



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

**La tomba di Qilin'gang,  
tra continuità e discontinuità nella costante  
evoluzione della ricerca dell'immortalità in epoca  
Han**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

**Laureanda**

Camilla Marino

Matricola 849189

**Anno accademico**

2018/2019

## 前言

1988年，在河南西南部南阳市西郊麒麟村岗考古工作者发掘了一座由红陶砖和条石组成的大型画像石室墓。虽然在这座墓葬内考古工作队没发现了关于年代的铭文，但是在对于墓葬建筑、结构、浅浮雕及随葬器物进行的研究的基础上考古者鉴定了该坟墓的年代：麒麟岗画像石墓上溯到东汉初期或者东汉中期（公元 25-220 年）<sup>1</sup>。由于墓葬多次被盗，墓中出土的器物不多，考古工作者发掘到的随葬物不太丰富，只是一些红陶器和青铜器。但是这座墓葬内不仅有保存完好的许多浅浮雕的装饰，数目非常大的画像石（画像石被雕刻在几乎所有支撑墓葬的石板上），而且画像石显现出瑰丽和丰富的内容，考古学家们为之十分震惊。由于这些原因，截至目前，麒麟岗画像石墓是南阳汉画像石墓的最重要之一。虽然麒麟岗画像石墓具有很高价值，可是这座墓有待研究，与麒麟岗画像石墓有关的西文研究比较少，而一些其它汉坟墓世界闻名，引起了学术界的注意。由于上述原因，麒麟岗画像石墓是本文个案研究的对象。

本研究重点讨论汉代丧葬艺术（公元前 206 年-公元后 220 年），说明指导汉丧葬艺术的很大发展转型的最重要宗教信仰和哲理，并对丧葬风俗的沿革进行分析，尤其是对墓葬结构、丧葬肖像、随葬器物进行分析。本文最终目的是对麒麟岗汉画像石墓进行综合研究，最后对该墓的众多画像石进行细密的分析，此外尝试提出有可能的新解。整个研究的主要目的是突出汉代魂魄及来世概念的流动性和挥发性，另外指出墓葬的精心结构、墙上的雅致图案和宝贵器物是上述概念的艺术形式的多元性的结果。但是墓葬的这些特点总是表示人们达到永生的愿意。这项汉代丧葬艺术研究的路子如实反映汉代丧葬的多种成分构成的背景，因此本文重视的是出土文物也是文学作品，企图发现文艺之间相同和不同之处。

论文分为四个部分，各个部分对其他的起核心作用，但是论文也分为两个大部分：第三个章节组成一个从三个密切相关的角度对汉代丧葬艺术进行探讨的部分，即从哲学宗教、建筑、画像的侧面。最后一章是论文的终点，对麒麟岗画像石墓进行深入研究。

第一章重视的是追索建筑汉代画像石墓的根源，说明易变的宗教信仰和哲理。第一章提供论文的理论根据，分为三个部分。首先，为了讨论魂魄概念的问题第一部分把关于这个概念的学者的传统理论和晚近理论相比。魂魄二元论是传统理论的基石，与此相反在新出土

---

<sup>1</sup> 黄雅峰，陈长山：《南阳麒麟岗汉画像石墓》，西安三秦出版社，2008年版。

的文物的基础上有的学家们提出支持魂魄两个部分组成一个体制单一的新理论，其次主张魂魄二元论不是汉代的普通信仰，没代表大多数人的思想。关于第一部分的主要参考的书籍，支持魂魄传统理论的学者是余英时和 Michael Loewe，他们关于魂魄最重要的著作是《‘O Soul Come Back!’ A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China》，《Chinese Ideas of Life and Death: Faith, Myth and Reason in the Han Period》，《Ways to Paradise: the Chinese Quest for Immortality》。Ken E. Brashier 的《Han Thanatology and the Division of ‘Souls’》和 Attilio Andreini 的《Categorie dello ‘spirito’ nella Cina pre-Buddhista》中提供新的证据，提出近年来的理论，因此在论文中这两部著作很重要。最后 Guo Jue 的《Concepts of Death and the Afterlife Reflected in Newly Discovered Tomb Objects and Texts from Han China》综合所有的学者的理论，更刺激考虑。第二部分讨论永生概念，此外阐述在汉代期间关于永生概念的重大变化：一直到汉代以前人们觉得长生不死是通过特殊的办法可能得到的人类的情况，比如吃不死之药是一个办法，但是一到汉代永生就成为来世的一个组成部分了，所以只有去世才能得到永生的情况。为了对这个主题进行探讨，第二部分参考的是对汉代之前和汉代文学作品进行的研究，其中余英时的《Life and Immortality in the Mind of Han China》，蒲慕州的《In Search of Personal Welfare: A View of Ancient Chinese Religion》和 Wu Hung 的《Beyond the ‘Great Boundary’: Funerary Narrative in the Cangshan Tomb》。第三部分主要阐述的是汉朝皇帝主持的宗教仪式。为了强调在汉朝宫廷与得到永生有关的信仰的影响，这个部分说明在方士和儒生之间争论的背景中的这些宗教仪式的变迁。Marianne Bujard 的《State and Local Cults in Han Religion》和 Michael Loewe 的《‘Confucian’ Values and Practices in Han China》允许探索上述的主题。

从第二章到第四章本文深入调查研究汉代丧葬艺术。第二章分析在西汉期间（公元前 206 年-公元后 9 年）的墓葬建筑结构的沿革，这个章节的目的是探究关于坟墓结构的这些非长大的变化的宗教性和社会性的艰深原因。在西汉期间墓葬结构经历了巨大的变化，社会变革是汉代坟墓发展的动力。对于墓葬的建筑结构的变化进行的分析以及考虑成熟在巫鸿教授的《The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs》和 Sabrina Rastelli 教授的《Lusso e immortalità: l’arte Han》和 Michèle Pirazzoli-t’Serstevens 的《Death and the Dead: Practices and Images in the Qin and Han》这些研究的基础上。这三项研究强调的是在汉社会中的丧葬文化和艺术的十分重要的角色。

第三章是第一大部分的最终分析，对汉代画像石墓表现的最常见图案的类型进行具体分析。本文中把这些图案分类，所以第三章分为三个部分，各个对一个图像的种类进行研究：

第一个部分分析的是俗世生活的场景，第二个探讨从仙界的画像，最后第三个探究描述上界的图像。上述的巫鸿写的书，Sabrina Rastelli 和 Michèle Pirazzoli-t'Serstevens 的文章提供对汉画像石墓很适用的阐述画像的办法，另外它们允许系统化画像及说明丧葬艺术的发展。除了这三部著作，Lillian Lan-ying Tseng 的《Picturing Heaven in Early China》是一部为了研究汉丧葬艺术的表现上界的象征的很重要著作。一些对一种图像的类型进行研究的文章允许指出许多地区之间的不同特点。这些区别上反映在汉代期间不同宗教信仰共处于广大领土。其中这些文章有贺西林的《The Feathered Being and its Symbolic Meaning in Han Dynasty Art》，Jean James 的《An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty》和赵晋超的《Integration and Transformation: A Study of the Sun and the Moon Depicted in the Imagery of Fuxi and Nüwa》。

本论文以第四章对麒麟岗汉画像石墓进行研究报告终，第四章分为五个部分。第一部分为了分析麒麟岗室墓的地区背景介绍南阳汉画像石墓的丧葬艺术风格的沿革。其余的部分深入研究麒麟岗画像石墓。第二部分重视的是麒麟岗的建筑和结构。第三部分描述这座坟墓的众多的图案。第四部分讨论的是麒麟岗室墓的随葬器物。最后，第五部分探讨该墓年代的问题。除了提供关于麒麟岗画像石墓的详细资料，这个章节的目的是阐发画像的意义以及对一些图像提出有可能的新见解，并且分析麒麟岗画像石墓和第三个章节进行的讨论之间有没有广泛的关系。关于第四章的主要参考的书籍，本论文中收集的与麒麟岗室墓有关的大量资料都是从黄雅峰和陈长山的《南阳麒麟岗汉画像石墓》考古报告提取的。上述的 Rastelli 的《Lusso e immortalità: l'arte Han》和 Tseng 的《Picturing Heaven in Early China》以及其他中国学家们对麒麟岗画像进行的研究揭示此画像的性质和基本内容，所以本文在这些学者所提出的创新理论的基础上对画像进行分析。

# Indice

Introduzione.....	1
Capitolo 1 Ricerca dell'immortalità in epoca Han.....	5
1.1 Il discontinuo dualismo <i>bun-po</i> .....	6
1.2 Oltrepassare il <i>daxian</i> .....	12
1.3 I culti imperiali Han: tra immortalità e mortalità.....	17
Capitolo 2 Evoluzione delle pratiche funerarie nell'architettura delle tombe Han.....	22
Capitolo 3 Analisi iconografica-iconologica dell'universo tripartito.....	32
3.1 Scene dalla vita terrena.....	33
3.2 Scene dal regno degli immortali.....	37
3.3 Scene dal regno celeste.....	44
Capitolo 4 La tomba di Qilin'gang.....	53
4.1 Il ruolo di Nanyang nell'arte funeraria Han.....	53
4.2 Struttura architettonica della tomba di Qilin'gang.....	57
4.3 Programma iconografico della tomba di Qilin'gang.....	69
4.4 Corredo della tomba di Qilin'gang.....	89
4.5 Datazione della tomba di Qilin'gang.....	92
Conclusioni.....	93

Bibliografia.....	97
Sitografia.....	102
Glossario.....	103

## Introduzione

Nel 1988, nel villaggio di Qilin'gang 麒麟岗, situato nello Henan sud-occidentale a pochi chilometri da Nanyang, è stata scoperta una tomba a camera costruita con mattoni di terracotta e lastre di pietra scolpite in bassorilievo.<sup>2</sup> Sebbene non siano state rinvenute iscrizioni che informino riguardo la datazione del sepolcro, dalle indagini condotte sulla struttura architettonica, il programma iconografico e la composizione del corredo si deduce che la tomba risale alla dinastia Han Orientale (25-220 d.C.), precisamente al periodo iniziale o centrale della dinastia. La sepoltura non ha restituito un ricco corredo, trafugato più volte dai tombaroli che ignorarono solo alcuni manufatti in terracotta e in bronzo, ma ha subito stupito gli archeologi per le buone condizioni conservative dei bassorilievi, per l'immensa concentrazione di immagini – scolpite su quasi tutte le lastre di pietra che sorreggono il sepolcro –, nonché per lo straordinario programma iconografico e i ricchi contenuti che rivela. Per questa ragione, la tomba di Qilin'gang è uno dei sepolcri di epoca Han più significativi finora riportati alla luce nell'area di Nanyang. Tuttavia, mentre altri complessi tombali hanno attratto l'interesse di sinologi del mondo accademico internazionale, gli studi in lingue occidentali pertinenti alla tomba di Qilin'gang sono ancora relativamente ridotti, motivo per cui il sepolcro è stato preso come oggetto di questo studio.

Questo lavoro di ricerca si concentra sull'arte funeraria Han (206 a.C.-220 d.C.), esponendo le più importanti credenze filosofiche e religiose che ne hanno guidato la creazione e il singolare sviluppo e fornendo una disamina dell'evoluzione delle pratiche di sepoltura nell'architettura, nell'iconografia e nei corredi, con l'obiettivo finale di affrontare l'analisi complessiva della tomba di Qilin'gang e, in particolare, di interpretare i numerosi bassorilievi che accoglie il sepolcro. L'indagine è mirata ad evidenziare la fluidità e la volubilità delle credenze sull'anima e sul mondo ultraterreno diffuse nell'epoca Han e la diversità che inevitabilmente caratterizza le forme di espressione di queste idee, che culminarono nella realizzazione di complesse strutture tombali, raffinate decorazioni parietali e preziosi manufatti, da cui, tuttavia, traspare un elemento costante: la ricerca dell'immortalità. L'approccio adottato per esaminare l'arte funeraria intende riflettere questa visione del contesto Han, quindi si è scelto di dare importanza tanto ai reperti archeologici quanto alle fonti letterarie tentando, qualora possibile, di rintracciarvi alcune corrispondenze

---

<sup>2</sup> Huang Yafeng e Chen Changshan 黄雅峰, 陈长山, *Nanyang Qilin'gang Han buxiangshi mu* 南阳麒麟岗汉画像石墓 (La tomba Han di Qilin'gang con bassorilievi su pietra, Nanyang), Xi'an: Xi'an San Qin chubanshe, 2008.

o, in caso contrario, di sottolineare le discrepanze tra le credenze che, seppur in modi diversi, interpretano e trasmettono.

L'elaborato è strutturato in quattro capitoli, ognuno funzionale a quello successivo, ma può considerarsi idealmente suddiviso in due macro-sezioni: i primi tre capitoli costituiscono un unico percorso in cui si cercherà di esplorare l'arte funeraria Han sotto tre aspetti direttamente interconnessi, quello filosofico-religioso, architettonico e iconografico, mentre l'ultimo capitolo rappresenta il punto di arrivo ed è dedicato esclusivamente allo studio della tomba di Qilin'gang.

Il primo capitolo si preoccupa di gettare luce sulle mutevoli credenze religiose e filosofiche incanalate nella realizzazione dei sepolcri del periodo Han e crea le fondamenta di tutto il discorso. Innanzitutto, nel primo paragrafo, viene presa in esame la questione della concezione dell'anima confrontando la teoria tradizionale, saldamente fondata sulla dicotomia dell'anima umana in vita e dopo la morte, e la nuova interpretazione proposta a fronte di recenti scoperte archeologiche, che smentisce questo assunto e la diffusione incondizionata di quest'idea in epoca Han. Tra le fonti principali utilizzate, la teoria tradizionale è difesa in particolar modo dagli studiosi Yü Ying-shih e Michael Loewe, rispettivamente nell'articolo "‘O Soul Come Back!’ A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China" e nei testi *Chinese Ideas of Life and Death: Faith, Myth and Reason in the Han Period* e *Ways to Paradise: the Chinese Quest for Immortality*. D'altra parte, l'articolo di Ken E. Brashier "Han Thanatology and the Division of ‘Souls’" e il saggio di Attilio Andreini "Categorie dello ‘spirito’ nella Cina pre-Buddhista" rappresentano due dei più importanti contributi all'affermazione della nuova teoria, perciò sono fondamentali per questa discussione. Infine, il saggio di Guo Jue "Concepts of Death and the Afterlife Reflected in Newly Discovered Tomb Objects and Texts from Han China" stimola ulteriormente la riflessione, sintetizzando i due modelli interpretativi. Servendosi degli studi condotti sulle fonti letterarie pre-Han e Han, tra cui l'articolo di Yü Ying-shih "Life and Immortality in the Mind of Han China", il saggio "Preparation for the Afterlife in Ancient China" e il testo *In Search of Personal Welfare: A View of Ancient Chinese Religion* di Poo Mu-Chou e il saggio di Wu Hung, "Beyond the 'Great Boundary': Funerary Narrative in the Cangshan Tomb", il paragrafo successivo approfondisce l'ampio concetto di immortalità, evidenziando come sia mutato nel corso della dinastia Han: da una condizione, ricercata in epoca pre-Han, ottenibile durante la vita terrena tramite tecniche meditative e culti religiosi, durante il periodo Han l'immortalità iniziò ad essere immaginata come un'immortalità superiore, concepita come parte della vita ultraterrena, dunque concretizzabile solamente dopo la morte dell'individuo. Il capitolo si conclude con una disamina dei culti imperiali, finalizzata a sottolineare



l'influenza delle credenze legate alla ricerca dell'immortalità alla corte degli imperatori Han, delineando i cambiamenti avvenuti all'interno del continuo dibattito tra i maestri alla ricerca dell'immortalità e i letterati confuciani. Il saggio di Marianne Bujard "State and Local Cults in Han Religion" e, in minor misura, l'articolo di Michael Loewe "Confucian' Values and Practices in Han China" permettono di affrontare questa tematica.

Il secondo capitolo, immettendo direttamente nel complesso contesto dell'arte funeraria Han, si propone di analizzare le trasformazioni che coinvolsero la struttura architettonica delle tombe durante gli Han Occidentali (206 a.C.-9 d.C.) al fine di ricercare le profonde implicazioni religiose nascoste e di interrogarsi sulle possibili motivazioni sociali che determinarono cambiamenti strutturali così radicali da stravolgere completamente l'aspetto dei sepolcri proprio nel corso della dinastia Han. I confronti operati e le considerazioni maturate in merito all'evoluzione delle pratiche funerarie si basano soprattutto sugli studi dei professori Wu Hung e Sabrina Rastelli esposti nel testo *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs* e nel saggio "Lusso e immortalità: l'arte Han" e sul lavoro di Michèle Pirazzoli-t'Serstevens "Death and the Dead: Practices and Images in the Qin and Han", dai quali emerge il ruolo significativo rivestito dalla cultura funeraria nella società Han.

Il terzo capitolo volge finalmente lo sguardo agli interni delle sepolture e costituisce la riflessione conclusiva e decisiva della prima macro-sezione, prendendo in esame le categorie di immagini più comunemente raffigurate nelle tombe Han. Il capitolo è suddiviso in tre paragrafi, in quanto ognuno si dedica all'analisi di una distinta tipologia di soggetti e scene: legate alla vita terrena, alla realtà degli immortali o alla sfera celeste. Oltre ai sopracitati testi di Wu Hung, Sabrina Rastelli e Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, grazie ai quali è stato possibile sistematizzare le immagini e tracciarne uno sviluppo, tentando di adottare la metodologia più corretta per l'analisi iconografica e iconologica, lo studio di Lillian Lan-ying Tseng in *Picturing Heaven in Early China* fornisce una guida fondamentale per approfondire in particolare i simboli adottati nell'arte funeraria per rappresentare la sfera celeste. Alcuni studi iconografici incentrati su un unico e specifico soggetto pittorico permettono invece di individuare forti variazioni regionali, riflesso della trasmissione di idee diverse coesistenti all'interno dell'immenso impero. Tra questi si ricordano gli articoli "The Feathered Being and its Symbolic Meaning in Han Dynasty Art" di He Xilin, "An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty" di Jean James, "Integration and Transformation: A Study of the Sun and the Moon Depicted in the Imagery of Fuxi and Nüwa" di Zhao Jinchao.

