

# Marmora et Lapidea

**Rivista annuale del CISMAL**

**Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo**

**4 - 2023**



FONDAZIONE FRANZONI ETS



# Marmora et Lapidea



anno IV

2023

## Volume realizzato con il contributo della Fondazione Franzoni ETS

---

Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

---

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

---

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2023, FONDAZIONE FRANZONI ETS  
Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

---

MARMORA et LAPIDEA  
Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo  
ISSN 2724-4229 [online]

Claudio Paolucci, *direttore responsabile*

Contatti: [segreteria@fondazionefranzoni.it](mailto:segreteria@fondazionefranzoni.it)  
Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



## INDICE

---

### Fontes

---

- Sandra Berresford  
*Leonardo Bistolfi e Carrara* ..... pag. 9

### Studia

---

- Luisa Passeggia  
*Originale, variante, copia: dalla condizione dell'anonimato  
al riconoscimento dell'identità. Tre casi di studio nella scultura apuana  
tra Sette e Ottocento* ..... » 105

### Fragmenta

---

- Gaia Leandri  
*Immagine e materia della città antica:  
i lapidei nelle logge medievali genovesi* ..... » 149

### Marmor absconditum

---

- Arianna Magnani  
*L'arte cinese delle pietre paesaggistiche:  
quando la natura ritrae se stessa* ..... » 177

## Museum marmoris

---

- Carla Arcolao, Federica Cappelli, Angelita Mairani, Arianne Palla,  
Paola Parodi, Francesca Passano, Anna Patera, Francesca Toso  
*Un approccio interdisciplinare allo studio e al restauro di Grotta Pavese  
a Genova. Analisi dei materiali e delle tecniche esecutive* ..... » **209**
- Claudio Montagni  
*I lapidei del fronte occidentale della chiesa di San Lorenzo a Genova ..* » **245**

## Futura

---

- Le ville cinquecentesche di Sampierdarena e l'evoluzione urbanistica  
del territorio (secoli XVI-XX)* ..... » **269**



The background of the entire page is a complex marbled paper pattern. It features swirling, organic shapes in shades of light beige, cream, and off-white, with occasional darker, brownish-gold veins. The overall effect is reminiscent of natural stone or aged parchment. A horizontal stripe, composed of alternating gold and black segments, runs across the middle of the page, positioned directly below the text.

**MARMOR ABSCONDITUM**







*Arianna Magnani*

## **L'arte cinese delle pietre paesaggistiche: quando la natura ritrae se stessa**

---

### **Abstract ITA**

Alcune tipologie di pietre marmoree e calcaree, una volta lavorate, assomigliano a disegni di paesaggi naturali. In passato tale fenomeno veniva visto come un'autonoma creazione artistica della natura, e tale interpretazione è riscontrabile in diverse culture, da occidente ad oriente. I casi delle "pietre paesine" in Europa e dei "shi hua" 石画 in Cina dimostrano come, pur esistendo similitudini, i diversi contesti religiosi, filosofici e storici abbiano plasmato nella loro unicità le due forme artistiche. Focalizzandosi sulle pietre paesaggistiche cinesi, l'articolo fornisce un'analisi sulle loro origini, sviluppo, e un'indagine preliminare sui termini cinesi ad esse collegati.

### **Abstract ENG**

Some types of marble and limestone, once crafted, resemble natural landscape drawings. In the past, this phenomenon was viewed as an autonomous artistic creation of nature, and this idea was common among various cultures from the West to the East. The cases of landscape stones in Europe and shi hua 石画 in China demonstrate that, despite similarities, different religious, philosophical, and historical contexts have shaped these two artistic forms uniquely. Focusing on Chinese landscape stones, the article explores their origins, development, and a partial overview of the Chinese terms associated with them.

### **Parole chiave**

石画, 大理石, 点苍山石 Shi hua, pietra di Dali, pietra di Diancang Shan, pietre paesaggistiche, pietre paesine, arte cinese, gesuiti, scambi culturali tra Cina ed Europa, pittura di paesaggio cinese, collezionismo filosofia cinese

---

Copyright © 2023 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-4-2023-a-magnani-arte-cinese-pietre-paesaggistiche>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Alcune tipologie di pietre policrome marmoree caratterizzate da venature o sezioni cromatiche differenti, una volta tagliate e lavorate presentano linee che possono essere interpretate come disegni raffiguranti paesaggi o elementi isolati di flora e fauna; tale interpretazione che conferisce alla natura una propria agentività artistica, in grado di produrre pietre simili a dipinti paesaggistici, è comune trasversalmente in diverse culture, dall'Europa alla Cina.

Si tratta di una forma di paesaggio in qualche maniera acheropita, nell'accezione di non essere prodotta da mano umana ma priva della connotazione religiosa. Se normalmente, nella pittura canonica è l'artista che opera con i propri strumenti per riprodurre il mondo che lo circonda, nei casi di "pittura naturale" delle pietre, le immagini di scenari paesaggistici venivano viste non come derivate da un'intenzionalità umana, bensì frutto di un fenomeno naturale, dando vita ad un caso del tutto peculiare di autoritratto, in cui la Natura riproduceva sé stessa.

Nel contesto occidentale, seppure testimonianze dell'uso di pietre con disegni naturali siano già rintracciabili nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio<sup>1</sup>, è in particolare verso la fine del Cinquecento e soprattutto nel Seicento – con il suo fervore scientifico intento a spiegare le diverse mirabilia della realtà umana – che quelle miracolose «pietre dal pennello della natura dipinte»<sup>2</sup> iniziano a comparire all'interno delle *Wunderkammern* dei più attivi collezionisti europei, come nel caso del Museo di Manfredo Settala a Milano (1600-1680). Le pietre in questione provenivano dalla roccia calcarea della varietà Alberese presente nella zona di Firenze, tipologia litica che con il tempo ha assunto il nome di pietra paesina, pietra d'Arno, pietra Alberese, pietra di Firenze, o anche marmo ruinforme, utilizzata già a partire dal 1588 dall'Opificio delle Pietre Dure in commessi marmorei, per costituire lastre di paramenti murari in cappelle, o in intarsi per altari, ed elementi d'arredo [fig. 1].

Anche nei "Kunstschrank", stipi che raccoglievano collezioni di *Naturalia e artificialia*, tipici della produzione tedesca tra XVI e XVII secolo sono visibili elementi decorativi in pietra paesina; in particolare uno dei più noti "Kunstschrank" prodotti dall'ebanista e collezionista Philipp Hainhofer (1578-1647), è quello divenuto

<sup>1</sup> Si veda M. Leone, *Scherzo di natura: variazioni semiotiche fra Europa e Giappone*, in «E/C, Rivista online dell'Associazione Italiana Studi Semiotici», 25 dicembre 2016, pp. 1-26.

<sup>2</sup> Citazione tratta dal primo catalogo a stampa del Museo Settala scritto da Pietro Francesco Scarabelli, *Museo o Galleria, Adunata dal Sapere e dallo Studio del Sig. Canonico Manfredo Settala Nobile Milanese*, Tortona, Per li figliuoli del qd. Eliseo Viola, 1666, p. 253. Ulteriori informazioni sulla collezione sono reperibile in G. Perani, *La meravigliosa galleria di Manfredo Settala*, in «Nuova Museologia. Giornale ufficiale dell'Associazione Italiana di Studi Museologici», n. 42, giugno 2020, pp. 2-13.

proprietà di Gustavo II Adolfo di Svezia e conservato nel Museo dell'Università di Uppsala (Gustavianum - Uppsala universitetsmuseum). Tra i *Naturalia* che costituiscono parte della decorazione del prezioso mobile appaiono diversi elementi in "pietra paesina" provenienti da Firenze<sup>3</sup>.

