

L
A



VENEZIA AND SUZHOU
Water Cities along the Silk Roads

ZH
O
T



Edizioni
Ca' Foscari

Venezia and Suzhou

Water Cities along the Silk Roads



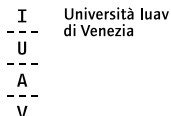
Edizioni
Ca' Foscari

VENEZIA AND SUZHOU

Water Cities along the Silk Roads



In collaborazione con / 合作单位 / in collaboration with



Con il contributo di / 学术贡献 / with the contribution of



Con il patrocinio di / 官方支持 / under the patronage of



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA
RETTRICE / 校长 / RECTOR
Tiziana Lippiello

SEGRETERIA DELLA RETTRICE / 校长办公室 /
RECTOR'S OFFICE
Veronica Giove

PRORETRICE ALLA TERZA MISSIONE / 分管社会影响力副校长 / VICE RECTOR FOR THE THIRD MISSION
Caterina Carpinato

UFFICIO PROMOZIONE CULTURALE (ACPIC) /
文化推广办公室 / CULTURAL PROMOTION OFFICE
Veronica Gusso

FONDAZIONE UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

OPERATION MANAGER / 运营经理
Stefania Amerighi

SETTORE EVENTI / 活动部 / EVENTS OFFICE
Consuelo Puricelli
Angela Bianco
Martina Collauto

SOOCHOW UNIVERSITY OF SUZHOU
PRESIDENT / 校长
Zhang Xiaohong 张晓宏

INTERNATIONAL OFFICE / 国际办公室
Wang Shuao 王受凹
Zi Hong 资虹
Shi Sha 石沙

MOSTRA / 展览 / EXHIBITION
CURATELA / 策展人 / CURATORS
Tiziana Lippiello (Università Ca' Foscari Venezia)
Angelo Maggi (Università Iuav di Venezia)
Andrea Nanetti (Nanyang Technological University, Singapore)

COMITATO SCIENTIFICO / 学术委员会 / SCIENTIFIC BOARD
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE AMBIENTALI,
INFORMATICA E STATISTICA
Antonio Marcomini
Adriano Sfriso
Leonardo Maccari
Francesco Calore

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
Eugenio Burgio
Stefano Gasparri
Sauro Gelichi
Elisa Corrà
Claudio Negrelli
Carlo Beltrame

DIPARTIMENTO DI STUDI SULL'ASIA
E SULL'AFRICA MEDITERRANEA
Laura De Giorgi
Guido Samarani
Daniele Beltrame

DIPARTIMENTO DI MANAGEMENT
Tiziano Vescovi

SOOCHOW UNIVERSITY OF SUZHOU
SCHOOL OF SOCIAL SCIENCE
Wang Han 王晗

SCHOOL OF CHINESE LANGUAGE AND LITERATURE
Cao Lindi 曹林娣

SCHOOL OF BUSINESS
Liu Liang 刘亮

UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA
Angelo Maggi

IR.IDE - UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA
Laboratorio di Rappresentazione "Vide"
Vision Integral Design Environment
Giuseppe D'Acunto

SCHOOL OF ART, DESIGN AND MEDIA
NANYANG TECHNOLOGICAL UNIVERSITY, SINGAPORE
Andrea Nanetti
Davide Benvenuti

**CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
ISTITUTO DI SCIENZE MARINE**

Rosalia Santoleri
Mauro Sclavo
Fantina Madricardo
Alessandro Ceregato

**CONSORZIO PER IL COORDINAMENTO
DELLE RICERCHE INERENTI AL SISTEMA LAGUNARE
DI VENEZIA**

Antonio Marcomini
Pierpaolo Campostrini
Andrea Rosina
Caterina Dabalà

ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA

Giovanni Caniato

**SEGRETERIA SCIENTIFICA / 学术秘书 /
SCIENTIFIC SECRETARY**

**DIPARTIMENTO DI STUDI SULL'ASIA E SULL'AFRICA
MEDITERRANEA**
Daniele Beltrame

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA, SUZHOU OFFICE

Zhu Yi 朱漪

PRESTATORI / 展品提供 / LENDERS

BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA DI VENEZIA
Stefano Campagnolo
Orsola Braides

**FONDAZIONE MUSEI CIVICI DI VENEZIA,
MUSEO FORTUNY**

Mariacristina Gribaudo
Mattia Agnetti
Chiara Squarcina
Cristina Da Roit
Sofia Rinaldi

COMUNE DI VENEZIA

**ARCHIVI FOTOGRAFICI E DIGITALI
DEL COMUNE DI VENEZIA**

**ARCHIVIO STORICO DEL SENATO
DELLA REPUBBLICA, ROMA**

**ARCHIVIO GENERALE DEL COMUNE DI VENEZIA,
FONDO MARIO RIGO**

CENTRO STUDI MARTINO MARTINI, TRENTO

**FONDAZIONE GIANNI PELLICANI, VENEZIA
FRANCESCO BARASCIUTTI FOTOGRAFO, VENEZIA
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE – ISTITUTO
DI SCIENZE MARINE, VENEZIA**

**FONDAZIONE TEATRO LA FENICE, VENEZIA
CINETECA DI BOLOGNA**

SCRINIUM S.P.A., VENEZIA

BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL, PARIGI

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, PARIGI

BODLEIAN LIBRARIES, OXFORD

BRITISH LIBRARY, LONDRA

BRITISH MUSEUM, LONDRA

COLLEZIONI PRIVATE

LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON – USA

THE MUSEUM YAMATO BUNKAKAN, NARA – GIAPPONE

UMI-MORI ART MUSEUM, HIROSHIMA – GIAPPONE

HUANG KAIWEN 黄恺文, SUZHOU

ZENG GANG 曾刚, SUZHOU

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA / 组织秘书 /

ORGANIZATION OFFICE

FONDAZIONE UNIVERSITÀ CA' FOSCARI

Consuelo Puricelli

Stefania Amerighi

Angela Bianco

Martina Collauto

PROGETTO ESPOSITIVO / 展览设计 /

EXHIBITION DESIGN

Andrea Nalesso

Veronica De Martin

PROGETTO GRAFICO DELLA MOSTRA / 展览平面设计 /

EXHIBITION GRAPHIC DESIGN

Brixten

DESIGN CATALOGO / 目录设计 / CATALOGUE DESIGN

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

Andrea Nalesso

Veronica De Martin

TRADUZIONE IN ITALIANO / 意大利语翻译 /

ITALIAN TRANSLATION

Livio Zanini

Daniele Beltrame

Anna Zhu

Qiu Shiyu 仇诗雨

Federica Ceccarelli, Rita Fabiano, Filippo Grassi

**TRADUZIONE IN CINESE / 中文翻译 /
CHINESE TRANSLATION**

Xu Yingying 许盈盈

Liang Cien 梁慈恩

Gu Shuangshuang 顾双双

Zhu Yi 朱漪

REVISIONE DEL TESTO IN INGLESE / 英文校对 /

REVISION OF ENGLISH TRANSLATION

Pina Caraglia

CONTENUTI MULTIMEDIALI IN MOSTRA / 展览中的多媒体内容 / EXHIBITION MULTIMEDIA CONTENTS

Kinonauts

Samuele Cherubini / Venice Documentatio Project

Elisa Corrò

TOUR VIRTUALE / 虚拟漫游 / VIRTUAL TOUR

Graitec s.r.l.

REALTÀ VIRTUALE / 虚拟现实 / VIRTUAL REALITY

Hybrid Reality

VIDEO / 视频

Soochow University School of Communication

Zhang Sicong 张思聪

Rao Tao 饶涛

Wei Jianhong 韦建宏

Wei Zongchao 位宗超

Soochow University School of Foreign Languages
(Translators)

Li Ziling 李子琳

Wan Yi 万燊

Jiang Minxian 江铭贤

UFFICIO STAMPA E COMUNICAZIONE / 新闻通讯办公室 /

PRESS OFFICE AND COMMUNICATIONS

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA, UFFICIO

COMUNICAZIONE E PROMOZIONE DI ATENEIO (ACPIC)

Paola Vescovi

Federica Ferrarin

RINGRAZIAMENTI / 致谢 / ACKNOWLEDGEMENTS

Marianna Bressan (Direttore di Museo nazionale
e Area archeologica di Altino)

Giuliano Virgiliani Pesenti

Venezia and Suzhou

Water Cities along the Silk Roads

Virtual Tour Exhibition

a cura di Tiziana Lippiello, Angelo Maggi e Andrea Nanetti

Catalogo della mostra

30 settembre-31 dicembre 2022

Venezia

Edizioni Ca' Foscari – Venice University Press

2022



Venezia

威尼斯



Suzhou

苏州

La mostra *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads* è una tappa immaginaria di un lungo percorso tra due città il cui legame non può rivelare meglio il valore dell'amicizia umana.

Immagini e racconti ci conducono attraverso la storia di uno dei più antichi, intensi e ininterrotti scambi tra Oriente e Occidente, simbolo di conoscenza e comprensione dell'altro. Un legame arricchito nel corso dei secoli, dalla fervida opera di poeti, mercanti, esploratori, studiosi, religiosi, al punto che per entrambe le parti, italiana e cinese, la firma del Protocollo «Città Sorelle» tra Venezia e Suzhou, nel 1980, è stata la naturale evoluzione che ha dato un coraggioso impulso a unire tradizione e innovazione.

Da allora, i rapporti sono cresciuti costantemente, nei campi della cultura, dell'accademia e delle relazioni industriali. Oggi Suzhou ospita una rilevante comunità italiana e il più grande distretto industriale italiano fuori dall'Europa. Venezia rappresenta un porto naturale per gli studi cinesi ed è considerata dai cinesi una delle città più interessanti e popolari del mondo, ospitando un rinomato Padiglione cinese alla Biennale.

In un mondo ancora segnato dalle conseguenze della pandemia, dove le distanze sembrano aumentare, l'Anno del Turismo e della Cultura Italia-Cina 2022 svolge un ruolo centrale come ponte che unisce idealmente i popoli, risvegliando la naturale curiosità che ha sempre alimentato il terreno fertile delle relazioni durature tra civiltà millenarie.

Un antico proverbio cinese dice: «Ci vuole un decennio per far crescere gli alberi, ma ci vogliono cento anni per far crescere le persone». Sono fermamente convinto che dobbiamo incoraggiare e rafforzare ancora una volta gli scambi interpersonali, che rappresentano la parte più preziosa e resistente della duratura amicizia tra i nostri popoli.

Questa è la forza della forte relazione tra Venezia e Suzhou, due città così lontane sulla terra eppure così vicine nella mente, un simbolo vivido del dialogo e della collaborazione tra le nostre due Nazioni.

Luca Ferrari | Ambasciatore d'Italia in Cina

“威尼斯和苏州： 丝路上的水城”展览是两座城市之间漫长历史道路上的一座里程碑，二者之间的纽带完美地诠释了人类友谊的价值。

图画与故事讲述着彼此的过往，这些作品带我们领略东西方之间最为古老、密切又未曾间断的交流之一。几个世纪以来，诗人、商人、探险家、学者和宗教人士的激情创作丰富着两城之间的联系，推动着它稳步向前，直至展现出传统和创新交融的力量。1980年，中意双方正式签署了威尼斯和苏州之间的“友好城市”协议。

自此，文化、学术和工业领域的合作不断增加。如今的苏州拥有着除欧洲以外最大的意大利工业区和一个意大利人社區；威尼斯则是进行中国研究的天然港湾，被大家认为是世界上最有趣与最受欢迎的城市之一，双年展上的中国展览馆也同样闻名。

当下，新冠大流行的影响还在持续，距离被拉远。“2022中意旅游和文化年”作为连接人们的理想桥梁，重新唤醒了两大千年文明之间对彼此自然的好奇心。

中国古语有云：“十年树木，百年树人”。我始终坚信鼓励和加强人文交流的重要性，这是两国人民长久友谊中最为宝贵与坚韧的部分。

威尼斯和苏州之间存在着深深的羁绊，两个在地理上相隔甚远却又在心意上相连的城市，生动地印证了两国之间的对话与合作。

驻中国的意大利大使

La mostra *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads* celebra un'amicizia millenaria fra le nostre civiltà, un viaggio che inizia lontano nel tempo, con missionari, viaggiatori e mercanti, il più noto dei quali fu Marco Polo, curioso ed eclettico mercante veneziano. Ripercorriamo le tappe dell'amicizia fra i due popoli e la collaborazione fra le due città, inaugurate nel 1980 con la firma del protocollo del loro gemellaggio, uno dei primi in Cina e in Europa, ma in verità iniziate molto tempo prima, con gli scambi culturali e commerciali lungo le vie della seta: una tradizione che continua ancor oggi.

Ricordo a questo proposito tre importanti iniziative culturali che seguirono al gemellaggio e lo resero concreto: la fondazione di *Catai: rivista di studi e di documentazione sulla Cina*, edita dal Comune di Venezia (il cui primo numero uscì nel 1981; la straordinaria mostra archeologica *7000 anni di Cina*, del 1983; infine, il Convegno Internazionale di Studi *La civiltà cinese antica*, tenutosi alla Fondazione Giorgio Cini nell'aprile del 1985, sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica italiana e con l'adesione del Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese, che videro la partecipazione dell'Università degli Studi di Venezia (Seminario di lingua e letteratura cinese). Per mantenere in vita questa millenaria tradizione di rapporti fra le due città, nel febbraio del 2017 le due università statali, l'Università Ca' Foscari Venezia e la Soochow University, promossero un accordo di collaborazione bilaterale e, di comune accordo, fondarono presso la Soochow University il Ca' Foscari Soochow Office 威尼斯大学办公室 con lo scopo di facilitare il dialogo fra le due realtà culturali, sociali ed economiche, e promuovere progetti di collaborazione culturale e scientifica fra i due atenei, utili per lo sviluppo delle università e la reciproca conoscenza e collaborazione delle due città. Intitolato *Due città, tre ponti*, questo progetto ha visto nel corso degli anni la collaborazione scientifica di professori, ricercatori e docenti delle diverse aree disciplinari, su tre temi rappresentati simbolicamente da tre ponti: 1. «Lingue e culture: beni culturali lungo la via della seta»; 2. «Management e Business: dai fiori ai frutti»; 3. «Acqua, scienza e tecnologia: migliorare la qualità con materiali avanzati per la rimozione e il recupero dei contaminanti nelle acque naturali».

Il progetto del Ca' Foscari Soochow Office ha ottenuto il sostegno del Ministero dell'Università e della Ricerca italiano e del Consolato italiano di Shanghai. Nell'ambito di queste tre tematiche, le due università hanno condotto ricerche congiunte e promosso programmi di studio, come ad esempio il corso intensivo di Lingua italiana alla Soochow University, il programma di cotutela congiunta nell'ambito del dottorato di ricerca finanziato con fondi Erasmus Plus ICM 2019-22, il seminario *The Cultural Significance of Water in Eastern and Western Classics* (Soochow University, 2018), pubblicazioni congiunte in ambito scientifico e infine la mostra *Venice and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads* che corona, nell'Anno della Cultura e del Turismo Italia-Cina 2022, tutte le attività culturali e scientifiche, didattiche e di sviluppo del territorio promosse dalle due città. Nel 2019, all'accordo generale strategico fra l'Università Ca' Foscari e la Soochow University si è aggiunto un accordo fra la Facoltà di Architettura di quest'ultimo ateneo e Luav.

I due anni di pandemia hanno inesorabilmente cambiato la nostra vita e le nostre progettualità. Oggi più che mai la cooperazione internazionale può contribuire alla pace nel mondo, alla realizzazione di progetti condivisi di sostenibilità ambientale, economica e sociale, alla costruzione di un'etica universale, nel rispetto di ogni civiltà, realizzando un antico adagio cinese: l'armonia nella diversità (*he er bu dong* 和而不同).

Parlando di città invisibili, Italo Calvino ricordava come Kublai Khan notò che Marco Polo non parlasse mai di Venezia, e questi rispose: «Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia». Kublai Khan insisteva per sapere di più di Venezia e Marco osservò: «Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano. Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco» (Italo Calvino, *Le città invisibili*. Milano: Mondadori, [1993], 2021).

I nostri progetti mirano alla salvaguardia di due città d'acqua meravigliose e fragili, due città parte dell'UNESCO World Heritage List, promuovendo la valorizzazione dei loro beni culturali e dei loro ecosistemi, il dialogo culturale e scientifico, la condivisione di buone pratiche e dei risultati della ricerca attraverso le competenze innovative e trasversali di giovani talenti di tutto il mondo.

我们用“威尼斯与苏州：丝绸之路上的水城”展览来颂扬我们两个文明间跨越千年的友谊。这段旅程可以追溯到很久以前的诸多传教士、旅客与商人，其中最著名的是马可·波罗——一位好奇且不羁的威尼斯商人。我们一起回顾威尼斯和苏州这两个城市间的友谊与合作：1980年，这两座城市签署了友好城市关系议定书，这也是中国与欧洲最早签订的友城协议之一，但事实上这种友好关系在更早之前就存在了：它体现在丝绸之路上的商业与文化交流上，并成为延续至今的传统。

我还记得在签署了友好城市关系议定书之后，在两座城市举办了三次重要的文化活动：由威尼斯市政府出版的期刊《Catai：中国研究和文献杂志》创刊（其第一期于1981年出版）；1983年举办的“中国七千年”特别考古展；以及在意大利共和国总统和中华人民共和国文化部的大力支持下，1985年4月，乔治·奇尼基金会召开了中国古代文明研究国际研讨会，而威尼斯大学（中国语言文学研讨会）也参加了这次会议。

为了延续两座城市千年来的友好关系，2017年的2月，威尼斯大学和苏州大学签订了双边合作协议，并协商一致在苏州大学校园内设立威尼斯大学海外办公室。此举旨在促进两种不同文化、社会及经济体的沟通；推动两所高校文化科研项目交流；在助力高校发展的同时，也加深苏州和威尼斯这两座城市间的相互了解及合作。我们将此项目命名为“两城三桥”。这些年来来自不同学科的教授、研究员和教师们通力合作，在以三座桥梁为象征的三大学术领域发展出合作项目：一、语言与文化：丝绸之路沿线的文化遗产；二、管理与商业：从开花到结果；三、水，科学与技术：以高性能材料去除和回收自然水体中的污染物。

威尼斯大学苏州办公室项目得到了意大利教育部和意大利驻上海领事馆的支持。在这三个学科框架内，两校开展了联合研究和教学合作。比如在苏州大学内开设的意大利语集训课程；由欧盟Erasmus Plus ICM 2019-2022基金资助的研究型博士内部联合辅导计划；《东西方典籍中水的文化意义》研讨会（苏州大学，2018年）；在学术领域的联合出版；以及本次的“威尼斯与苏州：丝绸之路上的水城”展览。在2022年意大利-中国文化与旅游年中，本展览为两个城市所组织的所有以文化、科研、教育和区域发展为主题的活动更添一抹华彩。2019年，在威尼斯大学与苏州大学的框架战略协议中，新增了一项苏州大学建筑学院与威尼斯建筑大学之间的协议。

两年来，新冠疫情无情地改变了我们的生活和计划。如今，国际合作对于促进世界和平；实现环境、经济和社会可持续发展；构建一个尊重所有文明的普世伦理的助益比以往任何时候都显著，所有这些努力以中国的一句古语为目标：和而不同。

在《看不见的城市》一书中，伊塔洛·卡尔维诺记述道：忽必烈注意到马可·波罗从未谈论过威尼斯，他是这样回答的：“每当我描述一个城市时，都会说到威尼斯。”忽必烈坚持要了解更多关于威尼斯的情况，马可·波罗指出：“一旦记忆中的图像局限于文字中，便会被抹去。也许是我担心一旦说起威尼斯，反而就会失去它。又或者，在谈到其他城市时，我已渐渐失去了它”。【摘自伊塔洛·卡尔维诺，看不见的城市，蒙达多利出版社，米兰，1993，2021年再版】

本项目旨在保护两座美丽而脆弱的水城，它们均在联合国教科文组织的世界遗产名录之列。来自世界各地青年人才凭借自己的创新能力和多元技能，能够促进城市文化遗产和生态系统价值最大化，实现文化和科学对话，共享优质实践和研究成果。

李集雅 威尼斯大学校长

La cooperazione in ambito culturale rappresenta uno dei punti forti e strategici nelle dinamiche delle relazioni bilaterali tra Italia e Cina.

Sin dal 1988, quando la prima delegazione governativa italiana, con competenze in materia di conservazione del Patrimonio Culturale, arrivò in Cina, la collaborazione in ambito culturale tra i due Paesi si è ampliata, implementando un dialogo interculturale costante e significativo. Oggi ogni settore di cooperazione esplorato lascia emergere ampie e innovative prospettive di sviluppo.

In questi anni si sono realizzati importanti interventi di conservazione e restauro, si è condivisa una linea comune di tutela del patrimonio, si sono intensificati gli scambi in molti settori artistici e si è rafforzata la collaborazione museale, attraverso scambi di mostre e progetti congiunti, volti a coinvolgere e avvicinare sempre più il grande pubblico di entrambi i Paesi, promuovendo la conoscenza reciproca, dei rispettivi patrimoni e culture. Sinergie e progetti che non sono mai completamente mancati, anche in momenti critici che hanno segnato la nostra storia recente, ma che al contrario hanno sperimentato nuove modalità di operare e condividere a distanza.

In questo quadro di fattiva collaborazione, importante e strategico si è rivelato il ruolo del Forum culturale Italia-Cina, istituito sotto l'egida dei Governi della Repubblica Italiana e della Repubblica Popolare Cinese, quale strumento tecnico per promuovere, nel settore culturale, concrete forme di cooperazione, nel rispetto dei rispettivi ordinamenti giuridici, dei principi di reciprocità e mutuo beneficio.

Tra le azioni del Forum un ruolo centrale è rappresentato dai progetti di Gemellaggio tra siti UNESCO italiani e cinesi. In questo ambito si colloca il gemellaggio tra Venezia e la sua laguna e la città di Suzhou e i suoi giardini. Iniziativa finalizzata non solo alla tutela e promozione dei rispettivi patrimoni culturali, ma anche ad una mirata e articolata promozione dei rispettivi territori.

Suzhou – splendida città conosciuta per i suoi giardini classici e i suoi canali. Come la definì Marco Polo «la Venezia dell'Oriente».

Venezia – unica e iconica per la bellezza ma anche fragilità del suo patrimonio artistico e architettonico – paradigma universalmente riconosciuto di sostenibilità ambientale, sociale e culturale.

Suzhou e Venezia, distanti ma simili. Da duemila anni la 'Via della Seta' le avvicina, mettendo in comunicazione Oriente e Occidente. Un gemellaggio antico secoli e riaffermato quarant'anni fa, un modello concreto di diplomazia culturale e di sinergia per affrontare e sperimentare soluzioni ai temi di sostenibilità che polarizzano la ricerca e il dibattito internazionale.

文化领域的合作是意中双边关系发展的重要战略点之一。

自1988年第一个具有文化遗产保护专业能力的意大利政府代表团抵达中国以来，两国在文化领域的合作不断扩大，开展了持续而有意义的跨文化对话。如今，每一个领域合作探索都展现出广阔而全新的发展前景。近年来，两国之间开展了重要的文物保护和修复活动，分享了遗产保护方面的共同路线，强化了在许多艺术领域上的交流，通过交流展览和联合项目加强博物馆合作，不断拉近两国大众之间的距离，促进对彼此文化遗产的相互了解。即使在近期我们共同面临的一些关键时刻里，两国之间的协作和项目也从未完全中断，相反，尝试出了一些远程操作与共享的新模式。在这一有效的合作框架下，在意中两国政府的支持下建立的意中文化论坛具有重要的战略性作用，在遵守两国的法律制度、秉持互惠互利原则的基础上，运用技术手段推动文化产业领域中的具体合作形式。

在论坛的活动中，意大利和中国拥有世界文化遗产城市的结对项目占据了核心地位，拥有潟湖的威尼斯及拥有园林的苏州市互结为友好城市，便是在这样的背景下促成的。这个项目不仅旨在保护和宣传两国的文化遗产，更旨在精准和明确地宣传各自的国家。

苏州——以古典园林和运河而闻名于世的美丽城市。马可波罗称之为“东方威尼斯”。

威尼斯——风景如画，拥有的独一无二的美，同时，她的艺术和建筑遗产是脆弱的——是全世界认可的环境、社会和文化可持续性的典范。

苏州和威尼斯，虽然远隔重洋，但却有许多相似之处。两千年来，“丝绸之路”拉近了它们的距离，连接了东方与西方。两个城市的渊源始于几个世纪前，40年前缔结友好城市再次肯定了它们的关系。它们之间形成的一种文化外交和协同合作模式，能够用于研究和试验可持续性问题的解决方案，引起了国际上的交流和探讨。

罗萨娜·比纳奇 意中文化论坛秘书处负责人

Marco Polo, famoso viaggiatore italiano, nato a Venezia da una ricca famiglia di mercanti racconta nel suo *Milione*, ben noto ai cinesi, ciò che vide nei diciassette anni trascorsi in Cina, il più ricco Paese dell'Asia a quel tempo. Tuttavia, pochi sanno che all'interno de *Il Milione* c'è anche un commovente episodio in cui un giorno, durante i suoi viaggi Marco giunse in un'antica città; qui l'acqua che scorreva sotto i ponti e i canti che provenivano dalle barche dei pescatori immediatamente gli suscitavano la nostalgia di casa, tanto da fargli chiamare questa città «la Venezia dell'Oriente»: si trattava di Suzhou. Il 16 marzo 1979 il sindaco di Venezia Mario Rigo scrisse una lettera al presidente ad interim dell'Associazione del Popolo Cinese per l'Amicizia con i Paesi Stranieri Wang Bingnan in cui per la prima volta sollevava la possibilità di un gemellaggio fra Venezia e Suzhou. Il 24 marzo 1980 Venezia e Suzhou siglarono formalmente l'accordo di gemellaggio, il primo per la città di Suzhou: in questo modo le due città continuarono a scrivere una storia comune.

Suzhou e Venezia sono entrambe città d'acqua, una in Asia e l'altra in Europa, e sono simili in molti aspetti: Suzhou è una splendida città conosciuta per i suoi giardini storici, Venezia è una famosa e romantica città ricca di storia. Da duemila anni la 'Via della Seta' unisce e avvicina le due città, pur separate da innumerevoli montagne e fiumi, e mette in comunicazione l'Oriente e l'Occidente facendo splendere entrambe le civiltà nel loro contatto. Settecento anni fa queste due città furono collegate grazie al primo legame creato dal viaggio di Marco Polo e divennero città gemelle grazie ad una lettera colma di profonda amicizia scritta quarant'anni fa. I cinque colori sono tutti diversi ma mescolati insieme formano un'immagine; le cinque note sono tutte uniche ma armonizzate fra loro danno vita alla musica. Due città con uno sviluppo e delle caratteristiche tanto diverse hanno creato una fortissima consonanza nella trasmissione del loro patrimonio storico e nel reciproco scambio di civiltà.

L'amicizia fra Suzhou e Venezia ha continuato a crescere ancor più grazie alla stretta unione fra le università di Suzhou e quella di Venezia. Il 27 febbraio 2017 l'Università di Suzhou e quella di Venezia hanno instaurato una collaborazione formale firmando il *Memorandum di cooperazione fra l'Università di Suzhou e l'Università di Venezia* e il *Memorandum per la costituzione di un ufficio dell'Università di Venezia presso l'Università di Suzhou*. In seguito, i rettori delle due università si sono incontrati più volte, sviluppando insieme il progetto di cooperazione nella ricerca scientifica chiamato *Due città, tre ponti*, il Progetto Erasmus+ e il Programma di doppio tirocinio, oltre ad una serie di altri progetti di cooperazione. Inoltre, hanno realizzato il grande evento culturale della mostra *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads*. «Ogni bellezza è unica e occorre saper apprezzare la bellezza delle altre culture come della propria»; questa mostra contribuirà a rafforzare un dialogo paritario fra le due città e i due Paesi, a costruire un confronto reciproco, a promuovere il contatto e lo scambio culturale, a offrire al mondo successi culturali di grande valore.

Il 2020 è stato un anno davvero fuori dal normale. Nell'affrontare l'improvvisa epidemia di COVID-19 tutti i Paesi del mondo hanno rafforzato i loro legami e la loro collaborazione e hanno compiuto enormi sforzi per combatterla. All'inizio dell'epidemia tutti i Paesi amici, compresa l'Italia, hanno offerto un grande sostegno alla Cina e ci hanno aiutato ad ottenere una grande vittoria contro il virus. Appena scoppiò l'epidemia in Italia il presidente Xi Jinping esprime la sincera vicinanza del popolo e del governo cinese al governo e al popolo italiano. Il governo cinese ha aiutato l'Italia con grandi quantità di materiali per il trattamento e la prevenzione del virus. Anche l'Università di Suzhou e quella di Venezia si sono sostenute in molti modi. Nell'affrontare le difficoltà comuni e nell'aiutarci reciprocamente abbiamo sentito ancor più profondamente un senso di solidarietà e di vicinanza, pur nella distanza geografica. L'Università di Suzhou ha atteso il momento di poter realizzare insieme all'Università di Venezia la mostra *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads*, proprio per promuovere la comprensione reciproca fra Italia e Cina e fra il popolo cinese e ogni popolo europeo, per rafforzare i reciproci scambi culturali e costruire insieme un nuovo e splendido futuro nella diversità. Che la mostra possa essere un totale successo! Che la solida amicizia e la lunga collaborazione fra l'Università di Suzhou e l'Università di Venezia e fra Suzhou e Venezia possano fare un ulteriore passo avanti!

Zhang Xiaohong Rettore della Soochow University di Suzhou

马可·波罗出生于威尼斯一个富裕的商人家庭，是意大利著名旅行家，他的《马可·波罗游记》记述了他在当时东方最富有的国家——中国游历17年间的所见所闻，为中国人所熟知。但是很多人却不了解在他的游记中还有一个动人的故事：有一天，马可·波罗辗转来到一座古城，城区里的小桥流水、渔船上的歌声瞬间点燃了他的思乡之情，他把这座古城称为“东方威尼斯”，她就是苏州。1979年3月16日，威尼斯市马里奥·里戈市长给时任中国人民对外友好协会会长王炳南先生写了一封信，信中首次提出了让威尼斯与苏州结为友好城市的倡议。1980年3月24日，威尼斯与苏州正式结为友好城市，成为苏州的第一个国际友好城市，由此而续写了一段佳话。

苏州与威尼斯同为水城，有很多地方是相似的。一座是精致的园林城市，一座是浪漫的历史名城；一座是东方水城，一座是欧洲水乡。两千年来，“丝绸之路”将隔着千山万水的两座城紧密连在一起，东西方文明也因此遥相呼应，碰撞出来的火花熠熠生辉。七百年前，这两座城市因马可·波罗的游历第一次结缘；四十年前，又因一封深情厚谊的信件结为友好城市。五色不同，交织而成章；五音各异，交响而成乐。发展轨迹和精神特质迥异的两座城，在历史遗产传承和文明互动交流方面产生了强烈的共鸣。

苏州与威尼斯的友谊，更因苏州大学与威尼斯大学两所高校的强强联合而持续升华。2017年2月27日，苏州大学与威尼斯大学正式建立合作关系，签署《苏州大学与威尼斯大学校际合作备忘录》与《威尼斯大学驻苏办事处备忘录》。随后，两校领导多次互访，携手开展了“双城三桥”合作科研项目、“Erasmus+项目”及“双向实习项目”等一系列合作，更一同筹备了2020年“威尼斯—苏州—丝绸之路上的水城展览”这一文化盛宴。“各美其美，美人之美”，此次展览活动，有助于加强两城和两国平等对话、交流互鉴，促进文化碰撞与交融，以更有活力的文明成就贡献世界。

2020年，是极不平凡的一年。面对突如其来的新冠肺炎疫情，世界各国加强了联系与合作，为抗击疫情作出了巨大努力。在疫情爆发之初，包括意大利人民在内的各国朋友们给予中国大力支持，助力我们取得抗击疫情斗争重大胜利。当疫情在意大利大爆发时，习近平主席代表中国政府和中国人民向意大利政府和人民表示诚挚慰问，中国政府向意大利援助了大批医疗救治及防护用品，苏州大学与威尼斯大学也通过各种形式给予彼此支持。我们深切地感受到，越是面对困难，越是要保有“山川异域、风月同天”的情怀，越是要守望相助。苏州大学期待与威尼斯大学以举办“威尼斯—苏州—丝绸之路上的水城”展览为契机，推动中意、中欧各国人民增进了解，加强文明互动交流，共筑美美与共的新未来！

祝愿展览取得圆满成功！祝愿苏州大学与威尼斯大学、苏州与威尼斯的传统友好合作更上一层楼！

张晓宏 苏州大学校长

Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads

Catalogo della mostra a cura di / 展览目录编辑 / Exhibition Catalogue edited by Angelo Maggi, Andrea Nanetti

© 2022 Angelo Maggi, Andrea Nanetti per i testi / 对于文本 / for the texts

© 2022 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione / 本版的版权 / for the present edition



I testi qui raccolti sono distribuiti con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

这里收集的文本是在署名4.0国际创作共用许可证下分发的

The texts here collected are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Crediti fotografici / 照片来源 / Photo credits

Si rimanda alle didascalie delle schede per consultare i crediti delle immagini qui pubblicate.

为了知道在此出版的照片来源请参考目录条目的说明。

Please refer to the captions of the catalogue entries for the credits of the images published here.



Le immagini qui pubblicate sono distribuite con Licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale.

本目录中公布的图片是在署名-非商业性使用-禁止演绎4.0国际许可证下分发的。

The images published in this work are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari

Dorsoduro 3246, 30123 Venezia | <http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione settembre 2022 / 初版 – 2022年9月 / 1st edition September 2022

ISBN 978-88-6969-648-0 [ebook]

Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads / a cura di Angelo Maggi, Andrea Nanetti — 1. ed. — Venezia:

Edizioni Ca' Foscari, 2022. — xviii + 262 p.; 22 cm.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/i-libri-di-ca-foscari/>

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-648-0>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-648-0>

Venezia and Suzhou / 威尼斯与苏州

Water Cities along the Silk Roads / 丝绸之路上的水城

Sommario / 摘要 / Contents

Prefazione / 引言 / Preface

Tiziana Lippiello, Angelo Maggi, Andrea Nanetti 2

Venezia nella laguna / 潟湖中的威尼斯 / Venice in the Lagoon

Alessandro Buosi, Francesco Calore, Caterina Dabalà, Alberto Madricardo,
Fantina Madricardo, Antonio Marcomini, Andrea Rosina, Mauro Sclavo, Adriano Sfriso 5

Le origini di Venezia / 威尼斯溯源 / The Origins of Venice

Stefano Gasparri e Sauro Gelichi 21

Scambi in età contemporanea / 当代交流 / Exchanges in Contemporary Era

Daniele Beltrame 35

La Nave / 《船》 / The Ship

Andrea Nanetti 59

Marco Polo / 马可波罗

Eugenio Burgio 71

Iconografia di Suzhou / 苏州肖像 / The Iconography of Suzhou

Daniele Beltrame e Angelo Maggi 105

Iconografia di Venezia / 威尼斯肖像 / The Iconography of Venice

Angelo Maggi 143

I giardini di Suzhou / 苏州园林 / Suzhou Gardens

Cao Lindi 173

La gondola / 贡多拉 / The Gondola

Giovanni Caniato 199

English Texts / 英文文本

215

Bibliografia / 参考书目 / Bibliography

260

Prefazione

Il 2020 è stato l'anno del quarantesimo anniversario del gemellaggio fra Venezia e Suzhou, nonché il cinquantésimo anniversario delle relazioni diplomatiche fra Italia e Cina. Per l'occasione, nonostante l'impatto globale della pandemia di COVID-19, l'Università Ca' Foscari di Venezia e la Soochow University di Suzhou hanno progettato una serie di iniziative istituzionali e di ricerca. Le mostre, in particolare sono state rivalutate come progetti di collaborazione in continuo sviluppo che serviranno ad approfondire una collaborazione fondata sulla ricerca e sul rapporto con la società fra studiosi e cittadini di Venezia e di Suzhou per affrontare le sfide e le opportunità delle città d'acqua lungo la 'Via della Seta' in linea con i 17 Obiettivi di Sviluppo Sostenibile delle Nazioni Unite e per risolvere le sfide dell'innovazione di entrambe le città. La mostra "Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads" esplora il passato, il presente e il futuro di due città d'acqua quali Venezia e Suzhou, il cui territorio è il risultato di un equilibrio artificiale fra natura e ambizione umana. Nell'ambito delle 'Vie della Seta', le due città dimostrano l'importanza delle vie d'acqua nel connettere popoli e culture. La mostra si svolge in modalità Tour Virtuale, come nuova proposta di valorizzazione delle mostre temporanee, piattaforma interdisciplinare per incoraggiare un dialogo globale sugli scambi storici, culturali ed economici fra le città d'acqua lungo le vie marittime della seta nel continente afro-asiatico. Il gruppo di ricerca della mostra, con il coordinamento dei curatori, ha sperimentato nuove soluzioni per collegare gli Spazi Espositivi di Ca' Foscari con una progettazione virtuale che offra all'utente un'esperienza completa dei materiali selezionati per la mostra. L'esposizione virtuale è accompagnata da un catalogo riccamente illustrato e contenente saggi e schede compilati dai numerosi autori coinvolti nel progetto. Il volume diventa un'ulteriore piattaforma interdisciplinare che potrà incoraggiare il dialogo globale sugli scambi storici, artistici, culturali ed economici fra le città d'acqua, lungo le vie marittime della seta dalla Serenissima al continente afro-asiatico. Venezia e Suzhou sono legate da una secolare esperienza di controllo, utilizzo e rappresentazione dell'acqua: entrambi i paesaggi acquatici delle due città sono infatti il risultato di una lunga evoluzione di controllo delle acque. Oggi entrambe le città affrontano, fra le altre, le sfide della conservazione del patrimonio culturale, tangibile e intangibile, della promozione di un turismo ecosostenibile e del riciclo degli inquinanti, con un impegno comune rivolto ad incrementare il potenziale delle vie d'acqua urbane. L'Università Ca' Foscari e la Soochow University sono impegnate ad avvicinare la ricerca alla società e a formare la prossima generazione di cittadini e di studiosi globali. Le due università intrattengono una partnership strategica, rafforzata dall'apertura dell'ufficio di Ca' Foscari a Suzhou nel febbraio del 2017. I settori di ricerca comuni sono il patrimonio culturale, la gestione aziendale e le scienze ambientali, con una particolare attenzione alla gestione delle acque.

Tiziana Lippiello, Angelo Maggi, Andrea Nanetti

前言

2020年是威尼斯与苏州缔结友好城市40周年，也是中意建交50周年。尽管新冠肺炎疫情席卷全球，威尼斯大学与苏州大学仍为周年庆开展了一系列的校际合作和研究项目。其中，双方一致认为举办展览为是一项可持续发展的合作项目，通过展览，威尼斯与苏州两地学者和市民之间以研究为基础、以社会关系为导向的合作将进一步深化，这两座丝绸之路沿线上的水城将共同面对在实现联合国17项可持续发展目标时所面临的挑战和机遇，携手解决城市创新道路上所遇到的问题。

“威尼斯和苏州——丝绸之路上的水城展”将带领观众探索威尼斯和苏州两座水城的过去、现在和未来。这两座城市现处的地理环境，都是自然与人类之间寻求平衡的结果；作为丝绸之路沿线的城市，它们同时也体现了水路在连接人文方面的重要作用。该展览将适应当下形势，以线上虚拟导览的全新形式举行。展览研究小组在策展人的协助下，尝试使用了新的解决方案，将威尼斯大学的展厅与虚拟设计连接起来，为观众提供欣赏展览展品的完美体验。这种用虚拟模式实现的观展体验，被认为是一个可构建持续性对话和未来的研究空间。

此次线上展览还附有一册电子图录，包含大量精美的插图、由众多参与该项目的作者提供的文章和介绍性文字。这些内容将进一步成为一个跨学科平台，以推动连接威尼斯与欧亚非大陆之间的海上丝绸之路沿线水城进行全球范围内的历史、文化和经济交流上的对话。

威尼斯和苏州由于在治水、水资源的开发利用上有百年经验而相互关联。两座城市的水城风貌都是在水资源治理下长期演变的结果。如今，无论是威尼斯还是苏州，都面临着保护物质和非物质文化遗产、促进可持续生态旅游和污染物循环利用等挑战，共同致力于提高城市水道的潜能。威尼斯大学和苏州大学都努力使让它们的研究更贴近社会，培养新时代的全球公民和学者。双方建立了战略合作伙伴关系，威尼斯大学于2017年2月在苏州设立了办公室以加强合作，两所大学的研究领域为：文化遗产、企业管理和环境科学，其中特别注重水资源管理领域的合作研究。

Venezia nella laguna

瀉湖中的威尼斯



**Venezia è inconcepibile senza la laguna;
senza la laguna Venezia non potrebbe
esistere**

Mike Smart, Maria José Viñals

人们难以想象一个没有潟湖的威尼斯；
没有了潟湖，威尼斯便不是威尼斯

迈克·斯玛特，玛丽亚·何塞·维纳尔斯

Venezia nella laguna. Il mutare dello spazio

Alessandro Buosi, Francesco Calore, Caterina Dabalà, Alberto Madricardo, Fantina Madricardo, Antonio Marcomini, Andrea Rosina, Mauro Sclavo, Adriano Sfriso

Venezia nasce antica nell'Antichità morente, luogo di rifugio e di estrema resistenza in uno spazio marginale di sopravvissuti appartenenti a questa civiltà. Nasce dal mutamento forzato della comune percezione dello spazio, per cui quello lagunare viene prescelto per l'insediamento per le stesse ragioni che prima avevano portato ad escluderla dalla vera vita civile. Nella laguna si rifugiarono naufraghi della romanità, alla ricerca di spazi riparati per proteggersi dai barbari. La laguna è uno spazio marginale e infido: per percorrerla bisogna conoscere la variabile geografia dei suoi canali, i suoi fondali, il mutare sorprendente del profilo del paesaggio a seconda delle maree, dei bordi delle acque e delle terre. I nuovi abitanti della laguna furono costretti ad adattarsi a questo ambiente, ma non si arresero alle pesanti limitazioni imposte da uno spazio così atipico come quello lagunare. Non si fecero schiacciare in una sopravvivenza marginale ma cercarono di trasportare in questo spazio nuovo ciò che avevano dovuto lasciare nei loro luoghi di provenienza. Cassiodoro, uno degli ultimi intellettuali romani, descrive la vita della gente che, prima della nascita della città, risiedeva in laguna. Gli abitanti - racconta - si cibano di pesce e si dedicano alla produzione del sale (prezioso, tanto da venire utilizzato anche come moneta). Tutte le famiglie possiedono una barca e la utilizzano per spostarsi, «come in terraferma si usano i cavalli». Le costruzioni, tra i canneti e su palafitte - come i 'casoni' di oggi - «ricordano i nidi di uccelli marini», o addirittura galleggiano sull'acqua, come zattere, annota ancora Cassiodoro. Le barche «come» i cavalli, le case «come» i nidi

di uccelli marini. In laguna non si vive sulla terra, ma come sulla terra. Venezia, infine, non sarà davvero una città, ma *come* una città, metafora di essa, risultato di una straordinaria trasposizione.

Gli abitanti crearono sulle isole e sulle barene, con tenacia secolare, le condizioni per riprodurre la normalità della vita civile in questo ambiente eccezionale, conferendo a essa, anzi, maggior splendore, perché fatta risaltare sull'incongruità dello spazio lagunare con le esigenze dell'urbanizzazione. Svilupparono per questo una volontà 'acrobatica' che avrebbe segnato profondamente la loro storia. All'atto della fondazione di Venezia si scelse di non separare, di non bonificare il caotico miscuglio di terra e acqua che vi regnava, ma anzi, di difendere gelosamente nei secoli la 'neutralità' di questo ambiente - *né terra né mare* - di mantenere, con un intervento assiduo della mano dell'uomo quel fluido intreccio tra i due elementi che la natura aveva spontaneamente - solo *temporaneamente* - creato, e che, lasciata fare, avrebbe ben presto cancellato interrando la laguna con i detriti dei fiumi che vi sfociavano. La terra in laguna è sempre più o meno mischiata con l'acqua. È terra incerta. Infatti i Veneziani chiamano «terraferma» - terra sicura - solo quella che sta oltre i bordi della laguna. Come annotava Boncompagno da Signa, storico e filosofo, nel 1240, per Venezia «Pavimentum mare, coelum est tectum».

La storia di Venezia è prima di tutto la storia di un successo nel governo di un ambiente complesso, che ha richiesto alla comunità lagunare una perenne tensione demiurgica e che ha influenzato profondamente la sua

mentalità, la sua coesione sociale, la sua cultura di governo e il suo spirito pubblico.

Si vedono le tracce di tutto ciò sul piano più generale, nella capacità della comunità veneziana di mantenere una collocazione geopolitica della città che ne ha valorizzato a lungo e al massimo le potenzialità, anche oltre la sua effettiva potenza: la centralità fra Oriente e Occidente. Venezia si manterrà a lungo lontana dall'Occidente - troppo vicino, perché iniziante ai bordi della laguna - e vicina all'Oriente lontano, oltre il mare. Così potrà essere un mondo a sé: Oriente in Occidente e Occidente in Oriente, proiettando la laguna nello spazio geopolitico, tra terra e mare, nello spazio geopolitico euromediterraneo medievale che ha contribuito a creare. È Francesco Petrarca a chiamare Venezia «alter mundus» cogliendone meglio di ogni altro l'essenza. Un altro mondo, che appare fondato sui riflessi nell'acqua di una laguna imprevedibile e cangiante. In tutto: nel clima, che è di transizione, non più propriamente mediterraneo, non ancora continentale. Ma anche nel paesaggio. In certi giorni, quando le nubi coprono l'orizzonte e il vento soffia, in barca si può provare il brivido dell'alto mare. In alcuni punti sembra mare che tocca l'orizzonte, in altre una prateria verde e multicolore in primavera, bruna, rossa o violacea in autunno. L'acqua non si vede e pare che i profili delle imbarcazioni solchino la terra. Luogo di silenzi. Gli echi vi si spengono, il tempo vi si perde, nei lievi sciabordii e nei riflessi immobili come colonne delle sue acque.

La sezione si compone di alcune mappe storiche della laguna che ne fissano per un istante nel tempo i lineamenti morfologici nel suo costante mutare dello spazio, evidenziandone l'evoluzione, e quindi anche le modifiche apportate dall'uomo, e di tre cortometraggi. Questi ultimi, partendo da Venezia, permetteranno di navigare all'interno dei canali lagunari svelando ciò che normalmente è nascosto dalle sue acque, dagli habitat bentonici alle strutture del Mose, dalle forme di fondo ai relitti e i resti archeologici. Allo stesso tempo presenteranno

alcuni aspetti di ciò che l'azione dell'uomo, basata sulla conoscenza, può fare per migliorarla. La ricerca è impegnata in prima linea nello studio delle dinamiche ambientali della laguna e delle sue componenti, della gestione sostenibile delle sue risorse e degli impatti dovuti alla presenza dell'uomo. Ad esempio, la scomparsa, risalente a qualche decennio fa, delle praterie di piante acquatiche a causa di un'eccessiva pressione antropica, ha causato la diminuzione della qualità biologica ed ecologica della laguna, nonché delle specie ittiche pescabili, con importanti ripercussioni socioeconomiche e ambientali. È stato sviluppato un progetto per il ripristino di queste piante acquatiche, che costituisce un esempio di sostenibilità integrata applicata, dove l'aspetto economico, quello sociale e quello ambientale si muovono assieme per riallacciare quel mai facile rapporto tra gli abitanti della laguna e la laguna stessa. In questo contesto si inserisce CORILA, il Consorzio per il coordinamento delle ricerche inerenti al sistema lagunare di Venezia, un'associazione non-profit tra l'Università Ca' Foscari di Venezia, l'Università Iuav di Venezia, l'Università di Padova, il Consiglio Nazionale delle Ricerche e l'Istituto Nazionale di Oceanografia e Geofisica Sperimentale. CORILA promuove e coordina la ricerca sulla laguna di Venezia, anche a livello internazionale, facilitando l'interazione tra la comunità scientifica e la pubblica amministrazione; studia il sistema fisico, gli aspetti ambientali, architettonici e paesaggistici, economici e sociali della laguna e degli insediamenti, componenti fortemente interconnesse di un sistema complesso, elaborando e gestendo queste informazioni in un quadro integrato, partecipando anche a progetti internazionali e ad altre attività finanziate dall'Unione Europea, offrendo spesso Venezia e la sua laguna come 'sito di studio'. In effetti, Venezia può essere considerata un grande laboratorio per condurre ricerche interdisciplinari sull'adattamento e la mitigazione dei cambiamenti climatici.

潟湖中的威尼斯：空间变换

Alessandro Buosi, Francesco Calore, Caterina Dabalà, Alberto Madricardo, Fantina Madricardo, Antonio Marcomini, Andrea Rosina, Mauro Sclavo, Adriano Sfriso

威尼斯诞生于古代的尾声，这个边缘地带是古老文明幸存者所组成的避难所和最后抵抗阵线。这座潟湖城市之所以诞生的原因就是空间上的“共感”，而这片潟湖被选为“定居点”也恰恰是当初它被排除在真正的文明生活之外的原因。罗马世界的逃难者来到这片潟湖避难，以保护自己免受蛮族的侵害。这片潟湖是一个十分边缘化以及危险的地方，想要穿越它，就一定要了解其运河不断改变的地理情况，它的地基以及海水和陆地间根据潮汐变化而不断变化的临界线。

潟湖的新住民被迫适应这个新环境，但幸运的是他们并未屈服于像潟湖这样的非典型空间的严格限制，他们也并没有陷入边缘生存的境地，相反地，他们试图在这个全新的土地上重建他们家乡的一切。卡西奥多罗斯是罗马最后一批知识分子中的一个，他在他的作品中描述了这座“城市”诞生之前居住在这片潟湖中的人们生活。他记录道，这里的居民的主要食物是鱼，同时他们也很注重盐的生产（盐是非常珍贵的资源，甚至可以当作金币使用）。所有的家庭都有一艘船作为日常交通工具，就像人们在陆地上使用马匹一样。

这里的房子都建造在桩基上，被层层芦苇包围。就像今天我们说“茅草屋”一样，令人联想到海鸟的巢，甚至可以说像筏子一样在水上漂浮，卡西奥多罗斯记载道。

船在这里就“像”马匹一样，房子就“像”海鸟的巢。在这片潟湖中，人不生活在陆地上，只是像是在生活在陆地上那样生活。说到底，威尼斯不是也不会是一个真正的城市，只是像个城市罢了，这是一个比喻，是空间位置变换的结果。

人们凭借着自己坚韧不拔的精神，在这种特殊环境下创造着恢复正常平民生活的条件，甚至让这个岛屿变得更加杰出辉煌，同时也强调了潟湖的空间与城市化需求之间的矛盾。他们为此产生的一种“杂技艺术”意识，深深地刻在了他们的历史上。

在威尼斯成立之初，就决定不分离，也不对她所统治的那片混乱的水路混合体进行土地改良，甚至几个世纪以来谨慎地捍卫这片土地的“既不是陆地也不是海洋的中立性”，在人类坚持不懈地干预下，

保持自然（虽然只是暂时的）所形成的两个要素之间的流动性交织，但继续这样用河流中的碎石填湖造地，这种交织很快会被消除。

潟湖中的土地总是或多或少地与水混合在一起，是一块不确定的土地。实际上，威尼斯人只把位于潟湖边缘之外的地方称为“静止的陆地”（即安全的陆地）。正如历史学家和哲学家Boncompagno da Signa在1240年有关威尼斯的记载中所说的那样，“海洋是她的地板，天空是她的屋顶”。

要说威尼斯的历史，首先要说的就是，这是一个在复杂的环境中统治成功的故事，这需要整个潟湖社区不断的给予自己“造物的压力”，这深刻地影响了她的思想，她的社会凝聚力，政府文化以及她的公共精神。

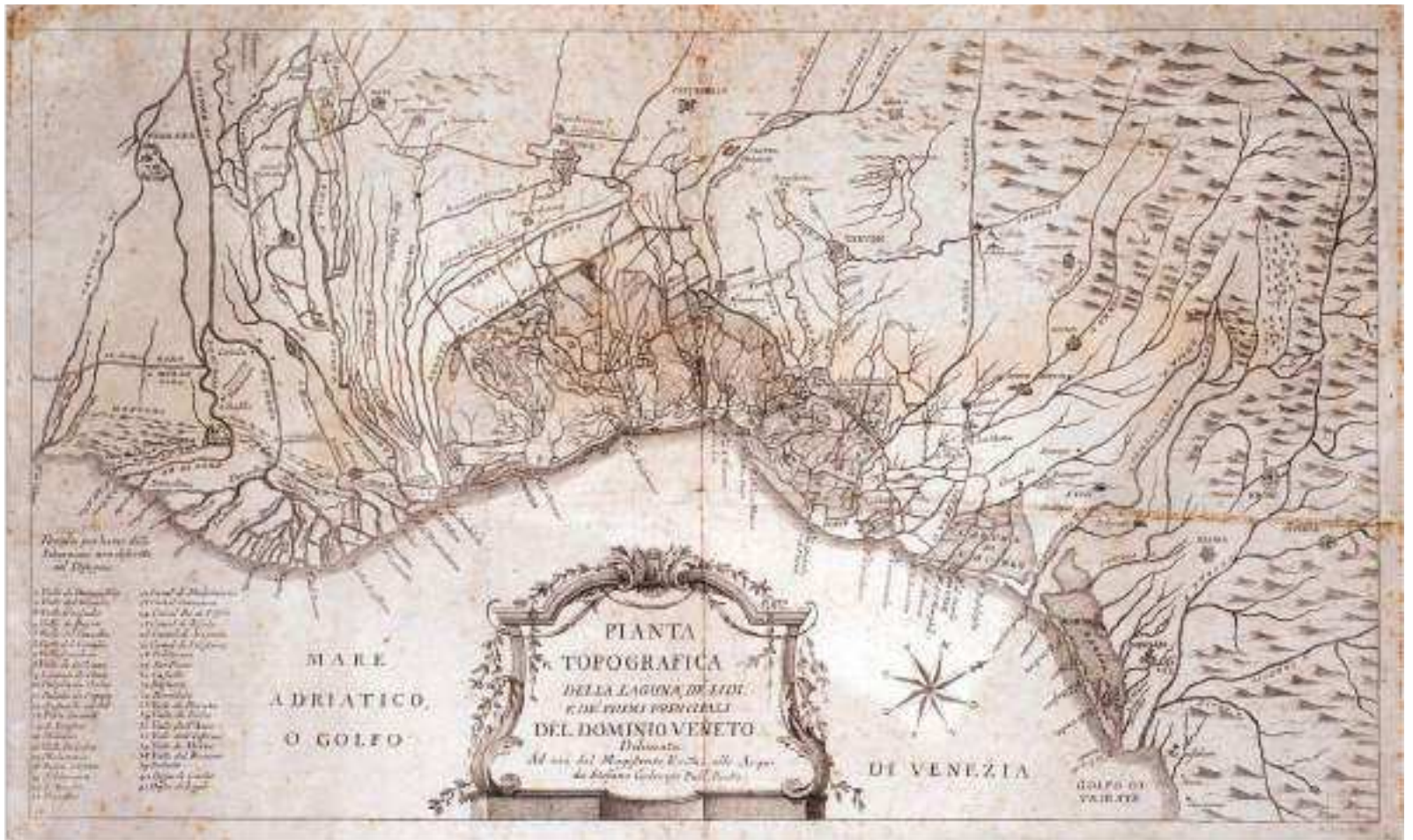
所有这些痕迹都可以从更广泛的层面上看出，即威尼斯人维持该城市地缘政治地位的能力，威尼斯已长期且充分利用了自己的潜力，甚至说是超出了其实际实力：这座城市是东西方之间的枢纽。

威尼斯将远离“西方”而更靠近“海洋另一边的远东”，尽管“西方”从地理位置上看十分接近威尼斯，甚至是出了潟湖边境就是所谓的“西方”。正是因为这样，威尼斯能够形成一个自我的世界：即西方世界里的东方和东方世界里的西方，在陆地与海洋之间，将这片潟湖投射到这个她所帮助创造的中世纪欧洲地中海的地缘政治空间中。彼特拉克(Francesco Petrarca)将威尼斯称为“另一个世界(alter mundus)”，认为其本质比其他任何东西都更好。这个“另一个世界”，似乎建立在一个变化莫测的潟湖的倒影之上。总之，这里的气候是过渡性气候，不是完全地中海式的气候，也不是大陆性气候。而且这里的风景也是如此，在某些日子里，当云层覆盖地平线并且有风刮过的时候，在船上能够感受到来自大海深处的那种寒冷。

在某些地方，有着海天一线的场景，而在另一些地方，则是一片绿色大草原，在春天的时候是五彩缤纷，秋天的时候则是棕色，红色或紫色。不见水的踪影，而从远处看来，那些船就像是在陆地上航行一样。这些都是寂静无声的地方，回声也听不见，时间在微弱的涟漪中、在水中的柱子那寂静的倒影中消逝了。

该部分由与潟湖相关的一些历史地图组成，这些地图展现了不断变化的空间中的那些静止瞬间的轮廓与形态，突出了潟湖的演化，因此也突出了人类活动对潟湖所造成的改变。除此之外，该部分还包括三个短片，短片的内容从威尼斯开始，可以让参观者身临其境地感受在潟湖运河中航行的体验，发现平常深藏于水下的秘密，比如水底的生态环境，摩西计划的系统构造，水底深处的船只残骸和考古遗迹等等。同时也向观众们展现了人类可以在知识层面从哪些方面行动起来改善水环境。该研究项目主要着眼于潟湖及其组成部分的环境动力学研究，在对其资源的可持续管理以及人类对其造成的影响等方面研究均走在前列。例如，几十年前，人类活动所造成的巨大压力导致了水生植物大草原的消失，导致了潟湖以及可捕捞鱼类的生物及生态质量的双重下降，同时对社会经济和环境也产生了重大影响。有关方面已经开展了一项有关恢复这些水生植物生态环境的项目，该项目是可持续

性的综合应用的一个例子，通过经济，社会和环境各方面的共同努力，以重新建立潟湖居民与潟湖本身之间那复杂且困难的缕缕联系。说到这里，我们就需要介绍一下CORILA协会，CORILA是协调威尼斯潟湖系统相关研究的协会，由威尼斯大学，威尼斯建筑大学，帕多瓦大学，国家研究委员会以及国家海洋学与实验地球物理学研究所共同合作组织的一个非营利性协会。CORILA协会的目的是在国际范围内促进及协调与威尼斯潟湖有关的研究，简化科学界与公共行政部门之间的互动沟通。该协会研究潟湖及人类定居点布局的物理系统及其环境、建筑、景观、经济和社会各个方面的内容。人类定居点的布局是一个复杂系统内部高度互连的各个部件，CORILA协会旨在一个集成框架中处理和管理这些信息，同时还参与各类国际项目和其他由欧盟资助的活动，该协会经常将威尼斯及其潟湖“贡献”出来，给同行作为“学习场所”。确实如此，威尼斯可以说是进行气候变化适应和缓解的跨学科研究的绝佳实验室。



**1 Stefano Codroipo e Jacopo Leonardi (incisore).
*Pianta Topografica della laguna, de' lidi e de' fiumi principali
del Dominio Veneto del 1792***

Archivio di Studi Adriatici ISMAR CNR, Reg. ISA, c.16

斯特法诺·科德罗伊波和雅各布·雷奥纳尔迪（雕刻家）。《1792年绘制的有关“威尼托大区的潟湖、海岸以及主要河流”的地形图》

意大利海洋科学研究所亚得里亚海研究档案馆，索引目录，
Reg. ISA, 16号图纸

Redatta da Stefano Codroipo e incisa da Jacopo Leonardi nel 1792, questa carta della laguna e delle aree adiacenti ricalca e aggiorna agli ultimi anni della Repubblica la xilografia cinquecentesca di Cristoforo Sabbadino. Rispetto alla mappa di oltre due secoli prima, le bocche di porto che collegano la laguna al mare sono già ridotte alle tre attuali, ma il corso di molti fiumi termina ancora in laguna; la foce del fiume Piave delimita ancora la laguna a Nord Est, in corrispondenza di Jesolo. Il Delta del Po è già nettamente sviluppato, ma ancora lontano dalla sua massima estensione.

这幅有关潟湖及其周边地区的地图是在1792年由斯特凡诺·戈德罗一波(Stefano Codroipo)草拟以及由雅各布·雷奥纳尔迪(Jacopo Leonardi)刻制而成。

他们临摹了由克里斯托弗罗·萨巴迪诺(Cristoforo Sabbadino)于16世纪制成的木刻地图，并在此基础上进行了修订，直到共和国的最后几年才完成。

与两个多世纪以前的那幅木刻地图相比，这幅地图中连接潟湖与大海的港口口岸数量骤减，只剩下了目前的3个，但仍有许多河流最终汇入潟湖中。皮亚韦河(Piave)的河口从地理上将东北部的潟湖地区及耶索洛(Jesolo)小城划分开来。彼时，波河三角洲正在急剧扩张，但土地面积远未达到历史最高水平。



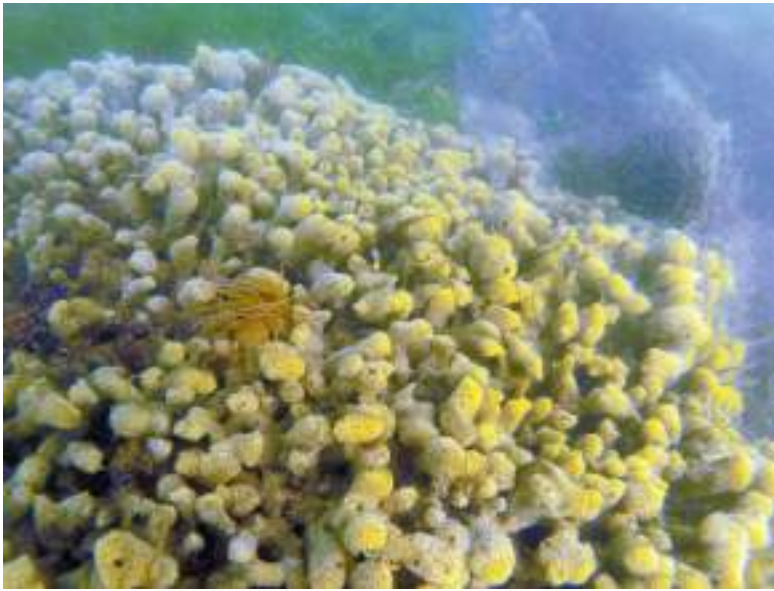
2 Pierre Lessan, Bernardo Combatti.
Mappa generale delle Lagune di Venezia

Archivio di Studi Adriatici ISMAR CNR, Reg. ISA, c.19

皮埃尔·莱森, 贝尔纳多·康巴蒂。《威尼斯潟湖分布全图》
意大利海洋科学研究所亚得里亚海研究档案馆, 索引目录,
Reg. ISA, 19号图纸

La mappa, basata sul rilievo originale condotto dall'Ing. Lessan, direttore delle Fabbriche Civili e dei Lavori Idraulici di Marina durante il Regno d'Italia di età napoleonica (1805-14), fu redatta da Bernardo Combatti e incisa da Dionisio Moretti attorno al 1818. Questo esemplare, colorato a mano, mostra l'aggiunta di manufatti realizzati o ancora in progetto, come il Ponte dell'Impero (oggi della Libertà) destinato a collegare la ferrovia dalla terraferma a Venezia, e varie opere di consolidamento del litorale fra il Lido e Malamocco già intraprese. A testimonianza delle grandi modificazioni alla morfologia lagunare introdotte nel secolo successivo, si osservano la complessa rete di canali che caratterizzava la laguna prima delle grandi opere di scavo del Novecento e la barra di foce che separava la Bocca di Lido e il canale dei Tre Porti, oggi del tutto scomparsa.

莱森(Lessan)是拿破仑帝国时期(1805-14),意大利王国海军水利及土木工程主管部门的负责人。这张地图就是在他所完成的测量勘探工作基础上绘制而成的。之后,由贝尔纳多·康巴蒂(Bernardo Combatti)拟定初稿,再由迪奥尼西奥·莫莱迪(Dionisio Moretti)于1818年左右刻制而成,当时威尼斯还处于奥地利统治之下。与1818年最初的版本相比,我们向大家所展示的这幅地图,不仅经过了手工上色的工序,还对已完成的或正在建设中的一些基建项目进行了补充,比如增加了“帝国大桥”(如今被称为“自由大桥”),它是一座将铁路与威尼斯本岛连接起来的跨海大桥;再比如在利多岛(Lido)与马拉莫科(Malamocco)间的海滨地带增加了许多沿海加固工程,事实上,这些项目早就开始兴建了。潟湖形态在接下来的一个世纪发生了巨大的变化的。作为反映这些变化的证据,我们可以在地图上观察到纵横交错的运河网络,在二十世纪大型的河道挖掘工程开始以前,这些水巷构成了威尼斯潟湖特有的风景;此外,我们在地图上还可以看到入海口三角洲,它曾一度将利多岛入口与特雷波尔蒂的运河分开,如今这个三角洲已经完全消失了。



3-5 Riprese fotografiche di organismi viventi degli ecosistemi acquatici lagunari

镜头下的潟湖水域生态系统生物

Negli ecosistemi acquatici gli organismi viventi vengono per convenzione classificati in base alla loro posizione nella colonna d'acqua. Vegetali e animali che vivono sul fondale sono denominati 'benthos'. Questi organismi, caratterizzati da un'ampia varietà di forme e stili di vita, esercitano un ruolo cruciale nell'ecosistema tramite le reti trofiche e i cicli della materia. Il ricco mosaico di habitat e la biodiversità delle comunità bentoniche sono fortemente legati alla morfologia del sistema lagunare e alla sua evoluzione. Condizioni ambientali estreme e variabili caratterizzano le lagune rispetto al mare o alle acque dolci, definendo un ambiente dinamico e selettivo. Alcune specie esercitano ruoli chiave, trasformando e strutturando il paesaggio sottomarino. È il caso delle praterie di fanerogame, dei campi di *Pinna nobilis* oppure dei popolamenti di grandi spugne osservati sui fondali dei canali lagunari in un ambiente riparato e sostenuto dal respiro della marea.

在水生生态系统中，通常根据水生生物在水柱中的位置对其进行分类。生活在海底的动植物被称为“底栖生物”。这些形态各异、生活方式千差万别的水生生物，通过营养网络的能量流动及物质循环，在水生生态系统中发挥了至关重要的作用。众多理想的生物栖息地和底栖生物群落的生物多样性与潟湖的形态及其演化密切相关。相对于海洋或淡水水域来说，潟湖的生态环境极端且多变，从而形成它动态的、选择性适应的特点。一些水生物种在改变和构造海底景观的过程中起到了关键的作用，比如我们在潟湖底部观察到的海草草甸、贻贝群落、大型海绵种群等就是这种情况。在潮汐循环之下，它们生活在一个安全、可持续的生态环境中。



6 Dettaglio del Canal Grande visto con Google Earth con sovrapposta la mappa morfobatimetrica ad alta risoluzione della laguna di Venezia acquisita dal CNR-ISMAR nel 2013

用谷歌地球看到的大运河细节，上面覆盖了CNR-ISMAR于2013年获取的威尼斯潟湖的高分辨率形态测量图

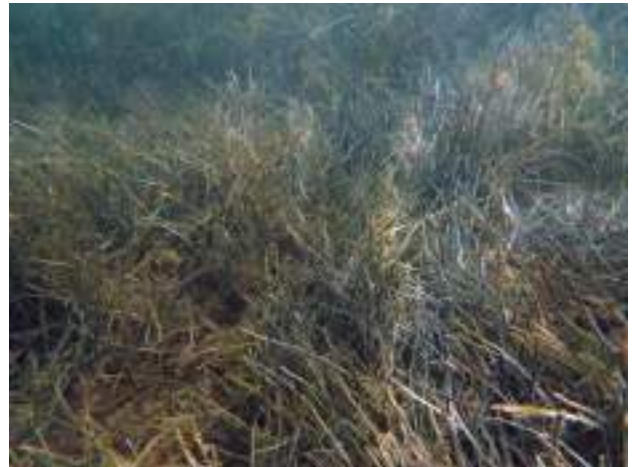
Dettaglio del Canal Grande visto con Google Earth con sovrapposta la mappa morfobatimetrica ad alta risoluzione della laguna di Venezia acquisita dal CNR-ISMAR nel 2013 in cui si distinguono chiaramente forme erosive in corrispondenza delle fermate dei vaporetti e numerosi oggetti sul fondo. La scala dei colori indica le diverse profondità, che variano da 1,3 m (rosso) fino a 5 m (blu).

将威尼斯大运河细节(通过“谷歌地球”获取)与威尼斯潟湖的高分辨率海洋测深地图重迭(2013年意大利海洋研究所调研所得)，我们可以清楚地看到汽艇停靠站及底部许多物体上的侵蚀形式。地图上的色彩标识指示着水流深度，从1.3米(红色)到5米(蓝色)不等。



7

8



7-8 Riprese fotografiche della laguna di Venezia

镜头下的威尼斯潟湖


Le due fotografie descrivono un viaggio ideale dentro e fuori dai canali del sistema lagunare: ci si renderà conto che esso non può essere considerato solo la cornice della città, ma un vero e proprio sistema, un organo pulsante, dinamico: se dall'alto i suoi canali sono simili ad arterie che ricevono e trasportano l'acqua del mare, al loro interno si celano forme e paesaggi non distinguibili all'occhio umano, così 'distratto' dalla bellezza della città. Oltre a ciò sono presenti anche le dune, le strutture del sistema a dighe mobili, passando anche per i siti archeologici sommersi: attraverso la ricostruzione digitale dei fondali e alle riprese subacquee, verrà svelato un mondo nascosto indissolubilmente legato a Venezia, ma anche un equilibrio che è stato più volte turbato per mano dell'uomo. La laguna infatti è un ecosistema delicato: una porzione consistente dell'economia locale si intreccia indissolubilmente con le tradizioni e da quell'ambiente dipende. Si vedrà quindi come l'uomo sia riuscito a tornare sui propri passi, sfruttando le conoscenze scientifiche e il sapere degli abitanti della laguna per ripristinare gli ambienti lagunari.

这两张照片展示了通过运河网络进出潟湖的理想线路：我们可以意识到，它不应仅仅被视为是一个威尼斯城的框架，而应把它看做一个真实的系统，一个活跃的、动态的器官。如果说从高处看，威尼斯的运河像是一条条容纳和运输海水的动脉；那么从内部看，运河则包含了很多肉眼无法看到的形态和景观，默默隐藏在城市美丽的外表下。除此以外，水下还有沙丘、防洪移动大坝以及一些被淹没的考古遗迹。通过对海床的数字化重建和水下拍摄，一个与威尼斯息息相关的、隐秘的水下世界将会被揭开，与之一起呈现的还有多次遭受人为破坏的生态平衡。潟湖是一个非常敏感、脆弱的生态系统。因而，我们必须汲取前车之鉴，利用先进的科学知识以及当地居民对潟湖的了解来着手开展生态修复活动。



Le origini di Venezia

威尼斯溯源



Anno 900: «Sua signoria il duca Pietro, nel nono anno del suo ducato, cominciò a costruire con i suoi sudditi una città presso Rialto»

Giovanni Diacono, *Storia dei Veneziani*

公元900年：“在皮耶特罗公爵统治下的第九年，他开始与臣民们一同在里亚托附近建造一座城市”

乔万尼·迪亚克诺，《威尼斯人史》

Prima di Marco Polo. Venezia nell'Alto Medioevo

Stefano Gasparri e Sauro Gelichi

Le origini di Venezia

Le origini di Venezia rappresentano un oggetto di studio particolarmente affascinante, in quanto siamo di fronte ad una delle pochissime città italiane nate nel Medioevo. In età romana la Venezia (in latino *Venetia et Histria*) era una vasta regione dell'impero che si estendeva dall'Istria al fiume Adda. Dopo la fine del regno fondato in Italia dai Goti di Teoderico, a partire dal 553 la Venezia tornò a far parte dell'Impero Romano, la cui sede era ormai a Bisanzio. Le cose però cambiarono definitivamente allorché in Italia penetrarono i Longobardi (569), che nel giro di qualche decennio conquistarono quasi tutta l'Italia settentrionale.

La Venezia bizantina resistette alla conquista ed entrò a far parte dell'Esarcato di Ravenna, l'organizzazione di difesa territoriale costruito dall'impero in Italia, ma il suo territorio si restrinse progressivamente. Alla fine del secolo VIII, lo storico longobardo Paolo Diacono scriveva che Venezia, alla sua epoca, non era più la vasta regione del periodo imperiale, ma era ormai costituita da «poché isole». Era nata la Venezia lagunare, sede del comando militare bizantino dell'Adriatico settentrionale, che costituiva un ducato posto sotto l'autorità di un alto ufficiale che aveva la carica di *magister militum* o duca. Tuttavia non si può ancora parlare dell'esistenza di una vera e propria città di Venezia, anche se la popolazione delle isole lagunari era certamente aumentata, attirata dalla presenza dell'autorità bizantina e della sua élite politico-militare. Le fonti a nostra disposizione non sono molte, ma si può affermare che già nel secolo VIII

questa popolazione avesse unito all'iniziale attività della pesca e dello sfruttamento delle saline una prima fase di sviluppo dell'attività commerciale in Adriatico e sui fiumi padani.

Il ducato veneziano in questo periodo rimaneva legato a Bisanzio. Ma la crisi generale dell'Italia bizantina, dovuta sia alla politica religiosa intollerante degli imperatori, sia al rafforzamento territoriale del regno longobardo, aveva portato nel 751 alla caduta di Ravenna e dell'Esarcato nelle mani del re longobardo Astolfo. Di conseguenza, restato isolato, il ducato veneziano aveva cominciato ad allentare i suoi legami con l'impero bizantino. Fu così che in quegli stessi anni si arrivò all'elezione di duchi da parte della comunità locale, prima affermazione di una dimensione autonoma che non portò comunque mai alla fine dei legami con Bisanzio, che rimase sempre l'autorità legittimante, spesso solo teorica, delle autorità del ducato.

La conquista dell'Italia da parte di Franchi di Carlo Magno rappresentò il definitivo punto di svolta. Il ducato veneziano rischiò di essere assorbito all'interno del vasto impero che Carlo stava costruendo, ed è molto probabile che per qualche anno il figlio dello stesso Carlo, Pipino, abbia conquistato e tenuto la laguna sotto il suo dominio. La reazione di Bisanzio, che intervenne con una grande flotta occupando la laguna, portò al ritiro dei Franchi e alla definizione nell'812, con la pace di Aquisgrana, delle rispettive zone di influenza dei due imperi, quello franco e quello bizantino; Venezia rimase nella parte bizantina.

Nella nuova situazione ormai stabilizzata, e a fronte di un ruolo sempre crescente di Venezia, in laguna la prima dinastia ducale da noi conosciuta, quella dei Particiaci, iniziò allora la costruzione di una vera città sulle isole dell'arcipelago di Rialto. Sorsero così, nel corso del secolo IX, la chiesa di San Marco, il Palazzo Ducale e la chiesa di San Zaccaria. Insieme alla chiesa di San Pietro di Castello, sede vescovile dal 776, questi edifici costituirono il nucleo urbano capace di coagulare intorno a sé la popolazione delle isole vicine. Anche le isole di Dorsoduro furono bonificate e aperte all'urbanizzazione. A sud, il monastero ducale di Sant'Ilario, fondato sempre dalla famiglia dei Particiaci, rappresentava il simbolo concreto della presenza veneziana nella laguna, mentre a nord anche l'isola di Torcello, i cui insediamenti erano molto antichi, rientrava nella sfera di controllo dei duchi.

La nascita della città di Venezia - che nel Medioevo fu conosciuta sempre con il nome di «città di Rialto» (*civitas Rivoalti*), inserita all'interno del ducato veneziano - nel corso del secolo IX si colloca quindi in un contesto di grandi mutamenti. Il suo legame politico e culturale con l'oriente bizantino rimase sempre fondamentale e le consentì di avviare rapporti profondi anche con il Mediterraneo orientale e dunque con il più lontano mondo isla-

mico, con il quale, nonostante i frequenti scontri militari sul mare, avviò un proficuo commercio. Questa attività di commercio di transito, dall'Oriente verso l'Occidente e viceversa, ben documentata dal secolo IX, fu alla base del futuro successo di Venezia.

Non bisogna dimenticare però un altro aspetto. Fin dai suoi inizi, Venezia, nonostante le sue origini bizantine, fu profondamente influenzata anche dalla terraferma italiana, alla quale essa era intimamente connessa dal punto di vista territoriale e commerciale. L'uguale importanza che per Venezia avevano sia il legame con la terraferma - in riferimento in particolare al commercio sui fiumi padani - che il controllo dell'area altoadriatica è dimostrato da due fatti, realizzatisi nel corso del secolo IX: la collaborazione e poi la concorrenza con l'altro emporio adriatico di Comacchio (fino ad arrivare alla sua distruzione) e l'instaurazione molto precoce di una sorta di protettorato commerciale sull'Istria, in costante contrasto con la pirateria, saracena e slava. Entrambe le operazioni furono condotte dopo la conquista franca dell'Italia e la formazione dell'impero carolingio, in una situazione dunque nuova e difficile, nella quale Venezia seppe sempre mantenersi in equilibrio fra i due imperi rivali.

Stefano Gasparri

La Venezia delle Origini

Le origini non sono mai un punto preciso nello spazio e nel tempo, bensì il frutto di un processo: così è anche per Venezia. Spesso le fonti scritte, specie quelle storico-narrative, tendono a semplificare, o meglio a ridisegnare il passato secondo specifiche strategie politiche. In parte questo è anche il caso di Venezia, che deve molto della sua storia più antica (origini comprese) al suo testo fondatore per eccellenza, *Istoria Veneticorum*, scritto intorno agli inizi del secolo XI. È in quel testo che si possono riconoscere quasi tutti i miti sulla fondazione della città. Una via originale e poco influenzabile dall'orientamento dei testi scritti ci è data dall'approccio archeologico. La fonte materiale è infatti in grado di individuare nuovi percorsi narrativi, ma soprattutto di mettere in discussione quelli tradizionali.

L'archeologia è nelle condizioni di restituirci, anche se frammentaria, l'immagine della città, di ricostruirne il profilo planimetrico (nel caso di Venezia l'andamento degli isolotti che componevano l'arcipelago di Rialto) fino ad arrivare al dettaglio delle case, delle chiese, degli edifici del potere pubblico e religioso. Così, la Venezia degli inizi del IX secolo che siamo in grado oggi di immaginare è qualcosa di ben diverso dalla splendida città che milioni di turisti hanno sotto gli occhi. Innanzitutto, era una città quasi esclusivamente di legno, eccezion fatta per le chiese, i monasteri, il palazzo ducale e, forse, qualche altra casa aristocratica. In questo contesto, i pochi edifici in mattone (e pietra) dovevano stagliarsi sullo skyline ur-

bano con un impatto molto maggiore di quanto siamo in grado di apprezzare oggi. Poi, era una città con poca acqua, per quanto costruita sull'acqua, tanto che le cisterne che raccoglievano quella piovana erano segnalate, nel paesaggio urbano, da vere e proprie pozze in pietra riccamente decorate (un fenomeno che non ha eguali nella penisola di quel periodo). Poiché in continua crescita, infine, era poi una città che aveva bisogno di terra: bonifiche per rialzare continuamente i piani d'uso (e stare all'asciutto), ma soprattutto bonifiche per allargare lo spazio abitabile.

Una città dove non era semplice abitare e dunque gli archeologi e gli storici devono domandarsi: perché proprio qui? E, poi, com'è avvenuto tutto questo? Quali sono i tempi della città?

La sicurezza è uno degli argomenti che viene spesso richiamato per spiegare il processo di colonizzazione della laguna e dovette certo giocare un ruolo importante. Ma la sicurezza non è quasi mai una condizione permanente. Dunque se intere popolazioni conquistarono un luogo così inospitale, fino a dar vita a comunità stabili e creare quel miracolo che oggi è Venezia, le ragioni devono essere sicuramente diverse; soprattutto, Venezia fu il risultato di un processo politico, sociale ed economico lungo, dalle alterne vicende, sicuramente non scontato nel risultato.

Prima di tutto la laguna non fu colonizzata stabilmente prima del V-VI secolo d.C., anche se, ovviamente, era frequentata e sfruttata in precedenza. La crisi della vicina città di Altino, durante la tarda Antichità, e il ruolo crescente delle comunicazioni endolagunari, dovet-

tero favorire un maggiore sfruttamento della laguna, anche per funzioni itinerarie. La presenza bizantina, inoltre, dovette certamente aiutare questo sviluppo. Scavi sull'isola di San Pietro di Castello (un tempo Olivolo) hanno chiarito l'importanza del luogo prima dell'istituzione vescovile, che avvenne nel secolo VIII. Ben tre sigilli bizantini del VI-VII secolo lasciano ipotizzare che qui si potesse trovare la sede di un funzionario pubblico. Del resto, l'ubicazione dell'isola di Olivolo non è casuale, dal momento che è posta in diretto collegamento con una delle più importanti bocche d'accesso alla laguna, dunque in una posizione chiave di collegamento con il mare aperto.

