personaggio, quale trova posto nella grande gerarchia della società cinese. Perciò il pittore cinese concentra tutta la sua attenzione e tutta la sua abilità in una scrupolosa rappresentazione dei dettagli del vestito, della pettinatura del capo e dei distintivi che indicano tale posizione sociale.

Quale fu la reazione di Castiglione a questa disciplina ed a questo punto di vista? Nel suo lavoro si vede in primo luogo una scelta di nuovi soggetti, scelti cioè fuori dei libri illustrati, e disegnati nella libera natura. Tra questi, vi sono levrieri, vacche, cammelli, un grosso cane del Tibet ed il « Kuo-jan », un animale dell'Indocina. Egli volle mettere più naturalezza nella rappresentazione degli animali, e in modo speciale nella varietà dei movimenti dei cavalli. Infine, quando Ch'ien-lung ed altri personaggi furono da lui ritrattati, egli mise più realtà, più vita nella loro rappresentazione.

Delle buone illustrazioni sulla maniera di lavorare di Castiglione sono le seguenti opere d'arte:

Gl' inviati Kazak Kirghiz presentano cavalli all'Imperatore Ch'ien-lung;

L'espugnazione del campo situato a Gädän-ōla;

Levando l'assedio di Hui-shui;

Ch'ien-lung che esamina cavalli;

Ch'ien-lung che guarda dei quadri;

Ch'ien-lung alla caccia di una lepre durante la primavera;

Ma-ch'ang in un combattimento contro i Musulmani.

Oltre a quello della Hsiang-Fei, Castiglione non ha lasciato altri ritratti femminili. Egli fece un solo paesaggio in stile cinese. In altri quadri le case, le persone, l'acqua e gli alberi sono stati fatti da lui secondo la tecnica «kung-pi». I Principi dei nuovi territori sottomessi della Mongolia e del Turkestan presentarono cavalli e cani all'Imperatore. Fra i cavalli dipinti ve ne sono di quelli che sembrano di razza araba. I cani erano levrieri o servivano per cacciare cervi e forse, dato l'aspetto europeo, discendevano da quelli portati dalla Russia nel 1719 dall'ambasciatore Izmailov, mandato da Pietro il Grande a K'ang-hsi¹. In una serie di nove, questi cani sono rappresentati coi loro nomi scritti in lingua cinese, mancese e mongola, sopra uno sfondo di rocce, fiori ed alberi. Una iscrizione porta anche il nome ed il titolo della persona che li offerse in dono. E qualcosa di simile si trova anche nelle tre serie di ritratti di cavalli. Vale a dire, il nome in cinese, mancese o mongolo del cavallo, con la descrizione dei suoi colori e le misure della sua grandezza, ed il nome, con titolo, del donatore.

Fra i quadri simbolici figura un ventaglio, su carta, intitolato: «I tre amici durante l'inverno». Questi sono: il pino, il bambù ed il fiore di susino. I primi due rimangono verdi tutto l'anno ed il terzo è fra i primi a dar fiori che sbocciano prima delle foglie. Un altro quadro che è un rebus, rappresenta una pecora con due agnelli, uno dei quali poppa. Tale soggetto, che si trova spesso nell'arte cinese, significa il ritorno della primavera.

Nel gruppo di quadri di aquile e falchi, cominciando

¹ COLLIER V. W. F., *Dogs of China and Japan*, in «Nature and Art», London, 1921, p. 140.

dal « Sung Hsien Ying Chih » che è tipico della maniera europea, questi uccelli sono raffigurati con un pino, un torrente e delle roccie, in maniera cinese. « Un falco bianco », dipinto nel 1764, mostra difatti un falco che sta per spiccare il volo dal ramo di un pino, sul tronco del quale crescono dei funghi. Ramoscelli di pesco in fioritura completano il quadro. Pino, pesco e fungo simboleggiano vita lunga. « Un bianco falco » ed un' « Aquila bianca », del 1766, sono rappresentati in piedi su di un mobile speciale, al quale sono legati con una bella corda. Questo mobile è scolpito in legno con finezza e decorato con tappezzeria. L'Imperatore Hui-tsung (1100-1135) dei Sung, fece ritrarre aquile in questa stessa maniera, per presentarle poi ai suoi ufficiali come ricompense onorifiche, così come oggi si presenta una medaglia od altra onorificenza ¹.