Verso la metà del Seicento, molti trattatisti tentarono di indagare il fenomeno delle pietre capaci di riprodurre autonomamente immagini, come fece Aldrovandi<sup>4</sup> nel capitolo *De Marmore* del 1648, o il gesuita Athanasius Kircher nel suo *Mundus Subterraneus...* del 1665, a riprova di una sempre più diffusa presenza di questi oggetti nelle collezioni private nonché della curiosità scientifica che li accompagnava.

Nelle pietre paesine, grazie alla loro conformazione naturale, venivano individuati paesaggi con monti, valli, rocce e profili di alberi e a volte si intuivano anche panorami con rovine, raffiguranti un contesto urbano antico e decadente. Le pietre, oltre ad essere apprezzate per la loro bellezza peculiare, potevano essere utilizzate anche come supporto su cui lavorare<sup>5</sup>, un fondale su cui dipingere figure umane o animali, mescolando in questa maniera il naturale all'artificiale [figg. 2-3].

La tipologia di pittura su pietra fu particolarmente apprezzata nel contesto europeo. L'arte delle pietre paesine si diffuse dall'Italia, alla Francia, alla Germania e all'Inghilterra, risultando particolarmente in voga per tutto il Seicento.

Nell'Estremo Oriente, analogamente all'Europa, si è sviluppata una predilezione per le pietre paesaggistiche, sebbene lo specifico contesto storico, culturale e religioso suggerisca un approccio diverso a questo comune interesse, nonché una diversa periodizzazione.

In Cina la passione per le pietre ebbe particolare diffusione in quel periodo che,

<sup>3</sup> Cfr. Hans-Olof Boström, *Det underbara Skåpet. Philipp Hainhofer och Gustav II Adolfs konstskåp*, in *Acta Universitatis Upsaliensis, Skrifter rörande Uppsala universitet*, 70, Elanders Gotab, Stockholm 2001, p. 274 (immagine mobile), 275, 281.

Nella monografia, reperibile al link < <https://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:331706/FULLTEXT01.pdf> >, nel contesto dell'analisi della tipologia degli stipi tedeschi, sono evidenziati altri casi di uso di pietre paesine, in particolare dipinte, inserite nei mobili come elementi decorativi.

<sup>4</sup> U. Aldrovandi, *Musæum metallicum in libros 4 distributum Bartholomæus Ambrosinus ... labore, et studio composuit cum indice copiosissimo ...*, [Bologna], Marcus Antonius Bernia proprijis impensis in lucem edidit, 1648. Il capitolo inizia da p. 746.

<sup>5</sup> Dalla fine del Cinquecento vengono portate avanti in Italia sperimentazioni di dipinti su diversi materiali litici, come il marmo, l'alabastro, il porfido rosso, la pietra di paragone, la lavagna. Si veda a questo proposito *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*. Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 25.10.2022-29.01.2023) a cura di F. Cappelletti, P. Cavazzini, Roma, Officina Libraria, 2022.

secondo alcuni storici, può essere definito un “Rinascimento cinese”<sup>6</sup>, inteso come “età d’oro”, un momento di “resurrezione” di un’antica civiltà trasformata in rinnovamento culturale e politico.

Questo periodo, situato cronologicamente molto prima del Rinascimento europeo, tra il X e il XII secolo, alla fine della dinastia dei Tang (618-907) e nel corso della dinastia Song (960-1279)<sup>7</sup>, ha segnato una rivisitazione dei valori confuciani in un contesto di notevole crescita economica e urbanistica accompagnata da uno sviluppo tecnologico ed artistico senza precedenti. La Cina divenne così la civiltà più avanzata del suo tempo<sup>8</sup>, in grado di influenzare culturalmente tutto l’Estremo Oriente.

In merito all’arte delle pietre paesaggistiche, se in Europa, dalla fine del Cinquecento, ci si ispirava ai maestri fiorentini e al contesto culturale mediceo da cui questa forma d’arte si diffuse, in Oriente è proprio dalla corte e dai funzionari cinesi, e in particolare già in quella fase di “Rinascimento” vissuto dalla Cina, che questa attenzione intellettuale e forma artistica iniziò ad estendersi in Corea e Giappone<sup>9</sup>. Conseguentemente, nonostante alcune somiglianze e aspetti di contatto, le radici storiche e culturali hanno plasmato nella loro unicità le forme artistiche in Europa e in Oriente: così per analizzare le differenze tra pietre paesine italiane e pietre paesaggistiche in Cina è necessario considerare in primis i caratteri della pittura di paesaggio cinese, e notare come questa abbia influenzato a sua volta l’interpretazione di pietre marmoree come pitture naturali di paesaggi<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> L’uso proprio del termine “Rinascimento” abbinato al contesto cinese, indicandone sia le caratteristiche peculiari che i parallelismi con quello europeo, venne già fatto nel 1972 da Jacques Gernet in *Le Monde chinois*, un’azione che già all’epoca, come lui stesso era conscio che sarebbe potuto succedere, aveva generato un dibattito sull’argomento. Per un lavoro più recente in merito al complesso tema dei “Rinascimenti”, soprattutto in ambito extraeuropeo, si veda J. Goody, *Rinascimenti: Uno o molti?*, Roma, Donzelli editore, 2010. Sulla Cina si veda il capitolo da pp. 233-281.

<sup>7</sup> Per il “Rinascimento” di epoca Song: M. Wood, *The Story of China: A Portrait of a Civilisation and Its People*, Regno Unito, Simon & Schuster, 2020, capitolo 9.

<sup>8</sup> In realtà, lo sviluppo della Cina in epoca Song fu superiore anche paragonandolo ad altre civiltà ben oltre quella fase storica: «Per la maggior parte degli aspetti, la Cina dell’XI secolo era a un livello di sviluppo economico che non fu raggiunto da alcuno stato europeo prima del XVIII secolo come minimo»: C.O. Hucker, *China’s Imperial Past: An Introduction to Chinese History and Culture*. Londra, Duckworth, 1975, p. 342.

<sup>9</sup> Per la diffusione in Corea e Giappone di un genere artistico connesso alla valorizzazione delle pietre e delle loro forme (le cosiddette “pietre immaginarie”, usate come decorazioni nei giardini e negli studi degli intellettuali): M. Leone, *Scherzo di natura*, cit.

<sup>10</sup> Si è ritenuto opportuno inserire qui di seguito qualche notazione sulla pittura cinese di pae-

*L'importanza della pittura di paesaggio in Cina in rapporto all'attenzione per i paesaggi naturali su pietra*

Xie He 谢赫 artista e teorico d'arte del VI secolo, scrisse una breve opera di trattatistica intitolata «*Guhua pinlun*» («古画品录», *Note sulla classificazione delle antiche pitture*), testo che è rimasto un documento fondamentale per la teoria pittorica cinese. Nel trattato si elencano sei principi o canoni alla base della pittura (*huihua liufa* 绘画六法) tra cui il primo è quello dell'animazione per consonanza spirituale<sup>11</sup>, capacità di riprodurre la 'vitalità', termine difficilmente traducibile in italiano e di cui anche in cinese esistono varie interpretazioni a seconda dei diversi autori e delle differenti fasi storiche.

Proprio sulla resa di questo primo principio sembra lavorare la pittura paesaggistica cinese: per rendere gli elementi naturali è necessario coglierne le vibrazioni vitali, mantenendo un'armonia tra chi dipinge e il mondo osservato, concetti che riportano ad una riflessione interiore profondamente intrecciata con diverse correnti filosofico-religiose quali quella taoista, buddhista, e – dall'epoca Song in poi – neoconfuciana; l'interpretazione nella resa varia da pittore a pittore, così come periodi storici differenti hanno prodotto scuole stilistiche distinte.