Tra il VII e l'VIII secolo diversi sono gli attori politici che si muovono in questo spazio: le autorità bizantine (che però a breve lasceranno la laguna), le istituzioni ecclesiastiche, le nuove aristocrazie. Un riflesso di questa situazione, e delle tensioni che la sottendono, si rileva nella nascita di diversi poli di aggregazione demica, che nel tempo (a seconda delle fortune politiche) divennero anche centri del potere politico: tra questi Cittanova (ai bordi della laguna nord), Metamauco (nella laguna sud), poi lo stesso arcipelago di Rialto. Ma anche altri centri, spa-

zi di azione di nuove comunità, si erano sviluppati in questo frangente, e prima di scomparire (o diventare appendici della Serenissima) godettero di un 'temporaneo' fulgore: tra questi, ad esempio, Murano, Torcello ed Equilo.

La fine di una lunga competizione, dopo la dipartita (mai totale però), dei Bizantini, spostò il centro del potere su una delle isolette dell'arcipelago di Rialto, non troppo distante da Olivolo, dove una cinquantina di anni prima si era stabilito il primo vescovo veneziano. Le aristocrazie venetiche si stavano sempre di più muovendo in uno spazio commerciale, come dimostrano anche i tesoretti di monete arabe trovate in città; l'ultima, definitiva, ubicazione non vi è dubbio valorizzasse questa vocazione. La capacità di armare una flotta dovette risultare poi decisiva, perché consentiva ai giovani mercanti veneziani di muoversi sul mare, controllando e difendendo le proprie imbarcazioni. Siamo agli inizi del secolo IX ed è in questo momento che prende corpo un insediamento che si chiamerà Venezia. Un insediamento che nasceva bizantino ma che ora si muoveva direttamente in uno scacchiere europeo e mediterraneo: tra Arabi, Bizantini e Franchi.

Sauro Gelichi

马可波罗之前：中世纪早期的威尼斯

Stefano Gasparri与Sauro Gelichi

溯源威尼斯

追溯威尼斯的起源是一个非常有趣的研究课题，因为威尼斯是为数不多的诞生在中世纪时期的意大利城市。早在古罗马时期，威尼斯(拉丁语为Venetia et Histria)就是帝国领土内的一个面积广阔的大区，其面积从伊斯特拉半岛一直延伸到阿达河。公元553年，狄奥多里克大帝在意大利的土地上所建立的东哥特王国覆灭，威尼斯正式重返帝国的怀抱，而那时迎接威尼斯回归的是定都在拜占庭君士坦丁堡的“东罗马帝国”。然而从569年开始，从北部渗透进意大利的伦巴底人(Longobardi)，在短短几十年内几乎占领了意大利北部的所有地区，当时仍旧是东罗马帝国领土的威尼斯的情况当然也会相应地有所改变。隶属于拜占庭帝国的威尼斯顽强抵抗伦巴底人的侵略，并随后成为拉文纳总管府(Esarcato di Ravenna)的一部分，拉文纳总管府是东罗马帝国在意大利专门建立的领土防御机构，但是从事实情况来看，帝国在意大利的领土是不断地在减少。八世纪末，伦巴底历史学家保罗·迪亚科诺(Paolo Diacono)写道，那个年代的威尼斯已经不再是“帝国领土内的一个面积广阔的大区”了，而是由“几个岛”组成的城市。潟湖城市威尼斯就这样诞生了，同时这里也成为了拜占庭帝国在亚得里亚海北部的军事指挥所。威尼斯成为了一个由总司令(Magister Militum)或是由公爵这样的高级官员领导的公国。但就算拜占庭帝国的统治机构以及其政治军事精英的存在吸引了许多外来人口，使得这座潟湖城市的人口呈明显上涨趋势，我们仍然不能下判断说这时的威尼斯已经成为了一个真正的城市。我们能参考的资料十分有限，但是可以肯定的是，在八世纪时期，潟湖的人们已经开始初步将捕鱼活动及盐田开发活动与亚得里亚海及波河的各个支流上的商业活动结合起来。

在这个历史时期，威尼斯公国与拜占庭帝国的仍旧保持着联系。但是由于帝国皇帝们所采用的严苛的宗教政治政策以及北部伦巴第王国的领土扩张，东罗马帝国统治下的意大利已是危机四伏，四面楚歌。公元751年，伦巴第王国国王阿斯托夫(Astolfo)攻占了拉文纳城及拜占

庭帝国的意大利总管府。至此之后，被孤立在意大利国土上的威尼斯公国开始与拜占庭帝国失去联系。也正是在与拜占庭帝国疏远的那几年，威尼斯公国开始了地方政府领导人的选举活动的尝试，这是对地方自治权的首次肯定，但此举并不代表威尼斯公国彻底与拜占庭决裂，在理论上，拜占庭帝国仍旧是威尼斯公国的合法权威。

查理曼所带领的法兰克人征服意大利则是威尼斯城历史的决定性转折点。在查理曼势不可挡的侵略攻势下，处于危机中的威尼斯公国极有可能被查理曼建立的庞大帝国所吞并，即便不是被查理曼本人，这座潟湖城市也有可能几年后被其子丕平(Pipino d'Italia)征服并纳入版图。拜占庭帝国对此的回应则是派遣了一支大型船队镇守潟湖，法兰克军队见此情形决定撤离威尼斯。公元812年所签订的《亚琛和约》确定了法兰克与拜占庭这两个帝国各自的势力范围，而威尼斯则仍旧是拜占庭帝国的领土。

随着新政治形势的明朗，威尼斯深知自己在这个政治漩涡中扮演着至关重要的角色，而我们所熟知的“第一个执政官王朝”也就在这座潟湖城市里诞生了，而第一个执政官王朝的统治者帕尔提奇帕奇奥家族则带领威尼斯岛的人们从里亚托群岛附近开始建设一个真正正的城市。这就是在这个时期，在公元九世纪，威尼斯人建造了圣马可教堂，总督府及圣扎卡利亚教堂，这些建筑与城堡区圣伯多禄圣殿(一座始建于776年的主教座堂)一起，构成了威尼斯的城市核心，同时牢牢凝聚了其附近岛屿的居民。多索杜罗区(Dorsoduro)的岛屿也被开垦并不断城市化。岛的南部由帕尔提奇帕奇奥家族建立的圣依拉略总督修道院更是象征了威尼斯在潟湖中的重要地位，而潟湖北部布局及居住历史十分悠久的托尔切洛岛(Torcello)，也是总督是所控制范围的一部分。

在中世纪时期一直被称为“高河之城(Civitas Rivoalti)”的威尼斯作为一座城市诞生于威尼斯公国中，这样就意味着在公元九世纪，威尼斯处于巨大的历史变化的环境之中。威尼斯与拜占庭东罗马帝国的政治文化联系始终是其城市发展十分重要的一部分，这条纽带使得威尼斯与地中海的东部建立了许多深厚的合作关系，同时也使得威尼斯

与最遥远的伊斯兰世界也建立了深厚的关系，尽管海上的军事冲突不断，但是这丝毫不影响贸易行业的兴盛。从公元九世纪开始就有明确记载的贯穿东西的各类商业活动，是威尼斯光明未来的基石。但是我们绝对不能忘记另一个方面，尽管从建成伊始，威尼斯就有着其拜占庭根源，但威尼斯同时也是受到了许多意大利大陆的影响，不论是从领土还是从商业角度来看，威尼斯都与意大利大陆有着密切的联系。对于威尼斯来说，在波河及其支流沿岸的贸易与亚得里亚海北部区域的控制权有着同等的重要性。公元九世纪发生的两件事情充分

地证明了这一点：一是威尼斯与另一个临亚得里亚海的重要城市科马基奥(Comacchio)的合作及随后的一系列竞争(直到科马基奥彻底毁灭)，二是在伊斯特拉半岛建立了许多早期商业保护区，并且一直与撒拉森海盗及斯拉夫海盗处于敌对战争状态。这两次行动都是在法兰克人征服了意大利以及加洛林王朝建立之后进行的，这是一个充满了新挑战的艰难的历史时期，威尼斯一直深谙在两个敌对帝国间找到自己的平衡点的门道。

Stefano Gasparri

威尼斯的起源

所谓起源，从来都不是时间与空间里的一个确切的点，而是一系列过程的结果：威尼斯也是如此。通常能看到的书面资料，尤其是那些叙述历史的资料，往往都会根据特定的政治策略简化甚至重写过去发生的事情，在这一点上威尼斯也不例外，其中就有威尼斯最古老的历史(包括其起源)文字记录，写成于十一世纪的《威尼斯史(Istoria Veneticorum)》。在这本书中，读者可以了解到关于威尼斯建城的各种各样的传说与神话。而另一种受文字记录影响较小的研究历史的方法就是考古学，考古发掘出的物质参考材料能够提供新的叙事路径，更重要的是能够为传统的文字记录提供对照。

同时考古学也可以将城市形象(即使是碎片化的)展现给我们，能帮助我们重建城市的平面轮廓(比如威尼斯的轮廓呈现里亚托群岛为中心向周围小岛扩散的趋势)，考古发掘也能为我们提供房屋，教堂，公共权力建筑以及宗教建筑的细节。也正因为如此，我们今日能够构建出来的九世纪的威尼斯城的样貌与现在这座千百万游客眼前的灿烂辉煌的城市是截然不同的。当时的威尼斯，除了教堂，修道院，总督府以及其他一些贵族的住所以外，这座城市里的建筑几乎全是木质的。在这种情况下，那些少有的几座在威尼斯城的天际线上脱颖而出的砖(石)建筑，在当时给人的那种震撼感肯定比我们今天所能感受到的要大得多。另外，虽说是建在水上，但那时的威尼斯是一个淡水很少的城市，所以收集雨水的水井就显得十分重要，在威尼斯城市景观中可以看到各式各样装饰精美的石质水井(在当时意大利大陆的城市中没有此类现象)。在最后，不断扩大的威尼斯也对土地产生了巨大的需求，他们对土地进行改造以不断地升高实用层的高度(同时也为了保持干燥)，土地改造过程中更重要的则是扩大居民居住面积。威尼斯确实是一个不易居住的城市，因此考古学家和历史学家们必须提出这样的问题：为什么选择了这里？这一切是怎样发生的？这个城市的节奏又是什么样的？

寻求庇护所是经常用来解释这片潟湖殖民化过程的论点之一。安全的庇护所确实是其重要的原因，但是安全不是一种可以永久持续下去的情况。因此，如果一群人征服了这样一个偏僻荒凉的地方，并带来了稳定的社会秩序，一手创造了现如今我们称之为威尼斯的奇迹，那他们的出发点一定是不一样的。最重要的是，威尼斯的形成是漫长的政治、社会和经济过程的结果，饱经风霜而绝非理所当然。

首先，尽管这片潟湖上早就有明显的人类活动的痕迹，但在公元五世纪之六世纪之前，这里没有长期稳定居住于此的居民。在古典时代晚期，发生在潟湖附近的阿尔蒂诺镇(Altino)的危机以及潟湖“内部交流”角色日益增强的重要性，即使只是为了进行新路线开拓，人民对进一步开发潟湖的需求也在不断提高。此外，拜占庭帝国的存在也有助于这一切开发工作的进行。在城堡区圣彼得岛(曾被称为Olivolo)的一个考古发掘结果表明了该岛在公元八世纪主教机构建立之前的地位就已经十分重要，从考古发掘的三枚公元六世纪至七世纪时期的拜占庭印章来看，这里有可能曾是一位公职人员的住所。此外奥利沃洛岛(Isola d'Olivolo)的位置也是不偶然决定的，这里与潟湖最重要的入口之一紧密相连，也因此占据着通往大海的关键位置。

公元七世纪至八世纪，许多政治人物及机构都曾活跃于此，比如拜占庭帝国的管理机构(尽管并未在此逗留许久)，教会机构及新贵族等。在这种紧张的局势下，开始出现一些人口集中聚集点，随着时间的推移(取决于政治权力形势)，有些集中聚集点也成为政治权力中心。这些中心包括奇塔诺瓦(位于潟湖北部边缘)，梅塔毛乌科(位于潟湖南部)，然后是里亚托群岛。有些中心及新社区活动集中地在消失(或成为威尼斯共和国附属城市)之前，也曾有过短暂的发展和辉煌历史，比如穆拉诺岛，托尔切洛岛(Torcello)与埃奎洛岛(Equilo)。

在拜占庭势力退散之后(尽管不是完全消失)，这场漫长的竞赛结束，威尼斯将其政治权力中心转移到了里亚托群岛附近的一个与奥利沃洛岛(Olivolo)相隔不远的小岛上，50年前，在这个地方曾经是第一任威尼斯主教的住所。威尼斯的贵族们正积极地参与商业活动同时寻求更大的商业贸易空间，这一点从城市里出土的阿拉伯钱币宝藏中可以

充分体现出来。而威尼斯那得天独厚的地理位置毫无疑问也是为商业发展创造了大量机会。船队的武装力量也起着举足轻重的作用，因为借此力量，威尼斯年轻的商人们可以更加自由地出海经商，控制和保卫自己的商船不受外界侵扰。在公元九世纪初，在这片潟湖上，一个

日后我们称之为“威尼斯”的地方已初具雏形。这个地方诞生之初是拜占庭的土地，但现在她将在欧洲和地中海的棋盘上大放异彩，游走于在阿拉伯人，拜占庭人和法兰克人之间。

Sauro Gelichi



9 **La città di Venezia nel IX-X secolo. Ipotesi ricostruttiva di Sauro Gelichi, Stefano Gasparri e Claudio Negrelli**

Disegno di Francesca Zamborlini

《9-10世纪的威尼斯城》城市复原图：萨乌罗·杰里奇，斯特法诺·卡斯帕里，克劳迪奥·内格雷利

绘图：弗兰切斯卡·赞波利

Una delle città più famose al mondo, Venezia, ha una storia oscura. Le fonti scritte sono poche e da sole non ci aiutano a ricostruirla: sotto una Venezia di mattoni e di pietra si cela un'altra città.

Molto di quello che possiamo riferire alle sue origini giace sepolto sotto la terra e sotto l'acqua. Riportarlo alla luce ci aiuta a conoscere quel passato e a spiegarlo. Così l'antica Venezia potrà riemergere dalle acque.

Intorno agli inizi del secolo IX d.C. il gruppo di isole che compongono Venezia era già in parte colonizzato. Tra il 774 e il 776, in una delle isole più orientali (Olivolo, oggi San Pietro), era stata fondata la sede vescovile.

Pochi decenni dopo, nell'811, la sede del potere ducale fu trasferita a Rialto, nella parte centrale dell'arcipelago, dal duca Agnello Particiaco, primo esponente della più antica famiglia ducale veneziana. Un gruppo di isole si avviava così a diventare una vera città.

作为世界最著名的城市之一，威尼斯有着一段鲜为人知的历史。即使现存的文献资料也不能帮助我们完全还原这样一个事实：在威尼斯城市的砖石之下，还隐藏着另外一座城市。

许多有助于探寻这座城市起源的史料都沉入了水底或被埋在了地下。让这些资料重见天日能帮助我们更好地了解、研究过去。只有这样，古老的威尼斯才能从历史的长河中逐渐浮现出来。

大约在公元9世纪初，组成威尼斯的上百个岛屿中有相当一部分就已经有人居住了。公元774年至公元776年间，在奥利沃罗岛[Olivolo, 今称为San Pietro(圣彼得)，是威尼斯最东端的岛屿之一]上，建立了一座主教教堂。

在短短几十年之后的公元811年，阿涅洛·帕蒂西科公爵(古老的威尼斯帕蒂西科家族的第一位代表)把政权中心——总督府迁到了位于岛屿链中心地带的里亚托(Rialto)群岛上，自此之后，在群岛上便形成了一座城市。



Piazza San Marco vista dal mare, sullo sfondo il Palazzo ducale e la chiesa di San Zaccaria. Ipotesi ricostruttiva di Sauro Gelichi, Stefano Gasparri e Claudio Negrelli

Disegno di Francesca Zamborlini

《从海上眺望以总督宫和圣匝加利亚教堂为背景的圣·马可广场》城市复

原图：萨乌罗·杰里奇，斯特法诺·卡斯帕里，克劳迪奥·内格雷利

绘图：弗兰切斯卡·赞波利尼

L'arcipelago di Rialto, dunque, si stava popolando: nuove terre venivano strappate all'acqua, nuove chiese e monasteri vennero fondati: ma la città rimaneva di legno e solo gli edifici in muratura si stagliavano nel nuovo skyline fatto di terra e d'acqua.

In muratura era il palazzo ducale, appena costruito, e così pure le chiese e i monasteri. Fra essi spiccava la chiesa di San Zaccaria, che insieme al palazzo costituiva il nucleo centrale dell'abitato, situato davanti al porto, che metteva in contatto la nuova città con la laguna e con il mare. Nell'828 da Alessandria d'Egitto furono trafugate le reliquie di San Marco e, di lì a poco, all'interno del palazzo si costruì la prima cappella ducale, che le avrebbe custodite. Agli inizi del IX secolo con l'arrivo delle reliquie, la costruzione della cappella palatina e il trasferimento del potere ducale, la grande storia di Venezia poteva finalmente iniziare.

Grazie al lavoro di archeologi e storici oggi i primi secoli di Venezia cominciano finalmente ad essere meno oscuri.

里亚托群岛上的人口日益增多，人们围海造田，在保留原来木制建筑的同时，也新建了一些砖石建筑，如宫殿、教堂、修道院等，这些砖石建筑普遍高于原来的木质建筑。其中最突出的新建筑当属圣萨卡利亚教堂（San Zaccaria），它坐落在港口前，是连接城市、潟湖和海洋的枢纽，与总督宫一同形成了这座新兴城市的核心区域。

公元828年，威尼斯商人把圣马可的遗骸从埃及的亚历山大港偷运回了自己的家乡。之后不久，人们便在总督宫内部修建了第一个小圣堂，用以存放圣骨。


九世纪初，随着圣骨的到来、宫廷教堂的建造以及总督权利的转移，威尼斯伟大的历史时期终于到来了。

在考古学家和历史学家们的不懈努力下，威尼斯建城初期几个世纪的历史终于慢慢地揭开了它的神秘面纱。



Scambi in età contemporanea

当代交流



**Venezia
Suzhou
belle città
belle persone
città d'acqua entrambe e dunque ancor più vicine.
In perfetta concordia
divengono città gemelle.
Sia più smeraldina l'acqua
siano più verdeggianti i monti
sia perenne l'amicizia fra i due popoli**

Giugno 1979
Ai Qing, Serenate Veneziane, IV

**威尼斯
苏州城
美丽的城市
美丽的人
都因水城更多情。
两厢情愿
结成友好城。
愿水更绿
愿山更青
愿两国人民的友谊万古长青**

一九七九年六月
艾青,《威尼斯小夜曲·四》

Venezia e Suzhou. Città gemellate dal 1980

Daniele Beltrame

La storia del gemellaggio fra Venezia e Suzhou inizia formalmente con la visita presidente dell'Associazione del Popolo Cinese per l'Amicizia con i Paesi Stranieri 中国人民对外友好协会 Huang Hua 黄华 (1913-2010) a Venezia nell'ottobre del 1978. In un tour mondiale in vari Paesi il ministro visitò la città lagunare e la possibilità di un gemellaggio fra Venezia e «una città cinese» venne menzionata. Ovviamente i riferimenti a Marco Polo furono spesso utilizzati in questo momento e più volte in seguito per sottolineare la centralità di Venezia nella politica italiana di amicizia nei confronti della Cina e della nuova politica di riforme e di apertura della Cina. La proposta del gemellaggio venne sollevata dal sindaco di Venezia Mario Rigo (1929-2019) durante un pranzo ufficiale con il ministro cinese: Huang Hua, che si mostrò entusiasta all'idea, ricordò i legami storici di Venezia con la Cina e suggerì come possibile città gemella Suzhou, descritta già ne *Il Milione* e da secoli nota in Europa - ed evidentemente ormai anche in Cina - come la 'Venezia dell'Oriente'. Marco Polo infatti aveva descritto Suzhou come la città dai seimila ponti e per secoli, fin dai resoconti di Matteo Ricci (1552-1610), era stata descritta come idealmente gemella di Venezia per i suoi numerosi canali e ponti.

Il gemellaggio fra le due città rientrava nel contesto della diplomazia substatale o 'paradiplomazia' condotta appunto dagli enti locali parallelamente a quella dei governi. L'unico altro gemellaggio istituito dalla città di Venezia fino a quel momento era quello con la città di Tallin negli anni Sessanta, pensato proprio per instaurare

dei rapporti formali con un Paese, l'Estonia, che all'epoca faceva parte dell'URSS. Anche in questa fase i gemellaggi fra le città cinesi e quelle europee potevano essere degli ottimi strumenti per consolidare i rapporti diplomatici fra Stati.

In seguito ai primi contatti una lettera del sindaco Mario Rigo venne consegnata al segretario dell'Associazione del popolo cinese per l'amicizia con i Paesi stranieri Wang Bingnan 王炳南 per tramite dell'ambasciatore italiano a Pechino Francischi di Baschi e il vicesegretario dell'Associazione Xie Bangding 谢邦定 il 16 marzo 1979. Nella lettera venne proposto ufficialmente il gemellaggio fra la città di Venezia e la città di Suzhou.

Seguì la visita a Venezia di una delegazione cinese nel giugno 1979, di cui faceva parte anche il poeta Ai Qing 艾青 (1910-1996). In questa occasione, il 19 giugno, Wang Bingnan consegnò di persona una lettera della municipalità di Suzhou al Comune di Venezia per accettare l'accordo di gemellaggio, che fu infine firmato a Venezia il 24 marzo 1980. Il gemellaggio fu un evento storico per Venezia e altrettanto importante per Suzhou, perché si trattò del primo gemellaggio in assoluto con una città straniera. Dopo il gemellaggio fu confermata anche ufficialmente l'affinità di Suzhou con Venezia.

Nel 1981 una delegazione veneziana guidata dal sindaco Mario Rigo si recò in Cina fra il 21 maggio e il 2 giugno. In quell'occasione la delegazione veneziana fece visita a Suzhou e portò in dono un leone di bronzo, simbolo di Venezia. Prima della sua partenza dalla Cina la delegazione ebbe anche modo di presenziare alla cerimonia di cor-

doglio che si tenne a Pechino dopo la morte di Song Qingling 宋庆龄 (1893-1981), ex presidentessa onoraria della Repubblica Popolare Cinese e vedova del padre della repubblica Sun Yat-Sen 孫中山 (1866-1925). Sempre a Pechino la delegazione ebbe un incontro con il vicepremier cinese Ji Pengfei 姬鹏飞 (1910-2000).

Dopo l'accordo di gemellaggio fra le due città si tennero anche altre iniziative che rafforzarono i contatti di Venezia con Suzhou, ribadendo altresì la centralità di Venezia nei rinnovati rapporti dell'Italia con la Cina e soprattutto la sua importanza come centro culturale.

Una delle prime iniziative fu l'invito ad una compagnia di Suzhou di opera di Pechino (*Jingju* 京剧) e di *Kunqu* 昆曲 (tipico di Suzhou) e del genere *pingtan* 评弹 (cantastorie accompagnati da musica, sempre tipico della provincia di Suzhou, il Jiangsu), che si esibirono a Venezia, a Firenze e a Napoli nell'autunno del 1982. La compagnia si esibì al teatro La Fenice e al Teatro Toniolo dal 27 al 31 ottobre portando sulle scene l'opera di Pechino *Li Hui-niang* 李慧娘 e le arie *Kunqu* «Nel giardino» (*Youyuan* 游园), tratta dal *Padiglione delle peonie* (*Mudanting* 牡丹亭), «Un sogno pazzo» (*Chimeng* 痴梦) e «Jiao Guangpu blocca il cavallo» (*Dangma* 挡马). La compagnia era accompagnata da una delegazione della municipalità di Suzhou. Alla Fenice fra il 30 ottobre e il 7 novembre 1982 si tenne anche una mostra di pittura cinese contemporanea nella quale espose le sue opere anche Deng Lin 邓林, figlia di Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997). Fu organizzato nella stessa occasione, il 30 e 31 ottobre, un seminario accademico con laboratorio musicale sui cantastorie

di *tanci* 弹词 organizzato dalla Biennale, a cui parteciparono personalità di spicco della sinologia internazionale, fra cui Giuliano Bertuccioli, Marco Müller e Jacques Pimpaneau.

Successivamente, dal 4 giugno 1983 al 31 gennaio 1984, venne ospitata nel Palazzo Ducale di Venezia la prima grande mostra sull'archeologia cinese mai organizzata in Italia. La mostra, intitolata *7000 anni di Cina. Arte e archeologia cinese dal Neolitico alla dinastia Han*, dedicata all'antichità cinese fino all'epoca Han Orientale (25 a.C.-220 d.C.), ebbe un grande successo di pubblico e fu visitata anche da grandi personalità istituzionali quali il Presidente del Consiglio Amintore Fanfani, presente all'inaugurazione, e il Presidente della Repubblica Sandro Pertini. Una seconda mostra, dal titolo *Cina a Venezia. Dalla dinastia Han a Marco Polo*, coprì invece il periodo dall'epoca Han alla dinastia Yuan (1271-1368) e si tenne, sempre al Palazzo Ducale, dal 30 agosto 1986 al 1° marzo 1987.

Ad accompagnare queste iniziative, dal 1° al 5 aprile 1985 fu organizzato inoltre un grande convegno internazionale sulla civiltà cinese antica presso l'isola di San Giorgio in collaborazione con il Seminario di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università Ca' Foscari Venezia, l'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO), il Ministero della Cultura della Repubblica Popolare Cinese e la Fondazione Giorgio Cini. Al convegno parteciparono nomi illustri della sinologia internazionale quali il prof. Kwang-chi Chang (Zhang Guangzhi 张光直, 1931-2001) e il prof. Joseph Needham (1900-1995).

威尼斯与苏州——从1980年开始的友好城市之情

Daniele Beltrame

威尼斯与苏州结为友好城市的契机始于1978年10月中国人民对外友好协会会长黄华(1913-2010)的威尼斯之行。在那次多国访问之行中，黄华会长参观了威尼斯这座潟湖城市，并提出了威尼斯可与“一个中国城市”结为友好城市的可能性。当然，从这次访问开始，马可·波罗的故事多次在官方讲话中被提及引用，以强调威尼斯在意大利对华友好政策中的中心地位，以及其对于中国改革开放新政策的重要意义。

与中国城市缔结友好城市的提议在威尼斯市长马里奥·里戈(Mario Rigo, 1929-2019)宴请黄华一行时被正式提出。黄华会长对此提议十分赞同，他回想到起威尼斯与中国的历史渊源，向威尼斯推荐了苏州市，苏州市在名贯欧洲几世纪的《马可·波罗游记》(在中国亦是如此)中就有提及，并将其称为“东方威尼斯”。事实上，马可·波罗(Marco Polo)将苏州市描述为一座拥有六千桥梁的城市，而几世纪以来，从利玛窦(Matteo Ricci, 1552-1610)时期开始，苏州就因其城市内的纵横交错的运河和数不胜数的桥梁被认为是威尼斯友好城市的不二之选。

这两座城市结为友好城市的举动也是中意两国地方政府之间进行的次国家外交或者说是“副外交”的一部分。在那时，威尼斯市唯一一个友好城市是塔林市，双方在六十年代互结为友好城市，此举旨在与当时属于苏联一部分的爱沙尼亚建立正式关系。同样地，在这一阶段，中国与欧洲城市之间缔结友好城市的举动是巩固国家间外交关系的绝佳工具。

经过几次接触后，在1979年3月16日，威尼斯市长马里奥·里戈的一封信通过意大利驻北京大使弗朗奇西·迪·巴斯奇(Francisci di Baschi)与中国人民对外友好协会副会长谢邦定，交给了中国人民对外友好协会会长王炳南。在这封信中，里戈市长正式提出了威尼斯市与苏州市建立友好城市关系的建议。

随后在1979年的6月，中国代表团访问了威尼斯，访问者中也包括诗人艾青(1910-1996)。在这次访问中，会长王炳南于1979年6月

19日亲自将苏州市致威尼斯市政府的一封信交给威尼斯政府负责人，表示愿意与其缔结友好城市。

两座城市缔结友好城市的协议最终于1980年3月24日在威尼斯签署。与苏州市结为友好城市对威尼斯而言是一件极具历史意义的事件，而对苏州市来说，也同样重要，因为这是苏州市有史以来第一次与外国城市结为友好城市。与威尼斯结为友好城市之后，苏州与威尼斯的相似性也得到了官方的承认。

1981年5月21日至6月2日，马里奥·里戈市长率团访问中国。在此期间，代表团赴苏州开展友好访问，并向苏州赠送威尼斯城市象征一带翼铜狮子一个。在离开中国之前，代表团还赴北京参加了中国革命的伟大先驱一孙中山先生(1866-1925)的遗孀、中华人民共和国名誉主席宋庆龄(1893-1981)的追悼会。同时，代表团也在北京会见了中国国务院副总理姬鹏飞(1910-2000)。

在两市签署友好城市协议后，还采取一系列其他举措以加强了威尼斯与苏州之间的联系，重申了威尼斯在意大利与中国所建立所建立的新关系中的重要地位，尤其是其作为文化中心的重要性。

威尼斯市最初的举措之一是邀请苏州戏剧团来意演出京剧、昆曲及评弹，1982年的秋天该剧团在威尼斯，佛罗伦萨和那不勒斯这三座意大利城市进行演出。该剧团在于10月27日至31日在威尼斯凤凰剧院(Teatro La Fenice)和威尼斯托尼奥洛剧院(Teatro Toniolo)进行演出，将京剧《李慧娘》与昆曲选段《游园》(选自《牡丹亭》)、《痴梦》与《挡马》带到意大利的舞台上。与该剧团一同来到威尼斯的还有苏州市市政府代表团。

1982年10月30日至11月7日，在威尼斯凤凰剧院还举办一场中国当代画展，展览中还展出了邓小平(1904-1997)女儿邓琳的画作。于此同时，10月30日至31日，威尼斯双年展还组织了一场与“弹词”有关的音乐研讨会，国际汉学界的知名人物，如汉学家白佐良(Giuliano Bertuccioli)教授，影评家马可·穆勒(Marco Müller)先生及汉学家班文干(Jacques Pimpaneau)教授均有到场。

随后，1983年6月4日至1984年1月31日，有史以来第一个在意大利举办的与中国考古有关的大型展览在威尼斯总督宫进行展览。展览名为“中国七千年：新石器时代至汉代的艺术品及考古发掘”，展览内容的时间跨度由古代中国直到东汉（公元前25年—公元220年），该展览取得了重大成功，许多重要人士都参观过本次展览，其中包括出席了展览开幕式的意大利共和国总理阿明托雷·范范尼（Amintore Fanfani）和意大利共和国总统亚历山德罗·佩尔蒂尼（Sandro Pertini）。1986年8月30日至1987年3月1日，同样是在威尼斯总督宫举办了第二次与中国有关的展览，展览名为“中国在威

尼斯：从汉代到马可·波罗”，展览内容的时间跨度由汉代一直到元代（1271年—1368年）。

与两场展览相呼应的是1985年4月1日至5日在圣乔治岛（Isola di San Giorgio）举办的一场以中国古代文明为主题的国际研讨会，该会议由威尼斯大学的中国语言与文学研讨会，意大利中东及远东研究所（IsMEO），中华人民共和国文化部及奇尼基金会（Fondazione Giorgio Cini）合作举办。出席会议的有许多国际汉学界的杰出人士，例如张光直教授（1931-2001）与李约瑟教授（1900-1995）。



**11 La visita del premier cinese Hua Guofeng a Venezia,
4-5 novembre 1979**

Archivio Generale del Comune di Venezia, Fondo Mario Rigo.
Foto Interpress

1979年11月4-5日，中国国务院总理华国锋访问威尼斯
威尼斯市档案馆收藏的马里奥·里戈[Mario Rigo]藏品。
Interpress图片社制作

Il gemellaggio fra Venezia e Suzhou fu discusso anche durante la storica visita a Venezia, a latere di una visita ufficiale in Italia del premier cinese Hua Guofeng 华国锋 (1921-2008) il 4 e 5 novembre 1979. Il premier cinese fu accolto con i massimi onori e con grande entusiasmo da parte dei veneziani e fu accompagnato lungo il Canal Grande da un corteo di *bisnone*.

1979年11月4日至5日，在中国国务院总理华国锋(1921-2008)在对意大利进行正式访问期间，也讨论了威尼斯与苏州建立友好城市的可能性。威尼斯人以最高的荣誉和极大的热情接待了华国锋总理，并用“比索纳”(bissona)船队陪同华国锋总理游览大运河。



12 La firma del gemellaggio tra la Città di Venezia e la Città di Suzhou il 24 marzo 1980

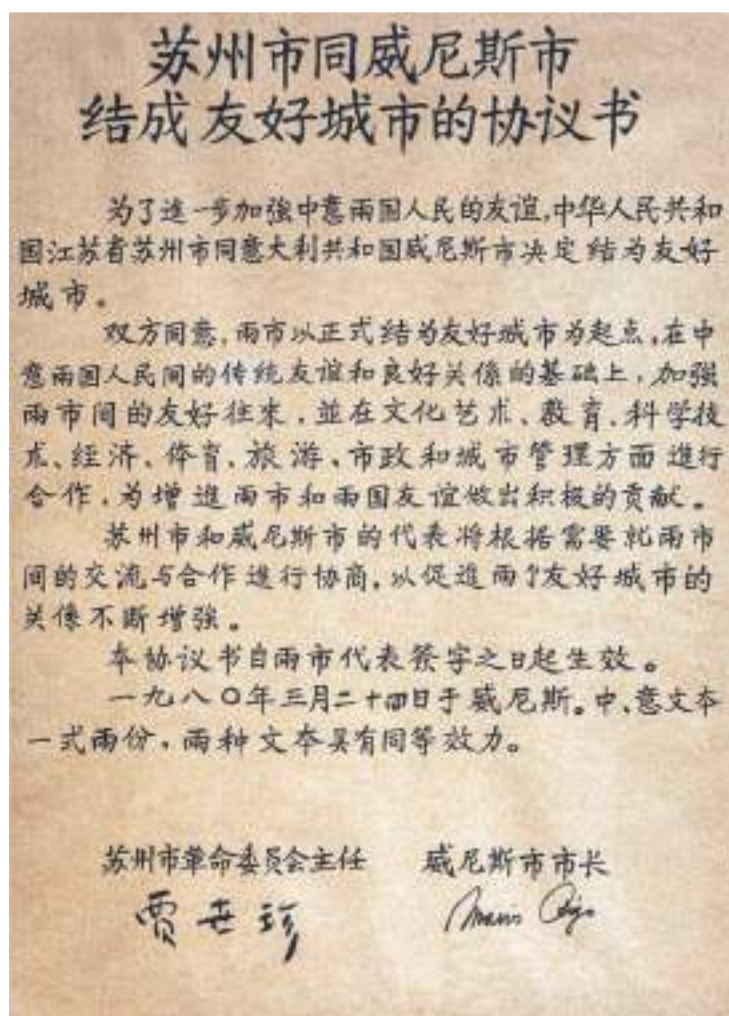
Archivi Fotografici e Digitali del Comune di Venezia, per gentile concessione della Fondazione Gianni Pellicani. Foto Interpress

1980年3月24日，威尼斯苏州互结友好城市协议签署

威尼斯市政府图片档案和数字档案，詹尼·佩里卡尼[Gianni Pellicani]基金会授权使用。Interpress图片社制作

La firma dell'accordo di gemellaggio a Venezia fra il sindaco di Venezia Mario Rigo e il presidente del comitato rivoluzionario (*Suzhoushi geming weiyuanhui* 苏州市革命委员会) di Suzhou Jia Shizhen 贾世珍 (1914-2014). Al centro il sindaco Mario Rigo, a destra il vicesindaco Gianni Pellicani (1932-2006), a sinistra il sindaco di Suzhou Jia Shizen.

在这张图片中，可以看到威尼斯市长马里奥·里戈与苏州市革命委员会主任贾世珍(1914-2014)在威尼斯签署了缔结友好城市协议。在市长的右边的是威尼斯副市长贾尼·贝利卡尼(Gianni Pellicani, 1932-2006)。



**13-14 Pergamene del gemellaggio fra Venezia e Suzhou
siglato il 24 marzo 1980**

Comune di Venezia

威尼斯和苏州缔结友好城市协议。1980年3月24日
威尼斯市政府

Le immagini ritraggono le pergamene originali dell'accordo di gemellaggio fra Venezia e Suzhou conservate ancora oggi nella sala consiliare del Comune di Venezia. Foto gentilmente concessa dal Comune di Venezia, Ufficio Relazioni Internazionali.

图片是威尼斯与苏州之间所缔结的友好城市协议的原件，该协议至今仍保存在威尼斯市政府内。

照片由威尼斯市政府国际关系办公室提供。



**15 Rielaborazione grafica per il gemellaggio Venezia-Suzhou.
Suzhou bao, 29 marzo 1980**

Foto di Daniele Beltrame dall'originale,
conservato nell'emeroteca della Soochow University

苏州市与威尼斯缔结友好城市的影像。《苏州报》，1980年3月29日
图片由Daniele Beltrame拍摄，原图保存在苏州大学的报纸图书馆中

Immagine pubblicata sul quotidiano di Suzhou *Suzhou bao* 苏州报 il 29 marzo 1980 per celebrare la firma del gemellaggio con Venezia. In esso sono riconoscibili i simboli che accomunano le due città: il campanile di San Marco a Venezia e la pagoda del tempio nord (*Beisi ta* 北寺塔) di Suzhou. Le navi e i ponti sottolineano la natura di città d'acqua di entrambe le città. Sopra tutto questo le due colombe che rappresentano la pace, con riferimento alle pacifiche aperture della Cina all'estero.

这张图片是1980年3月29日刊登在《苏州报》上的一张照片，以庆祝苏州市与威尼斯缔结友好城市。图中可以看出两个城市结合在一起的符号：威尼斯的圣马可钟楼和苏州的北寺塔。船舶和桥梁展现了两座水城的共性，而最重要的是，两只和平鸽代表了中国的和平对外开放政策。

CATAI

中国

中国研究及其介绍性期刊
《威尼斯大学东方学研究所》
《威尼斯大学东方学研究所》
《威尼斯大学东方学研究所》

volume 1/ n. 1 - 1981

Edizioni del
Comune di Venezia

16 ***Catai. Rivista di studi e di documentazione sulla Cina edita dal Comune di Venezia per il gemellaggio Venezia-Suzhou, 1(1). Edizioni del Comune di Venezia, 1981***

《中国（CATAI），一本威尼斯政府为纪念威尼斯和苏州缔结友好城市而创办的关于中国历史研究及相关资讯的刊物》。创刊号。威尼斯政府出版社。1981年

Nel 1981, per celebrare il gemellaggio il Comune di Venezia e l'Università Ca' Foscari fondarono una rivista di studi sinologici intitolata *Catai*, il cui primo numero fu dedicato interamente alla città di Suzhou e di cui si può vedere qui la copertina del primo numero.

1981年，为了庆祝威尼斯与苏州缔结友好城市，威尼斯市政府和威尼斯大学创立了一本名为《中国(Catai)》的汉学杂志，该杂志第一期的内容全部关于苏州市，这里展出杂志第一期的封面。



17-18 La delegazione veneziana in visita a Suzhou fra il 23 e il 27 maggio

Foto gentilmente concessa dall'ex sindaco Mario Rigo e dall'Archivio Generale del Comune di Venezia

威尼斯市代表团于1981年5月23日至27日访问苏州市

图片由威尼斯市前市长马里奥·里戈先生和威尼斯市档案馆提供

Una delegazione veneziana si recò in visita a Suzhou fra il 23 e il 27 maggio 1981, recando in dono un leone di bronzo, simbolo di Venezia.

In questa immagine si può riconoscere in alto da sinistra il prof. Xu Jingtian 徐景田 (interprete), Oreste Fracasso (rappresentante dell'associazione degli industriali), Francesco Guidolin (assessore al turismo della Regione Veneto), Renato Paties Simon (funzionario dei Cantieri Navali e Officine Meccaniche di Venezia), il prof. Mario Sabattini dell'Università Ca' Foscari, Maurizio Trevisan (membro del cda della Biennale), Nereo Laroni (assessore ai lavori pubblici), Edoardo Salzano (assessore all'urbanistica), il sindaco di Venezia Mario Rigo, Maurizio Pilla (collaboratore del sindaco, responsabile del cerimoniale e pubbliche relazioni), Paolo Rizzi (giornalista de *Il Gazzettino*). In basso da sinistra: Loris Volpato (consigliere comunale), Gianfranco Capitanio (rappresentante del consiglio di fabbrica della Montefibre), Cesare De Piccoli (consigliere comunale).

Alle spalle del gruppo si riconosce la pagoda *Yunyan sita* 云岩寺塔 (detta anche *huqiu data* 虎丘大塔) sulla Collina della Tigre (*Huqiu* 虎丘), luogo simbolico di Suzhou. La visita ebbe luogo il 26 maggio.

1981年5月23日至27日, 马里奥·里戈市长率团访问苏州, 并向苏州市赠送威尼斯城市象征一带翼铜狮子一个。

在这张照片中, 第二排从左往右依次为徐景田老师(翻译), 奥雷斯特·弗拉卡索(Oreste Fracasso, 工业协会代表), 弗兰契斯科·古依多林(Francesco Guidolin, 威尼斯托大区旅游局局长), 雷纳托·帕蒂斯·西蒙(Renato Paties Simon, 威尼斯造船厂及Officine Meccaniche公务人员), 马里奥·萨巴蒂尼(Mario Sabattini, 威尼斯大学教授), 毛乌里奇奥·特雷维桑(Maurizio Trevisan, 双年展董事会成员), 纳勒奥·拉罗尼(Nereo Laroni, 公共工程专员), 埃多阿尔德·萨尔扎诺(Edoardo Salzano, 城市规划专员), 马里奥·里戈(Mario Rigo, 威尼斯市长), 马乌利泽奥·皮拉(Maurizio Pilla, 市长秘书, 典礼与公共关系负责人), 保罗·里齐(Paolo Rizzi, *Il Gazzettino*报社记者)。

第一排从左往右依次为洛里斯·沃尔帕托(Loris Volpato, 威尼斯市议员), 詹弗兰科·卡皮塔尼奥 (Gianfranco Capitanio, Montefibre公司委员会代表), 切萨雷·德·皮科利 (Cesare De Piccoli, 威尼斯市议员)。

照片背景为苏州市地标性建筑, 虎丘上的云岩寺塔(也称为虎丘大塔), 代表团于5月26日访问参观此地。



In questa immagine si vede il sindaco di Venezia Mario Rigo e il sindaco (presidente del comitato rivoluzionario) di Suzhou Fang Ming 方明 mentre piantano due alberi dell'amicizia (*youyi shu* 友谊树) nel Giardino Orientale (Dongyuan 东园) durante la visita a Suzhou il 25 maggio. Per la cerimonia fu scelto un albero simbolico, la canfora (*xiangzhangshu* 香樟树), che simboleggia la sempre-verde amicizia fra le due città.

Questa fotografia è stata scattata durante la visita del sindaco di Venezia Mario Rigo a Suzhou.

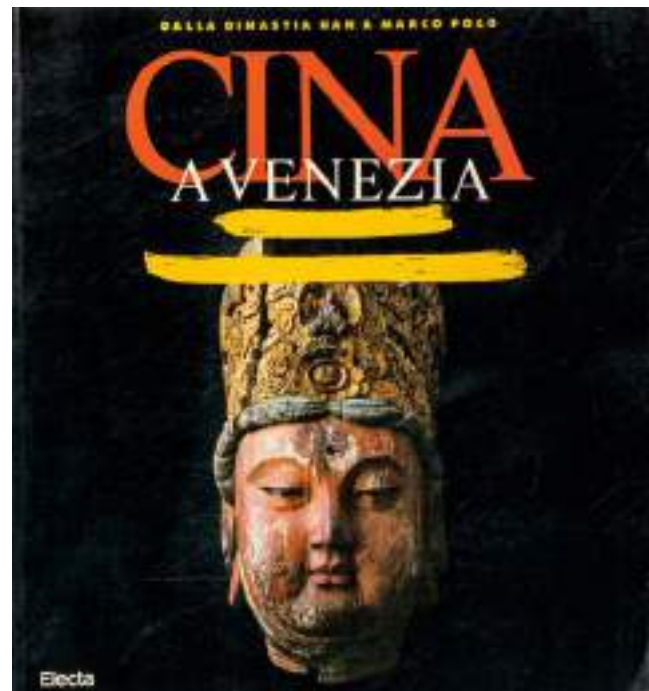
Il 25 maggio, ha visitato con il sindaco di Suzhou Fang Ming 方明 il Giardino Orientale e hanno piantato insieme due alberi di amicizia. L'albero piantato durante la cerimonia era un albero di canfora, che simboleggia l'amicizia sempre-verde tra le due città.



19



20



21

- 19-20** *7000 anni di Cina. Arte e archeologia cinese dal neolitico alla dinastia degli Han. Palazzo Ducale, 4 giugno 1983-31 gennaio 1984. Catalogo della mostra. Milano: Silvana Editoriale, 1983*
- 《中国七千年。新石器时代至汉代的艺术品及考古发掘》展览于1983年6月4日—1984年1月31日在威尼斯总督宫举办。展览目录。希尔瓦娜出版社 (Silvana Editoriale) , 米兰, 1983年
- 21** *Cina a Venezia. Dalla dinastia Han a Marco Polo. Palazzo Ducale, 30 agosto 1986-1° marzo 1987. Catalogo della mostra. Milano: Electa, 1986*
- 《中国与威尼斯。从汉代到马可·波罗》。展览于1986年8月30—1987年3月1日在威尼斯总督宫举办。展览目录。艾勒克塔出版社 (Electa) , 米兰, 1986年

Nelle immagini le copertine dei cataloghi delle due mostre sulla storia e la civiltà cinese che si tennero a Venezia rispettivamente fra il 1983 e il 1984 e fra il 1986 e il 1987.

Le visite reciproche si susseguirono negli anni Ottanta pressoché regolarmente: delegazioni veneziane si recavano a Suzhou e delegazioni di Suzhou visitavano spesso Venezia.

Two images show the covers of the exhibition catalogues. These two exhibitions on Chinese history and civilization were held in Venice in 1983-1984 and 1986-1987. Mutual visits between Venice and Suzhou were regular in the 1980s: Venice delegations went to Suzhou and Suzhou delegations often visited Venice.



22 **La visita del premier cinese Zhao Ziyang a Venezia, 15 giugno 1984**

Archivio Generale del Comune di Venezia, Fondo Mario Rigo.
Archivio Cameraphoto Epoche

1984年6月15日，赵紫阳总理访问威尼斯

图片来自威尼斯市档案馆收藏的马里奥·里戈[Mario Rigo]藏品。
Cameraphoto Epoche档案馆制作

Venezia venne compresa negli itinerari dei più importanti leader della Repubblica Cinese in visita in Italia, come il premier Zhao Ziyang 赵紫阳, che fu a Venezia il 15 giugno 1984, dopo la sua visita ufficiale a Roma.

Nel 1985 il sindaco di Suzhou, Duan Xushen 段绪申, guidò una nuova delegazione in visita a Venezia in aprile e poco dopo il vicesindaco di Venezia, Ugo Bergamo, visitò Suzhou con una delegazione del Comune di Venezia.

Da allora in poi le visite reciproche da parte di delegazioni delle due città furono numerose e i rapporti fra Venezia e Suzhou si mantennero e furono più volte confermati, soprattutto in occasione dei maggiori anniversari del gemellaggio.

在对意大利进行的各类重要访问中，威尼斯也常被列入了中方国家领导人的行程表中，例如1984年6月15日，中国国务院总理赵紫阳在结束对罗马的正式访问之后继续访问威尼斯。


1985年4月，苏州市市长段绪申率团访问威尼斯。不久之后，威尼斯副市长乌戈·贝尔格莫(Ugo Bergamo)率团回访苏州。

从那时起，两个城市开展了多次互访，威尼斯与苏州之间的关系得以保持并得到不断加强，特别是在缔结友好城市的重要周年纪念之际。



La Nave

《船》



**Sul confine dell'Estuario, di là dallo scalo
e dalle palafitte, la vampa dell'aurora
comincia ad affocare le sommità delle
nuvole crescenti che trasmùtano il portico
in una cerchia turrita della Città futura, con
le sue cupole, le sue torri, le sue basiliche
dorate...**

Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni,
La Nave, 1921

入海口处，越过码头和木屋，炙热的晨光烧红了云端。越来越高的云朵改变了拱廊的面貌，将它幻化为未来之城中的那些带着碉堡的围墙，城中伫立着一些大圆顶、塔楼以及镀金的教堂...

加布里埃里诺·邓南遮，马里奥·隆克罗尼，
电影《船》，1921年



23a-c Opuscolo pubblicitario del film *La Nave* diretto da Gabriellino D'Annunzio, Torino, Ambrosio Film, 1921

加布里埃里诺·邓南遮执导的电影《船》的广告宣传册，都灵，安布罗西奥电影，1921年

***La Nave* (Il film, 1921)**

«O Mare, o gloria, forza d'Italia»
(Gabriele D'Annunzio,
Canto novo, 1882)

Il film *La Nave* è un kolossal del genere storico prodotto dall'industria cinematografica italiana ai tempi del cinema muto nel suo periodo aureo. Questo è il primo film sulle origini di Venezia e probabilmente il primo film su Venezia in assoluto; sorprende che non venga citato in nessuno dei saggi pubblicati nel libro curato da Gian Piero Brunetta e Alessandro Faccioli su *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento* (Brunetta, Faccioli 2004). Il film ha le prime videoriprese aeree della laguna Veneta, della basilica di Torcello, e dell'area marciata. È basato sull'omonima tragedia di Gabriele D'Annunzio (1863-1938), incominciata nel 1905, terminata nell'estate del 1907 e pubblicata dalla casa editrice dei Fratelli Emilio e Giuseppe Treves a Milano nel 1908 (Damerini [1943] 1992, 96). L'opera mette in scena la Venezia del VI secolo d.C. con informazioni tratte da fonti storiche, in particolare Procopio di Cesarea. Le origini mitiche di Venezia sono intrecciate con la storia di Basiliola, figlia di Orso Faledro, il tribuno pagano che era

《船》(电影, 1921年)

“大海啊，荣耀啊，意大利的力量”
(加布里埃尔·邓南遮，《新歌》，1882年)

电影《船》是意大利电影业在无声电影黄金时期制作的一部历史大片。这是第一部关于威尼斯起源的电影，也极有可能是第一部关于威尼斯的电影。令人意外的是，在吉安·皮埃罗·布鲁内塔和阿勒桑德罗·法乔利主编的《20世纪电影中的威尼斯形象》(布鲁内塔-法乔利2004)一书中，没有任何一篇文章提及该电影。这部电影首次拍摄了威尼斯潟湖、托尔切罗大教堂和马尔恰纳地区的空中俯瞰镜头。电影内容改编自加布里埃尔·邓南遮(1863-1938)的同名悲剧。邓南遮的这部作品从1905年开始创作，1907年夏天完成，并于1908年由米兰的埃米利奥和朱塞佩·特雷维斯兄弟出版社出版(达梅里尼1992, 96)。作品生动地向人们展示了公元六世纪时的威尼斯，相关信息均来源于历史史料，特别是史学家普罗科匹厄斯的著作。威尼斯的起源，在神话上是与主人公芭希里奥拉的故事一脉相承的。芭希里奥拉的父亲奥尔索·法莱德罗是一位异教徒护民官，被他的对手——基督教教徒格拉迪科家族设计弹劾并施以盲刑。芭希里奥拉满怀怨恨，决定利用她的美貌和性感进行最为残忍的报复，她迫使格拉迪科家族的两兄弟——新上任的护民官马可·格拉迪科和主教塞尔吉奥·格拉迪科进行一场手足相残的决斗。最终，马可杀死塞尔吉奥。但芭希里奥拉也落得了与她父亲一样的下场。于是，马可乘

stato allontanato e accecato dai suoi antagonisti cristiani, la famiglia dei Gràtici. Basiliola, piena di risentimento, decide di mettere in moto la più crudele delle vendette usando la sua bellezza e sensualità per costringere due fratelli, Marco Gràtico, il nuovo tribuno, e Sergio Gràtico, il vescovo, a un duello fratricida. Marco uccide Sergio ma Basiliola viene condannata alla stessa sorte del padre. Marco quindi salpa per l'Egitto su una nave enorme, chiamata *Totus mundus*, per riportare a Venezia le spoglie di San Marco. Venezia è una nave che salpa verso il mondo (Damerini [1943] 1992, 95-100).

La prima dell'opera teatrale fu rappresentata prima al Teatro Argentina a Roma l'11 gennaio del 1908 e poi al Teatro La Fenice di Venezia il 25 aprile 1908, giorno di San Marco (Benedetti 1908, 13; Damerini [1943] 1992, 100-1; Puppa 1991). Sin da subito, parallelamente alla critica teatrale, *La Nave* accese anche il dibattito politico che si protrae fino ai nostri giorni con consensi o critiche a seconda dei raggruppamenti di fazione e delle contingenze d'opportunità (Damerini [1943] 1992, 100-10); in connessione con la memoria storica dello Stato da Mare della Veneta Repubblica (Nanetti 2021, 12-19). Nel concerto delle lodi tributate all'opera, alcune note fuori di chiave meritano di essere citate per capire gli estremi del dibattito. Nella serata del 6 aprile 1908, nel foyer del Teatro di Spalato in Croazia, l'Avvocato Francesco Forlani tenne un'accesa conferenza su *La Nave* che poi pubblicò a sue spese. Forlani chiarisce bene gli elementi controversi della tragedia dannunziana quando definisce l'opera come una rodomontata, una spaconata minacciosa. Scrive, infatti, che «pure apprezzando la corda patriottica, che fa vibrare la musa del D'Annunzio, vuoi soggiungere che le esagerazioni anche in materia politica sono pericolose» (Forlani 1908, 11), muovendo una critica focalizzata sull'anacronismo e la pericolosità della volontà di conquista. Del 16 giugno 1908 è una caricatura pubblicata a Spalato, sul *Duje Balavac humoristično satirični list*, che raffigura Gabriele D'Annunzio che arriva a Spalato

su un'antiquata nave a remi e si trova davanti una corazzata. Alla fine della Prima Guerra Mondiale (1914-18), il 3 novembre 1918, fu rappresentata al Teatro alla Scala di Milano per la prima volta la riduzione teatrale de *La Nave* fatta da Tito Ricordi per la musica di Italo Montemezzi «venuta in buon punto ad esaltare la gloria della Patria nostra interamente ricostituita e volgente libera verso i suoi nuovi radiosi destini» (Gatti 1918, 424; Ricordi 1919; Damerini [1943] 1992, 110; Chandler 2014). In piena Seconda Guerra Mondiale (la Grecia era stata assalita dall'Italia nel 1941), nel 1943, Gino Damerini l'ossannò scrivendo che «con la Nave [...] D'Annunzio volle richiamare l'Italia ai suoi compiti, riproponendo la necessità della liberazione dell'Adriatico come la prima tappa fatale per la risurrezione della sua potenza nel mondo» (Damerini [1943] 1992, 96).

Il film fu realizzato con grande impiego di mezzi, con una sfarzosa grandiosità di scenografie, un cast di attori di rilievo e centinaia di comparse. I registi sono il figlio di Gabriele D'Annunzio, Gabriele Maria detto 'Gabriellino' D'Annunzio (1886-1945) e Mario Roncoroni (flor. 1912-28). La protagonista femminile, Basiliola, è la famosissima ballerina russa Ida Lvovna Rubinstein (1885-1960), di cui il film ha le uniche riprese cinematografiche superstiti. Gli altri attori, tutti famosi al tempo, sono Ciro Galvani (1867-1956) che interpreta Sergio Gràtico, Alfredo Boccolini (1885-1956) è Marco Gràtico, Mary Cléo Tarlarini (1878-1954) nel ruolo della diaconessa Ema, madre dei Gràtici, e Mario Mariani è il monaco Traba.

La gestazione dell'opera cinematografica durò un decennio, dal 1911 al 1921, in quanto la produzione e l'autore entrarono in disaccordo sull'adattamento del testo letterario e ricorsero alle vie legali come testimoniato dai documenti conservati a Gardone Riviera nell'Archivio del Vittoriale degli Italiani (cf. *Società Anonima Ambrosio*, I, 6; VI, 2). Va comunque rettificata la nota di Mario Verdone che attesta due precedenti versioni del film, una nel 1911 e l'altra del 1920 (Verdone



1952, 51-2 nota 2) come Paolo Paoletta (1952, 16) e Eva Rognoni Landi (1952, 112). Il film realizzato fu solo uno anche se si lavorò a più riprese sulla sceneggiatura (D'Amico 1975, 107). Si ripercorrono qui di seguito gli eventi salienti della produzione perché costituiscono una testimonianza significativa dell'evolversi del rapporto tra il testo letterario, il prestigio crescente dell'autore, la casa di produzione, la regia e il prodotto cinematografico. Il 24 maggio 1911, a Parigi, Gabriele D'Annunzio concede alla Società Anonima Ambrosio, rappresentata dal suo direttore, Arturo Ambrosio, che accetta, «il diritto di riproduzione e rappresentazione cinematografica» di sei sue opere letterarie pubblicate fino a quella data. Con lo stesso contratto, Gabriele D'Annunzio consegna tre soggetti e fa quietanza per aver ricevuto il pagamento di Lire dodicimila. *La Nave*, come solo più tardi si paleserà, sarà una delle altre tre opere ancora da scegliersi, la cui consegna è stabilita entro 18 mesi con un compenso di Lire quattromila ciascuna. Si pattuisce altresì che «detti soggetti dovranno essere artisticamente e tecnicamente cinematografabili». A tal fine «Gabriele D'Annunzio si impegna di arrecare personalmente od a permettere che siano recati ai medesimi le varianti necessarie alle esigenze della Industria Cinematografica» (*Società Anonima Ambrosio*, VI, 2). In relazione a quest'ultima clausola contrattuale, il 4 agosto 1911, Arturo Ambrosio dalla sua residenza estiva di Arcachon in Francia scrive a Gabriele D'Annunzio per informarlo che «le sceneggiature così come stanno non darebbero ai lavori il risalto voluto, tenuto conto che pur troppo alla cinematografia manca la parola» e pertanto gliene rispedisce «con piccole varianti con preghiera di vedere se le piacciono» (*Società Anonima Ambrosio*, VI, 2).

Nascono però disaccordi che portano a una causa civile a Torino nel 1916, che verrà risolta solo tre anni più tardi con una scrittura privata datata Milano, 27 febbraio 1919 (*Società Anonima Ambrosio*, I, 6). Armando Zanotta, Presidente, e Arturo Ambrosio, Consigliere Delegato della



23c

坐一艘名为“全世界”的大船前往埃及，将圣马可的遗体带回威尼斯。威尼斯就是一艘驶向世界的船(达梅里尼1992, 95-100)。该剧于1908年1月11日在罗马的阿根廷剧院首演，后于1908年4月25日圣马可节时在威尼斯凤凰剧院上演(贝内德蒂1908, 13; 达梅里尼1992, 100-1; 普巴1991)。歌剧《船》一经上演，在收获剧评的同时，还引发了一场持续至今的政治辩论，这场关于海上帝国威尼斯历史记忆(那内第2021, 12-19)的辩论，基于不同的派系和时机，形成了不同的共识或批判(达梅里尼1992, 100-10)。在众多赞美的声音中，那些格格不入的言论也应该被关注，以帮助人们了解这场辩论中的极端情况。1908年4月6日晚，在克罗地亚斯普利特剧院的门厅，律师弗朗切斯科·弗兰尼发表了一场关于《船》的激昂演说，随后更是自费出版了该演说内容。弗兰尼清楚地阐明了邓南遮这部悲剧中的争议因素，并将它定义为一部虚张声势、信口雌黄的作品。他在文章中写道，“在欣赏使邓南遮的缪斯女神那振奋人心爱国情愫时，我想补充的是，在政治问题上也夸大其词是很危险的”(弗兰尼1908, 11)，这将引导人们将批评重点放在了时代错误和征服意志的危险性上。1908年6月16日，在斯普利特的《Duje Balavac》(译者注：一本以刊登社会和政治讽刺作品而闻名的杂志)上刊出了一幅讽刺画，描绘了加布里埃尔·邓南遮乘着一艘破旧的船只抵达斯普利特时，呈现他面前的是一艘装甲船。在

Società Anonima Ambrosio, concordano con Gabriele D'Annunzio che dei sei soggetti pattuiti nel 24 maggio 1911, cinque ritornano «nella piena e libera disponibilità» di Gabriele D'Annunzio e i film da loro tratti verranno ritirati dalla circolazione. In quanto al sesto soggetto, *La Nave*, «Gabriele D'Annunzio consente che la Società Anonima Ambrosio coi mezzi e col decoro richiesto dal soggetto, dalla fama dell'Autore e dal nome della stessa casa [cinematografica]» a procedere senza indugio all'esecuzione del film. Innanzitutto, la Società Anonima Ambrosio si impegna a trarre «dall'opera di Gabriele D'Annunzio lo schema cinematografico o scenario» da sottoporre all'autore per approvazione con l'intesa che l'autore «consentirà quegli adattamenti che sono richiesti dalla necessità od opportunità cinematografica, nei limiti della decorosa interpretazione dell'opera sua». Per i diritti de *La Nave*, la Società Anonima Ambrosio si obbliga a versare a Gabriele D'Annunzio alla firma di questo contratto «la somma di Lire cinquantamila a titolo di premio fisso [...] e il dieci per cento sugli utili netti». Inoltre, «per la esecuzione della film di cui sopra [e di altri due prodotti cinematografici], la Casa Ambrosio si obbliga di assumere ed usare della cooperazione del signor Gabriellino D'Annunzio, verso il corrispettivo di Lire 1.500 mensili a partire dal primo marzo 1919 per la durata di mesi 24, ed oltre se la esecuzione delle films lo richiederà. Ed oltre a ciò la Società Anonima Ambrosio si obbliga a corrispondere ad esso Gabriellino D'Annunzio la soma di lire 4.000 di premio per ciascheduna delle tre film di cui al presente contratto. Il versamento di detta somma avverrà ad esecuzione ultima di ciascheduna delle films». Come ultima clausola si stabilisce che «prima della messa in commercio delle films soggetto del presente contratto la Società Anonima Ambrosio ne otterrà la approvazione dal signor Gabriele D'Annunzio. Allo stesso verranno sottoposti, sempre per la sua approvazione i titoli, le didascalie, e quanto altro si riferisca alle films» (*Società Anonima Ambrosio*, I, 6).

第一次世界大战(1914-1918)结束之际的1918年11月3日,米兰斯卡拉歌剧院首次上演了由蒂托·里科尔迪改编,伊塔洛·蒙特梅作曲的歌剧《船》。“时机已到,祖国荣耀已被重建,我们歌颂它,并自由地奔向新的辉煌”(伽迪 1918, 424; 里科尔迪1919; 达梅里尼1992, 110; 钱德勒2014)。在第二次世界大战期间(希腊于 1941 年遭到意大利袭击)的1943年,吉诺·达梅里尼是这么称赞这部作品的,他写道:“邓南遮希望通过这艘‘船’,唤醒意大利的使命,重申解放亚得里亚海的必要性,作为恢复意大利在全球力量的第一个关键阶段”(达梅里尼1992, 96)。这部电影运用了大量的技术手段,拥有华丽的布景、杰出的演员阵容和数百名临时演员。导演是加布里埃尔·邓南遮的儿子加布里埃尔·玛利亚·邓南遮(也被称为小加布里埃尔)和马里奥·龙科罗尼(活跃于1912-1928年间的电影演员、导演)。女主角芭希里奥拉由著名俄罗斯芭蕾舞女演员伊达·洛芙娜·鲁宾斯坦饰演,该影片留下了她仅存于世的珍贵影像。其他演员也都是当时都很有名的演员,他们分别是:扮演塞尔吉奥·格拉迪科的齐罗·伽瓦尼(1867-1956); 扮演马可·格拉迪科的阿尔弗雷多·博科利尼(1885-1956); 扮演女主人艾玛·格拉迪科兄弟母亲的玛丽·珂莱欧·塔拉尔里尼(1878-1954); 扮演特拉拔僧侣的马里奥·马里阿尼。该电影作品酝酿了数十年,从 1911年到1921 年,因为制作方和编剧在文学文本的改编上存在分歧,甚至诉诸了法律,从位于加尔多内-里维埃拉的意大利维托莱档案馆所保存的文件中可以找到此事的证据(详见: *Società Anonima Ambrosio*, I, 6; VI, 2)。然而,在马里奥·韦尔多内的笔记中(韦尔多内1952, 51-2, 注释2)提到了这部电影的两个版本,一个出现在 1911 年,另一个出现在 1920 年,除了维尔多内外,保罗·帕奥雷拉(1952, 16)和艾瓦·罗内奥尼·兰迪(1952, 112)在他们的作品中也曾提到过这两个版本。但是以上说法是错误的,虽然剧本被反复修改,但是最终完成的电影只有一部(达米科1975, 107)。下文将回顾电影创作过程中的一些重要事件,它们见证了文学文本、作者日益增长的声望、制作公司、导演和电影产品之间关系的演变。1911年5月24日,加布里埃尔·邓南遮在巴黎将他当时已出版的文学作品的其中6部的“复制权和电影放映权”授予安布罗休集团的代表——总经理阿尔度罗·安布罗休。合同中规定,加布里埃尔·邓南遮应交付三部作品,并为所收到了12000 里拉开具收据。另外三部作品可在签约之后进行挑选,交付期限为 18 个月,每部费用为 4000 里拉。而《船》,下文将提到,是三部后来才挑选出的作品的其中一部。此外,双方还商定“这些作品必须是从艺术上和技术上都可以拍成电影的作品”。因此,“加布里埃尔·邓南遮应亲自或允许他人为了电影业的需求而对其作品进行必要的更改”(同上, VI, 2)。上述的这条合同条款是这样产生的,1911 年 8 月 4 日,阿尔度罗·安布罗休在其位于法国阿尔卡雄的避暑别墅中写信给加布里埃

Al tempo dell'uscita del film, la Società Anonima Ambrosio (Ottica, Fotografia, Cinematografia), oltre allo stabilimento di Torino, aveva agenzie a Parigi, Londra, Berlino, Mosca, Vienna, Barcellona, Copenaghen, New York, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montréal, Sydney e Yokohama (*Società Anonima Ambrosio*, VI, 2). Il film uscì nelle sale nell'occasione dei 1500 anni delle origini mitiche di Venezia (421-1921): il 25 novembre 1921 a Roma, il 31 marzo 1922 in Giappone, il 5 gennaio 1923 Francia, il 18 ottobre 1927 a New York (cf. IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0188089>). Poi, per quasi un secolo si perdono le tracce del film, fino a che il programma *Cinema ritrovato* della Cineteca del Comune di Bologna non lo restaura a partire da un negativo su supporto nitrato, incompleto e largamente decomposto, conservato dalla Cineteca Italiana di Milano, e da un positivo d'epoca della versione spagnola, anch'esso incompleto e parzialmente decomposto, conservato dalla *Filmoteca Española*.

La breve antologia di critiche cinematografiche che segue questa introduzione ripercorre una visione di come l'apprezzamento dell'opera è cambiato tra il 1921 e il 2000. In occasione dei 1600 anni delle origini mitiche di Venezia (421-2021), il discorso va portato dallo spazio politico delle discordie e degli opportunismi di fazione a quello del dialogo interculturale. *La Nave* diventa così un'occasione per parlare degli usi e degli abusi del passato per costruire un futuro di pace. *La Nave* di questo nuovo secolo, *La Nave* del sedicesimo centenario, non è più quella di D'Annunzio e del quindicesimo centenario, quella cioè delle imprese d'armi (Abulafia 2011), ma è quella della Bellezza e della Creatività che salpa verso il mondo all'insegna del superamento di ostacoli linguistici e barriere culturali, verso una società aperta con cui Venezia condivide la sua storia e i suoi valori per l'umanità intera.

•邓南遮,告诉他“目前这样的剧本无法让电影作品达到预期效果,因为很不幸,电影中无法呈现台词”。因此,安布罗休将剧本“进行稍微修订后”寄回给邓南遮并希望他能够告知“是否喜欢这些修改”。(同上,VI,2)。

然而,分歧的出现引发了 1916 年在都灵的一起民事诉讼案件,三年后,该案件通过一份在米兰签署的日期为 1919 年 2 月 27 日的私人协议而得到解决(同上, I, 6)。安布罗休集团的总裁阿尔曼多·扎诺塔和常务董事阿尔度罗·安布罗休与加布里埃尔·邓南遮达成一致,即他们于1911年5月24日商定的6部作品中,加布里埃尔·邓南遮收回5部作品的完全自主使用权,由这5部作品所衍生的电影将停止传播。至于第6部作品《船》,“加布里埃尔·邓南遮同意安布罗休集团在遵守与作品主题、作者名誉和电影公司名声的相关要求下”,继续这部电影的制作。首先,安布罗休集团承诺把“从加布里埃尔·邓南遮的作品中提取电影方案或场景”提交给作者审批,但前提是作者“允许在合理诠释作品范围内的,根据电影需求所进行的改编”。关于《船》的版权,安布罗休集团承诺在签署合同时向加布里埃尔·邓南遮支付“五万里拉作为固定报酬外另加净利润的 10%”。此外,“为了制作上述电影[以及其他两部电影产品],安布罗休电影公司需采用并执行与加布里埃尔·邓南遮先生的合作,从 1919 年 3 月 1 日起每月支付 1500 里拉的报酬,持续支付24个月,后如电影制作需要延期,则另支付费用。除此之外,安布罗休集团承诺向加布里埃尔·邓南遮支付 4000 里拉作为合同中涉及的三部电影中的每一部的奖金。这笔款项将在每部电影的最后一次上演时支付”。作为最后一项条款,“在营销受本合同约束的电影之前,安布罗休集团应获得加布里埃尔·邓南遮先生的批准。片名、字幕和其他任何与电影相关的内容都将提交给他,并再次获得他的批准”(同上, I, 6)。

影片上映时,安布罗休集团(光学、摄影、电影摄影)除了都灵的总部外,还在巴黎、伦敦、柏林、莫斯科、维也纳、巴塞罗那、哥本哈根、纽约、布宜诺斯艾利斯、里约热内卢、蒙特利尔、悉尼和横滨设有分公司(同上,VI,2)。这部电影在威尼斯神话起源 1500 周年(421-1921)之际在影院上映:1921年11月25日在罗马上映,1922年3月31日在日本上映,1923年1月5日在法国上映,1927年10月18日在纽约上映(见IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0188089>)。然而,近一个世纪以来,电影的痕迹全部消失,直到博洛尼亚市立电影档案馆通过“失而复得的电影”项目,对其负片和正片进行了修复。其中它的硝酸盐负片留存于米兰的意大利电影档案馆,已不完整且大部分被分解。当时的西班牙语版正片也同样不完整且被部分分解,留存于西班牙电影档案馆。下文附上几篇电影评论,追溯了 1921年至2000年间对这部作品的评价是如何演变的。在威尼斯神话起源 1600周年(421-2021)之际,讨论的

Antologia di critiche cinematografiche

«E sullo schermo la grandiosa tragedia di Gabriele D'Annunzio, *La Nave*, non perde nulla della sua altra significazione, se pur scompaiono molte sue particolari bellezze, la superba forma letteraria, che ha perspicuità classica, e il robusto lirismo onde è tutta pervasa, robusto e ampio come il respiro di quel salso mare dal quale trae la sua ispirazione diretta, aspro e duro come le sue onde sonore. Pur tuttavia osiamo dire che anche dai quadri, dalla visione cinematografica, scaturisce una musica che rapisce e fa pensare, che risuscita nell'animo nostro gli echi melodiosi che la tragedia ha lasciati profondi e indistruttibili. [...] Film come *La Nave* sono come salutari ventate d'aria pura e rigeneratrice in ambienti muffosi o fetidi, dalla quale tutto si rigenera. Anche lo schermo e il gusto del pubblico si rigenerano, hanno bisogno di rigenerarsi. [...] Per noi, Gabriellino D'Annunzio ha superato tutte le difficoltà che l'esecuzione presentava, brillantemente superate, dando prova di un alto valore e ponendosi, col primo lavoro, nel novero dei nostri migliori inscenatori. Anzi, noi che avremmo occasione di vedere di lui altri lavori, riteniamo che il suo temperamento si trovi più a posto in questo genere storico, di grande complesso, che non nel dramma moderno e borghese. Egli possiede ingegno, coltura, senso squisito e profondo della bellezza - non invano è figlio di un grandissimo esteta - e potrà lavorare a profitto di questo vituperato cinematoografo. [...] La fotografia di Narciso Maffei è buona, per quanto, come osservammo, non sia ricercata negli effetti fotografici. In sostanza, la tragedia è una realtà di vita di persone e di popoli, maestosa e semplice; come tale non poteva prestarsi alle esercitazioni di un impressionismo fotografico ed esecutivo, o all'acrobatica meccanicità della tecnica americana. Qui il quadro doveva imperare e prevalere sulla tecnica. E perciò ai miopi sembra che la tecnica sia un po' sorpassata. Che volevano? Un caleidoscopio di immagini fugaci? L'interpretazione

tema da un'atmosfera di nichilismo politico e sociale. [...] La tragedia di D'Annunzio, *La Nave*, non perde nulla della sua altra significazione, se pur scompaiono molte sue particolari bellezze, la superba forma letteraria, che ha perspicuità classica, e il robusto lirismo onde è tutta pervasa, robusto e ampio come il respiro di quel salso mare dal quale trae la sua ispirazione diretta, aspro e duro come le sue onde sonore. Pur tuttavia osiamo dire che anche dai quadri, dalla visione cinematografica, scaturisce una musica che rapisce e fa pensare, che risuscita nell'animo nostro gli echi melodiosi che la tragedia ha lasciati profondi e indistruttibili. [...] Film come *La Nave* sono come salutari ventate d'aria pura e rigeneratrice in ambienti muffosi o fetidi, dalla quale tutto si rigenera. Anche lo schermo e il gusto del pubblico si rigenerano, hanno bisogno di rigenerarsi. [...] Per noi, Gabriellino D'Annunzio ha superato tutte le difficoltà che l'esecuzione presentava, brillantemente superate, dando prova di un alto valore e ponendosi, col primo lavoro, nel novero dei nostri migliori inscenatori. Anzi, noi che avremmo occasione di vedere di lui altri lavori, riteniamo che il suo temperamento si trovi più a posto in questo genere storico, di grande complesso, che non nel dramma moderno e borghese. Egli possiede ingegno, coltura, senso squisito e profondo della bellezza - non invano è figlio di un grandissimo esteta - e potrà lavorare a profitto di questo vituperato cinematoografo. [...] La fotografia di Narciso Maffei è buona, per quanto, come osservammo, non sia ricercata negli effetti fotografici. In sostanza, la tragedia è una realtà di vita di persone e di popoli, maestosa e semplice; come tale non poteva prestarsi alle esercitazioni di un impressionismo fotografico ed esecutivo, o all'acrobatica meccanicità della tecnica americana. Qui il quadro doveva imperare e prevalere sulla tecnica. E perciò ai miopi sembra che la tecnica sia un po' sorpassata. Che volevano? Un caleidoscopio di immagini fugaci? L'interpretazione

电影评论精选

“在银幕上，加布里埃尔·邓南遮的宏大悲剧《船》丝毫没有失去它在其他方面的意义，即使缺失了原著中的许多美感，但具有古典明晰性的高超文学形式和雄浑的抒情性贯穿整个作品，如同迎面涌来的潮水气息一般浓烈而弥散，如同海浪声一般震耳欲聋。我们敢说，即使从电影镜头和视野中，也能迸发出一种让我们着迷和思考的声音，在我们的灵魂中，悲剧留下的深厚而坚韧的悠扬回声得以重现。……《船》这样的电影，就像是发霉恶臭的环境中一股清新健康的气流，一切都在其中重生，就连银幕和大众品味这些亟待重生的也都获得了新生。……对我们来说，加布里埃尔·邓南遮出色地克服了制作电影过程中出现的所有困难，从而证明了自己重要价值，他的第一份电影工作也使他跻身于最好的舞台执理人之列。事实上，我们如果有机会看到他的其他作品，便会相信他的艺术气质更适合体现在这种错综复杂的历史题材中，而不是体现在现代资产阶级戏剧中。他睿智、博学，拥有精致而深刻的审美，他是美学之子，但他也能够为被辱骂斥责的电影既得利益而工作。……纳尔契索·玛飞伊斯的摄影技术高超，尽管正如我们所观察到的，他所呈现出影视效果并不十分受欢迎。本质上，悲剧是民众庄严而质朴的生活现实；因此，它不能用摄影和制作上的印象主义来演练，也不能用炫技的美国机械化技术来体现。在这里，镜头画面必须主导并战胜技术。因此，对于目光短浅的人来说，玛飞伊斯技术似乎有点过时了。他们想要的是什么？万花筒里转瞬即逝的画面？玛飞伊斯的诠释虽然并不完美但确是值得称赞的，超出了人们的预期。……女主角的姿态和表现力充满了无与伦比的可塑之美、和谐之美，它们随着其内心的波动而有节奏地变换着。因此，她的身体与灵魂就像是架在芭希里奥拉情感之弓上的一根震动着的箭。[...] 总而言之，《船》代表了这样一类不可忽视的作品，它们在危机前夕登场，在全面危机中出现，就如同蓬勃的电影力量所迸发出的呐喊，一种不想被窒息而亡的呐喊，是对所有人敲响的警钟，更是对革命的呼唤。[...] 它痛苦地得出结论，也许并不是危机，而是懒散、怠惰、自私和贪婪，以及人们对艺术的否定，造成

non eccezionale è tuttavia lodevole. Ida Rubinstein ha superato ogni aspettazione. [...] Ella ha avuto gesti ed espressioni di incomparabile bellezza plastica, ritmati da un movimento interiore, pieni di armonia musicale: sicché anima e corpo appariscono come una corda vibrante tesa sull'arco delle passioni di Basiola. [...] *La Nave*, in conclusione, è uno di quei lavori che rappresentano una somma di fatiche non indifferenti e che eseguiti alla vigilia della crisi, apparendo in piena crisi sono come il grido della gagliarda forza della nostra Cinematografia che non vuol morire soffocata e servono di ammonimento a tutti, chiamano alla riscossa. [...] E si conclude amaramente, che non la crisi, forse, ma l'ignavia, la poltroneria, l'egoismo e la rapacità, la negazione artistica degli uomini, sono colpa delle terribili condizioni presenti, del decadimento dell'Industria Cinematografica Italiana; e perciò l'industria sarà salva se cadranno gli uomini che vollero la sua rovina» (La Pesca 1921).

«In questo film, [...] l'influenza del palcoscenico è ancora presente, soprattutto nell'interpretazione della Rubinstein, che, sebbene grande artista, non sa qui muoversi e danzare come richiede il cinema, terribile occhio analitico, che ingrandisce più i difetti che i pregi. Movimenti di troppa studiata lentezza, gesti serpentinati e scatti improvvisi, sorrisi troppo fissi, mancanza di sfumature nella espressione del volto ne sono gli elementi negativi. Gli altri interpreti recitano in maniera più cinematografica. Accurata la ricostruzione degli ambienti e dei costumi, una notevole ricerca di sapore pittorico nella fotografia. Le cronache del tempo furono prodighe di lodi a Gabriellino D'Annunzio, che affrontava la regia cinematografica per la prima volta, e alla Rubinstein, di cui venivano giudicate pregevoli soprattutto quelle danze, che forse appunto perché furono tanto lodate, ci lasciano oggi delusi» (Rognoni Landi 1952).

«Il lavoro degli archivi ha rimesso in circolazione qualcosa che, con ragionevole approssimazione [...] permette di capire come doveva essere il film di Gabriellino. Così si è costretti a riaprire la questione. Il valore e la particolarità del modo di rappresentazione che si riscontrano nel film, costringono a considerarlo assai più della bizzarria disperata di una casa di produzione sulla via di fallimento. *La nave* che abbiamo visto non è il riflesso di una cinematografia votata all'autodistruzione. *La nave* ha una rotta e la tiene senza esitazioni. Che poi, attorno, i passeggeri preferiscano viaggiare su di essa è un problema di tutt'altra natura. [...] *La nave* può essere considerato, a prima vista, come un clamoroso emblema di quella 'letterarietà' che zavorra il cinema italiano fino a causarne l'affondamento [...]. Una cosa che colpisce in questo come in altri film di derivazione o ispirazione dannunziana è una certa staticità di fondo. Tutto il muto italiano è accusato, probabilmente a ragione, di non sapersi slegare da modi di rappresentazione primitivi o da logiche attrazionali che dir si voglia. [...] Nel cinema tardosimbolista o dannunziano di cui *La nave* è solo un esempio fra gli altri la cosa non si realizza, però, a livello di deficit di montaggio. Le azioni non si svolgono all'interno di quadri fissi. *La nave* è un film dal montaggio a tratti frenetico. Consta di oltre 550 inquadrature, cui si aggiungono i 200 stacchi dovuti alle didascalie. Insomma, un film frammentato, nel quale la frequenza degli stacchi pare tendere alla dinamizzazione di una messa in scena forse già percepita come poco mobile. [...] Le ragioni della staticità sono dunque da ricollegare, in buona parte, a quella ritualità del gesto che è inscritta nel testo di partenza. Nel film non c'è molta azione e quella che c'è pare comunque obbedire al dettato di una recitazione stilizzata e (iper)codificata. Tutto ciò avveniva già in *Cabiria*...» (Manzoli 2002).