Da due quadri dal Castiglione, nei quali appare la figura di Ch'ien-lung, si può notare quanto bene egli abbia compreso ed interpretato la poesia e l'amore per la natura, così come vengono espresse attraverso l'arte cinese. Un effetto di tranquillità e di spazio è sensibile in « Ch'ien-lung che esamina cavalli », dove l'Imperatore è seduto in un padiglione costruito su di una terrazza di marmo, al disopra di un lago con giunche ancorate. Ch'ien-lung guarda giù ad un gruppo di tre uomini che avevano portato un cavallo che guarda a lui. In « Ch'ien-lung guardando quadri », l'Imperatore è seduto su di un banco di marmo, all'aperto sotto un fico, vicino ad un ruscello e ad un gruppo di bambù. Dev'essere una mattina d'estate: la nebbia sale su dal gruppo di bambù che è nel fondo, e l'Imperatore e la gente che serve

¹ MUNSTERBERG O., *Chinesische Kunstgeschichte*, vol. I, p. 248.

S. M. hanno i colli delle loro vesti aperti. Il ruscello dà un'aria di freschezza e dietro l'Imperatore vi è un servo con un grande ventaglio cerimoniale, fatto di piume di pavone. Sulla grande tavola accanto all'Imperatore vi sono dei bei vasi di fine porcellana, un'antica campana di bronzo ed altri oggetti d'arte. Un gruppo di cinque giovani mostrano all'Imperatore dei quadri. Quello che viene mostrato a S. M. rappresenta un elefante bianco accompagnato da varie persone. Un altro gruppo di giovani porta una scatola, un grande vaso di porcellana ed un « chin », l'istrumento musicale classico. Al lato sinistro dell'Imperatore un giovane tiene nelle mani un grande « jui », simbolo di felicità. Così, nonostante la stagione calda, Ch'ien-lung trova svago mediante la vista, il tatto e l'udito, circondato come appare da tante fresche bellezze naturali.

Il quadro « Ch'ien-lung alla caccia d'una lepre durante la primavera » mostra l'Imperatore montato su un cavallo in corsa, al momento che sta per tirare una freccia. Altri ufficiali prendono anche parte alla caccia. Il quadro « Gl' inviati Kazak Kirghiz presentano cavalli all'Imperatore Ch'ien-lung » è molto realistico. Vediamo dei veri uomini che servivano il loro Monarca. I cavalli sono di una razza splendida e rappresentano una magnifica offerta di omaggio a Ch'ien-lung. A sinistra del quadro il paesaggio, con un lago, si estende per molti chilometri, producendo un effetto di spaziosità e al tempo stesso di intimità.

La forza del realismo, con un'eccezionale e sorprendente economia di mezzi, ci colpisce in « Ma-chang in un combattimento contro i Musulmani ». Su di uno sfondo vuoto vediamo due uomini montati su cavalli in galoppo. Uno di questi uomini ha colpito l'altro

nella schiena con una freccia e sta per metterne un'altra nell'arco. Una lancia sta per cadere a terra dopo aver mancato di colpire l'uomo che fugge. Il ferito si china in avanti, piegandosi a tal punto da poter vedere il suo inseguitore. Le pose ed i volti di questi uomini sono pieni di vita reale.

Questo quadro fornisce un esempio bellissimo di « galoppo volante ». Castiglione trovò nell'arte cinese questa maniera di rappresentare il galoppo e lo adottò per la prima volta nella metà della primavera del 1728 nel quadro « Cento cavalli eccellenti ». In Europa non fu che nel 1794 che questa convenzione artistica nel rappresentare il galoppo cominciò ad essere usata in Inghilterra in stampe con cavalli da corsa. Così Castiglione fu il primo Europeo a disegnare il « galoppo volante », 66 anni prima, cioè, di quando sia apparso per la prima volta in Europa. Lo rappresentò in tutti i suoi quadri dove vi sono dei cavalli in corsa, cioè in:

Ch'ien-lung montato a cavallo che esamina, in primavera, dei cavalli in libertà - del 1744;

Ayusi sconfigge un ribelle con una lancia - del 1755;

Ch'ien-lung alla caccia di una lepre durante la primavera - del medesimo anno;

Ma-chang in un combattimento contro i Musulmani - del 1759;

e nei due disegni del 1775 per le incisioni:

Espugnazione del campo situato a Gädän-ōla;

Levando l'assedio di Hei-shui.

Il Pelliot osserva:

« Forse, alla fin fine, l'arte cinese influì in qualche misura nell'adozione di questa posa di cavallo « al galoppo » da parte degli artisti europei. »

¹ PELLLOT, *op. cit.*, p. 187, nota 2.