Per quanto riguarda l'evoluzione della pittura di paesaggio in Cina, indicata con il nome di "pittura di monti e corsi d'acqua" (*shan shui hua* 山水画)<sup>12</sup> – i due elementi alla base del paesaggio – sebbene le sue radici siano ben più antiche, è nel periodo che va dalle Cinque Dinastie e dei Dieci Regni (907-960) fino alla Dinastia Song (960-1279) che vede il suo massimo splendore e maturità artistica. In questo primo periodo di instabilità e di disunità politica e governativa, dovuta alla disgregazione dell'Impero Tang (618-907), alcuni artisti lavoravano a corte mentre altri intellettuali abbandonavano le proprie posizioni e ricercavano nella natura incontaminata un risveglio spirituale. Gli artisti spesso in un isolamento contemplativo per scelta personale o per esilio imposto, ritrovavano nella natura l'ordine morale andato perduto, in un percorso filosofico di unione tra dimensione interiore ed esteriore. Quando nella seconda metà dell'XI secolo anche la dinastia

saggio, con la finalità di introdurre la contestualizzazione delle pietre paesaggistiche nell'arte cinese anche ad un pubblico non sinologico.

<sup>11</sup> «Spirit Resonance (or, Vibration of Vitality) and Life Movement». Per la traduzione in inglese del brano sui sei principi, si veda O. Siren, *The Chinese on the Art of Painting*, New York, Schocken Books, 1963, pp. 18-19.

<sup>12</sup> Per una panoramica del genere, si veda G. Fahr-Becker, *Arte dell'Estremo Oriente*, Milano, Gribaudo-Könemann, 2006, pp. 151-153.

Song entrò in crisi, i pittori passarono da quella che potremmo definire come una raffigurazione più oggettiva e 'realistica' della natura ad una rappresentazione più emotiva e personale. Il genere paesaggistico è infatti dinamico e si è evoluto nel corso dei secoli riflettendo i cambiamenti culturali, sociali e politici della Cina. Gli artisti svilupparono stili distintivi nell'uso del pennello, come il "gongbi" (工笔) stile dettagliato e realista e il "xieyi" (写意 letteralmente traducibile come "scrivere l'essenza") che rappresenta uno stile libero ed espressivo, stili talvolta anche mischiati ed utilizzati insieme.

Durante il periodo Yuan (1279-1368), la pittura di paesaggio continuò ad evolversi, incorporando elementi dell'arte Song con innovazioni portate dalla dominazione mongola. Ni Zan 倪瓚, pittore attivo nel XIV secolo<sup>13</sup>, sosteneva la necessità di una maggiore libertà nella pittura e una visione più personale, trasformando il paesaggio in una sorta di specchio del suo mondo interiore, riproducendo le emozioni provate nell'osservazione della realtà circostante.

Nel periodo Ming (1368-1644) la tendenza fu quella di ritornare ad uno stile più dettagliato e realistico mentre nel periodo Qing (1644-1911) l'incontro con l'arte occidentale portò ad una fusione di stili tradizionali e nuove tecniche.

Comparando i paesaggi europei e cinesi nel corso delle diverse epoche, si può notare come in Cina la rappresentazione del paesaggio appaia focalizzata non tanto sulla resa realistica degli elementi naturali, quanto sulla resa pittorica della 'vitalità' della natura o delle sensazioni intime e spirituali dell'autore. In Cina il paesaggio veniva realizzato in pittura sia a colori che in inchiostro alternando principalmente il bianco e il nero<sup>14</sup>, e più che un intento descrittivo emerge maggiormente un intento concettuale: dietro i tratti che compongono le rocce dei monti e le acque dei fiumi si snodano le riflessioni filosofiche, religiose e personali degli autori, in una sorta di «intesa coscienza panteistica»<sup>15</sup> tra loro e la Natura. In questa maniera vengono riprodotte l'energia delle rocce e dell'acqua mediate dalla visione del pittore.

Tale paesaggio interiore ed esteriore difficilmente ha una forma statica bloccata ed

<sup>13</sup> Nato probabilmente tra il 1301 o 1306, e morto nel 1374, è uno dei quattro grandi maestri di epoca Yuan. Vissuto nel periodo finale della dinastia di dominazione mongola Yuan e nei primi anni della dinastia cinese Ming, incarna il modello dell'artista individualista che si discosta dagli stili e gli agi di corte, per inseguire una propria idea di produzione artistica. Per una panoramica sull'arte in epoca Yuan, M. Bussagli, *La pittura cinese*, pp.105-113.

<sup>14</sup> "Nell'VIII secolo comincia a diffondersi il gusto per il paesaggio monocromo, cioè tratteggiato ad inchiostro", M. Bussagli, *La pittura cinese*, cit., p. 23.

<sup>15</sup> H. Read, *I simboli dell'ignoto*, Bari, Dedalo Libri, 1995, p. 77.

è impossibile fissarne una copia per imitazione<sup>16</sup>, ma come l'arte calligrafica cinese non si limita a scrivere solo le parole, ma dà forma anche al loro concetto e lo spirito con cui risuonano nell'autore, allo stesso modo la pittura delle montagne e delle acque lascia parlare il respiro, il *qi*-energia vitale della realtà tramite i movimenti del pennello [figg. 4-5]. Ad accompagnare il paesaggio si trovano spesso anche alcuni versi poetici, parti integranti della composizione [fig. 6].

Alla luce di questa particolare visione filosofica della rappresentazione del paesaggio, a volte anche solo "abbozzata", composta da linee contenenti l'energia della montagna, dell'acqua e degli elementi atmosferici, si può comprendere quanto le pietre marmoree potessero essere apprezzate in Cina, essendo infatti pietre in cui la linfa vitale della natura – così difficile da rendere per un artista – risultava essersi impressa autonomamente nelle venature createsi per fattori naturali litologici e mineralogici.

### *La Natura in grado di dipingere e scolpire se stessa*

何人遗公石屏风，上有水墨希微踪。  
不画长林与巨植，独画峨嵋山西雪岭上万岁不老之孤松。  
崖崩涧绝可望不可到，孤烟落日相溟濛。  
含风偃蹇得真态，刻画始信天有工。

Chi ha donato all'illustre Ouyang Xiu questo paravento in pietra?  
Come i dipinti ad inchiostro presenta dei vaghi segni, /  
che non ritraggono fitti boschi, o alberi imponenti,  
bensì un solo, secolare, pino perenne,  
posto sul picco innevato ad ovest del monte Emei /  
tra le cime impervie e franose,  
che lo rendono solo visibile da lontano, ma non raggiungibile,  
(là dove) fumose nuvole solinghe e il sole al tramonto  
diluiscano tutto indistintamente. /  
Ma quel pino contorto dai soffi del vento  
sembra così vero, in tutta la sua essenza,  
che ora inizio a credere  
che la Natura stessa lo abbia scolpito e dipinto<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Per una più approfondita analisi della pittura di paesaggio cinese, e dei concetti filosofici/pittorici alla base di essa, si veda F. Jullien, *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, Milano, Mimesis Edizioni, 2020.

<sup>17</sup> La traduzione è una libera interpretazione dell'autrice dell'articolo; sebbene segua il testo cinese frase per frase, sono state volutamente introdotte delle parole non presenti nel testo, in maniera da rendere anche ad un lettore italiano la bellezza e scorrevolezza dell'originale

Con questi splendidi versi tratti da un passaggio della poesia intitolata *Componimento sul paravento in pietra di Ouyang Xiu*, del poeta Su Shi<sup>18</sup>, si può vedere come all'occhio di un intellettuale cinese una pietra di Dali veniva equiparata facilmente ad un paesaggio realizzato ad inchiostro, con la caratteristica aggiuntiva di possedere un'immediatezza e naturalezza più "realistica" dei tradizionali dipinti prodotti da mano umana.

Il termine *Dali shi* 大理石, letteralmente traducibile come "pietra di Dali", si riferisce ad un tipo di pietra calcarea bianca con venature di diversi colori (nere, verdastre, bluastre etc.) presente nei monti Cang shan 苍山<sup>19</sup> – o anche detti Dian Cang shan 点苍山 – a Dali, nella provincia dello Yunnan. La presenza di queste venature fa sì che la pietra, una volta tagliata, mostri alcune sezioni molto simili ai paesaggi naturali dei dipinti tradizionali cinesi [fig. 7].