Il percorso termina con l'analisi della tomba di Qilin'gang condotta nell'ultimo capitolo, suddiviso

in cinque paragrafi. Il primo, introduttivo, considera il contesto artistico regionale, presentando le evoluzioni stilistiche nelle tombe rinvenute nei pressi di Nanyang e contestualizzando il sepolcro. I restanti paragrafi prendono in esame la struttura architettonica, dopodiché l'intero programma iconografico, il corredo e infine la datazione della tomba di Qilin'gang. Oltre a fornire tutti i dati relativi alla sepoltura, tratti dal rapporto di scavo di Huang Yafeng e Chen Changshan 黄雅峰, 陈长山, *Nanyang Qilin'gang Han huaxiangshi mu* 南阳麒麟岗汉画像石墓 (La tomba Han di Qilin'gang con bassorilievi su pietra, Nanyang), questo capitolo si prefigge di ricontestualizzare il sepolcro all'interno della grande cornice delineata dai capitoli precedenti e di proporre delle possibili interpretazioni di alcune immagini scolpite nella tomba, grazie al contributo delle teorie avanzate dalle professoresse Rastelli e Tseng nei sopracitati testi e di altri studiosi cinesi.

## Ricerca dell'immortalità in epoca Han

Le tombe del periodo Han celano memorie storiche, sociali e culturali, tali da far sperare di poter ricostruire l'evoluzione della tecnica e della tecnologia, del tessuto sociale, dei miti e delle credenze figlie dei più astratti e ineffabili valori filosofici, spirituali e cosmologici dell'epoca. Le immagini raffigurate nelle tombe e i corredi ivi conservati, insieme alla struttura architettonica, mettono in scena le credenze relative alla morte e all'oltretomba, alle divinità e ai demoni che governavano l'immaginario collettivo. Anzi, l'arte Han sopravvissuta fino ad oggi è prevalentemente funeraria perciò costituisce un compendio insostituibile per tentare di apprendere tali credenze e le usanze ad esse collegate.<sup>3</sup>

Fino a cinquant'anni fa, le informazioni a disposizione derivavano quasi esclusivamente dalla letteratura coeva trasmessa dalla quale emergeva un quadro frammentato e poco attendibile delle pratiche funerarie, limite che probabilmente al tempo precluse un'analisi genuina dell'evoluzione di quest'ultime nei secoli, oltre a limitare l'acquisizione di una visione coerente delle concezioni alla base della creazione dei sepolcri. Invero, le scoperte archeologiche degli ultimi decenni mostrano un sistema di idee che non ammette linearità e uniformità, a differenza di quanto ritenuto dalla maggior parte degli studiosi per lungo tempo, e permettono di rivalutare l'assunto secondo il quale tale sistema fosse generalmente condiviso tra tutte le genti dell'immenso impero. Innanzitutto, le credenze e le usanze religiose desunte dalle tombe e dalle fonti letterarie riflettono solo una parte di quelle diffuse in tutto il territorio poiché, eccetto i mausolei imperiali non ancora scavati, i sepolcri riportati alla luce appartengono prevalentemente a funzionari, ufficiali e membri dell'aristocrazia ed è quasi inutile sottolineare che i testi sono il prodotto della mente dei letterati; secondariamente, le centinaia di complessi tombali rinvenuti, insieme ad altri monumenti funebri, coprono i quattro secoli di dominazione della dinastia Han perciò inevitabilmente presentano allo studioso un panorama vastissimo di idee diverse e contrastanti riguardanti i temi già accennati e, uno dibattuto da sempre, l'anima e la sua destinazione *post mortem*.<sup>4</sup> I recenti studi basati sui

---

<sup>3</sup> Sabrina Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", in T. Lippiello e M. Scarpari (a cura di), *La Cina, Dall'età del Bronzo all'impero Han*, vol. 1, Torino: Einaudi, 2013, p. 472.

<sup>4</sup> Michael Loewe, *Chinese Ideas of Life and Death: Faith, Myth and Reason in the Han Period*, Londra: George Allen & Unwin, 1982, p. 25; Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead: Practices and Images in the Qin and Han", in J. Lagerwey e M. Kalinowski (a cura di), *Early Chinese Religion*, vol. 2, Leiden: Brill, 2009, pp. 949; Poo Mu-chou, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", in A. Olberding e P. J. Ivanhoe (a cura di), *Mortality in Traditional Chinese Thought*,

nuovi reperti archeologici da contesti funerari suppongono che non vi fosse un'unica concezione dell'oltretomba, né una comune visione della morte. È quindi presumibile che non esistesse una forma univoca di espressione e rappresentazione di queste idee all'interno delle sepolture, né sono un esempio le immagini, dipinte, incise o scolpite che siano, i ricchi corredi, i rituali funebri e altre consuetudini.

### 1.1 Il discontinuo dualismo *hun-po*

Questo studio sull'arte funeraria Han non può prescindere da due nozioni essenziali: *hun* 魂 e *po* 魄. Poterne analizzare l'origine e tracciare l'evoluzione permetterà di cogliere i punti di continuità e discontinuità nella visione dell'anima e della vita ultraterrena, sviluppatasi in Cina sin dall'antichità, ma mai fossilizzatesi in un sistema uniforme e definitivo.

Il carattere *po* comparve dapprima inscritto su ossa oracolari risalenti ai primi secoli della dinastia Zhou con il significato di 'bianco', 'luminoso' o 'luce brillante', intimamente legato alle diverse fasi della lunazione, determinate proprio dalla periodica nascita e morte di *po*. All'inizio del VI secolo a.C. il significato di *po* si estese all'anima umana o, *lato sensu*, all'essenza della mente e dell'intelligenza umana, e la sua presenza o assenza vennero analogamente associate alla vita o alla morte dell'uomo. Nel corso del VI secolo a.C. si diffuse un secondo termine, *hun*, impiegato in combinazione con *po* per denotare quegli elementi della mente umana senza i quali non potrebbe esserci vita. Un interrogativo emerge riguardo il modo in cui *hun*, prima della fine del secolo, venne enigmaticamente implicato, insieme a *po*, nella definizione di un'anima bipartita: questo cerca la sua risoluzione nell'ipotesi di Hu Shih, secondo la quale il concetto di *hun* come 'anima' ebbe probabilmente origine prima del VI secolo a.C. nel sud, coinvolgendo ben presto anche il nord; dopo qualche secolo di commistione e assimilazione delle due culture, la visione sulla natura di *hun* e *po* cambiò a tal punto da culminare nella concezione dualistica dell'anima *hun-po* che si impose nel II secolo a.C.<sup>5</sup>

La visione cinese tradizionale sostiene che in epoca Han, tra le élite e nelle culture locali, fosse ormai generalmente accettata l'idea secondo cui l'uomo fosse costituito dal corpo e da un'anima

---

Albany: State University of New York press, 2011, p. 211; Guo Jue, "Concepts of Death and the Afterlife Reflected in Newly Discovered Tomb Objects and Texts from Han China", in A. Olberding e P. J. Ivanhoe (a cura di), *Mortality in Traditional Chinese Thought*, Albany: State University of New York press, 2011, p. 87.

<sup>5</sup> Yü Ying-shih, "'O Soul Come Back!' A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China", in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 47, n. 2, 1987, pp. 369-374.

dicotomica, ovvero formata da due entità distinte con connotazioni e funzioni differenti. Si ritiene che il delineamento di tali tratti, quasi opposti, non fu che il risultato della progressiva e naturale identificazione del dualismo *hun-po* nella teoria basata sulla polarità *yin-yang*, assimilata precedentemente tra la fine del IV e l'inizio del III secolo a.C, quando la suddetta dottrina cosmologica iniziò ad affermarsi.<sup>6</sup> L'anima *hun*, componente uranica e leggera, rivela la sua essenza *yang* nella capacità attiva e consapevole di sviluppare facoltà intellettive e di condurre un'attività spirituale. *Po*, attaccata alla materia e pesante in quanto espressione del principio *yin*, è la forza che rende il corpo attivo, vitale e capace di organizzare e coordinare i suoi processi e movimenti.<sup>7</sup> In virtù della loro stessa natura, esse si distinguono anche per il percorso cui sarebbero predestinate qualora la morte dell'individuo dovesse sopraggiungere: la prima si separa dal corpo per ascendere alle sfere celesti come spirito ancestrale, la seconda segue il corpo nella tomba, luogo che sarà la sua dimora per tre anni,<sup>8</sup> per poi discendere nella realtà ctonia.<sup>9</sup> Ed è in questo modo che le due 'anime' vengono presentate in alcune delle fonti dell'epoca, nello *Huainanzi* 淮南子 (Maestro di Huainan, II secolo a.C.) e nel *Liji* 礼记 (Memorie sui Riti, I-II secolo a.C.):

A man is made of a fine essence which pertains to heaven, but his body is the earth's so [following death] the spirit enters its gate [of heaven] and the bones and flesh return to their roots [in the earth].<sup>10</sup>

The intelligent spirit returns to heaven the body and the animal soul return to the earth.<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 374-375.

<sup>7</sup> Michael Loewe in altri termini spiega la differenza tra *hun* e *po*: "The physical form of a man, or *hsing*, may be regarded as the wick and substance of the candle. Of the two spiritual elements, the *p'o* was regarded as being like the force that keeps the candle alight; it keeps the body alive, controlling its five organs. The other spiritual element, the *hun*, was thought to be like the light that emanates from the candle, endowing a human being with intelligence and spiritual qualities. Later, the *p'o* was characterized as *yin*, female and receptive, having been evolved at the moment of conception; and the *hun* was regarded as *yang*, male and active, coming into being at the moment of birth." Michael Loewe, *Ways to Paradise: the Chinese Quest for Immortality*, Londra: George Allen & Unwin, 1979, pp. 9-10.

<sup>8</sup> Jean James, *A Guide to the Tomb and the Shrine Art of the Han Dynasty 206 B.C.-A.D. 220*, Lewiston: Edwin Mellen Press, 1996, p. 4.

<sup>9</sup> Loewe, *Ways to Paradise...*, *op. cit.*, pp. 9-17; Id., *Chinese Ideas of Life and Death...*, *op. cit.*, pp. 26-27; Id., "The Religious and Intellectual Background" in D. Twitchett e M. Loewe (a cura di), *The Cambridge History of China. The Ch'in and Han Empires, 221 BC-AD 220*, vol. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 718; Yü, "O Soul Come Back!...", *op. cit.*, pp. 369-378, 385-386.

<sup>10</sup> "是故精神，天之有也；而骨骸者，地之有也。精神入其门，而骨骸反其根。" Citazione tratta dal capitolo *Jingshen* 精神 (Spirito Quintessenziale) dello *Huainanzi* riportata in inglese in James, *A Guide to the Tomb and the Shrine Art...*, *op. cit.*, p. 4. Testo cinese tratto da *Chinese Text Project*: <https://ctext.org/huainanzi/jing-shen-xun>.

<sup>11</sup> "魂氣歸于天，形魄歸于地。" Celebre citazione tratta dal capitolo *Jiaote sheng* 郊特牲 (L'unica vittima dei sacrifici delle periferie) del *Liji* riportata in Yü, "O Soul Come Back!...", *op. cit.*, p. 374, in traduzione inglese dell'autore: "The

A corroborare tale concezione di un'anima non unitaria le cui componenti si distaccano non solo dal corpo, ma anche l'una dall'altra nel momento della morte, opere come i *Chuci* 楚辞 (Canti di Chu, IV-III secolo a.C.) e l'*Yili* 仪礼 (Cerimoniale, II secolo a.C.), oltre al sopracitato *Liji*, forniscono disseminate descrizioni di un complesso rito funebre chiamato *fu* 復 o *zhaohun* 招魂, 'richiamare l'anima',<sup>12</sup> che secondo l'interpretazione di Yü Ying-shih rappresenta la fedele cristallizzazione delle idee appena delineate. Tant'è vero che tale celebrazione mirava proprio a *richiamare* l'anima *hun* prima del suo passaggio alle realtà celesti, inducendola a ricongiungersi con l'anima *po* – che temporaneamente risiedeva nella tomba – e con il corpo.<sup>13</sup> Era anche il primo a svolgersi tra i rituali preparatori alla sepoltura.<sup>14</sup> Normalmente veniva officiato da un esperto o da un membro della famiglia del defunto, il cui ruolo veniva infatti definito in questa occasione *fuzhe* 復者. Dapprima il *fuzhe* saliva sul tetto dell'abitazione del morente, ritenuto ancora cosciente, con alcuni dei suoi abiti, e lo percorreva da est verso il centro dove, rivolto a nord – punto cardinale associato allo *yin*, dunque al buio e alla morte – porgeva le vesti dell'uomo all'anima *hun* chiamandola per ben tre volte, ogni volta implorandola di “tornare indietro” ( “魂兮歸來” ).<sup>15</sup> Non ricevendo risposta, l'esperto lasciava cadere gli abiti di fronte all'abitazione, dove sarebbero stati raccolti in una cesta adibita per l'occasione e successivamente depositati sopra alla salma adagiata nella zona settentrionale della camera funeraria; il rituale continuava con la discesa del *fuzhe* dal tetto, questa volta da ovest, e si concludeva con il trasferimento del feretro nel lato meridionale della camera – luogo di natura *yang* –, atto a comunicare il superamento della precedente condizione di oscurità e il passaggio al luogo della luce e della vita. Solo allora l'individuo veniva definitivamente dichiarato morto e il rituale di richiamo dell'anima fallimentare nel tentativo di trattenere *hun* e *po*, ora rispettivamente dirette verso il Cielo e verso la Terra.<sup>16</sup>

---

breath-soul returns to heaven; the bodily soul returns to earth”. La traduzione riportata sopra è di James Legge, tratta da *Chinese Text Project*: <https://ctext.org/liji/jiao-te-sheng>. Il testo cinese è tratto dal medesimo sito internet.

<sup>12</sup> Il rituale *fu* è descritto nei poemi *Zhaohun* 招魂 (Richiamare l'anima) e *Dazhao* 大招 (La grande chiamata) dei *Chuci*, nel capitolo *Shisangli* 士喪禮 (Riti funebri per uno *shi*) dell'*Yili* e nel capitolo *Sangdaji* 喪大記 (Grandi memorie sui riti funebri) del *Liji*. Loewe, *Chinese Ideas of Life and Death...*, *op. cit.*, p. 115; Yü, “O Soul Come Back!...”, *op. cit.*, p. 365.

<sup>13</sup> Yü, “O Soul Come Back!...”, *op. cit.*, pp. 363-365.

<sup>14</sup> Tiziana Lippiello, “La vita nell'oltretomba: credenze religiose e pratiche culturali”, in L. Lanciotti e M. Scarpari (a cura di), *Cina: Nascita di un impero*, Milano: Skira, 2006, p. 41; Pirazzoli-t-Serstevens, “Death and the Dead...”, *op. cit.*, p. 969.

<sup>15</sup> Questo frammento fa parte di uno dei poemi dei *Chuci*, utilizzati da Yü Ying-shih per ricostruire il rituale *fu*, dove ricorre molto spesso come formula iniziale di varie descrizioni che informavano l'anima dei pericoli e delle creature ostili che la attendevano nel suo viaggio. Yü, “O Soul Come Back!...”, *op. cit.*, p. 373.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 365; Tiziana Lippiello, “Pensiero e religione in epoca Zhou”, in T. Lippiello e M. Scarpari (a cura di), *La Cina, Dall'età del Bronzo all'impero Han*, vol. 1, Torino: Einaudi, 2013, p. 622.

In seguito alla celebrazione di questo preliminare rito funebre, secondo questa visione, era altresì necessario continuare a manifestare un comportamento filiale adeguato dedicandosi ad entrambe le anime *bun* e *po* in maniera confacente allo *status* sociale occupato dal defunto quando era in vita, affinché la famiglia evitasse di decadere.<sup>17</sup> Oltre a ciò, durante la fase di transizione di *bun* e *po*, i membri della famiglia svolgevano una serie di riti e sacrifici volti a contenere e controllare influenze o creature demoniache – i *gui* 鬼, ‘demoni’ o ‘fantasmi’ – che avrebbero altrimenti iniziato a vagare sulla terra e a tormentarli.<sup>18</sup>

Quanto finora illustrato rappresenta l’interpretazione generalmente accolta dai sinologi fino a qualche decennio fa, sostenuta con particolare solidità da Yü Ying-shih e Michael Loewe che asseriscono l’universalità della distinzione tra *bun* e *po* durante la dinastia Han,<sup>19</sup> non solo tramite l’analisi di fonti testuali, ma anche grazie allo studio iconografico delle rappresentazioni nelle tombe, soprattutto dello stendardo funebre della tomba n. 1 a Mawangdui (Hunan, prima metà del II secolo a.C.).<sup>20</sup> Tuttavia, la teoria sopra formulata è stata recentemente riesaminata e messa in discussione a seguito di nuovi scavi archeologici che hanno restituito anche fonti manoscritte determinanti per una rilettura delle fonti trasmesse a stampa di cui si disponeva.

Dalla disamina dei testi emerge che l’accentuata distinzione tra *bun* e *po* è probabilmente l’esito di una statica interpretazione del modo in cui gli Han affrontavano la morte ed è tutt’altro che netta. Al contrario di quanto ritenuto assoluto per lungo tempo, i *Chuci* e vari passi del *Liji* dimostrano che i termini *hunpo* e *bun* venivano utilizzati indistintamente per riferirsi all’anima umana;<sup>21</sup> inoltre, nello *Zuozhuan* 左传 (Commentario di Zuo, ca. VI-IV secolo a.C.) e in alcuni manuali di natura terapeutico-meditativa rinvenuti nella tomba n. 3 di Mawangdui è riportato che eventuali squilibri dell’anima *hunpo* non necessariamente provocavano la morte, ma potevano tramutarsi in semplice malattia o in confusione

---

<sup>17</sup> James, *A Guide to the Tomb and the Shrine Art...*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>18</sup> Pirazzoli-t-Serstevens, “Death and the Dead...”, *op. cit.*, pp. 968-971; Michael Puett, “Sages, the Past and the Dead: Death in the *Huainanzi*”, in A. Olberding e P. J. Ivanhoe (a cura di), *Mortality in Traditional Chinese Thought*, Albany: State University of New York press, 2011, pp. 225-226.

<sup>19</sup> Yü, “O Soul Come Back!...”, *op. cit.*, p. 378; Loewe, *Ways to Paradise...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>20</sup> Yü Ying-shih rafforza la teoria del dualismo dell’anima leggendo lo stendardo rinvenuto nella tomba della marchesa di Dai (deceduta poco dopo il 168 a.C.) come una rigorosa rappresentazione del rituale *fu*. Secondo Michael Loewe lo stendardo funebre costituisce una guida per l’anima *bun* verso la sua destinazione finale, il Cielo, in vista del raggiungimento dell’immortalità. Yü, “O Soul Come Back!...”, *op. cit.*, pp. 367-369; Loewe, *Ways to Paradise...*, *op. cit.*, pp. 30-34.