Andrea Nanetti

了如今这可怕现状，造成了意大利电影业的衰败；因此，只有想要毁掉它的人倒下了，这个行业才会得救”（拉·佩斯卡 1921）。

“在这部电影中，……舞台的影响仍然存在，尤其是在鲁宾斯坦对角色的诠释。她虽然是一位伟大的艺术家，却不知道如何按照电影的要求做出正确的动作，在电影镜头下，相较于优点，那些缺陷被无限放大。太慢太刻意的动作，蛇形的手势和突然的跳跃，太过于模式化的微笑，缺乏细微差别的面部表情，这些都是她的不完美之处。相比之下，其他演员的表演方式更电影化，他们准确地通过环境和服装的重建，在摄影中探索着画面的风格定位。当时电影专栏对首次担任电影导演的小加布里埃尔·邓南遮和女主角鲁宾斯坦赞不绝口，鲁宾斯坦的舞蹈甚至被认为是具有很高艺术价值的，也许正是因为他们受到了如此多的赞扬，才会让今天的我们感到失望……”（Rognoni Landi 1952）。

通过电影档案馆的修复，电影得以再次面世……这让人们有机会思考小加布里埃尔的这部作品本应该是什么样的。因此，我们不得不重新提出这个问题。我们需要思考的是电影中表现形式的价值和独特性，而不是一家濒临破产的电影公司绝望且古怪的言行。我们所看到的《船》并不是电影业走向自我毁灭的映照。《船》有一个航向，且毫不迟疑地保持着。


围绕着它的乘客们喜欢用他们的价值去评判则是一个不同性质的问题。……乍一看，这艘《船》可以被视为一种“文学性”的强烈象征，将会压垮意大利的电影业。……正如由邓南遮的作品或他的灵感所延伸出的其他电影一样，让人印象深刻的是某种潜在的静态。所有意大利的默片都被指责不知如何随意地将自身从原始的表现模式或有吸引力的逻辑中分离出来，这种指责有可能是正确的。在晚期象征主义电影或邓南遮的电影中，《船》只是其中一个例子。但在剪辑方面，并不存在这样的情况，因为剪辑行为不会受到固定框架的限制。《船》的剪辑不时带着狂放。这部电影由超过 550 个镜头组成，此外还有 200 个因字幕而产生的画面切换。总之，这是一部被剪辑得支离破碎的电影，其切换画面的频率似乎只倾向于使镜头中那些看起来不是很灵活的人物充满活力。……因此，静态的原因大部分要归咎于与已烙刻在原始文本中的固定动作的联系。电影中没有太多动作，仅有的动作也似乎只是为了服从模式化和制式化的表演需求。这一切都与电影《卡比利亚》如出一辙……（曼佐利2002）。

Andrea Nanetti



Marco Polo

马可·波罗



**E in tutta verità vi dico che in questa città
ci sono seimila ponti di pietra, così fatti
che sotto di loro potrebbero passare una,
persino due galee**

Devisement dou monde [Il Milione], cap. 150

**“我必须如实地告诉你们，这座城市拥有六千
座石桥，桥下能够通行一艘、甚至是两艘浆帆
船”**

《寰宇记》[《马可·波罗游记》]，第150章

Marco Polo / Suzhou

Eugenio Burgio

Prigioniero di guerra a Genova dopo la disfatta veneziana nelle acque di Korčula / Curzola (Dalmazia), Marco Polo scrisse nel 1298 il *Devisement dou Monde*, la *Descrizione del mondo* che in Italia e altrove è nota pure come *Milione*; più esattamente, la stesura del testo, in francese, fu prodotta in collaborazione con un altro prigioniero, il pisano Rustichello. Così racconta il prologo del libro, come ci è trasmesso dal codice parigino fr. 1116 della Bibliothèque nationale de France (il più antico, e uno dei più importanti negli oltre centoquaranta codici che hanno trasmesso il testo). Non ci sono ragioni per negare la veridicità di queste informazioni; aggiungiamo solo che Rustichello ci è noto anche per aver redatto un romanzo arturiano in prosa (anche questo in francese), e che la scelta della lingua dipese forse da ragioni di *marketing* letterario e non solo: alla fine del XIII secolo il francese era la lingua della letteratura cavalleresca e quindi dell'aristocrazia (ed erano i nobili che per lo più commissionavano le copie dei libri, e che ne avrebbero comprato più volentieri uno scritto in francese che in veneziano), ed era la lingua dell'élite che dominava in Levante i territori conquistati con le Crociate - dove Venezia aveva importantissimi interessi commerciali.

Il *Devisement* è un libro di difficile definizione, perché la sua struttura e il suo contenuto rispondono a diverse intenzioni comunicative. Il titolo suggerisce un'enciclopedia geografica, e corrisponde al contenuto di oltre 200 dei 232 capitoli che compongono il testo: la descrizione da ovest a est dell'Asia continentale (dall'Armenia a parte dell'Indocina) e, in senso contrario da est a ovest, di

quelle che si chiamavano *Indiae*, e cioè le regioni costiere e insulari sull'Oceano indiano, dal Giappone fino all'Abissinia compresa. D'altra parte, l'ordine della descrizione coincide con il percorso (per terra da ovest a est, e poi - scendendo verso sud - per mare da est a ovest) che portò Marco, suo padre Niccolò e lo zio Matteo, a raggiungere la corte cinese di Qubilai, l'imperatore mongolo fondatore della dinastia Yuan, e a vivere alle sue dipendenze tra il 1271 ca. e il 1295: un viaggio narrato nei primi diciotto capitoli del *Devisement*. La geografia dunque si intreccia alla storia, quella generale (delle popolazioni dell'Asia, e in particolare dei Mongoli) e quella individuale (la biografia del viaggiatore); ed è sia una geografia degli uomini che dei luoghi: lo sguardo di Marco - un mercante, teniamolo a mente - si concentra sulle lingue e sulle religioni, sui vincoli di sudditanza (per lui Qubilai è il più importante dei signori della terra), sui lavori, le materie prime, le merci, i movimenti commerciali, più che sulla fisionomia degli spazi naturali e di quelli modificati dall'azione umana.

Solo la *pax mongolica* imposta da Chinggis Qan e dai suoi eredi - che in meno di sessant'anni unificò sotto un potere omogeneo i territori tra il Levante e la Cina - aveva reso possibile ai tre Occidentali quel viaggio, attraversando tutto il continente in condizioni di sicurezza lungo le piste della Via della Seta. Certo non furono i soli: prima di loro, e in parte lungo lo stesso itinerario terrestre, il francescano Giovanni di Pian di Carpine si era spinto fino a Qaraqorum, per conto di Innocenzo IV (1243-47); lo stesso aveva fatto il confratello Guglielmo di Rubruk,

per conto di Luigi IX di Francia (1253-55); ma del loro viaggio essi lasciarono resoconti scritti in latino, che ebbero diversa fortuna in ambito monastico o religioso. Marco fu invece il primo a scrivere del suo viaggio usando un idioma volgare, rivolgendosi al pubblico dei *laici*, i non religiosi; questo fece la fortuna del libro - oltre al fatto, naturalmente, che esso descriveva un mondo di cui, fino all'apparizione dei Mongoli nelle pianure dell'Europa centrale (1241), si sapeva poco, e quel poco era spesso leggendario: il *Devisement* fu tradotto più volte, in Italia e fuori d'Italia, non solo nelle altre lingue volgari, ma soprattutto in latino (operazione che è riconoscimento indiretto della sua autorevolezza in fatto di geografia). La sua autorevolezza fu rafforzata anche dalle vicende storiche: in Occidente il *Devisement* fu la fonte di informazioni sull'Asia più importante e letta per più secoli, dall'instaurazione in Cina della dinastia dei Ming (1368), che chiuse agli Occidentali la possibilità di restare in Asia, fino alla riapertura dei contatti tra Quattro e Cinquecento, grazie ai viaggi dei Portoghesi.

Più di centoquaranta codici, e venticinque traduzioni in tredici lingue (compreso il latino) sono la prova della grande fortuna del *Devisement*: il libro fu letto e consultato fin dentro il XVI secolo (ricorderemo Cristoforo Colombo, che della versione latina del domenicano Pipino nutrì la sua immaginazione, quando progettava di raggiungere il Catai - la Cina settentrionale - navigando verso Ovest...).

Questa fortuna fu anche precoce, nel primo decennio del Trecento. Stando alle informazioni fornite da alcuni codici, nell'agosto 1307 Marco Polo donò a un aristocratico francese, Thibaut di Chepoy, a Venezia in missione diplomatica, una copia del libro; al suo ritorno in patria (1310) il libro fu 'tradotto' in un francese migliore di quello utilizzato da Rustichello, e fatto copiare più volte (ne abbiamo testimonianza già nel 1312). Le copie di questa 'versione francese' hanno alcune caratteristiche comuni: erano commissionate da membri dell'aristocrazia, e

quindi si tratta di volumi di grandi dimensioni, in pergamena, in certi casi decorati illustrati da serie di miniature. Quattro di loro forniscono l'insieme delle immagini che si possono vedere in questa mostra:

London, British Library, Royal MS 19 D I - è un codice in pergamena di grandi dimensioni (267 fogli di mm 425 × 310), prodotto a Parigi nell'atelier di Richard de Montbaston e sua moglie dopo il 1330; contiene più testi in francese, e il *Devisement* (ff. 58-135) è illustrato da 38 miniature (sul totale di 164).

Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264 - è un codice in pergamena di grandi dimensioni (271 fogli di mm 415 × 300), prodotto in due tempi: la prima parte nelle Fiandre entro il 1344; la seconda fu aggiunta nel 1410 circa, in Inghilterra; contiene più testi in francese, e il *Devisement* (nella seconda parte, ff. 218-271) è illustrato da 38 miniature (sul totale di 172).

Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 2810 - questo famosissimo volume in pergamena è una collezione di 8 testi in francese sull'Asia: composto da 297 fogli di mm 425 × 305, illustrato da 265 miniature (ricondotte allo stile di due maestri francesi, il Maestro di Boucicaut e il Maestro Bedford), fu commissionato dal duca di Borgogna Jean *Sans Peur* (m. 1419) tra il 1404 e il 1413, quando lo regalò allo zio Jean di Berry, uno dei più grandi bibliofili del Quattrocento.

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219 - è un codice in pergamena, di 168 fogli di mm 300 × 210, trascritto all'inizio del Cinquecento, e forse circolante nell'ambiente di Louise di Savoye (m. 1531: madre di Francesco I). Il testo del *Devisement* è accompagnato e 'commentato' da 197 miniature.

I programmi illustrativi di questi quattro codici contengono anche delle immagini che 'descrivono' Venezia e gli ambienti urbani della Cina, Suzhou (Sugiu nel *Devisement*) in particolare. Queste immagini ci permettono di avanzare qualche ipotesi sui modi con cui un Occidentale poteva rappresentare un luogo a lui del tutto estraneo come una città cinese, di cui poteva fare esperienza solo leggendo le pagine del *Devisement*. Per avvicinare queste immagini non sarebbe male tener conto di alcune 'regole' del gioco:

(1) una miniatura è un'illustrazione del testo a cui si accompagna nella pagina; nel linguaggio della retorica medievale *inlustratio* significa anche 'commento': insomma l'immagine è una forma di commento della parola;

(2) il primo punto di riferimento dell'illustratore è quindi il testo, che va interpretato letteralmente; ma naturalmente, il testo non è stato pensato per essere 'commentato' da un'immagine (per esempio: se Marco cita Venezia, non si cura di descrivere quali caratteristiche della città dovrebbero essere oggetto di illustrazione...). L'illustratore è chiamato quindi a *interpretare*, non solo quello che nel testo c'è, ma pure quello che manca; per

questo deve ricorrere all'"enciclopedia' di immagini a sua disposizione;

(3) la verosimiglianza 'realistica' dell'immagine non è quasi mai l'obbiettivo dell'illustratore, specie quando non può avere esperienza diretta della realtà che sta nel libro: egli lavora per modelli iconici che sono a disposizione del laboratorio (l'atelier) in cui lavora. Uno dei suoi compiti è adattare quei modelli ai contenuti da illustrare;

(4) non troppo diversa è la situazione del destinatario: che 'vede' la realtà secondo gli schemi cognitivi e rappresentativi di cui si è impadronito nel tempo. E siccome il libro manoscritto è sempre un libro *on demand*, una delle preoccupazioni dell'illustratore può essere adattare le immagini alle attese del suo committente.

Se, insomma, le città cinesi delle miniature che vedremo somigliano un po' troppo a quelle occidentali, questo dipende da più ragioni, e dal gioco triangolare tra la comunicazione dell'autore, la sua interpretazione da parte dell'illustratore, il suo adattamento alla disponibilità mentale del destinatario.

马可·波罗/苏州

Eugenio Burgio

1298年，马可·波罗在威尼斯与热那亚之间爆发的库尔佐拉海战中被俘，在热那亚的监狱中写下了《寰宇记》（《马可·波罗游记》）一书，在意大利等地，人们也习惯把此书称为《百万传奇》。更确切地说，根据1116号巴黎法文版手抄本（收藏于法国国家图书馆，是现存140多部游记手抄本中最古老最重要的一本）序言中的描述，这本书是马可·波罗口述，他的狱友——比萨人鲁斯蒂谦用法语帮他记录下来的。我们没有足够证据去判定这件事情的真伪，只能确定鲁斯蒂谦是一位小有名气的作家，曾写过一本关于亚瑟王的小说（该小说也是用法语撰写的），他选择用法语记录马可·波罗的口述也许是取决于文学营销等目的，毕竟，在十三世纪末，法语是骑士文学专用语，是贵族们所使用的语言（作为图书的主要阅读群体，这个时期的贵族们更喜欢订制用法语撰写的图书，而不是用威尼斯方言撰写的图书），同时法语也是十字军东征期间所占领的地中海东部沿海地区所使用的官方语言，而威尼斯是这些地区中商业最发达，经济地位最重要的国家。

《寰宇记》是一本很难定义其类型的书，因为无论是从结构上还是从内容上，它都具有不尽相同的传播形态。从书名上看，它是一本地理百科全书，全书232个章节，有超过200个章节的内容涉及到了：对亚洲大陆从西到东的描述（从亚美尼亚到中南半岛），反向之，对印度洋沿岸及岛屿地区从东到西的描述（从日本到埃塞俄比亚）。这样的描述顺序与马可·波罗及其父亲尼科洛、叔叔马泰奥前往忽必烈王朝（蒙古皇帝忽必烈，元朝的缔造者，1271-95年间，马可·波罗生活在忽必烈统治下的中国）的行程顺序是一致的（从西到东穿过亚洲大陆，随之南下，再从东到西穿过印度洋），在《寰宇记》的前18章中，马可·波罗详细地描述了他的这段旅程。书中的地理描述往往还融汇着历史的陈述，从一般史实的陈述（亚洲的民生，特别是蒙古人民的生活状态）到个人经历的展现（旅行家自己的传记），可以说是一种人文的地理著作：通过商人马可·波罗的视角以及在他脑海中留下的印象，向人们描述了不同地区和人民的语言、宗教、君臣关系（马可·波罗认为，可汗是世界上最重要的僭主）、劳务、原料、商品、商贸

往来，因此，书中不仅仅描述了各个地区的自然风貌，也从中体现出了不一样的人文风貌。

成吉思汗和他的继承者们所缔造出的蒙古和平（在不到60年的时间里，让从地中海东部沿岸到中国的大部分领地都归属于同一权利之下），给三位西方人的旅程提供了可行性，让他们能够沿着丝绸之路安全地穿过整个欧亚大陆。当然，马可一行的旅程并不是独一无二的，在他们之前，圣方济各会的普兰·迦儿宾奉教宗英诺森四世派遣，到达了蒙古首都哈拉和林（1243-47年），同样，受法国国王路易九世派遣的圣方济各传教士鲁不鲁乞，也到达过哈拉和林（1253-55年），马可一行所取的陆上行进路线有一部分便与两位教士到达哈拉和林的路线是一致的。但是，由于这两位传教士的旅行记录是用拉丁文撰写的，因此只在修道院或一些宗教场所中流传。而马可·波罗是第一位用通俗语言来记述自己行程的人，使得他的著作能够面向包括非宗教人士在内的更广泛的读者，这是《寰宇记》能够成功的一个重要原因，当然，另一个重要的原因是，书中所描述的是一个人们知之甚少的世界，在蒙古人出现在中欧平原之前（1241年），人们对它的了解仅局限于一些神话传说。因此《寰宇记》在意大利及境外被多次翻译成各种通俗语言，值得一提的是，它还被翻译成了拉丁语（这是对它的地理权威性的一种直接肯定）。此外，书中所描述的历史事件也进一步增强了该书的权威性。在相当长的几个世纪里，《寰宇记》一直作为西方世界最重要、可读性最强的亚洲信息来源，因为自中国明朝建立之后（1368年），亚洲就关上了接纳西方人的大门，直到十五、十六世纪，葡萄牙人的到达，中西方的交流才重新开启。

《寰宇记》现存有140多个手抄本，25本被翻译成13种不同语言（包括拉丁语）的译本，可谓是获得了巨大的成功。早在十六世纪，该书便被广泛地传阅和研究（我们不得不提到的就是哥伦布，当他计划向西航行到达契丹——中国北部时，正是多明我兄弟会教士皮皮诺所翻译的拉丁文版本《寰宇记》，让他有了对于中国的无尽想象）。

《寰宇记》的成功，甚至可以追述到十四世纪的前十年间。根据一些手抄本中的记载，1307年8月，马可·波罗曾把游记的副本赠与一位

跟随外交使团前来威尼斯的法国贵族——蒂博勒·德·赛波瓦；赛波瓦回国后(1310年)，该书被“翻译”成了比鲁斯蒂谦原版更好的法语版本，并进行了多次的重印(我们已找到1312年的重印版)。所有这个法语版本的副本都有以下共同的特征：它们都是由贵族们委托制作的，因此采用的都是大开本的规格，卷册使用的都是羊皮纸，有些还配了图解和插画。在本次展览中，我们能够欣赏到其中四个副本的图像集：

London, British Library, Royal MS 19 D I

大开本的羊皮纸手抄本(425 × 310毫米, 267页), 1330年后产生于巴黎, 是由理查德·德·蒙巴斯顿和他的妻子在他们的工作室中制作完成的; 该本收录多个法语文本, 其中《寰宇记》部分(58-135页)共配有38幅插画(全书共164幅插画)。

Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264

大开本的羊皮纸手抄本(415 × 300毫米, 271页), 该本的制作分为两个阶段, 第一部分内容于1344年前在比利时法兰德斯制作完成, 第二部分内容的补充是1410年左右在英国完成的。该本收录多个法语文本, 其中《寰宇记》部分(属于该本第二部分内容, 218-271页)共配有38幅插画(全书共172幅插画)。

Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 2810

这部非常著名的羊皮纸卷册共收录了8部与亚洲相关的法语文本: 425 × 305毫米开本, 全书共297页, 插画265幅(展示了布西寇和贝德佛尔两位法国著名插画大师的风格), 该本受法国勃艮第公爵无畏的约翰(卒于1419年)的委托制作于1404-1413年间, 并作为礼物赠送给他的叔叔——贝里公爵约翰, 十五世纪最著名的图书收藏家之一。

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219

羊皮纸手抄本, 300 × 210毫米开本, 168页, 抄录于十六世纪初, 或盛行于以弗朗索瓦一世的母亲——露易丝·萨沃伊(卒于1531年)为首的上层社会。《寰宇记》文本搭配了197幅插画作为“注释”。这四部手稿的插画中包含了一些描绘威尼斯和中国城市——特别是苏州(《寰宇记》中称之为Sugiu)的图像。这些图像能够进一步印证我们关于方法论的猜想, 例如, 一个西方画家想描绘一座从未见到过中国的城市, 那么他只能通过阅读《寰宇记》中的文字描述来获得相关信息。因此, 在欣赏这些图像的时候, 了解一些关于插画的绘制原则是很有必要的。

插画是同一页面中对于相关文字的图解说明, 在中世纪的修辞语言中, “图解”(inlustratio)一词也含有“注释”的意思: 也就是说, 图像是对文字进行注释的一种形式。

因此, 插画师们首先要考虑的第一要素就是文本, 即字面意义上的阐释。但是, 显然文本在创作的时候并没有考虑到它需要用图像来“注释”(例如: 马可·波罗在描述威尼斯的时候, 并不会考虑到哪些城市特征需要用插画来进行注释)。这就要求插画师不仅是要对文本进行“阐释”, 还需要对文本中的欠缺进行“补注”。因此, 往往需要在相应的位置上放置一些类似于“百科全书式”的插画。

图像的“逼真度”几乎从未是插画师所追求的目标, 尤其是当他无法直接体验书中所描写的现实事物时, 他只能通过工作室中所摆放的图标模型进行创作。插画师的其中一项工作任务就是让他的模型贴合所要注释的内容。

读者们的情况与插画师并没有太大的差异: 他们通过自身长期积累的认知模式和身份背景去“构想”书中所描述的事物。由于手抄本是一种按需制作的产品, 因此, 插画师们的关注点之一往往是让他们创作的图像更符合定制者的构想。

总之, 如果我们发现插画中的中国城市看起来太像西方城市了, 那是由很多原因造成的, 它们取决于一种“三角”关系的体现: 作者的文本表述、插画师的阐释、读者的构想。





*la amusee la lusse du gume d'iam qui puelle de la gume de nobile
 de palle et de l'entree et de palle et des gume merueille qui pleme de fer*

Donc s'avez la pure le-
 gure des d'incris regi-
 ons du monde si pue-
 nez cest liure li trou-
 uer les grandeime-
 mentilles qui sont
 ordonnees de la gume de nobile et
 de palle et de l'entree et de palle et
 de merueille auec promisee de
 donner a ce liure nous contenten
 tout par ordre les que me liere
 marie par liure et no b'ise lier
 ceuement trairre pour ce que il
 les me maie auques il y a d'oise

Del ne vit pas sans
 il est d'ice qui pue-
 ceuement par a terre
 et p'ouee n'ont pas
 none le chesed de ce
 p'ouee de l'entree
 d'ice pour entendre a ce que me
 liure soit maie et ueritable
 sans nulle menonge et chaloir
 qui ce liure om ou l'ira le dou-
 noier pour ce que ce liure soit de
 de ueritable a ce que ce liure soit
 d'ice que p'ouee que me liere d'ice
 fut a ce liure le premier pour ce li

24a

24a Venezia. Dopo il 1330

London, British Library, Royal MS 19 D I, f. 58r

《威尼斯》·1330年后

伦敦, 大英图书馆, 编号: Royal MS 19 D I, f. 58r

Venezia e l'immaginazione degli illustratori medievali 威尼斯和中世纪插画师们心中所构建的景象

Come immaginavano Venezia, nel XIV secolo, gli illustratori dei codici francesi? Le immagini collocate nella pagina-frontespizio del *Devisement dou Monde* offrono, in certi casi, qualche informazione.

I quattro codici illustrati del libro di Marco offrono soluzioni diverse, anche se tutti si concentrano sullo stacco narrativo che dà inizio alle cose: la partenza da un luogo 'nostro', verso l'ignoto. L'immagine del ms. 2810 esclude ogni 'descrizione' di Venezia, e mostra la partenza da una città fortificata (Costantinopoli?), sommariamente raffigurata (e con tratti 'settentrionali': le case hanno le facciate a graticcio, e i tetti conici in ardesia...), di due personaggi: i fratelli Matteo e Niccolò Polo probabilmente, colti all'inizio del loro primo viaggio in Asia (1259-69). La scelta è la stessa in altri due codici: la partenza dei fratelli è il tema del registro inferiore della miniatura di apertura nel codice Royal, e la rappresentazione è assai generica, e 'contemporanea': la fortificazione gotica sull'acqua può designare tanto Venezia quanto (forse più probabilmente) Costantinopoli; nel più tardo codice Arsenal lo sforzo rappresentativo è invece evidente: i due personaggi sono raffigurati sul molo di un porto dietro al quale si riconosce una Venezia 'sui generis' (sullo sfondo c'è l'isola di San Giorgio; San Marco, vista dal retro, ha le forme di una

在14世纪法国手抄本插画师们的心中, 威尼斯是什么样的? 从《寰宇记》手抄本扉页上所绘制的有些插画中, 我们便能够获得一些相关的信息。

这四部《寰宇记》手抄本上的扉页插画不尽相同, 但是它们无一例外地都描绘了书中主要人物从一个“我们熟悉”的地方去到一个未知的地方。2810版手抄本的扉页插画中所描绘的出发地并不是威尼斯, 而是另一个有防御工事的都市, 从房屋的格构式外墙和圆锥形石板屋顶, 我们可以判定这是一个北部的城市(可能是君士坦丁堡), 图中出现了两个人物: 应该是尼科洛·波罗和马泰奥·波罗兄弟(马可·波罗的父亲和叔叔), 描绘的是他们第一次出发前往亚洲(1259-1269年)的场景。另外两部手抄本中相应的插画也选择了同样主题: 在Royal版手抄本开篇的插画下方描绘了波罗兄弟出发的场景, 并用一种当时非常普遍的具有“当代”意义的方式描绘了水上哥特式防御工事, 这些有可能是威尼斯的建筑, 但更有可能是君士坦丁堡的建筑; 在后来的Arsenal版手抄本插画中威尼斯元素更明显了一些, 图中描绘了波罗兄弟在一个港口前准备出发, 这个港口具有显著的威尼斯特征(它的背景是圣乔治岛, 从背后能看到一座带有独特圆顶的哥特式教堂——圣马可大教堂, 图中还出现了潟湖和运河, 各种形状的船只在河道上穿梭, 让人们能够一下就联想到威尼斯的贡多拉船)。

显然, 大部分插画师往往更注重于描绘一个能让当代读者易于解读的景象, 描绘一座海上的城市, 即使它并不存在于现实中。但Bodley版手抄本扉页的插画却是一个例外, 它着力于把与文本相关的大部分信息体现在图片上。它所描绘的威尼斯极容易被辨认, 甚至还体现出了时代感: 我们可以从图片上看到圣马可广场上的两根大石柱, 一根上面伫立着圣

24b Venezia. 1410 ca.

Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264, f. 218r

《威尼斯》·1410年前后

牛津，博德利图书馆，编号：MS Bodley 264, f. 218r

chiesa gotica, ma si vedono le sue cupole caratteristiche; si vedono i canali e la laguna, con imbarcazioni dalle forme generiche che richiamano vagamente le gondole). Come si vede, gli illustratori sono più attenti al disegno di un 'tipo' - la città, e la città marittima - immediatamente comprensibile per i loro destinatari contemporanei che al riconoscimento 'realistico' di un luogo. Fa eccezione la miniatura-frontespizio del codice Bodley, che si sforza di 'commentare' in un'immagine molte delle informazioni che riguardano il libro. Il suo cuore è una Venezia chiaramente riconoscibile, persino nel tempo: riconosciamo le colonne con le statue di san Teodoro (El Todaro dei veneziani) e del leone di san Marco (e il tema dei leoni è ripreso nella raffigurazione in primo piano di una terra non coltivata al di là dell'acqua); alla sua de-

西奥多的雕像，另一根上面伫立着圣马可雄狮(在画面的前部我们也能看到一些狮子的形象坐落在水面上的一处荒芜的岛屿上)；在石柱的右侧，是一座带有凉廊的建筑，也就是威尼斯的总督宫。另一座建筑的功用我们还无法明确(不知道是公共建筑、私人建筑还是宗教建筑)，但这座建筑二层所伫立的四匹马的雕像形态神似圣马可大教堂正面的骏马塑像——这是第四次十字军东征(1204年)后，威尼斯人从君士坦丁堡带回的战利品。当然，如果仅有普通的城市景色描绘(广场、房屋、塔楼)也很容易让人以为是一座北欧城市，但是图中还描绘了河道、桥梁、以及由桥梁连接的各个岛屿，构成了整个威尼斯的景象。更重要的是，在图像的右侧，准备出发的一共有三人，两个成年男子和一位年轻人：Bodley版的插画师选择了描绘马可·波罗参与了第二次旅行(1271-1295年)的出发瞬间，这也是《寰宇记》一书的成因，插画师的创作不仅遵循了具象绘画的表现规则，而且对所描绘的对象有或多或少的精准认知：一方面，注重迎合读者的构想，另一方面，注重对真实景象的还原。



24c **Venezia. Inizio 1500**

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219, f. 9r

《威尼斯》·16世纪初

巴黎，阿瑟纳尔图书馆，编号：5219, f. 9r

24d **Venezia. 1400 ca.**

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, f. 1r

《威尼斯》·1400年前后

巴黎，法国国家图书馆，编号：fr. 2810, f. 1r

stra, una costruzione con la loggia richiama il palazzo del Doge, e in fondo i quattro cavalli al primo piano di una costruzione dalla funzione non chiara (pubblica? privata? religiosa?) sembrano alludere alle statue equine oggi sulla facciata di San Marco, bottino di guerra della conquista di Costantinopoli dopo la quarta Crociata (1204). Certo, la descrizione urbana (la piazza, le case, le torri) si confonde con quella di un paesaggio urbano dell'Europa settentrionale, ma ci sono i canali, e i ponti

a collegare le isole che formano la città. E soprattutto, a destra, i personaggi in partenza sono tre, due maturi e uno giovane: l'illustratore del Bodley ha scelto di immortalare la partenza dei Polo, e di Marco, nel secondo viaggio (1271-95), quello che è la causa del libro; lo fa muovendosi sul filo tra rispetto di convenzioni figurative e conoscenze più o meno precise dell'oggetto rappresentato: con un occhio attento alle attese del suo pubblico e l'altro all'adesione alla materia illustrata.

de quoy on fait mainte maniere de d'or d'or et de
toutes autres facons. Autre chose n'y pout dire
d'une noble cite qui est chef du royaume. nomme
Quenmansu.



De la cite de quenmansu. Cent et x. chapitre.

Quant on se part de la cite de quenmansu
on chevauche huit iournees par moult
beau pays ou il y a villes et chasteauls
assez et beauz jardins de moutiers et
beauz champs aussi. Adonc on termine la cite de
quenmansu qui est moult grande et belle et est la
maistresse ville du royaume de quenmansu qui aie
nement fut noble royaume et grant. Et y a vodie
plusieurs rois grant et riches et moult puissans. Mais
maintenant en est roy et seigneur le filz du grant laid
qui est appelle aungalay. Car il lui donna ce royaume
et len a couronne roy. Les gens sont tous ydres. Elle
est cite de grandes marchandises et gens de moult de
mestiers. Ilz ont seye a grant plante dont ilz sont molt
de beauz d'ors tant d'or moult d'autres riches facons

25a **Quegianfu (forse Xi'an 西安, nello Shaanxi 陕西)**

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219, f. 85r

《Quegianfu》(可能是：西安，位于陕西省境内)

巴黎，阿瑟纳尔图书馆，编号：5219, f. 85r

Le città della Cina

Il paesaggio urbano cinese colpì moltissimo Marco Polo; le sue caratteristiche geo-antropologiche attirarono potentemente la sua attenzione di mercante: un paesaggio fortemente antropizzato, affollato da una popolazione civilizzata e benestante, mite e intenta alle attività commerciali e artigianali, in cui ogni luogo somiglia all'altro, allo sguardo del viaggiatore occidentale. In effetti, come si vedrà a proposito della descrizione di Hangzhou, le città cinesi sono descritte da Polo secondo uno schema che tende a ripetere le stesse informazioni, attraverso formule sempre uguali a se stesse: questo vale per le città della Cina settentrionale (il 'Catai' di Polo) allo stesso modo che per quelle meridionali (il 'Mangi': il dominio della dinastia Song conquistato da Qubilai nel 1276, dando origine alla dinastia Yuan). Si aggiunga che Polo non era interessato alla descrizione del paesaggio naturale o urbano in quanto tale: i rari accenni presenti nel libro sono sempre connessi alle attività umane, per lui molto più importanti. Il miniatore cinquecentesco del cod. Arsenal non poteva trovare nel libro elementi sicuri per la descrizione

中国的城市

中国的城市景观给马可·波罗留下了极其深刻的印象，这些城市的地理人类学特征引起了这位商人的极大关注：在人文特征明显的城市中，舒适地生活着一群文明且富足的人们，他们平静而专注地从事商贸活动和手工业生产，在这位西方旅行家的眼中，中国的每个城市几乎都是这样的。事实上，我们可以通过马可·波罗对杭州的描写看出来，他描写中国的城市时，趋向于重复一些相同的信息，所运用的描述方式几乎都是一样的：既可以用来描写中国北部地区(马可笔下的“契丹”)的城市，也可以用来描写中国南部地区(马可笔下的“蛮子国”：1276年，忽必烈夺取南宋政权后为元朝统治区域)的城市。必须补充的是，马可·波罗对于描绘自然景观或是都市景观并不感兴趣，所以书中很少有关于景观的描述，更多的是关于人文活动的相关介绍，对于马可·波罗来说，这些介绍更加重要。因此，虽然马可·波罗在书中描述了许多中国城市，但是十六世纪Arsenal版《寰宇记》的插画师却无法从中获得足够多的信息用来绘制插画，只能用一种不符合实际情况的常规表现手法来描绘它们：城堡、设有“哥特式”防御工事的城市、吊桥、水道上行驶的船只，很少描绘特别个性化的细节(在图f. 101r中，河中府入口处的一个柴堆上隐约能看见一具尸体，插画师用它来表现书中“居民都是偶像教徒，用火焚化尸体”这一描述[见《寰宇记》130章第2段]；在图f. 121r中，用装满可能是谷物的麻袋来体现刺桐城(泉州)的商业特征，摩洛哥旅行家伊本·白图泰认为，刺桐港是“世界上最大的港口”(1346年)。



De la cite de caranfu. Vj. ^{xx} Vms chapitre.

Carantfu est vne grande cite et noble. Ilz sont riches et font ardoir et baister ceulx qui se meurent. Ilz sont au grant ha et ont memoire de charitatives et vmet de marchandises et de mestiers. Car ilz ont soye assez de quoy ilz font draps riches et draps de soye et de cendal. Et en aussi cite et chasteaulx assez. Et quant ou cheuande trois iournees vers midi on treuve

ceste cite.



De la cite de Cingly. Vi. xx. ix. Chapitre
 Cingly est vne moult grande cite
 vers midy. Et est au grant saam
 et de la contree du castay-leur. mo
 noie est de charitrees. Ilz sont idies
 et font adre leurs corps moie. Et saches que en
 ceste cite on fait du sel en ceste maniere. Ilz ont
 vne terre moult salee et en font grans monts
 et puis grettent eau sur ce mont tant quelle va
 au fons. Puis recueillent icelle eau et la mettent
 en grandes chaudieres de fer et la font boullir
 tresbien puis au refroidir deuent sel moult bon
 mais il est menu. Et porte len de ce sel en manie
 contree dont il en ont vng grant auoir. Et qst
 on a fait v. iounees oultre on trouue vne aut
 cite qui a nom. C. Cingly.



De la cite de Cingly. Vi. xx. ix. c.
 La cite de Cingly est du actay deuers
 midy. Ilz sont au grant saam. Et

plusieurs nefz d'inde y viennent qui amènent
 moult de chers marchandises. Les de ceste cite
 est le port de harien qui entre en la mer atoume et
 de l'istme fleuve y ce port. Ilz ont de beaux jardins
 et delectables. Et si est moult bonne cite et bien
 ordonnee. Il n'y a toutes choses pour vivre et
 plante. Autre chose. Et devons des autres.



De la cite de samon. Vn .viii. chapitre

Ces lieux que quant on se part de la cite
 de samon. et on a passe le fleuve. On
 demande y. toutes choses par moult
 beaux ports. puis on trouve la cite de
 samon. qui moult est grande et noble. Et est
 habitee au samon. Elle est au grant havre. Ilz
 ont monnoie de chartretee. et sont y. des
 saiches. qui en ceste cite est le port de carcon la ou
 toutes les nefz d'inde viennent qui amènent
 les especes et moult d'autres chieres marchandises.

gens y. vendent. Et ainsi fut fait. Et devons des
 d'une autre contrée. qui est devers l'indes.



De la cite de samon. Vn .viii. chapitre

Cant on se part de carcon. Et on
 a demande trois contrées. toutes
 l'indes. par moult beaux ports. adonc
 on trouve la noble cite de samon ma
 tu qui est moult grande et noble et si y a de grandes
 marchandises et de moult de forces de mest
 ars. Ilz sont y. des et sont au grant havre et si
 ont monnoie de chartretee. Et devons des. qui
 ont y. des fleuve duquel il ont moult grant puffed
 Il est y. que de samon vient en ceste cite devers l'indes
 des. Et si y. de ceste contrée et cite ont fait de plus
 ce fleuve en parties. dont l'une dresse par le vers
 orient. et la autre par le vers occident. C'est y.
 l'une dresse y. par la contrée du maron. Et l'autre
 par la contrée de carcon. Et ainsi y. au grant

- 25b** **Cacianfu (Hezhongfu 河中府, oggi Puzhou 蒲州). Inizio 1500**
 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219, f. 101r
 《河中府（现为蒲州）》。16世纪初
 巴黎，阿瑟纳尔图书馆，编号：5219, f. 101r
- 25c** **Ciangli (Jiangling 将陵, ora Dezhou 德州, nello Shandong 山东)**
 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219, f. 101v
 《将陵》（现为德州,位于山东省境内）
 巴黎，阿瑟纳尔图书馆，编号：5219, f. 101v
- 25d** **Singiumatu (Xinzhou matou 新洲码头, identificabile con l'odierna Jining 济宁, nello Shandong 山东)**
 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219, f. 103r
 《新洲码头》（现为济宁, 位于山东省境内）
 巴黎，阿瑟纳尔图书馆，编号：5219, f. 103r
- 25e** **Çaiton (oggi Quanzhou 泉州). Inizio 1500**
 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219, f. 121r
 《刺桐》（现为泉州）。16世纪初
 巴黎，阿瑟纳尔图书馆，编号：5219, f. 121r

ni in immagini del fitto reticolo di città che affolla la trattazione poliana della Cina, e quindi puntò a una rappresentazione anacronistica e convenzionale: castelli e città fortificate di forma 'gotica', ponti levatoi e imbarcazioni su corsi d'acqua, pochissimi dettagli individualizzanti (nel f. 101r all'ingresso di Cacianfu un rogo in cui si intravede un corpo illustra l'informazione che «la popolazione è

idolatra, e fanno bruciare i loro morti» [*Devisement* 130, 2]; un paesaggio 'urbano' bipartito dalla presenza di un corso d'acqua, affollato di imbarcazioni di ogni misura per descrivere nel f. 103r Singiumatu, sul Canale Imperiale; dei sacchi pieni (granaglie?) tradiscono il carattere commerciale di Çaiton - «il più grande porto del mondo», secondo Ibn Baṭṭūṭāh, 1346 - in f. 121r).

et y trouuerent & moult bons vins dequels ilz
 burent tant quilz furent iures puis se couchereut
 pour dormir. Et tantost que la nuit vint si les
 occirent tous tellement que oncques nen eschappa
 vng tout seul homme. Et quant bayam sceut q'z
 auoient ainsi occis ses gens si desloyalement. Si
 y enuoya vng sien autre admiral a tout grant
 gent qui prindrent la cite par force et mistrent
 tout a lesp'ee que oncques vng seul nen eschappa
 quil ne fust occis. Et en ceste maniere furent
 desconfiz et tuez.



De la grande cite de Sincay. Ceste cite est
 vngne est vne tres noble cite et grande
 et sont ydes. ilz ont moimoye de
 charrettes et sont au grant bayam.
 Ilz ont grant quantite de soies. Et vi
 uent de mestiers et de marchandises. car ilz ont
 grant plante de soie dont ilz en font moult de

26a *Sugiu (Suzhou). Inizio 1500*

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219, f. 113r

《苏州》·16世纪初

巴黎, 阿瑟纳尔图书馆, 编号: 5219, f. 113r

Sugiu

Cosa racconta Marco di Suzhou? La descrizione copre i primi otto paragrafi del cap. 150 del *Devisement*. Ecco il testo (nella traduzione critica in inglese dell'edizione digitale di E. Burgio & S. Simion, in corso di pubblicazione sul sito internet di Edizioni Ca' Foscari, Venezia).

[1] *Here is told of the city of Sugiu*

[2] *Sugiu is a very great and noble city.*

[3] *The inhabitants are idolaters, subjects to the Great Khan, and have paper currency. They have silk in huge quantities. They live by trade and craft. They richly produce gold and silk fabrics for their clothes. There are many rich merchants here. [4] The city is so large that it is sixty miles round. There is a very great quantity of people in it, so that nobody could know their number. [5] And I tell you that if those from the province of Mangi were men-at-arms, they would be able to conquer the rest of the world: but they are not men in arms, they are men lacking in courage. But I tell you that they are skilled merchants and subtle men of all crafts; among them there are great philosophers and great natural physicians, who know nature very well. There are many magicians and diviners, too.*

[6] *Moreover, I tell you in all truth that in this city there are quite 6,000 stone bridges, under the greater part of which a galley or two could well pass.*

[7] *Further, I tell you that in the mountains around this city, rhubarb and ginger grow in huge quantities, because I tell you that for one Venetian groat you could get*

苏州

马可·波罗是如何描述苏州的? 在《寰宇记》第150章的前八段中, 我们能看到他对苏州的描写。以下是文本片段(摘自E. Burgio与S. Simion的电子译本, 该版本已在威尼斯Ca' Foscari出版社的网站上发布):

[1] 此地被称为苏州

[2] 苏州是一座华贵的大城市。

[3] 他们是偶像崇拜者, 臣属大汗, 使用纸币。盛产丝绸。以商业和手工业为活计。大量运用织金锦和丝绸制作衣物。城中遍布着富裕商人。

[4] 该城很大, 周围有六十英里。城中人口密集, 没人能知道具体数量。

[5] 我必须告诉你们的是, 假如蛮子国境内所有人都成为士兵, 那他们 will 征服整个世界: 但他们并没有足够的勇气, 也绝非武装之士。他们是精明的商人, 是熟练的手工艺人, 其中不乏一些伟大的哲学家和医生, 他们都非常了解自然; 城中还有许多变戏法和算命的人。

[6] 此外, 我还将如实地告知你们, 该城有6000座石桥, 大部分石桥下都能顺利穿行一或两艘大船。

[7] 接下来, 我要告诉你们, 这座城周围群山环绕, 山上盛产大黄和姜, 我要说的是, 用一枚威尼斯币就能买到60磅新鲜的姜, 质量非常好。

[8] 你们需要知道, 该城统辖着十六座工商业都十分发达的大城市。

[9] 该城的名字“苏州”意为“地”, 另外一座名为“杭州”的城市意为“天”(我们之后将会向你们介绍这座城市)。它们的繁华与强盛, 赋予了它们这样的名字。

从上面的文字我们可以看出, 马可·波罗不太注重景色的描写, 而是更重视展现各地的民生: 他们是“偶像崇拜者”(也就是, 他们信奉一种多神论的宗教), 他们是商人和手工业者(以商人独特的眼光大量生产丝织布料用以商品交换), 他们不喜欢战争, 平和、富足, 其中不乏智慧之士。总之, 在马可·波罗的眼中, 中国具有高度的城市文明; 生活在这种文明中的人口远远多于他所认知的生活在地中海文明中的人口。的确, 在《寰宇记》中有许多关于中国城市(特别是南宋城市)的描写都可以印证这一点。上文对苏州的描述就体现出了(中、欧)城市结构的不同, 虽然马



De la tresnoble cite de quinsay **viij^{es} xv^{es} ch^{es}**
 Quant on se part de la cite de spangan
 et on a cheuauche trois iournees par
 moult beau pais ou il y a assez villes
 et chasteaux. Donc on treuve la
 tresnoble cite de quinsay qui vault autant a
 dire comme la cite de ael en francois. Et est
 la plus noble et la meilleure cite qui soit en to-
 le monde. Selon ce que la roigne de ce regne
 enuoya par escript a baran qui conquist la
 contree affin quil enuoyast lescript au grant kaan
 affin quil sceust la grant bonte de ceste cite
 et quil ne la fist gaster ne destruire. Et dit
 mons^r marc pol qui estoit cotena en lescript
 Que ladite cite de quinsay quelle a bien **viij^{es}**
 de tour. et si y a **xiiij^{es}** portes de pierre ou par
 dessous pourroit bien passer vng grant
 nauire. Et ne se esmerueille nul se il y a tant

26b Quinsai (Hangzhou). Inizio 1500

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219, f. 114r

《行在》（现为杭州）· 16世纪初

巴黎，阿瑟纳尔图书馆，编号：5219, f. 114r

quite 60 pounds of fresh ginger, which is excellent. [8] You should know that this city has 16 very large cities under its domain, which are of great trade and industry. [9] The name of this city, Sugu, means 'Earth'; there is another city whose name, Quinsai, meaning 'Heaven' (we will tell you about it later on. They received these names because of their nobility and power.

Come si vede, Marco si concentra meno sulla descrizione dei luoghi che sulle attività degli abitanti: sono 'idolatri' (cioè, seguono una religione che non risponde a nessuna monoteista), mercanti e artigiani (grandi produttori di tessuti di seta intessuta, che fanno gola al suo occhio di mercante), poco adatti alla guerra; sono miti, benestanti, e tra loro ci sono individui sapienti. Insomma per Marco la Cina è la civiltà urbana: una civiltà assai più popolosa di quella che ha conosciuto nel Mediterraneo. In effetti, nel *Devisement* molte delle descrizioni delle città cinesi (in particolare di quelle del Meridione Song) ripropongono queste informazioni. Qui la differenza sta nelle informazioni sulla struttura urbana; Marco dice molto poco, e quel poco suggerisce un'impressione di grandiosità: 60 miglia di perimetro, 6.000 ponti di pietra, canali così ampi da permettere il passaggio contemporaneo di due galee (quelle veneziane sono lunghe in media 50 m, larghe 7), sono informazioni che parlano dell'ammirazione per le città cinesi di un viaggiatore che proviene da un mondo in cui il legno è più dif-

可·波罗没有过多地介绍，但仅从只言片语中便给人留下了一个宏伟城市的形象：周围辖域60英里，6000座石桥，河道宽得能够让两艘大船（以威尼斯特有的50米长7米宽的浆帆船为标准）并行通过；在西方世界还普遍使用木材的时候，中国的城市已经利用石材建造公共或私人的建筑，这让这位旅行家对中国城市钦佩不已。这种钦佩之情我们同样能在他下一章的描述中感受到，马可·波罗用《寰宇记》中最长的一个篇章（约占全书总字数的5%）专门描述了宋朝首都（自1123年后）杭州，他认为杭州是世界上最大的城市，周围辖域100英里，一万两千多座桥梁构成了这座城市独特的风景线。同时，他还在文中提到了杭州城的护城河、城东的防御工事、沟渠、沙洲、河流、修筑运河的方式、桥梁以及用石头建造的仓库等。

Arsenal版《寰宇记》有关于苏州和杭州的插画，这两幅插画在许多方面都有相似性，如果在马可·波罗的描写、插画者的诠释以及读者构想三者之间找到一个共同之处，那就是：一条河道把城市一分为二，河道上横跨着桥梁，这就是能通过文字描述而产生画面；但是插画中城墙外的那些桥却很容易让人把它们与西方城市的城墙外用作防御工事的吊桥相混淆。

Fr. 2810版手抄本中关于杭州的描绘是不符合现实的，令人忍俊不禁：画面中布满了彩色的房屋，塔楼和一些防御工事交织其中，所有的建筑都是纯粹的西式风格，建筑与建筑之间靠架在运河上的石桥相连，没有河岸和地面道路（如威尼斯河岸两端的道路）：完全就是一座字面意义上的水城。在Arsenal版手抄本的插画中，有一个细节可以体现出插画师在绘画时仔细阅读了马可·波罗在本章中对杭州的描写：在插画的中央位置，插画师画了一座山，山上有个人正用一把锤子敲击着一块板子。在《寰宇记》第151章第16段中便有相应的描写：“我还要告诉你们另一件事情：城中有一座山，上面耸立着一座塔，塔顶站着一个人手持着木板的人，他用锤子敲击木板的声响能够传到很远的地方，每当城中起火或发生骚乱时，塔顶的人便会立刻敲响木板。”

de ceste cite et de la cite de la comtee du manigpy d'icelle gais d'icelle il conquerra
 tout son laire moult. Mais si ne le font pour aus leur manilles et
 gras moult d'icelle de tous medes. Et si a en ceste cite moult de phalolaptes
 et de nees. Et ceste que ceste cite a vi. jours tous de pice. Et peut bien
 lous d'icelle pour une gale ou d'icelle. Et sur montaignes de ceste cite moult y
 moult de gingembre. Auchy a grant plante. Et par un gros d'icelle en moult
 en bien. Et. Mais. Et a ceste cite lous la saignie en gras. Mais qui d'icelle une
 dentis et d'icelle moult. Et le nom de ceste cite d'icelle moult a d'icelle en d'icelle
 la cite. Et une autre cite qui est plus de ceste cite. Et a nom qu'icelle moult
 a d'icelle de la cite que nous tous conprensions et d'icelle. Et en nous ont
 elles pour leur gait noble. Et nous parons de d'icelle et pour d'icelle
 a un autre cite qui a nom d'icelle. Et est loings de d'icelle d'icelle moult
 est moult grant cite et loins de se gras marchandises et de plusieurs me
 dices. Et pour ce qui n'y a autre chose qui a conprensions nous pour d'icelle
 pour conprensions de la noble cite de qu'icelle. Qui est la maistre cite de moult
 de la province du manigpy.



De lous de la tres noble cite de qu'icelle et de la comtee de manigpy.



Mais lous de par de la cite de d'icelle. Et lous de d'icelle. Et
 d'icelle par moult tous pour moult d'icelle et d'icelle
 d'icelle d'icelle. Mais pour lous de la noble cite de qu'icelle
 qui moult au tout a d'icelle en d'icelle comme cite de d'icelle
 comme autre fois nous ay dit. Et tous conprensions de d'icelle
 noble cite pour ce que d'icelle d'icelle d'icelle. Car est sans fail.

26c Quinsai (Hangzhou). 1410 ca.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, f. 67r

《行在》（现为杭州）· 1410年前后

巴黎, 法国国家图书馆, 编号: fr. 2810, f. 67r

fuso, nelle costruzioni pubbliche e private, della pietra. Ritroviamo lo stesso tono nel capitolo successivo, dedicato alla città di Quinsai / Hangzhou, la capitale Song dal 1123: è il capitolo più lungo del *Devisement* (il 5% circa del testo complessivo), dedicato a quella che per Marco è la città più grande del mondo, con il suo perimetro di 100 miglia e gli oltre 12.000 ponti che connotano inconfondibilmente il panorama urbano; Marco cita il fossato e il bastione nella parte orientale, i canali, i banchi di sabbia sulla riva, il fiume e le modalità della sua canalizzazione, i ponti, i magazzini di pietra ecc.

Sugiu e Quinsai sono entrambe raffigurate nel cod. Arsenal; le due immagini, per molti aspetti simili nella loro tipicità, cercano un compromesso tra la descrizione poliana e l'immaginazione del miniatore e del suo pubblico: un corso d'acqua che taglia in due la città, attraversato da uno o più ponti in pietra, illustra quanto si può leggere; i ponti esterni alle mura ricordano fin troppo gli ingressi sui fossati a una città fortificata occidentale.

La raffigurazione di Quinsai nel codice fr. 2810 è deliziosamente inattuale: un affollarsi di abitazioni dai colori pastello, alternate a torri e a porzioni di fortificazioni, il tutto in una foggia decisamente 'occidentale', divise e congiunte tra loro da ponti in pietra gettati su canali; non ci sono rive o fondamenta (come si direbbe per Venezia): Quinsai è una città tutta letteralmente poggiata sull'acqua. Nel codice Arsenal un dettaglio tradisce una lettura più attenta del capitolo poliano: al centro della miniatura, sistemato sopra una collina, un uomo batte con un martello su una superficie piana; spiega il *Devisement*, 151, 16: «Vi dico pure un'altra cosa: nella città c'è un monte, sul quale sta una torre, e sopra quella torre c'è una tavola di legno tenuta da un uomo, che la colpisce con un martello, in modo che lo si senta da lontano, tutte le volte che il fuoco divampa in città o se accade che scoppi un tumulto; e non appena ciò accade, quella tavola risuona immediatamente».

quelles si en y a une qui est plus
 fluit que les autres si que moult
 de gent pourvoient deus menher-
 cile est toute prite a or si que tou-
 te la courtoisie et tous les man-
 us sont autre que tout parut des
 de divers chies si que elle est si
 noble a avoir que ce est une noble
 ce et enche faches que en ce pale
 a bien - a) d'ailleurs toutes lesle
 et gino - er toutes parties a or - 2
 autres diverses condans - autres
 faches que en cette dite cite si a
 vil - amans de feu - de est aduc
 vil - macons - et est le comu que
 2. si que ce est en femme - vil - a)
 apaisans entre les quilles apaisat
 quant de rapet par les ce bonie
 ce gino - et si sa une eglise de ucho
 nus sont enche cela dite cite - en
 ore nous dicit une autre chose
 d'achies que li longyus de la dite
 cite et ce toutes autres prus q'
 herberger si ont une telle sou-
 haine que chasun a elz pr' so-
 si pure son nom - et le nom de sa
 fime de ses enfans - et de ses eschis
 et de ses esclaves - et de tous ceux
 qui en la maison demeurent - et
 meuz de tout de bestes comme il
 peuvent - et de il auent une ou
 au unne si auent son nom
 et seuz mes si le meurent li est
 un en elz pr' - si que enche ma-
 nent si a ce chascun cite - et ce
 tout par toute la province du
 moze et du citis - et ceuz tout
 de queuz li nobles de ces - 3 - 20
 manes par - 4 - manies tel ma-
 nent - 4 - ans il est par la no leute
 du seigneur que trestout cil qui
 ont et viennent qui se herber-
 gent - alerz herber - si achivent
 de chasun son nom - et le tout et
 la sep manne - et le mot - que

par ce puer seigneur toutes fois
 come ceuz qui ont et qui viennent
 par toute sa teny - et ceuz ce est
 bien une chose qui bien affer-
 a sage homme - et une ay conte
 et dit tout la cause de cette dite cite
 et quant il qui est chies de toute la
 province du moze - ce est en
 manne prite - si que des ore man-
 vous en dit - et ceuz tout man-
 vous dit de la grant tout me le
 grant chies a de cette cite et de celle
 seigneur qui est de - 10 - par - tout
 et de la province du moze chis
 au si comme tout parut on
 et entendre - et dieu - vi - et - vii -
**chapitre de la grant cite que le
 grant - Ca en a chasun au de la
 cite de quant et de les appor-
 nances - le quelle cite est l'aire
 et l'usage au seigneur du lieu
 et a ses faches**



Vous conturons de la
 grant cite que le grant
 man a chasun au en
 cette cite de quant et de
 apporances - si vous
 conturons par manne d'auel pour
 ce que moult man de rente - d'au-
 que le seigneur chasun au a come
 vil - comu de - et chasun com-
 ment est le seigneur de tout
 si que les vil - comu de - auent
 vil - manne - et vil - manne de tout

27a *L'incontro con il Gran Khan. Dopo il 1330*

London, British Library, Royal MS 19 D I, f. 115r

《朝见大汗》·1330年后

伦敦,大英图书馆, 编号: Royal MS 19 D I, f. 115r

Come Rappresentare il 'Gran Khan' Qubilai

Come si è già detto, nell'illustrazione dei codici medievali l'utilizzo di schemi convenzionali di rappresentazione è una maniera assai efficace di venire incontro alle aspettative dell'*imagery* dei destinatari, in modo da permettere loro una decodifica non ambigua di ciò che la miniatura 'descrive'. Questa osservazione vale per gli oggetti, ma pure per le persone. Le tre miniature che prendiamo qui in considerazione rappresentano l'imperatore Qubilai, signore della Cina e capo dei capi dei Mongoli; in ciascuna di esse ritroviamo lo 'stile rappresentativo' dei codici che le contengono.

L'illustrazione del codice Royal è la più lontana dalla precisione del realismo: vediamo un sovrano, che ha gli stessi tratti (la corona in particolare) di un re d'Inghilterra o di Francia; la figura rappresenta un 'tipo', privo di qualsiasi carattere specifico del personaggio descritto dal *Devisement*. Si ripete la soluzione adottata per la rappresentazione di Quinsai, e anche in questo

如何描绘忽必烈大汗的?

如前所述, 中世纪手抄本中的插画运用的是一种常规的描绘模式, 这是一种用来迎合读者“意象”期望的有效方式, 以让绘画者的“诠释”能够迎合读者的“构想”。这种方式适合描绘任何事物, 包括任何人物。在此展出的是三幅插画, 描绘的是中国君主、蒙古领袖忽必烈大汗, 从这些插画中我们都能体会到每个手抄本都用其特有的解读方式来描绘忽必烈。

Royal版手抄本插画的描绘离现实最远: 我们从图中看到的是一位具有与英国君主或法国君主一样的相貌特征的统治者(特别是头上还戴着皇冠); 这样的君主形象只是一种既定的形象, 完全没有把《寰宇记》中描述的人物特征体现出来。这种情况跟上述fr. 2810版手抄本对杭州的描绘是一样的, 其实插画师在考虑描绘手法的同时还需要考虑到插画的尺寸: 这张插画非常小, 是夹在文章段落之间的。

Arsenal 版和fr. 2810版手抄本的插画师们放置插画的空间较大, 所以他们可以绘制更多的细节特征: (像Royal版的插画一样)这两个版本都给忽必烈加上了胡须, 以显示他的成熟睿智; 头饰的式样和华丽的穿着彰显出了人物的异国情调, 具有十字军东征时期的东方元素(正如插画师们在书中所描绘的其他人物一样, 在fr.2810版手抄本的插画中, 波罗兄弟身上穿着的是类似于耶路撒冷圣殿骑士团的军装)。

les froidiurs qu'il eurent. Sachés aussi que quant le
quint baam seut q'ueuls messagiers venoient. Il
eurent autres messagiers au deuant d'eulz bien et
iourneux. Et moult furent bien seues et honorez par
la voye en allant et en venant de tout ce qu'ilz voulerent
demander. **¶** c. xiiii. **ch. xiiii.**



¶ Quant les deux freres furent venue en celle
grande cite. Et son allerent au mar seir p'issier
ou il trouuerent le quint seigne. et ce moult
iurent compaignes de barons. Et seagenouillerent et se lui
millerent deuant lui t'at' c'oe' ilz peurer. Le seigne. les
fit d'icez en estant et les receut honorablement et leur fit
moult grant ioye et grant feste. puis le. demanda mes
de leur estee et comment ilz auoient fait de puis q'ilz
l'auoient veue san. et haitee. Adonc lui p'nterent
les p'uisages et les chartres q' il auoient de par le pape
desquelles il eut moult grant liasse. puis lui donnerent
la sainte huille du sepulchre. et fut moult allegre et
suis moult chere. Et quant il vit marce qui estoit veue
l'ome. Et deuant que il estoit. **¶** Que dit mes. **¶** Anobis.



¶ Quant le quint seigne fut en celle cite. Et seagenouillerent
et se lui millerent deuant lui t'at' c'oe' ilz peurer. Le seigne. les
fit d'icez en estant et les receut honorablement et leur fit
moult grant ioye et grant feste. puis le. demanda mes
de leur estee et comment ilz auoient fait de puis q'ilz
l'auoient veue san. et haitee. Adonc lui p'nterent
les p'uisages et les chartres q' il auoient de par le pape
desquelles il eut moult grant liasse. puis lui donnerent
la sainte huille du sepulchre. et fut moult allegre et
suis moult chere. Et quant il vit marce qui estoit veue
l'ome. Et deuant que il estoit. **¶** Que dit mes. **¶** Anobis.

27b ***L'incontro con il Gran Khan. Inizio 1500***

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5219, f. 15r

《朝见大汗》·16世纪初

巴黎，阿瑟纳尔图书馆，编号：5219, f. 15r

27c ***L'incontro con il Gran Khan. 1410 ca.***

Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, f. 3v

《朝见大汗》·1410年前后

巴黎，法国国家图书馆，编号：fr. 2810, f. 3v

ragioni di stile e motivazioni concrete devono essersi intrecciate: la miniatura è piccola, ristretta nello spazio della colonna.

Gli illustratori dei codici Arsenal e fr. 2810, in uno spazio più ampio, lavorano su più tratti descrittivi: ancora una volta (come nel Royal) la barba rinvia alla matura *sa-*

pienia del sovrano; la foggia del copricapo e il lussuoso abbigliamento denunciano il carattere esotico del personaggio, che alludono all'Oriente delle crociate (come molti particolari dei personaggi di contesto: e si noti che nel fr. 2810 l'abito dei fratelli Polo allude a quello degli ordini militari: i Templari, i cavalieri di Gerusalemme).



Il Mappamondo di Fra Mauro. 1450 ca.

Ricostruzione digitale realizzata da Andree Hansen Wibowo con la supervisione di Davide Benvenuti (NTU Singapore) sulla base di 36 file forniti dalla Biblioteca Nazionale Marciana nel 2019

Biblioteca Nazionale Marciana

《毛罗修士世界地图》。约1450年。2019年，根据马尔恰那国家图书馆所提供的36幅格式的图像，安德烈·汉森·维博沃实现了《毛罗修士世界地图》的数字化重建，大卫·本韦努蒂（新加坡南洋理工大学）为该数字地图的监制

马尔恰那国家图书馆

Manufatto originale: la mappa mundi è datata 20 agosto 1460 con un'iscrizione incisa sul retro. La mappa fu realizzata in inchiostro e pittura a tempera su fogli di pergamena incollati a una piattaforma circolare rotante di legno (circa 196 centimetri di diametro), inserita in un supporto quasi perfettamente quadrato (223 × 233 cm) con un'apertura circolare al centro che è leggermente più ampia del tondo. Lo scarto fra il tondo e il supporto è nascosto da una cornice dorata circolare. Il tondo raccoglie circa 2.800 nomi di luoghi, navi, animali, monumenti architettonici, montagne, strade, fiumi ecc. I quattro angoli della cornice quadrata sono dedicati ai cieli e alle distanze astronomiche (angolo in alto a sinistra), alle maree e alla terra (angolo in alto a destra), il Paradiso Terrestre (angolo in basso a sinistra), la teoria degli elementi e le regioni meridionali (angolo in basso a destra).

《毛罗修士世界地图》原版于1460年8月20日(该日期刻注于地图背面)绘制完成。毛罗修士用墨水和蛋彩画颜料把该地图绘制在一张羊皮纸上，并将其粘在一个可旋转的圆形木质平板上(圆板直径约为196厘米)，然后把平板放置在一个几乎是正方形并且中间带有一个圆形开口的木质支架上(223 × 223厘米)，支架中间的圆形开口比粘有地图的圆形平板稍大，平板与支架之间的缝隙被金色的圆形框架填充隐藏。这幅圆形地图一共汇总了大约2800个地名、200个用威尼斯方言写成的简介、数百个图标：城市，船舶，动物，建筑纪念碑，山脉，道路，河流等。方形框的四角分别表示了：天空与天文距离(左上角)，潮汐与地球(右上角)，尘世天堂(左下角)，元素理论和南部地区(右下角)。

互动式地图浏览系统：

<https://engineeringhistoricalmemory.com/FraMauro.php>

《毛罗修士世界地图》中的欧非亚大陆的数字化探索”是新加坡南洋理工大学LIBER实验室国际合作项目在2017年11月至2019年11月期间所取得的众多研究成果之一，该项目研究小组的负责人为Andrea Nanetti博士，小组成员包括新加坡南洋理工大学、威尼斯马可恰那国家图书馆、威尼斯大学和微软研究院(Microsoft Research)的研究人员。

Sistema interattivo per l'esplorazione della mappa:

<https://engineeringhistoricalmemory.com/FraMauro.php>

La *Esplorazione digitale dell'Afro-Eurasia nella 'mappa mundi' di Fra Mauro* è uno dei risultati conseguiti nel biennio intercorso tra il novembre 2017 e il novembre 2019 dalla collaborazione internazionale del Gruppo di Ricerca coordinato dal dott. Andrea Nanetti presso il LIBER Lab della Nanyang Technological University di Singapore, con ricercatori della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, dell'Università Ca' Foscari Venezia e di Microsoft Research. Lo scopo è quello di superare gli ostacoli linguistici e culturali della ricerca storica in una (ri)lettura transculturale delle fonti primarie e della letteratura secondaria per la storia premoderna dell'Afro-

Eurasia (1205-1533). Per la prima volta tutti gli elementi informativi leggibili sul mappamondo sono collegati ai risultati interpretativi della ricerca così come consolidata da Piero Falchetta nella Biblioteca Marciana (Falchetta 2006; 2011), nonché ad altre fonti coeve, come ad esempio il libro di Marco Polo (edizione Burgio 2018) e i *Viaggi* di Ibn Baṭūṭah (edizione Tazi 1997). I singoli elementi sono stati manualmente collegati alle relative pagine di Wikipedia per fornire un riconoscimento univoco multilingua e ad un sistema automatico Multimodal Scholarly Trove (in collaborazione con case editrici internazionali, quali ad esempio Scopus Elsevier e Taylor & Francis) per aggregare in tempo reale pubblicazioni, immagini e video utili alla ricerca. Gli utenti sono invitati a collaborare.

La ricerca continua.

该项目的主要研究目的是：在对欧亚大陆前近代(1205-1533)的一手史料和从属文学作品的跨文化释读与再读中，克服历史研究的语言和文化障碍。。

该项目首次把毛罗修士地图上的所有可阅读信息罗列出来，这些相关信息来自于马尔恰那国家图书馆Piero Falchetta博士的解释性研究成果 (Falchetta 2006; 2011) 以及其他一些当代文献，如2018年出版的Burgio版《马可·波罗游记》和1997年出版的Tazi版《伊本·巴图塔游记》

。每一个信息都能够手动链接到相关的维基百科页面，为读者提供多语言版本的参考。此外，这些信息还被添加到“Multimodal Scholarly Trove”学术资源库中(这是一个与众多国际出版社合作的自动检索系统，包括Scopus Elsevier出版社和 Taylor & Francis出版社)，该资源库能够实时更新汇总出版物、图像、视频等研究资料。用户也可以直接与其合作。

该研究项目目前仍在进行中。

Andrea Nanetti, Eugenio Burgio



ASIA

DELI
INDIAPRIMA

PERSIA

INDIA SE
CONDA

CHIREMA
NIA

LOR

BANGA
LA

MEDIA

CANDAR

PERSIA

ASSIRIA

PARTHIA

SOCIATA

THARSE

P. ARIA

ASIA

S. ROMAN

AFRICA

SACE

LORDO DE CAGA

STRAD


DES. ITO

1670



Iconografia di Suzhou

苏州肖像



**Suzhou è Suzhou e Venezia è Venezia,
ognuna con le sue caratteristiche uniche**
Zhao Yingyun

苏州就是苏州，威尼斯就是威尼斯，各有情调
赵应云

Iconografia di Suzhou

Daniele Beltrame e Angelo Maggi

Agli occhi dei viaggiatori, dei missionari e dei mercanti europei che visitarono la Cina in epoca moderna la città di Suzhou appariva molto simile a Venezia fin da quando, nel XVI secolo, Matteo Ricci S.J. (1522-1610) stabilì esplicitamente una parentela fra le due città scrivendo nelle sue memorie queste righe su Suzhou:

Sta Suceo posto in un fiume che non corre se non per dove va il vento, se non vogliamo dire in un lago [太湖], come Venetia nel mare [...] (Ricci 1942, 36).

Matteo Ricci fissò l'associazione fra le due città nei suoi resoconti, che poi furono letti e ripresi in seguito da altri gesuiti. La ripetizione di questo confronto portò alla costruzione collettiva e protratta di un vero e proprio palinsesto in base al quale Suzhou divenne sempre più la 'Venezia cinese'. Nell'immaginario della sinologia gesuita, la prima e più diffusa in Europa e fondamento della preparazione di tutti i viaggiatori che si apprestavano a visitare la Cina, questa visione di Suzhou come splendida città d'acqua divenne parte integrante della sua descrizione. L'unica differenza ammessa in questo accostamento fra le due città era la qualità delle acque: mentre Venezia era costruita in una laguna, Suzhou era circondata dall'acqua dolce. Un'altra caratteristica spesso notata dai primi viaggiatori era la bellezza, la ricchezza e la cultura di Suzhou, tanto che non si mancava quasi mai di ripetere l'adagio cinese *Shang you tiantang, xia you Su Hang* 上有天堂, 下有苏杭 «Come in Cielo c'è il Paradiso, sulla Terra ci sono Suzhou e Hangzhou». Suzhou era in

epoca Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911) una delle città più floride del Jiangnan, il prospero Sud della Cina. Suzhou era famosa anche per la ricchezza dei suoi molti mercanti, la raffinatezza delle sue produzioni e la cultura dei suoi letterati. Anche per questi motivi probabilmente essa era associata a Venezia.

Tutte queste caratteristiche di Suzhou, evidenti anche nelle rappresentazioni cinesi, furono recepite e ripetute dai viaggiatori europei, che costruirono un'immagine della città molto affascinante per il pubblico europeo.

La descrizione di Suzhou ebbe declinazioni iconografiche fin dal XVII secolo: il primo a darne una dettagliata descrizione cartografica fu Martino Martini, nel suo *Novus Atlas Sinensis* (1655). Nella sua restituzione grafica Suzhou viene mostrata come una fortezza in mezzo alle acque del lago Tai.

Gli scambi culturali, approfonditi in particolare dai gesuiti presso la corte cinese, e i crescenti scambi commerciali fra Europa e Cina fra il XVII e XVIII secolo produssero anche reciproci contributi alle rispettive tradizioni figurative: nella pittura di corte e nelle stampe su matrici di legno prodotte a Suzhou alla metà del XVIII secolo si nota l'influenza della prospettiva europea, la cui introduzione si deve principalmente al pittore e gesuita Giuseppe Castiglione (1688-1766).

Nei dipinti che il pittore di corte Xu Yang (1712-dopo il 1777), originario di Suzhou, dedicò al viaggio al Sud dell'imperatore Qianlong 乾隆 si nota la presenza di una maggiore profondità, dovuta proprio alla nuova tecnica prospettica. La commistione di prospettiva aerea e line-

are si nota anche nelle due stampe esposte in mostra, che rappresentano l'affollata porta Changmen 阊门, uno dei principali centri commerciali di Suzhou all'epoca, e anche nel rotolo di Xu Yang dedicato alla descrizione di Suzhou e di tutte le sue attività quotidiane.

Quello che emerge da queste descrizioni è ancora una volta la bellezza architettonica, la ricchezza e la vivacità di una grande città produttiva e commercialmente florida rappresentata in maniera unitaria con tutte le sue espressioni dettagliate di vita urbana.

Gli scambi culturali iconografici produssero anche un evidente esercizio di prospettiva alla maniera dei pittori europei: attribuito a Jiao Bingzhen (ca. 1650-dopo il 1726), il dipinto è la rappresentazione immaginaria di Venezia, la città sull'acqua dell'Occidente. Si tratta di una ricostruzione sicuramente basata su immagini e descrizioni di missionari gesuiti come Giulio Aleni (1582-1649), che nel 1623 integrò le conoscenze geografiche cinesi con una presentazione dei Paesi stranieri alla Cina, fra cui Venezia e i suoi domini nella sua opera *Zhifang waiji* 职方外纪 (*Geografia dei Paesi stranieri alla Cina*, 1623). Se Martino Martini fece conoscere la Cina all'Europa, Aleni aveva fatto conoscere alla Cina il resto del mondo.

Nell'Europa del XVIII secolo l'immaginario delle cineserie era molto in voga e influenzò anche un pittore inglese che visitò la Cina al seguito della famosa missione Macartney (1792-94): William Alexander (1767-1816). Giunto nei pressi di Suzhou ebbe anch'egli un'illuminazione, probabilmente ispirata direttamente o indirettamente dalle descrizioni dei gesuiti: Suzhou gli ricorda-

va i dipinti di Canaletto. Nello stile vedutistico del veneziano Alexander ritrasse la città cinese, rafforzando visivamente la tradizionale associazione fra Venezia e Suzhou.

Anche la cartografia cinese ha attribuito grande importanza alla città di Suzhou, anticamente chiamata Pingjiang 平江: la più antica e meglio conservata mappa di una città cinese è la stele detta *Pingjiangtu* 平江图 (*Mapa di Pingjiang*), risalente all'epoca Song meridionale (1127-1279). Anche in questo caso ciò che emerge è la struttura di una solida città fortificata attraversata da un reticolo di canali navigabili, da cui si può intuire anche la sua centralità commerciale. La forma urbana, lungi dall'essere immutabile, mostra i suoi cambiamenti nella mappa di epoca repubblicana del 1927, e descrive i progetti di recupero e di ampliamento di una città destinata a crescere ed evolvere nel tempo per diventare una grande e moderna città, capace di conservare il suo centro storico sviluppandosi al di fuori delle antiche mura. Il patrimonio culturale della città, rappresentato principalmente dai suoi giardini e dai suoi molti monumenti, è condiviso dalla nota ditta internazionale di vedute stereoscopiche Underwood & Underwood quando, nell'anno 1900, in una serie di fotografie 3D di Suzhou, promosse la conoscenza del territorio non solo attraverso il paesaggio pittoresco, ma catturando le scene di genere - che comprendono singolari immagini di pescatori, lavandaie, commercianti e viaggiatori - offrendo quindi un'idea di Cina esotica e felicemente folkloristica.

苏州肖像

Daniele Beltrame与Angelo Maggi

在近现代许多到访过中国的欧洲旅行家、传教士和商人的眼中，苏州是一座与威尼斯十分相似的城市，这种说法始于16世纪，耶稣会士利玛窦(1522-1610)在回忆录中关于苏州的描述，在此首次明确地提出了两座城市的相同之处：

苏州这个城市坐落在湖泊(太湖)之上，我们也可以说它是一座处于平静河流之上的城市，就如同坐落于海上的威尼斯……(利玛窦1942, 36)

利玛窦通过文字描述确立了这两座城市之间的关联，这些描述被其他耶稣会士看到后被广泛地引用。人们不断地将两座城市进行比较，这种重复性便构建出一种基于真实情况的深入人心的集体印象，苏州也因此逐渐成为欧洲人眼中的中国“威尼斯”。

欧洲最早出现同时也是传播最广泛的关于中国的耶稣会汉学是所有准备前往中国的西方人对中国的最基本认知，耶稣会(汉学)把苏州描述为无与伦比的水城。这种描述成为苏州景象的完整部分。苏州与威尼斯这两座如此相似的城市之间唯一的区别就在于水质的不同：威尼斯流淌着潟湖的海水，苏州则流淌着河流和湖泊的淡水。早期的旅行者们经常提及的关于苏州的另一个特点便是它的“美丽、富庶与文明”，几乎所有的人都引用过这句中国谚语：“上有天堂，下有苏杭”。在明(1368-1644)、清(1644-1911)时期，苏州曾是江南地区最繁华的城市之一。苏州城中商贾云集，文人汇聚，商品更是种类繁多，琳琅满目。这些都是它与威尼斯的能够产生关联的相似之处。在许多中国文学作品中，都有关于苏州这些特征的描述，这些描述不断被欧洲旅行家们引用及传播，为欧洲的读者们塑造了一座充满魅力的城市形象。

17世纪之后，关于苏州的描绘更倾向于图像学上的描绘：卫匡国在其著作《中国新地图志》(1655)中首次不仅对苏州进行了细节上的文字描绘更是为其绘制了地图。在他所绘制的苏州图像中，所呈现出的城市风貌是太湖水域中一座重要的军事要塞。

17-18世纪，在任职于朝廷的耶稣会士们的努力下，欧洲与中国之间的文化交流进一步深化，中欧贸易往来也不断增长，这些都为中国和欧洲之间相互构建良好形象做出了重要的贡献。从18世纪中期在苏州所制作的宫廷绘画和木质版画中，可以看到欧洲透视法对中国绘画的影响，这种绘画技巧的引入应主要归功于画家、耶稣会士郎世宁(1688-1766)。

宫廷画师徐杨(1712-1777后)，祖籍苏州，从他为乾隆南巡所创作的绘画中，可以看出他对新透视技术的运用已经相当熟练了。在本展览所展出的两幅版画中也是融合了空气透视和线条透视两种方法，向人们展示了当时苏州城最繁华最主要的商业中心之一——阊门。徐杨的画卷致力于描绘苏州城的城市风貌和日常生活。

这些作品中，徐杨通过对都市生活的细节刻画，用一种统一的方式再次展现出苏州这座具有强大生产力的繁华商业大都市的富庶、生机和建筑之美。

绘画之间的文化交流使得许多中国画家开始在练习作中应用欧洲透视画法。这幅画的作者是焦秉贞(约1650-1726)，画中展现的是虚构想象中的西方水城威尼斯。肯定的是，这幅画是根据艾儒略(Giulio Aleni, 1582-1649)等耶稣会传教士们的图像或是描述所进行的再创作。1623年，艾儒略把对中国之外的国家介绍编进他的作品《职方外纪》(意思是本国疆土之外的国家的地理纪要)中，以完善中国地理的知识，这其中就包括对威尼斯及其所统治的地域的介绍。如果说卫匡国是把中国介绍给欧洲的那个人，那么艾儒略则是把世界其他地方介绍给中国的那个人。

“中国艺术风格”的假想在18世纪的欧洲非常流行，这也影响了一位著名的英国画家，威廉·亚历山大(William Alexander, 1767-1816)。他跟随著名的马夏尔尼使团(1792-94)访问了中国，在抵达苏州城附近的时候他获得了一个灵感。这个灵感有可能受到了耶稣会士们的描述的直接或间接启发，总之，苏州使他想起了卡纳莱托的画作。亚历山大以威尼斯画派的风景画绘画风格描绘了苏州这座中国城市，从视觉上加强了威尼斯和苏州之间的传统联系。

苏州城(原名平江)在中国的制图学中的位置也很重要。中国最古老、保存最完好的一张古城市地图就是南宋时期(1127-1279)的一块名为《平江图》的石碑。与上面的图像相同,这座石碑所展示的也是一座坚固的要塞城市,穿城而过的运河纵横交错,从图中还可以推测出古城商业中心的位置。这座城市的形态千变万化,从民国时期的一张地图(1927年)上就可以看出它的变化,这张地图描绘了苏州城内一些修复与扩建项目。苏州是一座注定要随着时间的发展而演变成一个大型

现代化都市的城市,不过由于扩建发展主要集中在古城墙外,苏州古城的历史中心因此能够得以保存。

1900年,Underwood&Underwood这家国际上颇负盛名的立体影像公司,以一系列有关苏州城的3D照片向世界分享了以园林及众多古迹为代表的苏州文化。这一系列照片中不仅仅有美如画的风景照,也有一系列的人物情景照片,其中包括了渔民、洗衣工、商人和旅行者们,向观众展现了一个充满异国风情与欢乐民俗的中国。



**Attribuito a Jiao Bingzhen. Dipinto in stile occidentale
o Veduta di Venezia. Inchiostro e colore su seta, 127,7 × 49,6 cm**

Museo Yamato Bunkakan di Nara, Giappone

焦秉贞，《西洋风俗图（威尼斯景象）》。绢本，设色，127.7 × 49.6厘米

日本奈良市大和文华馆

Il presente dipinto è attribuito a Jiao Bingzhen 焦秉贞 (ca. 1650-dopo il 1726), pittore cinese vissuto fra il XVII e il XVIII secolo. Nato a Jining 济宁 nello Shandong, fu pittore di corte e servì come funzionario nell'Ufficio Astronomico Imperiale, dove lavorò a contatto con i gesuiti europei ed ebbe modo di apprendere le tecniche dell'arte occidentale, soprattutto la prospettiva, particolarmente interessante e innovativa per i pittori cinesi, perché permetteva di aumentare il realismo delle scene rappresentate. La prospettiva era tanto apprezzata per la pittura di paesaggio cinese che nel 1695 Jiao Bingzhen, su incarico dell'imperatore Kangxi 康熙, realizzò con questa tecnica la serie di immagini della *Pei wen zhai gengzhi tu* 佩文斋耕织图 (*Illustrazioni sulla risicoltura e sulla sericoltura*, detta anche *Yuzhi gengzhi tu* 御制耕织图).