Ci si potrebbe domandare: quale parte ebbe Castiglione in quest'adozione? E non vi entrarono forse per nulla le incisioni menzionate sopra? Altrimenti da dove sorse per la prima volta in Europa lo stimolo a ritrarre questa posa, nella quale il cavallo estende le gambe al massimo, di dietro e di fronte, così da apparire che passi nell'aria, sfiorando leggermente la terra come una freccia tirata da un arco? Ai nostri giorni la fotografia ha dimostrato che tale posa non è altro che una convenzione artistica. L'artista voleva dare l'impressione di un cavallo da battaglia nel suo passo di corsa più rapido, e così pensò che questa posa, sebbene fosse dal punto di vista oggettivo falsa, era però soggettivamente corretta. È nell'arte egea che s'incontra per la prima volta questa maniera di rappresentare il galoppo, e sembra sia arrivata in tempi preclassici fino in Cina mediante la cosiddetta cultura degli Sciti. Così troviamo questa rappresentazione di un animale che galoppa con tutte le gambe distese e varcando il suolo come una rondine, più di 1500 anni dopo la sua apparizione nell'arte egea, durante i primi tre secoli della nostra èra, in Cina, nei rilievi della dinastia dei Han. Dopo la caduta dei Han, il galoppo volante non riappare che nella dinastia dei T'ang, ed anzi nella serie dei sei magnifici cavalli scolpiti a rilievo per la tomba del primo Imperatore T'ai-Tsung, nell'anno 649. Nell'arte dei T'ang e delle dinastie successive si ripete questa bella convenzione, piena di vigore, simbolo del movimento nella sua massima rapidità ¹.

¹ MUNSTERBERG, *op. cit.*, vol. I, pp. 55 e 162, figg. 25, 30, 36 e 38; BUSHELL S. W., *Chinese Art*, vol. I, pp. 32-33, fig. 18; BISHOP C. W., *University of Pennsylvania. The Museum Journal*, vol. IX, settembre-dicembre, 1918, 3 e 4; *The Horses of T'ang T'ai-Tsung*, pp. 244-272.

Per altri esempi del « galoppo volante », cf. ERNEST COHN-WIENER, *Asia, Einführung in die Kunstwelt des Ostens. Indien*,

Nelle incisioni eseguite su disegni del Castiglione, « L'espugnazione del campo situato a Gädän-öla » e « Levando l'assedio di Hei-shui », vengono messe in luce le caratteristiche di una fusione artistica sino-europea. I disegni coi cavalli furono eseguiti nel 1765 e mandati in Francia quel medesimo anno per essere incisi. Sotto la direzione di C. N. Dochin, J. Ph. Le Bas incise il primo nel 1769 ed il secondo nel 1771. Sono queste le migliori di tutta la serie delle sedici incisioni, tutte rappresentanti le « Conquiste dell' Imperatore Ch'ien-lung ». Esse ricordano con tale vivacità le varie vittorie ottenute dagli eserciti imperiali, che l'Imperatore prese codesta serie d'incisioni ad esempio per farne eseguire poi altre da artisti cinesi. Nel paesaggio di ciascuna spiccano immense masse verticali di roccia. Queste formazioni geologiche ricordano una località caratteristica nel paesaggio di Jehol. I ritratti del generale e di altri ufficiali, in queste incisioni, come pure quelli di vari personaggi non cinesi, sono tutti stati fatti da disegni dal vero eseguiti quando questi, in occasioni speciali, erano in visita dall'Imperatore. Codesti disegni venivano messi da parte per poi esser tirati fuori per comporre quei quadri rappresentanti episodî storici ¹.

È usanza, nei circoli artistici cinesi, di far eseguire un quadro da parecchi artisti, ognuno dei quali coopera a dipingerlo solo in ciò nel quale è specialista. Abbiamo un tale esempio nel quadro: « Ch'ien-lung che si diverte ». I collaboratori di Castiglione furono in questo: Shen Yuan, Chou K'un e Ting Kuan-p'eng. La scena mostra

China, Japan, Islam, fig. 39; *The Chinese Exhibition of Chinese Art*, tav. 151; *International Exhibition of Chinese Art*, 2432, con fig. p. 223.