<sup>21</sup> Ken E. Brashier in alcuni casi si serve degli stessi passi utilizzati da Yü Ying-shih per cercare di dimostrare, al contrario, che il dualismo *bun-po* fosse una mera distinzione arbitraria. Alla luce dell’assenza di una demarcazione tra *bun* e *po*, Brashier contesta, ad esempio, la traduzione di Yü di un passo dei *Chuci*, “the separation of the *bun* from the *po*” ( “魂魄離散” ), sostenendo invece la precedente versione del sinologo David Hawkes che lo traduce “his soul has left him”. Ken E. Brashier, “Han Thanatology and the Division of ‘Souls’”, in *Early China*, vol. 21, 1996, pp. 130-131.

mentale.<sup>22</sup> Ulteriori passi in avanti hanno indotto gli studiosi a pensare che, sebbene sia innegabile che il rituale *fu* fosse celebrato durante il periodo degli Stati Combattenti, con ogni probabilità, non veniva praticato nello stesso modo anche durante la dinastia Han.<sup>23</sup> Per di più, da uno studio in merito all'utilizzo dei caratteri *hun* e *po* sulle iscrizioni delle stele commemorative Han sembra che fosse *hun* l'espressione più diffusa per riferirsi all'anima, mentre *po* divenne progressivamente suo sinonimo.<sup>24</sup> Se ne desume che queste astratte nozioni non venissero percepite in maniera così nitida nella Cina antica<sup>25</sup> e che l'idea della bipartizione dell'anima in un'entità eterea e una terrena riflettesse la graduale affermazione del dualismo *yin-yang* che, come osservato in precedenza, fu un processo piuttosto naturale. Inoltre, è importante notare come alcuni testi, ad esempio i manuali medici di epoca Han, riportino un'altra distinzione, quella tra l'anima *hunpo* – unica, ma formata da due componenti – e il corpo; altre fonti più tarde, come le stele funerarie risalenti al II secolo d.C., associano l'anima *hunpo* al corpo, che distinguono dallo spirito *shen* 神, un'entità libera di fluttuare tra Cielo e Terra alla quale venivano offerti sacrifici presso gli altari ancestrali.<sup>26</sup>

Nella maggior parte dei casi, le fonti offrono frammenti pressoché scollegati in cui non sempre i termini *hun* e *po* portano con sé l'assunto del dualismo *hun-po*, tanto che gli studiosi sostenitori di questo nuovo punto di vista sono giunti a definire la sopracitata distinzione 'scolastica', anziché una comune e generale idea radicata nelle convinzioni dei cinesi di epoca Han.<sup>27</sup> In linea con l'attuale interpretazione, si ritiene plausibile che l'anima non fosse intesa come l'unione di due componenti le quali al momento della morte, come si è visto, si distaccavano dal corpo per raggiungere due dimore distinte, bensì come un'unica entità chiamata indifferentemente *hun*, *po* o *hunpo*, capace di sopravvivere alla morte fisica, ma destinata a risiedere con il corpo nella tomba che, coerentemente alle consuetudini adottate

---

<sup>22</sup> Brashier, "Han Thanatology and the Division of 'Souls'", *op. cit.*, pp. 125-138; Attilio Andreini, "Categorie dello 'spirito' nella Cina pre-Buddhista", in M. Pagano (a cura di), *Lo spirito. Percorsi nella filosofia e nelle culture*, in "Essere e Libertà", Milano e Udine: Mimesis, 2011, pp. 105-106.

<sup>23</sup> Eugene Wang, "Ascend to Heaven or Stay in the Tomb? Paintings in Mawangdui Tomb 1 and the Virtual Ritual of Revival in second-century B.C.E. China", in A. Olberding e P. J. Ivanhoe (a cura di), *Mortality in Traditional Chinese Thought*, Albany: State University of New York press, 2011, p. 76.

<sup>24</sup> Poo Mu-chou, *In Search of Personal Welfare: A View of Ancient Chinese Religion*, Albany: State University of New York press, 1998, p. 164.

<sup>25</sup> Anna Seidel, "Post-mortem Immortality, or: the Taoist Resurrection of the Body", in S. Shaked *et al.*, *Gilgul: Essays on Transformation, Revolution and Permanence in the History of Religions dedicated to R. J. Zwi Werblowsky*, Leiden: Brill, 1987, p. 227.

<sup>26</sup> Poo, *In Search of Personal Welfare...*, *op. cit.*, pp. 163-164; Brashier, "Han Thanatology and the Division of 'Souls'", *op. cit.*, pp. 138, 149; Andreini, "Categorie dello 'spirito' nella Cina pre-Buddhista", *op. cit.*, p. 107; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 976.

<sup>27</sup> Brashier, "Han Thanatology and the Division of 'Souls'", *op. cit.*, pp. 157-158; Andreini, "Categorie dello 'spirito' nella Cina pre-Buddhista", *op. cit.*, p. 106.



nell'allestimento della sepoltura e agli importanti cambiamenti a livello architettonico verificatisi nelle tombe all'inizio dell'epoca Han, può considerarsi un'autentica dimora sotterranea per l'anima.<sup>28</sup> Tale questione verrà approfondita nel secondo capitolo, tuttavia in questo frangente è utile menzionare l'usanza di collocare all'interno del sepolcro il contratto di compravendita del terreno dove era sita la tomba, che il defunto avrebbe potuto utilizzare per reclamare quella terra che costituiva la meta finale della sua anima.<sup>29</sup> Infine, a sostegno della recente proposta, possono essere inclusi altri testi rinvenuti nelle tombe, manoscritti e perfino iscrizioni su recipienti di ceramica, risalenti sia al periodo iniziale sia a quello finale della dinastia, dove viene specificato che il defunto – composto da corpo e anima – appartiene alla tomba e non ha alcun legame con il mondo dei vivi.<sup>30</sup> Anche una rara iscrizione su una colonna all'interno della tomba di Cangshan (Shandong, II secolo d.C.) recita questo forte distacco:

[But you, the deceased,] have entered the dark world, completely separated from the living. After the tomb is sealed, it will never be opened again.<sup>31</sup>

Guo Jue ha di recente sistematizzato le diverse interpretazioni in due 'modelli': 'journey model' e 'tomb model'. Come suggerisce la definizione stessa, il primo corrisponde alla visione tradizionale che si fonda sul distacco delle anime *hun-po* dopo la morte e sulla natura 'itinerante' di *hun*, dunque contempla una concezione della tomba come mero luogo di transito per il defunto. Secondo questo modello, i vasti corredi funebri rinvenuti nelle tombe insieme al corpo, siano essi costituiti di modellini di beni materiali,

---

<sup>28</sup> Wu Hung, servendosi anch'esso della tomba n. 1 a Mawangdui, dimostra il superamento del dualismo dell'anima sin dal primo periodo Han: il vano settentrionale del sepolcro appariva quasi vuoto, se non per la presenza di qualche oggetto personale di fronte ad una seduta identificata da Wu Hung come il 'posto dello spirito', ovvero il posto preparato per l'anima della defunta che sopravviveva alla morte fisica e risiedeva all'interno della tomba. Wu, *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs*, Londra: Reaktion Books Ltd, 2010, pp. 63-65; Seidel, "Post-mortem Immortality...", *op. cit.*, p. 228; Andreini, "Categorie dello 'spirito' nella Cina pre-Buddhista", *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>29</sup> Questi testi, *diquan* 地券, erano spesso incisi su ceramica o su tavolette di legno e imitavano presumibilmente contratti autentici. Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, p. 26; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 974.

<sup>30</sup> Un manoscritto rinvenuto all'interno della tomba n. 3 di Mawangdui riporta: "The living have their dwellings, the [dead] tombs. Do not let the living have dealings with the dead". "生人有居, [死]人有墓, 令不得與死者從事。" Il passo è molto simile a un'iscrizione incisa sulla superficie di una bottiglia di ceramica rinvenuta all'interno di una tomba a Xianyang (Shaanxi) che recita: "The living have their district, the dead have the tomb. The living go forward, the dead backward. Dead and living follow different roads. Let them not meet". "生人有鄉, 死人有墓生人前行, 死人卻行。死生奔路, 毋復相[忤]。" Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 974.

<sup>31</sup> "長就幽冥則決絕, 閉曠之後不復發。" Il passo costituisce la conclusione di una lunghissima iscrizione, l'unica finora pervenuta che descrive dettagliatamente il programma iconografico e architettonico della tomba in cui è contenuta. Wu Hung, "Beyond the 'Great Boundary': Funerary Narrative in the Cangshan Tomb", in J. Hay (a cura di), *Boundaries in China*, Londra: Reaktion Books Ltd, 1994, p. 98.

come case e pozzi, o di statuette raffiguranti uomini in varie vesti – soprattutto servitori –, rappresentano l'intento di prendersi cura dell'anima *po* che risiedeva nella tomba; l'anima *hun* veniva invece appagata dotando il sepolcro di dipinti parietali, incisioni su pietra o stendardi che l'avrebbero accompagnata nel suo viaggio. D'altra parte, dal momento che il secondo modello sostiene che l'anima *hunpo* rimanesse con il corpo nella tomba, destinazione finale ed eterna dell'anima e del corpo, interpreta invece la presenza di corredi così vasti come il tentativo di ricreare la residenza del defunto all'interno della tomba, munendo l'ambiente di oggetti della quotidianità e conferendogli carattere personale attraverso le rappresentazioni; la proposta viene ulteriormente avvalorata, come già accennato, dalle modifiche e dalle innovazioni architettoniche riscontrate nelle tombe Han, caratterizzate ad esempio da spazi più ampi che cercano di imitare quelli di una vera abitazione.<sup>32</sup>

Per quanto alcune delle supposizioni dell'uno o dell'altro modello (come l'esistenza di un rituale di richiamo dell'anima *fu* e l'assenza di una marcata e universale distinzione tra le due anime *hun* e *po*) possano essere ritenute attendibili, è piuttosto probabile che, in realtà, entrambe le visioni coesistessero in epoca Han e che non fossero parte di un sistema di credenze totalmente integrato e generalmente accettato tra tutti gli strati della popolazione, bensì di una fitta trama di idee prive o meno di continuità. In virtù degli studi condotti si può dedurre che l'impiego di un unico punto di vista risulterebbe restrittivo e rischierebbe di uniformare erroneamente idee tutt'altro che sistematiche.<sup>33</sup>

## 1.2 Oltrepassare il *daxian*

Le precedenti considerazioni sulla mutabilità della concezione dell'anima, in tempi antichi quanto in epoca Han, impongono una digressione obbligata per continuare l'indagine. Molto tempo prima della comparsa del concetto di anima, si era già costituita una comune convinzione nell'esistenza di una vita dopo la morte, quindi anche di un mondo ultraterreno. Anche in questo caso le fonti disponibili che affrontano questa tematica sono talvolta discrepanti, ma è comunque possibile tracciare degli estremi.

---

<sup>32</sup> Guo, "Concepts of Death and the Afterlife...", *op. cit.*, pp. 88-95; Andreini, "Categorie dello 'spirito' nella Cina pre-Buddhista", *op. cit.*, p. 106.

<sup>33</sup> Guo, "Concepts of Death and the Afterlife...", *op. cit.*, p. 95; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 977-978.

Il secolare interesse nei confronti dell'aldilà si manifesta sin dalle più antiche iscrizioni su bronzi rituali della dinastia Zhou, che recavano usualmente il termine *shou* 壽, 'longevità'.<sup>34</sup> Si ritiene che fosse pratica comune in quel tempo rivolgere preghiere ai propri antenati affinché questi ultimi garantissero longevità ai discendenti. Questo iniziale concetto si aprì gradualmente all'idea che si potesse in altro modo prolungare la vita e ritardare la condizione della vecchiaia, tanto che, più tardi, ma non prima dell'epoca Zhou Orientale, le iscrizioni su bronzo iniziarono a riportare frequentemente altre espressioni quali *wusi* 毋死 'non morire', *nanlao* 難老 'ritardare la vecchiaia' e, dalla fine del periodo degli Stati Combattenti, entrarono in uso ulteriori formule come *busi* 不死 'non morire', *changsheng* 長生 'longevità', *baoshen* 保身 'preservare il corpo', rivelazioni di una nuova aspirazione dell'individuo, quella di raggiungere l'immortalità. Rispetto all'ancestrale concezione di longevità, si riferiva al raggiungimento di una condizione più elevata di corpo sottile, libero dall'esistenza terrena.<sup>35</sup> I pochi che tramite pratiche ascetiche, tecniche di respirazione e purificazione approdavano a questa condizione superiore venivano chiamati *xian* 仙, comunemente tradotto con 'immortali'. Come testimoniano fonti letterarie, anche l'origine di questo termine risale agli Stati Combattenti.<sup>36</sup> Si diffuse l'idea di un'immortalità conseguibile durante la vita terrena attraverso formule mirate alla trasformazione in essere immortale e al raggiungimento di luoghi sconosciuti, che implicava la possibilità di rifuggire la morte ed evitare totalmente il *daxian* 大限, quel 'grande confine' tra la realtà dei vivi e degli immortali che l'anima era costretta a oltrepassare qualora fosse sopraggiunta la morte fisica.<sup>37</sup>

Esattamente in questa fase, si riscontra una trasmissione di credenze, probabilmente legate al tipo di immortalità appena delineato, nell'esistenza di terre paradisiache, custodi delle 'droghe per evitare la

<sup>34</sup> In verità, la prima testimonianza dell'esistenza di un'idea di vita ultraterrena può riscontrarsi nelle iscrizioni su ossa oracolari risalenti alla dinastia Shang che ci informano del fatto che i sovrani dinastici e predinastici deceduti risiedessero in Cielo con Di 帝, entità suprema del pantheon Shang. Tuttavia, questo era un aldilà forse accessibile a membri della nobiltà, mentre non ci sono fonti coeve che attestino la presenza di un aldilà accessibile alla gente comune. Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, p. 18.

<sup>35</sup> Yü Ying-shih, "Life and Immortality in the Mind of Han China", in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 25, 1964-1965, pp. 87-93.

<sup>36</sup> Si riporta un noto passo del capitolo *Xiaoyao you* 逍遥游 (Vagabondare senza meta) del *Zhuangzi* 庄子 (Maestro Zhuang, IV-III secolo a.C.) in cui viene descritto un essere immortale: "Far away on the hill of Gu Ye there dwelt a Spirit-like man whose flesh and skin were [smooth] as ice and [white] as snow; that his manner was elegant and delicate as that of a virgin; that he did not eat any of the five grains, but inhaled the wind and drank the dew; that he mounted on the clouds, drove along the flying dragons, rambling and enjoying himself beyond the four seas; that by the concentration of his spirit-like powers he could save men from disease and pestilence, and secure every year a plentiful harvest". "藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，淖約若處子，不食五穀，吸風飲露。乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外。其神凝，使物不疵癘而年穀熟。" Testo cinese e traduzione di James Legge tratti da *Chinese Text Project*: <https://ctext.org/zhuangzi/enjoyment-in-untroubled-ease>.

<sup>37</sup> Wu, "Beyond the 'Great Boundary'...", *op. cit.*, p. 81.

morte', in cui né decadimento né morte sopraggiungevano e dove auspicabilmente vivevano gli immortali: le isole Penglai a est e i monti Kunlun a ovest, assiduamente ricercati anche da principi di alcuni stati sin dalla fine del periodo degli Stati Combattenti, grazie alle conoscenze trasmesse dai *fangshi* 方士, maestri esperti di tecniche esoteriche.<sup>38</sup>

Nel frattempo, testi risalenti alla dinastia Zhou Orientale, in particolare al periodo degli Stati Combattenti, alludono all'esistenza di mondi sotterranei che secondo la visione tradizionale avrebbero accolto l'anima dopo la morte, detti Huangquan 黄泉, 'Sorgenti Gialle', e Youdu 幽都, 'Capitale Oscura'.<sup>39</sup> Tuttavia, è difficile capire cosa si sapesse veramente a riguardo, in quanto l'esigua letteratura in merito non fornisce altro che vaghe informazioni sulla natura di questi luoghi e nessun cenno ai viaggi dell'anima tanto contemplati dalla visione cinese tradizionale. È tantomeno probabile riuscire a stabilire il grado di diffusione di queste credenze.<sup>40</sup> Il termine *Huangquan*, menzionato in una storia all'interno dello *Zuozhuan* in riferimento al mondo ultraterreno, indica un oscuro sito sotterraneo ricco di sorgenti, 'gialle' poiché questo era il colore simbolicamente associato alla Terra.<sup>41</sup> La 'Capitale Oscura' è anch'essa un luogo sotterraneo e come tale di natura sinistra e inquietante; compare per la prima volta nel *Zhaohun* dei *Chuci* il quale pur non offrendo informazioni dettagliate del sito, descrive il sovrano che sorvegliava i suoi portali, Tu Bo 土伯 o Houtu 后土.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Opere quali lo *Han Feizi* 韓非子 (Maestro Han Fei, III secolo a.C.) e il *Lüshi Chunqiu* 呂氏春秋 (Primavera e Autunno del Signor Lü, ca. III secolo a.C.) narrano di *fangshi* di corte degli stati di Qi (XI-III secolo a.C.) e Yan (XI-III secolo a.C.) che presentarono ai sovrani droghe vegetali per l'immortalità, dette *bushi zhi yao* 不死之药, sostenendo di conoscere metodi per comunicare con gli immortali, raggiungere il loro regno e soprattutto godere della loro stessa longevità. Costoro sostenevano che le isole Penglai e i monti Kunlun si trovassero in mezzo all'oceano Bohai e che costituissero l'asse cosmico che congiungeva il Cielo alla Terra. Yü, "Life and Immortality in the Mind of Han China", *op. cit.*, pp. 90-97; Wu, "Beyond the 'Great Boundary'...", *op. cit.*, p. 82; Poo, *In Search of Personal Welfare...*, *op. cit.*, p. 159; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 988; Tiziana Lippiello, "Verso l'immortalità: itinerari del Cielo e della Terra", in M. Scarpari e T. Lippiello (a cura di), *Caro Maestro... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia: Cafoscarina, 2005, pp. 711-712.

<sup>39</sup> L'anima che scendeva alle Sorgenti Gialle si supposeva fosse *po*, ma, anche in questo caso, Brashier precisa che, in fonti successive come lo *Hou Hanshu* 后汉书 (Storia della dinastia Han Posteriore, IV-V secolo d.C.), è menzionata anche la discesa dell'anima *bun* alle Sorgenti Gialle. Brashier, "Han Thanatology and the Division of 'Souls'", *op. cit.*, p. 137; Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>40</sup> Riccardo Fracasso, *Huangquan: il mistero delle Sorgenti Gialle*, in G. G. Filippi (a cura di), *I Fiumi Sacri. Corsi celesti e correnti sotterranee: le acque vitali nel macrocosmo e nel microcosmo, atti del Convegno Nazionale omonimo, Venezia 9-10 Ott. 2008, Indoasiatica 6/2009*, Venezia: Cafoscarina, 2009, pp. 253-261.