L'attribuzione di questo dipinto non è certa anche perché mancano firme o altre indicazioni sicure della paternità dell'opera. Sono presenti due sigilli in basso a destra che indicano il nome «Jiao Bingzhen» (焦秉贞) e «Al servizio della corte» (内廷供奉), ma secondo Hiromitsu Kobayashi sono «di dubbia origine» (2006, 263). Sicuramente si tratta di un esercizio di pittura in stile occidentale: questo si nota in primo luogo dalla prospettiva centrale con un unico punto di fuga. Questo dipinto dimostra come la prospettiva fosse ancora utilizzata in maniera elementare: in un primo periodo gli artisti cinesi assorbirono le indi-

ca questa opera fu dipinta da Jiao Bingzhen (ca. 1650-1726), un pittore cinese che visse tra il XVII e il XVIII secolo. Nato a Jining (oggi in Shandong), fu pittore di corte e lavorò come funzionario nell'Ufficio Astronomico Imperiale, dove ebbe modo di apprendere le tecniche dell'arte occidentale, in particolare la prospettiva, che era molto apprezzata per la pittura di paesaggio cinese. Nel 1695, su incarico dell'imperatore Kangxi, realizzò con questa tecnica una serie di immagini della *Pei wen zhai gengzhi tu* (illustrazioni sulla coltivazione del grano e della seta), anche conosciuta come *Yuzhi gengzhi tu*. L'attribuzione di questo dipinto non è certa perché mancano firme o altre indicazioni sicure della paternità dell'opera. Sono presenti due sigilli in basso a destra che indicano il nome «Jiao Bingzhen» e «Al servizio della corte», ma secondo Hiromitsu Kobayashi sono «di dubbia origine». Sicuramente si tratta di un esercizio di pittura in stile occidentale: questo si nota in primo luogo dalla prospettiva centrale con un unico punto di fuga. Questo dipinto dimostra come la prospettiva fosse ancora utilizzata in maniera elementare: in un primo periodo gli artisti cinesi assorbirono le indi-

ca questa opera fu dipinta da Jiao Bingzhen (ca. 1650-1726), un pittore cinese che visse tra il XVII e il XVIII secolo. Nato a Jining (oggi in Shandong), fu pittore di corte e lavorò come funzionario nell'Ufficio Astronomico Imperiale, dove ebbe modo di apprendere le tecniche dell'arte occidentale, in particolare la prospettiva, che era molto apprezzata per la pittura di paesaggio cinese. Nel 1695, su incarico dell'imperatore Kangxi, realizzò con questa tecnica una serie di immagini della *Pei wen zhai gengzhi tu* (illustrazioni sulla coltivazione del grano e della seta), anche conosciuta come *Yuzhi gengzhi tu*. L'attribuzione di questo dipinto non è certa perché mancano firme o altre indicazioni sicure della paternità dell'opera. Sono presenti due sigilli in basso a destra che indicano il nome «Jiao Bingzhen» e «Al servizio della corte», ma secondo Hiromitsu Kobayashi sono «di dubbia origine». Sicuramente si tratta di un esercizio di pittura in stile occidentale: questo si nota in primo luogo dalla prospettiva centrale con un unico punto di fuga. Questo dipinto dimostra come la prospettiva fosse ancora utilizzata in maniera elementare: in un primo periodo gli artisti cinesi assorbirono le indi-

cazioni dei pittori gesuiti nell'Accademia Imperiale e nel 1729 sarà disponibile in cinese un trattato sulla prospettiva, lo *Shixue* 视学 (*Studio della visione*), grazie a Giuseppe Castiglione, che tradusse e adattò la *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693) di Andrea Pozzo. Anche le figure rappresentate concorrono a farne un esercizio di pittura in stile occidentale: anche se rappresentate secondo il gusto e lo stile cinesi, esse indossano abiti e recano simboli tipicamente europei: si noti in particolare la croce al collo della bestia domata trascinata dai personaggi in primo piano, che secondo Kobayashi inscenano il motivo del tributo offerto all'imperatore cinese da parte degli emissari di un lontano Paese. Un altro elemento che collega questo esperimento di prospettiva al mondo occidentale e in particolare ai gesuiti è la specola in alto a sinistra, un dettaglio che potrebbe ricondurre la paternità dell'opera proprio a Jiao Bingzhen, che nell'osservatorio aveva lavorato.

中我们能清楚地看到画中的城市就是威尼斯。小林教授也明确地指出这幅画画得就是“威尼斯景象”。

耶稣会士们是中国人对“外国人”及“外国城市”的首次接触对象，特别是艾儒略于1623年所译著著作的《职方外纪》，为宫廷提供了已有记载

Il soggetto del dipinto è una città occidentale, probabilmente Venezia, sia per la presenza dell'acqua che per la figura femminile a bordo di quella che sembra una gondola. Nel Museo Yamato Bunkakan di Nara, dove è conservato, il dipinto è presentato come «Dipinto in stile occidentale» (西洋風俗图) ma anche nella presentazione fornita dallo stesso Museo si suggerisce che si tratti proprio di Venezia.

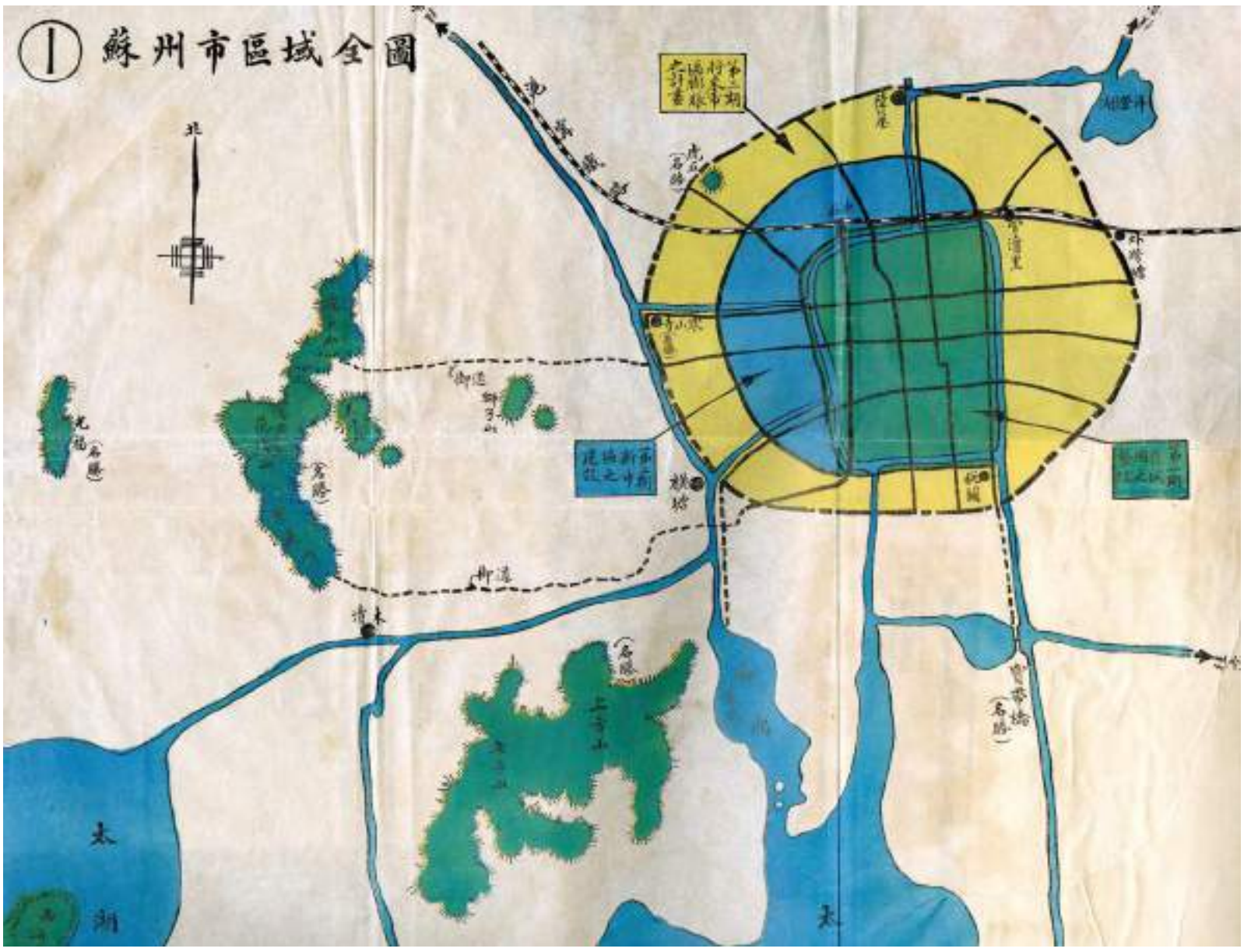
Le prime rappresentazioni dei Paesi stranieri e delle loro città furono infatti portate dai gesuiti, in particolare Giulio Aleni. Altre fonti utilizzate dai gesuiti erano spesso gli atlanti, ricchi di immagini, fra cui il *Civitates Orbis Terrarum* (1572) di Braun e Hogenberg, i cui volumi furono introdotti in Cina dai gesuiti fin dall'inizio del XVII secolo. In entrambe queste fonti trova spazio la rappresentazione di Venezia come città costruita sull'acqua.

之外的地理学信息。耶稣会士们所使用的其他资料通常都是带有丰富图像的地图集，比如布劳恩和霍根伯格合著的《世界城市集》，这本书在17世纪初由耶稣会士们传入中国的。在这两本著作中我们都能找到有关“水城”威尼斯的记载。

Daniele Beltrame



① 蘇州市區域全圖



***Mappa completa del territorio di Suzhou
nel diciassettesimo anno della Repubblica. 1927***

Archivi municipali di Suzhou

民国十七年苏州市区域全图。1927年
苏州市档案馆

All'inizio dell'età repubblicana, contemporaneamente all'emergere ovunque in Cina di un'epocale modernizzazione delle funzioni urbane e di un rinnovato concetto della pianificazione urbana, Suzhou, su richiesta del governo provinciale del Jiangsu, creò un ufficio di lavoro dell'amministrazione comunale per sviluppare le «politiche urbane di Suzhou»: il governatore distrettuale Wang Nshan 王纳善, che ne era presidente, e l'architetto Liu Shiyong 柳世英, che ne era l'ingegnere, realizzarono insieme dei progetti per la pianificazione della città di Suzhou. In sei mesi l'ufficio di lavoro elaborò il primo piano urbanistico completo e avanzato della storia moderna di Suzhou, il cui obiettivo era lo sviluppo urbano a medio e lungo termine: la città vecchia cambiò e furono stabiliti precisi standard relativi alle strade, i canali, i parchi pubblici, i mercati, gli edifici e altre costruzioni. Tra queste regole di pianificazione l'ufficio di lavoro dell'amministrazione comunale di Suzhou stabilì anche i «confini dell'area urbana» e propose un programma generale di edificazione in tre fasi. La prima fase era il «pe-

民国初年,在全国各地兴起现代城市功能观念和城市规划思想的时代背景下,苏州在江苏省政府进一步“谋苏州市政的发展”的要求下,成立苏州市政筹备处,由吴县县长王纳善兼市政筹备处主任,建筑学家柳世英为市政筹备处工程师,筹备设置苏州市。此后半年,苏州市筹备处制定了近代苏州历史上第一个较为完整的、现代意义上的城市规划,就苏州的中长期发展目标,旧城改造以及街道、河道、公园、菜市场、建筑物等建筑标准等作出详细规定。其中,苏州市政筹备处规划确定苏州“市区之界限”,提出分三期建设苏州的总体目标。第一期为“整理工作时期”。此为“旧城厢之整理”,重点在整理街道、河道、建筑物、建设公园、菜市场、公厕等事项。第二期为“设计工作时期”。此为“新市区之建设”,就是根据苏州交通要道“皆集于西半城”,以及“名胜自虎丘、寒山寺、天平山、灵岩山、东西洞庭、上方山、石湖以及宝带桥亦皆散布于西南”这一地理状况,预测“苏州市将来发达之趋势必集中于城外西部一带”,准备把这一区域建成苏州的“新市区”,重点在于“以阊门及新阊门为中心,据交通之便,形势之胜,布置放射式之街道”。第三期为“预备工作时期”。此为“将来市区膨胀之计划”,就是“以新旧市区为核心,作普遍之向外发展”,以建成苏州的“扩张区”。根据规划,将来苏州市区的范围为“北自陆墓,西连虎丘、寒山寺,沿运河至横塘”、“南部则绕籍租界之河道为分界”、“东部则根据原有市区之界限”,“形成约20余里直径之圆形”。该图现藏于苏州市档案馆。

王晗

riodo di ristrutturazione» (in verde nella mappa), ossia «la ristrutturazione della città vecchia e delle sue adiacenze»: il punto focale di questa fase era il riordino delle strade, dei canali, degli edifici, la costruzione di parchi pubblici, di mercati, di bagni pubblici ecc. La seconda fase rappresentava «il periodo di progettazione» (in blu nella mappa), ossia «la costruzione della nuova area urbana»: considerando le principali vie di comunicazione di Suzhou occorreva «convogliarle tutte verso la metà occidentale della città». Tenendo conto poi della situazione geografica, che vedeva le località storiche più famose come la Collina della Tigre (Huqiu), il tempio Hanshan, il monte Tianping, il monte Lingyan, il lago Dongting, il monte Shangfang, il lago Shi, il ponte Baodai tutte concentrate nell'area sudovest, l'ufficio di lavoro stabili che «la direzione dello sviluppo futuro della città di Suzhou si sarebbe concentrata necessariamente nell'area occidentale esterna alla città»: si preparava così l'edificazione in quest'area della «nuova zona urbana» di Suzhou per

fare di «Changmen e [del]la nuova Changmen il centro, rendere più facile il traffico, migliorare la conformazione urbana e da qui distribuire a raggiera le strade». La terza fase prevista costituiva «il periodo di preparazione» (in giallo nella mappa), ossia «il programma dell'espansione urbana futura», più precisamente lo «sviluppo verso l'esterno della città con la città vecchia e nuova come nucleo», per realizzare la «zona di espansione» di Suzhou. In base a questa pianificazione, i limiti della futura area urbana di Suzhou sarebbero stati i seguenti: «a nord, dal [villaggio di] Lumu, a ovest attraverso Huqiu, il tempio di Hanshan, costeggiando il canale fino a Hengtang, [...] nella parte sud lungo il canale che circonda la concessione straniera, [...] a est invece fino al limite originario della città, [...] con una forma rotonda di poco più di 20 li di diametro».

La presente mappa è attualmente conservata negli archivi municipali di Suzhou.

Wang Han

第三期
將來市
區膨脹
之計畫

洋澄湖

陸墓

虎丘
(名勝)

車站

官瀆里

外跨塘

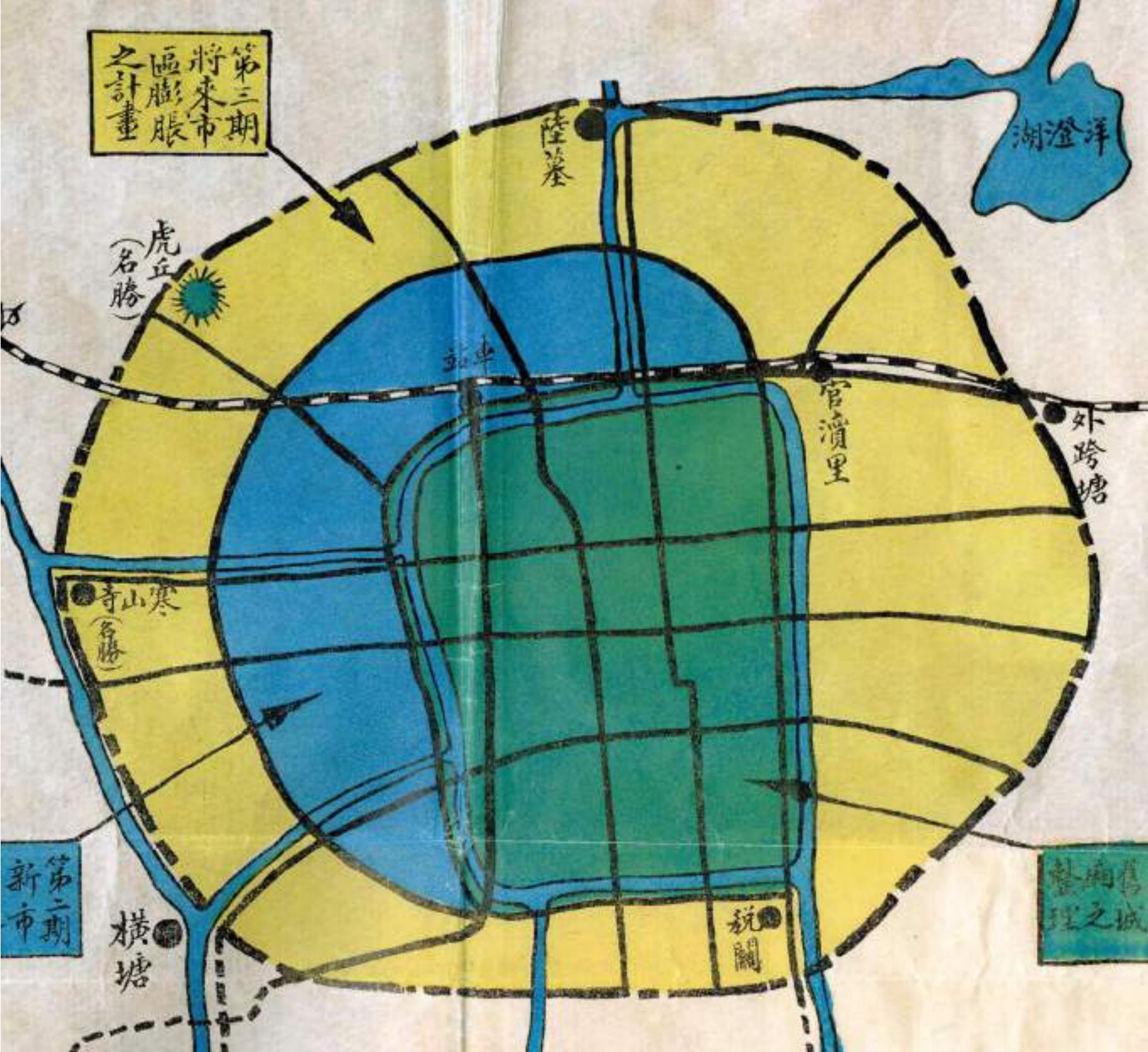
寒山寺
(名勝)

第二期
新市

橫塘

稅關

舊城之整理





31 Martino Martini. *Novus Atlas Sinensis. Provincia IX – Kiangnan (Jiangnan). 1655*

Centro Studi Martino Martini di Trento

卫匡国 (Martino Martini) ,
《中国新地图志。第九省——江南省》, 。1655年
特伦托, 卫匡国研究中心 (Centro Studi Martino Martini)

Martino Martini (1614-1661) giunse in Cina per la prima volta nel 1643 a ventinove anni e vi restò per sette anni, dopo nove anni trascorsi in Europa tornò in Cina una seconda volta due anni prima di morire ad Hangzhou. Grande dotto gesuita, fu il primo a pubblicare in Europa opere sulla geografia e sulla storia cinese, la più importante delle quali è sicuramente il *Novus Atlas Sinensis*, pubblicato nel 1655 ad Amsterdam.

L'atlante era corredato da diciassette carte geografiche, quindici delle quali dedicate a ciascuna delle provincie cinesi dell'inizio dell'epoca Qing (1644-1912). Le mappe di Martini furono le prime ad essere incluse in un'opera europea e pertanto si può ben dire che questa sia la prima rappresentazione cartografica della città di Suzhou giunta in Europa. Ovviamente esistevano già numerose opere geografiche e mappe cinesi sull'impero cinese, ma non si sa precisamente su quali il Martini si sia basato per il suo Atlante.

Nell'*Atlante* di Martini la città di Suzhou, chiamata Su-cheu, è la «Tertia Urbs» della provincia del Kiangnan (Jiangnan 江南). È interessante notare come nella map-

Martino Martini (1614-1661, 中文名为卫匡国), 他于1643年首次来华, 时年29岁, 他第一次来华期间一共在中国待了七年, 随后返回欧洲。返回欧洲的九年后, 他再次启程前往中国, 两年后, 他客死杭州。Martino Martini是一位博学多才的耶稣会士, 他同时也是第一位在欧洲出版了有关中国地理及中国历史书籍的作家。他的所有著作中最著名的当然就是1655年出版于阿姆斯特丹的《中国新地图志(*Novus Atlas Sinensis*)》了。

这幅地图集一共附有17幅地图, 其中15幅描绘了清朝(1644-1912)初期中国的各个省份。尽管在中国与地理有关的作品以及各朝国土地图等作品已存在多年, 但这些地图却是第一次被收集在欧洲作品中, 同时我们也可以说这是“苏州”第一次以地图上的标志的形式到达欧洲。显然, 在当时的中国有许多关于地理作品以及朝代的地图, 我们对卫匡国具体参考的是哪一张所知甚少。

在卫匡国所著的地图集中, 苏州被称为“Su-cheu”, 是江南(Kiangnan)省的第三大城市(Tertia Urbs)。

有趣的是, 在地图上我们可以清楚地看到苏州被认为是文艺复兴时期标准下的“现代型”要塞城市。此外, 该城市上方的IHS标志还表明在这座城市里有着天主教传教团, 我们还可以在附近的常熟市(Changxo)上方看到同样的标志。

地图集中每一个省都有着详细的该省主要城市的描述。每个城市描述都包括了该城市的地理位置, 各类资源, 各类作物以及城市居民特征等等。下面是关于苏州市的描述:

pa Suzhou sia descritta visivamente come una città fortificata secondo il modello delle fortezze rinascimentali 'alla moderna', inoltre l'insegna IHS sopra la città indica la presenza di una missione cattolica, come anche sulla vicina città di Changxo (Changshu 常熟).

Per ogni provincia la trattazione è scandita dalla descrizione delle principali città. Di ognuna di esse vengono descritte la posizione geografica, le risorse, le produzioni, le caratteristiche degli abitanti e così via. Ecco un estratto della descrizione relativa alla città di Suzhou tradotto dall'originale latino:

In tutta la sua estensione la città è costruita su un placido fiume di acqua dolce, che sembra piuttosto un lago che un fiume, cosicché qui, come a Venezia, ci si può spostare sia per terra che per acqua. L'acqua è potabile e può essere utilizzata per le necessità del-

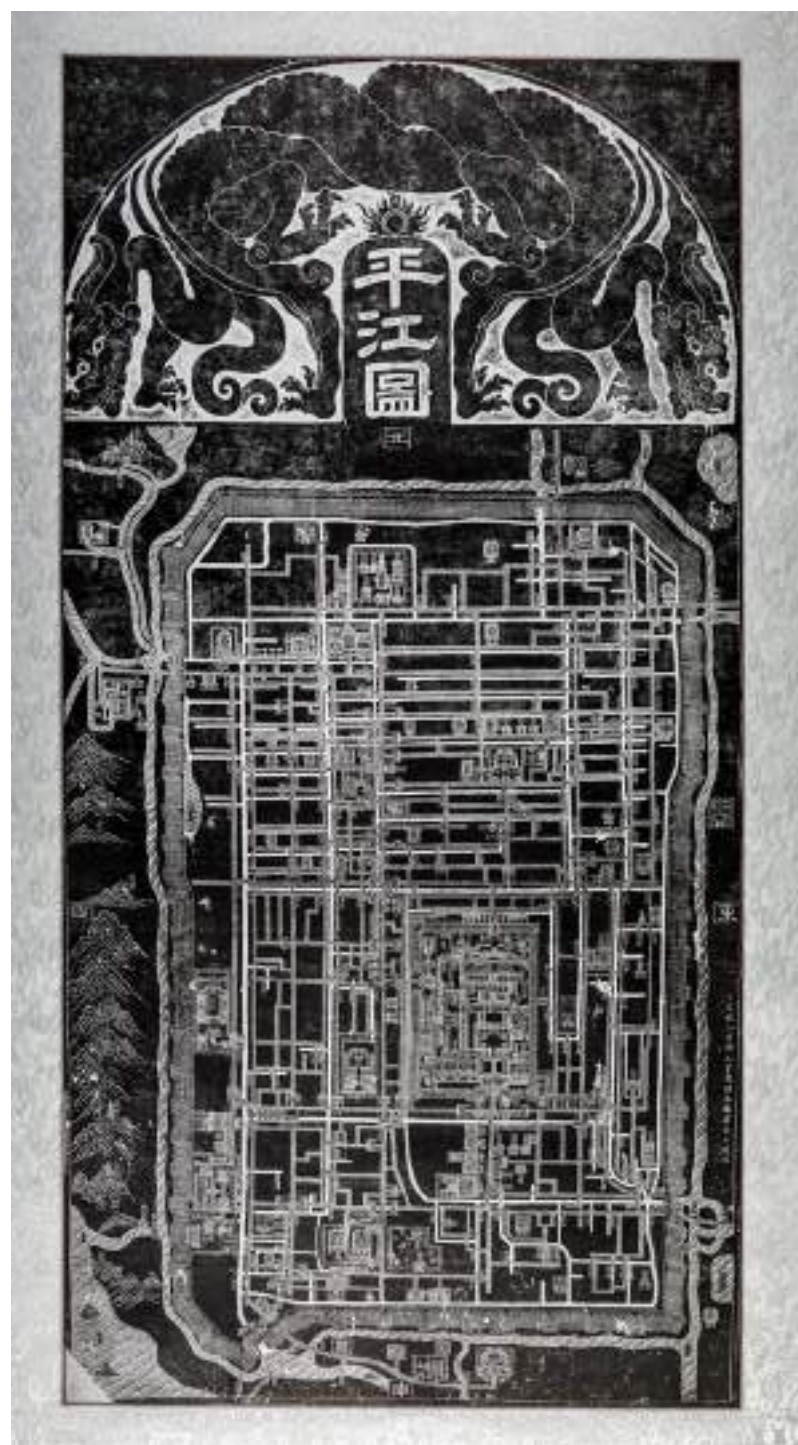
从城市的整个规模来看，苏州市建立在一条平静的淡水河上，与其说是一条河，更像是一座湖。也正因如此，这里的人们就像在威尼斯一样，既可以选择利用水道在城市内穿梭，也可以选择陆路。城市河流里的水是可以直接饮用并满足居民日常需求的，从这一点来看，苏州超越了威尼斯。这座城市也是千桥之城，城里城外都有不计其数的桥梁，但是从桥梁总数来看，苏州还是比不上杭州(Hangcheu)。这座城里的许多桥全都是巧夺天工之作并且全都是硬石桥。有些桥是多拱的，其他在城市

la gente, e in ciò questa città supera Venezia. I ponti sono numerosi, sia dentro che fuori la città, ma non sono tanti quanto quelli della metropoli di Hangcheu [Hangzhou]. Molti sono costruiti con un lavoro magnifico di ingegneria. Tutti sono di solida pietra. Alcuni sono a più arcate, altri invece si accontentano di una sola arcata su rivi meno ampi entro la città. Le strade e gli stessi edifici poggiano sopra tronchi di pini conficcati profondamente sul fondo mediante battipali e macchine, come si suole fare da noi nei terreni paludosi. Dovunque i fiumi e i canali consentono il passaggio di navi, anche di quelle più grandi che dalla città possono raggiungere il mare, distante tre giorni di cammino. Inoltre è vicina al vasto lago Tai, da dove i fiumi scorrono verso il mare, per cui si vede continuamente un numero incredibile di navi, di mercanzie e di mercanti. (Martini [1655] 2002, 599-603).

内狭窄河道上的桥则是单拱。跟我们经常在泻湖湿地里所做的一样，苏州的街道和建筑物也都建造在被打桩机深深打入地下的松树树干所做的基层上。苏州市到处都是能通船河流和运河，甚至是最大的那种船也能通过苏州驶向大海，而从苏州到大海的步行距离是三天。苏州也十分靠近太湖，河流从那里流向大海，因此在这里你能看到数不甚数的船舶，货品和商人。(Martini [1655] 2002, 599-603).

Daniele Beltrame





32 Stele della mappa di Pingjiang (Suzhou) di epoca Song Meridionale. 1229

Museo delle stele di Suzhou

南宋《平江图》碑。1229年
苏州碑刻博物馆

La mappa Pingjiangtu è incisa su pietra; il suo calco su carta ha un'altezza di 279 cm e una larghezza di 38 cm. La stele risale all'epoca Song meridionale (1126-1279), e precisamente al secondo anno di regno dell'imperatore Shaoding 绍定 (1229). Fu disegnata sotto la direzione di Li Shouming 李寿明, governatore di Pingjiang 平江 (il nome di Suzhou all'epoca) e nello stesso anno fu incisa su pietra dagli incisori Lü Ting 吕挺, Zhang Yuncheng 张允成 e Zhang Yundi 张允迪. Nel sesto anno della Repubblica (1917), fu incisa nuovamente da Huang Weixuan 黄蔚萱 sotto la supervisione di Ye Dehui 叶德辉 e Zhu Xiliang 朱锡梁. Nel 1961 il governo cinese annunciò il suo inserimento fra i principali tesori nazionali da proteggere e oggi è custodita nel Museo delle Stele (il tempio di Confucio di Suzhou).

Dal terzo anno di regno dell'imperatore Zhenghe 政和 (1113) in epoca Song settentrionale (960-1127) Suzhou fu promossa al rango di prefettura con il nome di Pingjiangfu 平江府; nel quindicesimo anno dell'imperatore Zhiyuan degli Yuan (1275) divenne Pingjianglu 平江路; nel sedicesimo anno dell'imperatore Zhizheng 至正 degli Yuan (1356) Zhang Shicheng, ne cambiò il nome in Longpingfu 隆平府; nel diciassettesimo anno dello stesso imperatore Zhizheng (1357) la città riprese il nome di Pingjianglu, finché nel primo anno della dinastia Ming

《平江图》，石刻，拓片高二百七十九厘米，宽一百三十八厘米。南宋绍定二年(1229)平江知州李寿明主持绘制，同年上石，刻工吕挺、张允成、张允迪。民国六年叶德辉、朱锡梁督工深刻，刻工黄蔚萱。1961年，国务院公布为首批全国重点文物保护单位，今藏苏州碑刻博物馆(苏州文庙)。

苏州自北宋政和三年(1113)升平江府，元至元十二年(1275)改平江路，至正十六年(1356)张士诚改隆平府，十七年(1357)复改平江路，至明太祖吴元年(1367)改苏州府为止，苏州称平江，前后二百三十七年。

建炎四年(1130)金兵攻占苏州，城市几成废墟，经逐步修建，至南宋绍定二年(1229)全面竣工。此图即绘制于竣工之时。

全图以水道、桥梁和坊市为重点，绘制详实，所绘城内外自然地理实地和人文景观共六百四十四处，标注名称者六百十四处，其中有河道纵六条、横十四条，桥梁三百十四座(城内二百九十五座，城外十九座；街桥三百零九座，寺内桥一座，府内桥一座，仓内桥一座，馆内桥两座；标有名称的桥梁三百零七座，无名桥梁七座)，古坊六十五个，寺观庵斋等一百一十一处，官廨营寨等九十三所，山、洲、堆等二十四处，河湖荡汇等十八处，其他十九处。图上标有方向，上北下南，左西右东。据1978年苏州市城市建设局实测，南北方向有偏斜，南偏东、北偏西成七度五十四分倾角；比例尺约为1比二千，东西方向略窄，南北方向略长。图中道路用平面图例表示，建筑物、山地、坟等用立面象形图例表示，水体绘有波纹。地名标注分整排、横排两种，地名中重名较多。图中道路与河道平行，全城商市分布已突破“前朝后市”的传统格局，反映了当时手工业和商业的发展。总的来看，《平江图》的绘制，继承了我国传统制图优良传统，在方位、比例、图例等方面都达到了新的水平。它是迄今为止，世界

(1368) assunse definitivamente il nome di Suzhoufu 苏州府. In totale Suzhou fu chiamata Pingjiang per circa 237 anni.

Nel quarto anno dell'era Jianyan 建炎 (1130) Suzhou fu conquistata dagli eserciti dei Jin 金 e alcune porzioni della città furono devastate; in seguito a restauri graduali, fino al secondo anno di regno dell'imperatore Shaoxing dei Song meridionali (1229), quando la ricostruzione fu completata. Questa mappa raffigura il momento del completo restauro della città.

La mappa evidenzia i corsi d'acqua, i ponti e i quartieri; il disegno è molto accurato: i particolari topografici della geografia naturale e del paesaggio umano disegnati dentro e fuori la città sono in totale 644 e i toponimi sono 640. All'interno della mappa sono indicati sei canali in senso longitudinale e quattordici in senso trasversale; i ponti sono 314 (295 dentro la città e 19 fuori); i ponti delle strade sono 309, vi è un ponte all'interno di un tempio, uno all'interno della prefettura, uno all'interno di una magazzino, due ponti all'interno di un edificio; 307 ponti con un nome specifico, sette senza nome); 57 quartieri antichi; 111 templi daoisti e buddhisti e altri edifici religiosi; 93 fra uffici governativi, caserme e luoghi simili; 24 montagne, isolotti, colline e altri elementi geografici; 18 fiumi, laghi, stagni e simili; 19 altri luoghi. Sulla mappa sono indicate anche le direzioni: in alto il nord, in basso il sud, a sinistra l'ovest e a destra l'est. In base al rilievo compiuto nel 1978 dall'ufficio per i lavori pubblici della città di Suzhou, la direttrice nord-sud è obliqua, il sud è spostato verso est, il nord verso ovest con un'inclinazione di 7°54'; la scala è di circa 1:2.000 e la distanza fra est e ovest è leggermente più stretta, mentre la distanza fra nord e sud è leggermente più lunga. Le strade nella mappa sono indicate in due dimensioni, mentre gli edifici, i rilievi, le tombe ecc. sono indicati usando simboli tridimensionali; l'acqua invece è indicata con le increspature delle onde. I toponimi si dividono in due righe: una verticale e una orizzontale e molti di essi sono

ripetuti. Nella mappa le strade e i canali sono paralleli, in tutta la città i mercati sono sparpagliati e già rompono lo schema tradizionale della divisione fra una città imperiale e una città mercantile ('davanti la corte, dietro i mercanti') e ciò riflette lo sviluppo che all'epoca la città visse nel settore produttivo e in quello mercantile. In generale il disegno della *Pingjiangtu* trasmette l'illustre tradizione cartografica cinese, che raggiunse un nuovo livello negli ambiti della topografia, della scala e della legenda; ad oggi è la più antica e meglio conservata mappa urbana al mondo e ha un enorme valore documentale per lo studio dello sviluppo della pianificazione urbana nell'epoca classica, per il suo disegno e per molti altri aspetti.

Le mappe antiche in larga misura riflettevano le notizie storiche presenti nei testi, quali la geografia e la topografia urbana, la descrizione degli edifici e l'ambiente acquatico della città di Suzhou e così via. Prendendo la *Pingjiangtu* come esempio, vediamo che si tratta della più antica e più completa mappa cinese incisa su pietra ancora esistente. Essa registra dettagliatamente in due dimensioni l'aspetto essenziale della città di Suzhou in epoca Song: di forma rettangolare, le sue mura hanno un perimetro di 16 km, con una doppia cinta, interna ed esterna, e cinque porte, d'acqua e di terra; all'interno della città le vie d'acqua sono molto numerose: da nord a sud la città è attraversata da sei canali, da est a ovest da altri quattordici, tutti comunicanti fra loro e con il sistema di canali esterno alla città; oltre ad assicurare il necessario ricambio d'acqua i canali hanno anche una funzione di difesa militare. La struttura urbana interna alla città è molto ordinata: i rioni e i vicoli presentano una distribuzione a scacchiera e le abitazioni sono costruite a ridosso dei canali, con le strade davanti e i canali alle spalle, che corrono paralleli formano una doppia scacchiera. Questa distribuzione ad oggi non ha subito grandi cambiamenti e molti toponimi si conservano ancora. Dalla *Pingjiangtu* si può stimare che il perimetro ester-

no della città di Pingjianfu fosse di circa 32 *li* (16 km), che da nord a sud misurasse 9 *li* (4,5 km) e da est a ovest circa 7 *li* (3,5 km), che la sua superficie fosse di circa 15,75 km quadrati e che a causa della forza del fiume la città esterna presentasse una forma irregolare. La cittadella aveva una forma rettangolare ed era parallela alla città esterna: il perimetro della città era di 20 *li* (10 km) e il rapporto fra lunghezza e larghezza era di tre a due. I maggiori canali che compaiono nella *Pingjiangtu* sono sei in verticale e dodici in orizzontale; essi sono rettilinei da

上发现的历史最悠久、保存最完整的城市地图，对研究古代城市规划发展、地图绘制等方面有重要的参考价值。

古人绘制地图，从很大程度上反映了古籍中有关苏州古城城址、城市规模、城市建筑格局、城市水环境等相关历史记录。以《平江图》为例，是中国现存最早最完整的石刻城市平面图。它完整地记载了宋代苏州城的基本面貌：略呈长方形，城墙周长16千米，有内外两重城垣及水陆五门；城内水道众多，南北纵向6条，东西横向14条，相互联结并与城外水系相通，既满足了排污泄洪的需要，又起一定的军事防御作用；城内布局严整，坊巷呈棋盘式分布，民居邻河而建，前街后河，形成水陆平行的双棋盘格局。这一布局在今天仍无大的变动，许多地名也一直沿用至今。

nord a sud e da est a ovest e formano un reticolo di vie d'acqua piuttosto regolare. Poiché strade e canali corrono paralleli, la rete di strade terrestri e quella delle vie d'acqua quasi si sovrappongono: ciò viene reso in modo molto vivido nella forma della città su una superficie piana, che sembra formata da una doppia scacchiera, secondo la formula «acqua e terra procedono insieme, strade e canali restano vicini». Il termine 'doppio' in questo caso segnala proprio la peculiarità urbana di Suzhou rispetto ad altre città a scacchiera.

由《平江图》可以估算出平江府外城周约三十二里，南北长约九里，东西宽约七里，面积约15.75平方公里，因考虑到河流的冲击，外城呈不规则状。子城平面也为长方形，与外城平行，城周约十二里，长宽大约三比二。《平江图》中所呈现的较大河道纵六横十二，河道的走向呈南北或东西的直线状，组成比较规整的方格状水网。由于道路和河道平行，由道路编织成的路网和由河道汇合成的河网几成重叠状，生动地凸现了所谓“水陆平行，河街相临”的双棋盘式的城市平面布局形态。一个“双”字点出了苏州城和其它“棋盘式”城市的区别。

今据苏州博物馆馆藏拓片印制。

Wang Han 王晗



33

34



**33 Signore di Baohujian. Veduta di Changmen a Suzhou.
Stampe su blocchi di legno dipinte a mano, 108,6 × 55,9 cm. 1734**

Museo d'arte Umi-Mori di Hiroshima, Giappone

宝绘轩主人，《姑苏阊门图》。木版画，108.6 × 55.9厘米。1734年
日本广岛市海の見える杜美術館藏

**34 Signore di Baohujian. I trecentosessanta commerci.
Stampe su blocchi di legno dipinte a mano, 108,6 × 55,6 cm. 1734**

Museo d'arte Umi-Mori di Hiroshima, Giappone

宝绘轩主人，《三百六十行图》。木版画，108.6 × 55.6厘米。1734年
日本广岛市海の見える杜美術館藏

Le due opere qui presentate sono stampe dipinte a mano a partire da matrici di legno, attribuite al Signore di Baohujian (宝绘轩主人) e datate 1734. Seppur separate, esse sono due metà di un'unica veduta della città di Suzhou. Il Museo Umi-Mori di Hiroshima che le conserva infatti le presenta entrambe come la parte sinistra e la parte destra di «Una veduta a volo d'uccello della città di Suzhou». Nel XVIII secolo Suzhou era un importante centro per la produzione di prodotti di lusso, fra cui le stampe. Spesso questi prodotti erano volutamente innovativi ed 'esotici': non è sorprendente quindi che in esse fossero utilizzate tecniche straniere. Queste tecniche erano conosciute anche grazie alle stampe che i missionari facevano circolare nel sud della Cina, come anche per le immagini dipinte e stampate importate da Canton e imitate dagli artigiani locali, e per le merci destinate all'esportazione come la porcellana (Clunas 2009). La stampa a sinistra, che misura 108,6 × 55,9 cm, è in particolare una veduta della porta Changmen 阊门, infatti il suo titolo è «Veduta della porta Changmen a Suzhou»

此处所展示的两幅作品是宝绘轩主人1734年所创作的手绘木版画。尽管两幅画是分开的，但合在一起就是一幅完整的苏州图。也正因如此，藏有两幅作品的日本广岛市可以看见海的美术馆(海の見える杜美術館)将这两幅画一左一右并排挂起，合成一幅“苏州城全景鸟瞰图”。18世纪时，苏州是重要的奢侈品生产中心，这其中就包括版画。这些产品通常是故作创新和充满“异域风情”的，因此在其创造生产过程中使用了外国技术也不足为奇。而这些技术在当时广为人知的原因要归功于传教士们在中国南方地区积极宣传推广版画以及那些从国外进口到广东地区的彩绘与印刷图像，当地的工匠争相学习模仿这类图像，并将其主要运用在瓷器等出口的商品上。

左侧的这幅画纵108.6厘米、横55.9厘米，主要描绘了阊门的风景，也正因此这幅画被命名为《姑苏阊门图》。右侧的这幅画相比左侧来说稍小一些，其纵108.6厘米、横55.6厘米，藏有这幅作品的可以看见海的美术馆将其命名为《三百六十行图》(在此木版画右上方也能找到“三百六十行”字样)，该名字也反映了十八世纪中叶苏州这个繁华的商贸城市的生机与繁荣，历史上的苏州阊门地区确实是该城商业和生产活动最集中的地区之一。与此同时，“水”这一元素无处不在，它既是贯穿人类城市的自然元素，也是商品贸易的流通途径，还凸显了城市的商业活力。左侧《姑苏阊门图》上方的题文就描述的正是苏州城的富庶，并将其与宋朝首都开封城作对比。题文最后是画家的签名与该画的作成日期。

(姑苏阊门). La seconda stampa, lievemente più piccola, misura 108,6 × 55,6 cm ed è presentata dal Museo Umi-Mori come «I trecentosessanta commerci» (三百六十行, scritto anche in alto a destra nella stampa), con riferimento alla grande vivacità e prosperità di una ricca città mercantile quale era Suzhou alla metà del XVIII secolo. La zona di Changmen era in effetti uno dei punti di maggior concentrazione delle attività mercantili e produttive della città. L'elemento acqueo è ben presente, sia come elemento naturale che attraversa la città umana che come via di comunicazione per gli scambi di merci, sottolineando la vitalità commerciale di Suzhou. Sulla metà sinistra del dittico infatti sono riportati alcuni versi che celebrano appunto la ricchezza della città, paragonata alla capitale dei Song Kaifeng 开封; alla fine sono inoltre riportate la data e la firma dell'artista. Si tratta di una prospettiva mista: a volo d'uccello ma an-

che con un preciso punto di fuga, come nella pittura europea. Quel che si nota in questa rappresentazione - e che rappresenta un'innovazione nella pittura cinese del periodo - è l'applicazione della tecnica prospettica introdotta grazie ai contatti con l'Europa, in particolare dai pittori gesuiti attivi a corte nello stesso periodo come Giuseppe Castiglione (1688-1766). Si nota però che la prospettiva è assimilata alla tradizione pittorica cinese: se infatti la descrizione della città coglie in primo piano lo spazio urbano con la sua regolarità geometrica e le sue attività umane, lo sfondo - più vago e indistinto - ricorda come la natura sia sempre presente e plachi la scena dell'animazione umana. Soprattutto nella parte destra del dittico la strada con le sue botteghe si allunga nel paesaggio naturale fino a perdersi all'orizzonte. Sullo sfondo compare anche la Pagoda del Tempio Settentrionale (Beisi ta 北寺塔), ancora oggi presente a Suzhou.

这两幅图的使用了混合透视的画法，画面以鸟瞰全景图的方式绘制但同时也拥有一个清晰明确的消失点，这点和欧洲绘画一样。实际上，这种立即能够吸引人眼球的画面表现形式代表了当时中国绘画方式的一种创新，即透视技术的应用。透视技术的引入主要是由于当时中国与欧洲的接触频繁且密切，特别也归功于当时活跃在宫廷中的如郎世宁(Giuseppe Castiglione, 1688-1766)等耶稣会士画家。但是，需要注意的是，这种透视技巧与中国传统绘画技巧也有相似之处。中国传统绘画技

巧讲究的是，如果对于城市的描绘在近景方面是以其几何规律性和人类活动为主的城市空间景象，那么在更为模糊不清的远景方面，就要绘制出大自然的景色，这样也能起到平衡画面内容及自然过渡尘世繁荣景象的作用。上述这点尤其体现在右侧的《三百六十行图》中，商店鳞次栉比的大道一直延伸到远景的自然景色之中，直到消失在地平线上。在这幅画的远景处，我们能看到现在仍屹立在苏州城郊的北寺塔。

Daniele Beltrame





**William Alexander. *Chinese Barges of Lord Macartney's Embassy
Preparing to Pass under a Bridge. Acquerello con penna, inchiostro
grigio e grafite, 30,5 × 45,6 cm. 1796***

London, British Museum

威廉·亚历山大, 《大使馆的中国驳船准备从一座桥下通过》。黑色和石墨色水彩画, 30.5 × 45.6厘米。1796年
伦敦, 大英博物馆

William Alexander (1767-1816) fu un pittore, incisore e disegnatore inglese. Nei suoi dipinti si coglie l'attenzione per la realtà del paesaggio e per il dettaglio del costume e della caratterizzazione delle figure. Deve la sua fama soprattutto all'incarico di assistente illustratore della missione di Lord George Macartney (1737-1806) presso l'impero Qing fra il 1792 e il 1794. Dopo la deludente udienza presso l'imperatore Qianlong 乾隆 (1711-1799) la missione ripartì da Pechino alla volta di Canton agli inizi di ottobre 1793. Il viaggio fu compiuto lungo fiumi e vie d'acqua interne. Parte della missione, fra cui lo stesso Alexander, giunse solo fino ad Hangzhou per poi proseguire via mare. Nel suo viaggio da Pechino ad Hangzhou, durato poco più di un mese, Alexander ebbe modo di osservare con attenzione la Cina che si mostrava lungo le rive e ne ritrasse il paesaggio e gli abitanti. Le sue opere sono una vera messe di informazioni sulle città, sugli edifici e sulla vita quotidiana della Cina del tempo e gli procurarono una certa fama come uno dei primi artisti ad aver ritratto dal vero la Cina. Per molti anni dopo il suo rientro in patria Alexander produsse disegni, incisioni e acquerelli, traendo il materiale dai ricordi, dagli schizzi e dal suo diario dell'esperienza cinese. Uno degli acquerelli ricavati dai disegni realizzati dopo il rientro in Inghilterra è quello qui riprodotto: datato 1796 è una raffigurazione dei dintorni di Suzhou. Il

威廉·亚历山大(1767-1816), 英国画家、雕刻家。他的画作主要描绘真实的风景、人物的特征和服饰的细节。1792-94年间, 亚历山大在乔治·马夏尔尼公爵(1737-1806)率领前往清政府的使团中担任助理画师, 这个职务让他声名大振。清朝皇帝乾隆(1711-1799)虽接见了使团, 但使团并未达成最初的目的, 因此于1793年10月初离开北京前往广东一路沿着内陆水道前行。亚历山大与使团同行直至杭州, 之后便取道海路南下。从北京到杭州的旅程, 持续了一个多月的时间, 期间, 亚历山大仔细地观察了河流两岸的中国, 并用画笔描绘了沿途的风光和民生。他的作品中汇集了那个时期的中国城市、建筑、日常生活等各种丰富的元素, 成为了最先描绘真实中国的艺术家之一, 也因此而获得了极高的声望。在回到英国后的很长一段时间里, 亚历山大以他在中国的经历为基础, 根据其草图、日记中的记录, 及记忆里中国的样貌, 创作了许多素描、版画和水彩画。这里展出的便是他回到英国后创作的一幅水彩画的复制品: 这幅创作于1796年的作品, 主要描述的是1793年11月7日, 英国使团的驳船行进到苏州城郊时附近的景象。在这些英国旅人的眼中, 中国的南方比北方更加热闹繁荣。透过这幅风景画, 人们可以看到河道两岸生机勃勃的景象, 画面中, 画家特别描绘了使团的驳船为了能顺利地从一个桥下通过, 而停船降下桅杆的瞬间, 这座桥横跨京杭大运河, 位于小运河与大运河的交汇处。亚历山大所接受的绘画训练让他的作品具有典型的18世纪风景画特征。在他的日记中, 这位画家留下了他到访苏州的重要证明。

下午2时, 到达著名的繁华之城苏州, 继续前行, 大运河在城墙下方便中断了……大运河沿岸坐落着许多房屋, 这让我想起了卡纳莱托所描绘的威尼斯景象……(引自: Legoux, Conner 1981, 44)



dipinto rappresenta in particolare il passaggio delle barche della missione nei pressi di Suzhou avvenuto il 7 novembre 1793. Il sud della Cina apparve ai viaggiatori inglesi molto più popolosa e prospera rispetto al nord. Lungo le rive e sul canale in questa veduta si nota infatti una grande animazione. In questa scena il pittore ritrae in particolare la pausa dovuta all'abbassamento degli alberi delle barche per poter superare un ponte lungo il Grande Canale in un punto di confluenza con un canale minore.

In Alexander è chiaramente visibile l'ascendente dei modelli settecenteschi della sua formazione paesaggistica: lo stesso autore nel suo diario lascia una testimonianza importante della visita a Suzhou:

At 2 p.m. arrived at the famous and flourishing city of Sou-tcheou [Suzhou], passing through but a portion of it where the canal is close under the walls of the city... many houses project over the canal reminding me of Canaletti's [sic] views in Venice... (citato in Legoux, Conner 1981, 44)

因此, 亚历山大也再次证明了苏州与威尼斯之间存在着的某种关联, 这种关联承袭于之前耶稣会教士的发现, 在这幅水彩画中, 他详细描述了环绕苏州城的地区, 以及大运河上的那些向南行进的船只。

亚历山大在作品中充分地运用了浪漫主义和如画理念(Legoux 1980), 代表了那个时代画家的风格。他成功地传播了中国的生动形象, 与抽象的意大利或英国乡村田园风景画不同, 他无意把中国描绘成一个落后贫穷的地方。通过使团成员记述, 我们可以感受到他们被中国繁华的城市和宏伟的桥梁所深深地震撼, 即使有些桥梁比较驳低矮。亚历山大“与其说是一位革新者, 不如说是一位观察者”(Wood 1998, 102), 因为他坚持用客观忠实的态度去描绘展现在他眼前的真实景象。他给我们留下的那些中国的美丽景象, 都是通过一种好奇的眼光去审视的, 展现出了中国人日常生活的丰富场景和农民生产劳作的各种景象, 描绘了千姿百态的人物形象。

使团成员在中国的整个旅程都受到了监视, 因此他们没有充分的自由去探寻中国的风景, 从亚历山大的作品中, 人们可以感受到他渴望跨越物质上和视觉上的障碍从而看得更多更远, 但是这种希冀却经常落空, 在这幅作品中, 他便是通过画面上的桥梁来表现这种情感的。需要降下驳船上的桅杆就是一种障碍, 但是它却使得画家能够停下来观察和绘画: 他坐在主船上, 身着蓝色的衣服, 描绘展现在他眼前的真实景象。阿切尔(1962)认为, 亚历山大最大的贡献是“从契丹到中国”的过渡, 即把耶稣会教士所传播的关于中国的那些田园式和理想化的描述, 转变为一种更加客观有时甚至是冷酷的描述, 这种描述风格起源于18世



Quindi anche Alexander, oltre a riconfermare l'associazione fra Suzhou e Venezia, ereditata soprattutto dai gesuiti, specifica che ciò che vediamo in questo acquerello è l'area circostante la città di Suzhou, lungo il canale che stavano attraversando in barca verso sud.

Alexander applicava alla sua arte i concetti del romanticismo e del pittoresco (Legouix 1980) e in effetti trasmette un'immagine pittoresca della Cina, non dissimile dai panorami astrattamente bucolici delle campagne italiane o inglesi ma senza l'intenzione di descriverla come arretrata. Nelle memorie dei membri della missione infatti vediamo quanto essi fossero impressionati dalla magnificenza e dalla grandiosità dei ponti, anche se alcuni di essi erano bassi per le loro barche.

Alexander è descritto dalla critica come «un osservatore, piuttosto che un innovatore» (Wood 1998, 102) perciò tendeva a rappresentare la realtà di fronte ai propri occhi con una certa fedeltà oggettiva. Accanto alle immagini di una Cina pittoresca ci ha lasciato, con uno sguardo sempre curioso, molte scene della vita quotidiana cinese, le tante attività dei contadini e ritratti di figure molto varie.

I membri della missione erano controllati per tutto il loro viaggio e quindi non ebbero molta libertà di esplorare il paesaggio cinese e in Alexander si nota il desiderio spesso frustrato di guardare oltre, di avanzare oltre l'ostacolo materiale e visivo, in questo caso rappresentato dal ponte. La necessità di abbassare l'albero per le barche è uno di questi ostacoli, che però permette al pittore una pausa per osservare e ritrarre: seduto sulla barca maggiore e vestito di blu egli infatti ritrae sé stesso intento a copiare dal vero la scena.

Secondo Archer (1962) il passaggio a cui Alexander contribuì maggiormente fu quello «dal Catai alla Cina», ossia da una descrizione idilliaca e idealizzata della Cina trasmessa dai gesuiti ad una descrizione più oggettiva e a volte impietosa iniziata dalla metà del XVIII secolo. Per Archer il realismo di Alexander descrive, senza distorsioni romantiche, una terra concreta e non ideale. Tuttavia, secondo Sloboda (2008) la pretesa autenticità delle immagini portate da Alexander è sminuita dall'aderenza al modello di rappresentazione della Cina allora affermato ma ormai stereotipato delle cineserie, soprattutto per le immagini di paesaggio, tratte soprattutto dalle descri-

zioni dei giardini cinesi. Anche il linguaggio figurativo scelto è quello allora conosciuto e comprensibile del pittoresco, che permetteva di trasferire e tradurre l'esotico in termini familiari allo spettatore europeo del tempo. In questo dipinto tuttavia la fedeltà al reale sembra maggiore: a parte alcune figure in primo piano e il tetto di quello che potrebbe essere un tempio, non ci sono elementi chiaramente identificabili come cinesi e il quadro potrebbe davvero essere un Canaletto esotizzato. Elementi pittoreschi visibili nel dipinto sono ad esempio i ponti e il canale affollato di barche (come nei vedutisti veneziani) e l'arco isolato sulla riva (come nelle desolate antichità romane di Canaletto o di Piranesi). Sebbene gli elementi del paesaggio siano ricomposti dall'autore in modo non realistico e originale, come nei capricci del Guardi, vi sono particolari che permettono di collocare la scena a Suzhou: lo stesso Staunton nelle sue memorie fa riferimento appunto a quest'immagine parlando

di mezzo. Per l'artista, la realtà era un compromesso tra il realismo e il romanticismo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo.

di mezzo. Per l'artista, la realtà era un compromesso tra il realismo e il romanticismo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo.

dell'avvicinamento della missione a «Sou-choo-foo» (Staunton 1797, 427).

Si tratta quindi di una descrizione dei dintorni di Suzhou. Vi è un altro elemento di contatto fra questo acquerello e un altro dello stesso autore: la porta sulla riva destra. In quest'altro acquerello, intitolato genericamente *Sobborgi di una città cinese*, spesso identificata con Suzhou (Legouix, Conner 1981, 46) compare un'alta pagoda che assomiglia molto alla Ruiguangta 瑞光塔 di Suzhou. La stessa pagoda è a sua volta riconoscibile nel volume *The Costume of China*, raccolta di scene cinesi pubblicato da Alexander nel 1805, ed è descritta come «A pagoda (or tower) near the city of Sou-tcheou [Suzhou]» (1805, 10).

Pertanto, anche se la scena si riferisce soprattutto ai dintorni di Suzhou, visti dalla spedizione inglese nel viaggio di avvicinamento alla città, ci sono degli elementi che identificano con certezza la città.

di mezzo. Per l'artista, la realtà era un compromesso tra il realismo e il romanticismo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo.

di mezzo. Per l'artista, la realtà era un compromesso tra il realismo e il romanticismo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo.

di mezzo. Per l'artista, la realtà era un compromesso tra il realismo e il romanticismo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo. Il dipinto, pur essendo un'opera di un pittore di successo, non è un'opera di un pittore di successo.

Daniele Beltrame





Xu Yang. *Vita prospera in un'epoca fiorente (La prospera Suzhou).***Dipinto su seta, 35,8 × 1225 cm. 1759**

Museo Provinciale del Liaoning

徐扬，《盛世滋生图（姑苏繁华图）》。绢本设色，35,8 × 1225厘米。

1759年

年辽宁博物馆

All'inizio della dinastia Qing, Suzhou era la città economicamente e culturalmente più sviluppata di tutta la Cina.

Vita prospera in un'epoca fiorente, comunemente chiamato *La prospera Suzhou*, fu dipinto nel ventiquattresimo anno di regno dell'imperatore Qianlong 乾隆 (1759) dal celeberrimo pittore di corte Xu Yang 徐扬. Xu Yang, nome di cortesia Yun Ting 云亭, era originario della contea di Wu 吴 nella prefettura di Suzhou. Nel sedicesimo anno di regno dell'imperatore Qianlong (1751), Xu Yang, allievo del Collegio Imperiale e già quarantenne, presentò una raccolta di dipinti all'imperatore ed entrò così a far parte dell'Accademia d'Arte Imperiale per decreto dell'imperatore. Dopo il secondo 'viaggio al Sud' dell'imperatore Qianlong dipinse il rotolo *Vita prospera in un'epoca fiorente* per dare una rappresentazione dell'illuminato governo imperiale.

La prospera Suzhou è un lungo dipinto su un rotolo di seta di 12,25 metri di lunghezza per 39 cm di altezza. L'area rappresentata viene così descritta: «Partendo dal monte Lingyan e andando ad est dal villaggio Mudu, si oltrepassa il monte Heng e il lago Shi. Passando dal monte Shangfang e, dalla sponda settentrionale del lago Tai, tra i monti Shi e He, si entra nella città di Suzhou. Dalle

清前期,苏州是全国经济文化最为发达的城市。康熙时人沈寓说:“东南财赋,姑苏最重;东南水利,姑苏最要;东南人士,姑苏最盛。”又说苏州,“山海所产之珍奇,外国所通之货贝,四方往来,千万里之商贾,骈肩辐辏”。同时人刘献廷也说苏州是负有盛名的天下“四聚”之一。而“四聚”之中,清人又一致认为市肆繁华以苏州为最。康熙时,人称“吴闾至枫桥,列市二十里”。乾隆时,当地人自诩:“四方万里,海外异域珍奇怪伟,希世难得之宝,罔不毕集,诚宇宙间一大都会也”。

乾隆二十七年,也即徐扬的《姑苏繁华图》诞生后三年,外地人赞叹:“苏州为东南一大都会,商贾辐辏,百货骈阗。上自帝京,远连交广,以及海外诸洋,梯航毕至。”[6]嘉庆时,有人说:“繁而不华汉川口,华而不繁广陵阜,人间都会最繁华,除是京师吴下有。”猎微居士更直截了当,赞叹道:“士之事贤友仁者必于苏,商贾之彘贱贩贵者必于苏,百工杂技之流其奇翳异者必于苏。”[8]先后到过苏州的孟某,更说苏州的工商繁华程度是“无一日不然,无一时不然,晴亦然,雨亦然”。

《盛世滋生图》俗称《姑苏繁华图》,乾隆二十四年由著名院画家徐扬创作。徐扬字云亭,苏州府吴县人,家住专诸巷。乾隆十六年,时年40岁的监生徐扬进献画册,钦命充画院供奉,十八年钦赐举人,后为内阁中书,长期供奉清廷画院。乾隆第二次南巡后,乾隆二十四年,徐扬有感于清朝“治化昌明,超轶三代,幅员之广,生齿之繁,亘古未有”,因而“摹写帝治”,绘成《盛世滋生图》一卷。乾隆二十九年,徐扬又奉命绘作《南巡图》,经过七年,画完绢本12卷。乾隆三十六年始再画宣纸本《南巡图》12卷,于乾隆四十年完成,并交苏州织造配玉撇、袂匣。乾隆三十六年建成普陀宗乘之庙,徐扬与其他如意馆画人一起完成殿内绘画。从乾隆《御制诗》可知,徐扬的作品经常得到皇帝的品评与赞赏。《石渠宝

tre porte Fengmen, Panmen e Xumen si esce dalla porta Changmen, si aggira il ponte Shantang e si giunge infine alla Collina della Tigre. In questo dipinto sono raffigurate le mura impervie e i fossati della città, la selva di uffici governativi, la bellezza del paesaggio, le attività di pescatori e taglialegna, l'aratura dei campi e la tessitura, la calca dei mercanti, le file di negozi fitte come scaglie di pesce ecc.». Secondo un calcolo approssimativo, all'interno dell'affollatissima immagine compaiono circa 12.000 personaggi uno accanto all'altro. Numerosissime sono anche le barche lungo il fiume: troviamo infatti quasi 400 imbarcazioni, tra barche di funzionari governativi, da trasporto, per passeggeri, per trasporto misto, barche decorate, zattere in legno e in bambù. I negozi lungo le strade sono moltissimi: possiamo riconoscere nel dipinto più di 260 insegne di negozi di ogni tipo. Troviamo anche circa 50 ponti di diverso genere. Tutto questo, insieme alle oltre dieci scene di teatro e manifestazioni culturali, dimostrano ampiamente l'altissimo livello di civiltà raggiunto da Suzhou all'apogeo dei Qing.

Negozi

Ne *La prospera Suzhou* sono riprodotte le insegne di più di 260 negozi realmente esistenti a Suzhou all'epoca, e viene offerta ai posteri una registrazione figurativa molto realistica e davvero rara al di fuori dei documenti ufficiali.

Esami Imperiali, Istruzione e Cultura

Durante le dinastie Ming e Qing, gli abitanti di Suzhou erano i candidati di maggior successo negli esami imperiali. Erano molti i candidati provenienti da Suzhou a superarli con successo ottenendo spesso le prime posizioni e questo faceva di loro una vera eccellenza nazionale. Durante la dinastia Qing, un quarto dei primi classificati agli esami imperiali di tutto il Paese proveniva proprio

《笈》著录徐扬的作品多达35件,其中主要有《南巡图》(12卷),《盛世滋生图》(一卷),《平定回部献俘礼图》(一卷),《西域舆图》(一卷),《圣制见新耕者诗意图》(一卷),分藏在御书房、乾清宫、养心殿、懋勤殿、静宜园、静宜轩、延春宫、静寄山庄、重华宫等处。《盛世滋生图》就收藏在御书房。乾隆三十七年,徐扬内閣中书六年俸满,奉旨记名以主事用,改任内閣典籍,乾隆四十年实授刑部山西司主事。

《姑苏繁华图》简介:《姑苏繁华图》是一幅长卷,全长1225厘米,画心高35.8厘米,绢本,设色。描绘范围,“自灵岩山起,由木渎镇东行,过横山,渡石湖,历上方山,从太湖北岸,介狮、和(何)两山间,入姑苏郡城。自葑、盘、胥三门出阊门外,转山塘桥,至虎丘山止。其间城池之峻险、廊署之森罗、山川之秀丽,以及渔樵上下、耕织纷纭、商贾云屯、市廛鳞列,……至若春樽献寿,尚齿为先;嫁娶朱陈,及时成礼。三条烛焰,或抡才于童子之场;万卷书香,或受业于先生之席。耕者歌于野,行者咏于涂,熙皞之风”等,在图卷中均有不同程度的反映。据粗略统计,图中人物接肩摩踵熙来攘往者多达12000余人;河中船帆如云,官船、货船、客船、杂货船、画舫、木簰竹筏等,约近400条;街道上商店林立,市招高扬,可以辨认的各类市招约有260余家;各式桥梁50余座;文化戏曲场景十余处充分展示了盛清时期苏州高度文明的盛况。

《姑苏繁华图》中出现丝绸店铺共14家,棉花棉布业共23家,染料染业共4家,蜡烛业共5家,酒业共4家,凉席业共6家,油漆、漆器业共5家,铜、铁、锡器业共5家,金银首饰珠宝玉器业共8家,衣服鞋帽手巾业共14家,图书字画文化用品业共10家,灯笼业共5家,竹器业共4家,窑器瓷器业共7家,粮食业共16家,酒店饭馆小吃等饮食副业共31家,医药业共13家,烟草业共7家,南货业共5家,洋货业共2家,油、盐、糖、杂货业共17家,酱菜业共5家,柴炭行3家,皮货行1家,麻行1家,猪行1家,果品业2家,乐器店1家,扇子铺2家,船行共3家,茶室共6家,澡堂1家,花木业共2家,客栈业共3家,其它行业共11家。

商店

算命测字摊《姑苏繁华图》中绘录了当时苏州实际存在的260余家店铺的招子,将苏州这一当时全国最为著名的都会之地、工商中心的繁盛市容全方位、直观式地展示了出来,为后人留下了极为难得的文献以外的实景式的形象记录。至于“公平交易”、“童叟无欺”等商业道德揭橥市招,可见当时苏州市肆欺诈现象为常见。而且富有意义的是,这些市招反映的内容,都有相应的文献记载,大体上可以一一坐实

《姑苏繁华图》在展示盛清苏州工商肆繁盛景况的同时,也对其时苏州社会文化的各个方面有着生动形象的写照。

dalla prefettura di Suzhou. Ne *La prospera Suzhou* troviamo molte scene di studio e di esami, che riflettono questa caratteristica della città. Ad ovest del monte Lingyan 灵岩 si può vedere una biblioteca situata in mezzo ad un fitto bosco, dove un anziano sta scrivendo e un altro uomo sta riflettendo profondamente. Molti letterati di Suzhou solevano in effetti trascorrere l'ultimo periodo di studio in preparazione agli esami in questi ambienti tranquilli e riparati.

Cultura teatrale e musicale

Suzhou era un centro famoso per la musica e il teatro e pare che ai tempi dell'imperatore Kangxi 康熙 (1661-1722) nella sola Suzhou si contassero più di mille compagnie teatrali. Il tratto di città compreso tra la porta Jinmen 金门 e la porta Changmen 阊门 ritratto ne *La prospera Suzhou* era proprio la zona in cui i teatri erano più numerosi. Per questo motivo all'interno del dipinto vi sono molte scene legate al teatro.

La porta Changmen

Nel mezzo del giardino Suiyuan 遂园 a Mudu 木渎 possiamo vedere una performance teatrale in un'abitazione privata. Su una piattaforma rialzata, alcuni ospiti di alto rango siedono in cerchio assistendo alla rappresentazione. Di fronte al monte Shi 狮 è invece raffigurata un'animata scena di teatro pubblico. Xu Yang, pittore di corte, non si limita a dipingere le rappresentazioni domestiche dei letterati, ma ritrae anche le vivaci atmosfere dei divertimenti popolari.

科举教育文化

明清两代, 苏州人成为最擅长科举考试的应试高手, 及第人数多、比例高、名次前, 在全国罕有其匹。清代全国有四分之一以上的状元出在苏州一府。《姑苏繁华图》有反映苏州人读书和应考的诸多场景。

灵岩山牯岭之西, 则有一座书楼坐落于茂林修竹之中, 一长者正在挥毫, 另一人正在冥思苦想。苏州的不少文人, 就是在这种幽静的环境中完成考前学的。后述构造遂初园的吴铨, 就是在他的“璜川书屋”训课其子的, 后来其孙泰来终于高中甲科。

曲艺丝竹文化

苏州是著名的戏曲中心。康熙时据说苏州一地戏班多达千计。《姑苏繁华图》绘录的金、阊一带, 正是戏馆最为集中之地, 所以画卷中有多处戏剧场景。

木渎遂初园中则是一幅堂会场景。轩厅上座席环列, 高朋满座, 正在演出堂会节目。前轩铺有地毯若舞台, 台上有青衣、童子二人演出, 剧情似为南戏四大名剧之一的刘剧《白兔记》。图中已演至咬脐郎出猎追逐白兔而与母相见的一幕。坐地而泣者为李三娘, 肩担木桶者即代母挑水的咬脐郎。

在狮山之前, 是一番春台社戏场景。在高扬着“恭谢皇恩”的幡旗下, 临河处一座扎彩的戏台, 正在上演社戏。戏台上有演员三人, 一黑衣男演员手持小铜锣, 一女演员腰系花鼓, 一公子模样者上前作调戏状。这可能是明代传奇《红梅记》中的一出《打花鼓》。戏台后有乐手三人, 即俗称“场面”。其侧有人正将一盘糕点送上戏台, 似为祈求祛灾降福的祝愿吉祥物。台下观众人头攒动, 足有数百人, 四周还有人从田间小道或坐着小船赶来, 有杖策的老者, 也有随大人而行的孩童, 还有负担前来做生意的小贩。台前已挨挤不开, 后至者只能站在条凳上引颈而观, 更有攀于树上者, 立于船舱顶上者。戏台左边的席棚下, 则站立着观戏女子。观者皆神情专注, 懂戏者好像在为人指点解释。徐扬这个内廷画院供奉, 并不仅画士夫堂会, 而且照录了大众娱乐的热烈气氛。

Cultura e usanze dei riti nuziali

Ne *La prospera Suzhou* appaiono due scene di matrimonio, e sono rese in modo molto vivido le cerimonie nuziali popolari della metà del XVIII secolo. Questa scena ha luogo nel vicolo del ponte Huanglifang 黄鹂坊. La famiglia dello sposo ha già ricevuto in casa la sposa, le lanterne rosse sono appese bene in alto, come i rotoli rossi decorati e i nastri di seta rossa portafortuna. Parenti e amici, adulti e bambini, vestiti a festa, sono tutti allegri e gioiosi.

Cultura dei giardini e del paesaggio

Ne *La prospera Suzhou* sono raffigurate numerose vedute di giardini e i loro magnifici scenari.

All'inizio del rotolo si entra nel giardino Suiyuan 遂园 dell'antico villaggio di Mudu 木渎. Vi sono padiglioni grandi e piccoli, edifici, terrazze, sale e barche, e tutto è raffigurato insieme nell'immagine. Vi sono rocce dalle forme bizzarre a ridosso delle mura, intarsi in legno, alberi, fiori e piante ornamentali.

Nel rotolo successivo, sotto le mura occidentali del rione Wuqu 吴趋, nell'angolo è raffigurato uno scorcio del giar-

婚礼习俗文化

《姑苏繁华图》则出现了两处婚礼场景，将18世纪中期苏州民间婚仪演绎得活灵活现。

此景在黄鹂坊桥弄。夫家已将新娘接到了家。大红灯笼高高挂起，大红彩幔横披，红绸如意结飘垂，亲朋好友、大人小孩点缀其间，新婚人家一派喜气洋洋。花轿尚停在院中，嫁妆一字顺排在门外，正在陆续往新房中搬。鼓乐声中，室内婚礼正在进行。男方父母端坐堂上，在老者司仪的吆喝声中，已经到了二拜父母仪式，大红拜垫上，新郎已经跪下，新娘则俯身前趋，欲下跪拜叩舅姑。门外则贺喜的亲友正纷至沓来。这就是徐扬在图跋中所说的“嫁娶朱陈，及时成礼”的具体体现。

dino Yilaoyuan 怡老园，che si trova accanto all'ufficio del governatore provinciale.

La Collina della Tigre (Huqiu 虎丘) è in assoluto la perla dei meravigliosi scenari di Suzhou. Nell'immagine si può vedere che il tempio buddhista che vi sorge si trova proprio al centro della scena. Dall'alto verso il basso, vi sono la porta Zhengshanmen 正山门, la porta Ershanmen 儿山门, le Cinquantatré Visite (*Wushisan can* 五十三参), la porta Sanshanmen 三山门, la sala principale del tempio Xiongbaodian 雄宝殿, il Padiglione dei Mille Buddha (*Qian Fo ge* 千佛阁), il salone del tempio Jialandian 伽蓝殿, la Pagoda Yunyan (*Yunyan ta* 云岩塔), che è il punto più alto. A mezza costa ci sono due pareti rocciose scese comunemente note come 'i due secchi' (*shuangdiatong* 双吊桶), e ai loro piedi c'è il famoso Lago della Spada (*Jianchi* 剑池), considerato l'apice della bellezza della Collina della Tigre e il simbolo dell'antica bellezza di Suzhou.

La prospera Suzhou può essere considerato un preziosissimo patrimonio culturale dell'umanità, che raffigura integralmente la *forma urbis* di un grande centro culturale ed economico della Cina nella prima metà del XVIII secolo quale era Suzhou.

园林胜景文化

《姑苏繁华图》中绘录了苏州的不少山水园亭胜景。

虎丘是苏州山林胜景的精华所在，由图上观之，虎丘寺之殿宇建筑已尽在画中。自下而上有正山门、二山门、五十三参、三山门、大雄宝殿、千佛阁、伽蓝殿，最高处即云岩寺塔，山腰有石梁飞架两崖，俗称“双吊桶”，其下即著名之剑池。剑池又为虎丘风景最佳处，故“虎丘剑池”已成为苏州古老美丽的象征。

《姑苏繁华图》堪称全面展示十八世纪早中期中国经济文化中心苏州城市风貌的人类文化宝贵遗产。


曹林娣与石沙 Cao Lindi, Shi Sha



A faded, teal-tinted photograph of a Venetian canal. In the foreground, the prow of a gondola is visible, pointing towards the right. The water is calm, reflecting the sky and the buildings. In the background, there are several multi-story buildings with classical architectural features like windows and balconies. A tall, thin tower is visible in the distance. The overall atmosphere is serene and historical.

Iconografia di Venezia

威尼斯肖像



A Venezia Carlo Naya, Giuseppe Canella e molti altri utilizzarono l'apparecchio fotografico sotto un profilo squisitamente artistico, dando rilievo soprattutto al carattere spettacolare della propria ricerca visiva. Fotografo e pittore concorrevano dunque insieme a delineare una poetica che non li vedeva antagonisti ma piuttosto alleati nell'interpretazione di una sola forte tensione culturale

Angelo Maggi

在威尼斯，卡洛·纳亚、朱瑟佩·卡内拉等艺术家们从纯粹的艺术角度出发，通过照相机来展示他们在视觉研究上的独到之处。摄影师和画家们在展示同一个景象时，看不出敌对的状态，从文化张力的阐释上，他们反而更像是艺术概念上的盟友

安杰洛·马吉

Venezia. Una città d'acqua tra vedutismo pittorico e fotografico

Angelo Maggi

Sopra i templi, gli edifici marmorei, le modeste case che in contorni rotti e capricciosi si disegnano sul fondo luminoso dell'aria, si slanciano le aeree cupole e i campanili, tra i quali s'ergeva sublime quello di San Marco, simile all'antenna maestra di una nave, nave immensa, lanciata fra cielo e mare verso il lontano Oriente alla conquista della ricchezza, della potenza e della gloria. (Molmenti 1928, 55)

Queste le parole con cui il panorama mirabile di Venezia viene descritto dallo storico e critico d'arte Pompeo Gherardo Molmenti (1852-1928). Egli con tanti scritti, come con discorsi mirabili, seppe suscitare in tutto il mondo nuovo culto per Venezia. Quella di Molmenti era una Venezia che viveva il crepuscolo del vedutismo pittorico per dare spazio alla fotografia. Dopo che venne inventata nel 1839, lunghi anni furono necessari perché le creazioni fotografiche fossero iscritte in liste d'opere che potevano beneficiare del diritto d'autore. Ben lungi dall'essere semplici registrazioni meccaniche d'immagini, le opere dei grandi fotografi dell'Ottocento divennero dei capolavori di fantasia e di originalità spesso in concorrenza con le creazioni di pittori coevi.

Durante tutta la seconda metà dell'Ottocento, e almeno fino ai primi decenni del Novecento, il vivace dibattito critico sulla fotografia, in rapporto alle altre forme di espressione artistica, fu caratterizzato dalle posizioni più diverse: oltre al folto numero di artisti e critici che vedevano con sospetto e diffidenza la diffusione e la massificazione della fotografia e ne respingevano ogni desiderio e

velleità di essere considerata al pari delle altre discipline artistiche, una parte minore della critica non la considerava ancora una forma d'arte a tutti gli effetti, ma se non altro riconosceva nella fotografia un valido aiuto all'attività degli artisti, e dei pittori in modo particolare; infatti, dal punto di vista tecnico, le fotografie potevano offrire al pittore immagini già trascritte su una superficie bidimensionale trasferite quindi in un codice affine a quello della pittura, con cui la fotografia aveva in comune anche la costruzione prospettica.

Pietro Selvatico (1800-1880), professore di estetica e «segretario perpetuo» dell'Accademia di Belle Arti, nel volume antologico *Scritti d'arte*, pubblicò, con il titolo indicativo «Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte», l'ultima parte del discorso inaugurale «L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche», pronunciato davanti all'Accademia veneziana l'8 agosto 1852, e allora pubblicato nei relativi *Atti*. Egli era stato tra i primi in Italia a raccogliere prontamente il soccorso offerto dalla fotografia come ausilio alle discipline d'arte, sottolineando pionieristicamente il significato dell'immagine fotografica in relazione allo studio della composizione e del chiaroscuro, senza ambizioni se non quella di ottenere un disegno 'corretto', secondo i canoni realistici della fotografia. In questo scritto, Selvatico enfaticamente spiegava quanto la fotografia, «costa temuta rivale dell'arte, le diventerà sorella nella educazione dell'artista [...] e tutte le arti meglio s'accosteranno a sciogliere il grande enigma del vero» (Selvatico Estense 1859, 341).

In Italia numerosi pittori *fin-de-siècle* utilizzarono spesso e volentieri la fotografia. Come era accaduto nell'era della rappresentazione veneziana condotta attraverso la camera ottica da Canaletto (1697-1768) e da Bernardo Bellotto (1721-1780), il pittore veneziano Giuseppe Canella (1837-1913), da non confondersi con l'omonimo pittore vedutista scomparso nel 1847, utilizzò perfettamente le tecniche della prospettiva in funzione dello strumento ottico quando decise di dipingere la straordinaria veduta sul Canal Grande che inquadrava lateralmente la facciata di Ca' Foscari e l'attiguo Palazzo Giustinian. In questo dipinto, la perizia con cui l'architettura viene restituita, il punto di vista in posizione rialzata rispetto all'occhio, la leggera dilatazione dello sguardo e della quinta urbana sulla superficie delle acque, sottolineano il ruolo della fotografia che indaga il dato oggettivo senza annullare l'apporto creativo dell'artista al momento dell'elaborazione del soggetto sulla tela.

Il fotografo di talento a Venezia a cui Canella certamente si ispira è Carlo Naya (1816-1882). I lavori fotografici di Naya erano destinati al grande mercato che la fotografia si era nel frattempo conquistato. Il mercato a Venezia ereditava quello ricco delle incisioni e delle litografie e vi si sostituiva con il suo fascino e l'inarrivabile fedeltà del soggetto. Naya sapeva individuare con cura particolare le vedute veneziane e ne trasmise la dolcezza 'notturna' con i suoi chiari di luna manipolati. Con quella strana luminosità mistificata che solo i pittori più abili sapevano rendere, i fotomontaggi di Naya entrano a far parte della storia. Le due rare stampe all'albumina in formato imperiale del Ponte di Rialto, perfettamente conservate e custodite presso il Museo Fortuny, rappresentano i due stadi della 'rilettura' visiva che rendeva Venezia voluttuosamente ambita nell'immaginario turistico del *voyage en Italie*.

Anche l'eccentrico Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) si misura con Venezia e con una curiosa declinazione dello sguardo attraverso la sua attività di fotografo amateur. Nelle sue riprese *au fil de l'eau* l'occhio di Fortuny persegue una visione della città lagunare decisamente inedita per l'epoca. Il mezzo fotografico, evidentemente, si prestava bene a quella strategia dove l'immaginario veneziano dalla gondola si delinea in una nuova prospettiva estetica. Le sue immagini sperimentali eseguite con una fotocamera Kodak Panoram nr. 4 non sono mai documentarie e coincidono perfettamente con la poetica dello specchio mostrandoci dai canali una Venezia nella sua rarefatta oggettività. Fortuny è affascinato e incantato dalla ripresa panoramica e in una disinibita frenesia utilizza la prua della gondola come un metronomo o meglio come un cuneo visivo che penetra la rappresentazione della città dall'acqua.

Fortuny, Naya, Canella e molti altri utilizzarono l'apparecchio fotografico sotto un profilo squisitamente artistico, dando rilievo soprattutto al carattere spettacolare dei risultati ottenuti attraverso la propria ricerca visiva. Fotografo e pittore concorrevano dunque insieme a delineare una poetica che non li vedeva antagonisti ma piuttosto alleati nell'interpretazione di una sola forte tensione culturale. «E se da un lato - come scrive Claudio Marra in un suo importante contributo storico-artistico - il pittore paga il proprio debito riconoscendo che certi caratteri di epifanicità del reale ormai non si poteva che mutuarli dagli schemi diffusi e imposti dalla rampante tecnologia fotografica, ugualmente il fotografo, dovendo richiamare taluni caratteri di auratica solennità, ancora si rivolge alla pittura, che sola poteva assicurare quella distanza dalla realtà che altrimenti la troppo diretta fotografia, contando solo sulle proprie forze, non poteva certo esibire» (2000, 89).