Per via di questa caratteristica, sin dal Regno di Nanzhao (VIII-IX secolo)<sup>20</sup>, gli

cinese, per quanto non sia possibile una resa del suono e della cadenza dei versi del poeta. Per esempio, la frase finale “刻画始信天有工”, tradotta parola per parola risulta “(questa) scultura e pittura iniziare a credere essere opera del Cielo/ che si tratti di una creazione del Cielo”; il concetto di “Cielo” in cinese si può tradurre come Natura. 天工 (natura-creare), in questo caso risulta in opposizione al termine 人工 (uomo-creare) ovvero di produzione umana, fatto a mano. Il poeta vuole sottolineare che la straordinaria capacità della pietra di cogliere l'essenza della scena ritratta porta a credere che essa non sia stata realizzata da mani umane. Le successive traduzioni dal cinese all'italiano sono anch'esse proprie produzioni. In questo articolo si è fatta la scelta di mantenere in tutto il testo i caratteri cinesi semplificati, per mantenere l'unità testuale e rendere più agevole il lavoro tipografico agli editori. Per una versione integrale della poesia e una traduzione in lingua inglese, si veda ad esempio M. A. Fuller, *The Road to East Slope: The Development of Su Shi's Poetic Voice*, California, Stanford University Press, 1990, p.130.

<sup>18</sup> Su Shi (1037-1101), conosciuto principalmente come Su Dongpo 苏东坡 fu uno dei più famosi poeti di epoca Song. Il componimento trae ispirazione da una pietra di Dali appartenente alla collezione del funzionario Ouyang Xiu 欧阳修 (1007-1072). Questa e altre poesie sulle pietre di Dali sono reperibili in Xiaofeng 邵晓峰, *Zhongguo chuantong jiaju he huihua de guanxi yanjiu* (中国传统家具和绘画的关系研究, *Ricerca sul rapporto tra mobilio tradizionale cinese e dipinti*), Nanjing Forestry University, Tesi di dottorato, 2005, p. 92.

<sup>19</sup> Nota traduttiva. Il termine “shan” 山 vuol dire di per sé montagna, ma in questo caso si è deciso sia di tradurre il termine in italiano che di riportarlo nella traslitterazione fonetica; questa scelta è dovuta alla decisione di seguire la consuetudine con cui queste pietre vengono citate nei cataloghi di oggetti di arte cinese e nelle aste.

<sup>20</sup> Regno situato nella zona centrale ed occidentale dell'attuale Yunnan, fondato dalla popolazione bai; in questa zona è arrivato il Buddhismo tramite diversi canali via Burma, Tibet e Sichuan, per poi essere influenzato anche dalle correnti del Buddhismo cinese arrivate da nord, che si fusero con quelle locali. Il regno fu poi seguito dal Regno di Dali (937-1253): *Esoteric Buddhism and the Tantras in East Asia*, a cura di C. Orzech, R. Payne, H. Sørensen, Leiden, Brill, 2011, p. 380.



antichi usavano queste pietre per realizzare beni di lusso, tanto da essere offerte come tributo alla dinastia Tang. In questa epoca non sono pochi in Cina gli appassionati di “litomania”, come i due primi ministri Tang, Niu Sengru 牛僧孺 (779-848) e Li Deyu 李德裕 (787-850), passati alla storia quali patiti collezionisti di pietre<sup>21</sup>. Una testimonianza proprio di questa passione nei circoli intellettuali, e la continuità nell'utilizzo delle cave di Dali può essere ritrovata in una fonte di epoca Ming: nel 1563, il letterato Li Yuanyang, nel suo «*Jiajing “Dali fu zhi”*» (嘉靖《大理府志》, *Cronaca della prefettura di Dali*) scrisse:

山腰多白石，穴之膩如切脂，白质墨章，片琢为屏，有山川云物之状，世传点苍山石，好事者并争致之。唐李德裕平泉庄醒酒石即此产也。

A metà dei pendii delle montagne sono presenti molte rocce bianche; i lisci buchi nelle cave sembrano quasi come tagli nel grasso bianco della carne; la base della pietra è bianca con venature scure, viene tagliata a fette e lisciata per trasformarla in schermi, presentando forme simili a montagne, fiumi, nuvole e altri elementi. Circolano nel mercato come “pietre del monte Dian Cang shan” e i collezionisti appassionati se le contendono. La “Pietra per far passare la sbornia” presente nella villa in Pingquan di Li Deyu, di epoca Tang, proviene proprio da qui.

Nel testo “Yunnan zhilüe” (《云南志略, *Cronache dello Yunnan*), una cronaca locale scritta da Li Jingxiu, un funzionario della dinastia Yuan, viene sottolineata proprio la peculiarità figurativa della pietra:

点苍石出大理山崖洞中，白质黑章，有人物山水草木禽鱼之状，可为屏几。Le pietre con tracce bluastre sono estratte dalle grotte dei dirupi delle montagne a Dali, presentano una *texture* bianca con linee scure, e hanno figure simili a persone, paesaggi, flora e fauna naturali, per questo vengono incorniciate<sup>22</sup> in schermi.

Le pietre di Dali non sono le uniche ad essere utilizzate nella produzione di pitture naturali. Un altro tipo di pietra è la *Yun shi* 云石 prodotta a Yunfu 云浮, nella

<sup>21</sup> Le pietre delle loro collezioni sono celebrate in diversi poemi, in particolare le rocce di tipo *taihushi* 太湖石, usate per abbellire i giardini con le loro forme irregolari: Yang, X., *Fetishism and Its Anxiety: A Poetic Biography of Fantastic Rocks*, in *Metamorphosis of the Private Sphere*, Leiden, The Netherlands; Harvard University Asia Center, (2003). Questa passione smodata per le pietre andò incontro in epoca Song ad una forte critica, per cui molti componenti sono anche in opposizione ad un collezionismo esagerato.

<sup>22</sup> Letteralmente il cinese dice “usate per schermi”. Con schermo si intende una struttura simile al paravento.

provincia del Guangdong, anch'essa caratterizzata da venature simili a disegni di inchiostro.

Tale tipologia di oggetto artistico continuò ininterrottamente ad affascinare gli intellettuali dall'epoca Tang in poi, fino a raggiungere l'apice della sua fortuna in epoca Ming.

### *Difficoltà nella denominazione cinese e varie tipologie di paesaggi in pietra*

Per questo genere artistico non si trova in cinese un nome univoco. I paesaggi litici si possono trovare citati genericamente come “dipinti in pietra” (*shi hua* 石画), termine che però può essere utilizzato anche per altre tipologie di pietre; a volte viene utilizzato il termine “dipinti di pietre paesaggistiche” (*shan-shui shi hua* 山水石画), in altri casi vengono chiamati con il nome specifico della pietra, ad esempio “dipinti in pietra di Dali” (*Dali shi hua* 大理石画), o “pietra del monte Dian Cang shan” (*Dian Cang shi* 点苍石) oppure indicati con il termine generalizzante *wenshi* 文石, “pietre con disegni/motivi” usate dai letterati<sup>23</sup>. Inoltre, come testimoniato anche dal testo “Quannan zazhi” (《泉南杂志》, *Note miscellanee da Quannan*) del 1593, molte delle pietre paesaggistiche appartenenti a collezioni private possedevano un nome proprio, ovvero un titolo elaborato come quello attribuito ad un dipinto<sup>24</sup>. L'attribuzione di un nome testimonia la preziosità e unicità conferita ad alcuni esemplari di pietre, così come anche l'aggiunta di versi poetici, apposti lateralmente in alto come accompagnamento, li porta ancor di più ad essere simili a dei dipinti.