<sup>41</sup> Questa associazione rinvia alla teoria dei Cinque Elementi e delle Cinque Fasi, elaborata durante la dinastia Zhou Orientale. Loewe, *Chinese Ideas of Life and Death...*, *op. cit.*, p. 34; Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, pp. 18-19; Fracasso, *Huangquan: il mistero delle Sorgenti Gialle*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>42</sup> "O soul, come back! Go not down to the Land of Darkness, where the Earth God lies, nine-coiled, with dreadful horns on his forehead, and a great humped back and bloody thumbs, pursuing men, swift-footed". "魂兮歸來! 君無下此幽都些。土伯九約, 其角鬢鬢些。敦脰血拇, 逐人駭駭些。參目虎首, 其身若牛些。" Traduzione di David Hawkes riportata in Wang, "Ascend to Heaven or Stay in the Tomb? ...", *op. cit.*, p. 49. Fracasso, *Huangquan: il mistero delle Sorgenti Gialle*, *op. cit.*, p. 261; Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, p. 19.

L'epoca imperiale ereditò dagli Stati Combattenti l'idea di immortalità legata ai *xian* – che coincideva con il prolungamento eterno della vita, era raggiungibile durante la vita terrena ma rimaneva del tutto alienata da quest'ultima – che presto attrasse anche l'attenzione del Primo Imperatore Qin (r. 221-210 a.C.) e dell'imperatore Wu (r. 140-87 a.C.) degli Han, anch'essi aiutati dai *fangshi*.<sup>43</sup> Fu nel corso di questa fase, durante il regno dell'imperatore Wu, che all'intensificazione della ricerca dell'immortalità corrispose anche una volgarizzazione della percezione e interpretazione di *xian*, come idea e come culto (i culti imperiali Han verranno trattati nel paragrafo successivo). L'esclusiva condizione di immortalità ricercabile in luoghi paradisiaci subì infatti una trasformazione: le credenze relative ai *xian* e ai regni ultraterreni si andarono alterando fino a combinarsi con l'emergente credenza in un aldilà per nulla distaccato dall'esistenza terrena, anzi di cui ne riproponeva i piaceri e gli onori, ai quali ora non si voleva più rinunciare. L'idea di immortalità e quella di aldilà progressivamente confluirono in una finché, giunti nel cuore della dinastia Han Occidentale, si riscontra un totale sconvolgimento della concezione di immortalità: la morte diventa un processo necessario per il raggiungimento dell'immortalità e di una realtà ultraterrena ideale, anzi, è proprio la morte a sancire l'inizio della vita eterna in un altro mondo e prevede inevitabilmente il passaggio attraverso il *daxian*, perciò l'immortalità diviene parte integrante della vita ultraterrena. Ciò nonostante, non si arrestò affatto la ricerca delle isole Penglai e del monte Kunlun.<sup>44</sup>

Contemporaneamente, nel corso della dinastia Han Occidentale si assistette a un'evoluzione della visione dei mondi sotterranei che si supponeva ospitassero l'anima del defunto. L'oltretomba iniziò ad essere chiamato solamente *dixia* 地下, 'sottosuolo', e divenne un mondo burocratizzato da funzionari e suddiviso in specifici uffici, ad immagine di quelli terreni, come attestano fonti rinvenute in tombe risalenti al II secolo a.C.<sup>45</sup> Questo genere di documenti, detti *gaodi* 告地, ovvero testi 'per informare il mondo sotterraneo', testimoniano il tentativo di comunicare con gli uffici del *dixia* e ipoteticamente

<sup>43</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 988-989.

<sup>44</sup> Yü, "Life and Immortality in the Mind of Han China", *op. cit.*, p. 90, 94-95; Id., "O Soul Come Back!...", *op. cit.*, p. 387; Wu, "Beyond the 'Great Boundary'...", *op. cit.*, p. 84.

<sup>45</sup> Tra i burocrati che governavano il *dixia* si può citare il 'Signore dell'Oltretomba' *Dixiazhu* 地下主, l'Assistente Magistrato dell'Oltretomba' *Dixiacheng* 地下丞, l'Assistente dei morti' *Zhuzang langzhong* 主藏郎中, il 'Signore delle tombe' *Zhuzangjun* 主藏君. Costoro erano subordinati di un'entità suprema, conosciuta come Huangdi 黃帝, 'Imperatore Giallo', Huangshen 黃神, 'Dio Giallo' o Tiandi 天帝 'Imperatore Celeste', alla sommità di questa piramide burocratica; tuttavia non disponiamo di sufficienti informazioni per comprendere il rapporto di Huangdi, che risiedeva in Cielo, con l'oltretomba. Poo, *In Search of Personal Welfare...*, *op. cit.*, pp. 167-170; Id., "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, pp. 19-20.

riproducevano documenti amministrativi che circolavano in quel periodo.<sup>46</sup> La graduale scomparsa dei *gaodi* alla fine degli Han Occidentali a vantaggio di altri generi di testi all'inizio degli Han Orientali, come i *zhenmu wen* 镇墓文, ossia 'testi per la stabilizzazione della tomba', conferma il cambiamento dell'idea di morte e immortalità appena descritto. Poiché nel primo periodo Han era credenza comune trattare il defunto come ancora vivo, in quanto non aveva oltrepassato il *daxian* e risiedeva in un mondo governato dallo stesso sistema amministrativo della società reale, i familiari preparavano i documenti, così come gli oggetti, da disporre nella tomba, necessari per vivere adeguatamente in questo luogo. Allorché quest'idea cambiò, come si è visto, concependo un mondo ultraterreno separato da quello dei vivi, i *zhenmu wen* vennero incisi su bottiglie e vasi del corredo funebre per assicurarsi di non avere alcun contatto indesiderato con i morti, relegandoli nella loro dimora.<sup>47</sup>

Brevemente, pur non arrestandosi la ricerca dei luoghi degli immortali, durante la dinastia Han si credeva in un aldilà che prevedeva il passaggio obbligato attraverso il *daxian*; i *fangshi* continuavano a suggestionare le corti imperiali offrendo le loro tecniche esoteriche e meditative, mentre era usanza diffusa iniziare a preparare la propria sepoltura quando si era ancora in vita – motivo principale alla base dello straordinario sviluppo dell'arte funeraria Han. In altre parole, le fonti testuali e le scoperte archeologiche rivelano che in epoca Han vennero molto spesso esaltate sia la concezione di immortalità sia quella di aldilà, benché palesemente in contrasto; i due concetti si influenzarono fino ad integrarsi in un'unica idea di immortalità *post mortem* che accettava la morte e il *daxian*, ma includeva anche la possibilità, o perlomeno la speranza, di poterlo aggirare o oltrepassare.<sup>48</sup>

L'arte funeraria era alimentata da questo dedalo di credenze che progressivamente venne incorporato all'interno dei complessi tombali, arricchiti anche di immagini raffiguranti luoghi paradisiaci, indice del fatto che l'immortalità era definitivamente diventata parte della vita ultraterrena. Inoltre,

---

<sup>46</sup> I *gaodi* sono documenti standardizzati che riportano almeno quattro informazioni di base: la data, l'identità del mittente, l'identità del defunto e il destinatario, vale a dire un funzionario del *dixia*. Guo, "Concepts of Death and the Afterlife...", *op. cit.*, pp. 96-102.

<sup>47</sup> I *zhenmu wen* miravano a marcare la divisione tra i vivi e i morti, l'idea che i morti né le loro azioni avrebbero recato danno ai vivi poiché la morte annulla tutto, anche le colpe e i debiti passati. *Ibid.*, p. 103; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 971-972.

<sup>48</sup> A tal proposito, secondo l'interpretazione di Lillian Tseng, lo stendardo della tomba n. 1 a Mawangdui traccia il percorso compiuto dal defunto dal mondo terreno al Cielo guidandolo attraverso le immagini raffigurate sulle superfici dei tre sarcofagi, l'ultimo dei quali rappresenta proprio il Cielo e le creature che lo abitano; analizzando lo stendardo insieme ai feretri, Lillian Tseng prova l'esistenza di una forte connessione tra immortalità e ascesa al Cielo e il tentativo di ottenere un'immortalità *post mortem* nel primo periodo Han, in primo luogo attestata dal grado di preservazione del corpo della defunta, in secondo luogo dal programma iconografico sullo stendardo e sui sarcofagi. Afferma inoltre che l'intero programma pittorico nella tomba n. 1 mette fortemente in dubbio la teoria dualistica dell'anima. Lillian Lan-ying Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, Cambridge (MA) e Londra: Harvard University Asia Center, 2011, pp. 200-205.

l'incorporamento di tali rappresentazioni nel contesto funerario, come ad esempio del monte Kunlun – simbolo dell'immortalità – annuncia anche una reinterpretazione della visione di aldilà: anziché riflettere passivamente la vita terrena, finì per diventare superiore.<sup>49</sup>

### 1.3 I culti imperiali Han: tra immortalità e moralità

L'estesa popolarizzazione del culto dell'immortalità a cui si assistette nel corso del regno dell'imperatore Wu, come già sottolineato, fu un fenomeno singolare e per questo è piuttosto noto. In questo paragrafo ci si limiterà ad individuare i principali culti e sacrifici legati all'immortalità celebrati dagli imperatori e ad evidenziarne brevemente i cambiamenti, avvenuti tra gli Han Occidentali e gli Han Orientali.

Le pratiche religiose del primo impero Han sono fortemente marcate da quelle della dinastia precedente, numerosi sacrifici furono infatti ereditati dai Qin (221-206 a.C.), dai quali sostanzialmente non si distaccarono fino al regno dell'imperatore Wu. Questi si costituirono sotto l'influenza dei *fangshi*, molto attivi anche alla corte Qin, e vennero da loro integrati in un sistema promosso come l'antico sistema rituale, che dava impulso a tradizioni religiose di epoche remote – in particolare quelle condivise dai territori conquistati dagli Han, al fine di manifestare con più forza la potenza della dinastia e consolidare il potere imperiale a livello locale – rivestite di un nuovo significato, in quanto inserite al centro della ricerca dell'immortalità e legate a divinità leggendarie. Questo periodo è anche segnato da rilevanti riforme del culto imperiale e da costanti modifiche dei rituali, oltre che dalla competizione tra i *fangshi* e i letterati di corte che, contrariamente, concentravano il loro sistema religioso sul culto del Cielo, in conformità ai rituali ancestrali trasmessi dalla dinastia Zhou. Solo con l'ascesa del primo imperatore degli Han Orientali si instaurò una religione con i corrispettivi culti imperiali, conservando le stesse caratteristiche essenziali per oltre un millennio.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Wu, "Beyond the 'Great Boundary'...", *op. cit.*, pp. 84-87; *Id.*, *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs*, Londra: Reaktion Books Ltd, 2010, p. 53.

<sup>50</sup> Dong Zhongshu (195-115 a.C.) fu uno dei primi letterati confuciani a promuovere il culto imperiale del Cielo, fondato sull'intimo legame tra quest'ultimo e il sovrano. I continui cambiamenti che subirono i culti imperiali sono elencati nel capitolo *Jiaosi zhi* 郊祀志 (Trattato sui sacrifici suburbani) dello *Hanshu* 汉书 (Storia della dinastia Han, I secolo d.C.). Marianne Bujard, "State and Local Cults in Han Religion", in J. Lagerwey e M. Kalinowski (a cura di), *Early Chinese Religion*, vol. 2, Leiden: Brill, 2009, pp. 777-780, 801; Poo, *In Search of Personal Welfare...*, *op. cit.*, p. 109.

I sacrifici di Yong 雍, di Ganquan 甘泉 e Fenyin 汾陰, insieme a quelli del monte Tai 太山 rappresentavano le tipologie più diffuse di sacrificio durante il primo periodo Han.<sup>51</sup> A questi si aggiungono i sacrifici rivolti ai sovrani defunti, offerti regolarmente presso la loro tomba e nei templi commemorativi loro dedicati, e innumerevoli altri culti rivolti al Sole e alla Luna, alle costellazioni, alle montagne sacre, ai grandi fiumi e ad eroi mitici, compiuti dall'imperatore stesso o dai funzionari dei riti dell'amministrazione centrale e locale.<sup>52</sup>

I sacrifici svolti a Yong, antica capitale dello stato di Qin (VIII-III secolo a.C.), inizialmente venivano rivolti a quattro leggendari Imperatori (Bianco, Verde, Rosso e Giallo) i cui culti erano stati precedentemente celebrati in diverse parti del territorio conquistato dai sovrani Qin, fin quando Gaozu (r. 206-195 a.C.) aggiunse una quinta divinità, l'Imperatore Nero, completando il pantheon su modello delle teorie cosmologiche fondate sull'interazione delle Cinque Fasi.<sup>53</sup> Il protocollo sacrificale e lo schema architettonico impiegati esercitarono una particolare influenza all'interno della religione imperiale degli Han Occidentali e funsero da modello per i più rilevanti rituali imperiali dell'epoca Han. I sacrifici avevano luogo ogni tre anni in presenza dell'imperatore, in sua assenza venivano celebrati dai funzionari dei riti, seguendo il calendario rituale Qin.<sup>54</sup>

Un considerevole cambiamento si registra nel corso dell'impero di Wu. Il dibattito a corte tra i due modelli di religione imperiale, così come l'associazione di presagi al culto dell'immortalità, accrebbero nel 113 a.C., con la scoperta di un enorme tripode di bronzo a Fenyin (attuale Shanxi): i letterati confuciani ritenevano che fosse uno dei nove tripodi fusi da Yu il Grande e segno del mandato del Cielo ricevuto dalla dinastia Han, d'altro canto i *fangshi* ne facevano una prova a favore della possibilità da parte dell'imperatore di raggiungere l'immortalità.<sup>55</sup> Anche Huangdi prima di diventare immortale aveva scoperto un tripode, in un anno in cui il solstizio d'inverno coincideva con la luna nuova, caso presentatosi proprio nel 113 a.C. Il dibattito è esplicativo in merito alla natura delle divergenze tra letterati e *fangshi* e

---

<sup>51</sup> Secondo i *fangshi*, gli imperatori dovevano seguire l'esempio di Huangdi il quale, dopo aver officiato un sacrificio a Yong, aver scalato il monte Tai e venerato Taiyi a Ganquan, aveva ottenuto l'immortalità. *Ibid.*, p. 784.

<sup>52</sup> Questi riti in particolare vennero ristabiliti dall'imperatore Xuan (r. 74-49 a.C.) nel 61 a.C., anno in cui egli stesso compì il sacrificio di Ganquan a Taiyi, e possono essere ricostruiti grazie al *Fengshanshu* 封禪書 (Libro sui sacrifici *feng* e *shan*) dello *Shiji* 史記. *Ibid.*, p. 788.

<sup>53</sup> L'altare dell'Imperatore Nero fu posto in posizione centrale rispetto agli altri altari che erano disposti ai lati, ognuno in un punto cardinale. Non lontano da Yong, vennero costruiti altri due templi dedicati ai Cinque Imperatori durante il regno dell'Imperatore Wen (r. 180-157 a.C.), a Weiyang (a nord-est di Chang'an, Shaanxi) e a Chengji (Gansu). *Ibid.*, pp. 784-785.

<sup>54</sup> Le storie dinastiche affermano che dopo l'imperatore Wen, che officiò il sacrificio nel 165 a.C. per la prima volta, l'imperatore Wu, notoriamente tormentato dalla ricerca dell'immortalità, si recò a Yong almeno dieci volte per offrire il sacrificio egli stesso. *Ibid.*, p. 785.

<sup>55</sup> Tseng a questo proposito definisce il dibattito tra letterati e *fangshi* un conflitto tra moralità e immortalità. Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, pp. 152-153; Bujard, "State and Local Cults in Han Religion", *op. cit.*, p. 786.



si concluse con la celebrazione da parte dell'imperatore di un nuovo sacrificio a Taiyi 太一 o Supremo Uno.<sup>56</sup> Questo rappresentò la più consistente innovazione tra le riforme attuate durante la dinastia Han Occidentale. Il culto di Taiyi era stato precedentemente introdotto da un *fangshi*, ma soltanto nel 113 a.C. venne eretto un altare a Ganquan, residenza imperiale a nord-ovest di Chang'an – e luogo di culto anche dei Xiongnu, popolazione sottomessa dagli Han –, al cui centro ora veniva posto Taiyi. Durante il rito, si veneravano anche i Cinque Imperatori e una pletera di altre divinità, tra le quali il Sole, la Luna e la costellazione dell'Orsa Maggiore, e similmente a Yong venivano indirizzate delle offerte agli immortali; il sacrificio veniva officiato regolarmente in determinati periodi dell'anno dai funzionari dei riti e una volta ogni tre anni dall'imperatore. A questo culto l'imperatore Wu accostò quello di Houtu celebrato a Fenyin, dove venne costruito un altro altare. Entrambi si svolgevano con l'obiettivo di conseguire l'immortalità.<sup>57</sup>

Poco tempo dopo, nel 110 a.C., l'imperatore Wu, incoraggiato ancora una volta dai *fangshi* come prima di lui Qin Shi Huangdi, compì i sacrifici *feng* 封, sul monte Tai, e *shan* 禪, sulla collina Liangfu, indirizzati rispettivamente al Cielo e alla Terra.<sup>58</sup> Anche in questo caso, differente significato e funzione erano attribuiti al culto: secondo i letterati, i sacrifici annunciavano e consacravano la legittimità di una dinastia e per questo motivo necessitavano di una sola celebrazione; in base alla visione dei *fangshi*, erano parte del percorso che avrebbe condotto all'immortalità. Ed è sicuramente con questo intento che vennero compiuti diverse volte dall'imperatore Wu, come riportato nello *Shiji* 史记 (Memorie storiche, II-I secolo a.C.).<sup>59</sup> Tuttavia, il tempismo di quest'idea, ovvero l'ascesa al monte Tai, tradisce anche motivazioni di carattere politico: in un'epoca segnata da una considerevole espansione dell'impero, che aveva anche

---

<sup>56</sup> Taiyi secondo gli studiosi potrebbe corrispondere a diverse entità. In testi risalenti almeno al IV secolo a.C. Taiyi è equiparato al Dao, come nel celebre manoscritto *Taiyi sheng shui* 太一生水 (Il Supremo Uno genera l'acqua) rinvenuto a Guodian, mentre nei *Chuci*, la divinità celeste Donghuang Taiyi 东皇太一, Supremo Uno dell'Est, è celebrata come divinità centrale nel pantheon dell'antico stato di Chu (VII-III secolo a.C.). In altri testi rappresenta la condizione di *zhenren* 真人, 'uomini autentici'; infine, da alcune rappresentazioni nelle tombe, si può ipotizzare che Taiyi fosse anche il nome di una costellazione, composta da cinque stelle disposte secondo la forma di una 'Y' capovolta. Nessuna di queste identità coincide con il Taiyi venerato dall'imperatore Wu, considerato il signore dei Cinque Imperatori, tuttavia c'era con ogni probabilità un legame tra il Taiyi concepito come suprema unità originale e il Taiyi a cui si sacrificava nella speranza di raggiungere l'immortalità. Bujard, "State and Local Cults in Han Religion", *op. cit.*, pp. 791-792.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 786-787.