威尼斯：一座介于维都塔风景画派和摄影艺术间的水城

Angelo Maggi

“这里有神殿、大理石建筑、以及在蓝天白云映衬下略显残败的民居。在它们之上，教堂圆顶和钟楼高耸入云，其中最突出的就是圣马可教堂，它好似一艘巨轮的主桅杆。在海天之间，巨轮驶向远东，去获取财富、权利和荣耀！”。(Molmenti 1928, 55)

这是历史学家兼艺术评论家庞培·格拉尔多·莫尔曼蒂(Pompeo Gherardo Molmenti, 1850-1928)用来描绘威尼斯独特景致的原话。凭借众多的著作以及精彩的演讲，他得以在全世界掀起一股研究威尼斯的新热潮。在莫尔曼蒂生活的年代，威尼斯的维都塔风景画派正走向衰落，与此同时，摄影艺术悄然兴起。自1839年摄影技术诞生以来，经过多年的争取，摄影作品才最终被列入版权保护清单。19世纪杰出摄影师的作品远不止机械地记录图像这么简单，它们往往充满想象力及独创性，完全可以与同时期画家的画作一争高下。

关于摄影艺术及其与别的艺术表现形式间关系的激烈争论，贯穿了整个十九世纪下半叶，甚至一直持续到了二十世纪初。不同的人有不同的立场及观点：大部分艺术家及评论家对摄影艺术的大众化和普及推广持有怀疑的态度，他们坚决反对将摄影艺术与其他艺术学科相提并论；少数评论家甚至不认为摄影可以被算作是一种艺术形式；但还是有人承认了摄影对艺术家开展工作起到的帮助作用，特别是对画家的帮助。事实上，从技术角度看，摄影可以在二维平面上给画家提供临摹好了的图像，这与绘画的法则是相同的。此外，摄影图片在呈现空间构造上也具有同等的透视效果。

皮耶特罗·塞尔瓦迪科(Pietro Selvatico 1800-1880)是美术学院的美学教授和“常任秘书”。在《艺术散文集》一书中，他发表了一篇题为《论摄影带给艺术之优势》的文章。1852年8月8日他在威尼斯美院开学典礼上发表了一篇题为《根据科学准则在美院教授艺术》的讲话，而《论摄影带给艺术之优势》这篇文章正是来源于该讲话的最后一部分。这次讲话也被发表在美院的相关会议纪要中。他是意大利第一批利用摄影艺术的长处来帮助其它艺术学科的学者，同时

开创性地强调摄影图片在构图研究及明暗对比法中的意义。鉴于摄影艺术现实主义的特点，塞尔瓦迪科教授希望能将其纳入“正派艺术”的范畴。在文章中，他着重解释道：“摄影，那个可怕的艺术的竞争对手，在培养艺术家方面，将成为艺术的姐妹与它并肩作战……所有的艺术形式都要互相配合、彼此协作，来揭开真相的神秘面纱……”(Selvatico Estense 1859, 341)。

在意大利，有许多世纪末画家乐于借鉴摄影技术来作画。正如在威尼斯风景画盛行的年代，很多绘画大师为了高精度地描绘城市风景，很可能使用了暗箱成像技术，比如卡纳莱托(Canaletto, 1697-1768)、贝尔纳多·贝洛托(Bernardo Bellotto, 1721-1780)、以及威尼斯画家朱塞佩·卡内拉(Giuseppe Canella, 1837-1913)等等。需要注意的是，意大利还有一个画家也叫朱塞佩·卡内拉——于1847年去世的维都塔派代表画家，不要将两者混淆。言归正传，我们这里所提及的画家朱塞佩·卡内拉(1837-1913)，当他绘制威尼斯大运河的景象时，就很巧妙地借助了光学仪器来提高画作的透视感。他从侧面取景，用画笔描绘卡福斯卡里宫及与它相邻的朱斯蒂宫。在这幅画中，建筑物被很真实地还原。同时他采用了高视平线构图的方法，使得在水面上的景物及城市风貌略显膨胀，由此突出了摄影技术在研究客观数据时所能发挥的作用，同时也不能否认艺术家在画布上发挥创造力的重要性。

毫无疑问，画家卡内拉(Canella)是从威尼斯才华横溢的摄影师卡洛·纳亚(Carlo Naya 1816-1882)身上汲取了创作灵感。纳亚的摄影作品迎合了当时被摄影技术征服的广阔市场。在此之前，威尼斯艺术市场一度被版画和石版画占据，但纳亚凭借其摄影作品的独特魅力及对主题的逼真描绘取代了它们。纳亚总是用心观察威尼斯的风景，认真思考，确定拍摄画面所要表现的主题。同时通过暗室的后制作，将拍摄于白天的作品转化为夜间拍摄，用手绘的月光来描绘威尼斯“夜间”的柔美。只有技法最为高超的画家才能呈现出那种奇怪而神秘的光度，由此纳亚的合成照片也得以在摄影历史中占据一席之地。在威尼斯福图尼博物馆中，收藏着保存完好的两张

里亚托桥的老照片，它们采用摄影中的蛋白工艺精心制作而成，代表了视觉“重读”的两个阶段。这些艺术成就使得威尼斯成为“大旅行”时代中一个令人心驰神往的旅游圣地。

马利亚诺·福图尼·马达佐(Mariano Fortuny y Madrazo, 1871-1949)是一个才华出众的艺术家，在多个艺术领域都表现突出。作为一名业余摄影师，他试图用一种新奇的眼光来看待威尼斯，并通过手中的相机将这种感情表达出来。在拍摄“近水取景”系列作品时，福图尼试图用一种全新的视角来记录威尼斯及泻湖的景象，他的艺术思维遥遥领先于他所处的时代。摄影作为媒介，给了他一种艺术表现方式，使他得以用一种全新的透视美学来描绘坐在贡多拉小船上、贴近水面所欣赏到的威尼斯城的美景。他用柯达4号全景相机(Kodak Panoram no. 4)拍摄出的那些带有试验性质的图像，与其说是写实作品，不如说是一种现实镜像的诗意表达。他糊了摄影的客观性，通过这种方式向我们展现了运河上的威尼斯。福图尼十分着迷于全景摄影，同时对拍摄贡多拉船的船首也怀有一种近乎狂热的执着。福图尼将船首视为

一个节拍器，或者更恰当地说，是一个楔形的视觉工具，通过它自己才得以从水中穿透这座城市。

福图尼、纳亚、卡内拉以及其他一些艺术家，他们使用摄影仪器都是为了获得纯粹的艺术效果。他们强调的是，通过视觉研究，使他们的艺术作品呈现出更为细腻精美的画面效果。摄影师和画家通力合作，共同构建艺术的诗意。在诠释某种独特的文化魅力及其强烈的张力时，与其说他们是对手，不如说他们是盟友。“从一方面看，”——正如克劳迪奥·马拉(Claudio Marra)在他的一篇重要的艺术史论文中所写：“画家得承认在反映现实方面，摄影比绘画更能捕捉真实性以及绘画所没有的即时感，现如今随着摄影技术的普及，人们已无法否认摄影图像具有的这些优势，画家为此付出了代价；另一方面，摄影师也必须认识到，为了使摄影作品呈现出庄重的艺术感，必须借助绘画来确保作品与现实有一定的距离，摄影往往太过直接，单凭它自身的力量，难以展现作品的艺术价值。”(Marra 2000, 89)。



37

**Giuseppe Canella (1837-1913). Veduta di Canal Grande
con Ca' Foscari e Palazzo Giustinian. Olio su tela, 66 × 84 cm.
Fine XIX secolo**

Collezione privata

朱塞佩·卡内拉 (1837-1913) , 《大运河与卡·福斯卡里宫和朱斯蒂宫
景观》。油画, 66 × 84厘米。19世纪末
私人藏品

Giuseppe Canella nasce a Venezia il 9 giugno 1837 e muore a Padova il 9 febbraio 1913. Si iscrive presso l'Accademia delle Belle Arti di Venezia nel 1857 dove diviene allievo dell'artista Napoleone Nani (1839-1899). Durante gli anni della formazione veneziana Canella si distingue conseguendo più volte dei premi e nel 1860 riceve un pensionato nelle tre discipline, pittura, scultura e architettura per perfezionarsi negli studi. Secondo il critico d'arte Agostino Mario Comanducci (1891-1940) nel suo *Dizionario illustrato pittori e incisori italiani moderni e contemporanei* la produzione artistica di Canella «risulta assai varia per i numerosi acquerelli, rappresentanti marine, paesaggi, nature morte, ritratti e interni. Come tutti gli artisti di quel tempo, mostra una eccessiva cura nel riprodurre le minuzie e i particolari più lievi; tuttavia riesce sempre più ammirevole per la tecnica, per l'armonia e la trasparenza dei colori, e per la vividezza delle rappresentazioni» (Comanducci 1962, 1: 299). Assieme al pittore Eugenio Prati (1842-1907) diventa pittore-scenografo presso il teatro La Fenice di Venezia.

朱塞佩·卡内拉(Giuseppe Canella)于1837年6月9日出生于威尼斯,并于1913年2月9日在帕多瓦与世长辞。卡内拉于1857年考入威尼斯美术学院,在那里他成为了艺术家纳波莱奥内·纳尼(Napoleone Nani, 1839-1899)的学生。在美院求学的几年里,卡内拉屡获殊荣。1860年,他获得了绘画、雕塑和建筑三个专业的奖学金,让他能够进一步完善自己的学业。根据艺术评论家阿戈斯蒂诺·马里奥·科曼杜奇(Agostino Mario Comanducci, 1891-1940)在其作品《意大利现代画家与雕刻家图解词典》中的描述,卡内拉的艺术作品“数量种类繁多,涉及水彩画、海洋主题画、风景画、静物画、肖像画及室内画。卡内拉与他同时代所有的艺术家一样,在作画过程中十分注重、甚至可以说过度注重重现细节与局部。而卡内拉的作画技术、其作品色彩的和谐与透明度以及画面的生动度越来越令人钦佩”(Comanducci 1962, 1: 299)。他与画家欧金尼奥·普拉蒂(Eugenio Prati, 1842-1907)担任威尼斯凤凰大剧院的舞美画师兼设计师。1870年,帕多瓦装饰艺术学校建校,卡内拉被邀请出任校长一职,并“荣幸地”担任该校校长40年。上述这幅画为帕多瓦的私人藏品,画作带有热封,木质外框上有“GC”首字母字样。。除了画中建筑的精细程度,这幅威尼斯风景画最令人惊叹的一点是其视角的独创性。这种构图显然能让人联想到卡洛·纳亚(Carlo Naya)的摄影作品。而从卡内拉最著名的作品之一《月光下的大运河风景》可以看出,这位画家十分熟悉纳亚的《月光下》。



38



39

38-39 Carlo Naya. Veduta di Canal Grande con Ca' Foscari e Palazzo Giustinian. Riproduzione da negativo originale. 1875 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

卡洛·纳亚，《大运河与卡·福斯卡里宫和朱斯蒂宫景观》。由原始底片冲印。1875年前后

威尼斯市立博物馆基金会，福尔图尼宫档案馆

Nel 1870 con la nascita della Scuola d'Arte Decorativa di Padova, viene chiamato ad occupare il posto del direttore e rimane in carica «onorevolmente» per quarant'anni. Il dipinto è conservato in una collezione privata padovana e presenta un sigillo a caldo con le iniziali «GC» posto sul telaio in legno. Ciò che più colpisce in questa veduta veneziana, al di là della precisione dettagliata con cui

le architetture sono rappresentate, è l'originalità del punto di vista. Questa composizione richiama in maniera evidente il punto di ripresa dell'immagine fotografica di Carlo Naya. Tra le sue opere più note si ricorda anche una «Veduta di Canal Grande al chiaro di luna» che attesta la familiarità con le celebri vedute veneziane di Naya 'al chiaro di luna'.



**Ditta Carlo Naya, *Il ponte di Rialto [al chiaro di luna]*.
Stampa all'albumina (formato imperiale), con ritocco
e aggiunta di nuvole dipinte sulla lastra, 58 × 88 cm. 1900 ca.**

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny: FP 06901

卡洛·纳亚公司, 《(月光下的)里亚托桥》。蛋白印相(英制), 感光板上叠加云彩作为修饰, 58 × 88厘米。1900年前后

威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆: 编号FP 06901

Originario di Tronzano Vercellese, dove nasce il 2 agosto 1816, e laureatosi in giurisprudenza presso l'Università di Pisa nel 1840, Carlo Naya è ricordato come uno dei maggiori e rinomati fotografi dell'Ottocento in Italia. Trasferitosi a Venezia, nel 1857, lavora in un atelier fotografico e negozio di strumenti ottici con Carlo Ponti (1823-1893). La collaborazione finisce nel 1868 per una controversia, ma Naya è già noto ai molti per la qualità delle sue riprese fotografiche di vedute urbane, e apre lo stabilimento Ditta Carlo Naya in Campo San Maurizio al numero civico 2758. Successivamente estende la distribuzione delle sue immagini in diversi negozi in Piazza San Marco e sulla Riva degli Schiavoni. Ciò che caratterizza i lavori di Naya sono l'alta qualità della rappresentazione fotografica dell'architettura e la magistrale lucidità visiva nella selezione degli scorci urbani. Egli riproduce con attenzione i punti di vista che rievocano la grande tradizione veneziana del vedutismo pittorico. L'annessione di Venezia e del Veneto al Regno d'Italia nel 1866 incrementa in maniera rapida il turismo e il commercio della città lagunare. Naya, consapevole di questa importante opportunità, organizza un'estesa rete di rappresentanti per primeggiare nella vendita d'immagini veneziane raggiungendo una straordinaria notorietà anche all'estero con le sue celebri fotografie imperiali: stampe

卡洛·纳亚(Carlo Naya)1816年8月2日出生于特龙扎诺-韦尔切莱塞(Tronzano Vercellese),并于1840年从比萨大学法学院毕业。纳亚被公认为是意大利19世纪最伟大也是最著名的摄影师之一。纳亚于1857年移居威尼斯,与卡洛·庞蒂(Carlo Ponti, 1823-1893)一起在一家摄影工作室和光学仪器商店工作。两人的合作于1868年在一场争吵中结束,彼时的纳亚因其拍摄的城市风景照而闻名,并在圣穆理思广场(Campo San Maurizio)2758号开办了一家名为“卡洛·纳亚商号(Ditta Carlo Naya)”的公司。他随后把自己的摄影作品发给圣马可广场以及斯拉夫人河岸(Riva degli Schiavoni)附近的多家商店。纳亚摄影作品的独特之处就在于其高质量的建筑摄影表现形式以及在选择城市景观时那精妙无比的视觉清晰度。他对摄影角度的用心与专注让人不经想起威尼斯画派风景画的伟大传统。1866年,威尼斯及整个威尼托地区并入意大利王国版图,这让这座潟湖城市的旅游业及贸易业迅速发展。纳亚意识到了这是个千载难逢的机遇,便着手组建了一个威尼斯相片的销售网,他所拍摄的英制照片享誉国内外,其特征就是“月光”,即双重曝光加黑白两色的大幅冲印。正如赞尼尔(Zannier)所解释的那样,纳亚的工作室内有许多人“直接参与了工作室的发展,是他们拍摄了许多那些现在被误认为是卡洛所拍的照片”(Zannier 1999, 146)。纳亚当时也负责公司的管理工作,所以将大部分摄影工作留给了他的助手们,纳亚要求其助手必须遵循公司向来所坚持的技术与美学要求。纳亚的公司也因其出品的格式、价位选择多样的威尼斯相册纪念集而广受游客以及收藏爱好者们的推崇。在这些受无数顾客喜爱并竞相购买的相片中有着威尼斯潟湖的浪漫记忆,笼罩在那淡雅且近乎永恒的氛围内。在纳亚公司所有的相片类型中,一个重要的特征便是“月光”,上面的两张相片便是两个例子,它们拍摄了从威尼斯大运河的德



41 Ditta Carlo Naya. *Il ponte di Rialto*. Stampa all'albumina (formato imperiale), senza manipolazione da lastra, 58 × 88 cm. 1900 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny:
FP 06903

卡洛·纳亚公司，《里亚托桥》。由原始底片冲印，蛋白印相（英制），
没有修饰感光板，58 × 88厘米。1900年前后

威尼斯市立博物馆基金会，福尔图尼宫档案馆：编号FP06903

di grande formato che con doppie esposizioni e colorazioni monocrome diventano i 'chiari di luna'. Come spiega Zannier, il laboratorio Naya ha al suo interno molte persone che partecipano «direttamente allo sviluppo dell'atelier anche con la ripresa diretta di molte fotografie che sono erroneamente attribuite a Carlo» (Zannier 1999, 146). Naya certamente si occupa della gestione della Ditta e lascia gran parte della pratica fotografica ai suoi assistenti che seguono i dettami tecnici ed estetici come per un marchio di fabbrica. La Ditta è ricordata per i numerosi album souvenir di Venezia confezionati nei più vari formati e prezzi per turisti e appassionati collezionisti. Tra le tipologie di immagini apprezzate dai numerosi acquirenti vi sono le rievocazioni romantiche della città la-

gunare rappresentata in un'atmosfera eterea, quasi senza tempo. Nella tipologia di immagini della Ditta Naya un posto importante senza dubbio spetta ai 'chiari di luna' di cui qui due esemplari che raffigurano il Ponte di Rialto ripreso da un attracco imbarcazioni in Riva del Ferro su Canal Grande. La rarità di questa coppia di stampe all'albumina non è soltanto il grande formato e il perfetto stato di conservazione, ma la sequenza di manipolazione dell'immagine evidente nel raffronto tra le due opere. L'immagine è chiaramente la stessa: la prima fotografia è la matrice della seconda lastra che viene manipolata con un intervento di 'fotomontaggio diretto' che aumenta la parte figurativa del cielo con delle nuvole. I contrasti luministici creati generano i cosiddetti 'chiari di luna'.

尔费罗河岸(Riva del Ferro)船只停泊处看向里亚托桥的画面。这一组蛋白印相十分稀有，不仅在于其较大的相片规格以及完美的保存状态，还在于将这两张照片一同比对下所能发现的明显的相片后期加工程序。这两张照片的底片图片显然是同一张，第一张照片是第二张照片的

母版，同时摄影家在照片的感光版上采用了“直接合成照片”的手法，这种手法用后期加上的云朵增加了天空中具有象征意义的部分，同时后期加上的光线反差也形成了所谓的“月光”效果。



**Carlo Naya. Veduta di Piazza San Marco con acqua alta.
Riproduzione da negativo originale, 58 × 88 cm. 1875 ca.**

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

卡洛·纳亚，《涨水后的圣马可广场景观》。由原始底片冲印，
58 × 88厘米。1875年前后

威尼斯市立博物馆基金会，福尔图尼宫档案馆

In un articolo dedicato alla fotografia a Venezia, apparso nella rivista *The British Journal of Photography* nell'aprile del 1874, emerge il racconto di una città ricca di monumenti con forti segni di degrado dove soltanto i fotografi hanno il potere di perpetuarne l'esistenza. Ad essere ammirata è la fotografia di Carlo Naya, l'unico «artista veneziano» capace di catturare Venezia in tutta la sua bellezza. Naya, attraverso diversi processi di trasformazione della fotografia, diventa uno dei maggiori produttori di immagini iconiche veneziane. La sua visione della città è legata ai canoni della pittura vedutistica e trasforma il panorama di Venezia con le sue acque in elemento di grande romanticismo. Come scrive l'autore di questo saggio: «le fotografie di Venezia hanno il potere di sprigionare l'immaginazione e la meravigliosa arte che esse raffigurano conducendo il pensiero a sfumare il presente tra i ricordi del passato; perché Venezia non è la città dell'oggi. I trafori in stile gotico e la profusione di decorazioni ad intaglio, le cupole, i pinnacoli, le torri che catturano lo sguardo in ogni dove e scintillano nelle acque dei canali increspate dalle gondole, non sono

1874年4月，《英国摄影杂志》刊登了一篇与威尼斯摄影有关的文章，该文章认为威尼斯这座水城遍地都是纪念性建筑与古迹，但都有严重的腐烂迹象，只有摄影师才能使它们的存在变成永恒。文章盛赞卡洛·纳亚的摄影作品，认为他是唯一一个能够捕捉威尼斯所有美丽景色的“威尼斯艺术家”。在各种摄影转型过程中，纳亚成为了威尼斯经典风景照片的主要生产商之一。他镜头下的水城与威尼斯风景画派的风格联系紧密，同时他也给威尼斯及其水域加上了极富浪漫主义的一笔色彩。正如这篇文章作者所写的那样，“威尼斯的相片能够解放人们的想象力，充分展示其画面中描绘的绝妙艺术，引导人们将当下的景融合进过去的记忆中。因为威尼斯并不是一座当下之城”。威尼斯遍地开花的哥特式透雕细工、大量雕刻装饰、穹顶、尖塔及钟楼在运河水面上闪耀着，其倒影时不时被穿过的贡多拉激起涟漪，这里没有我们这个时代的“新财富”所带来的令人作呕的虚伪。宏伟壮观且高贵的纪念性建筑在威尼斯随处可见，它们见证了那个美好的过去、一个充满艺术家与艺术爱好者的过去，这些艺术家们为自己的职业而自豪，并且能够感知到何为真正的艺术，这点在我们这个时代没有人能做到”（A.J.W. 1874, 161-2, 引自 Maggi 2004, 40-3）。上面两幅纳亚所拍摄的、十分具有纪实性的照片来自福图尼宫（Palazzo Fortuny）的摄影档案馆，完美地描述了这座城市与水的关系。在第一张照片中，纳亚以一种完美且平衡的构图重现了威尼斯“高水”景象，照片中圣马可大教堂的立面并未干扰到三名男子在涨水后的广场中央的船上的所展现出的轮廓。这张图里的无数细节



43 Carlo Naya. Veduta delle Squero a San Trovaso.
Riproduzione da negativo originale, 58 × 88 cm. 1870 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

卡洛·纳亚，《圣特罗瓦索造船厂景观》。由原始底片冲印，
58 × 88厘米。1870年前后
威尼斯市立博物馆基金会，福尔图尼宫档案馆

ipocrisie stucchevoli nate dalla nuova ricchezza del nostro tempo. I monumenti grandiosi, magnifici e nobili che dovunque accarezzano lo sguardo a Venezia sono testimoni di un passato di bellezza, un passato di artisti e amanti dell'arte, fieri del loro essere artisti, capaci di intuire la vera arte come nessuno ai nostri giorni» (A.J.W. 1874, 161-2; citato in Maggi 2004, 40-3).

Le due immagini di Carlo Naya selezionate dall'Archivio fotografico di Palazzo Fortuny hanno carattere documentario e descrivono perfettamente il rapporto della città con l'acqua. Con la prima fotografia egli restituisce il fenomeno dell'acqua alta in una composizione perfettamente bilanciata dove la facciata della Basilica di San Marco non interferisce con la silhouette dei tre uomini in posa sull'imbarcazione al

centro della piazza allagata. Con una certa dovizia di particolari questa immagine ci permette di impostare alcune ipotesi di raffronto con la rappresentazione dello stesso evento in questo secolo. La seconda fotografia invece è uno scorcio tipico di Venezia: lo squero nei pressi della chiesa di San Trovaso. Questo cantiere che risale al 1600 è il luogo dove si costruiscono e si riparano le gondole e Naya lo inquadra con magistrale lucidità visiva cristallizzando sulla lastra della propria fotocamera non solo le architetture e le maestranze all'opera, ma riempiendo la veduta generale con il passaggio di una gondola. Ancora una volta il privilegio del fotografo è quello di ottenere una ricostruzione verosimile e allo stesso tempo una visione poetica unicamente veneziana.

都让我们能够对此进行一些假设，把这张照片与当时发生的同一事件进行比较。相反地，第二张照片则是一张典型威尼斯的风景，画面主体是圣特罗瓦索教堂附近的造船厂。这座专门用于建造与修理贡多拉的造船厂的历史可以追溯到1600年，纳亚用精湛的视觉清晰度将画面在其相机

感光版上构架了起来，画面中不仅有造船厂建筑和正在工作中的造船师，他同时也用一条滑行穿过的贡多拉让整体画面更加饱满。在照片里，我们能再次感受到纳亚对相片画面真实合理的重构，同时也传达出了威尼斯那独具一格的诗情画意。



44 Mariano Fortuny. Veduta dal Canal Grande del Bacino di San Marco con la Basilica di Santa Maria della Salute. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马里亚诺·福尔图尼,《从大运河上的圣马可水域和安康圣母教堂》。

由原始底片冲印。1905年前后

威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

45 Mariano Fortuny. Veduta dal Canal Grande del Bacino di San Marco con la Punta della Dogana. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马里亚诺·福尔图尼,《从大运河上的圣马可水域和海关三角区》。

由原始底片冲印。1905年前后

威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

Mariano Fortuny y Madrazo nasce a Granada l'11 maggio 1871. Si trasferisce con la famiglia a Parigi in giovane età e nella capitale francese ha la possibilità formarsi come pittore frequentando diversi ambienti artistici. Per le lezioni di pittura egli segue Jean Joseph Benjamin Constant (1845-1902) e per i primi insegnamenti di scultura è apprendista nell'atelier di Auguste Rodin (1840-1917). Nel 1889 giunge a Venezia, dove rimane per il resto della sua carriera insieme alla madre e alla sorella Maria Luisa. Queste due donne e la moglie Henriette hanno un forte ascendente sulla vita di Fortuny, sia per aver sollecitato in lui la passione per le innumerevoli attività intraprese sia per i numerosi contatti e scambi con artisti internazionali residenti o di passaggio a Venezia. Come spiega lo storico della fotografia Italo Zannier, Mariano Fortuny inizia a fotografare a Parigi e giunge in Italia con un'attrezzatura di base che egli utilizza per ri-

马里亚诺·福尔图尼·马德拉索, 1871年出生于西班牙格拉纳达。青年时期与家人一同移居巴黎, 在法国首都, 他获得了融入不同艺术圈的机会, 接受了绘画训练。他师从让·约瑟夫·本杰明·康斯坦特(1845-1902)学习绘画, 在奥古斯特·罗丹(1840-1917)的工作室里当过学徒, 学习到了一些雕塑的基础知识。1889年他与母亲和妹妹玛丽亚·路易莎来到了威尼斯, 并在此度过了余生。福尔图尼的母亲和妹妹以及他的妻子亨利埃特对他的一生产生十分深远的影响, 一方面, 激发了他的工作热情, 创作出不计其数的艺术作品, 另一方面, 鼓励他与居住和过往威尼斯的国际艺术家们进行接触与交流。正如摄影史学家伊塔洛·赞尼尔所描述的那样, 马里亚诺·福尔图尼是从巴黎开始了他的摄影生涯的, 到意大利时他只随身带了一套基础的设备, 以用来记录一些家庭影像和身着印花面料摆好姿势的模特, 鲜有关于这座潟湖城市景象的作品。这里所展出该系列景物摄影, 是福尔图尼在1907年左右, 用一台Kodak Panoram no.4宽幅木制相机拍摄而成的, 展示出沿着水域的迷人全景。福尔图尼所使用的相机, 是1894年的专利, 相机前镜头的转动宽幅可达到142°, 底片尺寸约为90×300毫米。尽管福尔图尼相机下的威尼斯不同于大多数威尼斯影像作品, 但赞尼尔指出, 这组图像



- 46** **Mariano Fortuny. Veduta del Canal Grande.**
Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马里亚诺·福尔图尼,《大运河景观》。由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

- 47** **Mariano Fortuny. Fondamenta e ponte Diedo a Cannaregio.**
Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马里亚诺·福尔图尼,《卡纳雷吉欧的迭多桥和河岸边的迭多路》,
由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

prendere scene famigliari, modelle in posa con i suoi tessuti stampati, e, più raramente vedute della città lagunare. La serie di paesaggi fotografici qui presentata è quella che Fortuny esegue a Venezia intorno al 1907 con una Kodak Panoram nr. 4 con la quale realizza suggestive panoramiche a filo d'acqua. La fotocamera, brevettata nel 1894, ha un obiettivo rotante con un'ampiezza di campo di 142° e il formato del negativo ha le dimensioni di circa 90 × 300 millimetri. Seppure le immagini realizzate da Fortuny siano insolite nella pur vasta iconografia veneziana, Zannier sottolinea che la datazione di que-

sto corpus di immagini è molto importante perché in esse nello *skyline* di Venezia non compare il campanile di San Marco, crollato nel 1902 e ricostruito nei dieci anni successivi. La fotografia per Fortuny è «un'arte privata, il cui uso non venne da lui mai pubblicizzato e ostentato» (Zannier 1999, 186). La sua produzione fotografica, e in particolare quella panoramica, è stata oggetto di studio nella mostra *L'occhio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni* tenutasi nel 2005 a Venezia presso le sale del suo splendido palazzo, dove ancora oggi si custodisce il suo prezioso archivio.

的创作年代是非常有意义的, 由于圣马可钟楼在1902年时倒塌并在随后的十年间才得以重建, 所以福尔图尼的威尼斯影像中便没有钟楼的影子。对于福尔图尼来说, 摄影是“一种私人艺术, 因此他从未将他的作品公开发表过”(Zannier 1999, 186)。他的摄影作品, 特别是全景

影像, 于2005年, 在威尼斯宏伟华丽的福尔图尼宫展厅中所举办“福尔图尼之眼: 全景、肖像及其他摄影作品”的展览中展出。直至今日, 福尔图尼宫中仍保存着许多福尔图尼珍贵的摄影作品。



- 48** **Mariano Fortuny. *Casa del Tintoretto*.**
Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny
马利亚诺·福尔图尼,《丁托列托故居》。由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆
- 49** **Mariano Fortuny. *Rio dell'Abbazia a Cannaregio*.**
Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny
马利亚诺·福尔图尼,《卡纳雷吉欧的修道院运河》。由原始底片冲印。
1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆
- 50** **Mariano Fortuny. *Veduta dal bacino di San Marco*.**
Riproduzione da negativo originale. 1903 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny
马利亚诺·福尔图尼,《从圣马可水域上看到的景观》。由原始底片冲印。
1903年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

Nella presentazione del volume che accompagna la mostra *Locchio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni* (2005), l'allora direttore dei Musei Civici Veneziani, Giandomenico Romanelli scrive: «Le immagini fotografiche di Fortuny evocano e descrivono con una vivacità e una qualità difficilmente eguagliabili, sono una perfetta testimonianza di una cultura e di un mondo» (Romanelli 2005, 7). Romanelli individua in queste vedute eseguite con la fotocamera Kodak Panoram nr. 4 le suggestioni più ardite dell'attività fotografica di Mariano Fortuny. Un po' più di vent'anni prima, in occasione di un'altra mostra dedicata a Mariano Fortuny collezionista (1983), lo storico della fotografia Claudio Marra evidenzia quanto le immagini di Fortuny a stento trattengano «l'ambizione di superare la loro genesi per trasformarsi in vere e proprie forme

在“福尔图尼之眼: 全景、肖像及其他摄影作品展”而出版的文集的序言中, 时任威尼斯市民博物馆馆长的吉安多梅尼科·罗曼内利写道: “福尔图尼摄影作品中的景象, 具有令人难以忘怀的生动, 和旁人无法赶超的品质, 它们是一种文化和一个世界的完美见证” (Romanelli 2005, 7)。罗曼内利则从这些用Kodak Panoram no. 4拍摄下来的景象中, 发现了马利亚诺·福尔图尼的摄影作品中的冒险精神。20多年前, 在一场名为“马利亚诺·福尔图尼收藏家”的展览中, 摄影史学家克劳迪奥·马拉特别指出福尔图尼的景物中很难克制 “其超越起源的野心, 将自己转变为一般摄影美学定义下的真实的阐释形式” (Marra 1983, 16)。福尔图尼所使用的全景相机是一种特殊类型的相机, 相比普通的单次曝光, 它能够进行更广阔景物的连续拍摄, 镜头能够摄取从一侧到另一侧的整个视野, 又长又窄的胶片从垂直的狭缝中曝光。这些照片最引人注目的不仅仅是广阔视野下的潟湖城市景观, 而是摄影师在穿梭于威尼斯运河的贡多拉小船上的全局拍摄视角, 一种在拍摄过程中的运动视角。马利亚诺·福尔图尼用一种几近于强迫的方式, 犹如一位捕捉景







51 Mariano Fortuny. Veduta dal bacino di San Marco con l'isola di San Giorgio e Riva degli Schiavoni. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马利亚诺·福尔图尼,《从圣马可水域上看到的圣乔治岛和斯拉夫人堤岸》。
由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

52 Mariano Fortuny. Riva degli Schiavoni. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马利亚诺·福尔图尼,《斯拉夫人堤岸》。由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

interpretative di una generale estetica fotografica» (Marra 1983, 16). L'apparecchio panoramico adottato da Fortuny è un tipo speciale di fotocamera che effettua una ripresa continua di una porzione di paesaggio più vasto di quello che può normalmente essere fotografato con una sola esposizione. La lente dell'obiettivo esplora tutta la visuale da un lato all'altro ed espone una lunga e stretta striscia di pellicola attraverso una fessura verticale. Quello che maggiormente colpisce di queste fotografie non è tanto la veduta il più possibile ampia del paesaggio urbano lagunare, ma il punto di ripresa globale dell'operatore sulla gondola che attraversa i canali di Venezia e che implica un certo movimento durante l'esecuzione della ripresa. Quasi in maniera compulsiva, come un vero e

proprio cacciatore d'immagini, Mariano Fortuny restituisce questa inedita visione dalla superficie dell'acqua in una personale interpretazione della città. Egli non si pone alcun problema a cogliere anche la prua della gondola: l'infatuazione per la fotografia panoramica è tale che la stessa gondola dà, a chi guarda l'immagine, la sensazione di essere sospesi al centro del canale. Questo elemento che occlude marginalmente lo sguardo si frappone tra il fotografo e la quinta urbana e viene esplorato molte volte fino a divenire una costante nella rappresentazione di molte vedute panoramiche veneziane. Questo *Leitmotiv*, indubabilmente premeditato, rappresenta una specifica forma di espressione artistica nel linguaggio fotografico di Fortuny.

物的猎手, 通过个人的诠释, 运用全新的视角从水面上展现出这座城市的景象。他很喜欢捕捉贡多船头, 使之成为影像的一部分: 从在贡多拉上观看风景, 能够给人一种悬吊于运河中央的感觉, 因此福尔图尼对于在贡多拉上进行全景摄影十分着迷。这种方式从边缘上阻碍了摄影师

透视城市景观的视角, 因此人们对其进行了多次的探索论证, 直到它成为一种固定被使用的展示威尼斯全景景观的表现方式。毫无疑问, 这一“故意为之”的主题是福尔图尼摄影语言中一种特殊的艺术表达形式。



Mariano Fortuny. Veduta della punta della Dogana e Santa Maria della Salute. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马利亚诺·福尔图尼,《海关三角区和安康圣母教堂景观》。由原始底片冲印。1905年前后

威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

Costruire una fotografia intorno al maggior numero possibile di schemi compositivi non ne assicura la riuscita. I fotografi solitamente fanno ricorso a più di uno schema compositivo anche se non hanno coscientemente analizzato i rapporti tra i diversi elementi visivi. Scattando queste fotografie panoramiche di Venezia, Mariano Fortuny sa esattamente ciò che vuole ottenere da ogni rapporto, e la composizione è stata accuratamente orchestrata controllando l'inquadratura della prua della gondola in primo piano. La sequenza di fotografie eseguite nella zona più aperta del bacino di San Marco è ben equilibrata sull'asse orizzontale e la punta della gondola fa da contrappeso ai bordi dell'immagine. Questo equilibrio orizzontale della veduta non è però rigido, perché la forma angolosa dell'imbarcazione a sini-

stra o a destra sembra aver maggior peso del profilo in lontananza della città. Il peso di questo elemento visivo ricorrente cattura lo sguardo ed è certamente accresciuto dall'inclinazione dell'imbarcazione che non permette di leggere il 'ferro' o il 'pettine' della gondola. Il punto d'appoggio visuale è tale da trasformare il 'ferro' in una sottile lamella impercettibile. Tutto ciò rafforza il ritmo visuale creato dall'imbarcazione e guida irresistibilmente l'attenzione dell'osservatore nella direzione in cui la gondola è inclinata. In queste immagini, l'anelito allo spazio e il diniego dello spazio stesso evocano una caratteristica fondamentale delle avanguardie fotografiche e artistiche negli anni a venire. In Fortuny fotografo, un Fortuny pittore cerca di venire alla luce.


围绕尽可能多的构图方案来进行拍摄并不能确保其成功。摄影师通常会诉诸一种以上的构图方案,即使他们并未有意识地去分析不同视觉元素之间的联系。通过拍摄这些威尼斯全景照片,马利亚诺·福尔图尼明确地知晓自己想从每种联系中得到什么,并且通过控制安装在贡多拉船头的前景镜头精心地编排了构图。这组在圣马可最开阔水域上拍摄的照片很好地保持了水平轴线上的平衡,贡多拉船头的尖角起到了平衡图像边缘的作用。但是这种视野上的水平平衡也并非如此精准,因为画面左侧

或右侧的船角所呈现出的视觉冲击远大于远处的城市风景。这个重复出现的视觉元素十分引人注目,特别是当船身由于左右摇晃而使人在画面中看不到贡多拉船头的六齿梳形饰物时,视觉支撑点便落在船头的那片尖角上,由此增强了船所产生的视觉节奏,自然而然地将观察者的注意力引导到倾斜的小船所指向的方向。在这些影像中,对空间的渴望和空间自身的否定,在一些年之后,成为摄影和艺术先锋派们的根本性特征。作为摄影师的福尔图尼,背后隐藏着的是其呼之欲出的画家身份。

A traditional Chinese garden scene featuring a pavilion with a tiled roof, a large rock, and a path. The scene is overlaid with a semi-transparent teal filter.

I Giardini di Suzhou

苏州园林



In Cina l'architettura e il giardino sono una cosa sola. In Occidente un edificio è un edificio e un giardino è un giardino: essi sono legati nello spirito. Ma in Cina essi sono una cosa sola

leoh Ming Pei

在中国，建筑和花园是一体的。在西方，建筑是建筑，花园是花园：它们只在精神上是相互关联的。但在中国，它们却是一体的

贝聿铭

I giardini di Suzhou. Un classico della cultura cinese

Cao Lindi

In ogni nazione del mondo il giardino è visto come un paradiso in terra, un 'ambiente creato per lo spirito' e 'una forma di seconda natura'. Il giardino cinese è un'espressione culturale composita che combina il meglio del paesaggio, dell'architettura, della floricoltura e di ogni forma d'arte.

Tra i giardini cinesi, quelli di Suzhou sono i più rappresentativi: incarnano i geni fondamentali della spiritualità cinese; sono frutto di una stratificazione millenaria di conoscenze relative alla cura della salute fisica, della coltivazione dello spirito attraverso la poesia e della realizzazione estetica perseguita dalla pittura; rappresentano l'espressione di un gusto orientale per l'eleganza e il romanticismo e di una civiltà dell'abitare intrisa di sentimento poetico.

Un'etica e una spiritualità basate sulla virtù personale

Il valore dell'arte consiste interamente nel pensiero che essa esprime. Nella loro essenza, i giardini di Suzhou erano luoghi usati dai letterati per perfezionare il proprio carattere morale e la propria spiritualità. Al centro di queste vi è il patrimonio culturale cinese - fondato su Confucianesimo, Daoismo, *Canti di Chu* e Buddismo cinese - in seno al quale ha preso forma un modello di morale centrato sulla coltivazione della 'saggezza interiore'. Nella Cina antica non c'erano designer specializzati nella creazione di giardini. La progettazione di questi spazi era curata da letterati e pittori.

Il tema fondamentale dei giardini di Suzhou è il ritiro dalla società, rappresentato come un ritorno alla vita agreste, il perseguimento di un'esistenza errante, il romitaggio tra montagne e foreste.

Sin da prima dell'unificazione dell'impero cinese, portata a termine dalla dinastia Qin nel 221 a.C., i letterati-funzionari cinesi hanno sviluppato un forte senso di integrità e dirittura morale basato sulla convinzione di dovere seguire una 'Via' (il Dao). Questa morale appare anche nelle epigrafi e nelle odi dedicate ai giardini. Il letterato Chen Jiru (1558-1639) della dinastia Ming scrisse: «Quando il padrone è privo di volgarità, la sua casa e il suo giardino rivelano il suo animo letterario». «L'animo letterario» (*wenxin*) è un 'ideale', un 'elemento intangibile' che per essere rappresentato necessita di un 'elemento tangibile', di una 'realtà osservabile', costituita dal paesaggio, dagli edifici e dalle piante: in ogni giardino 'ideali' e 'realtà osservabile' si combinano in modo diverso.

Ad esempio, il poeta della dinastia dei Song Settentrionali Su Shunqin (1009-1049) fece costruire un chiosco sulla riva di un corso d'acqua chiamato 'Padiglione dell'acqua azzurra' (*Canglang ting*). Usando l'immagine dell'acqua che mutava di limpidezza scorrendo davanti al padiglione, intendeva rappresentare il proprio scontento per la situazione politica e il proprio atteggiamento nei confronti della vita.

Nel corso della dinastia Qing, il giardino venne fatto ricostruire dal governatore provinciale Song Luo (1634-1713), che spostò il chiosco dalla riva alla sommità di una montagna. In questo modo intendeva rendere l'ideale espres-

so da Su Shunqin ancor più conforme alla statura morale di questo personaggio, ispirandosi a questi versi del *Classico delle Odi (Shijing)*: «Un'alta montagna viene guardata con ammirazione | Un'ampia strada è percorsa con facilità». In seguito, al complesso fu aggiunto il 'Tempio dei cinquecento celebri saggi' (*Wubai mingxian si*), rendendo il Padiglione dell'Acqua Azzurra un punto di riferimento per l'educazione morale dei funzionari governativi.

Quando, nel corso della dinastia Ming, Wang Xiancheng (fine del XV-inizio del XVI sec.) abbandonò la carriera amministrativa e si ritirò a vita privata, fece costruire il Giardino dell'Umile Amministratore (*Zhuozheng yuan*). Dando questo nome alla propria residenza intendeva esprimere la volontà di abbandonare i modi affettati, le parole melliflue e il servilismo della politica per seguire l'esempio del celebre poeta Tao Yuanming (365-427), che si ritirò a condurre una vita 'umile' in campagna per preservare la propria genuinità interiore. Posizionando l'entrata del giardino ispirandosi al pertugio che conduceva alle leggendarie 'Sorgenti dei fiori di pesco' (*Taohua yuan*) - che nell'omonimo celebre scritto di Tao Yuanming viene casualmente scoperto da un pescatore - il Giardino dell'Umile Amministratore trasformava le aspirazioni del suo proprietario in un elemento tangibile e concreto. Ren Lansheng (1837-1888), il padrone del Giardino del Ritiro Meditabondo (*Tuisi yuan*), servì come commissario nel circuito di difesa locale, ma venne accusato di abuso di potere e concussione. Nonostante non vi fossero prove concrete di tali colpe, fu destituito per inadeguatezza e rimandato a casa. Ren diede al proprio giardino il nome 'Ritiro meditabondo' per paragonare sé stesso a Xun Linfu, comandante dello Stato di Jin del periodo Primavera e Autunno (722-481 a.C.) che, dopo una rovinosa sconfitta contro l'esercito di uno Stato avversario, fu riabilitato ed ebbe modo di riscattarsi. In tal modo Ren intendeva indicare che, nonostante avesse commesso degli errori, si sentiva ancora un fedele servitore dello Stato. All'interno del giardino panoramico vi è una

serie di iscrizioni che rimandano all'immaginario dei fiori di loto che crescono immacolati dal fango. Tra queste vi sono: la 'Barca che scuote i fiori rossi' (*Naohong yige*), tratto dalla prima strofa di una ballata composta dal poeta Jiang Kui (1155-1209) durante la dinastia Song; il 'Chiosco della fragranza sull'acqua' (*Shuixiang ting*); il 'Fresco delle erbe palustri' (*Gupu shengliang*); il 'Corridoio circolare delle nove anse' (*Jiuqu huanlang*). La scelta di questi nomi, oltre a voler esprimere il gusto estetico di Ren Lansheng, era un modo per lavare l'infamia delle accuse ingiustamente rivoltegli.

Un modello ambientale basato sull'armonia tra uomo e natura

Nella creazione di un giardino cinese il massimo grado di realizzazione artistica consiste nel fare in modo che «quando prodotto dall'uomo sembri opera della natura». Il giardino nel suo complesso è una riproduzione terrestre del 'cosmo' e costituisce un modello artistico basato sull'estetica della natura.

La visione della natura come organismo unitario e onnicomprensivo, rappresenta nelle dottrine dei maestri della tradizione daoista Laozi e Zhuangzi, esprime un pensiero ecologico ampio e profondo e rispecchia il sapere naturale di questi antichi pensatori.

I filosofi dell'antica Cina ritenevano che il Cielo, la Terra e tutte le cose fossero composti da acqua, legno, fuoco, terra e metallo, i cinque costituenti fondamentali dell'universo. Questi 'cinque elementi' si generano reciprocamente in modo circolare e sono correlati alle stagioni, ai punti cardinali e ai colori.

Ad esempio, nella serie degli 'otto trigrammi' (*bagua*) del *Classico dei Mutamenti (Yijing)*, l'est e il sud est corrispondono ai trigrammi Zhen e Xun; secondo la teoria di cinque elementi sono correlati al 'legno', cui corrisponde il verde, il colore della crescita delle piante. Essendo un elemento vivo e connesso al luogo dove sorge il sole

e ha inizio il giorno, il legno rappresenta la speranza e il futuro. Per tale motivo gli edifici all'interno dei giardini di Suzhou sono tutti realizzati con materiali naturali e con strutture di legno e mattoni, ritenuti i più adatti per le abitazioni.

La comprensione dei fenomeni celesti e della geomanzia è l'elemento centrale nell'ideazione dei giardini. Nelle residenze con giardino, gli edifici dell'area abitativa hanno una struttura 'formale', con le parti a destra e sinistra bilanciate e simmetriche, le più grandi al centro e quelle più piccole ai lati e con una chiara divisione gerarchica degli spazi in base alla posizione degli occupanti; gli edifici rappresentano il 'contenitore delle norme sociali' e sono la rappresentazione concreta della visione cinese del «Cielo rotondo e terra quadrata»: la simmetria attorno all'asse centrale rappresenta la rotondità della volta celeste e la recinzione con mura sui quattro lati rappresenta la forma quadrata un tempo attribuita alla terra. La parte del giardino panoramico segue le regole della teoria dei cinque elementi. Con uno stagno al centro del giardino, gli edifici e la vegetazione attorno a questo sono posizionati seguendo il ciclo di generazione reciproca dei cinque elementi: l'acqua genera il legno, il legno genera il fuoco, il fuoco genera la terra, la terra genera il metallo e questo a sua volta genera l'acqua.

Un esempio di questo è l'area centrale del Giardino della Permanenza (Liuyuan). La parte ad est dello stagno corrisponde alla primavera e all'elemento legno. Su questo lato, affacciato direttamente sull'acqua, si trova il 'Padiglione lacustre della fresca brezza' (*Qingfeng chiguan*). Quando si alza il vento al suo interno si può godere di un piacevole refrigerio. Al centro del lato est c'è il 'Padiglione del ruscello sinuoso' (*Quxi lou*), che rimanda alla 'bicchierata sul torrente ad anse' del 'Padiglione delle Orchidee' (*Lanting*), il più famoso simposio letterario della storia cinese tenuto nel 353 d.C. Una passerella sull'acqua ricoperta da una pergola di glicini conduce alla 'Piccola isola degli immortali' (*Xiao Penglai*). Il colore viola di

questi fiori nella tradizione daoista è associato al cielo orientale, illuminato dall'aura del grande saggio Laozi, ed è considerato di buon auspicio.

Il lato meridionale dello stagno corrisponde all'estate e all'elemento fuoco. La 'Torre luccicante' (*Mingse lou*) e la 'Dimora montana pervasa dal verde' (*Hanbi shanfang*) si affacciano sullo stagno, che durante l'estate si trasforma in una distesa di foglie di loto. Ad est degli edifici vi è un acero palmato con un'ampia chioma e un padiglione che apre sull'acqua chiamato 'Ombra tra il verde' (*Lüyin*).

La parte ad ovest dello stagno corrisponde all'autunno e all'elemento metallo. Il 'Padiglione del profumo degli osmanti' (*Wen muxixiang xuan*) si trova sopra un'altura di rocce, collegato a un corridoio coperto. Attorno al padiglione crescono diversi alberi di *Osmantus fragrans*, il cui profumo intenso in autunno si spande lontano nell'aria.

Il lato nord dello stagno corrisponde all'inverno e all'elemento acqua. Un tempo vi erano piantati numerosi pini bungeana. Nell'angolo nordest vi è il 'Padiglione del verde lontano' (*Yuancui ge*), con al suo interno la 'Sala della naturalezza' (*Zizai chu*). Da tale edificio è possibile vedere in lontananza la 'Collina della tigre' (Huqiu), rinomata altura a nordovest della città di Suzhou ove svetta la pagoda di un monastero buddhista.

I giardini di Suzhou fanno sapiente uso delle bellezze della natura. Dalla fine della dinastia Ming divenne in voga tra i letterati costruire le ville con giardino nelle zone periferiche, in aree rurali tra le colline, in riva a fiumi o vicino a boschi, per creare un insieme organico e armonioso con l'ambiente naturale circostante.

Fuori dalla Villa del Monte Tianping (*Tianping shanzhuang*) vi è una lunga passerella a zig zag che corre su un laghetto circondato da salici e peschi. L'ingresso al giardino è volutamente piccolo e basso. Appena entrati vi è un lungo corridoio tra due muri che porta diretto ai piedi della collina.

Il Giardino di Qi (*Qiyuan*) «si getta su una distesa onde grande come trentaseimila campi e traguarda il ver-

de di settantadue picchi», offrendo il meglio del paesaggio lacustre e collinare.

I giardini delle residenze cittadine si distinguono per la posizione appartata e la tranquillità al loro interno.

Il Giardino della Coltivazione (Yipu) si trova nel vicolo Wenya, nella trafficata area commerciale all'interno della porta Changmen di Suzhou. Nonostante questo, appare proprio come descritto in questi versi che gli vennero dedicati: «Il frastuono del mercato è tenuto fuori | È come trovarsi in uno sperduto villaggio tra le montagne».

Il Giardino della Permanenza si trova fuori dalla porta Changmen. Era attorniato da piccoli vicoli, con la strada Huabu a nord est, la via Banbian a nord, il vicolo Wufu a est e il vicolo Xiuhua a ovest.

Il Giardino dell'Umile Amministratore originariamente era un appezzamento boschivo, dall'aspetto antico, semplice e naturale. Il suo 'Padiglione accostato alla giada' (*Yiyu xuan*) è ampio e aperto sui quattro lati. Di fianco c'è un boschetto di bambù posato su un'altura, davanti al quale un tempo vi era una roccia bianca di Kunshan. Osservandoli dalla balaustra del padiglione, il bambù e la roccia apparivano come «gioielli luccicanti scossi dal vento di primavera».

Le composizioni di rocce all'interno dei giardini (chiamate *jiashan*, 'montagne artificiali') appaiono conformi alla teoria artistica enunciata dal celebre pittore Shitao (1642-1707): «Si deve trarre ispirazione da tutte le cime più straordinarie»; sono frutto di una visione interiore che mescola le vette più famose e i luoghi paesaggistici più belli, divenendo essa stessa il modello pittorico della natura.

Le composizioni di rocce della Villa dell'Abbraccio alla Bellezza (*Huanxiu shanzhuang*) coprono una superficie di poco più di 300 mq, con un massiccio e due picchi. Salendo su queste alture si ha la sensazione di scalare i famosi Monte Tai e il Monte Hua e addentrarsi nei loro cunicoli è come entrare nelle rinomate grotte delle province del Guangdong e del Guilin: sono appunto frutto di una visione interiore nella quale si fondono le vette più famose e i luoghi paesaggistici più belli.

Le residenze all'interno dei giardini sono strutturate a 'corti' (*yuanlou*), con gli edifici più bassi nella parte frontale e quelli più alti nella parte posteriore. Al centro di ogni modulo, tra gli edifici, vi è un cortile interno chiamato 'pozzo celeste' (*tianjing*), che riceve la luce del sole dall'alto e permette lo scarico delle acque piovane al suolo. Gli edifici hanno porte e finestre nella parte frontale e posteriore, cui si aggiungono altri elementi architettonici come passaggi e finestre aperte e finestre con grata.

I 'sentieri sinuosi' e i 'fossati serpeggianti' prescritti nei manuali di costruzione dei giardini rappresentano elementi presenti in natura. I muri divisorii 'a nuvola' (*yunqiang*) hanno un profilo curvo come le ali di un uccello; vi sono curve nelle protuberanze e incavi delle montagne, nei percorsi tortuosi dei corsi d'acqua, nei sentieri che rivelano viste diverse a ogni passo, negli archi dei ponti, nei corridoi a zig-zag...

Per il giardino l'acqua è come il sangue che scorre nelle vene. Stagni e ruscelli riproducono in forma artistica le emozioni e i sentimenti suscitati in natura dalla vista di fiumi, laghi, torrenti, sorgenti e cascate. Danno forma concreta al principio creativo secondo cui «un mestolo d'acqua vale come una moltitudine di laghi e fiumi».

Le rive degli stagni sono costituite prevalentemente da rocce ammassate, intramezzate da pareti di roccia e massi che si sporgono sull'acqua, oppure da padiglioni e corridoi affacciati sull'acqua, con forme vivaci e variegata che si avvicinano a quelle presenti in natura.

Tutti i giardini utilizzano piante stagionali per creare panorami rappresentativi delle quattro stagioni, così che vi siano fiori da ammirare tutto il tempo dell'anno.

Ad esempio, nel Giardino dell'Umile Amministratore, in primavera si può andare nel 'Recinto primaverile dei meli da fiore' (*Haitang chunwu*) per apprezzare i fiori del *Malus spectabilis*, in estate si possono guardare i fiori di lotto dalla 'Sala della fragranza lontana' (*Yuanxiang tang*), in autunno si può salire al 'Chiosco dell'attesa delle brine' (*Daishuang ting*) per vedere i mandarini, mentre al

volgere dell'inverno si possono ammirare i fiori dei Prunus mume dal 'Chiosco della neve fragrante e delle nuvole azzurre' (*Xuexiang yunwei ting*).

Una 'vita al massimo livello' in una dimora intrisa di poesia

I giardini di Suzhou offrono un modello di 'vita al massimo livello', ovvero un'arte nella vita e una vita nell'arte. Il principio artistico per la costruzione dei giardini di Suzhou consiste nel «seguire regole ma non avere cliché»: all'interno di uno stesso giardino non si trovano mai edifici di stile uguale, montagne con la stessa struttura e laghi della stessa forma; gli elementi sono disposti in modo casuale e difficilmente comprensibile, con una grande varietà di piante, fiori e contrasti di luce che in ogni angolo sorprendono e appagano esteticamente. Sia che si tratti di ideali politici o di desideri comuni, come la felicità, il potere, la longevità, la fortuna e la ricchezza, i giardini di Suzhou sono in grado di esprimere tutte queste aspirazioni con forme artistiche raffinate che deliziano gli occhi e il cuore.

Ad esempio, l'uso di motivi che rimandano alla leggenda del re Wen di Zhou (1125-1051 a.C.) che si reca personalmente da un vecchio saggio per invitarlo a corte come funzionario o a quella del generale Guo Ziyi (697-781) che riceve il perdono da parte dell'imperatore nel giorno del suo compleanno, esprimeva il desiderio di avere sovrani e ministri illuminati.

Pini e bambù lussureggianti esprimevano l'auspicio di mantenere buoni rapporti tra fratelli e amici. Motivi di ispirazione mitologica, come la 'Ninfa celeste che sparge fiori' e 'Chang'e che vola sulla luna' dopo aver ingerito l'elisir di lunga vita, rappresentavano l'aspirazione a una vita felice. Fregi intagliati con la raffigurazione di 'Dieci cervi' (*shilu*) volevano essere un'allusione all'espressione omofona che significa «diventare funzionario di carriera». La raffigurazione di 'tre albarde in un vaso' (*pingsheng*

sanji) rimandava all'espressione omofona «essere promossi di tre livelli gerarchici». I pesci sono spesso usati per rappresentare la ricchezza, poiché in cinese la parola pesce (*yu*) ha la stessa pronuncia del termine 'abbondanza'. Ne sono esempio il motivo decorativo delle 'tre carpe con una sola testa' (*sanli gongtou*), che rimanda all'espressione «godere di molti benefici», e quello della 'pietra sonora e di una coppia di carpe' (*jiqing shuangli*), assonante con «buon auspicio e vantaggio reciproco». L'immagine di un airone con dei fiori di loto allude all'espressione «superare in fila tutti gli esami per diventare funzionario» (*yilu lianke*). Sempre per motivi di assonanza, una gazza (*xique*) su un ramo di pruno simboleggia la 'felicità' (*xi*). I nomi in cinese di *Nandina domestica*, *Malus spectabilis*, magnolia e peonia combinati insieme formano la frase «auguri di prosperità e gloria nella carriera amministrativa».

I giardini di Suzhou offrono l'ambiente ideale per 'dilettarsi nelle arti', ovvero nelle attività ricreative cui tradizionalmente si dedicavano i letterati. Ad esempio, nel Giardino del Ritiro Meditabondo si può suonare la cetra *qin* all'interno della 'Stanza della cetra' (*Qinfang*), giocare al gioco del Go (*weiqi*) nel 'Chiosco del sonno tra le nuvole' (*Mianyun ting*), impegnarsi nella lettura nella 'Sala delle fatiche' (*Xinshi*) e dipingere nel 'Padiglione del panorama' (*Lansheng ge*).

Il proprietario del Giardino dell'Amenità (*Yiyuan*) riuscì ad ottenere una cetra *qin* fatta costruire dal famoso letterato e poeta Su Shi (1037-1101) chiamata 'Sorgente del rivo di giada' (*Yujianliu quan*). Per conservare lo strumento fece edificare la 'Sala del *qin* dell'immortale del pendio' (*Poxian qinguan*), dal soprannome Dongpo (Pendio Orientale) con cui è comunemente conosciuto Su Shi. Da oltre cent'anni si tengono concerti di cetra *qin* all'interno del Giardino dell'Amenità ed è stata costituito un circolo pittorico (*Yiyuan huaji*) molto apprezzato negli ambienti artistici.

Nei giardini venivano organizzate 'bicchierate letterarie' dedicate al consumo di vino e alla composizione poetica,

emulando il celebre 'Raduno Elegante del Padiglione delle Orchidee' (*Lanting yaji*) anticamente organizzato dal calligrafo Wang Xizhi (303-361) e altri eminenti letterati. Le epigrafi su pietra esposte all'interno dei giardini di Suzhou includono le calligrafie di numerosi personaggi illustri dell'epoca imperiale e contemporanei. Mostrano l'evoluzione estetica dei diversi stili calligrafici cinesi (sfragistico, cancelleresco, corsivo e regolare) e rappresentano un elemento che aggiunge ulteriore bellezza al giardino.

La dedizione a passatempi eleganti, quali l'apprezzamento delle rocce, degli oggetti d'antiquariato e della pittura, rappresentava una parte importante della vita culturale e spirituale. All'interno del Giardino della Permanenza le rocce paesaggistiche danno vita ad un incantevole panorama, secondo un modello che affonda le proprie radici nel primitivo culto della terra, nella concezione delle rocce co-

me 'essenza della terra' e nel ritenere che «in una singola roccia si può apprezzare tutta la bellezza creata da madre natura».

I mobili nello stile di Suzhou riprendono i modelli e le caratteristiche del mobilio della dinastia Ming, dando forma a una concezione costruttiva incentrata sulla persona. Le 'cose eleganti' erano gli oggetti d'antiquariato o da collezionismo con un alto contenuto e spessore culturale, facenti parte del raffinato sistema artistico-culturale dell'élite letteraria cinese, come ad esempio pannelli in marmo screziato da appendere alle pareti, fossili, tamburi in bronzo arcaici, manufatti artigianali e altri. Secondo lo studioso di estetica Zhu Guangqian (1897-1986), quando nel cuore sono impresse immagini belle e si è regolarmente immersi nella bellezza, i pensieri confusi si dissipano spontaneamente: tutte le cose belle hanno il potere di salvarci dalla volgarità.

中华文化经典—苏州园林

曹林娣

园林是世界各民族心目中的人间天堂，是“替精神创造一种环境”“一种第二自然”。中华园林是山水、建筑、植物及各艺术门类集萃的综合文化载体。

苏州园林是中华园林的代表，沉淀着中华民族最根本的精神基因，累积着中华数千年的摄生智慧，诗的精神涵养、画的美境陶冶，构成高雅浪漫的东方情调，是诗意栖居的文明实体。

一 厚德载物的人格精神

艺术的全部价值在于其思想性！苏州园林从本质上说苏州园林是古代文人完善人格精神的场所，其精神内核正是儒、道、楚辞和中国化的佛教为精神主干的中华文化，铸造了一种“内圣”的人格模式。中国古代没有专职的园林设计师，园林规划设计由文人、画家兼任。隐逸是苏州园林的基本主题，表现形式是回归田园，回归江湖，栖隐山林等。

自先秦开始，士大夫文人基于对所持的“道”的信念，养成了强烈的风节操守意识，写入园林的题咏中。晚明陈继儒说“主人无俗态，筑圃见文心”。“文心”就是“立意”，是“虚境”，还要通过“实境”“象”来表现，“象”就是山水、建筑和花木。每个园林“意”与“象”的组合是不同的。

如北宋诗人苏舜钦于水边筑亭名沧浪。用亭下的水的清浊意象来表达自己的政治愤懑和人生态度。

清代江苏巡抚宋荦重修，将“沧浪亭”从水边移建至山巅，将苏舜钦抒发的“意”，变更为对苏舜钦的“高山仰止，景行行止”，后扩展到“五百名贤祠”，沧浪亭成为在职官员的廉政教育基地。明代王献臣从官场败退下来，筑园名“拙政”，意思是不在官场巧言令色、奉承拍马，要像陶渊明一样，守“拙”归田园，保持本真。

拙政园将心中的憧憬，通过武陵渔人偶然找到“桃花源”的入口空间的处理，化为具体的“实境”。

退思园主人任兰生，曾任地区兵备道，遭人弹劾，说他利用职权、营私肥己，虽然查无实据，但还是以用人不当而落职回乡。构园名“退思”，以春秋晋国大臣林父自比，表示虽有过错，但还是社稷的栋梁之才。山水园用宋姜夔咏《闹红一舸》的词前阙词意境：闹红一舸、水香榭、菰蒲生凉轩、九曲环廊……一系列与“出淤泥而不染”的荷花仙子相关的意象，成为园主心灵境界的一种审美概括，又无处不在地洗刷着园主任兰生蒙受的冤情。

二 天人合一的生态范本

“虽由人作，宛自天开”是中华园林创作的最高艺术境界，整座园林是大地上的“宇宙”，成为自然审美的艺术范本。

老庄哲学所代表的万物一体的自然观，表现出广义深层生态学思想，反映了先哲的生态智慧。

中国古代哲学家认为，天地万物都由宇宙中的水、木、火、土、金五种基本元素组成的，称为“五行”，循环而相生，并与四季、四方、色彩相配：如东、东南，在《易》八卦中属于震、巽两卦，五行属“木”，木，色青，植物生长之色，震阳生木，是太阳升起之地和早晨的开始，是希望和未来的象征，所以，苏州园林建筑都采用茅茨土阶土木结构，最适合人居。

象天法地是园林构思的核心精神。

宅园的住宅部分为“礼式”建筑格局，左右均衡、对称、中大侧小、尊卑有别，成为“礼的容器”。是中国“天圆地方”观念的具体化：中轴对称表示“天圆”；四周围墙表示“地方”。山水园部分，服从五行规律。一池居中，池周建筑、植物循五行相生原则：水生木、木生火、火生土、土生金、金生水。如留园中部：池东，春木。清风池馆傍水池东侧而筑，清风徐来，池馆清凉爽人。曲谿楼居中，象征兰亭的“流觞曲水”。紫气东来，一架紫藤花廊延至池中的“小蓬莱”岛。

池南，夏火，明瑟楼·涵碧山房，面临清池水，夏日荷叶田田，楼东青枫如盖，临水敞轩名“绿荫”。池西，秋金，“闻木樨香轩”高踞爬山廊顶，

轩旁桂树丛植，秋天桂花香动万山秋。池北，冬水。原多白皮松，东北角“远翠阁·自在处”，可纵目远眺虎丘诸。

苏州园林善于取天地之美以养其身，明末以来文人最崇尚郊野别墅园、山间村野、水边林下，和优美的自然环境融为一体。

天平山庄园外有长堤，桃柳曲桥，蟠曲湖面。园门故作低小，进门则长廊复壁，直达山麓。启园，“临三万六千顷波涛，历七十二峰之苍翠”，尽得湖山之胜。城市宅园以幽僻为胜。

艺圃位于苏州阊门商业闹区的文衙弄，却有着“隔断城西市话哗，幽栖绝似野人家”的风貌。

留园，位于苏州阊门外，东北是花埭里，北至半边街、东邻五福弄、西迄绣花弄，都是小巷。

拙政园当年古淡天然，一片野趣。“倚玉轩”：敞轩一座，四壁皆空，轩旁美竹成林，面有昆山石，竹林傍靠土山，一翁伫立轩中栏前，目对竹石，真是“春风触目总玲琅”。

园中假山形貌“搜尽奇峰打草稿”，融五岳奇峰、括天下胜概于胸中，自成天然画本。

环秀山庄假山仅半亩之地，一山二峰，登涉此山，使人恍若登泰岱、履华岳，入山洞疑置身粤桂，融五岳奇峰、括天下胜概于胸中。

园中住宅都为院落式，前低后高，各进院落之间都辟有“天井”，为合院的核心，可上受金鸟甘霖之惠，下承大地母体之惠。屋之前后多设长窗、半窗，辅之以空窗、洞门、漏窗等建筑小品。

“开径逶迤”“临濠蜿蜒”，体现了大自然的属性。云墙曲线、如鸟的翅膀一样的戗角；山有蜿蜒起伏之曲，水有流连忘返之曲，路有柳暗花明之曲，桥有拱券之曲，廊有回肠之曲……

水是园林的血脉，水体大多是自然界江湖、溪涧、渊潭、泉瀑所作的抒情写意的艺术再现，体现“一勺则江湖万里”的创作原则。

池岸主要采用叠石，间以石壁、石矶，或临水建水阁、水廊等，形态活泼多变，接近自然。

园林都利用季相特色鲜明的花木营造四季景象，使一年无日不看花。如拙政园，春日到海棠春坞赏海棠，夏天在远香堂上看荷花，秋上待霜亭观橘，冬末春初去雪香云蔚亭看梅花。

三 诗意栖居的“生活最高典型”

苏州园林向人类提供了“生活最高典型”模式，这就是生活的艺术和艺术的生活。

“有法无式”是苏州园林营造的艺术原则：一园之内，楼无同式，山不同构、池不重样，布局旷如、奥如，柳暗花明，处处给人以审美惊奇。

无论是政治理想还是福禄寿喜财等世俗愿望，苏州园林都能用脱俗的艺术形象来表示，悦目赏心：如用文王访贤、郭子仪拜寿，表达对明君贤臣的期盼；用竹松茂盛，表达对兄弟友爱的希望；用天女散花、嫦娥奔月，表达对美好生活的向往……

雕刻“十鹿图”，暗寓“食禄”；花瓶内插三支戟，“平(瓶)升三级(戟)”；“财”多用“鱼”(鱼)表达，如三(多)鲤(利)共头(聚头)；吉(击)庆(磬)双利(鲤鱼)等。

一只白鹭加莲花，寓意“一路(鹭)连(莲)科”；用喜鹊登梅象征“喜”；用“南天竹”、海棠和白玉兰、牡丹，组成“祝玉堂富贵”。

苏州园林创造了“游于艺”的环境：如退思园“琴房”弹琴、“眠云亭”下棋、“辛室”读书、“揽胜阁”作画。

怡园主人得东坡居士监制玉涧流泉琴，即筑“坡仙琴馆”以贮之，百余年间，怡园琴会不断。此后又创“怡园画集”成为艺林美谈。

效法晋王羲之等名士的兰亭雅集，进行“文字饮”，诗酒唱和。

苏州园林书条石，囊括了我国自晋及清乃至当今的众多名人书法，展示了篆隶行楷等书法字体的美的历程，成为园林的绝妙点缀。

雅赏，诸如赏石、赏古董、古画等，成为他们一大精神文化活动。基于原始的土地崇拜，“土精为石”，“爱此一拳石，玲珑出自然”，留园景石成为一道靓丽的风景线。

苏式家具的制作始终沿着明式的风格、特征，体现了以人为本的制作理念。

韵物指文化含量高、文化积淀深厚的古董、清供等，如大理石挂屏、古化石、古铜鼓、手工艺品等士大夫精雅文化艺术体系。

朱光潜先生说过，心理印着美的意象，常受美的意象浸润，自然也可以少存些浊念，一切美的事物都有不令人俗的功效。



54 Modello del Giardino del Maestro delle Reti

Foto © Laboratorio Fotografico luav

网师园模型

luav摄影室

Giardino del Maestro delle Reti (Wangshi yuan)

Il nome di questo giardino, ‘maestro delle reti’ (*wangshi*), significa letteralmente ‘pescatore’ e si ispira al tema del vecchio eremita che pesca in idilliaca solitudine lungo il fiume. Nel corso dei secoli, generazioni di persone hanno contribuito a dare forma allo speciale ‘mondo’ ricreato all’interno di questo giardino e ad accrescere il suo spessore culturale.

Il Giardino del Maestro delle Reti si trova lungo il vicolo Kuojiatou, una viuzza lunga e stretta che attraversa la parte sudorientale della città vecchia di Suzhou, molto suggestiva e ricca di poesia.

Nel lato sud del cortile davanti alla residenza sono piantate due sofore. La presenza di questi alberi ha una valenza culturale e simbolica, perché il colore giallo dei fiori e del legno della sofora, così come la forma rotonda dei suoi frutti, storicamente sono associati alla sfera dei nobili e dei funzionari.

Il Giardino del Maestro delle Reti oggi presenta la tipica forma delle residenze signorili di Suzhou di epoca Qing, con la parte abitativa a est e il giardino panoramico a ovest. Gli edifici sono separati da cortili, con quelli frontali più bassi e quelli posteriori più alti. L’ingresso principale si trova a sudest ed è chiamato ‘Porta del drago azzurro’ (*Qinglong men*).

网师园

“网师”，就是渔父、钓叟，园以渔钓精神立意。网师园的“境界”和深厚的文化积淀，是经过了数百年时间的磨洗和几代人的努力才完成的。网师园僻处苏州古城东南隅阔家头巷。长长的小巷，犹如抒情诗中的一串含蕴丰富的省略号。

宅前庭园南植盘槐两株。槐花、槐木都呈黄色，种子圆形，均有公相高贵之象。槐树两枝，乃上述历史意蕴的文化表征。

今网师园是清代苏州世家宅园的典型，东宅西园，各进的建筑高度是前低后高。网师园正门处东南，称青龙门。

正门两边门枕石，具有保护大门不受强力的碰撞，支撑枋柱和保证柱子不遭受腐蚀、不下沉。饰有四狮滚绣球浮雕，象征“好事成双”“子嗣昌盛”。

轿厅，俗名茶厅，供身份低微的客人喝茶。砖库门上方嵌有砖雕家堂，供奉“天地君亲师”五个牌位，是中国帝制社会最重要的精神信仰和象征符号。大厅前天井东西植有白玉兰两株，与厅后小天井所植金桂，合金玉满堂吉祥之意。

砖雕门楼作为大厅南对景，为清乾隆年间制成，雕镂运用平雕、浮雕、镂雕和透空雕等技艺，为江南一绝。十二对精美鹅头依次排列有序，支撑在“寿”字形镂空砖雕上。

中部上枋蔓草牡丹图案，象征富贵连绵不断。

“寿”字周围有蝙蝠、灵芝祥云、卍字、向日葵等。

下枋库门嵌饰鼓钉，谓仿螺狮而成。取其五行中属“水”的吉祥内涵。古代大门无门钉称白丁，指没有社会地位。清制大厅，位住宅正位，宽敞宏亮。大厅正南板壁上挂有堂对一副，东西两壁挂有象征春夏秋冬的大理石山水挂屏。

I basamenti in pietra a forma di tamburo ai lati dell'ingresso principale hanno la funzione di proteggere il portone dagli urti e di sorreggere gli stipiti in legno, salvaguardandoli dall'acqua e dall'erosione. Entrambi i basamenti sono decorati in rilievo con l'immagine di quattro leoni che giocano con una palla; essi simboleggiano la buona fortuna associata ai numeri pari e sono di buon auspicio per la prosperità per la casata.

Il vestibolo, chiamato 'Sala della portantina' (*Jiaoting*) o più comunemente 'Sala per il tè' (*Chating*), era utilizzato per offrire il tè agli ospiti di basso rango.

In alto nella parte interna del portale in mattone grigio scolpito vi sono cinque nicchie per contenere le tavolette commemorative dedicate a Cielo, Terra, Sovrano, Genitori e Maestri, i principali elementi della spiritualità e simboli dell'ordine sociale nella Cina imperiale.

Nel cortile di fronte alla sala principale vi sono due alberi di *Magnolia denudata*, mentre nel cortiletto posteriore vi sono degli osmanti gialli. I nomi in cinese di queste due specie di piante contengono i caratteri 'giada' (*yu*) e 'oro' (*jin*), e per tale motivo sono considerate di buon auspicio e simbolo di ricchezza.

Il portale in mattone scolpito, visibile guardando verso sud dalla sala principale, è stato realizzato durante il regno dell'imperatore Qianlong (1735-1796). È decorato con diversi tipi di intarsi in rilievo e trafori ed è considerato una delle meraviglie della regione del Jiangnan. Dodici coppie di teste d'oca elegantemente scolpite poggiano su pannelli di mattone traforati raffiguranti il carattere stilizzato *shou*, 'longevità'.

La fascia superiore del fregio è decorata con un viticcio di peonie, simbolo di ricchezza e onore imperituri. Sotto, vi sono tre sigilli rotondi con il carattere *shou*, circondati da decorazioni raffiguranti pipistrelli, funghi dell'immortalità a forma di nuvola, svastiche buddhiste, girasoli e altri motivi benauguranti.

Il portone sottostante è decorato con borchie metalliche che rappresentano delle chioccioline. Secondo la teoria dei

cinque elementi tale animale è associato all'acqua e ritenuto di buon auspicio. Anticamente in Cina i portoni delle case delle persone comuni senza una particolare posizione sociale non avevano borchie.

La sala principale (*dating*), costruita durante la dinastia Qing, è ampia e luminosa; occupa la posizione centrale della zona abitativa. Sul tramezzo all'interno della sala sono appesi due rotoli con i versi di un distico, mentre sulle pareti ad est e ovest ci sono quattro pannelli in legno con inserti in marmo screziato che raffigurano paesaggi nelle diverse stagioni.

La parete meridionale della 'Sala delle Dame' (*Nütting*) è decorata con incisioni piuttosto semplici, tra i quali spiccano motivi augurali per la prosperità della casata. Le due estremità della parte centrale del fregio sono decorate con l'immagine di una pietra sonora e di una coppia di carpe, elementi i cui nomi in cinese sono assonanti alle espressioni 'buon auspicio' e 'vantaggio reciproco'. La sala interna (dove si trova la 'Sala delle Dame') è un edificio di due piani a cinque campate, con ali laterali. Al suo interno risiedevano il padrone di casa e tutta la sua famiglia e vi è conservata una targa calligrafata da Yu Yue (1821-1907), importante studioso di filologia della dinastia Qing. L'iscrizione (*Xiexiu lou*) significa 'palazzo da cui si colgono le bellezze', ovvero dal quale si può godere di un bel panorama.

Tutti gli edifici hanno passaggi di servizio che conducono al giardino panoramico, grazie ai quali un tempo i residenti potevano accedere e godere quotidianamente di tale spazio.

La pavimentazione a mosaico davanti al piccolo chiosco sul lato occidentale del cortile alle spalle della 'Sala delle Dame' raffigura cinque pipistrelli e un airone su un pino, simboli di buona fortuna e longevità. Il mosaico al centro del cortile raffigura fiori a quattro petali stilizzati. Tutt'intorno, a fare da cornice, vi sono alberi di calicanto, pino bungeana, bosso, agrifoglio, ciuffi di mughetto giapponese e varie altre piante.

Parte centrale del giardino paesaggistico

L'apertura bassa che dalla sala della portantina conduce al giardino è sovrastata da una targa con la scritta «Piccola dimora del maestro delle reti» (*Wangshi xiaozhu*). Dietro di questa, dall'altro lato della porta, vi è una targa in caratteri nello stile dei sigilli con la frase «Vi si può trovar ristoro» (*Keyi qiche*). Si tratta di una citazione dalla poesia «L'uscio di frasche» (*Hengmen*) del *Classico delle Odi* (*Shijing*), che canta le gioie di una vita semplice e tranquilla, trascorsa abitando in una casa modesta e mangiando in modo frugale, senza la pretesa di prendere in moglie una donna di una ricca casata. Questo sentimento era proprio della cultura tradizionale degli antichi letterati cinesi.

Il giardino paesaggistico è più ampio a nord e più stretto a sud. Appena entrati si può vedere il muro intonacato che separa il giardino dalla zona abitativa ad est. Lungo il muro vi è un vialetto che corre da nord a sud, un tempo usato come passaggio di servizio dalle donne di casa e dai domestici. Sul lato destro dell'ingresso vi è il 'Torrente sinuoso' (*Panjian*), un rigagnolo con le sponde irregolari che occupa la parte del giardino a sudest dello stagno, tagliato nel mezzo da una chiusa. Il corso d'acqua è sovrastato dal 'Ponte della tranquillità' (*Yinjing qiao*), che lo separa dal corpo d'acqua principale del giardino dando vita a due ambienti diversi, uno più aperto e uno più appartato.

Il 'Padiglione della collina degli osmanti' (*Xiaoshan conggu xuan*) ha finestre sui tutti i lati. Nella parete a nord vi è una finestra quadrata con un'apertura rotonda al centro del graticcio che offre una visuale sulla composizione di rocce all'esterno.

Usciti dal padiglione e dirigendosi verso ovest ci si collega al 'Sentiero del taglialegna' (*Qiaofeng jing*), un corridoio che da un lato sale su una montagnola e dall'altro conduce al 'Padiglione dell'armonia' (*Daohe guan*) e al 'Chiosco della cetra *qin*' (*Qinshi*). Al centro del chiosco della cetra

vi è un mattone cavo della dinastia Han, sopra al quale è appeso un pannello di marmo raffigurante un paesaggio. La porta nella parete est del cortile è sovrastata da una targa con incisa la scritta «Ferro e cetra» (*Tie qin*), che rimanda all'espressione «ossa di ferro e cuore di cetra», ovvero essere risolti ma amorevoli.

Sul lato ovest vi è un giuggiolo di grandi dimensioni e sul lato est vi è un bonsai di melograno dall'aspetto imponente e vetusto.

Le vedute sopra descritte si trovano in zone appartate. Al centro del giardino si trova lo 'Stagno delle nuvole rosa' (*Caixia chi*), un laghetto di poco più di 300 metri quadrati, senza isolotti e fiori di loto al suo interno. Lo specchio d'acqua si estende a sudest oltre il 'Ponte della tranquillità' e a nordovest oltre la passerella di pietra. La forma ricorda quella di una tartaruga, animale propizio e simbolo di lunga vita.

La passerella a zigzag rasente all'acqua e la scogliera frastagliata, con massi che sporgono verso l'interno dello stagno, danno la sensazione di galleggiare sull'acqua. Tutti i padiglioni, poggi, corridoi e chioschi si affacciano sul laghetto, così che da ogni angolo del giardino si abbia una vista sull'acqua. La perfezione delle proporzioni, la disposizione naturale degli spazi e la presenza discreta degli elementi architettonici nel giardino fanno apparire lo specchio d'acqua ampio e sconfinato, creando la suggestione di essere immersi in un villaggio lacustre.

Gli edifici e la vegetazione che circondano il laghetto sono disposti in accordo con la teoria dei cinque elementi (legno, fuoco, terra, metallo e acqua) e delle quattro stagioni. La sponda est è associata all'elemento legno e alla primavera. Durante questa stagione è ravvivata da un tripudio di colori: i rami bassi del gelsomino d'inverno (*Jasminum nudiflorum*) sfiorano l'acqua davanti al corridoio, le cime sinuose del pruno rosso (*Prunus mume*) sono in fiore, il glicine ricopre la montagnola di rocce a forma di leone e i fusti fioriti della rosa banksiae si arrampicano sulla parete intonacata. Il lato meridionale è associa-

to all'elemento fuoco e all'estate. Il padiglione sull'acqua e la montagnola di rocce chiamata 'Collina tra le nuvole' (*Yungang*) danno un'idea di sconfinatezza allo specchio d'acqua. La sponda ovest è associata all'elemento metallo e all'autunno. Su un piccolo promontorio al centro si erge il 'Chiosco della luna che sorge e del vento che si alza' (*Yuedao fenglai ting*). Il lato settentrionale dello stagno è associato all'elemento acqua e all'inverno. Le piante principali sono un pino bungeana e un cipresso. Dietro a queste si nasconde il 'Padiglione per osservare i pini e leggere i dipinti' (*Kansong duhua xuan*). Di fianco al padiglione si trova un corridoio che porta al 'Padiglione del ramo di pruno che spunta tra i bambù' (*Zhuwai yizhi xuan*). Ad ovest dello 'Stagno delle nuvole rosa' vi è il giardino interno chiamato 'Ritiro del pescatore ad ovest del laghetto' (*Tanxi yuyin*), che prende nome dall'antico giardino di Shi Zhengshi (1119-1179), famoso funzionario della dinastia Song. All'interno si trova la 'Dipendenza della tarda primavera' (*Dianchun yi*), dedicata alla stagione della fioritura delle peonie. Il 'Chiosco della sorgente fredda' (*Lengquan ting*) prende nome della vicina 'Sorgente smeraldina' (*Hanbi quan*), pozza profonda nell'angolo sud ovest del cortile. Il nome della sorgente è inciso sulle rocce sovrastanti nello stile calligrafico dei sigilli. Tutta la pavimentazione a mosaico del cortile è decorata con un motivo a rete con foglie di loto, pesci e gamberi, elementi strettamente connessi al tema del 'Maestro delle reti'.