Un'altra possibile denominazione è costituita dal nome della tipologia della pietra seguito direttamente dal termine indicante l'uso.

Di seguito viene presentato un elenco non esaustivo dei termini correlati agli oggetti realizzati in pietra di Dali<sup>25</sup>. Come è già stato fatto da altri studi, gli oggetti sono divisi in due gruppi a seconda della loro funzione: un insieme di oggetti più

<sup>18</sup> Con questo termine si indicano anche altre pietre, come la pietra Shoushan (*Shoushan shi* 寿山石), un'agalmatolite, estratta nel villaggio Shoushan, nel Fujian settentrionale. Essa può avere diversi colori, fra cui marrone, rosso, giallo, verde e grigio, ed è tradizionalmente utilizzata per l'intaglio di sigilli. Un'altra ancora è ad esempio la pietra a crisantemo (*Juhua shi* 菊花石), o Cristobalite; è un tipo di minerale in cui i cristalli di celestina e di calcite sono inglobati in una matrice di calcare e carbonio. Viene estratta a Yonghezhen, città rurale nella città di Liuyang, nella provincia di Hunan. Informazioni reperibili dalla tesi di dottorato di Shao Xiaofeng, *Ricerca sul rapporto tra mobilio tradizionale cinese e dipinti*, 2005, p. 89.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 91

<sup>25</sup> Per una più approfondita analisi storica e di utilizzo dei singoli oggetti: S. Handler, *Austere Luminosity of Chinese Classical Furniture*. Londra, University of California Press, 2001.

“artistici”, su cui spesso venivano apposte delle poesie e dei sigilli, esattamente come si usava fare per i dipinti, e uno di elementi più decorativi.

Fra quelli dotati di una funzione più artistica, si possono annoverare per esempio i seguenti oggetti:

- *Shi ping* 石屏 termine generico per indicare pannelli, separé in pietra; quelli di dimensioni più grandi erano utilizzati per mantenere la *privacy* in un determinato ambiente o anche per proteggere dagli spiriti negativi, e quindi collocati nell'entrata principale di un'abitazione; potevano anche essere collocati dietro al trono o alle poltrone di funzionari, ed erano un simbolo del loro *status* sociale.

- *Pingfeng* 屏风, letteralmente “paravento”, un *separé* di grandi o medie dimensioni che, qualora in pietra, non veniva spostato. Veniva utilizzato come segno di prestigio, spesso da porre alle spalle del padrone o padrona di casa, per schermanli alla vista dalle porte di ingresso nelle stanze. Usato nelle camere da letto, ma anche nello studio e poteva essere collocato anche dietro la seduta, il letto, o le scrivanie.

- *Yan ping* 砚屏, letteralmente “schermo per l'inchiostro” ma spesso tradotto in italiano come “separé da tavolo”, è uno schermo decorativo di dimensioni ridotte, perlopiù posizionato sulla scrivania<sup>26</sup>, la cui funzione non era solo estetica ma anche pratica, dal momento che erano originariamente collocati accanto al calamaio, adibiti a proteggere l'inchiostro da correnti che ne potessero causare l'evaporazione o trasportare della polvere che ne avrebbe alterato la consistenza. Contornate da una cornice su piedistallo in legno, potevano esserci pietre marmoree ma anche gres porcellanato intarsiato, porcellana, giada, ecc. [figg. 8-10].

Tutti gli schermi precedentemente citati erano progettati per essere appoggiati su un supporto di legno; le dimensioni dipendevano dall'utilizzo per cui erano destinati ed erano progettati per essere visibili da entrambi i lati.

- *Gua ping* 挂屏 pannelli appesi; è la forma più vicina al dipinto, le pietre potevano essere disposte su cornici di legno in composizioni di insieme o

<sup>26</sup> Su tale oggetto di uso comune tra i letterati, si veda Lü Xiaohuan 吕肖奂 *Chuangxin yu yinling: Songdai shiren dui qiwu wenhua de gongxian, yi yanping de chansheng ji fengxing wei li* 创新与引领: 宋代诗人对器物文化的贡献, 以砚屏的产生及风行为例, 吕肖奂 (Innovazione e pionierismo: i poeti Song e il loro contributo agli utensili per i letterati, analizzato attraverso il caso della nascita e moda degli schermi per inchiostro), in «Journal of Sichuan University» (Social Science Edition), 2009/3, pp. 39-45.

appesi singolarmente, come quadri, molto spesso accompagnati da versi poetici come i dipinti paesaggistici tradizionali cinesi [figg. 11-12].

Fra quelli dotati di una funzione più decorativa, si possono annoverare molte tipologie di oggetti di uso quotidiano: il letto Arhat, *Luohan chuang* 罗汉床, un divano letto che poteva essere utilizzato sia per sedere nel contesto diurno che per dormire durante la notte; le scrivanie; le sedie; i tavoli per il convito. Anche l'architettura delle abitazioni dei più abbienti poteva essere abbellita da pietre paesaggistiche [fig. 13].

La presenza di *shi hua* sia nelle case degli aristocratici che all'aperto in spazi che ospitavano funzionari/intellettuali è già ampiamente documentata nei dipinti di epoca Song: le pietre appaiono utilizzate nei mobili e anche all'interno dell'architettura. Un esempio eclatante è il dipinto su seta del pittore Liu Songnian 刘松年 (ca. 1155-1218), attivo nel periodo dei Song meridionali [fig. 14].

Le pietre sono ugualmente presenti nel mobilio di corte, come testimoniato anche dal pittore italiano Giuseppe Castiglione (1688-1766), gesuita di origini milanesi inviato in missione in Cina ed entrato poi a far parte della corte di Pechino, dove lavorò fino alla sua morte come pittore, prendendo il nome cinese di Lang Shining 郎世宁 [fig. 15].

Castiglione notò l'uso cinese di trasformare le pietre marmoree più particolari in oggetti d'arte: in una lettera inviata a Roma il 31 ottobre del 1733 a Padre Francesco Retz, Generale della Compagnia di Gesù, descrisse in questa maniera una pietra in suo possesso: «una lamina di pietra, alquanto stravagante, per tener nel mezzo una vena a maniera d'una piramide, con varie porzioni de circoli [...] I cinesi usano de somigliante pietre, poste in una cornice, con due piedi in basso, e le pongono in piedi, sopra le tavole, acciò che si vedano d'ambe due le parti»<sup>27</sup>. Appare significativo come Castiglione volle inviare a Roma proprio quell'oggetto: «la qual pietra parendomi, che potrebbe essere cosa grata a V.P. per collocarla nella nostra Galleria, o dove a P.V. più gli piacerà». Pensava, in prima istanza, con tutta probabilità, proprio a quella raccolta di meraviglie creata nel 1651 da

<sup>27</sup> Archivum Romanum Societatis Iesu, *Jap. Sin.* 184, f. 118. Si ringrazia l'ARSI per la disponibilità in relazione alla consultazione del documento. La lettera è citata in L. Magnani, *Giuseppe Castiglione prima della partenza per la missione cinese: l'esperienza pittorica a Genova nel Noviziato dei Gesuiti*, in *Arte dal Mediterraneo al Mar della Cina. Genesi ed incontri di scuole e stili. Scritti in onore di Paola Mortari Vergara Caffarelli*, a cura di P. Fedi, M. Paolillo, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2015, p. 501. Per maggiori informazioni su Giuseppe Castiglione e la sua produzione: A. Andreini, F. Vossilla, *Giuseppe Castiglione: gesuita e pittore nel Celeste*, Firenze, Edizioni Feeria, 2015 e M. Pirazzoli-T'Serstevens, *Giuseppe Castiglione, 1688-1766, Peintre et architecte à la cour de Chine*, Paris, Thalia, 2007.

Athanasius Kircher nel Collegio Romano, come a voler ricollegare le pietre cinesi con quella disposizione tra curiosità e studio caratteristica dell'intellettuale gesuita e del Seicento europeo<sup>28</sup>.