<sup>58</sup> Fin dal III secolo a.C., i sacrifici *feng* e *shan* erano considerati anche mezzi per conseguire l'immortalità, come emerge dal *Fengshanshu* dello *Shiji*. Quando Qin Shi Huangdi compì i sacrifici sul monte Tai per la prima volta, pur non dichiarandolo apertamente, era volto a ottenere l'immortalità, infatti esclude i letterati confuciani dalla celebrazione a favore dei *fangshi*. Successivamente, anche la collina Haoli venne associata al monte Tai come luogo sacro. Yü, "Life and Immortality in the Mind of Han China", *op. cit.*, p. 101; Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, p. 153; Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, p. 21.

<sup>59</sup> Bujard, "State and Local Cults in Han Religion", *op. cit.*, pp. 787-788.

favorito una densa introduzione dei culti imperiali, l'imperatore e tutta la sua corte, non solo i letterati, ponevano estrema attenzione agli aspetti sacri della sovranità e alla funzione dell'imperatore come dignitario religioso, così da manifestare il successo del potere imperiale.<sup>60</sup>

Dopo di lui, altri imperatori degli Han Occidentali avrebbero officiato questi sacrifici con lo stesso fine, come l'imperatore Xuan (r. 74-49 a.C.) e Yuan (r. 49-33 a.C.), fin quando i letterati non tentarono di mettere in atto una riforma della religione imperiale nel 31 a.C. trasformando abilmente il culto di Taiyi nel culto del Cielo, con l'obiettivo di contrastare le innovazioni dei *fangshi* e la proliferazione incontrollata dei culti locali causata dall'assenza di un saldo culto centrale. A differenza delle modifiche apportate nel corso del regno dell'imperatore Wu, che consistevano in rielaborazioni, seppur veementi, di culti esistenti, il cambiamento verificatosi per mano dei letterati fu radicale, poiché solo da questo momento si cercò di rivolgere i culti imperiali ad un'unica entità, il Cielo, seguito dalla Terra, anziché ad altre numerose forze. Con l'assimilazione del sacrificio di Ganquan per Taiyi al Cielo e il sacrificio di Fenyin per Houtu alla Terra, i letterati riuscirono ad ottenere il trasferimento dei culti e degli altari collegati rispettivamente nelle periferie sud e nord di Chang'an, come secondo loro imponevano motivazioni di carattere cosmologico e storico.<sup>61</sup> Tuttavia, il sacrificio non fu rivolto al Cielo fino al regno di Wang Mang (r. 9-23 d.C.) – ma da questo momento in poi sarà celebrato nella periferia fino al 1914 –, quando venne chiamato *Huangtian Shangdi Taiyi* 皇天上帝太一, nome che concentrava in sé tutte le massime divinità celesti. La connessione tra il potere dell'imperatore e il Cielo venne acuita da Wang Mang e successivamente dagli imperatori degli Han Orientali, ma questo non vuol dire che le attività dei *fangshi* cessarono.<sup>62</sup> Il dibattito infatti non si chiuse definitivamente, nei successivi decenni propensione al cambiamento e rifiuto di quest'ultimo si susseguirono alternativamente, molti culti vennero aboliti e poi restaurati, altri costantemente modificati e trasferiti. Nonostante gli sforzi dei letterati, l'idea di un'unica divinità superiore a tutte le altre non si affermò mai, probabilmente anche a causa dell'influenza

---

<sup>60</sup> Nello stesso anno in cui venne istituito il culto, infatti, l'imperatore aveva celebrato con una parata il trionfo dei suoi generali contro la popolazione dei Xiongnu. Loewe, *Chinese Ideas of Life and Death...*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>61</sup> Il Cielo è essenza del principio *yang*, perciò secondo i letterati il suo altare avrebbe dovuto essere posto a sud, Ganquan si trovava invece nel Grande *yin*; specularmente, l'altare alla Terra avrebbe dovuto situarsi a nord, in quanto associato al principio *yin*, mentre Fenyin si trovava nel Piccolo *yang*. Altre motivazioni più pratiche riguardavano lo svolgimento del rituale: i letterati si opponevano alle ingenti spese dovute ai viaggi dell'imperatore verso i luoghi di culto e alla fastosità introdotta dai *fangshi* nei rituali, dei quali volevano ripristinare la semplicità e la sincerità dettate dai Zhou. Nello *Hanshu* è riportato che Kuang Heng (attivo dal 42 al 29 a.C.), uno dei due ministri che avrebbe attuato la riforma dei culti imperiali, cercò di dimostrare all'imperatore Cheng (r. 33-7 a.C.) che era necessario che la condotta dei sovrani si conformasse agli scopi del Cielo e della Terra. Bujard, "State and Local Cults in Han Religion", *op. cit.*, pp. 791-794; Michael Loewe, "'Confucian' Values and Practices in Han China", in *T'oung Pao*, vol. 98, n. 1/3, 2012, pp. 5-8; *Id.*, *Everyday Life in Early Imperial China during the Han Period (202 B.C.- A.D. 220)*, Londra: Batsford Ltd, 1968, p. 162.

<sup>62</sup> Bujard, "State and Local Cults in Han Religion", *op. cit.*, p. 794.

delle dottrine cosmologiche diffuse, essenzialmente basate sul contrasto binario tra *yin* e *yang*. Neppure durante gli Han Orientali, quando i letterati avevano ormai instaurato ufficialmente la loro religione imperiale basata sui Classici e la ricerca dell'immortalità non figurava più tra le principali aspirazioni dell'imperatore e della sua corte. Ad ogni modo, quello dei letterati confuciani non si poteva comunque definire un sistema di valori, credenze e usanze influente sia a livello pubblico sia privato, né completamente condiviso da tutti i tessuti sociali.<sup>63</sup>

L'attrazione verso il regno degli immortali rimase vivace nei culti privati delle classi nobili e soprattutto si insinuò tra le altre a partire dal I secolo a.C. Mentre i culti imperiali erano riservati all'imperatore e ai funzionari dei riti, le centinaia di sacrifici e cerimonie celebrati a livello locale, prevalentemente sotto l'amministrazione dei *fangshi* e dei loro adepti, erano per la maggior parte svolti dalla popolazione e solo alcuni da funzionari locali o in presenza dell'imperatore. Poche informazioni sono pervenute in merito alle pratiche e ai culti locali legati all'immortalità, alcune delle quali riportate nello *Hanshu* e nello *Hou Hanshu*, tuttavia dai dati a disposizione emerge che le cerimonie locali, come i sacrifici officiati alle montagne sacre e i culti degli immortali, interessavano vari strati della popolazione, anzi erano proprio il risultato dell'integrazione di tante credenze locali e alcune provenute dalla corte imperiale, soprattutto nel corso del II secolo d.C.<sup>64</sup>

In conclusione, si può affermare che nel contesto della Cina antica gli interessi politici e religiosi fossero posti su un comune piano più grande, di carattere cosmologico, che confuse fino a corrompere le distinzioni tra le istituzioni politiche e religiose e la cultura e religione popolare, in particolar modo durante l'epoca Han. Ne costituiscono un esempio i sacrifici *feng* e *shan*, la cui duplice funzione, quella di legittimare da una parte il potere imperiale, dall'altra conseguire l'immortalità, rivela scopi sia ufficiali sia intimi e un approccio sia secolare che religioso.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibid.*; Loewe, "Confucian Values and Practices in Han China", *op. cit.*, pp. 8, 15.

<sup>64</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 989; Bujard, "State and Local Cults in Han Religion", *op. cit.*, pp. 802-811.

<sup>65</sup> Lydia duPont Thompson, *The Yi'nan Tomb: Narrative and Ritual in Pictorial Art of the Eastern Han (25-220 C.E.)*, tesi di Dottorato, New York University, 1998, pp. 142-143.

## Evoluzione delle pratiche funerarie nell'architettura delle tombe Han

Gli scavi archeologici degli ultimi cinquant'anni hanno alimentato un radicale revisionismo storico e ideologico dell'epoca Han e conseguentemente anche delle epoche a seguire poiché “fu proprio durante il dominio di questa dinastia che si compì il lungo processo di formazione della civiltà cinese”.<sup>66</sup> A fronte di queste scoperte è evidente che, nonostante l'unificazione politica dello sterminato impero, permasero diversi impulsi provenienti dalle antiche entità politiche inglobate, mentre intervennero anche nuovi stimoli interni ed esterni, perciò si può anche affermare che nei quattro secoli di dominazione della dinastia Han l'idea di continuità a livello religioso e ideologico sia insostenibile. Ciò ha anche indotto ad alleggerire quel velo confuciano che per secoli ha offuscato lo studio della filosofia, della religione e dell'arte.<sup>67</sup>

Le scoperte in contesto funerario hanno mostrato un mondo sconfinato del quale le fonti letterarie restituiscono solo testimonianze parziali. Infatti, ad oggi, le conoscenze relative alle varie concezioni legate alla morte sono più numerose e dettagliate, anche se in alcuni casi è proprio l'eccesso di informazioni a costituire un ostacolo alla ricerca.<sup>68</sup> Gli studi condotti sulle tombe Han – coprendo un lungo arco temporale – hanno consentito di ripercorrere l'evoluzione delle credenze religiose e delle pratiche funerarie, evidenziando pesanti alterazioni tra gli Han Occidentali e gli Han Orientali, spesso riconducibili a stravolgimenti sociali, e variazioni tra diverse aree dell'impero, talvolta corrispondenti al territorio dei regni indipendenti ai quali si è accennato. Le sepolture, alcune perfettamente conservate, mostrano strutture, immagini e oggetti la cui natura ha stravolto gli studi sull'arte funeraria Han. Inoltre, dall'organizzazione degli spazi interni dei sepolcri, la disposizione del corpo del defunto, del corredo e dell'arredo si deduce come l'attenzione e l'accuratezza nell'allestimento dell'intera tomba derivassero da

---

<sup>66</sup> Rastelli, “Lusso e immortalità: l'arte Han”, *op. cit.*, p. 471.

<sup>67</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, “Death and the Dead...”, *op. cit.*, p. 950; Loewe, “‘Confucian’ Values and Practices in Han China”, *op. cit.*, p. 5; Jean James, *An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments: The Offering Shrines of the Wu Family and the Multichamber Tomb at Holingor*, tesi di Dottorato, University of Iowa, 1983, p. 2; Jessica Rawson, “The Eternal Palaces of the Western Han: A New View of the Universe”, in *Artibus Asiae*, vol. 59, n. 1/2, 1999, p. 7.

<sup>68</sup> Wang, “Ascend to Heaven or Stay in the Tomb? ...”, *op. cit.*, p. 37.

un contesto in cui la cultura funeraria ricopriva un ruolo sociale significativo, perciò era anche guidata da motivazioni sociali.<sup>69</sup>

Le serie di cambiamenti che riguardarono le credenze relative alla morte e alla vita ultraterrena avvenute impercettibilmente nel corso dei primi secoli dell'impero, soprattutto durante la dinastia Han, influenzarono e perfino manovrarono il corso dello sviluppo dell'architettura e dell'arte funeraria dell'antica Cina. La struttura architettonica quanto le scene raffigurate nella tomba assunsero un significato simbolico, conferendo all'intero complesso tombale la funzione di spazio illusorio: in epoca Han, tutto era costruito e disposto in modo tale da elaborare lo spazio sepolcrale in una dimora sotterranea, o in un microcosmo. A tal proposito, è importante precisare che la maggior parte degli studiosi conviene nell'evidenziare come nelle tombe della dinastia Zhou Orientale e del periodo iniziale della dinastia Han questo nuovo significato sia rintracciabile negli stendardi e nel corredo funebre, ma non ancora nella struttura architettonica.<sup>70</sup> Ciò costituisce il punto di partenza di questo paragrafo, poiché induce innanzitutto a prendere in esame le strutture delle tombe a partire dalla metà del II secolo a.C. e, in secondo luogo, a domandarsi quali furono le motivazioni alla base di un cambiamento così profondo, eccezionale a livello architettonico, esattamente durante gli Han.

Per quasi duemila anni, dalla dinastia Shang fino agli Han, la tipologia di tomba più comune rimase quella chiamata *guomu* 椁墓, la cui struttura, ermeticamente sigillata, era composta da una serie di sarcofagi lignei interni, *guan* 棺, inseriti all'interno di un altro sarcofago esterno, *guo* 椁, che veniva sepolto in fondo ad una fossa scavata verticalmente sotto terra – per questo detta a pozzo o *shuxue mu* 竖穴墓 –, poi coperta da un tumulo di argilla, carbone e terra a partire dal periodo Zhou Orientale. Sin da queste sepolture si può avvertire il tentativo di distinguere i diversi ambienti della tomba tramite la disposizione del corredo, sebbene tale distinzione sia rimasta puramente teorica fino al II secolo a.C. Dopo secoli di perfezionamento del suddetto modello di sepoltura, culminato con la tomba n. 1 di Mawangdui,<sup>71</sup> il sarcofago abbandonò l'aspetto di camera sepolcrale. Tra il II secolo a.C. e il I secolo d.C. lo spazio venne elaborato in costruzioni sempre più complesse sviluppate orizzontalmente, scavate generalmente nel terreno o talvolta nella roccia, fino all'emergere di una nuova tipologia di struttura

---

<sup>69</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 949-950.

<sup>70</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 20, 40.

<sup>71</sup> I diversi compartimenti all'interno della struttura principale *guo*, a volte connessi tramite porte o finestre in miniatura, permettevano agli artigiani di eseguire estese e complesse raffigurazioni che decoravano la sepoltura. Questa struttura tombale trovò la sua massima espressione nelle tombe del primo periodo Han, come dimostrato dalla tomba n. 1 di Mawangdui. *Ibid.*, p. 22.

tombale che sostituì quasi del tutto la precedente: *shimu* 室墓, tomba a camera. Questa infatti richiamava la struttura di un vero edificio, con pianta assiale, all'interno della quale era possibile muoversi grazie a spazi molto più ampi e, appunto, scavati orizzontalmente – motivo per cui in archeologia viene definita *hengxue mu* 横穴墓. Si componeva di un'anticamera, una camera sepolcrale più grande e molto spesso due o più camere laterali divise per funzione, all'interno delle quali erano custodite una serie di statuine raffiguranti diversi tipi di servitori, disposte accanto al corredo funebre e ad altri oggetti utili al defunto che ne rievocavano la funzione con lo scopo di richiamare aspetti della quotidianità. I nuovi spazi permettevano alla famiglia del defunto di entrare e uscire facilmente dalla tomba e ivi celebrare i rituali funebri, pratica diffusa dal I secolo a.C., e di seppellire la moglie insieme al marito in un unico sepolcro. Una volta terminati i rituali, la tomba veniva chiusa per sempre, concretamente e ritualmente.<sup>72</sup>

Questa epocale trasformazione permise l'introduzione di innumerevoli variazioni nella struttura delle tombe a camera, ad esempio in base a specifiche necessità rituali e alla posizione sociale del defunto, ma anche sotto l'influenza di condizioni territoriali e variazioni regionali, comportando anche diversificazione nell'utilizzo dei materiali: comunemente i sepolcri erano realizzati in mattoni o in pietra, più raramente erano scavati nelle montagne, come nel caso di diverse tombe appartenenti a membri dell'alta nobiltà dell'inizio della dinastia – in quest'ultimo caso sono chiamati *yamu* 崖墓 –, spesso presentavano degli elementi in legno. Ciò rendeva possibile osservare i più diversificati tipi di sepoltura di tutta la storia cinese.<sup>73</sup>

Per tornare agli interrogativi lasciati in sospeso, alcune delle ipotesi formulate nel primo capitolo in merito alla questione dell'anima, dell'immortalità e della vita ultraterrena possono essere confermate, facendo un passo indietro, sin dalle prime tombe rupestri degli Han Occidentali, tra le quali si sceglie

---

<sup>72</sup> Le tombe più ricche del II secolo d.C. comprendevano un'anticamera che simboleggiava la corte, una camera che ospitava la famiglia del defunto e dove si tenevano i rituali (*chao* 朝) e una camera che conteneva i feretri, simbolo degli appartamenti privati (*qin* 寝), oltre alle sale laterali (*biandian* 便殿); all'esterno era spesso costruito un tempio (*miao* 庙). Michael Loewe, "The Imperial Tombs of the Former Han Dynasty and their Shrines", in *T'oung Pao*, vol. 78, n. 4/5, 1992, p. 317; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 950-952; Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, pp. 14-17; Lippiello, "La vita nell'oltretomba...", *op. cit.*, p. 43.