Le sale studio

Tutta l'area a nord dello 'Stagno delle nuvole rosa' è occupata da studi. In ordine da ovest a est vi sono: un piccolo studio, il 'Padiglione per osservare i pini e leggere i dipinti', lo 'Studio del ricongiungimento nella vacuità' (*Jixu zhai*), lo 'Studio delle cinque cime' (*Wufeng shufang*). All'interno del piccolo studio, sulla parete settentrionale vi è appeso un distico di Chen Hongshou (1768-1822),

uno degli otto maestri intagliatori di sigilli dell'accademia Xiling di Hangzhou attivi durante la dinastia Qing, che recita: «La grazia celeste ripaga i governatori virtuosi. La più stimata delle imprese è tramandare il sapere di generazione in generazione».

All'interno dell'ampio 'Padiglione per osservare i pini e leggere i dipinti' vi sono due pezzi di legno fossile silicizzato, che richiamano i due vecchi pini piantati a sud dell'edificio. A questi due fossili sono stati dati nomi propri, come fossero oggetti personificati e divinizzati: 'Roccia del legno magico' (*Shenmu shi*) e 'Roccia che sottomette i draghi' (*Jianglong shi*). Anche l'albero di papaya bicentenario ad est del padiglione è considerato un oggetto apotropaico e ha un nome proprio: 'Albero che sottomette i draghi' (*Jianglong mu*).

'Leggere i dipinti' (*duhua*) è un'espressione elegante che indica l'apprezzamento della pittura. I dipinti cinesi sono opere d'arte composite che fondono poesia, calligrafia, pittura e sigilli. In questo contesto, il 'leggere i dipinti' può essere inteso sia come l'apprezzamento delle raffigurazioni bidimensionali di una pittura o meglio come l'apprezzamento del quadro tridimensionale visibile all'esterno del padiglione.

Nella parete nord vi è un'elegante finestra a graticcio aperta nel centro e con ai lati un distico che recita: «Tutt'intorno volano le rondini all'ombra delle piante | Davanti agli occhi i fiori del pruno sono come neve baciata dal sole». Le rocce e le piante dietro il padiglione sembrano incastonate nel graticcio della finestra, che fa da cornice a uno splendido dipinto tridimensionale di fiori del pruno.

Attraversando la porta a forma di luna piena dal 'Padiglione del ramo di pruno che spunta tra i bambù' si accede a un cortiletto con due ciuffi di bambù (*Bambusa multiplex*) dal portamento slanciato ed elegante disposti a est e a ovest. La pavimentazione è decorata con un motivo a ghiaccio screpolato, molto sobrio e pulito. Guardando a sud oltre la porta rotonda, si vedono il parapetto a gratic-

女厅南墙门雕刻简净,突出对子孙兴旺发达的主题。中枋两端饰龕和一对鲤鱼,组成“吉庆双利”寓意。

内厅(女厅)为二层楼,亦五间,带厢,为主人全家居住所在。晚清朴学大师俞樾书额:擷秀楼,即摘采远山秀色之楼。每进住宅都有西侧小便门入山水园,可以享受“园日涉以成趣”。

厅后小庭院,面东半亭前地上铺五蝙蝠和松鹤,象征五福捧寿,院中为软脚卍字海棠铺地,腊梅、白皮松、黄杨、鸟不宿、书带草等花木扶苏,犹春色满园。

中部山水园

自轿厅西首入低矮的水景园门,额曰“网师小筑”,背面门宕刻“可以栖迟”篆字,取自《诗经·陈风·衡门》。居处、饮食不嫌简陋,娶妻子也不必世家大族。安贫乐道,这是古代知识分子传统文化心理。

山水园北宽南窄。入门一道粉墙,将山水园与住宅相隔,沿东墙有便道直贯南北,作用与宅内避弄相同。门右侧一小窄溪“槃涧”,位于整个山水园水池东南,巽位。溪壁凹凸错落。涧中有水闸一座。架以引静袖珍型小桥,将园中之水隔成一大一小两体,形成旷奥不同境域。

四面厅“小山丛桂轩”,轩北墙正中一方窗,中间圆形窗框嵌进窗外假山一角。出轩西行,上爬山廊“樵风径”至“蹈和馆”,到琴室。琴室居中置汉琴砖一方,上悬山水画屏。东侧院墙门宕上刻有“铁琴”二字额,意思即铁骨琴心。西侧古枣树高,东侧古桩石榴大盆景。上述诸景为藏景。

彩霞池居中,水仅半亩,聚而不分,池中不植莲藻。水面经东南角的引静桥和西北角的平桥一架,顿呈“龟”状,有长寿的吉祥意蕴。曲桥贴水,驳岸有级,石矶亘列于中,出水留矶,增人“浮水”之感,而亭、台、廊、榭,无不面水,使全园处处有水“可依”。尺度比例之精妙,对空间抑扬、收放的自如处理,对园林建筑遮掩、敞显的潜心安排,使水面显得辽阔旷远,弥漫无尽,有水乡漫漭之感。

环池区的建筑和植物按五行四季方位配置:池东五行属木,春。廊前,迎春花低枝拂水,虬曲的枝头红梅俏,紫藤爬满了狮形假山,木香垂直满粉墙,春色一片烂漫。池南,五行属火,夏。水阁、云岗假山,池面有水广波延和源头不尽之意。池西,五行属金,秋。月到风来亭高踞池中半岛。池北,五行属水,冬。主植白皮松、柏树。看松读画轩隐于后。

轩旁修廊一曲与竹外一枝轩接连。彩霞池西为园中园“潭西渔隐”,为南宋史正志花圃旧名。院有殿春簃,芍药花时在春末,故曰殿春。冷泉亭,

因亭近涵碧泉,故名。院西南有一泓寒潭,篆书“涵碧”二字。庭院满铺渔网纹,“网”中有荷莲、游鱼、虾,与“网师”主题密切相关。

庭院满铺渔网纹,“网”中有荷莲、游鱼、虾,与“网师”主题密切相关。

深柳读书堂

彩霞池北自西至东是一区书房,自西至东,依次为:小书房、看松读画轩、集虚斋、五峰书屋……

小书房正北墙上悬挂清“西泠八家”之一陈鸿寿的对联:“天心资岳牧,世业重章平。”

宽敞的“看松读画轩”南有古松、白皮松,轩内两段硅化木化石,人们称之为神木石、降龙石,被神化、人格化。轩东窗外树龄200年的木瓜树也是庭院避邪之树,又称“降龙木”。

“读画”,是观画的雅称。中国画是熔诗、书、画、印于一炉的综合艺术,此处的“读画”,既可理解为观赏二度空间的国画,更应理解为观赏轩周围的立体画面。

正北一幅优美的尺幅窗,“满地绿荫飞燕子,一帘晴雪卷梅花”的对联,与轩后假山花卉好似镶嵌在窗扇里面一样,组成框景,成为一幅优美的立体梅花图。

进竹外一枝轩圆月门为一小天井,东西两侧各植一丛慈孝竹,姿态挺秀;冰裂纹铺地,冰清玉洁。从圆月门南望,画栏、花枝、矶岸、池南云岗假山都得其环中,如入月宫仙境。

集虚斋,取《庄子》“惟道集虚,虚者,心斋也”之意,读书养心,尽去内心尘滓,进入超功利的纯净的人生境界。

“集虚斋”二楼是园主子女读书处,俗称“小姐楼”,屋脊两端的凤头鸱吻引人注目。凤凰是传说中的一种鸟,为鸟中之王,中华两大图腾系统之一,也是婚姻美满的象征。民间将求得佳偶称“乘鸾跨凤”。

同一画面上三个鸱吻都不一样:凤头鸱吻、哺鸡鸱吻、如意鸱吻。东为书楼,楼上为书画楼,楼下称五峰书屋,书屋前后,皆有湖石秀峰起伏,象征在深山读书。

南庭院中几座造型奇特的假山石峰,其状尤其峻美,象征唐代大诗人李白诗中的“庐山东南五老峰,青天秀出金芙蓉”!文人们在此屋获得崖栖庐山读书的雅趣。

假山铺设粗粝的冰裂纹,令人产生春来冰融的联想,也是旱地水作的妙用。网师园“地只数亩,而有纤回不尽之致……柳子厚所谓‘奥如阱’者,殆兼得之矣!”“池容澹而古,树意苍然僻”,园内宜坐宜留,有槛前细数游鱼,有亭中待月迎风,而轩外花影移墙,峰峦当窗,宛然如画,静中生趣。

cio, i rami fioriti, le rocce sulla riva e la 'Collina tra le nuvole' racchiusi nel cerchio della porta, come fossero parte di un immaginario e fatato paesaggio lunare.

Lo 'Studio del raccoglimento nella vacuità' prende spunto da un passo del famoso testo della scuola daoista Zhuangzi: «Il Dao si raccoglie solo nella vacuità: la vacuità è il digiuno della mente». Coltivando la pace interiore attraverso lo studio e liberandosi completamente dai pensieri inutili si entra in uno stato di purezza che trascende il perseguimento delle soddisfazioni materiali.

Al primo piano dello 'Studio del ricongiungimento nella vacuità' vi è la sala studio dei figli del padrone di casa, comunemente chiamata la 'Loggia delle giovinette' (*Xiaojielou*). Alle estremità del colmo del tetto vi sono due vistose decorazioni a forma di testa di fenice. La fenice è un animale mitologico considerato il sovrano di tutti gli uccelli ed è - insieme al drago - uno dei due principali motivi augurali cinesi. È anche il simbolo dell'armonia coniugale e popolarmente si usava l'espressione «volare via sul dorso della fenice» (*chengluan kuafeng*) per indicare il coronamento di un matrimonio felice.

In un'unica veduta appaiono tre differenti tipi di decorazioni sui colmi dei tetti: a testa di fenice, a becco di chiocchia e a 'scettro della fortuna' (*ruyi*).

Ad est vi è un altro edificio a due piani adibito a studio, con sopra una sala per la pittura e la calligrafia e sotto lo 'Studio delle cinque cime'. Sul fronte e sul retro di questo edificio vi sono composizioni di rocce del Lago Tai con picchi e avvallamenti: rappresentano montagne sperdute tra le quali ci si può immergere nello studio.

Alcune delle alture e vette dalle forme curiose create con rocce all'interno del cortile meridionale sono particolarmente maestose. Rappresentano le cinque cime del monte Lu, immortalate in questi celebri versi del poeta della dinastia Tang Li Bai (701-62): «Le cinque vecchie cime a sudest del monte Lu | Sembrano fiori di loto dorati che si stagliano nell'azzurro del cielo». In questo padiglione i letterati potevano piacevolmente dedicarsi ai propri studi, sentendosi come tra le rupi del monte Lu.

Le composizioni di rocce sono disposte su una pavimentazione rustica con un motivo a ghiaccio crepato, che fa pensare allo scioglimento del ghiaccio in primavera e crea magicamente l'effetto dell'acqua senza la presenza di questo elemento.

Il Giardino del Maestro delle Reti offre un'infinità di percorsi e scorci, nonostante abbia una superficie di soli pochi *mu* (circa 5.000 mq). In esso sembra trovare realizzazione lo stato di contemporanea 'profondità e vastità' idealizzato dal letterato della dinastia Tang Liu Zongyuan (773-819). Lo stagno ha un aspetto antico e placido, mentre le piante esprimono un ideale di rifugio tra il verde della natura. Dentro al giardino ci si può sedere e prendere una pausa, fermarsi a contare i pesci appoggiati a una balaustra, godersi la luna e il fresco della brezza dentro un chiosco, osservare il passaggio dell'ombra delle piante sui muri nel corso della giornata, oppure contemplare immaginarie cime e rupi che si stagliano davanti alla finestra come in un dipinto, ritrovando così tutto il piacere di un momento di quiete.



Danzando con la luce

Hélène Binet

Alcuni anni fa ho visitato velocemente i Giardini Classici di Suzhou. Durante la visita, la mia attenzione era costantemente distolta dalle bellissime piante, ponti e pietre, verso le mura dei giardini. Per lo più bianche, piuttosto alte, alcune parti delle mura si scrostano dalle strutture principali, creando sacche di spazio in cui si possono osservare luce e vegetazione. Quindi, le mura non costituiscono solamente le recinzioni dei giardini, ma formano inoltre percorsi protetti che ti guidano durante la visita. Il ricordo delle mura bianche mi ha accompagnato e ho iniziato a immaginare come potessero raccogliere diverse ombre, consentendo il dipanarsi di uno spettacolo giocoso. Questo momento rivelatore è stato così significativo che ho promesso a me stessa che sarei tornata a esplorarlo con la mia macchina fotografica.

È stata quindi una decisione naturale utilizzare queste mura come il soggetto per uno speciale progetto di fotografia commissionato dalla Power Station of Art (PSA) di Shanghai per la mia personale del 2019.

Durante i primi scatti, comunque, ho capito che non ero così interessata allo spettacolo di ombre, ma piuttosto alle mura stesse e al modo in cui avevano preservato i segni e le tracce del tempo. Potevo distinguere l'usura e il deterioramento, la crescita dei microorganismi e l'erosione causata dagli agenti atmosferici, mentre allo stes-

so tempo le mura vibravano con le pietre e gli alberi adiacenti, amplificandoli.

Lavorando con queste mura e i loro segni, ho iniziato a sentire come se stessi raccogliendo tutte le storie che erano state impresse lì, i sogni di qualche terra lontana che potevano aver evocato per gli abitanti confinati al loro interno.

Ho iniziato a vedere i segni sulle mura come se fossero paesaggi desiderabili, come delle reminiscenze dipinte di rituali secolari.

Le fotografie sono state scattate spontaneamente, inquadrando direttamente il soggetto con due delle mie macchine fotografiche, non solamente la classica 4 × 5 ma anche la mia 6 × 6: un formato che non ha gerarchia e che mi permette di lavorare più liberamente. Il rapporto tra i due formati crea un dialogo nuovo in questo libro, permettendo al pubblico di creare i propri paesaggi.

Gli scatti sono stati realizzati durante il mese di giugno, subito dopo la pioggia, che aveva portato con sé una quantità incredibile di umidità. L'aria era piena di goccioline: goccioline contenenti la luce e il colore dell'ambiente. Siccome il colore nasce da una danza tra la luce e un corpo, quando fotografo a colori mi ritrovo a catturare un breve momento di questa danza.

与光共舞

埃莱娜·比奈

几年前，我短暂参观过苏州古典园林。在参观过程中，我的注意力不断地从美丽的植物、桥梁和石头上转移到园林的墙壁上。这些墙壁大部分是白色的，相当高，墙面的有些部分已从主结构上脱落，创造出了一些可以观察到光影与植被的空间。因此，墙壁不仅是花园的边界，而且也形成了一些受到保护的途径，指引着你的游览。白墙的记忆留存在我的脑海中，我想象着在这些白墙下能够形成多少光影，可以用来呈现出一场有趣的展示。揭秘它们是如此扣人心弦，我向自己保证会重回苏州园林，用我的相机探索它们。

因此，我很自然地决定将这些墙壁作为主题，为我在2019年上海当代艺术博物馆(PSA)的个展而创作的一本特别的影集。

然而，在第一次拍摄中，我意识到我对光影展现上的兴趣远不及我对墙壁本身以及它们保留时间印记的方式上的兴趣。我能够分辨出墙壁上的磨损、微生物的生长以及与遥远气象事件相关的风化作用，同时感受到墙壁与相邻的石头和树木一同摇摆、共鸣。

用这些墙壁和它们上面的印记进行创作，让我开始感觉像是在收集烙印在那上面的故事，它们似乎能够唤醒被限制在其中的居民对某个遥远国度的幻想。

我开始把墙上的印记看作是令人向往的风景，如同是一本关于世俗典礼的回忆画册。

这些照片是我不由自主地拍摄下来的，用我的两台相机直接构图，不仅使用经典的4 × 5格式，还运用了我的6 × 6格式：这是一种没有层次结构的格式，它可以让我更自由地创作。两种格式之间的关系在本书中形成了一个崭新的对话，使观众能够根据它们创造出自己的风景。

整个六月，我都在进行拍摄，雨后的天气带来了令人不可思议的湿度。空气中充满了水珠：水珠包裹着光线和周围事物的色彩。由于色彩源于光与物体之间的摇曳，所以当我运用色彩拍摄时，我发现自己捕捉到了这种摇曳的短暂瞬间。













A photograph of a man in a boat, likely a gondola, with a teal overlay. The man is shirtless, wearing light-colored shorts, and has tattoos on his back and legs. He is leaning forward, holding a long pole. The background shows a wooden structure and a white bucket. The text 'La Gondola' is overlaid in red, and '贡多拉' is overlaid in white below it.

La Gondola

贡多拉

A photograph of a man working on a boat hull in a workshop. The man is shirtless and wearing dark pants, leaning over the hull. The workshop has wooden walls and a metal cart in the background. The image is overlaid with a semi-transparent teal color.

Barca xe casa

La gondola contemporanea è l'ultimo esito di una plurisecolare, graduale successione di impercettibili modifiche strutturali e accorgimenti empirici introdotti nel tempo dai maestri d'ascia veneziani

Giovanni Caniato

船即是家

当代的贡多拉船，是威尼斯的造船工匠们世代继承与发展的最终成果，他们通过结构上的调整和经验上的汲取让贡多拉更符合时代特征

乔万尼·卡尼亚托

La gondola dei Tramontin

Giovanni Caniato

Con la morte prematura, nel novembre 2018, di Roberto Tramontin - unico rappresentante della quarta generazione di costruttori di gondole che avviò l'attività in Venezia con il capostipite Domenico, bisnonno di Roberto - si rischia la dispersione di un patrimonio prezioso. Un patrimonio, soprattutto immateriale, di tecniche lavorative, conoscenze empiriche e correlate strumentazioni specifiche oramai unico nel suo genere, trasmesso di padre in figlio senza soluzione di continuità per ben oltre un secolo. A Domenico Tramontin, nato nel 1854 in una famiglia originaria dell'area dolomitica friulano-cadorina, giunta a Venezia nel primissimo Ottocento, si affiancheranno e poi gli subentreranno i figli, fra i quali Giovanni, padre di Nedis. Quest'ultimo ha operato senza soluzione di continuità - per ben settant'anni - nello squèro di famiglia: dai primi anni Trenta fino al 2004, utilizzando senza variazione alcuna le metodologie e le attrezzature usate dal padre e dagli zii: in particolare - predisposti a fine Ottocento dal nonno Domenico - il *cantièr* (parola che in veneziano identifica la controsagoma ancorata al terreno sulla quale si imposta lo scafo) e il *sèsto*, una peculiare dima empirica, grazie alla quale si ricavano fuori opera tutte le ordinate della gondola, una diversa dall'altra.

Domenico svolse il suo apprendistato nello squèro dei Casal: forse la più importante dinastia di maestri d'ascia dell'Ottocento maturo, per poi mettersi in proprio nell'ultimo scorcio del secolo. Fondò - probabilmente a trent'an-

ni, nel 1884 - la ditta che ancor oggi porta il suo nome e che ebbe il più noto rappresentante nel nipote Nedis (1921-2006), padre di Roberto. L'oramai inevitabile cesura di continuità nella 'trasmissione del sapere', da padre a figlio o da maestro a garzone, in questo come in altri *squèri* veneziani, fa il paio con la cronica carenza di ricambio generazionale: cioè di maestranze giovani in grado di apprendere i rudimenti di un mestiere di altissima specializzazione, che richiede necessariamente, oltre ad una predisposizione innata e alla forte volontà di apprendere, anche lunghi anni di pratica 'sul campo'. Da affinare non solo in cantiere, bensì anche 'a monte': a far inizio dai 'terreni da legname' dell'entroterra dove era indispensabile saper selezionare e far ridurre in tavole, con gli spessori e le dimensioni richiesti, i tronchi delle varie essenze destinate alle singole componenti strutturali della gondola. Ancor oggi, infatti, per garantire risultati soddisfacenti in corso d'opera, i tronchi grezzi (in primis quelli di rovere per i *sérci*: le due tavole portanti di fiancata), ma anche quelli di larice e abete per il fasciame, di ciliegio per i *trasti*, di olmo, mogano e noce), per poter essere utilizzati al meglio devono possedere alcuni indispensabili requisiti, non sempre percepibili ad occhio nudo: venature regolari, compattezza dell'impasto, assenza o quantomeno scarsità di nodi, assenza di distacchi radiali e di marcescenze o muffe interne.

Lo *squèro* dei Tramontin - «fornitori della Real Casa», come recita il cartiglio che accompagna l'arme sabauda,

ancora campeggiante in loco - attestato almeno dal XVII secolo era in origine tutt'uno con le due contigue *tèze* lignee utilizzate da un altro ramo dei Casal fino all'immediato secondo dopoguerra, poi dalla cooperativa Manin con il maestro d'ascia Giovanni Giuponi negli anni Cinquanta e, infine, dal maestro d'ascia Daniele Bonaldo; attivo fino a tempi recenti in un cantiere che opera prevalentemente nel rimessaggio di imbarcazioni a motore e che ha purtroppo perduto una delle componenti indispensabili che qualificano lo *squèro* tradizionale: lo scalo in terra battuta digradante verso l'acqua, documentato in un raffinato bassorilievo marmoreo che orna l'ottocentesco basamento del monumento funebre dei Casal, nel cimitero di San Michele in Isola. Benché sottoposto al vincolo delle legge 1497/1939 sulla «protezione delle bellezze naturali e panoramiche», integrata dalla nota nr. 4130/1964 dell'allora Soprintendenza ai monumenti di Venezia, l'antico *squèro* dei Casal agli Ognissanti ha quindi in qualche misura perduto le sue caratteristiche proprie, che si conservano ancora, invece, nel nostro contiguo *squèro* dei Tramontin: lo scoperto di terra battuta per il varo e l'alaggio delle imbarcazioni, sul quale si affaccia la grande *tèza* (capannone ligneo, impostato su pilastri di cotto, con pareti di tavole rimovibili all'occorrenza) per consentire le lavorazioni al coperto. Una struttura produttiva che era talvolta associata ad un piano superiore, destinato in origine ad abitazione del conduttore o dei suoi lavoratori come si può notare ancor oggi nel vicino *squèro* di San Trovaso o in quello, non più attivo da oltre trent'anni, affacciato sul rio de la Sensa a Cannaregio. Questi cantieri navali venivano chiamati *squèri da sotil* (o *da fn*, dove si costruiscono e riparano gondole, sàndoli, topi e altre barche di limitate dimensioni) e *da grosso*, dislocati ai margini della città e che erano specializzati, almeno fino alla metà del secolo scorso, nella produzione delle imbarcazioni in legno di maggior portata (*pèate, burci, comacine*) e, prima del definitivo imporsi dei natanti motorizzati e in ferro, in vere e proprie piccole navi a due o tre alberi.

La compresenza di un 'luogo del lavoro' ancora intatto nelle sue peculiari caratteristiche tipologiche e della più longeva dinastia di maestri d'ascia specializzata nella costruzione in esclusiva di gondole con il metodo tradizionale pre-novecentesco, fu una delle ragioni per cui, fra il 1989 e il 1991, vennero effettuate alcune decine di ore di girato proprio nello *squèro* dei Tramontin. Ciò al fine di documentare in ogni sua fase, preparatoria ed esecutiva, la costruzione della gondola con le tecniche, i procedimenti ed i materiali della tradizione. Questa protratta operazione, portata a compimento, su supporto VHS, per la regia di Giuliano Virgiliani Pesenti, era nata d'intesa con il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (ora confluito nel più ampio Museo delle Civiltà, in Roma EUR), che era l'unica istituzione italiana con competenza specifica nel settore demo-etno-antropologico. Questo progetto di documentazione sulla costruzione della gondola trae in particolare origine dall'importante mostra dedicata alle Marinerie Altoadriatiche, organizzata nel Museo Nazionale di Roma nel 1989. Iniziativa che aveva favorito la nascita all'interno dello stesso museo, tradizionalmente orientato, fin dalle sue origini, sulla cultura materiale 'di terra', di una sezione permanente dedicata, appunto, alle tradizioni marinare dell'Alto Adriatico e, in particolare, di Venezia e della sua laguna. Su richiesta della direzione del Museo l'intero girato è stato depositato nel 1992 per le finalità proprie di documentazione e conservazione della cultura immateriale.

Alcuni mesi or sono, nell'ambito del progetto della mostra *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads*, che verrà inaugurata a Ca' Foscari in occasione del quarantennale del gemellaggio concretizzatosi nel 1980 con Suzhou, si è ritenuto opportuno rinnovare l'amicizia e la reciproca solidarietà fra le due città anche tramite quello che è il simbolo universalmente conosciuto di Venezia: la gondola, che non arriverà più in Cina nella sua materialità bensì con un approccio tecnologico che siamo convinti consentirà di apprezzarne le tanto peculiari ca-

ratteristiche costruttive e la raffinatezza dei maestri d'ascia veneziani, grazie ad un percorso di realtà aumentata che introduce attivamente il fruitore alla scoperta dello *squèro* e di alcune fasi realizzative della gondola effettuate al suo interno.

Al riguardo va rimarcato che tecniche e materiali, come la stoppa e la pece, sono oramai del tutto in disuso, vuoi per la normativa sanitaria che proibirebbe l'impiego della pece fusa, vuoi per l'introduzione del compensato marino in luogo delle tavole, stagionate e conformate a caldo, di rovere o di abete. Negli ultimi decenni, inoltre, sono stati introdotti collanti e resine che trent'anni or sono non esistevano o non venivano impiegati nella cantieristica tradizionale veneziana; ma anche l'utilizzo, un tempo esclusivo, dei chiodi di ferro zincato è oramai in buona misura sostituito da viti inox e si sta perdendo il diffuso utilizzo delle antiche misure venete, che il protagonista del girato - Nedis Tramontin - impiegava quotidianamente in tutte le fasi preparatorie e costruttive di quelle che definiva le sue 'creature'. La straordinaria rilevanza, sotto l'aspetto demo-etno-antropologico, ma anche tecnico-linguistico, di questo girato 'al grezzo', ma realizzato con ottime qualità esecutive e

formali, è oggi ancor più accresciuta a causa della recente scomparsa, cui s'è fatto cenno in premessa, di Roberto: l'ancor giovane figlio di Nedis che, ancora trentenne, si vede collaborare con il padre, in qualità di coprotagonista, in quasi tutte le fasi del girato.

La quinta generazione dei Tramontin è rappresentata dalle due giovani figlie di Roberto, le quali tuttavia non sono del mestiere e stanno comunque impegnandosi con grande volontà con l'intento di trovare soluzioni atte a portare avanti la memoria della tradizione familiare e a incentivare la ripresa nell'antico *squèro* di attività produttive e didattiche appropriate e compatibili.

L'obiettivo finale che ci si ripromette di portare a compimento - a margine delle belle iniziative espositive promosse da Ca' Foscari d'intesa con le istituzioni cinesi - è di riordinare logicamente la complessa filiera tecnico-esecutiva della gondola, ripercorrendo in successione, sulla scorta di questo veramente irripetibile documento audiovisivo, le principali fasi della costruzione dell'imbarcazione simbolo di Venezia e mettendone a disposizione gli esiti a favore di studiosi, studenti, artigiani, cittadini interessati e turisti consapevoli.



D. TRAMONTIN & FIGLI

TRAMONTIN & FIGLI
D. TRAMONTIN & FIGLI

特拉蒙丁船厂制造的贡多拉

Giovanni Caniato

2018年11月，罗伯特·特拉蒙丁(Roberto Tramontin)不幸英年早逝，他是特拉蒙丁家族造船厂的第四代传人，也是唯一的一个传人。罗伯特的曾祖父多梅尼克(Domenico)白手起家，在威尼斯创立了制造贡多拉的家族产业，随着罗伯特的离世，这门手艺濒临失传。这也是一份宝贵的家族财富，是一份非物质文化遗产，涉及到制作工艺、经验总结以及一系列特制工具等方面。这门手艺由父及子、代代相传了一个多世纪，现如今在同类造船技艺中是独树一帜的。多梅尼克·特拉蒙丁(Domenico Tramontin)于1854年出生于白云石山的弗留利-卡多利那地区，并于19世纪初迁居到威尼斯。他开启了这个家族的贡多拉制造产业，并将它传给了后代，先是他的儿子乔瓦尼(Giovanni)接班，接着又轮到孙子尼迪斯(Nedis)。尼迪斯在家族造船厂中断断续续工作了近七十年，从上世纪30年代初期一直到2004年。他从父亲和叔叔那里传承下来一些造船工艺和特制工具，其中“坎铁儿”(cantièr，一种木制骨架，将其固定在地上以便在它之上制作船身)和“塞斯多”(sèsto，一种建造船体肋骨的特殊测量模具，船体肋骨之间各不相同，因而制作起来有难度)这两件工具更是意义非凡，它们是19世纪末从他的曾祖父多梅尼克(Domenico)那里继承下来的。

曾祖父多梅尼克最初是在卡萨尔(Casal)家族造船厂当学徒，卡萨尔家族可以说是19世纪最有名望的造船家族。在19世纪末期，他就来自立门户了。他在30岁左右，也就是1884年，创立了以家族姓氏命名的公司。公司的名字传承至今，并在他孙子尼迪斯(Nedis 1921-2006)的经营下迅速壮大。尼迪斯就是罗伯特的父亲。如今对于“通过父子或师徒关系传授知识导致技艺断层”问题的批评不绝于耳。特拉蒙丁家族造船厂与威尼斯其它一些制造贡多拉的船厂一样，都面临着代际传承的困境：年轻的船匠如若想要精通这门手艺，除了过人的天赋及强烈的学习意愿外，还需要经年累月的实践经验。船匠不仅要在造船厂锻炼，还要熟悉产业链的“上游”——从内地的木材产地开始学起。他们必须掌握如何挑选木材，并将其按照要求的厚度和尺寸加工成木板；他们还要知道贡多拉船是由许多部件组装而成的，而不同的部件需要不同的木材。人们通常选用栎木来制作“塞尔奇”(sèrci，贡多拉两侧的支撑木板)；松木和杉木来制作

船壳；樱桃木来制作“特拉斯蒂”(船桨在船上的支撑物)；有时还会用到榆木、桃木、胡桃木等木材。事实上，直到今天，为了确保制造出质量上乘的贡多拉，被选中的原木必须具备以下几个条件(有时候它们之间的差别极其细微，甚至不是肉眼可以观察到的)：木材纹理均匀、整体结实、不要有木节或木节尽可能地少、不能开裂、不能腐烂以及内部不能发霉。

特拉蒙丁贡多拉船厂——是“皇室特许供货商”，正如萨沃伊皇家武器中附带的纸条上那样叙述，“它至今仍在使用”——根据记载，它至少从十七世纪起就已经存在，造船厂内设有两个相邻的木制“带扎”工棚，它们作为一个整体投入使用，当时管理它的是另一支卡萨尔(Casal)家族的分支，这样的状态一直持续到二战前夕；在上世纪五十年代，著名船匠乔瓦尼·朱博尼(Giovanni Giuponi)接管了这里，并将它改为马宁手工业合作社(Manin)；最后，船厂转移到了另一个著名船匠达尼尔·伯纳尔多(Daniele Bonaldo)手中。达尼尔·伯纳尔多至今仍活跃在造船界，但他现在主要从事机械动力船只的建造。遗憾的是，他现在的船厂少了“船台”——这种经过浇筑处理、以一定坡度向水面倾斜的滑台是传统贡多拉船厂的一个必不可少的组成部分。卡萨尔(Casal)家族在圣米凯来岛(San Michele)的公墓中建造了一座家族纪念碑，它的底座建于十七世纪，上面装饰有精致的大理石浅浮雕，连浮雕的图案中都出现了船台。受到1497/1939号有关“风景名胜保护管理”法令的管制，外加4130/1964号威尼斯“文物古迹保护”条例的约束，古老的“卡萨尔诸圣贡多拉船厂”在一定程度上失去了自己原有的一些特色。但与之毗连的特拉蒙丁贡多拉船厂却将它们保留了下来，例如之前提到过的“以一定坡度向水面倾斜的船台”，这里是船只下水及上岸的地方；还有“带闸”(tèza)，它是一个依靠陶土柱子支撑的木质工棚，构成墙面的木板在必要时还可以移动，主要是为船匠们提供一个带顶棚的工作场所。此外，还有双层“带闸”，即在工棚上另加一层给师傅和学徒们居住，今天我们仍可以在附近的圣特罗瓦索船厂(San Trovaso)以及卡纳雷吉区(Cannaregio)的散萨(Sensa)河道旁找到这一类建筑。散萨河道旁的双层“带闸”已经废弃了三十多年了。上述这些船厂都被称为“精巧型船厂”，人们在这里建造贡多拉、“散多罗”(Sandolo)、“

托博”(topo)等小型船只。威尼斯还有一些“大型船厂”，它们位于市郊，从上世纪50年代起就专注于大型木船的建造，例如“贝阿德”(pèate)、“布尔其”(burci)、“科玛奇尼”(comacine)等，它们还能制造双桅船及三桅船。当然，随着机械动力船只及铁船的出现，大型木船也风光不再了。

特拉蒙丁造船厂将制造贡多拉的“生产场地”及特色配套设施完好地保存了下来，他们家族也是历史最悠久的贡多拉船匠家族，至今仍然使用着20世纪初流传下来的一些古老工艺来打造船只。基于上述的原因，在1989年至1991年间，意大利导演朱利安诺·维吉里安尼·布莱森蒂(Giuliano Virgiliani Presenti)在特拉蒙丁造船厂里拍摄了长达几十个小时的纪录片。该记录片记录了用传统方法制作贡多拉的全过程：从筹备到生产的各个阶段、所需工艺及技术、不同阶段的进展情况以及使用了哪些原材料等问题。该记录片采用了VHS格式。这项旷日持久的拍摄工作是由罗马艺术及民俗国家博物馆(如今该博物馆已经并入了位于罗马EUR新区的“罗马文明博物馆”)发起的，它是意大利唯一一个专门研究民族学的机构。拍摄“制作贡多拉”纪录片的这个项目源自1989年罗马国家博物馆筹办的一个与亚得里亚海北部地区海军有关的重要展览。自成立起，罗马国家博物馆就主要致力于对“陆地”物质文化的研究。但这个展出促使博物馆内部成立了一个专门从事亚得里亚海北部地区航海传统研究的永久部门，其中，威尼斯及泻湖的研究是重中之重。应博物馆管理层的要求，整部纪录片于1992年被存放珍藏，旨在记录、保护这一珍贵的非物质文化遗产。

几个月后，为庆祝威尼斯与苏州缔结友好城市40周年(始于1980)，在威尼斯大学(Università Ca' Foscari)将举办“威尼斯和苏州——丝绸之路沿途的水城”这样一个大型展览。届时我们会赠送学校一艘由之前提过的著名船匠朱博尼(Giuponi)亲自打造的贡多拉，通过贡多拉——这个举世闻名的“威尼斯的地标象征”来巩固和发展两个城市以及中意两国之间的团结和友谊。这次我们不会再像1980年那样，将贡多拉以“实物”的形式送往中国展览。我们坚信，通过科

技术手段高度真实地还原威尼斯贡多拉造船厂的情况以及制作过程中的不同工序，也能展现贡多拉独具特色的构造以及威尼斯造船大师们的鬼斧神工。

值得注意的是，一些制造贡多拉的技术和材料，诸如丝束、沥青等，如今已经被废止了。一方面是因为新实行的卫生法禁止使用熔融沥青，另一方面是因为在生产过程中，人们引入了海洋胶合板来替代经过热塑及晾晒处理的桉木板或云杉板。此外，最近十几年，威尼斯造船行业的工匠们又开始重新使用木胶和树脂，它们已经三十多年未被使用过了。另外，不锈钢螺丝钉取代了过去唯一可用的、尺寸合适的镀锌铁钉。连纪录片主人公尼迪斯·特拉蒙丁(Nedis Tramontin)每天都在使用的、用于贡多拉(尼迪斯称其为“我的创造、我的宝贝”)筹备制作各个阶段的古老威尼斯测量手法，如今也快失传了。

无论从人类学角度看，还是技术语言角度看，这部纪录片都具有重大的意义。虽然摄制组工作人员都不是制造贡多拉的专业人士，但影片拍摄质量很高、拍摄内容也极具意义。如今，由于尼迪斯儿子罗伯特的英年早逝(正如我们之前在引言中提到的)，这部纪录片就更显得弥足珍贵。几乎在该片拍摄的各个阶段，罗伯特都以合作者的身份与父亲在一起工作，当时他还非常年轻，也就三十出头的样子。

家族的第五代传人当属罗伯特的两个女儿，虽然她们不是造船工人，但她们怀着极大的热情、决心采取各种行动来推动这项工艺的发展，这是他们家族传统的延续，也是家族的记忆。她们还在古老的贡多拉造船厂中重新恢复生产，并开展相应的教学活动。

正如我们承诺的那样，拍摄这个纪录片的最终目的就是在今年威尼斯大学与中国相关机构举办展览活动之外，有逻辑、有条理地向大家讲解贡多拉制造的相关工艺技术及操作方法；同时借助这部珍贵的、不可复制的纪录片中的影音资料，来带领大家重新回顾“威尼斯的标志”——贡多拉各个制作阶段的主要工序，希望对学者、学生、手艺人以及对此感兴趣的市民和游客们能起到帮助作用。



55 Fotografia di Leonio Berto dello squero di Venezia

雷奥里诺·贝尔托镜头下的威尼斯造船厂

1. La stagionatura del legname: tronco di rovere ridotto in tavole, tenute distanziate l'una dall'altra per favorirne l'areazione e la corretta stagionatura; dalle due tavole centrali, spesse circa 2,2 cm, vengono ricavati i due *sérci*, lunghi quanto la gondola, che costituiscono il fasciame portante delle due fiancate; per un risultato ottimale i *sérci* vanno ricavati da un tronco della lunghezza di 11,5 m, con diametro di 40 cm circa, con un lato il più diritto possibile e l'altro leggermente incurvato.

2. Il capannone (ven. *téza*) a due falde, dove si svolgono al coperto le lavorazioni, affacciato sullo scalo in terra battuta, digradante verso l'acqua, dove hanno luogo il varo e l'alaggio delle barche e dove, nel corso della buona stagione, si effettuano le manutenzioni.

3. Il *cantièr* è la struttura lignea, di regola ancorata al terreno e alle soprastanti travature, sulla quale viene impostata l'ossatura di una nuova gondola; rappresenta la controsagoma della curva del fondo e delle due aste terminali dello scafo, sulla quale viene segnata la posizione di tutte le ordinate (ven. *còrbe*). Sul *cantièr* verranno fissate per prime le tre ordinate principali (*còrbe maistre*) iniziando da quella poppiera, sulle quali si segneranno le altezze delle due fiancate.

1. 木材存放: 将栎木树干制成木板, 间隔一定的距离存放, 以满足板材通风的需求, 这样做也更有助于储存。用放在中央的几块厚度为2.2厘米的木板制造两件“塞尔奇”(sèrci)。“塞尔奇”要造的跟贡多拉一样长, 它们组成了支撑船壳的两个侧面。为了制造上好的“塞尔奇”, 需要对长约11.5米、直径约为40厘米的树干进行加工。最后制成的“塞尔奇”一段要尽可能地直, 另一端要微微地弯曲。

2. 工棚(威尼斯方言: 带闸 “tèza”)。工棚的屋顶由两个斜坡组成, 工匠们可以在带屋顶的作坊里开展生产加工工作。“带闸”建在经过浇筑处理的船台上, 船台以一定坡度向水面倾斜, 是船只下水及上岸的地方。在季节好的时候, 工人们还在船台旁进行贡多拉的维修工作。

3. “坎铁儿”(cantièr)为木结构, 通常固定在地面和上部横梁上, 工人们在它之上建造新的贡多拉的骨架。它与船体底部及两端杆子的外形轮廓相契合, “坎铁儿”上标记了所有船体肋骨(威尼斯方言: 科尔巴“corba”)的位置。在“坎铁儿”上, 从船尾开始设置了三个主要船体肋骨的坐标, 在坐标上标明船体两侧的高度。

4. 事先准备好船体肋骨“科尔巴”(corba, 每块由三部分组成), 它们构建起了贡多拉的整体骨架。多亏一种名叫“塞斯多”(sèsto da corbàme)的特殊测量模具, 工匠们才得以建造肋骨部分。这种模具在十九世纪末趋于完善, 特拉蒙丁家族船厂直到近些年前仍在使用它。在“塞斯多”的边缘刻画了一些标记(“卡杜奥”标记caduò), 通过这些记号能获得每个船体肋骨正面(“桑贡”sancón)外侧弧度曲率递减的情况。此外, 通过另外一系列刻画在低处的标记, 还可以计算船体肋骨正面的倾斜度。

4. La predisposizione 'fuori opera' di tutte le ordinate (*corbe*, costituite ciascuna da tre elementi), che compongono l'ossatura portante della gondola, viene realizzata grazie ad una speciale dima (*sèsto da corbàme*) perfezionata a fine Ottocento e ancora utilizzata dai Tramontin fino a pochi anni or sono. Lungo il bordo del sèsto sono tracciati dei segni (*segni del cadùo*), che consentono di ricavare la progressiva riduzione della curvatura esterna di ciascun *sancón* (il dritto dell'ordinata), la cui inclinazione (*spanto*) viene calcolata grazie ad un'altra serie di segni tracciati lungo la parte inferiore.

5. La piegatura a caldo, con acqua e fuoco alimentato da un fascio di canna palustre, di uno dei due *sérci*: le tavole portanti in rovere, lunghe quanto la gondola, che costituiscono l'opera morta di fiancata.

6. Particolare attenzione va riservata alla selezione del legno per i dritti (aste) di poppa e prua, che andranno ricavati da un'unica tavola di olmo (talvolta anche di rovere), evitando di effettuare giunte e quindi selezionando tronchi naturalmente dotati di curva a gomito coerente alla forma dell'asta.

7. Dopo aver messo in opera tutte le ordinate, il fasciame delle fiancate e i *trasti* che uniscono le fiancate medesime, si procede al rovesciamento dello scafo e alla saturazione del fondo della gondola con tavole di abete; lo

scafo verrà costretto ad assumere l'insellatura (*sentinà* o *cavalin*) richiesta ed è in questa delicata l'operazione che rivestono un ruolo fondamentale l'esperienza e l'occhio' del maestro, che deve saper tenere in debito conto sia le esigenze (e il peso) del gondoliere committente, sia il peso del ferro prodiero (*dolfin*) che può variare dai 6-7 ai 20 chilogrammi e oltre.

Per imprimere il *cavalin* si metteranno per prima cosa in forza due puntelli fra il fondo della gondola rovesciata e le travature del capannone, in corrispondenza dei cavalletti ove poggia quest'ultima; alle estremità dello scafo altri due puntelli verranno invece messi in forza gradualmente con il procedere dell'operazione, provvedendo contestualmente ad 'ammorbidire' i due *sérci* delle fiancate bagnandoli e scaldandoli.

8. Per rendere stagna l'opera viva dello scafo si procede all'impeciatura a caldo delle commessure fra le tavole del fondo e delle fiancate, dopo aver completato l'inserimento della stoppa catramata mediante il maglio e gli appositi *ferri da calafà*.

9. Su richiesta del committente, quando la costruzione dello scafo è conclusa, interviene un artigiano intagliatore che, dopo aver tracciato su un foglio di carta oleosa, in scala reale, il motivo decorativo, lo riporta mediante la tecnica dello 'spolvero' sulla porzione della gondola prescelta.

5. 加热使两块“塞尔奇”(sèrci, 栎木支撑侧板)中的一块弯曲。先将侧板沾水弄湿,再燃烧芦苇秸秆,用烟熏的办法来处理木板,以达到弯曲效果。“塞尔奇”是栎木支撑侧板,与贡多拉一样长,是船只侧面的重要组成部分。

6. 在制作贡多拉上翘的船头、船尾木杆时,要精心挑选木料。通常该部分是由一整块榆木木板(有时是栎木木板)加工而成。为了避免在木板外还要加一块上翘部分,在选择木材时,工人往往选择天然带有弯曲弧形枝干的树身,并且这些枝干要与船头、船尾木杆的形状相似。

7. 在拼接完所有的船体肋骨、侧面船壳以及连接船体侧面的滑轨之后,将船身翻转过来,并将铺好冷杉木板的船底浸湿。此时船身会按要求呈现鞍形(威尼斯方言称其为“森提纳”sentinà或“卡瓦林”cavalin)。在这一系列复杂微妙的操作过程中,造船大师的经验和“眼力”起着根本性的作用,他们还要考虑订购这艘贡多拉的船夫所提出的要求及

他的体重,还有船头铁制桅杆(朵尔芬“dolfin”)的重量,一般在20公斤左右的范围内浮动6-7公斤。为了将船身压制出鞍形(“卡瓦林”cavalin),首先,工人们必须在翻转的贡多拉底部及工棚的桁架之间安装两个支架,并使其与支撑工棚的三角架相契合。接下来,随着工作的逐渐进展,工人们要在船身的末端安装另外两个支架,同时用浸湿及加热的方法“软化”船体两边的栎木支撑侧板(“塞尔奇”,sèrci)。

8. 为了不让船体漏水,工人们需要在其底部及侧面的木板接合处涂上热沥青,同时使用大槌及“捻船缝专用铁”在船板的缝隙里塞进抹了焦油的麻絮。

9. 在船身建造完成之后,根据客户的要求,请一位雕工在油纸上按照实际大小来绘制出装饰性的图案。接着,使用“糖粉印刷技术”将图案加到需要装饰的贡多拉船上已达到美化船体的目的。

The Virtual Side of Venice

Tra le molte sfide che chi si occupa di *Exhibition* si trova quotidianamente a dover affrontare, quella rappresentata dalla messa in scena del valore immateriale dei beni esposti è forse una delle più stimolanti e insidiose al tempo stesso. Raccontare la stratificazione intangibile di significati e contenuti condensati in un frammento di patrimonio, sia esso archeologico, architettonico, culturale o di qualsiasi altra natura, costituisce infatti un'impresa tutt'altro che scontata, nella quale i margini di lavoro sono condizionati dalla necessità di mantenere un equilibrio costante tra rigore scientifico, efficacia narrativa ed esigenze di mercato. Da questo punto di vista, l'evoluzione dei codici narrativi e la presenza sempre più capillare e radicata dei media ha giocato un ruolo fondamentale che, se da un lato ha arricchito enormemente il parterre di soluzioni a disposizione di progettisti e curatori, dall'altro ha notevolmente complicato lo scenario di settore. Non stupisce quindi che, di fronte a *pattern* fruttivi sempre più plasmati dal rapporto indissolubile con l'elemento tecnologico e con le sue complesse regole - immediatezza, accessibilità, sovrabbondanza, esperienza - la contaminazione dei codici tradizionali con linguaggi innovativi e soluzioni narrative *altre* sia diventata un trend evolutivo tanto naturale quanto imprescindibile e necessario. Tanto più in un ambito, quale quello museale, dove la qualità espositiva si misura, tra le altre cose, anche a partire dalla capacità di esplicitare in modo tangibile, efficace e soprattutto universale il valore immateriale dei beni costituenti il percorso allestitivo. In questo processo di *restyling* espressivo, le soluzioni basate sulle cosiddette *immersive technologies* rappresentano una delle famiglie più interessanti per potenzialità e versatilità, con applicazioni che spaziano dal *Projection Mapping*, all'*Augmented Reality*, dalla *Virtual Reality*, alle *Immersive Room*. Lavorando sui meccanismi percettivi e sensoriali e sfruttando l'effetto illusorio ge-

威尼斯的虚拟面

对于负责本次展览前期筹备工作的工作人员来说,在每天都需要面对的众多挑战中,如何将展品的“非物质价值”展现在观众面前这项任务或许是最令人振奋也最难以捉摸的挑战之一了。在描述不论是考古层面的、建筑层面的、文化层面的或是其他性质层面的一件文化遗产时,如何展现其内部中所凝聚的内涵与内容的无形分层,着实是一件不易的工作。这种工作的误差边界取决于如何保持科学严谨性、叙事效果以及市场需求间的稳定平衡。从这个方面来看,叙事规则的发展演变以及媒体这个日益广泛分布且根深蒂固的存在扮演了一个起着决定性作用的角色,一方面它极大地丰富了设计师和策展人可以使用的展示手法的范围,但同时在另一方面也使得行业情况变得极为复杂。因此,面对因技术要素及其复杂规则(即时性、可访问性、超丰富性、可体验性)之间密不可分的关系而日益成型的观感模式,传统规则被创新语言及其他叙事方法所“污染”就成为了一个自然而然而又必要的进化趋势。更重要的是,在诸如博物馆之类的区域中,要评价展览质量,除了许多其他需要考虑的事情,首先要看的是如何用有形、有效且通俗的方法去清晰地解释观众参观路线上的非物质财产的内在价值。

在这种极富表现力的重新塑型的过程中,基于沉浸式技术的展示手法是在潜力与多功能性方面最有趣的代表之一,而这种沉浸式技术的应用范围包括光雕投影、增强现实、虚拟现实及沉浸式房间。研究感知及感官的作用过程的同时充分利用各种投影及可视化设备可以带来的虚幻效果,沉浸式展示手法可以改变空间及物理环境,使观众沉浸于视觉体验,而这种视觉体验也越来越丰富、整合,甚至可以抹消和替换实际的展览空间。确实,在这种展示手法的使用频率日趋频繁的情况下,在如何选择使用沉浸式展示手法的过程中,应该更多地考虑这种创新技术的魅力所带来的直白简单的情,而不应该考虑这是对特定展览或特定叙事需求的一种有效解决手段。但是当“沉浸式展示手法”的这个决定是经过一系列深思熟虑的批判性思考并且与展览参观路线其他的部分可以达到一致时(正如本次展览的做法),传统展示手法与创新性叙事手法之间的整合确实可以带来非常有效的成果,使整体的观感体验达到另一个层次。

在本次“威尼斯与苏州——丝绸之路上的水城”展览中,我们选择在展览中加入VR(虚拟现实)装置也是为了最大程度地提高展览内容的观感性和可互动性,使用VR技术介绍的这部分内容是十分复杂且非物质的,即威尼斯贡多拉的传统建造方法。尽管关于这个主题有许多丰富的音频资料频文档和详尽的相关研究评价(关于此部分可参看 Giovanni Caniato 博士所写的文章),但仍然有可能会受到不太适合复原其实际复

nerato dall'uso dei vari *device* di proiezione e visualizzazione, le soluzioni *immersive* permettono infatti di trasformare lo spazio e gli ambienti fisici, *immergendo* virtualmente il pubblico in un'esperienza che, di volta in volta, può arricchire, integrare o addirittura obliterare e sostituire lo spazio espositivo vero e proprio. È anche vero che, in casi purtroppo ancora troppo frequenti, il ricorso a soluzioni di questo tipo si deve più ai facili entusiasmi indotti dal fascino di un intervento tecnologico innovativo *tout court* che non ad un'effettiva risposta a specifiche necessità espositive o narrative. Ma nei casi in cui, invece, la scelta di ricorrere all'*immersività* nasce da una riflessione critica ponderata e da una strategia coerente con il resto del percorso espositivo, come si è peraltro cercato di fare in questa sede, l'integrazione tra soluzioni tradizionali e *storytelling* innovativo può davvero dare risultati di grande efficacia, portando l'esperienza fruitiva complessiva ad un livello completamente diverso.

Nel caso del progetto della mostra *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads*, la scelta di inserire nel percorso espositivo un'installazione basata sull'uso della *Virtual Reality* è nata proprio nell'ottica di massimizzare la fruibilità e la comunicabilità di un contenuto articolato e fortemente immateriale per sua stessa natura: quello della tradizione costruttiva della gondola veneziana. Un tema che, per quanto corredato da una ricca documentazione audiovideo e da un esaustivo corredo critico (si veda a questo proposito il contributo di Giovanni Caniato), rischiava di risultare comunque penalizzato dalla limitatezza dei sistemi tradizionali, poco adatti a restituirne l'effettiva complessità e la dimensione fortemente legata all'ambito del *fare*. Da qui la decisione di optare per una soluzione che permettesse di entrare 'fisicamente' all'interno di uno *squero* e, contestualmente, di sperimentarne in presa diretta le attività e le peculiarità, convertendo di fatto il visitatore da semplice spettatore passivo - come sarebbe stato ricorrendo solo ai

complessità e di sperimentarne in presa diretta le attività e le peculiarità, convertendo di fatto il visitatore da semplice spettatore passivo - come sarebbe stato ricorrendo solo ai

complessità e di sperimentarne in presa diretta le attività e le peculiarità, convertendo di fatto il visitatore da semplice spettatore passivo - come sarebbe stato ricorrendo solo ai

complessità e di sperimentarne in presa diretta le attività e le peculiarità, convertendo di fatto il visitatore da semplice spettatore passivo - come sarebbe stato ricorrendo solo ai

complessità e di sperimentarne in presa diretta le attività e le peculiarità, convertendo di fatto il visitatore da semplice spettatore passivo - come sarebbe stato ricorrendo solo ai

tradizionali canali testuali o a schermo - a effettivo protagonista interattivo e *agente* all'interno di un'esperienza spaziale e virtuale al tempo stesso.

«The Virtual Side of Venice» (questo il nome della sezione in questione) funziona infatti come una finestra temporale sul passato degli *squèri* veneziani, attraverso la quale il visitatore, una volta indossato l'*headset* e immerso nell'esperienza virtuale, può letteralmente riavvolgere le lancette della storia, attraversare una circoscritta ricostruzione digitale di Venezia antica e assistere in prima persona alle diverse lavorazioni e operazioni messe in atto dai maestri d'ascia nel processo di realizzazione della più iconica delle imbarcazioni veneziane. A fare da sfondo d'elezione per questa esperienza lo *squèro* dei Tramontin, scelto proprio perché, parafrasando il già citato contributo di Giovanni Caniato, perfetta sintesi tra un 'luogo del lavoro' ancora intatto e sede di una delle più longeve maestranze d'ascia attive nella realizzazione in esclusiva delle gondole veneziane.

Tornando agli aspetti tecnici, la *Virtual Reality*, rispetto ad altre possibili soluzioni offerte dall'ambito immersivo, è stata selezionata proprio perché particolarmente adatta al tipo di contenuto esposto. Il dover mettere in mostra un *know-how* prevalentemente tecnico e pratico, ha infatti fatto pendere l'ago della bilancia a favore di una strategia espressiva che fosse capace di coniugare in un unico canale i temi della visualizzazione, della presenza e dell'interazione. Da questo punto di vista la *Virtual Reality* si è quindi configurata come una soluzione particolarmente adatta per almeno tre motivi: in primo luogo perché già sdoganata con relativo successo in ambiti caratterizzati da analoghe necessità e dinamiche fruttive, come quello della formazione innovativa, del *training immersivo* e delle filiere produttive e manutentive. In seconda battuta perché effettivamente capace di fare leva su meccanismi cognitivi e percettivi idonei a trasferire con efficacia informazioni e contenuti caratterizzati da una discreta aleatorietà e non supportati necessariamente

da una componente materiale, come dimostrato ampiamente dalla letteratura di settore, seppur con indagini provenienti da contesti anche molto distanti (dalle neuroscienze al *visual merchandising*). E, infine, perché perfetta per permettere una facile esportabilità e scalabilità - sia logistica che geografica - dell'intera esperienza, in linea non solo con la natura itinerante all'origine della mostra ma anche, seppur simbolicamente, con il gemellaggio del 1980 tra Venezia e Suzhou, riaffermato nel 2008 con la donazione alla città di Suzhou di una gondola realizzata dal maestro d'ascia Giuponi.

Per concludere, qualche breve cenno al team che ha realizzato il progetto. L'installazione *The Virtual Side of Venice* nasce infatti dal lavoro di una squadra trasversale, che ha coinvolto in un'unica cordata realtà diverse, provenienti sia dal mondo accademico che da quello imprenditoriale e associativo.

Il progetto è stato coordinato dall'architetto ed esperto di innovazione e *immersive-tech* Andrea Gion, finanziato grazie alla generosa donazione predisposta dall'Associazione Culturale Savio Benefactor di Venezia nella figura della presidente Dina Pasquali Vivante, supervisionato in qualità di responsabili scientifici dal dott. Giovanni Caniato, dal prof. Giuseppe D'Acunto, coordinatore del laboratorio VIDE (Vision Integral Design Environment) sezione dell'infrastruttura di ricerca IR.IDE dell'Università Iuav di Venezia e dal relativo team di ricerca (Alessio Bortot e Francesco Bergamo), e realizzato materialmente da Hybrid Reality, startup padovana specializzata nell'utilizzo della *Virtual Reality* per l'architettura, la formazione e il museale. Più nello specifico, Hybrid Reality si è occupata sia della progettazione tecnica dell'installazione, sia della creazione contenutistica, rilevando, digitalizzando, mappando e infine implementando per l'ambiente VR una sezione urbana di Venezia antica, l'ambiente dello *squèro* Tramontin e, soprattutto, le varie attività e lavorazioni messe in atto dalle maestranze per la realizzazione delle gondole.

L'aver potuto sperimentare un'esperienza fruitiva innovativa all'interno di un percorso di qualità e di grande complessità quale quello della mostra organizzata congiuntamente dall'Università Ca' Foscari Venezia e dalla Soochow University di Suzhou ha rappresentato un'im-

贝尔加莫)。达昆托教授还是VIDE(Vision Integral Design Environment—视觉整体环境设计)实验室的协调人,该实验室是威尼斯建筑大学IR.IDE研究项目下属基础架构部分。整个“威尼斯的虚拟面”项目由帕多瓦市的一家名为Hybrid Reality的初创公司完成,该公司专精于虚拟现实设备在建筑、培训以及博物馆行业的应用。更具体地说,Hybrid Reality既负责设备安装部分的技术设计,又负责内容主体的创作,在不断统计、数字化、制图和最终执行的过程中,他们在VR环

portante occasione di confronto su un tema fruitivo ed espositivo sempre più attuale e importante. Realtà, questa, con la quale il mondo dell'*Exhibition* e di chi di questo si occupa si troverà a fare i conti ogni giorno di più, in un senso oppure in un altro.

境中展现了古城威尼斯及特拉蒙丁造船厂,最重要的是,他们还展现了工人们在建造贡多拉时所需要进行各种操作及过程。这次由威尼斯大学和苏州大学联合举办的“威尼斯—苏州”展,通过自身高品质且极为复杂的参观路径,给予了参展者一种创新的观展体验,并且这次展览是这个讨论十分现实且日益重要的与观感及讲解有关主题的重要机会。我所说这一切以及这次展览所应用的虚拟现实技术,是整个展览界和展览负责人或迟或晚都将预想及考虑的事情。

Giuseppe D'Acunto, Andrea Gion

English Texts

Luca Ferrari
Ambassador of Italy
to the People's Republic of China

The catalogue *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads* is an imaginary milestone on a long path between two cities whose bond cannot reveal the value of human friendship any better.

Images and stories lead us through the history of one of the most ancient, intense and uninterrupted exchanges between East and West, a symbol of knowledge and understanding of the other. A tie enriched along the centuries, by the fervid works of poets, merchants, explorers, scholars, religious men, to a point that for both Italian and Chinese sides the signature of the “Sister Cities” Protocol between Venezia and Suzhou, in 1980, was the natural evolution that gave a bold outburst to join tradition and innovation.

Since then, relations have increased constantly, in the fields of Culture, Academia and industrial relations. Today Suzhou hosts a relevant Italian community and the largest Italian industrial district outside Europe. Venice represents a natural harbour for Chinese studies and it is considered by far by the Chinese as one of the most interesting and popular cities in the world hosting a renown Chinese Pavilion at the Biennale.

In a world still marked by the consequences of the pandemic, where distances seem to increase, the Italy-China Year of Tourism and Culture 2022 plays a pivotal role as a bridge ideally linking people, awaking the natural curiosity which always nourished the fertile soil of the enduring relations between millenary civilizations.

An ancient Chinese proverb says: “it takes a decade to grow trees but it takes a hundred years to grow people”. I strongly

believe that we have to encourage and strengthen people-to-people exchanges once again, as these represent, indeed, the most precious and resilient part of the enduring friendship between our people.

That is the power of the strong relation between Venezia and Suzhou, two cities so far on earth yet so close in mind, a vivid symbol of dialogue and collaboration between our two Nations.

Tiziana Lippiello
Rector, Ca' Foscari University Venice

The exhibition *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads* celebrates a millenary friendship between our civilisations, a journey that begins far back in time, with missionaries, travellers and merchants, the best known of whom was Marco Polo, a curious and eclectic Venetian merchant. We retrace the stages of the friendship between the two peoples and the collaboration between the two cities, inaugurated in 1980 with the signing of the protocol of their twinning, one of the first in China and Europe; in truth it began much earlier, with cultural and commercial exchanges along the silk routes: a tradition that continues to this day.

In this regard, I recall three important cultural initiatives that followed the twinning and consolidated it: the foundation of *Catai. Magazine of Studies and Documentation on China*, published by the Venice City Council (the first issue of which came out in 1981); the extraordinary archaeological exhibition *7,000 Years of China*, in 1983; and finally, the International Study Conference *Ancient Chinese Civilisation*, held at the Giorgio Cini Foundation in April 1985, under the high patronage of the President of the Italian Republic and with the support of the Ministry of Culture of the People's Re-

public of China, which saw the participation of the University of Venice (Seminar of Chinese Language and Literature).

To keep this thousand-year tradition of relations between the two cities alive, in February 2017 the two state universities, Ca' Foscari University of Venice and Soochow University, promoted a bilateral cooperation agreement and, by mutual agreement founded at Soochow University the Ca' Foscari Soochow Office 威尼斯大学办公室 with the aim of facilitating dialogue between the two cultural, social and economic realities, and promoting cultural and scientific collaboration projects between the two universities, useful for the development of these latter and the mutual knowledge and collaboration of the two cities. The project entitled *Two Cities, Three Bridges*, over the years has seen the scientific collaboration of professors, researchers and lecturers from different subject areas, on three themes symbolically represented by three bridges: 1. “Languages and Cultures. Cultural Heritage along the Silk Road”; 2. “Management and Business. From Flowers to Fruits”; 3. “Water, Science and Technology. Improving Quality with Advanced Materials for the Removal and Recovery of Contaminants in Natural Waters”.

The Ca' Foscari Soochow Office project was supported by the Italian Ministry of University and Research and the Italian Consulate in Shanghai. Within these three themes, the two universities conducted joint research and promoted study programmes, such as the intensive Italian language course at Soochow University, the co-tutorship programme as part of the Erasmus Plus ICM 2019-22 funded PhD programme, the seminar *The Cultural Significance of Water in Eastern and Western Classics* (Soochow University, 2018), joint

publications in the scientific field and finally the exhibition *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads* that crowns, in the Italy-China Year of Culture and Tourism 2022, all the cultural and scientific, educational and territorial development activities promoted by the two cities. In 2019, the general strategic agreement between Ca' Foscari University and Soochow University was joined by an agreement between the Faculty of Architecture of the latter university and Luav.

The two-year pandemic has inexorably changed our lives and our projects. Today, more than ever, international cooperation can contribute to world peace, to the realisation of shared projects of environmental, economic and social sustainability, to the construction of a universal ethic, respecting all civilisations, realising an ancient Chinese adage: harmony in diversity (*he er budong* 和而不同).

Speaking of invisible cities, Italo Calvino recalled how Kublai Khan noted that Marco Polo never spoke of Venice, and he replied: "Every time I describe a city, I say something about Venice". Kublai Khan insisted on knowing more about Venice and Marco remarked: "The images of memory, once fixed with words, are erased. Perhaps I am afraid of losing Venice all at once if I talk about it. Or perhaps, speaking of other cities, I have already lost it little by little" (Italo Calvino, *Le città invisibili*. Milan: Mondadori, [1993] 2021).

Our projects aim to safeguard two wonderful and fragile cities of water, two cities on the UNESCO World Heritage List, by promoting the enhancement of their cultural heritage and ecosystems, cultural and scientific dialogue, and the sharing of best practices and research results through the innovative and transversal skills of young talents from all over the world.

Zhang Xiaohong **Rector of Soochow University** **in Suzhou**

Marco Polo, a famous Italian traveller, born in Venice to a rich merchant family, recounts in his *Il Milione*, well known to the Chinese, what he saw during the seventeen years he spent in China, the richest country in Asia at that time. However, few people know that in *Il Milione* there is also a moving episode in which one day, during his travels, Marco came to an ancient city; here the water flowing under the bridges and the songs coming from the fishermen's boats immediately made him homesick, so much so that he called this city "the Venice of the East": it was Suzhou. On 16 March 1979, the mayor of Venice Mario Rigo wrote a letter to the interim president of the Chinese People's Association for Friendship with Foreign Countries Wang Bingnan in which he suggested a twinning between Venice and Suzhou for the first time. On 24 March 1980, Venice and Suzhou formally signed the twinning agreement, the first for the city of Suzhou: in this way the two cities continued to write a common history. Suzhou and Venice are both water cities, one in Asia and the other in Europe, and are similar in many ways: Suzhou is a beautiful city known for its historic gardens, Venice is a famous and romantic city rich in history. For two thousand years, the 'Silk Road' has united and brought the two cities together, even though they are separated by countless mountains and rivers, and connected East and West, making both civilisations shine in their contact. Seven hundred years ago, these two cities became twin cities thanks to the first link created by Marco Polo's journey and thanks to a letter filled with deep friendship written forty years ago. The five colours are

all different but mixed together they form an image, the five notes are all unique but harmonised together they give life to music. Two cities with such different development and characteristics have created a very strong consonance in the transmission of historical heritage and the mutual exchange of civilisations.

The friendship between Suzhou and Venice has continued to grow even more thanks to the close union between the universities of Suzhou and Venice. On 27 February 2017, the University of Suzhou and the University of Venice established formal cooperation by signing the *Memorandum of Cooperation between the University of Suzhou and Ca' Foscari University of Venice* and the *Memorandum for the Establishment of an Office of the University of Venice at the University of Suzhou*. Subsequently, the rectors of the two universities met several times, jointly developing the scientific research cooperation project called *Two Cities, Three Bridges* (culture, economy and environmental sustainability), the Erasmus+ Project and the Dual Internship Programme, as well as a series of other cooperation projects. In addition, they realised the exhibition *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads*.

"Every beauty is unique and one must be able to appreciate the beauty of other cultures as one's own"; this exhibition will help to strengthen an equal dialogue between the two cities and the two countries, to build a mutual appraisal, to promote cultural exchange, and to offer the world valuable cultural achievements.

2020 was a truly anomalous year. In dealing with the sudden outbreak of COVID-19, all countries around the world strengthened their ties and cooperation and made huge efforts to fight it. At the beginning of the epidemic, all friendly countries, including

Italy, offered great support to China and helped us achieve a great victory against the virus. As soon as the epidemic broke out in Italy, President Xi Jinping expressed the sincere closeness of the Chinese people and government to the Italian people. The Chinese government helped Italy with large quantities of materials for the treatment and prevention of the virus. The University of Suzhou and the University of Venice also supported each other in many ways. In facing common difficulties and helping each other, we felt an even deeper sense of solidarity and closeness, despite the geographical distance. The University of Suzhou has been waiting for the moment to be able to realise together with the University of Venice the exhibition *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads*, precisely to promote mutual understanding between Italy and China and between the Chinese people and all European peoples, to strengthen mutual cultural exchanges and build together a new and splendid future in diversity. May the exhibition be a complete success! May the solid friendship and long-standing collaboration between the University of Suzhou and the University of Venice and between the cities of Suzhou and Venice go one step further!

Rosanna Binacchi
Head of Secretariat, Italy-China
Cultural Forum

Cooperation in the cultural sphere represents one of the strong and strategic points in the dynamics of bilateral relations between Italy and China. Since 1988, when the first Italian government delegation, with expertise in cultural heritage conservation, arrived in China, cooperation in the cultural sphere between the two countries has expanded, imple-

menting a constant and significant intercultural dialogue. Today, every area of cooperation explored reveals broad and innovative prospects for development. In recent years, important conservation and restoration work has been carried out, a common line of heritage protection has been shared, exchanges in many artistic sectors have intensified, and museum cooperation has been strengthened through exchanges of exhibitions and joint projects, aimed at involving and bringing the general public of both countries closer together, promoting mutual knowledge of their respective heritages and cultures. Synergies and projects that have never completely failed, even in critical moments that have marked our recent history, but on the contrary have experimented new ways of working and sharing at a distance. In this framework of effective cooperation, the role of the Italy-China Cultural Forum, established under the aegis of the Governments of the Italian Republic and the People's Republic of China, has proved to be important and strategic, as a technical tool to promote concrete forms of cooperation in the cultural sector, in compliance with the respective legal systems and the principles of reciprocity and mutual benefit. Among the Forum's actions, a central role is played by twinning projects between Italian and Chinese UNESCO sites. In this sphere it is the twinning between Venice and its lagoon and the city of Suzhou and its gardens. An initiative aimed not only at the protection and promotion of their respective cultural heritages, but also at a targeted and articulated promotion of their respective territories. Suzhou – a splendid city known for its classical gardens and canals. As Marco Polo called it, “the Venice of the East”.

Venice – unique and iconic for the beauty but also fragility of its artistic and architectural heritage – a universally recognised paradigm of environmental, social and cultural sustainability.

Suzhou and Venice, distant but similar. For two thousand years the ‘Silk Road’ has brought them closer, connecting East and West. A twinning that is centuries old and reaffirmed forty years ago, a concrete model of cultural diplomacy and synergy to address and experiment with solutions to the sustainability issues that polarise international research and debate.

Preface

The year 2020 marked the 40th anniversary of the twinning between Venice and Suzhou, as well as the 50th anniversary of diplomatic relations between Italy and China. To mark the occasion, despite the global impact of the COVID-19 pandemic, Ca' Foscari University of Venice and Soochow University in Suzhou planned a series of institutional and research initiatives. The exhibitions, in particular, have been re-evaluated as ongoing collaborative projects that will serve to deepen a research- and socially-based collaboration between scholars and citizens of Venice and Suzhou to address the challenges and opportunities of water cities along the Silk Road in line with the 17 UN Sustainable Development Goals and to solve the innovation challenges of both cities. The exhibition *Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads* explores the past, present and future of two water cities such as Venice and Suzhou, whose territory is the result of an artificial balance between nature and human ambition. As part of the Silk Roads, the two cities demonstrate the importance of waterways in connecting

peoples and cultures. The exhibition takes place in Virtual Tour mode, as a new proposal for the enhancement of temporary exhibitions, an interdisciplinary platform to encourage a global dialogue on the historical, cultural and economic exchanges between water cities along the maritime silk routes in the Afro-Eurasian continent. The exhibition research team with the coordination of the curators has experimented with new solutions to connect the Ca' Foscari Exhibition Spaces with a virtual design that offers the user a complete experience of the materials selected for the exhibition. The virtual exhibition is accompanied by a richly illustrated catalogue containing essays and entries compiled by the numerous authors involved in the project. The volume becomes a further interdisciplinary platform to encourage global dialogue on the historical, artistic, cultural and economic exchanges between water cities along the maritime silk routes from the Serenissima to the Afro-Eurasian continent. Venice and Suzhou are linked by centuries of experience in the control, use and representation of water. Both cities' water landscapes are the result of a long evolution of water control. Today, both cities face the challenges of preserving tangible and intangible cultural heritage, promoting environmentally sustainable tourism, and recycling pollutants, among others, with a shared commitment to increasing the potential of urban waterways. Ca' Foscari University and Soochow University are committed to bringing research closer to society and training the next generation of global citizens and scholars. The two universities have a strategic partnership, strengthened by the opening of the Ca' Foscari office in Suzhou in February 2017. Common research areas are cultural heritage, business management and envi-

ronmental sciences, with a focus on water management.

Tiziana Lippiello,
Angelo Maggi, Andrea Nanetti

Venice in the Lagoon

“Venice is inconceivable without its lagoon; without the lagoon Venice could not exist”. (Mike Smart, Maria José Vifials)

Venice in the Lagoon. A Changing Space

Venice was born ancient in the dying Antiquity, a place of refuge and extreme resistance in a marginal space of survivors belonging to this civilization. Arising from an obliged change in the common perception of space, the lagoon becomes a settlement for the same reasons that had previously excluded it from civil life. In the lagoon, the castaways of the Roman civilization found a shelter from barbarians. The lagoon is an insidious, marginal place: its crossing requires an extensive knowledge of the changing geography of its channels and its seabed, the considerable mutation of its landscape depending on the tides, the water edges and the land.

The new inhabitants of the lagoon were forced to adapt to this environment, without surrendering to the significant restrictions of living in such an atypical place. They were not overwhelmed by a marginal survival, but transposed what they had left in their place of origin into this new space. Cassiodorus, one of the last Roman intellectuals, describes the life of the people resident in the lagoon before the birth of the City. The inhabitants – he states – eat fish and engage in salt production (so precious that it was also used as currency).

Every family owns a boat and uses it to move “as on the land horses are used”.

Cassiodorus goes on to describe the buildings, among the reeds and on stilts – similar to the *casoni* we are familiar with, that – “resemble seabird nests” and even float on the water, like rafts.

Boats ‘as’ horses, houses ‘as’ seabird nests. In the lagoon one lives ‘as’ on the land not on the land itself. Venice will never be considered a city, but ‘as’ a city, a metaphor of a city, the result of an extraordinary transposition.

With secular tenacity, the inhabitants created the conditions on the islands and salt marshes to replicate the routine of civilised life within this extraordinary environment, bestowing even more splendour to this life, because it highlights the incongruity of the lagoon space with the needs of urbanisation. For this reason, they developed an ‘acrobatic’ will that would leave its mark on their history. When Venice was founded it was decided not to separate, nor to reclaim the chaotic mixture of land and water reigning there, but rather, to jealously defend the ‘neutrality’ of this environment – neither land nor sea – at all costs, over the centuries, to preserve, through a constant human intervention, the fluid interweaving of both land and water. Nature had spontaneously but temporarily created these elements and Nature itself, if left to do so, would erase this status by burying the lagoon with the debris from the rivers that flowed into it.

The land in the lagoon is usually mixed with water. It is ‘uncertain’ land. In fact, Venetians call *terraferma* (mainland) – safe land – the territory that lies over the lagoon border. As the historian and philosopher Boncompagno da Signa wrote in 1240, for Venice “pavimentum mare, coelum est

tectum” (the floor is the sea, the roof is the sky).

The history of Venice is specifically the history of a successful management of a complex environment, that required the lagoon community to exercise a perennial demiurgic tension that deeply influenced its mentality, its social cohesion, its governmental culture and its public spirit.

One can see traces of the above-mentioned on a more general level, in the ability of the Venetian community to maintain a geopolitical position of the city that has a long-standing and complete exploitation of its potential, even beyond its very power: the centrality between East and West.

Venice will stay away from the West for a long time – a West that lies too close, because it begins at the edge of the lagoon – while near to the far East, beyond the sea. Venice has the privilege of being a world of its own – from East to West and from West to East, projecting the lagoon into the geopolitical space, between land and sea, the lagoon of the medieval Euro-Mediterranean geopolitical space that Venice helped to create.

Francesco Petrarca calls Venice the “alter mundus” (other world), grasping its essence better than anyone else. The Venice of the ‘other world’, apparently based on the reflections in the water of an iridescent and unpredictable lagoon dependent on its transitional climate – not entirely Mediterranean, not yet continental – and of course to its singular landscape. Some days, when clouds cover the horizon and the wind blows, one can feel the thrill of the high seas.

The sea seems to touch the horizon at certain points, in others a green and colourful meadow in springtime appears to stretch out turning brown, red or purple in

autumn. The waters are hidden from sight, and the profiles of boats seem to sail through the earth. A subdued place. Echoes are silenced, time is lost, in the scanty lapping and in the reflections of the waters, motionless like columns.

The section of the exhibition displays historical maps of the lagoon that fix, for an instant in time, the morphological features in the constant modification of its space, highlighting its evolution and man-made modifications, together with three short films. These films start from the city and will sail through the lagoon canals revealing what is usually hidden beneath its waters, from the benthic habitats to the MOSE structures, from the shapes of the seabed to wreckages and archaeological remains. Concurrently, one learns how far human action, based on knowledge, can go to improve this precious territory.

The scientific community is at the forefront in the research of environmental dynamics of the lagoon and its surroundings with studies besides, on sustainable management of its resources and anthropogenic impacts. Some decades ago, for instance, the loss of water-plant meadows due to excessive anthropogenic pressure had caused the depletion of biological and ecological quality of the lagoon, as well as the edible fish species stocks, with important socioeconomic and environmental consequences. A project has been designed to restore such meadows, representing an example of integrated and applied sustainability, where economic, social and environmental features proceed to restore the complicated relationship between the lagoon inhabitants and the lagoon itself.

CORILA, the Consortium for the coordination of research on the Venice lagoon system, a non-profit association involving Ca’ Foscari University of Venice, Iuav Uni-

versity of Venice, the University of Padua, the National Research Council and the National Institute of Oceanography and Experimental Geophysics, is part of this context. CORILA promotes and coordinates research on the Venice lagoon, also at international level, facilitating interaction between the scientific community and the public administration. It studies the physical system, the environment, the architecture and the landscape, as well as the economic and social aspects of the lagoon and its settlements. These are all significant interconnections of a complex system, processing and managing this information in an integrated framework, participating also in international projects and other activities funded by the European Union, offering Venice and its lagoon as a ‘study site’. Indeed, Venice may be considered a gigantic laboratory to conduct interdisciplinary research on climate change adaptation and mitigation.

Alessandro Buosi, Francesco Calore,
Caterina Dabalà, Alberto Madricardo,
Fantina Madricardo, Antonio Marcomini,
Andrea Rosina, Mauro Sclavo, Adriano Sfriso

1. Stefano Codroipo and Jacopo Leonardi (engraver). *Topographic Map of the Lagoon, of Shores and of Main Rivers of the Veneto Territories in 1792* (Archive of Adriatic Studies ISMAR CNR, Reg. ISA, c.16) Drafted by Stefano Codroipo and engraved by Jacopo Leonardi in 1792, this map of the lagoon and of adjacent areas follows the 16th century xylography by Cristoforo Sabbadino but has been updated to the last years of the Republic. With reference to the map issued two centuries earlier, the harbour mouths that connect the lagoon to the sea are already reduced to the three still existing today, but the course of many

rivers still end up in the lagoon. The mouth of the Piave river still delimits the lagoon to the Northwest, near Jesolo. The Po River delta is clearly developed, but still far from its maximum extension.

2. Pierre Lessan, Bernardo Combatti. *General Map of the Lagoons of Venice* (Adriatic studies archives ISMAR CNR, Reg. ISA, c.19)

Based on the original survey led by Eng. Lessan, director of the Civil Factories and Marine Hydraulic Works of the Napoleonic Reign of Italy (1805-14), this map has been redacted by Bernardo Combatti and engraved by Dionisio Moretti around 1818. This hand-painted copy, shows the addition of manufactures that had been completed or were already planned, as the Empire's Bridge (today Liberty Bridge), scheduled to link the mainland to Venice through the railway, and several projects to consolidate the shoreline between Lido and Malamocco already underway. The important modifications of the lagoon morphology that evolved during the following century can be observed in the complex web of canals that once characterised the lagoon before the great excavation works of the 20th century, and the mouth bar that divided the harbour mouth of Lido and Tre Porti canal, which no longer exist.

3-5. Photographic recordings of living organisms in lagoon aquatic ecosystems

In aquatic ecosystems living organisms are classified according to their position in the water column. Plants and animals living on the seabed are called 'benthos'. These organisms are characterised by a wide variety of shapes and lifestyles; they play a crucial role in the ecosystem through trophic webs and cycles of matter. The rich mosaic of habitats and biodiversity of

benthic communities are closely linked to the morphology of the lagoon system and to its evolution. Extreme and variable environmental conditions distinguish the lagoons from sea or freshwater, defining a dynamic and selective environment. Some species play a fundamental role, transforming and structuring the submarine landscape. This is the case for phanerogam prairies, the meadows of *Pinna Nobilis* or the populations of big sponges observed on the seabed of lagoon canals, in a sheltered environment sustained by the breath of the tide.

6. Detail of the Grand Canal seen with Google Earth overlaid with the high-resolution morphobathymetric map of the Venice lagoon acquired by CNR-ISMAR in 2013
Detailed view of Canal Grande via Google Earth and an overlapped high-resolution morphobathymetric map of the Venetian lagoon acquired by CNR-ISMAR in 2013. Erosive shapes can be clearly distinguished in correspondence to the vaporette (water-buses) stops along with numerous objects on the seabed. The colour scale indicates the different depths, from 1.3 meters (red) to 5 meters (blue).

7-8. Photographs of the Venice Lagoon

The two photographs describe an ideal journey in and out of the canals of the lagoon system: one realises that it cannot be considered just the frame of the city, but a real system, a pulsating, dynamic organ: if from above its canals are similar to arteries receiving and transporting water from the sea, inside them are hidden shapes and landscapes that are not discernible to the human eye, which is so 'distracted' by the beauty of the city. There are also dunes, the structures of the mobile dyke system, and submerged archaeological sites. Through

the digital reconstruction of the seabed and underwater filming, a hidden world inextricably linked to Venice will be revealed, but also a balance that has been disturbed many times at the hands of man. The lagoon is in fact a delicate ecosystem: a substantial portion of the local economy is inextricably intertwined with traditions and depends on that environment. We will therefore see how man has managed to retrace his steps, using the scientific knowledge and know-how of the lagoon inhabitants to restore the lagoon environments.