La pietra di Dali, ed in generale tutte le *shi hua*, hanno avuto una profonda influenza nella vita della classe dirigente cinese, solita a circondarsi di queste opere naturali nei loro studi. Un eminente intellettuale di epoca Qing, Ruan Yuan 阮元 (1764-1849), collezionò personalmente molte di queste pietre alle quali dedicò un'intera opera di diversi volumi, intitolata *Memorie sulla pittura in pietra* (石画记). La passione/ossessione per le pietre in Cina è documentata<sup>29</sup> da un'ampia letteratura fin dalla prima metà del IX secolo in epoca Tang. Questa non si limitava all'ammirazione delle pietre raffiguranti paesaggi, ma anche a molti altri tipi, specialmente le pietre "strane", che venivano collocate a decorazione dei giardini o delle abitazioni [fig. 16].

Questa tipologia detta genericamente *Gongshi* (供石, pietre da letterato), più conosciuta e ampiamente studiata nel contesto accademico europeo, a volte viene confusa con le pietre paesaggistiche. Tuttavia, sebbene queste tipologie di pietre abbiano molti elementi in comune, presentano al contempo alcune differenze fondamentali. I dipinti in pietra cinesi analizzati in questo articolo "dipingono" la natura fatta di montagne e fiumi, nell'altro caso la pietra mette in scena fisicamente e sculturalmente con le sue fattezze un microcosmo di monti cesellati dall'acqua, o con le sue forme "strane" riproduce in miniatura l'infinita capacità creatrice e stupefacente della Natura.

La caratteristica peculiare dei *shi hua*, i dipinti in pietra cinesi, è presentare in molti casi poesie di accompagnamento al paesaggio raffigurato e, considerando il concetto espresso dal pittore Guo Xi (郭熙, ca. 1020-1090) ovvero che «le poesie sono dipinti amorfi, invisibili, mentre i dipinti sono poesie dotate di forma, tangibili» (诗是无形画, 画是有形诗), in questo caso si può notare un abbinamento perfetto: i tratti del paesaggio si trasformano in un componimento poetico visibile agli occhi di chi sa interpretarli, e i versi che li accompagnano possono aprire a nuovi spazi aldilà dell'immagine. I primi sono opera della forza creatrice della Natura,

<sup>28</sup> L'attenzione mostrata da Castiglione con l'invio di una pietra di Dali in ambienti collezionistici dove certo si era già palesato l'interesse per soggetti come le pietre paesine, mostra bene una circolarità tra oriente e occidente. Seppur notando, anche in questo caso, le basi tecnico-culturali diverse, Baltrušaitis l'aveva già sottolineata per un altro fenomeno di curiosità come l'anamorfoosi, palesatosi in Europa tra XVI e XVII secolo: J. Baltrušaitis, *Anamorfoosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Milano, Adelphi Edizioni, 1978, p. 177.

<sup>29</sup> Nonché in epoca Song anche aspramente criticata, in casi di collezionismo compulsivo o di adorazione portata all'estremo: X. Yang, *Fetishism and Its Anxiety*, cit., pp. 91-148.

i secondi dell'animo umano, mostrando ancora una volta la complementarità e fusione tra la realtà circostante e l'uomo, principio alla base della filosofia cinese.

### *Conclusioni*

È interessante osservare il fenomeno pietre paesine/ *shi hua* in paragone diretto, per meglio delineare quelli che sono i loro punti di convergenza e le differenze. Innanzi tutto, per quanto riguarda la conformazione materica, entrambe le pietre mostrano una peculiare presenza di venature colorate che le rendono simili ad una pittura: nel caso cinese pittura ad inchiostro, nel caso europeo ad olio. Entrambe, tuttavia, per poter entrare propriamente nel genere pittorico, necessitano l'aggiunta di alcuni elementi apportati da un artista: figure o elementi naturali come alberi e animali nel contesto occidentale, versi poetici nel caso della Cina. Entrambe attirano l'attenzione dei ceti più istruiti: nell'ambito cinese, riflettono un dialogo filosofico interiore tra uomo e natura, mentre in quello europeo, l'aspetto del meraviglioso insieme alla ricerca di una spiegazione scientifica. L'utilizzo delle pietre come elementi decorativi nella struttura di mobili ed oggetti è comune ad entrambe le culture, prendendo connotazioni differenti, come abbellimenti di ricercati stipi, per collezionare le curiosità del mondo, o quadri di paesaggio all'interno di Yan ping per proteggere ed ispirare la scrittura calligrafica degli intellettuali.

Da questo paragone tra pietre paesine e *shihua*, si nota certo un parallelismo nell'uso dei materiali naturali e nel riconoscere, insito in questi, un esito estetico, seppur su premesse culturali e su piani cronologici non coincidenti. Limitarsi a queste considerazioni di base non esclude la possibilità di riflettere sull'esistenza di universali culturali artistici, trasversali alle diverse culture, o anche ad interrogarsi sull'intrigante -ma senza risposta- quesito se invece non ci siano stati contatti ed influenze di cui si è persa la memoria, dalla Cina all'Europa, che hanno portato ad utilizzi simili di materiali affini. Mettendo però ora da parte universalismi o influenze non dimostrabili, resta di sicuro un aspetto: culture coesistenti da tempo erano in continuo dialogo, come è anche testimoniato dalla lettera di Castiglione, che vede nelle pietre cinesi un uso nuovo e a lui non familiare, fenomeno interessante a tal punto da inviarne un esemplare in patria, come oggetto da collezione nella sede gesuitica in una galleria romana.

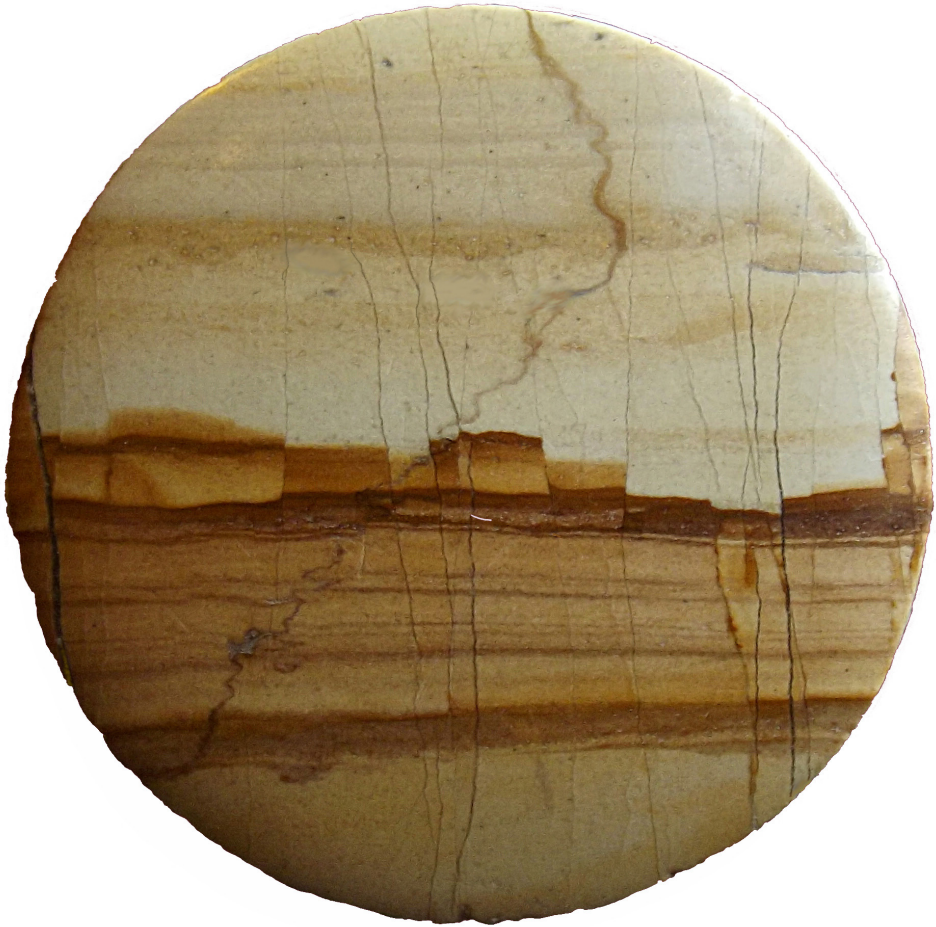


Fig. 1. Pietra paesina di Firenze. Calcere marnoso con linee di infiltrazione a spessore millimetrico di ferro e manganese che, intersecandosi, formano figure che sembrano paesaggi. Valdarno, Firenze.