<sup>73</sup> Per le loro maestose dimensioni e complesse strutture architettoniche, le tombe rupestri sono definite dagli archeologi *dixia gongdian* 地下宫殿, 'palazzi sotterranei'; un tunnel nascosto conduceva all'interno del complesso nel quale si concentravano gli elementi principali di un palazzo in forma simbolica, come la sala ricevimenti, le camere, i depositi. Erano destinate soprattutto a membri della famiglia imperiale, nominati re dei regni conquistati dagli Han, poiché scavare uno spazio così ampio nel fianco di una montagna era un'operazione estremamente complessa all'epoca, quando gli strumenti di ferro non erano molto comuni. Tra queste si possono menzionare la tomba della consorte del primo re di Liang, Liu Wu (deceduto nel 144 a.C.), situata a Mangdangshan (Henan), la tomba a Beidongshan (Jiangsu), appartenente a un re di Chu, Liu Dao (morto nel 129 a.C.), e quelle del re di Zhongshan, Liu Sheng (deceduto nel 113 a.C.), e di sua moglie (deceduta nel 104 a.C.) a Mancheng (Hebei). Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 28; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 951; Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 488.

come caso di studio la tomba n. 1 a Mancheng (Hebei, seconda metà del II secolo a.C.) poiché consente anche di rispondere parzialmente alla domanda iniziale di questo paragrafo. Il complesso è scavato nel fianco di una montagna, vi si accedeva tramite un corridoio che si immetteva in un vestibolo dal quale si aprivano due camere laterali, una adibita al deposito di carri e animali e l'altra di alimenti e recipienti di terracotta. Il vano centrale che precedeva la camera funeraria, oltre ad ospitare vasi di bronzo, statuette di terracotta e altri oggetti, era dominato da due sedute vuote poste sotto a due baldacchini, individuate come il 'posto dello spirito', *ling zuo* 灵座 o *shenwei* 神位, che accoglievano l'anima invisibile dei due defunti coniugi, determinando anche la funzione di area sacrificale della sala. Questa identificazione conferma la credenza secondo cui l'anima *hun* non si separava dall'anima *po*, anzi secondo la quale entrambe rimanevano con il corpo nella tomba, e la sua diffusione all'inizio degli Han Occidentali almeno nel nord della Cina.<sup>74</sup> Per quanto concerne la concezione della morte e della vita ultraterrena, il materiale e le strategie di realizzazione sono elementi rivelatori. Innanzitutto il materiale con il quale è costruita la tomba contiene in sé un significato simbolico: la roccia, più duratura del legno utilizzato come materiale principale nelle tombe a pozzo, poteva assicurare al defunto una residenza ultraterrena eterna, le montagne all'interno delle quali era scavata erano considerate la dimora degli immortali e in questo modo si riteneva idealmente più probabile incontrarli.<sup>75</sup> In secondo luogo, la tomba non è interamente scavata nella roccia, una sezione del fianco della montagna è divelta per creare elaborate strutture, munite persino di tetto a falda, che suggeriscono la divisione del complesso in aree con diversa funzione, assumendo chiaramente l'aspetto di un vero edificio, l'eterna dimora dell'anima *hunpo*. A questo riguardo, i diversi vani del sepolcro si distinguono anche per il materiale utilizzato per gli elementi architettonici e per il corredo e riflettono un'altra trasformazione. La prevalenza di legno, terracotta e bronzo nelle camere laterali e in quella centrale soprascritta e, in contrasto, di pietra e giada nell'area posteriore – dove era depresso anche il defunto nella sua celebre veste di giada, *yuxia* 玉匣, elemento legato all'immortalità – stabilisce una

<sup>74</sup> Secondo la pratica funeraria adottata durante il periodo iniziale Han, i due coniugi erano sepolti in tombe separate ma inserite nello stesso complesso funerario. Wu Hung, analogamente alla sua interpretazione della tomba n. 1 a Mawangdui, propone che i due seggi nella tomba n. 1 a Mancheng fossero adibiti per le anime dei due coniugi poiché, al contrario, nella tomba n. 2, appartenente alla moglie di Liu Sheng, non è stato ritrovato nessun 'posto dello spirito'. Altri ritrovamenti archeologici testimoniano che la realizzazione del 'posto dello spirito' all'interno della tomba fosse una pratica diffusa non solo tra i re dei vari regni dell'impero Han ma anche tra ufficiali di basso rango e, successivamente, perfino tra la popolazione. Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, pp. 67-68; Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, pp. 488-489.

<sup>75</sup> La profonda relazione tra gli immortali e le montagne è confermata da una glossa dello *Shuowen jiezi* 说文解字 (Spiegazione dei caratteri semplici e analisi dei caratteri composti, ca. 100 d.C.). Secondo lo *Shuowen jiezi* il carattere *xian* 仙 può essere scritto anche come *xian* 仝, così spiegato: "仝 si riferisce ad un uomo che vive sulle montagne, ha origine da 'uomo' e 'montagna'. "仝: 人在山上。从人从山。" Testo cinese tratto da *Chinese Text Project*: <https://ctext.org/shuo-wen-jie-zhi/ren-bu1>.

netta e più profonda separazione degli spazi: la morte non era più considerata un processo dal quale rifuggire, ma al quale andare incontro per conseguire l'immortalità, e il defunto all'interno della camera sepolcrale, circondato di oggetti di giada e pietra, aveva tutte le condizioni necessarie per farlo. Come anticipato, la tomba quindi non rappresenta semplicemente la dimora ultraterrena del defunto ma è proprio il luogo in cui egli raggiunge l'immortalità.<sup>76</sup>

L'analisi di pochi elementi all'interno della tomba rupestre di Mancheng dimostra che il simbolismo è abilmente espresso anche nella struttura architettonica. Questa tipologia era riservata a pochi, ma la tomba a camera con pianta assiale si diffuse tra vari ceti sociali e in quasi tutto il territorio dell'impero, mostrando altre tecniche di realizzazione che implicavano diversi materiali. Nel corso della seconda metà del I secolo a.C. venne introdotto l'utilizzo del mattone, che divenne gradualmente il materiale più impiegato per costruire le tombe a camera, poiché più accessibile e funzionale per la costruzione di ambienti sempre più elaborati e simili a una dimora, con soffitti a volta e cupole.<sup>77</sup> A tale riguardo, è piuttosto plausibile che l'esteso sviluppo, sotto l'impero di Wang Mang, delle coperture a cupola per ambienti sepolcrali a pianta quadrangolare costituisca una delle meditate strategie architettoniche adottate per rispondere alla propensione a realizzare la tomba come un microcosmo, che infatti permise di rappresentare all'interno di essa il cielo, tradizionalmente simboleggiato dalla forma circolare, sopra alla terra, la cui immagine era proiettata tramite la componente di forma quadrata. Analogamente e nel medesimo periodo, il tumulo sepolcrale tipicamente di forma quadrata durante il periodo Han Occidentale fu reso circolare dagli Han Orientali, con ogni probabilità affinché anche questo elemento esterno al sepolcro fosse conforme alle concezioni cosmologiche sopraindicate.<sup>78</sup>

Insieme a grandi mattoni cavi, anche la pietra – precedentemente materiale esclusivo delle sepolture delle classi sociali aristocratiche più alte – iniziò a diffondersi nelle tombe a camera, sia per costruire sia per rivestire elementi architettonici vitali delle sepolture, come le porte d'ingresso: in primo luogo, a partire dalla seconda metà della dinastia Han Occidentale era presente nelle sepolture di famiglie benestanti, ma non nobili, a dimostrazione del grado di diffusione delle credenze connesse a questo materiale; in secondo luogo, durante la dinastia Han Orientale, l'utilizzo della pietra si diffuse in modo notevole, probabilmente anche in seguito al perfezionamento degli strumenti di ferro, congiuntamente a quello di piccoli mattoncini solidi, più facili da produrre e lavorare. L'innovazione portata dall'impiego di

---

<sup>76</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, pp. 85-87; Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, pp. 489-491.

<sup>77</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, pp. 28-29; Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, p. 15.

<sup>78</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 960, 965.



mattoni e pietra, da soli o in combinazione, e la propensione a sviluppare le sepolture orizzontalmente rievocando residenze reali stimolarono la nascita di nuove forme e tecniche artistiche, come affreschi, stampe e incisioni su mattoni e bassorilievi scolpiti su lastre di pietra che, nei secoli, sostituirono gli standardi funebri e si diversificarono mostrando specifiche differenze regionali.<sup>79</sup> Le decorazioni su mattoni e pietra vennero elaborate e articolate completando il simbolico contesto architettonico, con motivi geometrici o figurativi, religiosi o profani, fino a occupare molto più spazio o quasi tutta la superficie, come nel caso di alcune sontuose tombe risalenti alla seconda metà del secondo secolo d.C.<sup>80</sup> Questa tipologia di tomba a camera realizzata in pietra e/o mattoni decorati, per questo motivo chiamata *huaxiangshi mu* 画像石墓, sin dalla sua comparsa nel primo periodo Han divenne molto popolare e si distribuì prima di tutto nelle aree politicamente, economicamente e culturalmente più attive, perciò più densamente popolate, dell'impero (Figura 1); in base ai ritrovamenti si può constatare che durante gli Han Orientali venne adottata soprattutto da funzionari statali e provinciali, la maggior parte di rango basso, solo alcuni di alto livello come i proprietari terrieri, e occasionalmente da nobili, motivo per cui si possono notare grandi modifiche delle dimensioni e dei materiali che esibivano i sepolcri, adattati ai modesti mezzi di questi ceti sociali, in particolar modo in questo periodo. Le tombe in pietra e mattoni si inserirono in maniera prorompente in epoca Han, per poi scomparire all'inizio del III secolo d.C. nel corso dell'agitato periodo finale della dinastia, poiché molto probabilmente non era più possibile eseguire operazioni così ardue e dispendiose.<sup>81</sup> Ciò nonostante, oltre ad avere un forte impatto sulle pratiche

<sup>79</sup> Xin Lixiang ipotizza che le incisioni su mattoni e i bassorilievi su pietra derivassero dai dipinti su seta che iniziarono a popolare le tombe dagli Stati Combattenti e che le tombe a camera in mattoni e pietra, le quali ospitavano questa nuova forma d'arte, costituissero una versione estremamente elaborata dei sarcofagi emersi alla fine del periodo Han Occidentale che presentavano decorazioni incise sulle superfici. Xin Lixiang 信立祥, *Handai huaxiangshi zonghe yanjiu* 汉代画像石综合研究 (Analisi complessiva dei bassorilievi su pietra di epoca Han), Pechino: Wenwu chubanshe, 2000, pp. 193-198.

<sup>80</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 29; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 952-954; Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 505; *Id.*, "L'arte Han: dall'astrazione alla narrazione", in M. Scarpari e S. De Caro (a cura di), *I due imperi. L'aquila e il drago*, Milano: Federico Motta Editore, 2010, p. 73.

<sup>81</sup> Le tombe a camera con bassorilievi su pietra possono essere divise in quattro gruppi che corrispondono a stili specifici, tecniche locali di incisione delle decorazioni e differenti modalità di realizzazione della tomba, concentrati in quattro diverse macroaree: il primo gruppo comprende Shandong, Jiangsu e Anhui settentrionali e Henan orientale, che coincide pressappoco con il territorio conquistato dagli stati di Qi e di Lu (X-III secolo a.C.), l'esempio più noto è la tomba di Yi'nan, (Shandong, seconda metà del II secolo d.C.) che costituisce uno dei più elaborati complessi tombali del periodo; il secondo corrisponde allo Henan sud-occidentale e allo Hubei nord-orientale (in alcuni studi questa zona è ulteriormente divisa in due, la prima copre l'area occupata dal bacino di Nanyang e dallo Hubei settentrionale, la seconda è individuata intorno alla capitale degli Han Orientali, Luoyang, Henan), è ben rappresentato dalla tomba di Qilin'gang (Henan, ca. I secolo d.C.), presa in esame nell'ultimo capitolo; il terzo stile si manifesta nello Shaanxi settentrionale e nello Shanxi occidentale, la necropoli di Guanzhuang a Mizhi (Shaanxi, II secolo d.C.) presenta molti elementi comuni alle tombe in quest'area; infine la quarta area si estende dal Sichuan allo Yunnan settentrionale, la tomba n. 2 di Zengjiabao (Sichuan, I secolo d.C.) costituisce un esempio rappresentativo. Thompson, *The Yi'nan Tomb...*, *op. cit.*, p. 48; Li Chen, *Han Dynasty (206 BC-AD 220) Stone Carved Tombs in Central and Eastern China*, tesi di Dottorato, University of Oxford, 2015, pp. 3-5. Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 510.

funerarie, diedero impulso ad una struttura tombale totalmente nuova tra tutti i livelli della società, presumibilmente anche più delle tombe rupestri. In ogni caso, le tombe a camera continuarono ad essere ampiamente realizzate in altre forme, insieme all'antenata *guomu*, che non scomparve mai del tutto.<sup>82</sup>

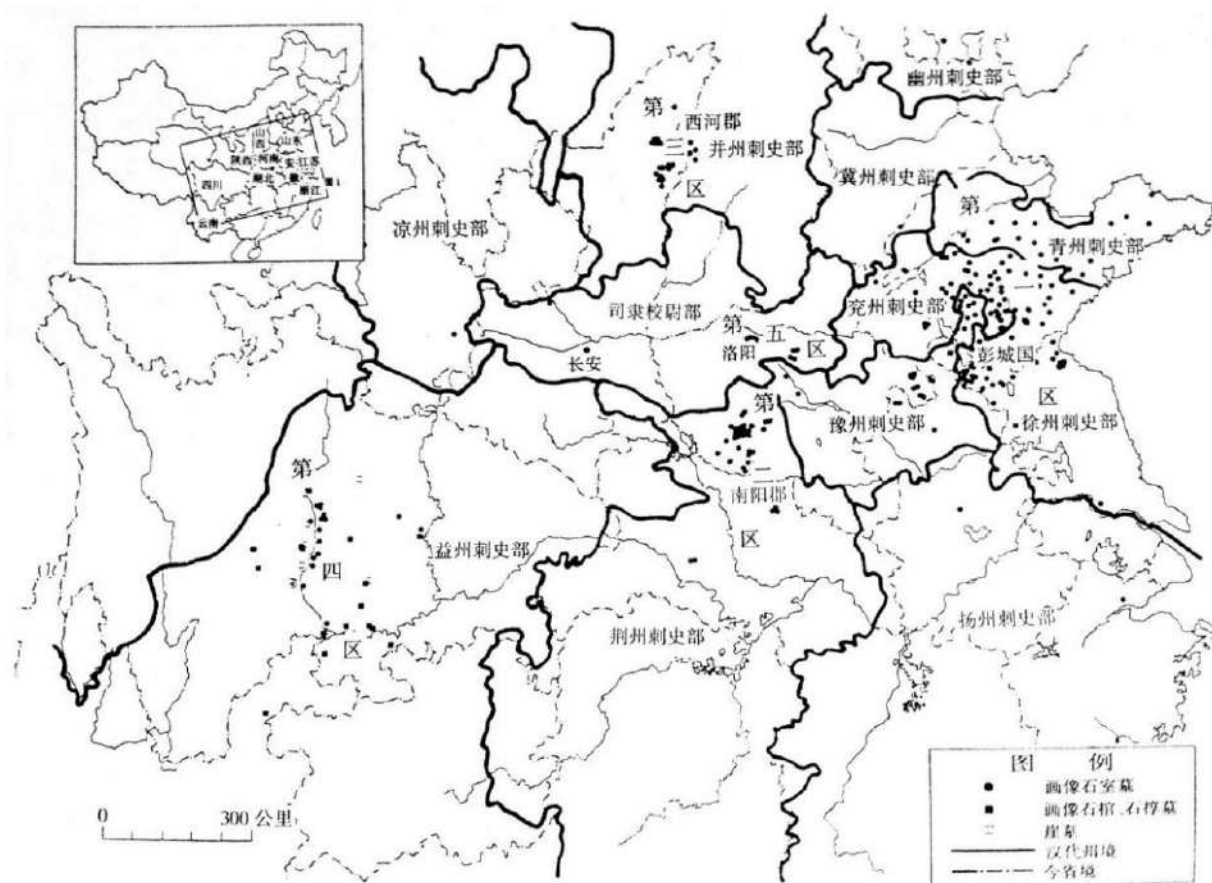


Figura 1 Mappa della distribuzione delle tombe a camera con bassorilievi su pietra risalenti all'epoca Han.

Xin, *Handai huaxiangshi zonghe yanjiu*, *op. cit.*, p. 14, fig. 1.

Se per migliaia di anni le sepolture furono costruite come spazi verticali totalmente isolati, il progressivo abbandono di tale pratica, a favore di una totale trasformazione dalle tombe a pozzo alle tombe a camera nel primo periodo Han, non può essere considerato come una semplice evoluzione delle tipologie di sepoltura e delle tecniche di costruzione, piuttosto si prefigurò come un cambiamento di ben più ampio spessore, determinato da cruciali cambiamenti a livello religioso, rituale e sociale, iniziati con la dinastia Zhou e manifestatesi definitivamente nel corso degli Han. Il solo fatto che le tombe a camera

<sup>82</sup> Rawson, "The Eternal Palaces of the Western Han...", *op. cit.*, p. 8; Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 29.

consentissero l'accessibilità e la praticabilità di tutti i vani e l'ingresso del defunto tramite la porta del sepolcro, anziché dall'apertura nella fossa verticale, rivela una diversa visione e fruizione dello spazio interno al sepolcro.<sup>83</sup>

Come è emerso dalla tomba di Mancheng, la struttura architettonica delle tombe a camera denota l'affermazione di nuove credenze rispetto alle dinastie precedenti: innanzitutto in merito all'anima, non più dualistica, e all'immortalità, ora raggiungibile all'interno della tomba *post mortem*, alle quali si aggiungono altri fattori. La presunta dicotomia dell'anima e i rituali funebri a questa connessi, se mai furono contemplati in tempi antichi antecedenti l'epoca Han, erano riflessi nel dualismo *tempio-tomba* del culto ancestrale Shang e Zhou;<sup>84</sup> quando, a seguito della disintegrazione del potere politico Zhou, i templi ancestrali persero la loro tradizionale importanza, i culti ed i rituali ivi celebrati vennero man mano trasferiti all'interno delle tombe dei singoli individui, sui quali ora era posto l'accento. I sepolcri vennero stravolti per rispecchiare le nuove tendenze, fino alla totale indipendenza delle tombe come luogo del culto ancestrale in epoca Han; a questo punto ogni traccia del dualismo *hun-po* nelle tombe si era dissolta.<sup>85</sup> Inoltre, contemporaneamente si registrò una crescente diffusione dell'usanza di costruire di fronte al tumulo sepolcrale un tempietto per le offerte chiamato *citang* 祠堂, dove i membri della famiglia svolgevano sacrifici per il defunto, anticipazione dell'imminente declino dei templi ancestrali.<sup>86</sup> Secondo la recente interpretazione, è proprio a partire da questo periodo che il dualismo dell'anima divenne obsoleto o, in ogni caso, esisteva solo teoricamente come distinzione arbitraria, mentre l'idea che *hun* e *po* fossero riunite nel sepolcro trovò fondamento nelle tombe a camera e nei nuovi elementi, architettonici e non, che le distinguevano – alcuni appartenenti ai templi ancestrali, altri derivanti dalla struttura delle case contemporanee poiché, come è stato più volte, le tombe a camera richiamavano l'aspetto di vere residenze. Poiché in epoca Han si riteneva che l'anima dimorasse nella tomba, i rituali funebri in onore del defunto acquisirono sempre più rilevanza, a discapito dei culti nei templi ancestrali, e i metodi di costruzione, come indicato, ne costituiscono una dimostrazione. Per di più, nel momento in cui le tombe a camera iniziarono ad ospitare le sepolture di moglie e marito nel I secolo a.C. e, più tardi nel I secolo

---

<sup>83</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 30; Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 508.

<sup>84</sup> Secondo Wu Hung il sistema incentrato sui templi ancestrali, che considera secondari i sacrifici celebrati nelle tombe per i singoli individui, rispecchia esattamente le società Shang e Zhou fondata sul principio di clan. Wu Hung, "From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition", in *Early China*, vol. 13, 1988, pp. 88-90.

<sup>85</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 953, 960.