The Origins of Venice

Year 900: "His Lordship Duke Pietro, in the ninth year of his duchy, began to build a city with his subjects near Rialto". (Giovanni Diacono, *Storia dei Veneziani*)

Before Marco Polo. Venice in the High Middle Ages

1. The Origins of Venice

The origins of Venice represent a particularly fascinating area of study, as it is one of the very few Italian cities born in the Middle Ages. In Roman times, Venice (in Latin *Venetia et Histria*) was a vast region of the empire that stretched from Istria to the river Adda. After the fall of the reign founded in Italy by the Goths of Theoderic in 553, Venice became part of the Roman Empire, whose seat was then in Byzantium. However, the arrival of the Lombards (569) in Italy brought about significant changes and within a few decades they had conquered almost the entire North of Italy. Byzantine Venice resisted the conquest and became part of the Exarchate of Ravenna, the territorial defence organisation built by the empire in Italy, but its ter-

ritory gradually shrank. At the end of the 8th century, the Lombard historian Paolo Diacono wrote that Venice in his days, had ceased to stretch over such an extensive area recalling the imperial period, but was now made up of “a few islands”. The lagoon of Venice was born, the seat of the Byzantine military command of the Northern Adriatic, which constituted a duchy governed by a high officer who had the charge of *magister militum* or duke. However, it was too soon to allege the existence of the city of Venice, notwithstanding the increased population in the lagoon islands, most likely allured by the presence of the Byzantine authority and its political-military elite. There is limited knowledge available regarding life in early Venice but we can say that in the 8th century, the population had already begun to undertake fishing activities and exploitation of the salt pans towards an initial phase of substantial commercial activity in the Adriatic and on the Po river.

The Venetian Dukedom at the time remained linked to Byzantium. But the general crisis of Byzantine Italy, due to the intolerant religious policy of the emperors and to the territorial strengthening of the Lombard kingdom, led in 751 to the fall and subsequent siege of Ravenna and the Exarchate to the Lombard King Astolfo. Isolated, the Venetian Dukedom, consequently started to loosen its ties with the Byzantine Empire. It was in those same years that the local community elected dukes, the first affirmation of an autonomous dimension that never led to end all ties with Byzantium, which always remained the legitimising authority, often only theoretical, of the duchy's authorities.

The conquest of Italy by the Franks of Charlemagne represented a genuine turning point and undeniably, the Venetian

Dukedom ran the risk of being engulfed within the vast empire that Charles was building. Charles' own son, Pipino, presumably conquered and ruled the lagoon for some years. Byzantium intervened with a large fleet occupying the lagoon, thus leading to the withdrawal of the Franks and with the peace of Aachen in 812, the respective areas of influence of the two empires were defined: the Frankish and the Byzantine. Venice remained in the Byzantine sphere of influence.

Under these new circumstances and in view of an increasingly important role of Venice, the first ducal dynasty of the lagoon known to us, that of the Particiaci, began the construction of a real city on the islands of the Rialto archipelago and during the 9th century the church of San Marco, the Doge's Palace and the church of San Zaccaria were built. These buildings, together with the church of San Pietro di Castello the Episcopal seat since 776, constituted the urban nucleus around which the population of the nearby islands gathered. The islands of Dorsoduro were also reclaimed and opened to urbanisation. Towards the South, the ducal monastery of St. Ilario, also founded by the Particiaci family, represented a tangible symbol of the Venetian presence in the lagoon, whilst towards the North, an ancient settlement – the Island of Torcello, was also governed by the dukes.

The origins of the city of Venice – also known as the ‘City of Rialto’ (*civitas Rivoaltii*) in the Middle Ages, as an integral part of the Venetian Dukedom – during the 9th century was the scene of substantial changes. Its political and cultural ties with the Byzantine East remained steadfast and allowed Venice to establish relations with the Eastern Mediterranean and significantly profitable, albeit conflicting, trade con-

nections with the more distant Islamic world. Despite frequent military clashes on the sea, Venice started profitable commercial relations with the latter. These transactions spreading from East to West and vice versa have been reported since the 9th century, and will certainly remain at the core of Venice's future success.

However, let us not neglect another important issue – notwithstanding the Byzantine origins, noteworthy is the close association of early Venice to the Italian mainland from a territorial and commercial point of view. Venice was influenced by the mainland – with particular reference to trade on the Po river – and in equal measure by the control of the Upper Adriatic region. Two key events demonstrate these important relations in the 9th century: the collaboration and competition with the Adriatic emporium of Comacchio (until its destruction) and a precocious commercial protectorate of a kind, over Istria, in constant contrast to the Saracen and Slavic piracy. Both operations were conducted after the Frankish conquest of Italy and the formation of the Carolingian Empire, and in a new and difficult situation, Venice was able to maintain a fair balance between the two rival empires.

Stefano Gasparri

2. The Venice of the Origins

The origins of a city are never attributable to a precise point in space and time, but are the result of a process: this is also true for Venice. Often, written sources, especially historical-narrative documents, tend to simplify, or rather review the past according to specific political strategies. Venice is no exception, owing much of its ancient history (including its origins) to the *Istoria Veneticorum*, its most reputable chronicle, written around the beginning of the 11th

century. One can find the vast majority of the myths concerning the foundation of the city contained within the chronicle. The archaeological approach, on the other hand, is unique and less influenced by written texts. Material sources can indeed identify new narrative paths, but above all, question traditional ones.

Archaeology is in a position to restore, yet fragmentary, the image of the city, to reconstruct its planimetric profile from the course of the Venetian islets that comprised the Rialto archipelago up to the minute characteristics of the houses, churches and public buildings of power and religion. Thus, the Venice of the early 9th century that we can imagine is something quite different from the splendid city millions of tourists admire today. Primarily, it was a city almost exclusively made of wood, except for the churches, the monasteries, the Ducal Palace and, perhaps, some aristocratic houses. Against this backdrop, the few brick (and stone) buildings needed to stand out on the urban skyline with a much greater impact than we can appreciate nowadays. Although built on water, in those days Venice was a city with little water, so much so that the cisterns collecting rainwater were marked, in the urban landscape, by richly decorated stone wells – an unparalleled phenomenon in Italy at that time. Since the city was in continuous growth it also thirsted for dry land: land reclamation was necessary to raise the living surface, stay dry and expand the habitable space.

Living in a city like Venice was not easy and archaeologists and historians should ask themselves: “Why here?” and then: “How did it all happen?”; “What is the timeline of the city?”.

Security is often used as a plausible explanation to the process of colonisation of the

lagoon and it certainly played an important role. But security is almost never a permanent condition. So, if entire populations conquered such an inhospitable place, to the point of giving life to stable communities and create the miracle that is Venice today, then there must be more to it. Venice was, specifically the result of a lengthy political, social and economic process, with its ups and downs, trials and tribulations and surely arduous outcome.

First and foremost, the lagoon was not permanently colonised before the 5th-6th century AD, although surely populated even earlier. The nearby town, Altino, during the late Antiquity was facing a critical period, and the growing importance of in-lagoon communications, could only favour a greater exploitation of the lagoon, be it even for itinerant functions. The Byzantine influence, moreover, certainly contributed to this development. Excavations on the island of San Pietro di Castello (once Olivolo) shed light on the importance of the place before the Episcopal institution was established in the 8th century. As many as three Byzantine seals of the 5th-6th century suggest that the seat of a public official could be found there. Moreover, the location of the island of Olivolo is not accidental, it is indeed situated in connection with one of the most important entryways to the lagoon, and direct accessibility with the seas.

Between the 7th and 8th centuries there were different political actors on this scenario: the Byzantine authorities (who were soon to leave the lagoon), the ecclesiastical institutions and the new aristocracies. These particular circumstances and tension that lay beneath are clearly represented in the origins of various poles of demic aggregation, which over time (depending on the political fortuity) became

centres of political power: among them Citanova (on the edge of the Northern lagoon), Metamauco (in the Southern lagoon), then the Rialto archipelago, itself. But other dynamic centres, involving new communities, had further developed thereafter and before disappearing (or becoming appendices of the Serenissima) had enjoyed that ‘temporary’ splendour: namely, Murano, Torcello and Equilo.

The somewhat temporary exit of the Byzantines saw the end of a long-lasting rivalry and shifted the governance to one of the small islands in the Rialto archipelago, not too far from Olivolo, where fifty years earlier, the first Venetian bishop had settled. The Venetian aristocrats were gradually moving into trading areas leaving behind small treasures like precious Arabic coins that were found in the city. The Rialto archipelago undoubtedly confirmed this strategic vigour. The ability to equip a fleet was crucial because it allowed young Venetian merchants to travel the seas, developing skills in controlling and defending their boats. It is the beginning of the 9th century which gives shape to a settlement called Venice. A settlement that was born Byzantine but was now making its moves on a European and Mediterranean chessboard: between Arabs, Byzantines and Franks.

Sauro Gelichi

9. *The City of Venice in the 9th-10th Century.* Reconstruction hypothesis proposed by Sauro Gelichi, Stefano Gasparri and Claudio Negrelli. Drawing by Francesca Zamborlini

Venice, one of the most famous cities in the world has an obscure history. Written sources alone are of little help in its reconstruction: but beneath a Venice of bricks and stones, lies another city.

Much of what we can ascribe to its origins lies buried under the earth and water. Bringing it to light helps us to understand its history and explain it. Hence, ancient Venice re-emerges from the waters.

At the turn of the 9th century AD, the group of islands that make up Venice was already partly colonised. The Episcopal See was founded between 774 and 776, in Olivolo, today known as the Island of San Pietro, one of the most eastern islands. A few decades later, in 811, the seat of the ducal power was transferred to Rialto, the central part of the archipelago, and there initiated the construction of the Ducal Palace by Duke Agnello Particiaco, the first member of the oldest Venetian ducal family. A group of islands was thus on the way to becoming a real city.

10. *Piazza San Marco Seen from the Sea, in the Background the Doge's Palace and the Church of San Zaccaria.* Reconstruction hypothesis proposed by Sauro Gelichi, Stefano Gasparri and Claudio Negrelli. Drawing by Francesca Zamborlini

The Rialto archipelago, therefore, began to be populated: new lands were being reclaimed from the waters, new churches and monasteries were founded. However, the city was still mainly built on wood and only the masonry buildings (the palace, churches, monasteries) stood out on the new skyline made up of land and water.

In masonry was the recently built Ducal Palace, and so were the churches and monasteries. Among them stood out the church of San Zaccaria, which together with the palace constituted the central nucleus of the town, situated in front of the port that put the new town in contact with the lagoon and the sea.

In 828, the relics of St. Mark were stolen from Alexandria and, shortly afterwards, the first ducal chapel was built inside the

palace, which was then to house the remnants. At the beginning of the 9th century, with the arrival of the relics, the construction of the palatine chapel and the transfer of the ducal power, the great history of Venice could finally commence.

Thanks to the work of archaeologists and historians, the early centuries of Venice are finally much less obscure to us today.

Exchanges in the Contemporary Era

Venice

Suzhou

beautiful cities

beautiful people

water cities both and therefore even closer

In perfect harmony

they become twin cities

Let the water be more emerald

the mountains more verdant

let the friendship between the two peoples be everlasting

June 1979

(Ai Qing, *Venetian Serenades*, IV)

Venice and Suzhou.

Twin Cities since 1980

The history of the twinning exchange between Venice and Suzhou formally began with the visit of the President of the Chinese People's Association for Friendship with Foreign Countries Huang Hua (1913-2010) in Venice, October 1978. On a world tour, the minister visited the lagoon city and a potential twinning exchange between Venice and "a Chinese city" was discussed. References to Marco Polo were frequent henceforth to underline the key role of Venice in the Italian policy of friendship towards China and the new China's policy of reform and openness to the world.

The twinning proposal was raised by the mayor of Venice Mario Rigo (1929-2019) during an official lunch with the Chinese minister, Huang Hua. The minister expressed his enthusiasm recalling the historical ties of Venice with China and proposed Suzhou as a twin city, previously described in *Il Milione* and well-known to Europe – and China – as the "Venice of the East". Marco Polo had in fact described Suzhou as the city of six thousand bridges and since Matteo Ricci's (1552-1610) accounts, Suzhou had been described for centuries as an ideal twin city of Venice for its numerous canals and bridges.

The twinning between the two cities was in the context of a sub-state diplomacy or 'paradiplomacy' conducted by local authorities alongside their governments. The city of Venice had, up to that moment, established a twin agreement only with Tallin, in the 1960s to establish formal relations with Estonia, at the time part of the USSR. Even then, twinning exchanges between Chinese and European cities were considered an excellent means to consolidate diplomatic relations between states. A formal letter was delivered on behalf of mayor Mario Rigo to the Secretary of the Chinese People's Association for Friendship with Foreign Countries Wang Bingnan represented by the Italian Ambassador in Beijing, Francisci di Baschi and the Deputy Secretary of the Association Xie Bangding on 16 March 1979. The letter officially proposed a twinning agreement between the city of Venice and the city of Suzhou.

A visit to Venice by a Chinese delegation then took place in June 1979 and one of the members of this delegation was the poet Ai Qing (1910-1996). On this occasion, on 19 June Wang Bingnan personally delivered a letter from the municipality of Suzhou to the city of Venice accepting the twinning

agreement. The twinning agreement between the two cities was finally signed in Venice on 24 March 1980. The twinning with Suzhou was a historical event for Venice and equally important for Suzhou because it marked the first twinning exchange with a foreign city. The affinity between Suzhou and Venice was thus officially confirmed. In 1981, a delegation from the city of Venice visited China between 21 May and 2 June; on that occasion, the Venetian delegation visited Suzhou and brought a bronze lion, the symbol of Venice, as a gift. Before leaving China the delegation also attended the condolence ceremony held in Beijing after the death of Song Qingling (1893-1981), honorary president of the People's Republic of China and widow of the Father of the Republic Sun Yat-Sen (1866-1925). The members of the delegation also held a meeting in Beijing with the Chinese Vice Premier Ji Pengfei (1910-2000).

After the twinning agreement between the two cities, other events were also held that strengthened Venice's contacts with Suzhou, also confirming the centrality of Venice in Italy's renewed relations with China and, above all, its importance as a cultural centre.

One of the first initiatives was the invitation for a Suzhou company of Beijing opera (*Jingju*) and Kunqu (typical of Suzhou) and the *pingtan* (storytelling accompanied by music, a tradition of the Suzhou province, Jiangsu), to perform in Venice, Florence and Naples in the autumn of 1982. The company were on stage at La Fenice Theatre and Toniolo Theatre from 27 to 31 October, with the Beijing opera *Li Huiniang* and the Kunqu arias "In the Garden" (*Youyuan*), from the opera *Peony Pavilion* (*Mudanting*), "A Silly Dream" (*Chimeng*) and "Jiao Guangpu Stops the Horse" (*Dangma*).

The company was accompanied by a delegation from Suzhou Municipality.

An exhibition of contemporary Chinese painters was also held at La Fenice between 30 October and 7 November 1982 in which Deng Lin, daughter of Deng Xiaoping (1904-1997), also exhibited her work. On the same occasion, on 30-31 October, an academic seminar with a musical workshop on the storytellers of the *tanci* was organised by the Biennale, with the participation of leading figures in international sinology, including Giuliano Bertuccioli, Marco Müller and Jacques Pimpaneau.

Subsequently, from 4 June 1983 until 31 January 1984, the first major exhibition on Chinese archaeology organised in Italy was hosted in the Doge's Palace in Venice. The exhibition, entitled *7000 years of China. Chinese Art and Archaeology from the Neolithic to the Han Dynasty*, dedicated to Chinese antiquity up to the Eastern Han (25 BC-220 AD), was a huge success and attracted high institutional figures such as the Italian Prime Minister Amintore Fanfani, present at the inauguration, and the President of the Italian Republic Sandro Pertini. A second exhibition, entitled *China in Venice. From the Han dynasty to Marco Polo*, covered the Han era to the Yuan dynasty (1271-1368) and was held once more at the Doge's Palace, from 30 August 1986 to 1 March 1987.

To accompany these initiatives, from 1 to 5 April 1985 a major international conference on ancient Chinese civilisation took place on the Island of San Giorgio in collaboration with the Seminar of Chinese Language and Literature of Ca' Foscari University of Venice, the Italian Institute for the Middle and Far East (IsMEO), the Ministry of Culture of the People's Republic of China and the Giorgio Cini Foundation. The conference was attended by illustrious names of inter-

national sinology such as prof. Kwang-chi Chang (Zhang Guangzhi, 1931-2001) and prof. Joseph Needham (1900-1995).

Daniele Beltrame

11. The visit of Chinese President Hua Guofeng to Venice, 4-5 November 1979 (The General Archives of the City of Venice, Mario Rigo Fund. Interpress Photo)

The twinning between Venice and Suzhou was also discussed during the historic visit to Venice, in the wake of an official visit to Italy, by Chinese President Hua Guofeng (1921-2008) on 4 and 5 November 1979. The Chinese President was received with the highest honours and enthusiasm by the Venetians and was accompanied along the Grand Canal by a procession of *bisnone* boats.

12. The signing of the twinning exchange between the city of Venice and the city of Suzhou on 24 March 1980 (Photographic and Digital Archives of the City of Venice. Courtesy of Gianni Pellicani Foundation. Interpress Photo)

The picture shows the signing of the twinning agreement in Venice between the mayor of Venice Mario Rigo; on the left the President of the Revolutionary Committee (*Suzhoushi geming weiyuanhui*) of Suzhou Jia Shizhen (1914-2014). To the right of the mayor stands the deputy mayor of Venice, Gianni Pellicani (1932-2006).

13-14. Original parchments of the twinning between Venice and Suzhou signed on 24 March 1980 (Municipality of Venice)

The pictures show the original parchments of the twinning agreement between Venice and Suzhou still preserved in the Council Chamber of the Venice City Council. Photo

courtesy of the Municipality of Venice, International Relations Office.

15. Graphic reworking for the Venice-Suzhou twinning. *Suzhou bao* newspaper, 29 March 1980 (Photo by Daniele Beltrame from the original, preserved in the Soochow University newspaper library) This image was published in the daily newspaper of Suzhou *Suzhou bao* on 29 March 1980 to celebrate the signing of the twinning agreement with Venice. Within are the symbols that unite the two cities: the bell tower of San Marco in Venice and the pagoda of the Northern Temple (*Beisi ta*) of Suzhou. The ships and bridges reveal the nature of the two water cities. The two doves are clearly symbols of peace representing the amicable relations with China and overseas.

16. *Catai. Journal of Studies and Documentation on China published by the City of Venice for the Venice-Suzhou Twinning*, 1(1). Venice: The City of Venice Editions, 1981 In 1981, to celebrate the twinning, the City of Venice and Ca' Foscari University founded a journal of sinological studies titled *Catai*, whose first issue was entirely dedicated to the city of Suzhou. Here, illustrated is the cover of the first issue.

17-18. The Venetian delegation in Suzhou, 23-27 May 1981 (Photo courtesy of former mayor Mario Rigo and the General Archives of the City of Venice) The Venetian delegates visited Suzhou between 23 and 27 May 1981 and brought a bronze lion, the symbol of Venice, as a gift. In the first picture, on the top row starting from the left, stand: prof. Xu Jingtian (interpreter), Oreste Fracasso (representative of the industrialists' association), Francesco Guidolin (councillor for tourism of the

Veneto Region), Renato Paties Simon (representative of Cantieri Navali and Officine Meccaniche di Venezia), prof. Mario Sabatini of Ca' Foscari University, Maurizio Trevisan (member of the board of directors of the Biennale), Nereo Laroni (councillor for public works), Edoardo Salzano (councillor for town planning), the mayor of Venice Mario Rigo, Maurizio Pilla (the mayor's collaborator, responsible for ceremonial functions and public relations), Paolo Rizzi (journalist of *Il Gazzettino*). Below, starting from the left: Loris Volpato (city councillor), Gianfranco Capitanio (representative of Montefibre Works Council), Cesare De Piccoli (city councillor). In the background, one can see the Yunyan pagoda (also known as *huqiu data*) on Tiger Hill (*Huqiu*), a scenic spot in Suzhou. The visit took place on 26 May.

Figure 18 shows the mayor of Venice Mario Rigo and the President of the Revolutionary Committee of Suzhou Fang Ming planting two friendship trees (*youyishu*) in the Oriental Garden (*Dongyuan*) during the visit to Suzhou on 25 May. A symbolic tree, the camphor tree (*xiangzhangshu*) was chosen for the ceremony to denote the everlasting friendship between the two cities.

19-20. *7,000 Years of China. Chinese Art and Archaeology from the Neolithic to the Han Dynasty*. Doge's Palace, 4 June 1983-31 January 1984. Catalogue of the Exhibition. Milan: Silvana Publisher, 1983

21. *China in Venice. From the Han Dynasty to Marco Polo*. Doge's Palace, 30 August 1986-1 March 1987. Catalogue of the Exhibition. Milan: Electa, 1986

In the pictures the covers of the catalogues of the two exhibitions on Chinese civilisation held in Venice respectively between 1983 and 1984 and between 1986 and 1987.

During the 1980s, mutual visits followed one another almost regularly: Venetian delegations went to Suzhou and delegations from Suzhou often went to Venice.

22. The visit of Chinese Prime Minister Zhao Ziyang to Venice, 15 June 1984. (General Archives of the Municipality of Venice, Mario Rigo Fund. Cameraphoto Epoche Archives) During the 1980s Venice, was included in the itineraries of the most important leaders of the Chinese Republic visiting Italy, such as Prime Minister Zhao Ziyang on 15 June 1984, following his official visit to Rome.

In 1985 the mayor of Suzhou, Duan Xushen, led a new delegation to Venice in April and shortly afterwards the deputy mayor of Venice Ugo Bergamo visited Suzhou with a delegation from the Municipality of Venice. From then on, delegations from the two cities maintained their relations on a regular and frequent basis, especially to commemorate the major anniversaries of the twinning.

The Ship

“On the border of the Estuary, beyond the slipway and the pilings, the dawn's blaze begins to illumine the tops of the gathering clouds that transmute the portico into a turreted circle of the future City, with its domes, its towers, its gilded basilicas...” (Gabriellino D'Annunzio and Mario Roncoroni, *La Nave*, 1921)

23a-c. Publicity leaflet for the film *La Nave* directed by Gabriellino D'Annunzio (Turin, Ambrosio Film, 1921)

The Ship (The Film, 1921)

“O sea, o glory, strength of Italy”. (Gabriele D’Annunzio, *Canto novo*, 1882)

The film *La Nave* is a grandiose product of the historical genre created by the Italian film industry at the time of silent cinema in its golden age. This film is the first about the origins of Venice and probably the first film about Venice ever; it is surprising that it is not mentioned in any of the essays published in the book edited by Gian Piero Brunetta and Alessandro Faccioli on *The Image of Venice in Twentieth-Century Cinema* (Brunetta, Faccioli 2004). The film has the first aerial video shots of the Venetian lagoon, the Torcello basilica, and the Marciana area. It is based on the homonymous tragedy by Gabriele D’Annunzio (1863-1938), who began it in 1905 and ended it in the summer of 1907. In 1908, it was printed by the publishing house Emilio & Giuseppe Treves in Milan (Damerini [1943] 1992, 96). This play stages Venice in the 6th century CE with information drawn from historical sources, particularly Procopius of Caesarea. The mythical origins of Venice are intertwined with the story of Basiliola, daughter of Orso Faledro, the pagan tribune who had been driven away and blinded by his Christian antagonists, the Gràtici family. Basiliola, full of resentment, decides to set in motion the cruellest of revenge by using her beauty and sensuality to force two brothers, Marco Gràtico, the new tribune, and Sergio Gràtico, the bishop, into a fratricidal duel. Marco kills Sergio. But Basiliola is condemned to the same fate as her father. Marco then sets sail for Egypt on a huge ship called *Totus Mundus* to bring the remains of St Mark back to Venice. Venice is a ship that sails towards the world (Damerini [1943] 1992, 95-100).

The play’s *première* was performed at the *Teatro Argentina* in Rome on 11 January 1908 and then at the *Teatro La Fenice* in Venice on 25 April 1908, on St Mark’s Day (Benedetti 1908, 13; Damerini [1943] 1992, 100-1; Puppa 1991). Right from the start, in parallel with theatrical criticism, *La Nave* also ignited the political debate that continues to this day with consensus or criticism depending on the faction groupings and opportunistic contingencies (Damerini [1943] 1992, 100-10); in connection with the historical memory of the *Stato da Mar* of the Venetian Republic (Nanetti 2021, 12-19). In the concert of praise paid to the play, some off-key notes deserve to be cited to understand the range of the debate. On the evening of 6 April 1908, in the foyer of the theatre of Split in Croatia, the lawyer Francesco Forlani gave a heated lecture on *La Nave*, which he then published at his own expense. Forlani identifies the controversial elements of D’Annunzio’s play, defining the work as a rode, a threatening bluster. He writes that “while appreciating the patriotic chord, which makes D’Annunzio’s muse vibrate, he wants to add that exaggerations also in political matters are dangerous” (Forlani 1908, 11), moving a criticism focused on anachronism and dangerousness of the will to conquer. A caricature published on 16 June 1908 in the *Duje Balavac humoristično satirički list* depicts Gabriele D’Annunzio arriving in Split on an antiquated rowing ship and finding himself in front of a battleship. At the end of World War I, on 3 November 1918, a dramatic reduction of *La Nave* was made by Tito Ricordi for the music of Italo Montemezzi. It was staged for the first time at the *Teatro alla Scala* in Milan “to exalt the glory of our homeland entirely reconstituted and turning free towards its new radiant destinies” (Gatti 1918, 424; Ricordi 1919; Damer-

ini [1943] 1992, 110; Chandler 2014). During World War II, Italy had attacked Greece in 1941. In 1943, Gino Damerini praised this play by writing that “with *The Ship* [...] D’Annunzio wanted to recall Italy to its tasks, re-proposing the need for liberation of the Adriatic as the first fatal stage for the resurrection of its power in the world” (Damerini [1943] 1992, 96).

The film was made with great use of means, with a sumptuous grandeur of sets, a cast of prominent actors and hundreds of extras. The directors are the son of Gabriele D’Annunzio, Gabriele Maria known as ‘Gabiellino’ D’Annunzio (1886-1945) and Mario Roncoroni (flor. 1912-28). The female protagonist, Basiliola, is the famous Russian dancer Ida Lvovna Rubinstein (1885-1960), of whom this film has the only surviving video shots. The other actors, all famous at the time, are Ciro Galvani, 1867-1956, who plays Sergio Gràtico, Alfredo Boccolini, 1885-1956, who is Marco Gràtico, Mary Cléo Tarlarini, 1878-1954, in the role of deaconess Ema, mother of the Gràtici, and Mario Mariani as the monk Traba.

The gestation of this cinematographic work lasted a decade, from 1911 to 1921, as the production and the author disagreed on the adaptation of the literary text and resorted to legal action as evidenced by the documents preserved in Gardone Riviera in the archive of the *Vittoriale degli Italiani (Società Anonima Ambrosio, I, 6; VI, 2)*. However, Mario Verdone (1952, 51-2 fn. 2), Paolo Paoletta (1952, 16), and Eva Rognoni Landi (1952, 112) mention two previous versions of the film, one in 1911 and the other in 1920. This statement must be corrected because only one film was made, even though the screenplay was worked on several times (D’Amico 1975, 107). The salient events of the production are reviewed below because they consti-

tute a significant testimony of the evolution of the relationship between the literary text, the growing prestige of the author, the production house, the director, and the cinematographic product itself. On 24 May 1911, in Paris, Gabriele D'Annunzio grants *Società Anonima Ambrosio*, represented by its director, Arturo Ambrosio, who accepts "the right of reproduction and cinematographic representation" of six of his literary works published up to that date. With the same contract, Gabriele D'Annunzio delivers three subjects and makes a receipt for the payment of twelve thousand liras. As will become clear only later, *La Nave* will be one of the other three works still to be chosen, whose delivery must be within 18 months with a fee of four thousand Lire each. It is also agreed that "these subjects must be artistically and technically cinematographic". To this end, "Gabriele D'Annunzio undertakes to personally bring or allow others to make the necessary changes to the needs of the film industry" (*Società Anonima Ambrosio*, VI, 2). Concerning this last contractual clause, on 4 August 1911, Arturo Ambrosio from his summer residence in Arcachon, France, wrote to Gabriele D'Annunzio to inform him that "the scripts as they stand would not give the works the desired prominence, considering that unfortunately, cinema lacks the word". Therefore, Ambrosio sends them back "with small variations with a prayer" to see if he likes them (*Società Anonima Ambrosio*, VI, 2). However, disagreements arose and led to a court case in Turin in 1916, which will be resolved only three years later with a private agreement dated Milan, 27 February 1919 (*Società Anonima Ambrosio*, I, 6). Armando Zanotta, President, and Arturo Ambrosio, Managing Director of the *Società Anonima Ambrosio*, agree with Gabriele

D'Annunzio that of the six subjects decided on 24 May 1911, five return "in full and free availability" of Gabriele D'Annunzio. The films derived from them will be withdrawn from circulation. As for the sixth subject, *La Nave*, "Gabriele D'Annunzio allows the *Società Anonima Ambrosio* with the means and decorum required by the subject, the fame of the Author and the name of the [cinematographic] house itself", to proceed without delay with the execution of the film. First, the *Società Anonima Ambrosio* undertakes to draw "from the work of Gabriele D'Annunzio the cinematographic scheme or scenario" to be submitted to the author for approval. The understanding is that the author "will allow those adaptations that are required by necessity or cinematographic opportunity, within the limits of the decent interpretation of his work". For the rights of *La Nave*, the *Società Anonima Ambrosio* undertakes to pay Gabriele D'Annunzio upon signing the contract "the sum of fifty thousand liras as a fixed premium [...] and ten per cent on net profits". Furthermore, "for the execution of the film mentioned above [and two other cinematographic products], *Casa Ambrosio* undertakes to hire and use the cooperation of Mr Gabriellino D'Annunzio, towards the consideration of 1,500 liras per month starting from 1 March 1919 for 24 months, and beyond if the execution of the films requires it. In addition, the *Società Anonima Ambrosio* undertakes to pay Gabriellino D'Annunzio the sum of liras 4,000 as a prize for each of the three films referred to in this contract. The payment of this sum will take place at the end of the production of each of the films". As the last clause, it is established that "before the marketing of the films subject to this contract, the *Società Anonima Ambrosio* will obtain the approval of Mr Gabriele D'Annunzio. The titles, cap-

tions, and anything else that refers to films will be submitted to the same, again for his approval" (*Società Anonima Ambrosio*, I, 6). At the time of the film release, the *Società Anonima Ambrosio* (Optics, Photography, Cinematography), in addition to the Turin plant, had agencies in Paris, London, Berlin, Moscow, Vienna, Barcelona, Copenhagen, New York, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montreal, Sydney and Yokohama (*Società Anonima Ambrosio*, VI, 2). The film was released in theatres on the occasion of the fifteenth centenary of the mythical origins of Venice (421-1921): on 25 November 1921 in Rome, 31 March 1922 in Japan, 5 January 1923 France, 18 October 1927 in New York (cf. IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0188089>). Then, for almost a century, the traces of the film are lost until the *Cinema Ritrovato* programme of the *Cineteca del Comune di Bologna* restores a version of the film. The restoration starts from an incomplete and largely decomposed negative on nitrate support held by the *Cineteca Italiana* in Milan and from a coeval positive of the Spanish version, also incomplete and partially decomposed, owned by the *Filmoteca Española*. A short anthology of film criticisms follows this introduction. It retraces a vision of how the appreciation of the work changed between 1921 and 2000. On the occasion of the sixteenth centenary of the mythical origins of Venice (421-2021), the discourse must be brought from the political space of discord and factional opportunisms to that of intercultural dialogue. Thus, *La Nave* becomes an opportunity to talk about the uses and abuses of the past. And work on building a future of peace. *La Nave* of this new century, the ship of the sixteenth centenary, is no longer that of D'Annunzio and the fifteenth centenary, which was that of the arms enterprises (Abulafia 2011).

Instead, it is that of Beauty and Creativity sailing towards the world in the name of overcoming linguistic obstacles and cultural barriers, for an open society with which Venice shares its history and its values for the whole of humanity.

Anthology of Film Critique

“And on the screen, the grandiose tragedy of Gabriele D’Annunzio, *La Nave*, loses nothing of its other signification. Even if many of its beauties disappear, the superb literary form, which has classical perspicuity, and the robust lyricism permeate the entire work. It is robust and wide as the breath of that salty sea from which it draws its direct inspiration, harsh and hard like its sound waves. However, we dare to say that even from the paintings, from the cinematic vision, a piece of music comes out that captivates and makes us think, reviving in our soul the melodious echoes that the tragedy has left deep indestructible. [...] Films like *La Nave* are like healthy breaths of pure and regenerating air in mouldy or fetid environments, from which everything is regenerated. Even the screen and the public’s taste are regenerated, they need to regenerate. [...] For us, Gabriellino D’Annunzio has overcome all the difficulties that the execution presented, brilliantly overcoming, proving a high value, and placing himself, with his first job, among our best stage managers. Indeed, we, who would have occasion to see other works of him, believe that his temperament is more in place in this historical genre, of greater complexity than in modern and bourgeois drama. He possesses ingenuity, culture, an exquisite and profound sense of beauty – not in vain, he is the son of a great aesthete – and will be able to work for the benefit of this reviled cinema [...]. Narciso Maffei’s photography is good, although, as we observed, it is not

sought after in photographic effects. In essence, tragedy is a reality of the life of peoples, majestic and simple; as such, it could not lend itself to the exercises of a photographic and executive impressionism or the acrobatic mechanics of American technique. Here the painting had to dominate and prevail over the technique. And therefore, to the short-sighted, it seems that the technique is a bit outdated. What did they want? A kaleidoscope of fleeting images? However, the non-exceptional interpretation is commendable. Ida Rubinstein exceeded all expectations. [...] She had gestures and expressions of incomparable plastic beauty, punctuated by an inner movement, full of musical harmony: so that body and soul appear as a vibrating string stretched over the arch of Basiola’s passions. [...] *La Nave*, in conclusion, is one of those works that represent a sum of considerable efforts. It performed on the eve of the crisis, appearing in full crisis, are like the cry of the vigorous strength of our Cinematographic Industry that does not want to die suffocated and serve as a warning to all, they call to the rescue. [...] And it concludes bitterly that not the crisis, perhaps, but the sloth, the laziness, the selfishness and rapacity, the artistic negation of men, are the fault of the terrible conditions present, of the decay of Industry Italian Cinematographic. Therefore, the industry will be saved if the men who wanted its ruin fall” (La Pesca 1921).

“In this film, [...] the influence of the stage is still present, especially in Rubinstein’s interpretation, who, although a great artist, does not know how to move and dance here as required by cinema, terrible analytical eye, which magnifies more the defects than the merits. Movements of too much-studied slowness, serpentine gestures and sudden shots, too fixed smiles,

lack of nuances in the expression of the face are the negative elements. The other performers act in a more cinematic way – accurately reconstructing environments and costumes, a notable search for a pictorial flavour in photography. The chronicles of the time were lavish with praise to Gabriellino D’Annunzio, who was addressing film directing for the first time, and to Rubinstein, whose dances were especially considered valuable, which perhaps precisely because they were so praised, leave us today disappointed...” (Rognoni Landi 1952).

“The work of the archives has put something back into circulation which, with reasonable approximation [...] allows us to understand how Gabriellino’s film must have been. So, we are forced to reopen the question. The value and particularity of the mode of representation found in the film force us to consider it much more than the desperate oddity of a production house on the road to bankruptcy. *La Nave* we have seen is not the reflection of cinematography devoted to self-destruction. The ship has a course and holds it without hesitation. The fact that passengers around it chose whether to travel on it is a problem of a completely different nature. [...] *La Nave* can be considered, at first sight, as a sensational emblem of that ‘literary’ that weighs down Italian cinema to the point of causing it to sink [...]. One thing that strikes you in this, as in other films of D’Annunzio’s derivation or inspiration, is a certain underlying static. All the mute Italian is accused, probably rightly, of not knowing how to detach himself from primitive modes of representation or attractive logic if you prefer. [...] In late Symbolist or D’Annunzio’s cinema, *La Nave* is just one example among others. The actions do not take place within fixed frameworks. *La*

Nave is a film with frenetic editing at times. It consists of over 550 shots and 200 cuts due to the captions. In short, a fragmented film, in which the frequency of the cuts seems to tend to the dynamisation of a staged mass perhaps already perceived as not very mobile. [...] Therefore, the reasons for the stillness are to be reconnected, in large part, to that rituality of the gesture inscribed in the source text. There is not a lot of action in the film, and what is there seems to obey the dictates of stylised and (hyper)codified acting. All this was already happening in Cabiria ...” (Manzoli 2002).

Andrea Nanetti

Marco Polo

“And in all truth I tell you that in this city there are six thousand stone bridges, built in such a way that one, even two galleys could pass under them”. *Devisement dou Monde (Il Milione)*, ch. 150

Marco Polo / Suzhou

In 1298, Marco Polo was held prisoner in Genoa after the Venetian defeat in the waters of Korčula / Korcula (Dalmatia). During the detention he wrote the *Devisement dou Monde*, the “description of the world”, also known as *Il Milione* in Italy and elsewhere. The text was written in French in collaboration with an inmate, the Pisan Rustichello. The prologue of the book was, in fact, delivered by the Parisian MS fr. 1116 of the Bibliothèque nationale de France (this manuscript is considered the oldest, and one of the most important, among 140 others that transmitted the text, translated into most of the languages of Medieval Europe, and in Latin). There are no reasons to doubt the truthfulness of this information; nevertheless, Rustichello is also

known for his Arthurian novel in prose (also in French), and importantly, the choice of French may have depended on the marketing strategies regarding literature at the time. At the end of the 13th century, French was the language of chivalric literature and of the aristocracy who mostly commissioned copies and tended to buy writings in French rather than in Venetian. French was the language of the elite that dominated the Levant, the territories conquered with the Crusades – and where Venice had very important commercial interests.

The *Devisement* is not an easy book to define, because its structure and content respond to various communicative intentions. The title suggests a geographical encyclopedia, and corresponds to the content of approximately 200 of the 232 chapters that make up the text: the description from West to East of continental Asia (from Armenia to part of Indochina) and, backwards from East to West, the so-called Indiae, namely the coastal and island regions on the Indian Ocean, from Japan to Abyssinia. Diversely, the order of the description coincides with the route (by land from West to East, and then – going down to the South – by sea from East to West) that guided Marco, his father Niccolò and Uncle Matteo, to come upon the Chinese court of Qubilai, the Mongolian emperor, founder of the Yuan dynasty, and to live under his authority between 1271 ca. and 1295. This very journey is thoroughly described in the first eighteen chapters of the *Devisement*. Geography is therefore intertwined with history, from a general point of view which narrate the populations of Asia, in particular the Mongols, and from an individual perspective with the biography of a traveller. It represents a geography of men and of places. The gaze of Marco – a merchant, bear in mind – rests

on languages and religions, on the bonds of personal submission to Qaghan, his greatest ruler, on crafts, raw materials, goods and commercial activity rather than on the physiognomy of natural spaces and those modified by human action.

Only the Mongolian Peace imposed by Chinggiz Qan and his heirs – who in less than sixty years unified the territories between the Levant and China under a homogeneous power – had made it possible for the three Westerners to travel safely across the entire continent over the slopes of the Silk Road. Certainly they were not the first explorers to have travelled along the same route: the Franciscan Giovanni di Pian di Carpine had gone as far as Qaraqorum, by request of Innocent IV (1243-47); the confrère William of Rubruk, also, by command of Louis IX of France (1253-55). Interestingly, these explorers left accounts of their travels in Latin, with different connotations in the monastic or religious sphere. Marco was the first to write about Asia using a vulgar idiom, addressing laymen – the non-religious – contributing thus to the success of the book, besides describing an unfamiliar, even mythical world before the arrival of the Mongols to the plains of central Europe (1241). The *Devisement* was translated several times, in Italy and overseas in other vernacular languages, but above all in Latin (an enterprise which reinforced an indirect recognition of its important geographical description). The historical events also played a fundamental role: in the West the *Devisement* was a primary source of information on Asia for several centuries, dating back to the Ming dynasty in China (1368), which ultimately prohibited Westerners to remain in Asia until the reinstatement of contacts between the 15th and 16th centuries at-

tributed mainly the roving and travels of the Portuguese.

More than one hundred and forty manuscripts, and twenty-five translations in thirteen languages (Latin included) are the reason for the huge success of the *Devisement*. As far back as the 16th century, people were reading the book (Christopher Columbus, for one, used it to feed his imagination before setting off for Catai – northern China – sailing West...). The achievement of the book can even be traced back to the first decade of the 14th century. According to information provided by some manuscripts, in August 1307, Marco Polo gave a French aristocrat, Thibaut de Chepoy, who was in Venice for a diplomatic mission, a copy of the book and on his return (1310), he engaged in improving the French version on Rustichello's endeavour and had it copied several times (evidence of this dates back to 1312). The copies of this 'French version' possess some common characteristics: they were commissioned by members of the aristocracy in typically large volumes, in parchment, and in some cases illustrated by a series of miniatures. Four of the manuscripts display the set of images that can be seen in this exhibition:

London, British Library, Royal MS 19 D I – is a large parchment manuscript (267 sheets of 425 × 310 mm), produced in Paris in the atelier of Richard de Montbaston and his wife post 1330; it contains many texts in French, and the *Devisement* (ff. 58-135) is illustrated with 38 miniatures (out of a total of 164).

Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264 – is a large parchment manuscript (271 sheets of 415 × 300 mm), produced in two separate phases: the first part in Flanders by 1344; the second was added in ca. 1410, in England containing numerous texts in French; the *Devisement*, in addition (in the

second part, ff. 218-271) is illustrated with 38 miniatures (out of a total of 172).

Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 2810 – this renowned parchment volume is a collection of 8 French texts on Asia: composed of 297 sheets of 425 × 305 mm, illustrated with 265 miniatures (according to the style of two French masters, the Master of Boucicaut and the Bedford Master). It was commissioned by the Duke of Burgundy Jean Sans Peur (d. 1419) between 1404 and 1413, after imparting it to his Uncle Jean de Berry, one of the greatest bibliophiles of the 15th century.

Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 5219 – is a parchment manuscript, 168 sheets of 300 × 210 mm, transcribed at the beginning of the 16th century, and presumably circulating in the Savoy Court of Louise (d. 1531: mother of King François I). The text of the *Devisement* is 'commented' throughout by 197 miniatures.

Furthermore, the illustrative programmes of these four MSS contain images that 'describe' Venice and the urban environment of China, Suzhou (Sugiu in *Devisement*) in particular. These images consent reflection on how a Westerner may represent a completely unfamiliar Chinese city solely through his or her personal experience of reading the pages of the *Devisement*. These images do not come without some important indications:

(1) a miniature is an illustration of the text; in the language of medieval rhetoric *inlustratio* also means 'comment': in brief, the image is a form of comment of the word; (2) the illustrator's first point of reference is therefore the text, which must be interpreted literally; the text, however, was not designed to be 'commented' by an image (for example: if Marco mentions Venice, he does not go into describing the characteristics of

the city to be illustrated...). The illustrator is therefore called upon to interpret the text and to read between the lines or the non obvious and so he may resort to the 'encyclopedia' of images at his disposal;

(3) the perception of an authentic and tangible image is seldom an objective in the eye of the illustrator, especially when direct experience of reality is lacking. He thus works according to the iconic models available in the workshop of his atelier adapting those models to the contents to be illustrated;

(4) likewise, the viewer 'sees' reality according to the cognitive and representative schemes that he has mastered over time. The on-demand characteristic of the book requires the illustrator to adapt the images to the expectations of his/her audience.

In conclusion, the Chinese cities in the miniatures may well resemble the Western cities for several reasons bearing in mind three main factors: the author's wish to communicate, the illustrator's perception, and the viewer or reader's mental capacity for adaptation and interpretation.

Venice and the Imagination of Medieval Illustrators

24a-24b-24c-24d. *Venice*. After 1330; 1410 ca; early 1500; 1400 ca. (London, British Library, MS Royal 19 D I, f. 58r; Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264, f. 218r; Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 5219, f. 9r; Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, f. 1r)

How did the illustrators of French manuscripts imagine Venice in the 14th century? The images on the frontispiece page of the *Devisement dou Monde* may indeed betray their perspectives.

The four manuscripts offer various interpretations albeit a common trait defining a de-

parture from home to far away and obscure lands. The illustrations on the MS 2810 show no resemblance to a city like Venice but more to a fortified city (may that be Constantinople?), summarily depicted (and with ‘northern’ features: houses with half-timbered façades, and conical slate roofs...), of two men – brothers, presumably – Matteo and Niccolò Polo as they start off on their first travels to Asia (1259-69). The two other manuscripts likewise present the brothers’ outward journey; in the lower register of the opening miniature in the Royal MS the representation is somewhat generic and ‘contemporary’: the Gothic fortification on the water may depict Venice or most likely Constantinople. A more representative image of Venice is however evident in the subsequent Arsenal MS: the two men are standing on the pier of a port, clearly illustrating a ‘sui generis’ Venice (the Island of San Giorgio in the background; a back view of the Basilica of San Marco in the shape of a typical Gothic church but its emblematic domes give it away; the canals, the lagoon, and boats of generic shape that vaguely recall gondolas.

The illustrators are cautiously intending to depict a ‘type’ of place – a city on the waters – at once recognisable for the contemporary landmarks, rather than to a ‘realistic’ portrayal of a defined location. An exception is the miniature in the title page of the Bodley MS, an image which illustrates and conforms to much of the information within the book. The core of the book is unconfoundably Venice: the columns with the statues of San Teodoro – ‘El Todaro’ – and the Lion of Saint Mark (the theme of the lions is taken up in the foreground of a land beyond water) are all unmistakably depicted; looking to the right, a building with a loggia recalls the Doge’s Palace, and in the back-

ground the four horses on the first floor of an ambiguous building (place of public, private or religious demeanour?) all seem to allude to the statues currently on the façade of San Marco, symbols of the war spoils following the conquest of Constantinople and the fourth Crusade (1204). The urban description (the square, the houses, the towers) is most certainly baffling – a city that recalls an urban landscape of Northern Europe, albeit with canals and bridges that connect the islands that make up the city. A distinguishing characteristic is the picture of three men – two more mature and one younger man – on their way: the illustrator of the Bodley was resolute in immortalising the departure of Polo, and Marco, in their second travels (1271-95), taking up the main theme of the book and does this by abiding to figurative conventions as well as an awareness of real representations without underestimating the expectations of an audience and a strong adherence to the illustrated matter.

25a-25b-25c-25d-25e. *Quegianfu* (possibly Xi’an, city of Shaanxi). Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5219, f. 85r; *Cacianfu* (Hezhongfu, now Puzhou, early 1500). Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5219, f. 101r; *Ciangli* (Jiangling, now Dezhou, in Shandong). Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5219, f. 101v; *Singiumatu* (Xinzhoumatou, identifiable with today’s Jining, in Shandong). Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5219, f. 103r; *Çaiton* (today Quanzhou, early 1500). Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5219, f. 121r

Cities of China

The Chinese urban landscape made a significant impression on Marco Polo; its geo-anthropological characteristics greatly power-

fully attracted the merchant side of the renowned explorer merchant’s attention: a strongly anthropised landscape, brimming with a civilised and wealthy population, mildly intent on their commercial and artisanal activities and the eyes of the Western traveller would linger his gaze on all the areas of the city and think they all look alike. Hangzhou and typically all the Chinese cities are described by Polo as a blueprint laying out the same information, using the same formulas. This especially applies to the cities of Northern China (the ‘Catai’ of Polo) and to the Southern cities (the ‘Mangi’: the domination of the Song dynasty conquered by Qubilai in 1276, giving rise to the Yuan dynasty). What is more, Polo was not interested in the description of the natural or urban landscape as such: the few references he makes in the book are always connected to human activities, which are much more important to him. The 16th-century illuminator of the Arsenal MS was unable to find convincing elements in the book of a representation of the dense network of cities that overwhelms Polo’s description of China. He therefore aimed at an anachronistic and conventional depiction: castles and fortified cities of ‘Gothic’ shape, drawbridges and boats on streams, few characterising details (in f. 101r at the entrance of Cacianfu, a body burnt at the stake, illustrates the fact that “the population is idolatrous, and they burn their dead”: [*Devisement*, ch. 130]; bags full of grains betray the commercial features of Çaiton, “The largest port in the world” (according to Ibn Baṭṭūṭāh, 1346), in f. 121r.

26a-26b-26c. *Sugiu* (Suzhou). Early 1500 (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5219, f. 113r); *Quinsai* (Hangzhou). Early 1500 (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5219, f. 114r); *Quinsai* (Hangzhou). 1410 ca. (Paris,

Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, f. 67r)

Sugiu

What does Marco reveal about Suzhou? Its description is in *Devisement*, ch. 150 (first part). Here is the text (we translated the text prepared for the digital edition of E. Burgio and S. Simion, currently being published on the website of Edizioni Ca' Foscari, Venice:

[1] Here is told of the city of Sugiu

[2] Sugiu is a very great and noble city.

[3] The inhabitants are idolaters, subjects to the Great Khan, and have paper currency. They have silk in huge quantities. They live by trade and craft. They richly produce gold and silk fabrics for their clothes. There are many rich merchants here. [4] The city is so large that it is sixty miles round. There is a very great quantity of people in it, so that nobody could know their number. [5] And I tell you that if those from the province of Mangi were men-at-arms, they would be able to conquer the rest of the world: but they are not men in arms, they are men lacking in courage. But I tell you that they are skilled merchants and subtle men of all crafts; among them there are great philosophers and great natural physicians, who know nature very well. There are many magicians and diviners, too.

[6] Moreover, I tell you in all truth that in this city there are quite 6,000 stone bridges, under the greater part of which a galley or two could well pass.

[7] Further, I tell you that in the mountains around this city, rhubarb and ginger grow in huge quantities, because I tell you that for one Venetian groat you could get quite 60 pounds of fresh ginger, which is excellent. [8] You should know that this city has 16 very large cities under its domain, which

are of great trade and industry. [9] The name of this city, Sugiu, means 'Earth'; there is another city whose name, Quinsai, meaning 'Heaven' (we will tell you about it later on. They received these names because of their nobility and power.

Marco focuses more on the activities of the inhabitants than on the places: they are 'idolaters' (that is, they follow a religion that does not respond to any monotheist profession of faith), merchants and artisans (great producers of woven silk fabrics, tempting many a merchant), they are unfit for war; meek, wealthy, and wise men live among them. In a nutshell, Marco regards China as an urban civilisation: a much more populous one than the other civilisations he had come across in the Mediterranean. In fact, in the *Devisement* many of the descriptions of Chinese cities (in particular those of the Southern Song) reveal this line of thought. But here Marco provides information on the urban structure; he says very little, but that little suggests an impression of grandeur: 60 miles of perimeter, 6,000 stone bridges, canals so wide as to allow the simultaneous passage of two galleys (the Venetian ones are on average 50 meters long, 7 wide)... all accounts for his admiration for Chinese cities, with the eyes of a traveller who comes from a world in which wood is used in public and private buildings rather than stone. The same tone is noted in the next chapter, dedicated to the city of Quinsai/Hangzhou, the Song capital since 1123: the longest chapter of the *Devisement* (about 5% of the total text), dedicated to a city Marco considered the largest in the world: 100-mile perimeter and over 12,000 bridges that unmistakably connote the urban landscape. Marco mentions the moat and the bastion in the Eastern part, the canals, the sandbanks on

the shore, the river and the methods of canalisation, the bridges, the stone warehouses, and so on.

Sugiu and Quinsai are both depicted in the Arsenal MS; the two images, in many respects have similar characteristics and seek a compromise between Polo's description and the imagination of the miniaturist and of his audience: a stream that cuts the city in two, connected by one or more stone bridge. This is an illustration of what is contained in the book; the bridges outside the walls remind us vividly of the entrances on the moats to a Western fortified city.

The representation of Quinsai in MS fr. 2810 is delightfully out of date: a group of pastel-coloured houses interspersed with towers and portions of fortifications, all in distinct 'Western' style, divided and linked by stone bridges thrown over canals; there are no banks or foundations (as one would say for Venice): Quinsai is a city all, literally, resting on water. In the Arsenal MS, a detail betrays a more careful reading of the text: in the centre of the miniature, placed on a hill, a man beats a hammer on a flat surface; The ch. 151 of *Devisement* explains: "I also tell you something more: in the city there is a mountain, on which a tower stands, and above that tower there is a wooden table held by a man, who hits it with a hammer, and you can hear the sound so that it feels from afar, whenever a fire blazes in the city or whenever a riot happens; and as soon as that happens, that table immediately shakes and reverberates".

27a-27b-27c. *The Meeting with the Gran Khan.* After 1330; early 1500; 1410ca. (London, British Library, Royal MS 19 D I, f. 115r; Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 5219, f. 15r; Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, f. 3v)

The Representation of the ‘Great Khan’ Qubilai

The use of conventional representation schemes in the illustration of medieval manuscripts is a well-acknowledged and efficient way of meeting the expectations of recipients’ mental imagery thus permitting an unambiguous decoding of what the miniature ‘describes’. This observation concerns objects and people. The three miniatures represent the emperor Qubilai, Lord of China and head of the leaders of the Mongols; each unveiling the ‘representative style’ of the manuscripts.

The illustration of the Royal MS is a somewhat surreal depiction: we see a sovereign possessing the same characteristics (the crown in particular) as the king of England or France; he is the embodiment of a sovereign devoid of any specific features that belong to the emperor described in the *Devisement*. The same mechanism is used to represent Quinsai, within, we encounter perspectives of style and solid motivations: a small miniature, fitting perfectly to the size of the image.

The illustrators of the Arsenal and fr. 2810 manuscripts are contained within a larger space providing ample leeway to work on the more descriptive elements: yet again (as in the Royal MS) the beard refers to the wisdom of the sovereign; the shape of the headdress and the luxurious clothing denounce an ‘exotic’ man, and allude to the Orient of the crusades (likewise, the numerous details of the contextual charac-

ters, not to mention the Polo brothers in the MS fr. 2810, whose attire alludes to the military dress of the Templars, or of the Knights of Jerusalem).

Eugenio Burgio

28. *Fra Mauro’s Map of the World* (1450 ca). Digital reconstruction by Andree Hansen Wibowo under the supervision of Davide Benvenuti (NTU Singapore) based on 36 files provided by the Biblioteca Nazionale Marciana in 2019

Original artefact: The *mappa mundi* was completed on 20 August 1460 as marked with an inscription carved on the back. The map was made with inks and tempera paints on parchment sheets glued to a revolving circular wooden platform (about 196 cm in diameter), which is housed on a square-shaped wooden support (223 × 233 cm) with a circular opening in the centre which is slightly larger than the tondo (i.e., the circular central part). The gap between the tondo and the support is covered by a golden circular frame. The tondo includes approximately 2,800 place names, 200 short texts in Venetian vernacular and hundreds of iconic representations (cities, ships, animals, architectural monuments, mountains, roads, rivers etc.). The four corners of the square frame are filled in with the skies and astronomical distances (upper left corner), tides and earth (upper right corner), earthly Paradise (lower left corner), element theory and Southern regions (lower right corner).

Interactive system for map exploration: <https://engineeringhistoricalmemory.com/FraMauro.php>

The *Digital Exploration of Afro-Eurasia in the ‘mappa mundi’ of Fra Mauro* is one of the outcomes of the two-year period between November 2017 and November 2019 devel-

oped by the international collaboration of the Research Group coordinated by Dr Andrea Nanetti at the LIBER Lab of the Nanyang Technological University of Singapore with researchers from the Marciana National Library of Venice, from the Ca’ Foscari University of Venice, and Microsoft Research. The aim is to overcome the linguistic and cultural obstacles of historical research in a transcultural (re)reading of primary sources and secondary literature for the pre-modern history of Afro-Eurasia (1205-1533). For the first time all the informative elements that can be read on the globe are linked to the interpretative results of the research as consolidated by Piero Falchetta in the Marciana Library (Falchetta 2006; 2011), as well as other contemporary sources such as Marco Polo’s book (edition by Burgio 2018) and Ibn Battuta’s travels (edition by Tazi 1997). The individual elements have been manually linked to the relevant Wikipedia pages to provide a unique multilingual understanding and to an automatic “Multimodal Scholarly Trove” system (in collaboration with international publishing houses, such as Scopus Elsevier and Taylor & Francis) to aggregate publications, images and videos useful for research in real time. Users are invited to collaborate.

The research continues.

Andrea Nanetti

The Iconography of Suzhou

“Suzhou is Suzhou and Venice is Venice, each with its own unique characteristics”. (Zhao Yingyun)

The Iconography of Suzhou

In the eyes of European travellers, missionaries and merchants who visited China in modern times, the city of Suzhou seemed very similar to Venice ever since Matteo Ricci S.J. (1522-1610), in the 16th century, explicitly established a kinship between the two cities, writing these lines on Suzhou in his memoirs: “Sta Suceo posto in un fiume che non corre se non per dove va il vento, se non vogliamo dire in un lago [太湖], come Venetia nel mare” (Ricci 1942, 36). [Suzhou is placed on a river that does not run except for where the wind goes, if we don't mean in a lake [太湖], like Venice on the sea].

Matteo Ricci first established an association between the two cities in his reports, which were later read and taken up by other Jesuits. This continuous comparison led to the collective and protracted formation of a legitimate palimpsest in which Suzhou was repeatedly described as the Chinese Venice. In the imagery of Jesuit sinology, the first and most widespread in Europe and fundamental reference for all travellers preparing to visit China, this vision of Suzhou as a splendid water city became an integral part of its description. The two cities were admittedly different in the quality of the waters – Venice was built on a sea lagoon while Suzhou was surrounded by fresh water. Early travellers also noted the beauty, wealth and culture of Suzhou, as well as the Chinese adage *Shang you tiantang, xia you Su Hang* “In Heaven there is the Paradise, as on Earth

there are Suzhou and Hangzhou”. During the Ming (1368-1644) and Qing (1644-1911) dynasties, Suzhou was one of the most affluent cities in Jiangnan, the prosperous South of China, famous besides for the wealth of its many merchants, the sophistication of its crafts and the culture of its literati. These key factors indeed contributed to its association with Venice.

The features of Suzhou, also evident in Chinese representations, were reported and replicated by European travellers, who constructed an image of the city that enchanted Europeans.

The description of Suzhou had undergone iconographic declinations since the 17th century: the first to give a detailed and, above all, cartographic description was Martino Martini, in his *Novus Atlas Sinensis* (1655). In his graphic rendering, Suzhou is shown as a fortress in the middle of the waters of Lake Tai.

The cultural exchanges, particularly enhanced by the Jesuits at the Chinese court, as well as the growing trade between Europe and China between the 17th and 18th centuries contributed to mutually enrich European and Chinese figurative traditions. Court painting and woodblock prints produced in Suzhou in the mid-18th century were greatly influenced by a European perspective mostly thanks to the painter and Jesuit Giuseppe Castiglione (1688-1766).

The court painter, Xu Yang (1712-after 1777), a native of Suzhou, dedicated his works to the Emperor Qianlong and his travels to the South, showing greater depth, due to the new perspective technique. A blend of aerial and linear perspective can also be seen in the two woodblock prints shown in the exhibition, which represent the crowded Changmen gate, one of Suzhou's main commercial centres at the

time; the same combination is also present in Xu Yang's scroll which illustrates Suzhou and its daily activities.

What emerges from these descriptions is the architectural beauty, richness and vitality of a large, productive and commercially flourishing city represented in a coordinated and detailed manner together with the details of urban life.

The iconographic cultural exchanges clearly revealed perspective according to the style of European painters – Jiao Bingzhen (ca. 1650-after 1726) for one, with his imaginary representation of Venice, the city built on the waters in the West. It is a reconstruction almost certainly based on images and descriptions of Jesuit missionaries such as Giulio Aleni (1582-1649), who, in 1623, integrated Chinese geographical knowledge with a presentation of foreign countries to China, including Venice and its dominions, in his work *Zhifangwaiji* (*Geography of Countries Foreign to China*, 1623). Martino Martini had introduced China to Europe, likewise Aleni presented the rest of the world to China.

In 18th century Europe, the imagery of the *chinoiseries* was very much in vogue and also influenced an English painter who visited China as a member of the famous Macartney mission (1792-94) – William Alexander (1767-1816). He was drawing near to Suzhou when he had a vision, most likely inspired by the Jesuits and their previous descriptions of Suzhou and by Canaletto's paintings. In a similar Canaletto-style of landscape painting, Alexander portrayed the Chinese city, visually reinforcing the traditional association between Venice and Suzhou.

Chinese cartography has also awarded great importance to the city of Suzhou, formerly called Pingjiang: the oldest and best preserved map of a Chinese city is the stele

called *Pingjiangtu* (Map of Pingjiang), dating back to the Southern Song Era (1126-1279). What emerges, once more, is a solid and fortified city connected by a network of navigable canals – from this description one can assume its commercial centrality. The urban form, far from being immutable, shows its changes in the map of the Republican Era of 1927, which describes plans for the recovery and expansion of a city destined to grow and evolve over time to become a large and modern city, with an ability to preserve its historic centre beyond its ancient walls.

The cultural heritage of the city, mainly characterised by its gardens and many monuments, is evident in the stereoscopic photos by the renowned Underwood & Underwood Company, specialised in stereoscopic images. In the year 1900, in a series of 3D photographs of Suzhou, they promoted knowledge of the territory, not only through the picturesque landscape, but by capturing genre scenes – including singular images of fishermen, washerwomen, merchants and travellers – thus offering the idea of an exotic and happily folkloristic China.

Daniele Beltrame and Angelo Maggi

29. Painting attributed to Jiao Bingzhen, *Western-Style Painting or A View of Venice*. Ink and colour on silk, 127.7 × 49.6 cm (Yamato Bunkakan Museum di Nara, Japan)

This painting is attributed to Jiao Bingzhen (ca. 1650-after 1726, courtesy name Er Zheng), a Chinese painter who lived between the 17th and 18th centuries. Born in Jining in Shandong, he served as an official in the Imperial Astronomical Office and was also a court painter. In the Astronomical Office he worked in close contact with the European Jesuits, in particular Ferdi-

nand Verbiest (1623-88, in Chinese Nan Huairen), and thus had the opportunity to learn the techniques of Western art, especially the technique of perspective, particularly interesting and innovative for Chinese painters because it allowed a more realistic representation of the scenes. Perspective was greatly appreciated in Chinese landscape painting and in 1695, Jiao Bingzhen, on behalf of Emperor Kangxi (1654-1722), used this technique to create the series of images of *Pei wen zhai gengzhi tu* (*Illustrations on Rice and Sericulture*, also known as *Yuzhi gengzhi tu*).

The attribution of the painting on exhibition remains dubious also because there are neither signatures nor specific indications of the authorship. There are two seals at the bottom right displaying a name – “Jiao Bingzhen” and a phrase – “At the court’s service” but Kobayashi thinks they are “of doubtful origin” (2006, 263). It is certainly an exercise in Western-style painting, evident from the central perspective with a single vanishing point showing how the technique was still used in an elementary way. Chinese artists had first been influenced by the indications of Jesuit painters in the Imperial Academy, but in 1729 a treatise on perspective was issued in Chinese, thanks to Giuseppe Castiglione, namely the *Shixue* (Study of Vision), adapting and translating the *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693) by Andrea Pozzo.

Even the figures represent a lesson in Western-style painting. They are clearly illustrated according to Chinese taste and style, but don and bear typical European symbols such as the cross around the neck of the tamed beast being dragged by the characters in the foreground. Kobayashi (2006) claims that the scene represents the motif of the tribute offered to the Chinese

emperor by representatives of a far-off country. Moreover, the observatory on the top left-hand corner is another element that connects this experiment of perspective to the Western world and in particular to the Jesuits, a detail that contributes to ascribe the authorship to Jiao Bingzhen, who had worked in the Observatory.

The subject of the painting is a Western city, probably Venice, given the water and the female figure on board a gondola-like boat. In the Yamato Bunkakan Museum in Nara, where it is kept, the painting is presented as a “Western-Style Painting” but the catalogue description suggests that it is indeed Venice. Kobayashi (2006) explicitly speaks of the painting as a “view of Venice”.

The first representations of foreign countries and their cities were in fact introduced by the Jesuits; and in particular, Giulio Aleni, with his *Zhifang waiji* (*Geography of Countries Foreign to China*, 1623) provided important information that was not found within imperial documents. Other sources used by the Jesuits were atlases, rich in images, including the *Civitates Orbis Terrarum* (1572) by Georg Braun and Franz Hogenberg, whose volumes were proposed to China by the Jesuits at the beginning of the 17th century (Mungello 2009, 72). Therein, Venice is described as a city built on water.

Daniele Beltrame

30. *Complete Map of the Urban Area of Suzhou in the Seventeenth Year of the Republic. 1927* (Suzhou City Archives)

At the beginning of the Republican Era, China was enjoying a momentous modernisation of urban functions and a renewed concept of urban planning emerged in every part of China; in Suzhou, the Jiangsu Provincial Government requested the or-

ganisation of the Municipal Administration Work Office to develop “Suzhou Urban Policies”. The District Governor Wang Nashan was chairman of the municipal government’s work office and the architect Liu Shiyang was appointed as engineer, and together they planned the city of Suzhou. Six months later, the work office drew up the first comprehensive and modern urban planning plan of Suzhou’s modern history towards a medium and long-term development of Suzhou. The old city started its transformation and precise standards were set for roads, canals, public parks, markets, and other buildings. Among these planning rules, the Suzhou City Council’s work office also established the “boundaries of the urban area” of Suzhou, and proposed a general three-phase construction plan. The first phase was the “renovation period” (green in the map), namely, “the renovation of the old town and its surroundings”: the focal point of this phase was the reorganisation of streets, canals, buildings, the construction of public parks, markets, public baths etc. The second phase was “the planning period” (in blue on the map), namely, “the construction of the new urban area” – the instructions for Suzhou’s main roads were to “convey them all to the western half of the city”. Considering the geographical situation, most of the famous historical locations such as Tiger Hill (Huqiu), Hanshan Temple, Tianping Mountain, Lingyan Mountain, Dongting Lake, Shangfang Mountain, Shi Lake, Baodai Bridge were all located in the southwest area, therefore, the work office established that “the direction of the future development of Suzhou city will need to be concentrated in the western area outside the city centre”. The design of the “new urban area” of Suzhou was then developed to make “Changmen and [the] new Chang-

men, as the centre, to facilitate traffic, improve the urban conformation and from thereon to delineate a radial street pattern”. The third phase envisaged was known as “the preparation period” (in yellow on the map), namely, “the programme of future urban expansion”, more precisely the “outward development of the city with the old and new city as the nucleus”, to create the “expansion zone” of Suzhou. According to the planning, the boundaries of the future urban area of Suzhou would have been as such: “in the north, from [the village of] Lumu, in the west through Tiger Hill, the temple of Hanshan, skirting the canal to Hengtang”, “in the south it skirts the canal surrounding the foreign concession”, “in the east the boundary is the original city limits”, “a circular area with an approximate diameter of 20 li”.

This map is currently kept in the municipal archives of Suzhou.

Wang Han

31. Martino Martini. *Novus Atlas Sinensis. Provincia IX – Kiangnan* (Jiangnan). 1655 (Courtesy of Centro Studi Martino Martini of Trento)

Martino Martini (1614-1661) arrived in China for the first time in 1643 at the age of twenty-nine, he stayed there for seven years, then returned to Europe for nine years. He went back to China on a second trip and died two years later in Hangzhou. A great Jesuit scholar, he was the first to publish works on Chinese geography and history in Europe. The most important of these works is certainly the *Novus Atlas Sinensis*, published in 1655 in Amsterdam. The atlas was illustrated with seventeen maps, fifteen of which were dedicated to each of the Chinese provinces at the begin-

ning of the Qing era (1644-1912). Although geographical documents and maps of the empire were already available in China, these maps were the first European source of information on Chinese geography and the first cartographic representation of the city of Suzhou in Europe. Obviously, there were already numerous Chinese geographical texts and maps of the Chinese empire but the sources on which Martini’s Atlas is based are unknown.

In Martini’s Atlas, the city of Suzhou, called Sucheu, is the “Tertia Urbs” (third city) of Kiangnan Province (Jiangnan), the Southern part of the Yangzi River, which divides the North and South of China.

It is noteworthy that the map shows the city as a fortified city according to the model of the Renaissance ‘modern-style’ fortresses. Moreover, the “IHS” sign above the city indicates the presence of a Catholic mission, also present in the nearby city of Changxo (Changshu).

For each province the maps are accompanied by the description of the main cities. For each city the geographical position, resources, commercial activities, characteristics of the inhabitants and so on are described. Here is an excerpt from the description of the city of Suzhou:

“In all its extension the city is built on a placid freshwater river, which looks more like a lake than a river, so that here, as in Venice, you can move both by land and by water. The water is drinkable and can be used for the needs of the people, and so the city exceeds Venice. There are many bridges, both inside and outside the city, but not as many as in the metropolis of Hangcheu [Hangzhou]. Many of these are built according to magnificent engineering projects. All are of solid stone. Some are multi-arched, others constructed with just a single arch on narrower banks within the

city. The streets and buildings themselves rest on pine tree trunks deeply embedded using pile drivers and machines, as commonly seen in marshland. The rivers and canals allow the passage of ships, and even the most extensive areas to the sea from the city are just three days' walk away. The city is close to the vast Lake Tai, from whence the rivers flow into the sea and an incredible number of ships, merchandise and merchants are visible at all times" (Martini [1655] 2002, 599-603).

Daniele Beltrame

32. Stele of the map of Pingjiang (Suzhou) from the Southern Song era. 1229 (Stele Museum of Suzhou)

The *Pingjiangtu* map is engraved on stone; the papercast is 279 cm high and 38 cm wide. The stele dates back to the Southern Song Era (1126-1279), and precisely to the second year of the Shaoding Emperor's reign (1229). It was designed under the direction of Li Shouming, governor of Pingjiang (the name of Suzhou at the time) and in the same year was engraved on stone by the sculptors Lü Ting, Zhang Yuncheng and Zhang Yundi. In the sixth year of the Republic, 1917, under the supervision of Ye Dehui and Zhu Xiliang the map was inscribed once more, by Huang Weixuan. In 1961, the Chinese government announced that the map was to be included among the main national treasures for protection and preservation. It is currently kept in the Stele Museum (the Confucius Temple in Suzhou). From the third year of Emperor Zhenghe's reign (1113) in the Northern Song Era (960-1126) Suzhou was promoted to the rank of prefecture under the name of *Pingjiangfu*; in the fifteenth year of Emperor Zhiyuan of the Yuan (1275) the name changed to *Pingjianglu*; in the sixteenth year of Emperor

Zhizheng of the Yuan (1356) Zhang Shicheng changed the name again, to *Longpingfu*; in the seventeenth year of the Zhizheng Empire (1357), the city was renamed *Pingjianglu*, until the first year of the Ming Dynasty (1367) when it took on the ultimate name of *Suzhoufu*. Suzhou was known as Pingjiang for approximately 237 years.

In the fourth year of the Jianyan Era (1130) Suzhou was conquered by the Jin troops and some parts of the city were devastated. It was gradually renovated and then completely reconstructed during the second year of the reign of the Shaoding Emperor of the Southern Song (1229). This map shows the period of the final restoration of the city.

The map illustrates the waterways, bridges and neighbourhoods; the drawing is an accurate representation defining a total of 644 topographical details of natural geography and human landscape inside and outside the city including 640 place names. Within the map there are six longitudinal channels and fourteen transversal channels. There are 314 bridges (295 inside the city, 19 on the outside; 309 street bridges; there is a bridge inside a temple, a bridge inside the prefecture, a bridge inside a warehouse, two bridges inside a building; 307 bridges with specific names, seven bridges with no names); 57 ancient quarters; 111 Daoist and Buddhist temples and other religious buildings; 93 constructions including government offices, barracks and similar places; 24 mountains, islets, hills and other geographical elements; 18 rivers, lakes, ponds and suchlike; 19 other sites. The map also shows the directions as follows: the North at the top, the South at the bottom, the West on the left and the East on the right-hand side. According to the survey carried out in 1978 by the public

works office of the city of Suzhou, the North-South direction is oblique, the South is shifted to the East, the North to the West with an inclination of seven degrees and 54 minutes; the scale is about 1 to 2,000 and the distance between the East and West is slightly narrower, while the distance between the North and South is slightly longer. The roads in the map are indicated in two dimensions, while buildings, reliefs, tombs etc. are displayed with three-dimensional symbols, water is indicated with wave ripples. The names of the locations are divided in two lines: vertical and horizontal – many of them are repeated. In the map, the streets and canals are parallel, throughout the city, the markets are scattered breaching the customary division between an imperial city and a mercantile city ("in front of the dynasty, behind the merchants") and this reflects the development in the productive and mercantile sectors. In general, the design of *Pingjiangtu* conveys the illustrious Chinese cartographic tradition, which achieved a new level in the areas of topography, scale and captions; it is currently the oldest and best preserved urban map in the world and has enormous documentary and research value for the development of urban planning in the classical era, for its design and many other aspects.

The ancient maps largely reflected the historical information present in the ancient texts, such as the geography and urban topography, the description of the buildings and the water environment of the city of Suzhou, etc. The *Pingjiangtu* is considered the oldest and most complete Chinese map engraved on stone still existing. It is a detailed two-dimensional record of the essential features of Suzhou in the Song Era: rectangular in shape, with 16 km perimeter walls. There is a double wall, inside and

outside the city, and five water and land gates; within the city there are numerous waterways: from North to South, the city is crossed by six canals, from East to West by fourteen canals, intersecting each other. Besides, the system of canals outside the city ensures the required exchange of water and a defence of the city. The urban structure inside the city is collected and orderly: the districts and alleys have a chessboard distribution, the houses are built close to the canals: the streets in the forefront and the canals behind the streets, running parallel, form a double chessboard. This distribution has not to date modified significantly and many toponyms are still preserved today.

From the *Pingjiangtu* the outer perimeter of the city of *Pingjianfu* was an estimated 32 *li* (16 km) in distance, measuring 9 *li* (4.5 km) from North to South and from East to West approximately 7 *li* (3.5 km) with a surface area of approximately 15.75 square km. The outer city had an irregular shape due to the strength of the river. The citadel had a rectangular shape and was parallel to the outer city: the perimeter of the city was 20 *li* (10 km) and the ratio of length to width was three to two. There are six major vertical channels that appear in the *Pingjiangtu* and twelve in horizontal direction; the channels are straight from North to South and East to West and form a considerably regular network of waterways. Since roads and canals run parallel, the network of land roads and waterways overlap for the most part. The map clearly indicates a flat surface, resembling a double chessboard based on the formula “water and land proceed together, roads and canals stay close together”. The term ‘double chessboard’ in this case underlines the idea of the difference between Suzhou and

other chessboard cities. The original is preserved in the Suzhou Stele Museum.

Wang Han

33-34. Master of Baohujian. *View of Changmen in Suzhou*. Hand-painted woodblock prints, 108.6 × 55.9 cm. 1734 (Umi-Mori Art Museum of Hiroshima, Japan)

33-34. Master of Baohujian. *The Three Hundred and Sixty Trades*. Hand-painted woodblock prints, 108.6 × 55.6 cm. 1734 (Umi-Mori Art Museum of Hiroshima, Japan)

The two works presented here are hand-painted prints from wooden matrixes, attributed to the Master of Baohujian and dated 1734. Although separate, they are two halves of a single view of the city of Suzhou also known as the left and right-hand perspective of “A bird’s eye view of the city of Suzhou”, kept in the Umi-Mori Museum of Hiroshima. In the 18th century Suzhou was an important centre for the production of luxury products, including prints. These products were often deliberately innovative and ‘exotic’, so it is not surprising to encounter foreign techniques. These may be seen within Chinese paintings through the prints that missionaries circulated in southern China and the painted and printed images that were imported from Canton and imitated by local craftsmen, especially export goods such as porcelain (Clunas 2009).

The print on the left, measuring 108.6 × 55.9 cm, is specifically a view of the Changmen gate entitled as such: *View of the Changmen Gate in Suzhou*. The second print, slightly smaller, measures 108.6 × 55.6 cm and is presented by the Umi-Mori Museum as “*The Three Hundred and Sixty Trades* (the title is written at the top right-hand side of the print), referring to the remarkable vital-

ity and prosperity of a rich merchant city such as Suzhou in the mid-18th century. The Changmen area was in fact one of the most centralised areas of the city’s mercantile and productive activities. The element of water is evident, both as a natural element that crosses the human city and as a communication route for the exchange of goods, thus underlining the commercial energy of the city. In fact, on the left half of the diptych, there are verses celebrating the wealth of the city of Suzhou, which is compared to the capital of the Song Dynasty, Kaifeng; at the end of the inscription, one can see the date and the artist’s signature.

It is a mixed perspectival view: a bird’s eye view with a precise vanishing point, as in European painting. In fact, this representation is exceptionally noteworthy – for its innovation in Chinese painting of the period and the application of the perspective technique introduced by the Europeans, above all by Jesuit painters of the court – Giuseppe Castiglione (1688-1766) being one of these. Interestingly, perspective is here assimilated to the Chinese painting tradition: if the description of the city captures the urban space in the foreground with its geometric regularity and its human activities, then the background – more vague and indistinct – recalls how nature is always present and how it can placate the mundane and frenetic world of mankind. In the background the Pagoda of the Northern Temple is seen (*Beisi ta*), still standing in Suzhou.

On the right-hand side of the diptych, one can observe the road with its shops stretching into the natural landscape until it fades out into the horizon. The use of perspective also explains the sharp contrast of light and shadow, which underlines the volumes

and their orientation towards the vanishing point.

Daniele Beltrame

35. William Alexander. *Chinese Barges of Lord Macartney's Embassy Preparing to Pass under a Bridge*. Watercolour, with pen and grey ink, over graphite, 30.5 × 45.6 cm. 1796 (London, British Museum)

William Alexander (1767-1816) was an English painter, engraver and draughtsman. In his paintings, attention is drawn to the reality of the landscape and to the detail of the costumes and the characterisation of the figures. He mostly owes his fame to the position of assistant illustrator for the mission of Lord George Macartney (1737-1806) to the Qing Empire between 1792 and 1794. After a disappointing audience with Emperor Qianlong (1711-1799), the mission left Beijing for Canton at the beginning of October 1793. The journey advanced along rivers and inland waterways. Some members of the mission, including Alexander, only made it as far as Hangzhou and then continued by sea. On his journey from Beijing to Hangzhou, which lasted just over a month, Alexander took a close look at China stretching before him along the shores and then portrayed its landscapes and inhabitants.

His works are a wealth of information regarding the cities, buildings and the everyday life of China at the time earning him the reputation of one of the very first artists to portray China from life. For many years after his return home, he produced drawings, engravings and watercolours from his Chinese experience, drawing material from memories, sketches and his diary. One of the watercolours taken from the drawings made after his return to England is the one reproduced here: dated 1796, it is a rep-

resentation of the surrounding areas of Suzhou. The painting depicts in particular, the passage of the mission boats near Suzhou on 7 November 1793. The South of China appeared much more populous and prosperous than the North to the English travellers. Along the banks and on the canal one can view considerable activity and vitality. In this scene, the painter is eager to illustrate the interlude after the lowering of the boat masts before the crossing of a bridge along the Grand Canal at a confluence with a smaller canal.

The ascendancy of 18th century models of his landscape formation is clearly visible in Alexander's works: the author himself leaves an important testimony of the visit to Suzhou in his diary: "At 2 p.m. arrived at the famous and flourishing city of Soutcheou [Suzhou], passing through but a portion of it where the canal is close under the walls of the city... many houses project over the canal reminding me of Canaletti's [sic] views in Venice..." (quoted in Legouix, Conner 1981, 44).

Alexander, therefore, not only confirms an association between Suzhou and Venice, inherited mainly from the Jesuits, but also indicates that the watercolour is an illustration of the surrounding areas of Suzhou and of the canal where boats are moving towards the South.

Alexander is most certainly a man of his times, applying the concepts of romanticism and the picturesque to his art (Legouix 1980). Alexander conveys a picturesque image of China, not unlike the bucolic, but by no means retrogressive landscapes of the Italian or English countrysides. In their memoirs, the mission members clearly express their wonders on the magnificence and grandeur of the Chinese bridges, even if some were not high enough to accommodate all the boats.

Alexander is described as "an observer, rather than an innovator" (Wood 1998, 102), so he tended to authentically and objectively represent the reality before his eyes. Beside the images of a picturesque China, he left us, with an ever-curious gaze, many scenes from everyday Chinese life, the many activities of farmers as well as portraits of many different figures.

The members of the mission were monitored throughout their journey and therefore they were not completely free to explore the Chinese landscape. Alexander shows his frustration and desire to look beyond, to overcome the material aspect, to exceed the visual obstacle, purposefully represented by the bridge. The need to lower the mast for the boats is one of these obstacles, but it allows the painter to pause, observe and portray – sitting on the main boat, dressed in blue is his self-portrait as an observer of life.

According to Archer (1962) the passage to which Alexander contributed the most was "from Cathay to China", i.e. from an idyllic and idealised description of China transmitted by the Jesuits to a more objective and sometimes merciless description that began in the mid-18th century. For Archer, Alexander's realism describes, without romantic distortions, a concrete yet imperfect land. However, according to Sloboda (2008) the claim of authenticity of the images brought by Alexander is demeaned by a common adherence to a stereotype of China during those times, especially for the landscape images, taken mainly from descriptions of Chinese gardens. The figurative language chosen is also a well-established and comprehensible language of the picturesque, which facilitated the translation of the exotic for a European audience of the time.