Fig. 2. Esempio di pietra paesina dipinta. Scuola toscana, XVII secolo.



Fig. 3. Pietra paesina dipinta. Firenze, Museo di Storia Naturale, sezione Mineralogica.



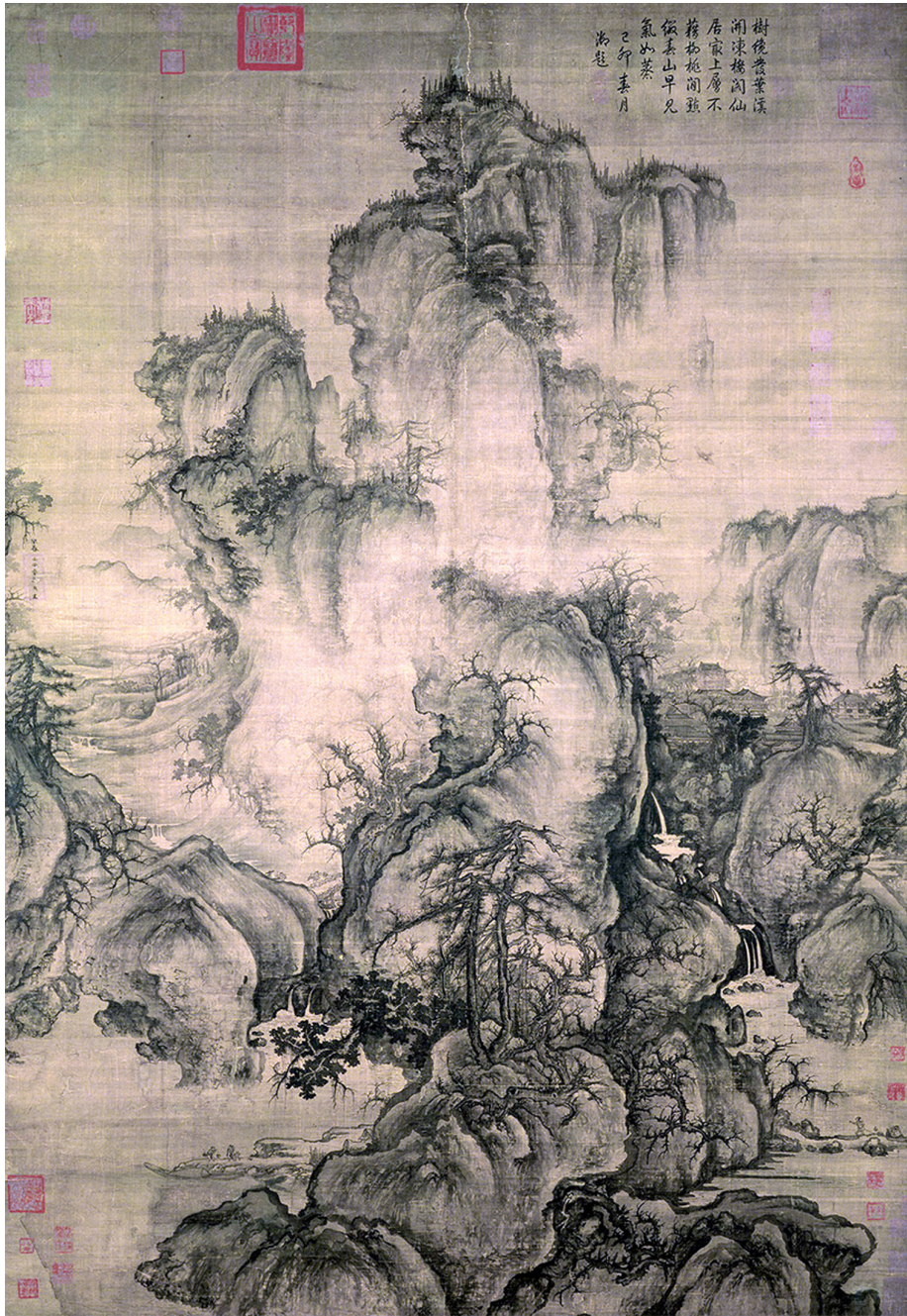


Fig. 4. Guo Xi (郭熙, ca.1020-1090), *Inizio di primavera*, realizzato nel periodo dei Song Settentrionali (960-1125).



Fig. 5. Mi Youren 米友仁 (1074-1151), *Montagne nuvolese*, periodo dei Song Meridionali (1127-1279), New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 6. Riproduzione a stampa di un paesaggio di Ni Zan all'interno del *Jieziyuan Huapu* (芥子园画谱 *Manuale del giardino di semi di senape*) pubblicato nel 1679, New York, The Metropolitan Museum of Art, Asian Art, Rogers Fund, 1924, CP10.

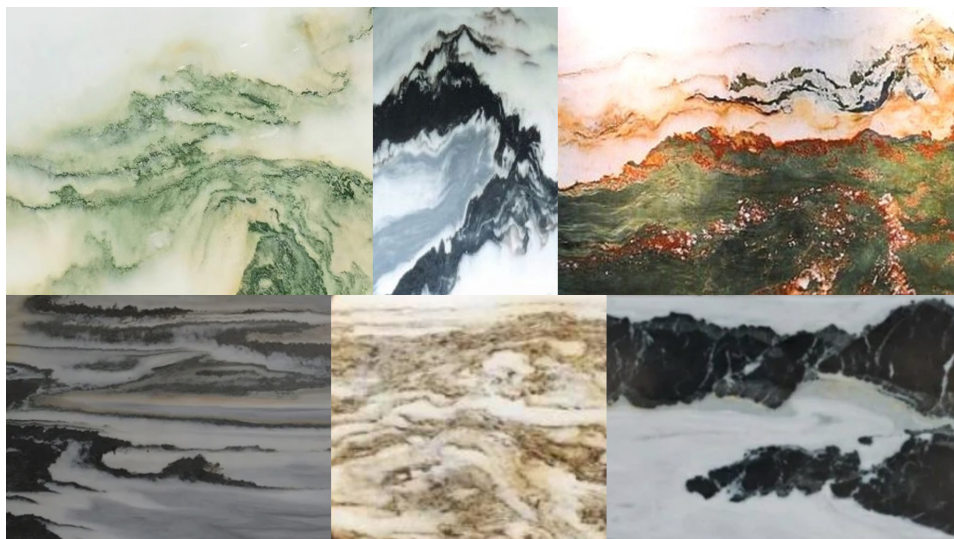


Fig. 7. Alcuni particolari delle varietà delle pietre di Dali, ingrandimenti di diverse venature.



Fig. 8. Esempi di yan ping di diverse forme, realizzati in pietra di Dali, su supporto e cornice in legno, epoca Qing (1644-1912).



Figg. 9-10. Particolari dell'utilizzo delle pietre sulla scrivania tratto dal dipinto su rotolo di seta *L'incontro nel giardino delle albicocche* 《杏园雅集图》 attribuito a Xie Huan 谢环 (1377-1452), pittore di corte della dinastia Ming. Il rotolo raffigura una riunione tra letterati il primo giorno di marzo nel 1437. L'opera completa è reperibile al link <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/41478>>.