<sup>86</sup> Il trasferimento del centro per il culto ancestrale dal tempio alla tomba, di singoli individui o di nuclei familiari, fu definitivo a partire dal 58 d.C. quando l'imperatore Ming (r. 57-75 d.C.) istituì ufficialmente i rituali e i sacrifici che dovevano essere celebrati presso le tombe, riducendo notevolmente il ruolo dei templi. Wu, "From Temple to Tomb...", *op. cit.*, pp. 101-102; *Id.*, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 31; Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 517.

d.C., dell'intera famiglia, gli spazi interni si ampliarono ulteriormente, stimolando ancor più lo sviluppo di decorazioni parietali.<sup>87</sup> Questa integrazione potrebbe essere avvenuta a seguito del cambiamento dell'idea di immortalità: se la tomba rappresentava il luogo in cui poteva essere conseguita, dopo aver attraversato il *daxian*, e in cui si approdava ad una esistenza ultraterrena ideale, allora era auspicabile raggiungere questa condizione con il coniuge o con i membri della famiglia. Ad ogni modo, la trasformazione che si credeva avvenisse nella tomba è resa materialmente concependo quest'ultima come un microcosmo artificiale dell'universo, tramite determinate scelte architettoniche, nonché grazie alle raffigurazioni di "regni celesti in alto e regni terreni in basso"<sup>88</sup> e alla disposizione di una grande quantità di oggetti di varia natura, che provvedevano a qualunque bisogno del defunto. A tal proposito, è importante iniziare a specificare che, conseguentemente ai cambiamenti politici e sociali, il corredo disposto all'interno dei diversi vani dei sepolcri Han non era più costituito prevalentemente dai vasi di bronzo e dagli oggetti di giada che dominarono le tombe fino agli Stati Combattenti, ma da statuette raffiguranti servitori, *yong* 俑, e modellini di beni materiali utili al defunto, come case, pozzi, campi e carri, chiamati *mingqi* 明器, letteralmente 'oggetti per lo spirito' o oggetti surrogati, rappresentazione materiale del benessere personale e difatti divenuti predominanti in epoca Han – il corredo funebre rinvenuto nella tomba rupestre a Mancheng lo conferma.<sup>89</sup> Come attestano fonti testuali rinvenute all'interno dei sepolcri Han, come i *gaodi* menzionati in precedenza, l'ultimo cambiamento nelle credenze religiose che si riflesse nelle pratiche funerarie è costituito dalla burocratizzazione e gerarchizzazione del mondo dei morti, chiamato *dixia* e difatti stratificato in vari uffici amministrati da funzionari divini; il concetto di una burocrazia dell'oltretomba poté svilupparsi solo a seguito del disgregamento dell'antico sistema di valori della dinastia Zhou, in un contesto sociale, quello Han, in cui era stato istituito un governo centralizzato e burocratizzato, ravvisabile proprio nella divisione in uffici del *dixia*.<sup>90</sup>

Da una prospettiva macroscopica, la predominanza delle tombe a pozzo e dei sarcofagi in legno fu messa alla prova e occasionalmente interrotta dalla comparsa delle tombe in pietra e mattoni, i cui

---

<sup>87</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 33; Pirazzoli-*r'Serstevens*, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 953.

<sup>88</sup> Questa citazione è tratta dalla descrizione del mausoleo di Qin Shi Huangdi riportata da Sima Qian (ca. 145-86 a.C.) nello *Shiji*: "上具天文，下具地理。" Pur riferendosi ad una tomba dell'epoca Qin e non essendo un'informazione verificabile poiché la tomba del Primo Imperatore non è stata ancora scavata, suggerisce alcune nozioni basilari riguardo i metodi di costruzione e di decorazione delle tombe dell'epoca, inoltre svela che fosse già presente una vaga concezione della tomba come microcosmo dell'universo, formato dai suoi elementi fondamentali, il Cielo e la Terra. L'intero passo è riportato in Wu, "From Temple to Tomb...", *op. cit.*, p. 94 e *Id.*, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>89</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 93; Guo, "Concepts of Death and the Afterlife...", *op. cit.*, p. 93; Pirazzoli-*r'Serstevens*, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 958; Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 493.

<sup>90</sup> Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, p. 20.

materiali, elementi architettonici e immagini, come si vedrà, possono tutti considerarsi elementi 'rituali'. Sebbene non si costituirono come un *continuum*, come invece si riproposero i sarcofagi lignei, questa radicale distinzione fu messa in atto con una piena consapevolezza di nuove intenzioni e aspirazioni da parte dell'individuo e rivela nuove logiche storiche e sociali.<sup>91</sup>

L'impatto di questi cambiamenti sulla struttura architettonica, sull'iconografia e sul corredo è immenso. È emerso che il declino del sistema politico e sociale Zhou, manifestatosi con il graduale soppiantamento dei tradizionali concetti di classe e clan da parte di un sistema di valori orientato all'affermazione individuale, contribuì notevolmente al mutamento della visione della vita, della morte, quindi dell'aldilà, e di conseguenza all'evoluzione delle strutture tombali a tutti i livelli della società.<sup>92</sup> Si iniziò ad immaginare in modo più consapevole la vita che avrebbero condotto i defunti nell'aldilà, che nell'epoca Han venne elevata ad un livello superiore rispetto alla vita terrena. Gli spazi mostrano l'intenzione di ricreare questa nuova visione nelle tombe: i sepolcri non solo riproducevano la dimora del defunto, dotata di tutto ciò di cui poteva necessitare nell'aldilà, ma anche una realtà eterna libera dalle leggi naturali. Immagini di immortali e delle loro terre paradisiache, di costellazioni e divinità, ma anche scene della vita terrena popolavano le pareti e i soffitti delle tombe con una specifica collocazione, trasformando la dimora eterna in un microcosmo dell'universo dove il defunto, posto metaforicamente al centro di questo ambiente a lui dedicato, poteva conseguire l'immortalità giungendo infine nel regno degli immortali.<sup>93</sup> Estrema attenzione era posta nella resa degli spazi delle tombe a camera, oltre che nell'utilizzo di specifici materiali per gli elementi architettonici e decorativi, i bassorilievi su pietra e le incisioni su mattoni concretizzavano, attraverso le immagini, le idee impresse nella struttura architettonica. Tutti questi elementi si integravano perfettamente per rivelare la funzione della tomba e il significato simbolico da questa espresso.

---

<sup>91</sup> Wu Hung, "Han Sarcophagi: Surface, Depth, Context", in *Res: Anthropology and aesthetics*, n. 61/62, 2012, p. 197.

<sup>92</sup> Poo Mu-chou in un primo momento propose che, a seguito della rottura della struttura sociopolitica Zhou, i cambiamenti relativi alla struttura tombale e alle pratiche funerarie furono dettati anche da un crescente fenomeno di acquisizione di indipendenza delle classi sociali più basse e delle élite locali che adottarono usanze e culti funebri precedentemente riservati ai ceti più alti, al fine di manifestare il proprio successo e potere. Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, p. 17.

<sup>93</sup> Poo, *In Search of Personal Welfare...*, *op. cit.*, pp. 166-167; Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 64.

## Analisi iconografico-iconologica dell'universo tripartito

Pur esistendo una forte cultura funeraria in epoca Han, i ricchi programmi pittorici appaiono spesso disconnessi dalle fonti testuali e, come i testi, svelano credenze eterogenee e incompatibili, anche all'interno di una unica tomba. I temi rappresentati rivelano però i numerosi interessi al centro dei programmi pittorici, dall'inserimento nel sistema cosmologico del defunto, la protezione di quest'ultimo, della sua tomba e del suo viaggio nell'aldilà, alla rievocazione dei riti funebri, talvolta indicativi dello *status* e dei gusti personali del defunto, e l'esaltazione dei valori confuciani, in forma di aneddoti storici incentrati su figure esemplari.<sup>94</sup> In generale, le immagini raffigurate intendevano rappresentare l'idea del proprietario della tomba, spesso di un alto ceto sociale e con una formazione incentrata sui Classici, in merito alla morte e alla vita ultraterrena, perciò rispecchiavano il particolare modo in cui il singolo individuo interpretava queste idee; parallelamente, si può supporre che i pittori e gli scultori incaricati di decorare il sepolcro, tutt'altro che istruiti e appartenenti ad un ceto sociale più basso dei loro committenti, lasciassero qualche traccia della personale interpretazione – o del loro male interpretare – nel trasferire le idee in forma pittorica.<sup>95</sup> Tuttavia, come si vedrà, in quasi tutte le sepolture si individuano motivi simili, poiché gli artigiani lavoravano in laboratori dove si utilizzavano dei modelli per alcune tipologie di soggetti. Ciò suggerisce che, nonostante sia possibile osservare molte variazioni nella raffigurazione delle immagini, le tombe fossero decorate con gli stessi scopi ai quali corrispondevano specifici repertori comunemente impiegati. Ciò nonostante, per le ragioni già elencate, gran parte dei temi riprodotti aveva molteplici connotazioni oppure idee differenti potevano essere rappresentate nelle stesse immagini.<sup>96</sup>

Per tentare di comprendere la logica delle decorazioni di una determinata tomba, è necessario affidare lo studio dell'iconografia alle relazioni tra le singole immagini e alla loro funzionale collocazione all'interno dei vani del sepolcro, con la premessa che le immagini sono unità il cui significato è specifico del programma iconografico in cui appaiono. Diverse e opposte composizioni di immagini rientrano in un singolo contesto, perciò solo considerando la visione spaziale e compositiva dell'intero complesso

---

<sup>94</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 955.

<sup>95</sup> Li, *Han Dynasty (206 BC-AD 220) Stone Carved Tombs...*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>96</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 976; Thompson, *The Yi'nan Tomb...*, *op. cit.*, p. 27.

tombale verrà chiarito il senso dei vari motivi che ricorrono sulle pareti, insieme a quelli presenti sugli oggetti del corredo, e la loro stretta connessione con la struttura architettonica, altrimenti inavvertibile.<sup>97</sup> Tentando di seguire questo orientamento, si analizzerà l'iconografia funeraria del periodo Han con l'intento di chiarire come le diverse credenze erano espresse attraverso le immagini e in che modo quest'ultime contribuivano a trasformare simbolicamente le tombe in microcosmi, perciò individuando le diverse realtà – terrena, celeste e degli immortali – raffigurate all'interno delle sepolture.

### 3.1 Scene dalla vita terrena

Nella verosimile dimora eterna del defunto, il corredo rappresenta l'elemento che più apertamente richiama la vita terrena, specialmente attraverso i *mingqi*, miniature di persone e oggetti create appositamente per essere sepolte nella tomba. Quest'usanza era già presente durante il periodo degli Stati Combattenti, ma divenne una pratica predominante solamente a partire dall'epoca Han, mostrando una grande varietà di ruoli e attività quotidiani. I *mingqi* mantenevano la forma di oggetti reali o di esseri umani e animali, ma mancavano intenzionalmente di funzionalità, avendo dimensioni ridotte o imperfezioni nella struttura.<sup>98</sup> Oltre a rappresentare il benessere individuale da cui anche lo *status* del defunto, sancivano la sua separazione dal mondo dei vivi ed erano proprio le dimensioni ridotte di questi oggetti a contribuire alla creazione di una realtà per il defunto libera da leggi spaziali e temporali.<sup>99</sup>

Le statuine *yong* nelle vesti di servitori, danzatori, musicisti o cantastorie venivano poste accuratamente nella tomba esclusivamente a beneficio del defunto, le miniature di edifici, carri, utensili e altri manufatti che le accompagnavano ne contestualizzavano il ruolo e ne invigorivano il significato simbolico. Ne è una conferma una statuetta di una danzatrice rinvenuta nella tomba a Beidongshan (Figura 2), esattamente in una sala dedicata alla musica e alla danza, catturata in posizione inclinata, con le ginocchia lievemente flesse, la lunga e ampia manica destra dell'abito oscillante lungo il fianco e la

---

<sup>97</sup> Thompson, *The Yi'nan Tomb...*, *op. cit.*, p. 15; Nataša Vampej, "Han Mural Tombs: Reflection of Correlative Cosmology through Mural Paintings", in *Asian and African Studies*, vol. 15, n. 1, 2011, p. 22.

<sup>98</sup> I *mingqi* si distinguono dagli *shengqi* 生器, 'oggetti reali', che invece appartenevano al defunto e venivano da lui utilizzati quando era in vita, come vasi, armi e strumenti musicali; al contrario dei *mingqi*, erano completi nella forma e nella funzione, venivano seppelliti generalmente nella tomba insieme a sacrifici animali e umani fin da tempi antichi, ma dagli Stati Combattenti furono gradualmente sostituiti da riproduzioni in miniatura di animali e servitori, oltre che di beni materiali. Poo, "Preparation for the Afterlife in Ancient China", *op. cit.*, pp. 30-31; Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>99</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 958-959.

manica sinistra delicatamente rivoltata sopra alla spalla in modo da ricadere all'indietro sulla schiena, tale da far percepire la fluidità dei suoi movimenti.<sup>100</sup>



Figura 2 Statuetta *yong* (h. 53,3 cm) rinvenuta in una tomba a Beidongshan, Jiangsu, dinastia Han Occidentale, prima metà del I secolo a.C., terracotta dipinta. Heather Colburn Clydesdale, “The Vibrant Role of *Mingqi* in Early Chinese Burials”, in *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.165.19/>.

La funzione simbolica degli ‘oggetti per lo spirito’ rendeva ancor più efficaci le scene di caccia, danze, banchetti, parate, processioni di carri e cavalli e rituali funebri ritratte sulle lastre di pietra e sui mattoncini, anzi, si può affermare che costituissero un loro equivalente sulle pareti, che, con altri mezzi, rimandava ad attività della sfera terrena, ma nel quale potevano essere racchiusi diversi significati.<sup>101</sup> Tra queste, le processioni di carri sono oltremodo abbondanti nelle tombe Han ma, se apparentemente sembrano esprimere il lignaggio del proprietario della tomba o raffigurare eventi reali, potrebbero anche alludere alla processione funebre verso il sepolcro e al viaggio del defunto verso un luogo o tempo

---

<sup>100</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, pp. 103-105.

<sup>101</sup> Rawson, “The Eternal Palaces of the Western Han...”, *op. cit.*, p. 11.



immaginario dopo la morte.<sup>102</sup> Ciò fa sì che si stanzi una continua connessione tra la vita e l'oltretomba, divise comunque dal *daxian*.

Alcune decorazioni incise nella tomba di Cangshan rappresentano esplicitamente questo tema. Nella camera principale della tomba i soggetti prevalenti sono figure umane, sulla parete occidentale e orientale della camera, sotto a due nicchie, compaiono due scene di processioni di carri e cavalli (Figure 3 e 4). Nella prima composizione sulla parete occidentale è raffigurata un'affollata processione di guardie imperiali intente ad attraversare il ponte sul fiume Wei, come accertato dall'iscrizione che descrive il programma iconografico. Poiché in epoca Han il fiume Wei era divenuto il simbolo del trapasso, Wu Hung interpreta la scena come una fase del viaggio del defunto, ovvero la processione funebre che lo avrebbe condotto alla tomba;<sup>103</sup> questa continua sulla parete orientale dove un uomo a cavallo e due carri, uno dei quali tirato da un ariete – la cui presenza acuisce il significato simbolico della composizione –, giungono nei pressi di un edificio, accolti da un ufficiale. In questa sezione il contesto diventa più privato e sono solo le mogli del defunto a presenziare la processione. L'edificio a sinistra è simile a una locanda, ma qui rappresenta la tomba, intesa come meta transitoria del defunto: è infatti ritratta con la porta semiaperta, tra due colonne e una fenice sul tetto, due simboli della Porta del Cielo, *tianmen* 天门,<sup>104</sup> al di là della quale iniziava la vita ultraterrena del defunto, quindi anche una seconda fase del viaggio, mostrata in una terza incisione sull'architrave della porta nella parete orientale, dove un'altra processione di carri e cavalli accompagnava l'anima del defunto, ora diretta verso un'altra realtà. Il programma funerario in questa camera così interpretato sembrerebbe esprimere idee contrastanti riguardo la destinazione del defunto, ma in questo caso potrebbe riflettere una diversa visione del passaggio del *daxian* e della morte rispetto a quella diffusasi nel periodo Han, fatto per nulla eccezionale nella Cina antica. In quest'ottica, le immagini rappresentano la transizione del defunto dal mondo dei vivi all'oltretomba che prosegue con la trasformazione della sua anima, determinata dalla particolare sequenza rituale fissata sulle pareti.<sup>105</sup> Il motivo del ponte sul fiume marca quindi il confine tra le diverse realtà. Un'altra serie di

---

<sup>102</sup> Wu Hung, "Where Are They Going? Where Did They Come From? Hearse and 'Soul Carriage' in Han Dynasty Tomb Art", in *Orientations*, vol. 29, n. 6, 1998, pp. 22-31.

<sup>103</sup> Il fiume Wei, che scorre a nord di Xi'an, in epoca Han separava l'antica capitale Chang'an dai parchi funerari di molti imperatori della dinastia Han Occidentale, cosicché alcuni, come l'imperatore Jing (r. 157-141 a.C.) e l'imperatore Wu, fecero costruire dei ponti per collegare direttamente la città ai loro mausolei; i ponti venivano attraversati dalle guardie imperiali che scortavano l'imperatore defunto durante la processione funebre. Il motivo del ponte sul fiume Wei, infatti, ricorre spesso nelle tombe del periodo Han, altri esempi sono costituiti dalla tomba di Helingeer (Mongolia Interna, II secolo d.C.) e dalla summenzionata tomba di Yi'nan. Wu Hung, "Where Are They Going? ...", *op. cit.*, pp. 22-23; *Id.*, "Beyond the 'Great Boundary' ...", *op. cit.*, p. 100.

<sup>104</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, pp. 205-211.

<sup>105</sup> Wu, "Beyond the 'Great Boundary' ...", *op. cit.*, pp. 100-103.

notevoli rappresentazioni più complesse e sofisticate di processioni di carri, in cui compare anche il motivo del ponte, fu creata poco tempo dopo per l'immensa tomba di Yi'nan (Shandong, seconda metà del II secolo d.C.). In questi due sepolcri, così come in altri esempi, pur comparendo scene che richiamano la sfera terrena, concreti riferimenti alla vita del proprietario sono di fatto assenti, o minimi, mentre molto spazio è concesso alle processioni e ai rituali funebri, che quasi sistematicamente occultano messaggi più sottili.