¹ AMIOT, *op. cit.*, pp. 416-417.

l'Imperatore seduto fuori di un padiglione, sopra una terrazza, circondato da famigliari. Forse si celebra il Capo d'Anno. Un giovane accende un braciere dopo la nevicata. Dei bambini costruiscono un leone di neve in un cortile. Lanterne sono appese nelle gallerie che uniscono i padiglioni. L'architettura dei padiglioni, le gallerie, con finestre di forme diverse, i gruppi di rocce fantastiche, il lago e le colline, il tutto illustra con chiarezza la descrizione del Yuan Ming Yuan fatta da Attiret. È forse probabile che solo le figure siano state eseguite da Castiglione.

Un'altra opera di questo genere è l'album di vedute chiamato il « Pin Feng T'u » o « Illustrazioni delle arie di Pin ». In questo album, il testo dell'ode del « settimo mese » della sezione Pin-feng del Shih-Ching fu calligrafato da Chang Chao (1691-1745), mentre le pitture per illustrarlo furono eseguite da Castiglione, Shen Yuan e T'ang Tai. Castiglione fece gli edifici, Shen Yuan gli uomini e gli animali, e T'ang Tai i paesaggi.

Castiglione collaborò con T'ang Tai, Sun Yu, Shen Yuan, Chang Wan-pang e Ting Kuan-p'eng nella « Pianta-veduta del Yuan Ming Yuan », finita nel 1737, e che era nel Ch'ing Hui Ko, nell'appartamento privato di Ch'ien-lung. Un altro lavoro di collaborazione fu la serie delle dieci vedute di Aksu. Gli altri pittori erano Sichelbarth, Ho Kuo-tsung, Shen Yuan e Suan Hu.

Nei quadri: « Ch'ien-lung montato a cavallo », della collezione del Principe P'u T'ung, « Ch'ien-lung montato a cavallo, che esamina in primavera dei cavalli in libertà », dipinto nel 1744, ed in quello: « Due gazze e fiori », Castiglione dipinse gli uomini, i cavalli, gli uccelli ed i fiori, mentre T'ang Tai, che aveva studiato a fondo i

maestri del paesaggio della Dinastia dei Sung, eseguì i paesaggi e le roccie.

La maggior parte dei quadri di Castiglione hanno un'iscrizione nella quale vi è il suo nome, seguito spesso da due piccoli sigilli quadrati di colore vermiglio, pure col nome dell'artista. I caratteri dei sigilli sono di forma chiamata: « carattere di sigillo ». Un'iscrizione tipica è la seguente: « Hai hsi shen Lang Shih-ning kung hua », la cui traduzione è: « Dipinto con rispetto dal servo (o suddito) Castiglione, che viene dall'occidente del mare ». Spesse volte i quadri sono corredati di un autografo di Ch'ien-lung stesso, con uno o più sigilli per dimostrare con ciò il suo alto apprezzamento.

A volte si vede su essi anche un sigillo del successore di Ch'ien-lung, suo figlio, Chia-ch'ing (1796-1821). Questi sigilli imperiali contengono i nomi dell'Imperatore e delle frasi d'elogio.

Durante gli anni della sua attività come pittore presso la Corte, mentre da una parte Castiglione era costretto a mettersi alla scuola di maestri cinesi, dall'altra, con la sua arte influì su quella dei suoi contemporanei: T'ang Tai, Shen Yuan, Chiao Ping-chen, Tsou I-kuei e Leng Mei¹. Cosicchè Amiot ha potuto con ragione scrivere che la pittura subì alla Corte ed alla Capitale, una trasformazione dovuta al nuovo orientamento impresso al gusto dell'Imperatore dall'opera del Castiglione. Così il gusto di S. M. comunicatosi ai cortigiani, e da questi ben presto alla città, determinò, per così dire, una specie di nuova moda². Anche P. Ignazio

¹ MALONE, *op. cit.*, p. 65; FERGUSON J. C., *Chinese Painting*, pp. 179-180 e 182-183; FERGUSON, *Painters among Catholic Missionaries and their Helpers in Peking*.

² AMIOT, *op. cit.*, p. 412.

Sichelbarth, nativo della Boemia, fin dal suo arrivo a Pechino nel 1745, si uniformò al nuovo modo di dipingere sotto la direzione di Castiglione, il cui posto egli occupò con onore alla morte del maestro che del resto non riuscì del tutto ad eguagliare ¹.

Quale fu, dunque, l'impronta impressa dal Castiglione sull'arte cinese? E quale impressione fece sugli artisti in genere e sui conoscitori d'arte? Ecco quanto dissero di lui i suoi contemporanei e successori.