Fig. 11. Immagine tratta da LuoWenhua 罗文华, *Jian cang pingfeng* (鉴藏屏风, Studio sulle collezioni di separè cinesi). Tianjin, Tianjin renmin meishu chubanshe, Casa editrice di belle arti popolari di Tianjin, 2006.



Fig. 12. Yu Garden, Shanghai (上海豫园 Shanghai Yuyuan). Esempio di dipinto paesaggistico in pietra.



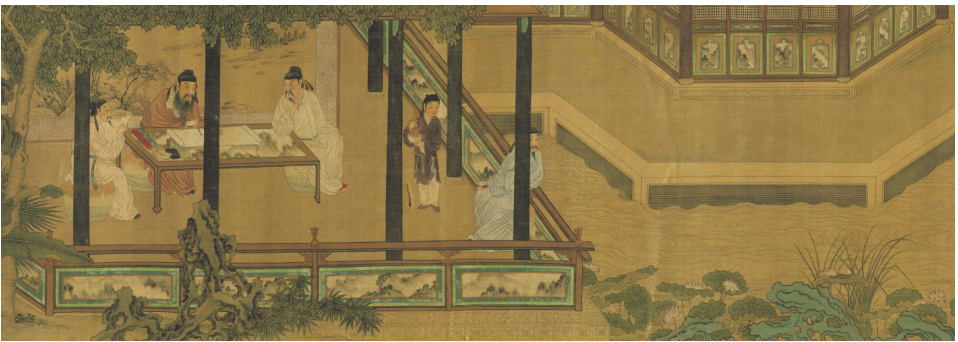
Fig. 13. Yu Garden, Shanghai (上海豫园 Shanghai Yuyuan). Esempio dell'utilizzo decorativo delle pietre all'interno dei mobili.



Figg. 14a-14h. Particolari da Liu Songnian 刘松年 (c.a. 1155-1218) pittore famoso dei Song meridionali, 《十八学士图》 (*Immagine dei diciotto scolari*), inchiostro su rotolo di seta, Taipei, Museo del Palazzo Nazionale.











Figg. 15a-15b. Dettagli tratti da *Kazaki che offrono cavalli in tributo all'imperatore Qianlong* di Giuseppe Castiglione (1688-1766), rotolo su seta, XVIII secolo.



Fig. 16. Yu Garden, Shanghai (上海豫园 Shanghai Yuyuan). Al centro è collocata la *Yu Ling Long* 玉玲珑 (Preziosa pietra di giada), che viene fatta risalire al regno dell'imperatore Huizong (1082-1135), epoca Song. Si tratta di una Taihu shi, 太湖石 pietra di Tai, pietra calcarea originaria del Lago Tai, nei pressi di Suzhou. Questa roccia insieme ad altre due collocate ad Hangzhou e Suzhou sono famose in tutta la Cina per la loro peculiare bellezza, che risiede nell'irregolarità della forma, il loro aspetto longilineo cesellato dai numerosi buchi, segni di una millenaria lavorazione dell'acqua.



## PROFILO

---

### Arianna Magnani

---

Arianna Magnani è ricercatrice (RtdA) in Lingua e Letteratura Cinese presso l'Università degli Studi di Enna "Kore", dove insegna Lingua cinese e Storia dell'Asia. Attualmente coordina il Progetto PRIN 2022 intitolato *M.A.R.E: Manuscripts and books from Asia Reaching Europe. A semantically enhanced digital library mapping Asian books circulation along the Silk Maritime Routes*, insieme alle Università di Pisa e di Salerno. Interessata agli scambi culturali tra Europa e Cina in epoca Ming- Qing, ha pubblicato il libro *Enciclopedia cinese in Europa: percorsi transculturali del sapere tra Seicento e Settecento* (Genova, De Ferrari, 2020) e articoli come *Searching for Sirenes in the 17th and 18th Centuries: Fantastic Taxonomies of Anthropomorphic Fish in Chinese Texts and Jesuit Sources*, in *ANIMALIA: Ideas, images and descriptions of "real and unreal" animals between China and the West*, a cura di Victoria Almonte, Paolo De Troia, «Sulla Via del Catai. Rivista semestrale sulle relazioni culturali tra Europa e Cina», XV, n. 26 (maggio 2022), pp. 87-105.

Arianna Magnani is a researcher (RtdA) in Chinese Language and Literature at the University of Enna "Kore", where she teaches Chinese Language and History of Asia. She currently coordinates the 2022 PRIN Project titled *M.A.R.E: Manuscripts and books from Asia Reaching Europe. A semantically enhanced digital library mapping Asian books circulation along the Silk Maritime Routes*, in collaboration with the Universities of Pisa and Salerno. Her research explores cultural exchanges between Europe and Ming-Qing China. She published *Chinese Encyclopedism in Europe: Transcultural Paths of Knowledge* (Genoa, De Ferrari, 2020) and articles like *Searching for Sirenes in the 17th and 18th Centuries: Fantastic Taxonomies of Anthropomorphic Fish in Chinese Texts and Jesuit Sources*, in *ANIMALIA: Ideas, images and descriptions of "real and unreal" animals between China and the West*, edited by Victoria Almonte, Paolo De Troia, «Sulla Via del Catai. Rivista semestrale sulle relazioni culturali tra Europa e Cina», XV, n. 26 (maggio 2022), pp. 87-105.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

- 1: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_pietra\\_paesina.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_pietra_paesina.jpg)>, User:Rosapicci;
- 2: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Scuola\\_toscana%2C\\_paesaggio\\_su\\_pietra\\_paesina%2C\\_xvii\\_secolo\\_%28coll.\\_priv.%29\\_01.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Scuola_toscana%2C_paesaggio_su_pietra_paesina%2C_xvii_secolo_%28coll._priv.%29_01.jpg)>;
- 3: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marna\\_\(pietra\\_paesina\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marna_(pietra_paesina).JPG)>, User: Sailko





## SEZIONI DELLA RIVISTA

---

### Fontes

---

Inventari di archivi pubblici e privati e altre fonti documentarie correlate

### Studia

---

Contributi e atti di seminari e di convegni di studi

### Fragmenta

---

Documenti e materiali inediti riguardanti opere, artisti, committenti e tipologie dei marmi e del lapideo

### Marmor absconditum

---

Opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti riscoperti e da riscoprire

### Museum marmoris

---

Musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi

### Futura

---

Presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni scientifiche





# Marmora et Lapidea

## Editorial Team

### EDITOR-IN-CHIEF

**Claudio Paolucci**, Fondazione Franzoni ETS, Genova

### EDITORIAL BOARD

**Andrea Lavaggi**, Biblioteca Franzoniana, Genova

**Massimo Malagugini**, Università degli Studi di Genova, dAD

**Luisa Passeggia**, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

### SCIENTIFIC COMMITTEE

**Leticia Azcue Brea**, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

**Heloisa Barbuy**, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

**Fabrizio Benente**, Università degli Studi di Genova, DAFIST

**Fulvio Cervini**, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

**Maria Linda Falcidieno**, Università degli Studi di Genova, dAD

**Fausta Franchini Guelfi**, Università degli Studi di Genova

**Sabine Frommel**, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

**Cristiano Giometti**, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

**Catherine Guégan**, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

**Andrea Leonardi**, Università degli Studi di Bari, LeLiA

**Juan Alexandro Lima Lorenzo**, Instituto de Estudios Canarios

**Rosa López Torrijos**, Universidad de Alcalá de Henares

**Arianna Magnani**, Università degli Studi di Enna "Kore"

**Katarzyna Mikocka-Rachubowa**, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

**Mario Rizzo**, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

**Carlo Varaldo**, Università degli Studi di Genova, DAFIST

**Caterina Volpi**, Sapienza Università di Roma, SARAS