In this painting, however, authenticity is more relevant – apart from various figures in the foreground and the roof of what could be a temple, there are no elements that are clearly identifiable as Chinese and the painting may well be the exotic version of a Canaletto. Picturesque elements in the painting may be the bridges and the canal crowded with boats (as in the Venetian *vedutisti*) and the isolated arch on the bank (as in the desolate Roman antiquities of Canaletto or Piranesi).

Although the elements of the landscape are recomposed by the author in an unrealistic and original way, as in Guardi's *capricci*, there are details that transport the viewers to Suzhou: Staunton himself, in his memoirs, refers specifically to this same image when writing about the approach of the mission to “Sou-choo-foo” (Staunton 1797, 427).

It is, therefore, a description of the surrounding areas of Suzhou. A further element of contact between this watercolour and another by the same author is the door on the right bank. In yet another watercolour, generically entitled *Suburbs of a Chinese City*, commonly identified with Suzhou (Legoux, Conner 1981, 46), a tall pagoda similar to the *Ruiguangta* of Suzhou is seen. The pagoda itself is distinguishable in the book *The Costume of China*, a collection of Chinese scenes published by William Alexander in 1805, describing “A pagoda (or tower) near the city of Sou-tcheou [Suzhou]” (1805, 10).

In conclusion, the scene mostly refers to the surroundings of Suzhou, seen by the English expedition on its arrival into the city but elements of the city itself can be unmistakably referred to Suzhou.

Daniele Beltrame

36. Xu Yang's *Burgeoning Life in a Resplendent Age* or *Prosperous Suzhou*. Ink and colour on silk, 35.8 × 1225 cm (Liaoning Provincial Museum)

At the beginning of the Qing Dynasty, Suzhou was the most economically and culturally developed city in the whole of China. *Burgeoning Life in a Resplendent Age*, commonly called *Prosperous Suzhou*, was painted in the 24th year of Emperor Qianlong's reign (1759) by the famous court painter Xu Yang. Xu Yang, courtesy name YunTing, was originally from Wu County in the Suzhou Prefecture. In the 16th year of Emperor Qianlong's reign (1751), Xu Yang, a pupil of the Imperial College, already in his forties, presented a collection of paintings to the emperor and joined the Imperial Art Academy by decree of the emperor. After Emperor Qianlong's second “Southern Inspection”, he painted the scroll *Burgeoning Life in a Resplendent Age* to depict the enlightened imperial government.

Prosperous Suzhou is a long painting on a 12.41 m long by 39 cm high silk scroll. The area depicted is described as follows: “Starting from Mt. Lingyan and going east from Mudu village, one passes Mt. Heng and Lake Shi. Passing by Shangfang Mountain and, from the northern shore of Lake Tai, between Shi and He Mountains, one enters the city of Suzhou. From the three gates Fengmen, Panmen and Xumen, one can leave the Changmen Gate, move around Shantang Bridge and finally reach Tiger Hill. This painting depicts the imperious walls and moats of the city, the forest of government offices, the beauty of the landscape, the activities of fishermen and lumberjacks, ploughing and weaving, the huddle of merchants, the rows of shops as thick as fish scales, etc.”. According to a rough estimate approximately 12,000 people appear in the crowded picture.

There are also numerous boats along the river—almost 400, including government officers' boats, transport boats, passenger boats, mixed transport boats, decorated boats, wooden and bamboo rafts. A multitude of shops stretch along the streets: over 260 shop signs of all kinds. We see 50 different kinds of bridges. All this, together with more than ten scenes of theatre and cultural events, amply demonstrate an advanced level of civilisation achieved by Suzhou at the height of the Qing Dynasty.

Shops

Prosperous Suzhou displays more than 260 shop signs really existing in Suzhou at the time, and it provides the posterity a realistic and rare figurative record besides official documents.

Imperial Exams, Education and Culture during the Ming and Qing Dynasties

The inhabitants of Suzhou were the most successful candidates in the imperial examinations. There were many candidates from Suzhou who successfully passed the exams and often obtained top positions, which earned them a true national excellence. During the Qing Dynasty, a quarter of the top candidates in the imperial examinations throughout the country came from the Suzhou Prefecture.

In *Prosperous Suzhou* we find many scenes of study and examinations, which reflect this feature of the city.

To the west of Mount Lingyan a library is located in the middle of a thick forest, where an old man is writing and another man is in deep thought. Many Suzhou writers in fact, would spend their last period of study in preparation for exams in these quiet and sheltered environments.

Theatrical and Musical Culture

Suzhou was a famous centre for music and theatre and during Emperor Kangxi's reign (1661-1722) there were apparently over a thousand theatre companies in Suzhou alone.

The stretch of town between Jinmen Gate and Changmen Gate portrayed in *Prosperous Suzhou* was the area where theatres were most numerous. For this reason, there are many scenes related to the theatre within the painting.

Changmen Gate

In the middle of the Suiyuan Garden in Mudu a theatre performance in a private home is taking place. On a raised platform, some high-ranking guests sit in a circle watching the performance.

Before Mount Shi there is an animated public theatre scene. Xu Yang, a court painter, not only illustrates the domestic performances of the literati, but also portrays the lively atmosphere of popular entertainment.

Culture and Customs of Wedding Rites

In *Prosperous Suzhou* two wedding scenes are shown, and the popular wedding ceremonies of the mid-18th century are vividly depicted.

This scene is occurring in the alley of Huan-glifang Bridge. The groom's family has already received the bride at home. The red lanterns are hung well above, with decorated red scrolls and lucky red silk ribbons. Relatives and friends, adults and children, dressed in festive clothes, are all cheerful and joyful.

Garden and Landscape Culture

Numerous views of gardens and their magnificent scenery are depicted in *Prosperous Suzhou*.

At the beginning of the scroll, one enters the Suiyuan Garden of the ancient village of Mudu. There are large and small pavilions, buildings, terraces, halls and boats, all illustrated in the picture. There are bizarrely shaped rocks behind the walls, wooden inlays, trees, flowers and ornamental plants. In the next scroll, under the western walls of the Wuqu district, a glimpse of the Yilaoyuan Garden, located next to the provincial governor's office, is depicted in a corner.

Tiger Hill (*Huqiu*) is undeniably a treasure in Suzhou's beautiful scenery. In the picture, the Buddhist temple stands in the very centre of the scene. From top to bottom, we see Zhengshanmen Gate, the Ershanmen Gate, the Fifty-three Visits (*wushisan can*), the Sanshanmen Gate, the main temple hall (*xiongbaodian*), the Thousand Buddhas Pavilion (*qian Fo ge*), the temple hall (*jialandian*), the Yunyan Pagoda (*Yunyan ta*), which is the highest point. Halfway up the coast are two steep cliffs commonly known as 'the two buckets' (*shuangdiaotong*), and at their feet is the famous Sword Lake (*Jianchi*), considered the pinnacle of Huqiu's beauty and the symbol of Suzhou's ancient beauty.

Prosperous Suzhou can be considered a precious cultural heritage of mankind, which perfectly conveys the *forma urbis* of a remarkable cultural and economic centre of China between the early and mid-18th century as Suzhou, undoubtedly was.

Cao Lindi and Shi Sha

The Iconography of Venice

"In Venice, Carlo Naya, Giuseppe Canella and many others used the camera from an exquisitely artistic perspective, emphasizing above all the spectacular character of their visual research. Photographer and painter thus contributed together to delineating a poetics that did not see them as antagonists but rather as allies in the interpretation of a single powerful cultural tension". (Angelo Maggi)

Venice. A City of Water, between Pictorial and Photographic Vedutismo

"Over the temples, the marmoreal buildings, the modest houses with their broken and capricious contours painted over the luminous background of air, the airy couples and bell towers fling themselves, among them the sublime one of St. Mark, similar to that of a boat master antenna, immense boat, launched between the sky and the sea towards the distant East to the conquest of wealth, power and glory". These are the words that describe the admirable panorama of Venice as described by the historian and art critic Pompeo Gherardo Molmenti (1852-1928). With his works, he was able to create a new cult for Venice all over the world. Molmenti's was a Venice that lived in the twilight of pictorial *vedutismo* to make way for photography. Following the invention of photography in 1839, it took many years before photos were able to be registered as workpieces with a copyright. Far from being simple mechanical registrations of reality, the oeuvres of famous photographers of the 19th century became masterpieces of imagination and originality often competing with those of contemporary painters.

During the second half of the 19th century, at least until the first decades of the 20th century, the lively critical debate on photography in relation to other forms of artistic expression was characterised by several viewpoints – a multitude of artists and critics were skeptical of the diffusion and massification of photography, refusing to acknowledge it as deserving as other artistic disciplines; a small number of critics did not consider it as a form of art in itself, but were aware of its valid support to artists, and painters in particular. Indeed, from a technical point of view, photographs were able to offer the painter images that were depicted on a bi-dimensional surface, similar to that of painting, photography and painting thus shared this perspectival construction.

Pietro Selvatico (1800-1880), professor of aesthetic and ‘perpetual secretary’ at the Belle Arti Academy, published an essay called “On the Advantages that Photography Can Give to Art” in the anthology *Scritti d’arte*. Moreover, the last part of the inaugural speech was entitled “Art Taught in Academies According to Scientific Norms”, and was held before an audience of the Venetian Academy on 8 August 1852, and subsequently published in the relative proceedings. He was among the first experts who recognised photography as a valid aid to art disciplines, highlighting the meaning of the photographic image in relation to the study of composition and chiaroscuro. The artist’s intention was simply to obtain a ‘correct’ drawing, according to the realistic canons of photography. In this document, Selvatico explained how photography, “this feared rival of art, would become its sister in the education of the artist [...] and all arts will come together to untangle the enigma of truth”.

In Italy, many *fin-de-siècle* painters would go on to use photography. As was the case, in the era of the Venetian representation via optical camera by Canaletto (1697-1768), Bernardo Bellotto (1721-1780), and Venetian painter Giuseppe Canella (1837-1913), not to be confused with the namesake landscape painter who died in 1847. Canella skilfully used perspectival techniques in function of the optical instrument when he decided to portray the view of Canal Grande that gradually was to frame the front part of Ca’ Foscari and the nearby Palazzo Giustinian. In this painting, the expertise with which the architecture is rendered, the elevated viewpoint in relation to eye level, the slight dilatation of the gaze and of the urban scenery on the surface of the water, all underline the role of photography that investigates the objective data without erasing the artistic contribution of the artist conveying a subject on canvas.

The talented photographer to whom Canella is inspired is certainly Carlo Naya (1816-1882). Naya’s photographic representations were destined to a mass demand for photography reached in the meantime. Venice inherited a zeal for incisions and lithographs, and adopted them to show the appeal and the unreachable devotion to the subject. Naya was able to painstakingly identify Venetian views, and to restore that nocturnal sweetness with its manipulated moonlights. With that quirky mystified luminosity that only the most able painters could render, Naya’s photomontage would enter history. The two prints on albumin in imperial format of the Rialto Bridge, perfectly preserved and shielded at the Fortuny Museum, represent the two stages of the visual ‘reading’ that would make Venice so voluptuously desir-

able in the tourist imaginary of the *voyage en Italie*.

Even the eclectic Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) would measure up with Venice and with a curious declination of the gaze through his amateur activity of photographer. In his *au fil de l’eau* shooting, Fortuny’s eye longs for a vision of the lagoon city that is definitely astonishing for his time. Evidently, photography was the ideal tool to demonstrate the Venetian imaginary of the gondola from a new aesthetic perspective. His experimental images shot with a Kodak-Panoram no.4 camera are never documentary, but coincide perfectly with the poetics of the mirror, showing Venice with its rarefied objectivity from the canals. Fortuny is fascinated and enchanted by the panoramic shooting and in a uninhibited frenzy uses the gondola’s bow as a metronome, or better as a visual wedge that penetrates the representation of the city from the waters.

Fortuny, Naya, Canella and many others have used photography under an artistic profile, giving meaning and intention to the spectacular outcomes obtained through their visual research. Painter and photographer so concurred to delineate a poetics that did not regard them as antagonists but rather as allies in the interpretation of a strong unique cultural tension. “If on the one hand – as Claudio Marra writes in one of his important historical artistic contributions – the painter pays his/her debt aware that some traits of an epiphany of authenticity are now deriving from the diffuse and imposed schemes of the rampant photographic technology, then likewise, the photographer, in evoking traits of auratic solemnity, also turns to the art of painting and ensures a certain detachment from reality which photography,

alone, is unable to exhibit with its direct frankness”.

37. Giuseppe Canella (1837-1913). *View of the Grand Canal with Ca' Foscari and Palazzo Giustinian*. Oil on canvas, 66 × 84 cm. Late 19th century (Private collection)

38-39. Carlo Naya. *View of the Grand Canal with Ca' Foscari and Palazzo Giustinian*. Reproduction from original negative. 1875 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

Giuseppe Canella was born in Venice on 9 June 1837 and died in Padua on 9 February 1913. He enrolled at the Academy of Fine Arts in Venice in 1857 where he became a pupil of the artist Napoleone Nani (1839-1899). During his years of training in Venice, Canella distinguished himself by winning several prizes and in 1860 he received a grant in the three disciplines of painting, sculpture, and architecture in order to perfect his studies. According to the art critic Agostino Mario Comanducci (1891-1940) in his *Illustrated Dictionary of Modern and Contemporary Italian Painters and Engravers*, Canella's artistic production “is very varied, due to the numerous watercolours, representing seascapes, landscapes, still lifes, portraits and interiors. Like all the artists of the time, he showed excessive care in reproducing minutiae and the finest details; however, he is increasingly admired for his technique, the harmony and transparency of colours, and the vividness of the representations” (Comanducci 1962, 1: 299). Together with the painter Eugenio Prati (1842-1907), he became stage designer and painter at the La Fenice Theatre in Venice. In 1870, with the birth of the School of Decorative Art in Padua, he was appointed director of the school where he remained “honourably” in charge for

forty years. The painting is in a private collection in Padua and has the hot-sealed initials “GC” on the wooden frame. What is most striking about this Venetian view, apart from the detailed precision with which the architecture is depicted, is the originality of the point of view. This composition is clearly reminiscent of Carlo Naya's photographic point of view. Among his best-known works is a *Moonlit View of the Grand Canal* which attests to his familiarity with Naya's famous ‘moonlit’ Venetian views.

40. Carlo Naya Atelier. *The Rialto Bridge [by moonlight]*. Albumen print (imperial format), with touch up and clouds painted on the plate, 58 × 88 cm. 1900 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive: FP 06901)

41. Carlo Naya Atelier. *The Rialto Bridge*. Albumen print (imperial format), without plate manipulation, 58 × 88 cm. 1900 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive: FP 06903)

Native of Tronzano Vercellese, where he was born on 2 August 1816, and a law graduate from the University of Pisa in 1840, Carlo Naya is remembered as one of the greatest and most renowned photographers of the 19th century in Italy. After moving to Venice in 1857, he worked in a photographic atelier and optical instrument shop with Carlo Ponti (1823-1893). The collaboration ended in 1868 due to a dispute, but Naya was already well-known for the quality of his photographs of urban views. He opened the Carlo Naya Company at number 2758 in Campo San Maurizio. He later extended the distribution of his images to various shops in St Mark's Square and on the Riva degli Schiavoni. What characterises Naya's work is the high quality of the photographic representation of archi-

itecture and the masterly visual lucidity in the selection of urban views. He carefully reproduces viewpoints that evoke the great Venetian tradition of veduta painting. The annexation of Venice and Veneto to the Kingdom of Italy in 1866 rapidly increased tourism and trade in the lagoon city. Aware of this important opportunity, Naya organised an extensive network of agents to excel in the sale of Venetian images, achieving extraordinary recognition abroad with his famous imperial photographs: large-format prints which, with double exposures and monochrome colouring, become the ‘moonlit views’. As Zannier explains, Naya's workshop has many people who participate “directly in the development of the atelier, including taking many photographs wrongly attributed to Carlo” (Zannier 1999, 146). Naya certainly took charge of the management of the firm and left much of the photographic practice to his assistants, who followed the technical and aesthetic dictates as if they were a trademark. The firm is remembered for its numerous souvenir albums of Venice, packaged in the most varied formats and prices for tourists and keen collectors. Among the types of images appreciated by the numerous buyers are romantic evocations of the lagoon city, represented in an ethereal, almost timeless atmosphere. In the variety of image types produced by the Naya Company, an important place is undoubtedly held by the ‘moonlit views’, two examples of which here depict the Rialto Bridge taken from a boat mooring site in Riva del Ferro on the Grand Canal. The rarity of this pair of albumen prints lies not only in the large format and perfect state of preservation, but the sequence of manipulation of the image, distinctly visible in the comparison of the two works. The image is clearly the same: the first photograph is the

matrix of the second plate, which is manipulated with a 'direct photomontage' intervention enhancing the figurative part of the sky with clouds. The light contrasts created generate the so-called 'moonlight'.

42. Carlo Naya. *View of Saint Mark's Square in High Water*. Reproduction from original negative, 58 × 88 cm. 1875 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

43. Carlo Naya. *View of the Squero in San Trovaso*. Reproduction from original negative, 58 × 88 cm. 1870 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

In an article on photography in Venice, published in the *British Journal of Photography* in April 1874, an account emerges of a city rich in monuments with strong signs of decay where only photographers have the power to perpetuate its existence. Carlo Naya's photography makes of him the only 'Venetian artist' capable of capturing Venice in all its beauty. Through various processes of transformation of photographs, Naya became one of the greatest producers of iconic Venetian images. His vision of the city is linked to the canons of veduta painting and transforms the panorama of Venice with its waters into an element of great romanticism. As the author of this essay writes: "photographs of Venice have power to stir other thoughts, and the marvellous art depicted therein leads the mind to forget the present in the past; for Venice is no city of today. The Gothic tracery and profuse ornamentation – the domes and pinnacles and towers that catch the eye everywhere, and shimmer in the gondola-broken waters of her canals – are no stuccoed hypocrisies born of the nouvelles richesses of our time. The great and beautiful and noble monuments which everywhere greet the eye in

Venice are the memorials of a beautiful past – a past of artists and of art-loving people who had a joy in their work, and an estimation of true art such as it were vain to look for now" (A.J.W. 1874, 161-2; cited in Maggi 2004, 42-3).

The two images by Carlo Naya selected from the Palazzo Fortuny Photographic Archive are documentary in nature and perfectly describe the city's relationship with water. In the first photograph, he depicts the phenomenon of high water in a perfectly balanced composition in which the façade of St Mark's Basilica does not interfere with the silhouette of the three men posing on the boat in the centre of the flooded square. The richness of its details allows comparisons of nowadays pictures of the same event. The second photograph is a typical view of Venice: the *squero* near the church of San Trovaso. This boatyard, which dates back to the 17th century, is where gondolas are built and repaired, and Naya frames it with masterly visual clarity, not only crystallising the architecture and the workers at work on the plate of his camera, but also filling the general view with the passage of a gondola. Once again, it is the photographer's privilege to achieve a likely realistic reconstruction and at the same time a poetic vision which is distinctively Venetian.

44. Mariano Fortuny. *View from the Grand Canal towards Saint Mark's Basin with Santa Maria della Salute Basilica*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

45. Mariano Fortuny. *View from the Grand Canal towards Saint Mark's Basin with Punta della Dogana*. Reproduction from original negative. 1905. Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive

46. Mariano Fortuny. *View of the Grand Canal*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

47. Mariano Fortuny. *Fondamenta and Diedo's Bridge in Cannaregio*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

Mariano Fortuny y Madrazo was born in Granada on 11 May 1871. He moved to Paris with his family at an early age and in the French capital he had the opportunity to train as a painter in various artistic circles. He attended painting classes held by Jean Joseph Benjamin Constant (1845-1902) and for his first sculpture lessons he was an apprentice in the atelier of Auguste Rodin (1840-1917). In 1889 he arrived in Venice where he remained for the rest of his career with his mother and sister Marie-Louise. These two women and his wife Henriette had a strong influence on Fortuny's life, both because they aroused in him a passion for the countless activities he undertook and because of his numerous contacts and exchanges with the international artists living in or passing through Venice. As the historian of photography Italo Zannier explains, Mariano Fortuny began photographing in Paris and arrived in Italy with basic equipment, which he used to shoot family scenes, models posing with his printed fabrics, and, more rarely, views of the lagoon city. The series of photographic landscapes presented here is the one Fortuny made in Venice around 1905-1907 with a Kodak Panoram no. 4, with which he produced evocative panoramic photos at the water's edge. The camera, patented in 1894, has a rotating lens with a 142 degrees field of view and the format of the negative is approximately 90 × 300 mm. Although Fortuny's images are unusual in

the vast Venetian iconography, Zannier emphasises that the dating of this corpus of images is very important, because they do not show the bell tower of St Mark's in the Venice skyline, as it collapsed in 1902 and was rebuilt over the next ten years. For Fortuny, photography was "a private art, use of which he never advertised or flaunted" (Zannier 1999, 186). Held in Venice in 2005, the exhibition *Fortuny's Eye: Panoramas, Portraits and Other Visions*, in the rooms of his splendid palace where his precious archive is still kept, offered the occasion to study his photographic production, and in particular his panoramic work.

48. Mariano Fortuny. *Tintoretto's House*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

49. Mariano Fortuny. *Rio dell'Abbazia in Cannaregio*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

In the preface to the volume accompanying the exhibition *Fortuny's Eye: Panoramas, Portraits and other Visions* (2005), the then director of the Musei Civici Veneziani, Giandomenico Romanelli, wrote: "Fortuny's photographic images evoke and describe with a vividness and quality that are difficult to equal, they are a perfect testimony of a culture and a world" (Romanelli 2005, 7). In these views, taken with the Kodak Panoram no. 4 camera, Romanelli identifies the most daring suggestions of Mariano Fortuny's photographic activity. A little more than twenty years earlier, in another exhibition dedicated to Mariano Fortuny as a collector (1983), the historian of photography Claudio Marra highlighted how Fortuny's images hardly retain "the ambition to go beyond their genesis to become true interpretative forms of a general pho-

tographic aesthetics" (Marra 1983, 16). Fortuny's panoramic camera is a special type of camera that takes a continuous shot of a larger portion of the landscape than can normally be photographed in a single exposure. The lens explores the entire view from side to side and exposes a long, narrow strip of film through a vertical slit. What is most striking about these photographs is not so much the widest possible view of the lagoon cityscape, but the overall point of view of the operator on the gondola crossing the canals of Venice, which implies a certain amount of movement during the shooting. Almost compulsively, like a true image hunter, Mariano Fortuny gives this unprecedented vision from the surface of the water in a personal interpretation of the city. He is not in the least worried by the presence of the prow of the gondola: his infatuation with panoramic photography is such that the gondola itself gives the viewer the feeling of being suspended in the middle of the canal. This element, which marginally obstructs the gaze, stands between the photographer and the urban backdrop and is explored many times until it becomes a constant in the representation of many panoramic views of Venice. This undoubtedly planned leitmotiv represents a specific form of artistic expression in Fortuny's photographic language.

50. Mariano Fortuny. *View from Saint Mark's Basin*. Reproduction from original negative. 1903 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

51. Mariano Fortuny. *View from Saint Mark's Basin with the Island of San Giorgio and Riva degli Schiavoni*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

52. Mariano Fortuny. *Riva degli Schiavoni*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

53. Mariano Fortuny. *View of Punta della Dogana and Santa Maria della Salute Basilica*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

Building a photograph around as many compositional schemes as possible does not ensure its success. Photographers usually resort to more than one compositional scheme even if they have not consciously analysed the connection between different visual elements. In taking these panoramic photographs of Venice, Mariano Fortuny knows exactly what he wants to achieve from each relationship, and the composition has been carefully orchestrated by controlling the framing of the prow of the gondola in the foreground. The sequence of photographs taken in the most open area of St. Mark's basin is well balanced on the horizontal axis, with the gondola's prow counterbalancing the edges of the image. This horizontal balance of the view is not rigid, however, as the angular shape of the boat to the left or right seems to carry more weight than the distant outline of the city. The weight of this recurring visual element catches the eye and is certainly increased by the inclination of the boat, which does not allow one to make out the 'iron' or 'comb' of the gondola. The visual standpoint is such as to transform the 'iron' into a thin, imperceptible slat. This reinforces the visual rhythm created by the boat and irresistibly guides the viewer's attention in the direction in which the gondola is tilted. In these images, the yearning for space and the denial of space itself evoke a fundamental characteristic of the photographic and artistic avant-gar-

de in the years to come. It is through Fortuny as a photographer that Fortuny as a painter tries to come to light.

Suzhou Gardens

“In China, architecture and the garden are one. In the West, a building is a building and a garden is a garden: they are linked in spirit. But in China they are one and the same”. (Ieoh Ming Pei)

The Gardens of Suzhou. A Classic of Chinese Culture

In every nation in the world, the garden is seen as a paradise on earth, an ‘environment created for the spirit’ and ‘a form of second nature’. The Chinese garden is a composite cultural expression that combines the best of landscape, architecture, floriculture and all forms of art.

Among the Chinese gardens, those of Suzhou are the most representative: they embody the fundamental genes of Chinese spirituality; they are the fruit of a millenary stratification of knowledge relating to the care of physical health, the cultivation of the spirit through poetry and the aesthetic fulfilment pursued by painting; they represent the expression of an oriental taste for elegance and romanticism and of a civilisation of living imbued with poetic sentiment.

An Ethics and Spirituality Based on Personal Virtue

The value of art consists entirely in the thought it expresses! In their essence, the gardens of Suzhou were places used by the literati to perfect their moral character and spirituality. Central to these is the Chinese cultural heritage – founded on Confucianism, Daoism, Songs of Chu and Chinese Buddhism – within which a model of moral-

ity centred on the cultivation of ‘inner wisdom’ took shape.

In ancient China, there were no specialists in the design of gardens. Instead, these spaces were designed by scholars and painters.

The fundamental theme of the Suzhou gardens is withdrawal from society, represented as a return to rural life, the pursuit of a wandering existence, a hermitage in the mountains and forests.

Since before the unification of the Chinese empire by the Qin dynasty in 221 BC, Chinese literati-functionaries have developed a strong sense of integrity and moral uprightness based on the conviction that they must follow a ‘Way’ (the Dao). This morality also appears in epigraphs and odes dedicated to gardens. The Ming dynasty scholar Chen Jiru (1558-1639) wrote: “When the master is free from vulgarity, his house and garden reveal his literary soul”. The “literary soul” (*wenxin*) is an ‘ideal’, an ‘intangible element’ that needs a ‘tangible element’, an ‘observable reality’ to be represented, consisting of the landscape, buildings and plants: in each garden, ‘ideals’ and ‘observable reality’ are combined differently.

For example, the Northern Song dynasty poet Su Shunqin (1009-1049) had a kiosk built on the bank of a stream called the Blue Water Pavilion (*Canglang ting*). Using the image of the water changing clarity as it flowed past the pavilion, he intended to represent his discontent with the political situation and his attitude towards life.

During the Qing dynasty, the garden was rebuilt by the provincial governor Song Luo (1634-1713), who moved the kiosk from the shore to the top of a mountain. In this way he intended to make the ideal expressed by Su Shunqin even more in keeping with his moral stature, drawing inspiration from

these verses from the *Classic of Odes* (*Shijing*): “A high mountain is looked up to with admiration | A broad road is travelled with ease”. Later, the *Temple of the Five Hundred Famous Sages* (*Wubai mingxiansi*) was added to the complex, making the Blue Water Pavilion a landmark for the moral education of government officials.

When, during the Ming dynasty, Wang Xiancheng (late 15th-early 16th century) abandoned his administrative career and retired to private life, he built the Garden of the Humble Administrator (*Zhuozheng yuan*). By giving this name to his residence, he intended to express his desire to abandon the affected manners, mellifluous words and servility of politics and follow the example of the famous poet Tao Yuanming (365-427), who retired to lead a ‘humble’ life in the countryside to preserve his inner authenticity. By positioning the garden’s entrance inspired by the pathway leading to the legendary Peach Blossom Springs (*Taohua yuan*) – which in Tao Yuanming’s famous poem of the same name is accidentally discovered by a fisherman – the Garden of the Humble Administrator transformed the aspirations of its owner into a tangible and concrete element.

Ren Lansheng (1837-1888), the owner of the Garden of the Meditative Retreat (*Tuisi yuan*), served as a commissioner in the local defence circuit, but was accused of abuse of power and bribery. Although there was no concrete evidence of such guilt, he was dismissed for inadequacy and sent home. Ren gave his garden the name “meditative retreat” to compare himself to Xun Linfu, commander of the State of Jin in the Springs and Autumns period (722-481 BC) who, after a disastrous defeat against the army of an opposing state, was rehabilitated and allowed to redeem himself. In

this way, Ren intended to indicate that, although he had made mistakes, he still felt himself to be a faithful servant of the state. Inside the scenic garden there is a series of inscriptions that refer to the imagery of lotus flowers growing immaculately out of the mud. These include: “Boat shaking red flowers” (*Naohong yige*), taken from the first stanza of a ballad composed by the poet Jiang Kui (1155-1209) during the Song dynasty; “Fragrance kiosk on the water” (*Shuixiang ting*); “Fresh marsh grasses” (*Gupu shengliang*); “Circular corridor of the nine bends” (*Jiuqu huanlang*). The choice of these names, in addition to expressing Ren Lansheng’s aesthetic taste, was a way of washing away the infamy of the accusations unjustly levelled against him.

An Environmental Model Based

on Harmony Between Man and Nature

In the creation of a Chinese garden, the highest degree of artistic realisation is to ensure that “when produced by man, it appears to be the work of nature”. The garden as a whole is an earthly reproduction of the ‘cosmos’ and constitutes an artistic model based on the aesthetics of nature.

The vision of nature as a unitary and all-encompassing organism, represented in the doctrines of the masters of the Daoist tradition Laozi and Zhuangzi, expresses a broad and profound ecological thinking and reflects the environmental knowledge of these ancient thinkers.

Ancient Chinese philosophers believed that the sky, earth and all things were composed of water, wood, fire, earth and metal, the five basic constituents of the universe. These ‘five elements’ generate each other in a circular fashion and are

related to the seasons, cardinal points and colours.

For example, in the series of the “eight trigrams” (*bagua*) of the Classic of Changes (*Yijing*), east and south-east correspond to the trigrams Zhen and Xun; according to the five-element theory, they are related to ‘wood’, to which green, the colour of plant growth, corresponds. Being a living element and connected to the place where the sun rises and the day begins, wood represents hope and the future. For this reason, the buildings within the Suzhou gardens are all made of natural materials and wood and brick structures, considered the most suitable for housing.

An understanding of celestial phenomena and geomancy is central to the design of the gardens. In residences with gardens, the buildings in the living area have a ‘formal’ structure, with the left and right parts balanced and symmetrical, the larger ones in the centre and the smaller ones at the sides, and with a clear hierarchical division of spaces according to the position of the occupants; the buildings represent the ‘container of social norms’ and are the concrete representation of the Chinese vision of the ‘round sky and square earth’: the symmetry around the central axis represents the roundness of the celestial vault and the enclosure with walls on all four sides represents the square shape once attributed to the earth.

The panoramic garden part follows the rules of the five elements theory. With a pond in the centre of the garden, the buildings and vegetation around it are positioned following the cycle of mutual generation of the five elements: water generates wood, wood generates fire, fire generates earth, earth generates metal and this in turn generates water.

An example of this is the central area of the Garden of Permanence (*Liuyuan*). The eastern side of the pond corresponds to spring and the wood element. On this side, directly facing the water, is the Lake Pavilion of the Cool Breeze (*Qingfeng chiguan*). When the wind picks up inside, one can enjoy a pleasant coolness. In the middle of the east side is the Sinuous Stream Pavilion (*Quxi lou*), reminiscent of the ‘babbling stream’ of the Orchid Pavilion (*Lanting*), the most famous literary symposium in Chinese history held in 353 AD. A footbridge over the water covered by a pergola of wisteria leads to the Little Island of the Immortals (*Xiao Penglai*). The purple colour of these flowers in Daoist tradition is associated with the eastern sky, illuminated by the aura of the great sage Laozi, and is considered auspicious.

The southern side of the pond corresponds to summer and the fire element. The Shimmering Tower (*Mingse lou*) and the Mountain Dwelling Pervaded by Greenery (*Hanbi shanfang*) overlook the pond, which in summer turns into an expanse of lotus leaves. To the east of the buildings is a palm maple tree with a wide canopy and a pavilion opening onto the water called Shade Amidst the Green (*Lüyin*).

The western part of the pond corresponds to autumn and the metal element. The Osmanthus Fragrance Pavilion (*Wen muxiang xuan*) is located above a rocky rise, connected to a covered corridor. Several *Osmantus fragrans* trees grow around the pavilion, whose intense fragrance in autumn wafts far into the air.

The north side of the pond corresponds to winter and the water element. At one time, numerous bungeana pines were planted there. In the northeast corner is the Pavilion of the Far Green (*Yuancui ge*), with the Hall of Naturalness (*Zizai chu*) inside. From

this building it is possible to see in the distance the Tiger Hill (*Huqiu*), a famous hill to the northwest of the city of Suzhou where the pagoda of a Buddhist monastery stands.

The gardens of Suzhou make skilful use of the beauty of nature. From the end of the Ming dynasty, it became fashionable for men of letters to build garden villas in the suburbs, in rural areas between hills, by rivers or near forests, to create an organic and harmonious whole with the surrounding natural environment.

Outside the Villa of Mount Tianping (Tianping shanzhuang) there is a long zigzag walkway running over a pond surrounded by willows and peach trees. The entrance to the garden is deliberately small and low. Upon entering, there is a long corridor between two walls that leads directly to the foot of the hill.

The Garden of Qi (Qiyuan) “sprawls over an expanse of waves as large as thirty-six thousand fields and overlooks the greenery of seventy-two peaks”, offering the best of the lake and hillside landscape.

The gardens of the city residences are distinguished by their secluded location and the tranquillity within.

The Cultivation Garden (Yipu) is located in Wenya alley, in the busy commercial area inside Suzhou’s Changmen Gate. Despite this, it appears just as described in these verses dedicated to it: “The hubbub of the market is kept out | It is like being in a remote village in the mountains”.

The Garden of Permanence is located outside Changmen Gate. It was surrounded by small alleys, with Huabu Street to the northeast, Banbian Street to the north, Wufu Alley to the east and Xiuhua Alley to the west.

The Garden of the Humble Administrator was originally a woodland plot, with an

ancient, simple and natural appearance. Its Jade Pavilion (*Yiyu xuan*) is large and open on all four sides. To the side is a bamboo grove perched on a rise, in front of which once stood a white Kunshan rock. Observing them from the balustrade of the pavilion, the bamboo and rock appeared as “shimmering jewels shaken by the spring wind”.

The rock compositions within the gardens (called *jiashan*, ‘artificial mountains’) appear to conform to the artistic theory enunciated by the famous painter Shitao (1642-1707): “One must draw inspiration from all the most extraordinary peaks”; they are the result of an inner vision that mixes the most famous peaks and the most beautiful landscape places, becoming itself the pictorial model of nature.

The rock compositions of the Villa of the Embrace of Beauty (*Huanxiu shanzhuang*) cover an area of just over 300 square metres, with one massif and two peaks. Climbing these heights feels like climbing the famous Mount Tai and Mount Hua and entering their tunnels is like entering the famous caves of Guangdong and Guilin provinces.

The residences within the gardens are structured in ‘courts’ (*yuanlou*), with the lower buildings at the front and the taller ones at the back. In the centre of each module, between the buildings, is an inner courtyard called a ‘celestial well’ (*tianjing*), which receives sunlight from above and allows rainwater to drain to the ground. The buildings have doors and windows at the front and back, to which are added other architectural elements such as open passageways and latticed windows.

The ‘winding paths’ and ‘meandering ditches’ prescribed in the garden construction manuals represent elements found in nature. Cloud’s partition walls (*yunqiang*)

have a curved profile like the wings of a bird; there are curves in the protuberances and hollows of mountains, in the winding paths of watercourses, in paths that reveal different views at every step, in the arches of bridges, in zig-zag corridors...

For the garden, water is like blood running through the veins. Ponds and streams reproduce in artistic form the emotions and feelings aroused in nature by the sight of rivers, lakes, streams, springs and waterfalls. They give concrete form to the creative principle that “a ladle of water is worth a multitude of lakes and rivers”.

The banks of the ponds consist mainly of piled rocks, interspersed with rock walls and boulders jutting out over the water, or pavilions and corridors overlooking the water, with lively and varied shapes that approximate those found in nature.

All the gardens use seasonal plants to create panoramas representative of the four seasons, so that there are flowers to admire all year round.

For example, in the Garden of the Humble Administrator, in spring you can go to the Spring Flowering Apple Tree Enclosure (*Haitang chunwu*) to appreciate the flowers of *Malus spectabilis*, in summer you can look at lotus flowers from the Hall of Distant Fragrance (*Yuanxiang tang*), in autumn you can go up to the Kiosk of Waiting Frost (*Daishuang ting*) to see the mandarins, while at the turn of winter you can admire the flowers of *Prunus mume* from the Kiosk of Fragrant Snow and Blue Clouds (*Xuexiang yunwei ting*).

“Life at the Highest Level” in a Dwelling Steeped in Poetry

The gardens of Suzhou offer a model of “life at the highest level”, i.e. an art in life and a life in art.

The artistic principle for the construction of the Suzhou gardens is to “follow rules but have no clichés”: within the same garden, one never finds buildings of the same style, mountains with the same structure and lakes of the same shape; the elements are arranged in a random manner that is difficult to understand, with a great variety of plants, flowers and light contrasts that surprise and satisfy aesthetically in every corner.

Whether political ideals or common desires such as happiness, power, longevity, fortune and wealth, the gardens of Suzhou are able to express all these aspirations with refined artistic forms that delight the eyes and heart.

For example, the use of motifs referring to the legend of King Wen of Zhou (1125-1051 BC) personally visiting a wise old man to invite him to court as an official or that of General Guo Ziyi (697-781) receiving a pardon from the emperor on his birthday, expressed the desire for enlightened rulers and ministers.

Lush pine trees and bamboos expressed the wish for good relations between brothers and friends. Mythologically inspired motifs, such as the Heavenly Nymph Scattering Flowers and Chang'e Flying to the Moon after ingesting the elixir of life, represented the aspiration for a happy life. Carved friezes depicting “ten deer” (*shilu*) were meant to be an allusion to the homophonic expression meaning ‘becoming a career official’. The depiction of “three halberds in a vase” (*pingsheng sanji*) hinted at the homophonic expression ‘to be promoted three levels up’. Fish are often used to represent wealth, as in Chinese the word ‘fish’ (*yu*) has the same pronunciation as the word ‘abundance’. Examples of this are the decorative motif of “three carp with one head” (*sanli gongtou*), which refers to

the expression ‘enjoying many benefits’, and that of the “sound stone and a pair of carp” (*jiqing shuangli*), assonant with ‘good omen and mutual benefit’. The image of a heron with lotus flowers alludes to the expression “passing all exams in a row to become an official” (*yilu lianke*). Again for the sake of assonance, a magpie (*xique*) on a plum tree branch symbolises happiness (*xi*). The names in Chinese of *Nandina domestica*, *Malus spectabilis*, magnolia and peony combined together form the phrase “best wishes for prosperity and glory in your administrative career”. The gardens of Suzhou provide the ideal environment for ‘dabbling in the arts’, i.e. the recreational activities traditionally enjoyed by literati. For example, in the Garden of the Meditative Retreat, one can play the *qin* zither in the Zither Room (*Qinfang*), play the game of Go *weiqi* in the Sleeping in the Clouds Kiosk (*Mianyun ting*), engage in reading in the Hall of Labours (*Xinshi*) and paint in the Pavilion of the Panorama (*Lansheng ge*).

The owner of the Garden of Amenity (*Yiyuan*) succeeded in obtaining a *qin* zither made by the famous scholar and poet Su Shi (1037-1101), called the Source of the Jade Stream (*Yujianliu quan*). To preserve the instrument, he had the Hall of the Immortal’s *qin* of the Slope (*Poxian qinguan*) built, after the nickname Dongpo (Eastern Slope) by which Su Shi is commonly known. For more than a hundred years, *qin* zither concerts have been held in the Garden of Amenity and a painting circle (*Yiyuan huaji*) has been established that is very popular in artistic circles.

In the gardens, ‘literary gatherings’ dedicated to wine drinking and poetic composition were organised, emulating the famous Elegant Gathering of the Orchid Pavilion (*Lanting yaji*) once organised by the

calligrapher Wang Xizhi (303-61) and other eminent literary figures.

The stone epigraphs on display in the Suzhou gardens include the calligraphies of numerous famous people of the imperial era and contemporaries. They show the aesthetic evolution of different Chinese calligraphic styles (spherical, chancery, cursive and regular) and are an element that adds further beauty to the garden.

Dedication to elegant pastimes, such as the appreciation of rocks, antiques and painting, was an important part of cultural and spiritual life. Within the Garden of Permanence, the landscaped rocks create an enchanting panorama, following a pattern rooted in the primitive cult of the earth, the conception of rocks as the “essence of the earth” and the belief that “in a single rock one can appreciate all the beauty created by Mother Nature”.

Furniture in the Suzhou style echoes the patterns and characteristics of Ming dynasty furniture, giving shape to a person-centred conception of construction. The ‘elegant things’ were the antiques or collectibles with a high cultural content and depth, part of the refined artistic-cultural system of the Chinese literary elite, such as mottled marble panels to hang on walls, fossils, archaic bronze drums, handicrafts and others.

According to aesthetics scholar Zhu Guangqian (1897-1986), when beautiful images are imprinted in the heart and one is regularly immersed in beauty, confused thoughts spontaneously dissipate: all beautiful things have the power to save us from vulgarity.

54. Model of the Garden of the Master of the Nets

Garden of the Master of the Nets (Wangshi yuan)

The name of this garden, Master of the Nets (*wangshi*), literally means ‘fisherman’ and is inspired by the theme of the old hermit fishing in idyllic solitude along the river. Over the centuries, generations of people have contributed to shaping the special ‘world’ recreated within this garden and enhancing its cultural depth.

The Garden of the Master of the Nets is located along Kuojiatou Alley, a long and narrow alley running through the south-eastern part of the old city of Suzhou, which is very evocative and full of poetry.

On the southern side of the courtyard in front of the residence, two sophora trees are planted. The presence of these trees has cultural and symbolic significance, as the yellow colour of the flowers and wood of the sophora, as well as the round shape of its fruit, are historically associated with the sphere of nobles and officials.

The Garden of the Master of the Nets today has the typical form of Suzhou’s stately residences of the Qing era, with the residential part to the east and the scenic garden to the west. The buildings are separated by courtyards, with the front lower and the rear higher. The main entrance is located to the southeast and is called Blue Dragon Gate (*Qinglong men*).

The drum-shaped stone plinths on either side of the main entrance have the function of protecting the gate from impact and supporting the wooden jambs, safeguarding them from water and erosion. Both plinths are decorated in relief with the image of three lions playing with a ball; they symbolise good luck associated with

even numbers and are a good omen for prosperity for the household.

The vestibule, called the Carriage Room (*Ji-aoting*) or more commonly the Tea Room (*Chating*), was used to offer tea to low-ranking guests.

At the top of the carved grey brick portal are five niches to hold commemorative tablets dedicated to Heaven, Earth, Sovereign, Parents and Masters, the main elements of spirituality and symbols of social order in imperial China.

In the courtyard in front of the main hall are two Magnolia *denudata* trees, while in the rear courtyard are yellow Osmanthus trees. The Chinese names of these two plant species contain the characters ‘jade’ (*yu*) and ‘gold’ (*jin*), and are therefore considered auspicious and a symbol of wealth. The carved brick portal, visible when looking south from the main hall, was made during the reign of Emperor Qianlong (1735-1796). It is decorated with various types of relief inlays and tracery and is considered one of the wonders of the Jiangnan region. Twelve pairs of elegantly carved goose heads rest on openwork brick panels depicting the stylised character *shou*, ‘longevity’.

The upper band of the frieze is decorated with a tendril of peonies, a symbol of imperishable wealth and honour. Below, there are three round seals with the *shou* character, surrounded by decorations depicting bats, cloud-shaped immortality mushrooms, Buddhist swastikas, sunflowers and other auspicious motifs.

The door underneath is decorated with metal studs representing snails. According to the theory of the five elements, this animal is associated with water and is considered auspicious. In ancient times in China, the doors of the houses of ordinary

people with no particular social position did not have studs.

The main hall (dating), built during the Qing dynasty, is large and bright; it occupies the central position of the living area. On the partition inside the hall hang two scrolls with the verses of a couplet, while on the east and west walls are four wooden panels with mottled marble inserts depicting landscapes in different seasons.

The southern wall of the Hall of the Ladies (*Nüting*) is decorated with rather simple carvings, among which are auspicious motifs for the prosperity of the household. The two ends of the central part of the frieze are decorated with the image of a sound stone and a pair of carps, elements whose names in Chinese are assonant to the expressions ‘good omen’ and ‘mutual benefit’.

The inner hall (where the Hall of the Ladies is located) is a two-storey, five-bay building with side wings. Inside resided the master of the house and his entire family and there is a calligraphic plaque by Yu Yue (1821-1907), an important philological scholar of the Qing dynasty. The inscription (*Xiexiu lou*) means ‘palace from which one can see beauty’, i.e. from which one can enjoy a beautiful view.

All the buildings have service passages leading to the scenic garden, through which residents used to be able to access and enjoy this space on a daily basis.

The mosaic pavement in front of the small kiosk on the western side of the courtyard behind the Hall of the Ladies depicts five bats and a heron on a pine tree, symbols of good luck and longevity. The mosaic in the centre of the courtyard depicts stylised four-petalled flowers. All around, framing it, are *Calicanthus* trees, *Bungeana* pine, boxwood, holly, clumps of Japanese lily of the valley and various other plants.

Central Part of the Landscaped Garden

The low opening leading from the doorway to the garden is surmounted by a plaque with the inscription “Small abode of the master of the nets” (*Wangshi xiaozhu*). Behind this, on the other side of the door, there is a plaque in characters in the style of seals with the phrase “Refreshment can be found there” (*Keyi qiche*). This is a quotation from the poem “The Ash Gate” (*Hengmen*) from the *Classic of Odes* (*Shijing*), which sings of the joys of a simple and quiet life, spent living in a modest house and eating frugally, without the pretension of taking a woman from a rich household as wife. This sentiment was characteristic of the traditional culture of the ancient Chinese literati.

The landscaped garden is wider to the north and narrower to the south. As soon as you enter, you can see the plastered wall separating the garden from the living area to the east. Along the wall is a pathway running north-south, once used as a service passage by the women of the house and servants. On the right side of the entrance is the ‘meandering stream’ (*Panjian*), a rivulet with irregular banks that occupies the part of the garden southeast of the pond, cut in the middle by a sluice. The stream is overlooked by the Bridge of Tranquillity (*Yinjing qiao*), which separates it from the main body of water of the garden, creating two different environments, one more open and one more secluded.

The Osmanthus Hill Pavilion (*Xiaoshan congguixuan*) has windows on all sides. On the north wall, there is a square window with a round opening in the centre of the latticework that offers a view of the rock composition outside.

Leaving the pavilion and heading west, one connects to the Woodcutter’s Path (*Qiaofeng jing*), a corridor that climbs a

mound on one side and leads to the Pavilion of Harmony (*Daohe guan*) and the Qin Zither Kiosk (*Qinshi*) on the other. In the centre of the zither kiosk is a hollow brick from the Han dynasty, above which hangs a marble panel depicting a landscape. The door in the east wall of the courtyard is surmounted by a plaque engraved with the words Iron and Zither (*Tie qin*), which refers to the expression ‘bones of iron and heart of zither’, meaning to be resolute but loving.

On the west side there is a large jujube tree and on the east side there is an imposing and old-looking pomegranate bonsai tree. The views described above are in secluded areas.

In the centre of the garden is the Pond of Pink Clouds (*Caixia chi*), a pond of just over 300 m², with no islets or lotus flowers in it. The body of water extends southeast beyond the Bridge of Tranquillity and northwest beyond the stone footbridge. The shape resembles that of a turtle, an auspicious animal and symbol of long life.

The zigzag walkway skimming the water and the jagged cliff, with boulders jutting into the pond, give the feeling of floating on water. All the pavilions, balconies, corridors and kiosks overlook the pond, so that from every corner of the garden you have a view of the water. The perfection of the proportions, the natural arrangement of the spaces and the discreet presence of the architectural elements in the garden make the body of water appear large and boundless, creating the suggestion of being immersed in a lakeside village.

The buildings and vegetation surrounding the pond are arranged in accordance with the theory of the five elements (wood, fire, earth, metal and water) and the four seasons. The eastern shore is associated with the element of wood and spring.

During this season it is enlivened by a riot of colours: the low branches of the winter jasmine (*Jasminum nudiflorum*) skim the water in front of the corridor, the sinuous tops of the red plum (*Prunus mume*) are in blossom, the wisteria covers the lion-shaped rock mound and the flowering stems of the *Rosa banksiae* climb the plastered wall. The southern side is associated with the element of fire and summer. The pavilion on the water and the mound of rocks called the Hill in the Clouds (*Yungang*) give the water mirror an idea of boundlessness. The western shore is associated with the element metal and autumn. On a small promontory in the centre stands the Kiosk of the Rising Moon and the Rising Wind (*Yuedao fenglai ting*). The northern side of the pond is associated with the water element and winter. The main plants are a *bungeana* pine and a cypress. Behind these is the Pavilion for Observing Pines and Reading Paintings (*Kansong duhua xuan*). Next to the pavilion is a corridor leading to the Pavilion of the Plum Branch Sprouting Among the Bamboos (*Zhuwai yizhi xuan*). To the west of the Pond of Pink Clouds is an inner garden called Fisherman’s Retreat West of the Pond (*Tanxi yuyin*), named after the ancient garden of Shi Zhengshi (1119-1179), a famous Song Dynasty official. Inside is the Late Spring Dependency (*Dianchun yi*), dedicated to the flowering season of peonies. The Cold Spring Kiosk (*Lengquan ting*) is named after the nearby Emerald Spring (*Hanbi quan*), a deep pool in the southwest corner of the courtyard. The name of the spring is engraved on the rocks above in the calligraphic style of seals.

The entire mosaic floor of the courtyard is decorated with a net motif with lotus leaves, fish and shrimp, elements closely related to the theme of the ‘Master of the Nets’.

The Study Rooms

The entire area north of the Pond of Pink Clouds is occupied by studios. In order from west to east, there are: a small studio, the Pavilion for Observing Pines and Reading Paintings, the Study of Reunion in Emptiness (*Jixu zhai*), the Study of the Five Peaks (*Wufeng shufang*).

Inside the small studio, on the northern wall hangs a couplet by Chen Hongshou (1768-1822), one of the eight master seal carvers from the Xiling academy in Hangzhou active during the Qing dynasty, which reads: “Heavenly grace repays virtuous rulers. The most esteemed of feats is passing on knowledge from generation to generation”.

Inside the spacious Pavilion for Observing Pines and Reading Paintings are two pieces of silicified fossilised wood, reminiscent of the two old pine trees planted to the south of the building. These two fossils have been given their own names, as if they were personified and deified objects: Rock of Magic Wood (*Shenmu shi*) and Rock that Subdues Dragons (*Jianglong shi*). The bicentennial papaya tree to the east of the pavilion is also considered an apotropaic object and has its own name: Tree that Subdues Dragons (*Jianglong mu*).

‘Reading paintings’ (*duhua*) is an elegant expression indicating an appreciation of painting. Chinese paintings are composite works of art that blend poetry, calligraphy, painting and seals. In this context, ‘reading paintings’ can be understood either as the appreciation of the two-dimensional depictions of a painting or rather as the appreciation of the three-dimensional painting visible outside the pavilion.

On the north wall, there is an elegant trellis window open in the centre with a couplet on either side that reads: “All around swallows fly in the shade of the plants | Before your

eyes the plum blossoms are like sun-kissed snow”. The rocks and plants behind the pavilion seem to be embedded in the window lattice, which frames a beautiful three-dimensional painting of plum blossoms.

Passing through the door in the shape of a full moon from the Pavilion of the Plum Tree Branch Sprouting Among the Bamboos, one enters a small courtyard with two clumps of slender and elegant bamboos (*Bambusa multiplex*) arranged to the east and west. The pavement is decorated with a cracked ice pattern, very sober and clean. Looking south beyond the round door, one can see the latticework parapet, the flowering branches, the rocks on the shore and the Hill in the Clouds enclosed within the circle of the door, as if they were part of an imaginary, fairy-tale moonscape.

The Study of Recollection in Emptiness takes its cue from a passage in the famous text of the Daoist Zhuangzi school: “The Dao is only collected in emptiness: emptiness is the fasting of the mind”. Cultivating inner peace through study and completely freeing oneself from useless thoughts, one enters a state of purity that transcends the pursuit of material satisfactions.

On the first floor of the Study of Reckoning in Emptiness is the study room of the householder’s children, commonly referred to as the “Youth Lodge” (*Xiaojie lou*). At the ridge ends of the roof are two conspicuous decorations in the shape of phoenix heads. The phoenix is a mythological animal considered to be the ruler of all birds and is – together with the dragon – one of the two main Chinese auspicious motifs. It is also the symbol of marital harmony and the expression “flying away on the back of the phoenix” (*chengluan kuafeng*) was popularly used to indicate the crowning glory of a happy marriage.

In one view, three different types of decorations appear on the roof ridges: phoenix head, beak of a hen and ‘sceptre of fortune’ (*ruyi*).

To the east is another two-storey building used as a studio, with a painting and calligraphy room above and the Studio of the Five Peaks below. On the front and back of this building are compositions of Tai Lake rocks with peaks and troughs: they represent remote mountains among which one can immerse oneself in the studio.

Some of the curiously shaped heights and peaks created with rocks in the southern courtyard are particularly majestic. They represent the five peaks of Mount Lu, immortalised in these famous verses by the Tang Dynasty poet Li Bai (701-62): “The five old peaks southeast of Mount Lu | They look like golden lotus flowers silhouetted against the blue sky”. In this pavilion, scholars could pleasantly devote themselves to their studies, feeling as if they were among the rocks of Mount Lu.

The rock compositions are laid out on a rustic pavement with a cracked ice pattern, which suggests the melting of ice in spring and magically creates the effect of water without the presence of this element.

The Garden of the Master of the Nets offers an infinity of paths and views, despite having an area of only a few mu (approximately 5,000 square metres). In it, the state of simultaneous ‘depth and vastness’ idealised by the Tang dynasty scholar Liu Zongyuan (773-819) seems to be realised. The pond has an ancient, placid appearance, while the plants express an ideal of refuge amidst the greenery of nature. Inside the garden, one can sit and take a break, stop to count the fish leaning against a balustrade, enjoy the moon and the cool breeze inside a kiosk, watch the shadows of the plants pass over the walls in the course of

the day, or contemplate imaginary peaks and cliffs silhouetted in front of the window as in a painting, thus rediscovering all the pleasure of a moment of tranquillity.

Cao Lindi

Dancing with the Light

A few years ago I briefly visited the Classical Gardens of Suzhou. During the visit, my attention was constantly drawn away from the beautiful plants, bridges and stones, towards the walls of the gardens. Mostly white, fairly high, some parts of the walls are peeling off from the main structures, creating pockets of space in which light and vegetation can be observed. Thus, the walls are not only the boundaries of the gardens, but they also form protected paths that guide you on a journey. The memory of the white walls stayed with me and I started to imagine how many shadows could be collected by them, allowing a playful performance to unfold. This revealing moment was so significant that I promised myself I would come back to explore it with my camera. It was therefore a natural decision to use these walls as the subject for a special photographic essay commissioned by the Power Station of Art (PSA) in Shanghai for my solo exhibition in 2019. During the first shoot, however, I realised that I was not so much interested in the show of shadows as in the walls themselves, and the way in which they have preserved the imprints and traces of time. I could discern wear and tear, the micro-organisms' growth, and weathering related to distant meteorologist events, while at the same time the walls vibrated with and echoed the adjacent stones and trees. Working with these walls and their marks, I began to feel as if I

were collecting all the stories that had been imprinted there, the dreams of some distant land they might have evoked for the inhabitants confined within them. I started to see the marks on the walls as desirable landscapes, some thing like painted remiscences of secular rituals. The photographs were taken spontaneously and framed straight onto the subject with two of my cameras, not only the classic 4 × 5 but also my 6 × 6: a format that has no hierarchy, and allows me to work more freely. The relationship between the two formats creates a new dialogue in this book, enabling viewers to create their own landscapes. The shoot happened during the month of June, just after the rain, which had brought with it an incredible amount of humidity. The air was full of droplets: droplets containing the light and the colour of the surroundings. As colour is born out of a dance between light and a body, when photographing in colour I find myself capturing a brief moment of this dance.

Hélène Binet

The Gondola

Barca xe casa (The boat is home)

“The contemporary gondola is the latest outcome of a centuries-old, gradual succession of imperceptible structural modifications and empirical tricks introduced over time by Venetian shipwrights”. (Giovanni Caniato)

The Tramontin Gondola

There was a risk of the loss of such a precious heritage as the making of a gondola when Roberto Tramontin died prematurely in November, 2018, he was the only member of the fourth generation of gondola constructors who had started the

activity in Venice with the founder, Domenico, Roberto's great-grandfather. Their art is an intangible legacy of working techniques, empirical knowledge, specific and unique instrumentation passed down from father to son without interruption for well over a century. Domenico Tramontin was born in 1854 into a family originally from the Dolomites between Friuli and Cadore, and arrived in Venice at the very beginning of the 19th century. His sons then joined him and took over his company, one of them was Giovanni, father of Nedis. Nedis worked incessantly – for approximately seventy years – in the family's *squèro*: from the early 1930s until 2004, invariably adopting the methods and equipment used by his father and uncles – in particular the *cantièr* (a word that in Venetian identifies the counter shape anchored to the ground on which the hull is positioned), and the *sèsto*, a peculiar empirical template. These parts were both prepared by his grandfather, Domenico at the end of the 19th century – the frames of the gondola, each different from the other, were all constructed thanks to these instruments and all off the building site.

Domenico carried out his apprenticeship in the *squèro* of the Casal family, considered perhaps the most important family of axe masters well into the 19th century. Domenico then set up his own *squèro* at the end of the century and in 1884 founded, at the age of thirty, the company that still bears his name today and is graciously represented by his nephew Nedis (1921-2006), Roberto's father. The inevitable break in continuity in the 'transmission of knowledge', from father to son or from teacher to apprentice, in Venetian *squèri*, is inevitably related to the lack of generational turnover, which is a real shortage of young workers keen to learn a highly specialised

craft, which necessarily requires, in addition to an innate inclination and a strong will to learn, a long-standing hands-on experience. This craft is fine-tuned on the construction site, but has deeper 'upstream' origins: starting from the 'woodlands' of the hinterland where other tasks and skills are required, i.e. the selection and formation of the boards according to appropriate thickness and size; the assortment of the logs from the different kinds of trees, each destined to the single structural components of the gondola. Nowadays, a careful selection is fundamental to guarantee the best outcomes – the logs: oak wood for the *sèrci* (the two load-bearing boards for the sides of the gondola), larch and fir for the planking, cherry for the *trasti*, elm, mahogany and walnut; besides, these single items need to meet certain indispensable requirements, not always perceptible to the naked eye but essentially monitoring for regular veinings, compactness of the mixture, the absence or at least the scarcity of knots, radial detachments, internal rot or mould.

The *squèro* of the Tramontin family, "suppliers to the Royal House" (as recites the scroll with the Savoy coat of arms, still hanging on their shipyard), whose existence is documented at least since the 17th century, was originally one with the two adjoining wooden *tèze* used by another branch of the Casal family tree until immediately after the Second World War, then by the Manin in co-operation with axe-master Giovanni Giuponi in the Fifties and, finally, by the axe-master Daniele Bonaldo; Bonaldo is still active today in a shipyard that works with the storage of motor boats and has unfortunately lost one of the essential distinguishing components of the traditional *squèro* that is a slip of beaten earth sloping down towards the water, laid out on a refined

marble bas-relief that adorns the 19th-century base of the Casal funeral monument, in the cemetery of San Michele island. The antique art of the Casal family *squèro* of the Ognissanti Banks somehow lost its original characteristics, subject to the constraint of the law 1497/1939 on the "protection of natural and panoramic beauty", with an addendum note no. 4130/1964 of the Superintendence for the monuments of Venice. These singularities, are however preserved in the neighbouring *squèro* of the Tramontin family – the beaten-earth forecourt can be seen sloping down towards the water for the launching and haulage of boats, overlooked by the large *tèza* (a wooden shed, set on terracotta pillars, with removable planked walls) for indoor work. A scaffold-like structure which in some cases catered for an upper floor where the owner or his workers would live. The nearby *squèro* of San Trovaso is an example, inactive now for over thirty years but still overlooking the Rio de la Senza in Cannaregio. These shipyards were called *squèri da sotil* or *squèri da fin* (shipyards of refined craftsmanship), where gondolas, *sàndoli*, *topi* and other boats of limited size were constructed and repaired. The *squèri da grosso* (shipyards of rough craftsmanship) were located on the outskirts of the city and were specialised, at least until the middle of the last century, in the production of heavyweight wooden boats (*peàte*, *burci*, *comacine*) and, before the ultimate triumph of motorised and iron boats, and genuine small-sized ships with two or three masts.

The coexistence of a typical 'workplace', still intact in its peculiar typological characteristics, and the longest dynasty of axe-masters specialised in the exclusive construction of gondolas conforming with the traditional pre-20th century methods, was one of the reasons why the *squèro* of

the Tramontin family was filmed for tens of hours between 1989 and 1991. The aim of this footage was to document each phase, be it preparatory or executive, of the construction of the gondola with techniques, procedures and traditional materials. This protracted operation, carried out with VHS support, directed by Giuliano Virgiliani Pesenti and initiated in accordance with the Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari in Rome (now part of the Museo delle Civiltà, in Rome EUR), represented the only Italian institution with specific expertise in the demo-ethno-anthropological field. This project of documentation on the construction of the gondola has its origins in particular in the important exhibition dedicated to the seamanship of the Upper Adriatic Sea, organised in the National Museum of Rome in 1989. This Museum has been traditionally involved, since its origins, in the material culture 'of the land' and the filming initiative had favoured the creation within the same museum dedicating a permanent section to the maritime traditions of the Upper Adriatic Sea and, in particular, of Venice and its lagoon. At the request of the Museum's management, the entire footage was deposited in 1992 for its own purposes of documentation and preservation of immaterial culture.

A few months ago, joining the exhibition project Venice and Suzhou Water Cities along the Silk Road, we deemed appropriate to renew the friendship and mutual solidarity between the two cities. The event is due to be inaugurated at Ca' Foscari University on the occasion of the fortieth anniversary of the twinning that took place in 1980 with Suzhou, where a gondola especially built for the occasion by the aforementioned Master Giuponi was brought as a gift offering in 2008. The gift, a gondola, is a universal symbol of Venice and represents a renewal

of the relations between the two cities and the two nations. The gondola is not to physically materialise in China as in 2008 it will do so with the aid of technology allowing us to appreciate the very peculiar construction features and the refinement of the Venetian axe-masters. Thanks to a journey through augmented reality, the user actively discovers the *squèro* and the various phases of the construction of a gondola.

In this regard, it is worth mentioning the obsolescence of techniques and materials, such as tow and pitch, abandoned due to health regulations prohibiting the use of molten pitch, and to the introduction of marine plywood instead of oak or fir boards, seasoned and shaped after being heated. Moreover, in recent decades, glues and resins, non-existent or unusual thirty years ago as regards traditional Venetian shipbuilding, have been introduced. The application, once exclusive, of galvanised iron nails, largely replaced by stainless steel screws and the common use of ancient Venetian units of measure have all vanished. These procedures were part of the regular preparatory and construction phases of what the protagonist of this film, Nedis Tramontin, called his very own 'creatures'.

The extraordinary relevance, from a demo-ethno-anthropological, but also technical-linguistic point of view, of this 'raw' footage, though realised with excellent executive and formal qualities, is now even more significant due to the recent death of Roberto, the young son of Nedis who, still in his thirties, worked side by side with his father in almost all the phases of the footage. The fifth generation of the Tramontin family is represented by Roberto's two young daughters, who, did not continue the business but are active and willing to find solutions to carry on the memory of the family tradition and to encourage the resumption

of appropriate, compatible, productive and educational activities in the old *squèro*.

Our final objective – on the sidelines of this year's beautiful exhibition initiatives, promoted by Ca' Foscari University, in agreement with Chinese institutions – is to reorder the complex technical and executive chain of the gondola, tracing back in succession, by means of this truly remarkable audiovisual document, the main phases of the construction of the boat, symbol of Venice using it as a showcase for all scholars, students, craftsmen, interested citizens and attentive tourists.

55. Photograph by Leonio Berto of the *squèro* in Venice

1. The seasoning of the wood: oak trunk reduced in planks, kept at a distance from each other to favour the aeration and the correct seasoning; from the two central planks, about 2.2 cm thick, the two *sérci* are obtained and are as long as the gondola and comprise the supporting planking of the two sides; for an optimal result the *sérci* should be obtained from a 11.5 m long trunk, with a diameter of about 40 cm, with one side as straight as possible and one slightly curved side.

2. The shed (in Venetian, the *téza*) with two pitches constructed indoors, overlooking the slip in beaten earth, sloping down towards the water, where the launching and the haulage of the boats take place and where, during the warm season, maintenance is done.

3. The *cantier* is the wooden structure, usually anchored to the ground and to the beams above, on which the frame of a new gondola is set; it represents the counter-shape of the curve of the bottom part and of the two *aste* (rods) of the hull, marked with the position of all the frames (in Venetian, *còrbe*). On the *cantier* the

three main frames (*còrbe maistre*) will be fixed first, starting from the stern frame, marked with the heights of the two sides.

4. The off-site arrangement of all the frames (*còrbe*, each made up of three elements), which include the supporting frame of the gondola, is manufactured with a special template (*sèsto da corbàme*) – refined at the end of the 19th century and still used by the Tramontin family until a few years ago. Along the edge of the *sèsto* there are markings (markings of the *cadùo*), which allow for the progressive reduction of the external curvature on each *sancón* (the obverse of the frame), whose inclination (*spanto*) is calculated via a separate series of markings drawn along the lower part.

5. The hot bending, with water and fire fed by a bundle of marsh reeds, on one of the two *sérci*: the bearing boards in oak, the length of the gondola, which make up the upper lateral structures.

6. Particular attention must be paid to the selection of the wood for the stern and bow *aste* (rods), obtained from a single elm board (sometimes made of oak also), avoiding any joining and via a careful selection of trunks with a natural elbow curve consistent with the shape of the *asta* (rod).

7. The positioning of the frames, the planking of the sides and the *trasti* that join the sides themselves are completed, then the hull is turned over and the bottom part of the gondola is saturated with fir boards; the hull will be forced to take on the required sheer (*sentinà* or *cavalin*) and it is in this delicate operation that the experience and the 'eye' of the master play a fundamental role. The master will account for the needs (and the weight) of the gondolier commissioning the gondola and the weight of the iron bow (*dolfin*) which may vary from 6-7 to 20 kilograms or more.

In order to fix the sheer, two props will first be tightened between the bottom part of the upturned gondola and the trusses of the shed, in correspondence to the stands where the latter rests; at the edges of the hull, two other props will be tightened as the operation proceeds, attempting also to 'soften' the two *sérci* by dampening and heating them.

8. In order to ensure that the hull is watertight, hot tarring of the junctions is undertaken between the boards of the bottom part and the sides, after the insertion of the tarred tow using the mallet and the special 'caulking irons'.

9. At the request of the client, on completion of the hull, a craftsman carver may intervene, who will draw in full scale the decorative motif on oily paper, then will trace it using the 'dusting' technique on a desired part of the gondola.

Giovanni Caniato

The Virtual Side of Venice

Challenges are part of the daily routine of those who work in the field of exhibitions but one of the most arduous and insidious may be the staging of the intangible value of the works on display. The ability to convey the intangible stratification of meanings and contents condensed into a fragment of heritage, be it archaeological, architectural, cultural or of other nature, is a far from obvious undertaking. This strenuous enterprise needs to address a constant balance between scientific rigour, narrative effectiveness and market demands. From this point of view, the evolution of narrative codes and the increasingly widespread and deep-rooted presence of the media has played a fundamental role which, on the one hand, has greatly increased the range of solutions available to designers and curators and, on

the other, has contributed to a complication of the scenario in this sector. It is, therefore, no wonder that, in the face of fruition patterns increasingly shaped by technological advances and its complex rules – immediacy, accessibility, overabundance, and experientiality, noteworthy is the contamination of traditional codes with innovative languages and singular narrative solutions that have become an evolutionary trend, equally natural and indispensable. All the more so evident, in the museum sector where the quality of the exhibition is also measured, among other things, by the ability to express in a concrete, effective and mainly universal way, the intangible value of the works that constitute the exhibition itinerary.

In this process of expressive restyling, solutions based on the so-called immersive technologies represent one of the most interesting in terms of potential and versatility, with applications ranging from Projection Mapping, Augmented Reality, Virtual Reality and Immersive Rooms. Working on perceptive and sensorial mechanisms and exploiting the illusory effect generated by the use of various projections and visualisation devices, the immersive solutions allow for a transformation of space and physical environments, virtually immersing the public in an experience that is periodically able to enrich, integrate or even obliterate and replace the very space dedicated in the exhibition. It is also true that the unfortunately too common use of solutions of this kind is most likely due to an over-eagerness induced by the fascination of novel technological interventions tout court rather than to an effective response to the specific exhibition or narrative needs. However, in cases when the decision to resort to immersivity stems from a pondered critical reflection and a strategy that is consistent with the rest of the exhi-

bition, as we have tried to do here, then the integration between traditional solutions and innovative storytelling can certainly yield beneficial outcomes towards a uniquely advanced and productive fruition experience. As regards the exhibition project *Venice and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads*, the decision to include an installation based on the use of Virtual Reality in the exhibition itinerary was adopted with a view to maximising the accessibility and communicability of an articulated and highly immaterial content by its very nature, which is the building tradition of the Venetian gondola. This theme, though accompanied by a rich audio-video documentation and an exhaustive critical apparatus (see Giovanni Caniato's contribution in this regard), may have been jeopardised by the limited nature of traditional systems, which were not able to adequately pay tribute to the complexity and to a world that was strongly linked to the act of making. Hence, the decision to designate 'physical' access to a *squèro* and to the simultaneous experience of the workings and peculiarities of a gondola construction – an experience that transforms the visitor from a passive spectator – as in the case of a simple traditional text or screen channels – to an interactive protagonist and agent within a spatial, as well as virtual involvement.

"The Virtual Side of Venice" (the title of the relevant section) works as a window looking onto the past of the Venetian *squèri*, through which the visitor, equipped with the headset, immerses him- or herself into a virtual experience and is able to literally turn back the hands of time, go through a limited digital reconstruction of ancient Venice and verify a hands-on experience of the different processes and operations carried out by the axe-masters while they

created the most iconic of Venetian boats. The *squèro* of the Tramontin family is the background to this experience and was chosen precisely because, quoting from the above mentioned contribution by Giovanni Caniato, is a perfect synthesis between an existing 'work place' and the workplace of one of the most long-standing carpenters in the exclusive production of Venetian gondolas.

Coming back to the technical aspects, *Virtual Reality*, compared to other possible solutions offered by the immersive field, is particularly appropriate for the type of content on display and for this reason was selected. The *Virtual Reality* mechanism possesses the technical requirements able to exhibit a strictly technical and practical know-how and it has, in fact, made the balance lean in favour of an expressive strategy option able to combine the themes of visualisation, presence and interaction in a single appliance. From this point of view, *Virtual Reality* has therefore been considered a suitable solution for three main reasons: firstly, it had been used with relative success in areas characterised by similar needs and fruition dynamics, such as innovative training, immersive training and production as well as maintenance networks; secondly, it was able to leverage cognitive and perceptive

mechanisms towards effective transfer information and content, supplemented by a fair degree of randomness without being necessarily supported by a material component, as confirmed by numerous and differing sectorial literature and surveys (from neuroscience to visual merchandising). Finally, the system was easily exportable and scalable – both logistically and geographically as a global experience, in line with the itinerant nature of the exhibition, as well as, albeit symbolically, with the 1980 twinning agreement between Venice and Suzhou, reaffirmed in 2008 with the donation of a gondola built by axe-master Giuconi to the city of Suzhou.

In conclusion, it is worth recalling the team involved within the project. The assembly of *The Virtual Side of Venice* originated from the work of a transversal team featuring different realities, both from the academic and the entrepreneurial and associative worlds.

The project was coordinated by the architect and expert in innovation and immersive-tech Andrea Gion, generously financed via donation by the Cultural Association Savio Benefactor of Venice by courtesy of chairman Dina Pasquali Vivante. The main supervisors were Giovanni Caniato, prof. Giuseppe D'Acunto, coordinator of the VIDE laboratory (Vision In-

tegral Design Environment) section of the IR.IDE research infrastructure of the Iuav University of Venice and its research team (Alessio Bortot and Francesco Bergamo), and constructed by Hybrid Reality, a Padua start-up specialised in the use of Virtual Reality for architecture, education and museums. More specifically, Hybrid Reality was responsible for both the technical design of the installation and the creation of content, detecting, digitising, mapping and finally implementing the VR environment of an urban section of ancient Venice, the Tramontin *squèro*. They were also in charge of the various activities carried out by the workers in the construction of the gondolas.

The experience of a novel fruition experience in a project of extreme complexity and of the highest quality such as the joint exhibition project held by Ca' Foscari University of Venice and Soochow University of Suzhou represented an important opportunity for future discussion on a fruition and exhibition theme more and more innovative and important. The world of exhibitions and the people who work within are constantly expected to address, in one way or the other, these intriguing challenges every day.

Giuseppe D'Acunto and Andrea Gion

Bibliografia 参考书目 Bibliography

- A.J.W. (1874). «Photography in Venice». *The British Journal of Photography*, 3 April 1874, 161-2.
- Abulafia, D. (2011). «Mare Nostrum. Again, 1918-1945». Abulafia, D., *The Great Sea*. Oxford: Oxford University Press, 601-12.
- Aleni, G. [1623] (2009). *Zhifang waiji 職方外紀 Geografia dei paesi stranieri alla Cina. Traduzione, introduzione e note di Paolo De Troia*. Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana.
- Alexander, W. (1805). *The Costume of China. Illustrated in Forty-Eight Coloured Engravings*. London: William Miller.
- Archer, M. (1962). «From Cathay to China. The Drawings of William Alexander 1792-94». *History Today*, 12(12), 864-71.
- Benedetti, M. (1908). *Album della "Nave" di G. D'Annunzio a "La Fenice" di Venezia*. Venezia: Tipografia dell'Istituto Veneto di Arti Grafiche.
- Bertuccioli, G.; Masini, F. (2014). *Italia e Cina*. Roma: L'asino d'oro.
- Braun, G.; Hogenberg, F. (1575). *Civitates Orbis Terrarum*. Antwerp: Apud Aegidium Radeum.
- Brunetta, G.P.; Faccioli, A. (a cura di) (2004). *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.
- Chandler, D. (ed.) (2014). *Essays on the Montemezzi-D'Annunzio Nave*. Norwich: Durrant Publishing.
- Clunas, C. (2009). *Art in China*. Oxford: Oxford University Press.
- Comanducci, A.M. (1962). *Dizionario illustrato pittori e incisori italiani moderni e contemporanei*, vol. 1. Terza edizione riveduta e ampliata da Luigi Pelandri e Luigi Servolini. Milano: Leonilde M. Patuzzi Editore.
- D'Annunzio, G. (1908). *La Nave*. Milano: Fratelli Treves.
- D'Amico, S. (1975). «D'Annunzio, Gabriele». *Enciclopedia dello Spettacolo*. Vol. 4, *DAG-FAM*. Roma: UNEDI-Unione Editoriale, 95-114.
- Damerini, G. [1943] (1992). «La Nave e l'irredentismo adriatico». Damerini, G., *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Giannantonio Paladini. Venezia: Albrizzi Editore di Marsilio Editori, 95-125.
- Eusebi, M.; Burgio, E. (a cura di) (2018). *Marco Polo: Le Devisement dou monde*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-223-9>.
- Falchetta, P. (2006). *Fra Mauro's World Map*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Falchetta, P. (2011). *Diplomatic Transcription of the Fra Mauro Manuscript Work*. Venice: Biblioteca Nazionale Marciana.
- Fornari, F. (1908). *Conferenza [sulla] "Nave" [di] Gabriele D'Annunzio, tenuta nella sera del 6 aprile 1908 nel foyer del Teatro di Spalato*. Trieste: Stabilimento Tipografico L. Herrmanstorfer.
- Gatti, C. (1918). «La Nave». *L'Illustrazione Italiana*, 45, 10 novembre 1918, 424.
- Ibn Baṭūṭah (1997). *Rihla الرحلة* (The Journey). Critical Edition by A. Tazi, 4 vols. Rabat: Academic Editions of the Kingdom of Morocco.

- Kobayashi, H. (2006). «Suzhou Prints and Western Perspective. The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court, and Dissemination of the Contemporary Court Style of Painting to Mid-Eighteenth-Century Chinese Society through Woodblock Prints». O'Malley, J.W. S.J. et al. (eds), *The Jesuits II. Cultures, Sciences, And the Arts 1540-1773*. Toronto; Buffalo (NY); London: University of Toronto Press, 262-86.
- La Pesca, V. (1921). «Le grandi films». *La Rivista Cinematografica*, 2(10), 25 dicembre 1921, 169-70.
- Legoux, S. (1980). *Image of China. William Alexander*. London: Jupiter Books.
- Legoux, S.; Conner, P. (1981). *William Alexander. An English Artist in Imperial China = Exhibition Catalogue* (The Royal Pavilion, Art Gallery and Museums, Brighton, 8 September-25 October 1981; Nottingham University Art Gallery, 23 November-17 December 1981). Brighton: Brighton Borough Council.
- Maggi, A. (2004). «Carlo Naya & Photography in Venice». *Fotostorica*, 27-8, 40-3.
- Manzoli, G. (2002). «Un affollato rito wagneriano. La Nave di Gabriellino D'Annunzio e Mario Roncoroni». *La Valle dell'Eden*, 2(6).
- Marra, C. (1983). «La documentazione artistica di Mariano Fortuny». Fusco, S.; Mescola, S. (a cura di), *Mariano Fortuny collezionista*. Milano: Electa.
- Marra, C. (2000). *Fotografia e pittura del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori.
- Martini, M. [1655] (2002). *Novus atlas sinensis*. A cura di Giuliano Bertuccioli, vol. 3 di Demarchi, F. (a cura di), *Opera Omnia di Martino Martini*. Trento: Centro Studi Martino Martini; Università degli Studi di Trento.
- Molmenti, P.G. (1928). *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*. Parte 2, *Lo Splendore*. 7a ed. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore.
- Mungello, D. (2009). *The Great Encounter between China and the West, 1500-1800*. Lanham (MD); Boulder (CO); New York; Toronto; Plymouth: Rowman & Littlefield.
- Nanetti, A. (2021). *Venezia e il Peloponneso, 992-1718*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-544-5>.
- Paoletta, P. (1952). «Regia e registi italiani nel decennio 1915-1925». *Bianco e Nero*, 7-8, 3-30.
- Puppa, P. (1991). «La Nave a Venezia». Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del convegno di studio* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini Editore, 253-69.
- Ricci, M. (1942). *Storia dell'introduzione del cristianesimo in Cina. Scritta da Matteo Ricci S.I. Nuovamente edita e ampiamente commentata col sussidio di molte fonti inedite e delle fonti cinesi da Pasquale M. D'Elia S.I. professore di sinologia nella pontificia Università Gregoriana e nella Università degli Studi di Roma*. Parte II, Libri IV-V, *Da Nanchiam a Pechino (1597-1610-1611)*. NN. 501-1000. Roma: La Libreria dello Stato.
- Ricordi, T. (1919). *La Nave, tragedia in un prologo e tre episodi di Gabriele D'Annunzio ridotta da Tito Ricordi per la musica di Italo Montemezzi*. Milano: G. Ricordi & C.
- Rognoni Landi, E. (1952). «La Nave». *Bianco e Nero*, 7-8, 111-12.

- Romanelli, G. (2005). «Presentazione». Franzini, C.; Fuso, S. (a cura di), *L'occhio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni = Catalogo della mostra* (Palazzo Fortuny, 17 settembre 2005-2 luglio 2006). Venezia: Marsilio, 7.
- Selvatico Estense, P. (1859). «Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte». Selvatico Estense, P., *Scritti d'Arte. L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*. Firenze: Barbera Bianchi & C., 337-41.
- Sloboda, S. (2008). «Picturing China. William Alexander and the Visual Language of Chinoiserie». *British Art Journal*, 9(2), 28-36.
- Staunton, G. (1797). *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*. London: Bulmer & Co.
- Verdone, M. (1952). «Del film storico». *Bianco e Nero*, 7-8, 40-54.
- Wood, F. (1994). «Britain's First View of China. The Macartney Embassy 1792-1794». *RSA Journal*, 142(5447), 59-68.
- Wood, F. (1998). «Closely Observed China. From William Alexander Sketches to His Published Work». *British Library Journal*, 24(1), 98-121.
- Zannier, I. (1999). *L'occhio della fotografia*. Roma: Carocci.

EN



U