Benoist scrive:

« Molte opere del F. Castiglione sono degne dei più abili pittori dell' Europa » ².

Tsou I-kuei (1686-1772), uno dei suoi allievi, bravo artista, aveva studiato con serietà la pittura europea. Era anche un letterato conosciuto, che fu ricompensato da Ch'ien-lung con un'alta posizione nello Stato. Dopo aver provato quest'altra maniera di dipingere, fu convinto più che mai della superiorità dei metodi cinesi, tanto da inserire le seguenti opinioni nel suo « Hsiao Shan Hua P'u » o « Osservazioni sulla Pittura »:

« Gli Europei amano l'uso della prospettiva nella pittura, col risultato che l'impressione di profondità e di distanza è molto accurata. Nella pittura della figura umana, di case e di alberi vi sono sempre delle ombre. I colori ed i pennelli che si adoprano sono anche differenti da quelli della Cina. La parte ombrata di un quadro termina a punta da largo a stretto, come in un triangolo. Gli affreschi di palazzi e case d'abitazione sono spesso tanto realistici che ci viene il desiderio di entrarvi. Stu-

¹ HALLERSTEIN, DE S. J., *Epistolae anecdotae*, p. LII.

² *Lettres édifiantes*, vol. XXIV, p. 288.

denti qui di pittura possono fare uso solo di una piccola percentuale dei metodi degli Occidentali, in ispecial modo della loro suggestività. Ma nella pittura europea manca affatto lo stile (stile calligrafico). Quantunque il lavoro degli Europei dimostri abilità nel disegno e nella tecnica, ciò nonostante non si può qualificare col titolo di vera arte »¹.

Dopo questa critica dura sulla pittura europea, sentiamo lo studioso Hu Ching, il quale nel 1816 compilò il: « Kuo chao yuan hua lu » o « Storia di pitture dell'ufficio della pittura sotto la dinastia regnante ». In questa compilazione, Hu Ching consacra parecchi fogli (cap. I, ff. 14-18) alla descrizione delle 56 pitture di Lang Shih-ning (Castiglione) registrate nelle tre serie del « Shih Chu Pao Chi », che è il catalogo delle pitture profane delle collezioni imperiali. Hu Ching considera Castiglione soprattutto come un eccellente pittore di animali e di fiori. Però riproduce anche diversi brani nei quali Ch'ien-lung parla di Castiglione; e, in uno di essi, l'Imperatore dichiara che, « in quanto alla pittura dei ritratti, nessuno è al disopra di Lang Shih-ning »².

In « I Shu Chuan » o « Biografie degli artisti », del « Ch'ing Shih Kao » o « Bozze della storia della Dinastia dei Ch'ing », edita in 131 volumi a Pechino nel 1927, nel terzo capitolo, al foglio 7 a-b, si legge: « Lang Shih-ning era un Europeo, il quale venne a servizio della Corte durante il regno di K'ang-hsi. Fu un favorito particolare dell'Imperatore Ch'ien-lung, il quale gli ordinò di dipingere tutti i suoi famosi cavalli, come pure uccelli, fiori e piante curiose. Ognuno di questi

¹ Citato da FERGUSON, *Chinese Painting*, pp. 182-183.

² PELLISOT, *op. cit.*, pp. 188-189.

quadri era vivido nei colori e di meravigliosa bellezza. Le sue pitture superarono quelle di Chiao Ping-chen e dei suoi seguaci ».

Per ultimo, il redattore del catalogo cinese illustrato di opere d'arte del governo cinese esposte nella Mostra Internazionale d'arte cinese a Londra, (1935-1936), nota: « Lang Shih-ning, un Italiano; buon pittore di animali e fiori alla maniera occidentale »¹.

È impossibile dire quanti dei quadri del Castiglione siano andati distrutti col Yuan Ming Yuan e Hsi Yang Lou, ma 33 dei suoi quadri, che esistono ancora, si trovano registrati nel registro del Shih Chu Pao Chi, considerando ogni serie di cani, cavalli e fiori come contata una sola volta.

Il Castiglione, dopo la sua morte, ha avuto l'onore di essere il solo Europeo menzionato nel « Hua Shih Hu Chuan » o « Biografie di pittori », al capitolo LXIII, dedicato ai pittori stranieri, fra gli otto pittori che residero presso la Corte durante più di un secolo². Inoltre ai nostri tempi un onore molto significativo gli è stato fatto anche alla Mostra Internazionale d'arte cinese, aperta a Londra fra il 1935 e il 1936, dove furono esposti quattro dei suoi quadri, cioè: « Un paesaggio », il « Ping Chung Fu Kuei T'u » (Peonie in un vaso), « Fiori in un vaso » e « Gl'inviati Kazak Kirghiz presentano cavalli all'Imperatore Ch'ien-lung ». I primi due furono mandati dal Governo cinese; il terzo fu prestato da Sir Percival David, di Londra; ed il quarto dal Museo Guimet, di Parigi. Il lavoro di Castiglione ha potuto così avere un posto ac-

¹ *Illustrated Catalogue of Chinese Government Exhibits for the International Exhibition of Chinese Art in London*, vol. III, p. 255.

² FERGUSON, *Painters among Catholic Missionaries and their Helpers in Peking*, p. 35.

canto alle più scelte opere d'arte cinese. Si è potuto così ammirare i suoi fiori, cavalli e ritratti; e il Governo cinese, a quanto pare, ha stimato tanto anche il suo unico paesaggio che non lo ha trovato indegno d'essere esposto fra quelli dei più grandi maestri della Cina, e ciò è tanto più significativo se si tiene presente la difficoltà di esprimere secondo i canoni dell'arte cinese i pregi di un paesaggio.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1. - Hsieh Ch'i Ch'ü. Palazzo delle Delizie di Armonie, visto da mezzogiorno.
2. - Hsieh Ch'i Ch'ü. Palazzo delle Delizie di Armonia, visto da settentrione.
3. - Hsü Shui Lou. Torre dell'Acqua nutrice, vista da levante.
4. - Hua Yuan Men. Porta del Giardino Fiorito, vista da settentrione.
5. - Hua Yuan. Il Giardino.
6. - Yaug Ch'iao Lung. La Gabbia degli Uccelli, vista da ponente.
7. - Yang Ch'iao Lung. La Gabbia degli Uccelli, vista da levante.
8. - Fang Wai Kuan. Il Belvedere.
9. - Chu T'ing. Padiglione di Bambù, visto da settentrione.
10. - Hai Yen T'ang. Palazzo del Mare calmo, visto da ponente.
11. - Hai Yen T'ang. Palazzo del Mare calmo, visto da settentrione.
12. - Hai Yen T'ang. Palazzo del Mare calmo, visto da levante.
13. - Hai Yen T'ang. Palazzo del Mare calmo, visto da mezzogiorno.
14. - Yuan Ying Kuan. Veduta di laghi lontani.
15. - Ta Shui Fa. Le Grandi Fontane.
16. - Kuan Shui Fa. Veduta delle Fontane.
17. - Hsien Fa Shan Men. Porta della Collina della Prospettiva.

18. - Hsien Fa Shan. Collina della Prospettiva.
19. - Hsien Fa Shan Tung Meu. Porta orientale della Collina della Prospettiva.
20. - Hu T'ung Hsien Fa Hua. Quadro prospettico ad Oriente del Lago.
20. - Hu T'ung Hsien Fa Hua. Quadro prospettico ad Oriente del Lago.
21. - L'espugnazione del campo stabilito a Gädän-Ola, n.º 2 della serie: « Le conquiste dell' Imperatore ». Museo Guimet, Parigi.
22. - Levando l'assedio di Hei-shui, n.º 7 della serie: « Le Conquiste dell' Imperatore ». Museo Guimet, Parigi.
23. - Inviati Kazak Kirghiz, presentano cavalli all' Imperatore Ch' ien-lung. Museo Guimet, Parigi.

INDICE

INTRODUZIONE	<i>Pag.</i>	5
I. - VITA:		
A) Preparazione in Italia e prima formazione in Cina		7
B) Ch'ien-lung e Castiglione.		II
II. - CASTIGLIONE PITTORE.		37
III. - CASTIGLIONE ARCHITETTO		69
Riassunto		109
Elenco delle opere di Giuseppe Castiglione		III
Note all'elenco delle Opere		119
Elenco delle Illustrazioni		125

GEORGE ROBERT LOEHR

GIUSEPPE CASTIGLIONE

(1688-1766)

PITTORE DI CORTE DI CH'IEN-LUNG,
IMPERATORE DELLA CINA



ISTITUTO ITALIANO
PER IL MEDIO ED ESTREMO ORIENTE

ROMA - 1940^{xviii}