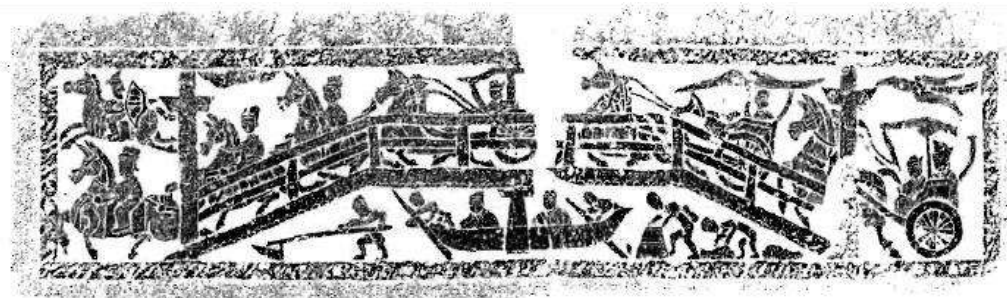


Figura 3 Calco della scena raffigurata sulla parete occidentale della camera principale della tomba di Cangshan, Shandong, dinastia Han Orientale, II secolo d.C., bassorilievo su pietra.  
Wu, "Beyond the 'Great Boundary'...", *op. cit.*, p. 95.

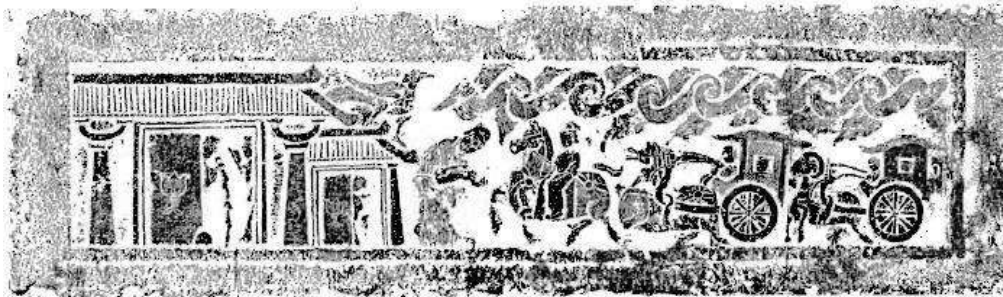


Figura 4 Calco della scena raffigurata sulla parete orientale della camera principale della tomba di Cangshan, Shandong, dinastia Han Orientale, II secolo d.C., bassorilievo su pietra.  
*Ibid.*

Infine, con l'affermarsi dell'importanza dei Classici intorno ai regni degli imperatori Yuan e Cheng (r. 33-7 a.C.), nelle tombe aristocratiche, o, ad ogni modo, di individui appartenenti ad una classe sociale colta e benestante, vennero introdotte anche altre immagini raffiguranti storie paradigmatiche legate ai principi confuciani di lealtà e pietà filiale i cui soggetti erano facilmente riconoscibili e attraverso

i quali si esemplificavano categorie di adeguata condotta morale da seguire durante l'esistenza terrena.<sup>106</sup> Ad esempio, nella M61 a Luoyang (Henan), risalente alla seconda metà del I secolo a.C., sull'architrave dell'anticamera è dipinto un episodio piuttosto celebre riportato nello *Yanzi chungqiu* 晏子春秋 (Primavere e Autunni di Maestro Yan, ca. V secolo a.C.) e molto frequente nelle tombe Han, noto come *Due pesche uccidono tre uomini valorosi*.<sup>107</sup> Oltre alla vicenda tra il primo ministro Yanzi e i tre impudenti guerrieri, sulla parete posteriore è illustrata un'altra storia, non direttamente legata al confucianesimo ma che intende esprimere la lealtà del defunto verso il suo sovrano, interpretata da Guo Moruo (1892-1978) come il banchetto tenuto da Xiang Yu (232-202 a.C.), uno dei due contendenti al trono imperiale, con l'intenzione di assassinare il suo rivale Gaozu, il quale tuttavia sventò l'attacco e divenne imperatore. Queste rappresentazioni costituiscono probabilmente una versione embrionale delle immagini che appariranno più consistentemente nei templi per le offerte degli Han Orientali – come in uno dei templi della famiglia Wu a Jiexiang (Shandong, II secolo d.C.), dove è ritratto l'incontro tra Laozi, Confucio e il suo prodigioso maestro Xiang Tuo, un altro modello di ministro esemplare – ipoteticamente anche al fine di stabilire la reputazione del defunto in termini di integrità e lealtà in vista dell'incontro con i funzionari del mondo sotterraneo.<sup>108</sup>

### 3.2 Scene dal regno degli immortali

Una logica molto diversa separa la tipologia di scene narrative appena discusse dalle rappresentazioni del regno degli immortali e di quello celeste, soprattutto quando queste riguardano le divinità che vi presidiano. Molto spesso non viene ricercata alcuna sequenza temporale, al contrario, i soggetti, raffigurati isolati la maggior parte delle volte, trascendono il tempo e lo spazio.<sup>109</sup>

Immagini di terre di immortali divennero parte delle decorazioni tombali solo dal primo periodo Han, come si può osservare nella tomba di Mawangdui dell'inizio del II secolo a.C. Il summenzionato monte Kunlun dipinto sul secondo sarcofago a sfondo rosso della tomba n. 1 – colore dello *yang*, associato alla luce, alla vita e all'immortalità – allude a un luogo immaginario ancora non ben definito e anticipa

---

<sup>106</sup> James, *A Guide to the Tomb and the Shrine Art...*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>107</sup> Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 502.

<sup>108</sup> James, *An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments...*, *op. cit.*, pp. 62-65; Jean James, "The Eastern Han Offering Shrine: A Functional Study", in *Archives of Asian Art*, vol. 51, 1998, pp. 26-27.

<sup>109</sup> Wu, "Han Sarcophagi: Surface, Depth, Context", *op. cit.*, p. 202.

l'emergenza della nuova visione di immortalità conseguibile all'interno della tomba, favorita anche dalla presenza di esseri immortali, raffigurati su questo stesso feretro e sul terzo a sfondo nero insieme a creature ibride, ossia con tratti animali ma vesti e atteggiamenti tipici dell'uomo.<sup>110</sup> Benché fosse una semplice sagoma raffigurante tre vette, il monte Kunlun sul sarcofago della tomba di Mawangdui aveva il potenziale di incorporare innumerevoli altri motivi pittorici, modellando gradualmente il mondo degli immortali, da un punto di vista iconografico e compositivo.<sup>111</sup> L'aggiunta di piume sugli arti costituisce uno dei primi tentativi di rappresentare gli esseri immortali distinguendoli dalle figure umane.<sup>112</sup> Denominati per questo motivo anche *yuren* 羽人, 'uomini piumati' o 'uomini alati', i *xian* compariranno in un primo momento in queste sembianze sulle pareti delle tombe e su alcuni oggetti per poi assumere la loro forma decisiva nel II secolo d.C., solitamente distribuiti nelle sezioni superiori delle strutture tombali, frequentemente sui soffitti delle camere sepolcrali e sugli architravi all'entrata di quasi ogni vano, oppure su numerosi manufatti del corredo, come lampade e specchi di bronzo con motivi 'TLV', questi ultimi divenuti imprescindibili in epoca Han per lo svolgimento di attività rituali.<sup>113</sup> Durante gli Han Orientali gli immortali appaiono come slanciate figure nude coperte da piume, con grandi orecchie, ali e lunghi capelli, talvolta con una coda oppure con evidenti tratti animali, che volano liberamente tra le nuvole o balzano sulle montagne insieme a draghi e altri animali immaginari in un mondo ultraterreno. A volte portano con sé la pianta dell'immortalità, suonano e danzano. Altre si intrattengono con il *liubo* 六博, un gioco da tavolo legato a pratiche divinatorie e propiziatorie diffuso sin dal periodo Stati Combattenti,

---

<sup>110</sup> Durante il periodo Han si credeva che il colore rosso fosse caratteristico delle terre degli immortali, come si legge nello *Yuanyou* 远游 (Viaggio lontano) dei *Chuci*: "I met the feathered men on the Hill of Cinnabar; I tarried in the ancient land of immortality". "仍羽人於丹丘，留不死之舊鄉。" E ancora nel capitolo *Xishanjing* 西山经 (Libro delle montagne occidentali) dello *Shanhaijing* 山海经 (Libro dei monti e dei mari, V secolo a.C.- II secolo d.C.): "[Huaijiang Mountain] looks on Kunlun Mountain to the south and the glare from it is dazzling and its misty aura is haunting". "南望昆仑，其光熊熊，其气魂魂。" Traduzione dei *Chuci* di David Hawkes, traduzione dello *Shanhaijing* di Anne Birrell riportate in He Xilin, "The Feathered Being and its Symbolic Meaning in Han Dynasty Art", in *Chinese Archaeology*, vol. 11, 2011, p. 173.

<sup>111</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>112</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, pp. 192-196.

<sup>113</sup> Gli specchi TLV – così definiti dagli studiosi occidentali per i particolari motivi che esibiscono –, o *boju jing* 博局镜, divennero frequenti nelle tombe di individui appartenenti alle classi sociali più alte a partire dalla seconda metà del I secolo a.C., ma derivano dagli *shipan* 式盘, strumenti divinatori in uso sin dal III secolo a.C., atti a determinare circostanze favorevoli per un'azione futura, composti da una base quadrata al centro della quale era inserito un disco mobile. Come negli *shipan*, la forma circolare dei *boju jing* rappresenta il cielo, mentre il riquadro centrale simboleggia la terra, ragione per cui sono interpretati dalla maggior parte degli studiosi come un modello dell'universo, in cui veniva idealmente integrato il defunto. Dalla base quadrata degli specchi si estendono dei motivi a 'T', al di sopra dei quali si trovano le 'L', mentre in corrispondenza degli angoli del quadrato centrale si notano dei motivi a 'V' che definiscono i punti cardinali. Tra questi motivi geometrici si articolano altri motivi cosmologici, come animali leggendari, oltre che nuvole e esseri immortali. Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 966-967; Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, p. 54.

sulla cui superficie ricorre proprio il motivo 'TLV'.<sup>114</sup> A questo proposito, vale la pena richiamare i sopracitati specchi appoggiando l'ipotesi che rivaluta la loro esclusiva valenza cosmologica: benché generalmente interpretati come una rappresentazione dell'universo in virtù della forma e dei motivi decorativi propri dei suddetti oggetti, alcune iscrizioni riportate su esemplari rinvenuti nel Jiangsu e nel Sichuan, direttamente ispirate alle pratiche divinatorie acquisite dal *liubo*, permettono di considerare gli specchi come talismani in grado di allontanare spiriti maligni o prevenire disgrazie e, poiché in epoca Han il gioco del *liubo* era strettamente connesso agli immortali – raffigurati giustappunto sugli stessi specchi TLV ed esplicitamente evocati da alcune iscrizioni – come strumenti volti a sostenere e agevolare la ricerca dell'immortalità, che oltretutto è quasi una costante nelle iscrizioni.<sup>115</sup> Inoltre, è interessante notare come sia il gioco del *liubo* sia gli specchi TLV cessarono di essere utilizzati all'incirca nello stesso periodo, nel corso del III secolo d.C.<sup>116</sup>

L'iconografia degli immortali risulta essere una combinazione di elementi autoctoni e importati. Ad esempio, le sembianze animali che presentano sono caratteristiche native, il consueto riferimento agli uccelli in special modo è molto antico,<sup>117</sup> anche le grandi orecchie, segno di saggezza, sembrano provenire dall'antico stato di Chu – d'altronde, così come le stesse credenze relative ai *xian*, derivanti dalle tecniche di prolungamento della vita e dalle pratiche per sormontare la morte diffuse durante il periodo degli Stati Combattenti –, mentre i capelli lunghi e sciolti erano considerati attributi tipici dei demoni, ma anche delle popolazioni barbare. Oltre a mostrare caratteristiche fisiche non menzionate nei testi, tali composizioni definiscono maggiormente il ruolo degli immortali. Nella maggior parte degli esempi rinvenuti, i *xian* non sono ritratti in una condizione di riposo e piacere, piuttosto sembrano essere impegnati nel guidare l'individuo attraverso la trascendenza come essere immortale e spesso le pose e i gesti sembrano richiamare tecniche di respirazione (Figura 5).<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 990-991; He, "The Feathered Being and its Symbolic Meaning...", *op. cit.*, pp. 170-172; Leslie Wallace, "Betwixt and Between: Depictions of Immortals (*Xian*) in Eastern Han Tomb Reliefs", in *Asi Orientalis*, vol. 41, 2011, pp. 73-74.

<sup>115</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, pp. 55-58.

<sup>116</sup> Maurizio Scarpari e Stefano De Caro (a cura di), *I due imperi. L'aquila e il drago*, Milano: Federico Motta Editore, 2010, p. 358; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 967.

<sup>117</sup> Numerosi testi fanno riferimento al forte legame tra gli uccelli e il culto dell'immortalità. Secondo Dong Zhongshu, attivo alla corte dell'imperatore Wu, si riteneva che le gru, in particolare, godessero di estrema longevità. Martin J. Powers, *Art and Political Expression in Early China*, New Haven and London: Yale University Press, 1991, p. 325.

<sup>118</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 992; He, "The Feathered Being and its Symbolic Meaning...", *op. cit.*, p. 173.

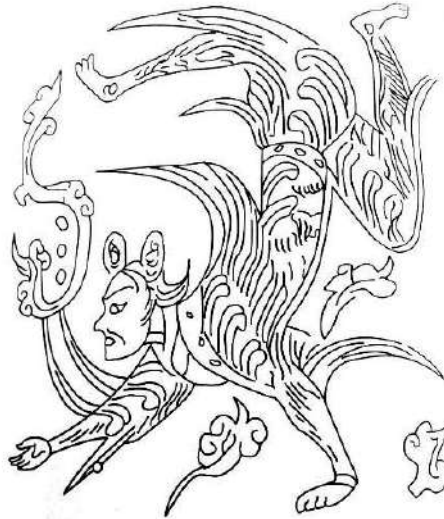


Figura 5 Disegno di un immortale, tomba di Yi'nan, Shandong, dinastia Han Orientale, seconda metà del II secolo d.C., incisione su pietra. Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 1020, fig. 26.

Nello sviluppo dell'iconografia del regno degli immortali avvenne una svolta tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C. con l'introduzione di immagini raffiguranti la divinità Xiwangmu 西王母, la Regina Madre d'Occidente dispensatrice dell'immortalità che viveva sui monti Kunlun, in quanto permise di elaborare una rappresentazione più ricca del paradiso abitato dagli immortali, fornendo un prominente centro visivo.<sup>119</sup> Sebbene sia menzionata in testi pre-Han, da questi emergono tradizioni separate che impiegano differientemente il termine *xiwangmu* per alludere a un sovrano di un territorio o di un clan ad ovest o a una divinità daoista o a un demone ibrido,<sup>120</sup> mentre solamente nello *Huainanzi* degli Han Occidentali è rintracciabile il primo diretto riferimento a Xiwangmu come divinità in grado di alterare l'ordine cosmico, dispensatrice della droga dell'immortalità.<sup>121</sup> Si dovrà invece aspettare il movimento

<sup>119</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 992; Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>120</sup> Seguendo lo studio di Riccardo Fracasso emerge come il nome Ximu 西母 sia apparso una sola volta in un'iscrizione oracolare risalente all'incirca al XII secolo a.C., ma in nessun'altra fonte sino agli Stati Combattenti. Tra il primo periodo degli Stati Combattenti e gli Han Orientali, la figura di Xiwangmu subì un processo di trasformazione che vide scomparire il suo ruolo di demone presentato nello *Shanhaijing* a favore dell'idea di Xiwangmu come divinità daoista, introdotta dal *Zhuangzi*, che incorporava tratti della Regina Madre d'Occidente descritta nel *Mu Tianzi zhuan* 穆天子传 (Biografia del Figlio del Cielo Mu, ca. V-III secolo a.C.) come sovrano di un clan o territorio incerto (chiamato Xiwangguo 西王国), finché in dinastie successive agli Han divenne definitivamente la Regina del Paradiso d'Occidente. Riccardo Fracasso, "Holy Mother of Ancient China: A New Approach to the Hsi-wangmu Problem" in *T'oung Pao*, vol. 74, 1988, pp. 31-32.

<sup>121</sup> "We may compare I's request for the drug of deathlessness from the Queen Mother of the West and Heng O's theft and flight with it to the moon". "譬若羿請不死之藥於西王母，姮娥竊以奔月。" La citazione, tratta dal capitolo *Lanming* 覽冥 (Scrutare l'oscurità) dello *Huainanzi*, si riferisce alla celebre storia del leggendario arciere Hou Yi e del furto dell'elisir dell'immortalità da parte di sua moglie Heng E, che sarebbe poi stata trasformata in un rospo da Xiwangmu. Riportata in

‘soteriologico’ del 3 a.C., plausibilmente originatosi in Henan, per la costituzione di un culto ad essa rivolto.<sup>122</sup>

Diversamente dalle fonti testuali, le rappresentazioni pittoriche che la riguardano sono consistenti e dense di dettagli. I primi esempi finora riportati alla luce si trovano in Henan, all’interno di tombe datate intorno alla seconda metà del I secolo a.C., tra le quali quella di Bu Qianqiu e sua moglie a Luoyang. In un particolare della decorazione che occupa tutto il soffitto di questo sepolcro compare Xiwangmu, ancora in posizione pressoché marginale rispetto alle altre divinità e creature presenti in questa estesa composizione orizzontale ma nel suo evidente ruolo di custode dei monti Kunlun, il luogo di passaggio verso il Cielo (Figura 6).<sup>123</sup> Qui, il distintivo copricapo *sheng* 胜 è sufficiente per identificare Xiwangmu.<sup>124</sup> Ritratta di tre quarti mentre emerge dalle nuvole spumeggianti, sembra ricevere i coniugi defunti – forse le loro anime? – che viaggiano verso di lei sul dorso di una fenice a tre teste e un’immaginaria creatura serpentiforme. Alcuni dei futuri soggetti pittorici che la accompagneranno quasi regolarmente, definendo con immediatezza il suo ambiente, sono presenti: il rospo, la lepre e la volpe dalle nove code. Tuttavia, la terra degli immortali non è la destinazione della coppia, poiché la processione continua verso il regno celeste, né il tema centrale svelato dalla scena è l’ottenimento finale dell’immortalità, bensì l’animato itinerario che vi conduce. Nel tentativo di sintetizzare sul soffitto il viaggio del defunto, gli artisti dotarono il ricco programma iconografico della tomba di Bu Qianqiu di una sequenza temporale rendendolo una delle eccezioni alla staticità delle scene al di fuori del mondo terreno.<sup>125</sup>

---

Loewe, *Ways to Paradise...*, *op. cit.*, p. 94, in traduzione inglese dell’autore. Testo in cinese tratto da *Chinese Text Project*: <https://ctext.org/huainanzi/lan-ming-xun>.

<sup>122</sup> Nel capitolo *Wuxing zhi* 五行志 (Trattato sulle Cinque fasi) dello *Hanshu* è registrato che, dopo un difficile periodo di siccità nel Nord-est, la popolazione raggiunse in processione la capitale: “[...] They sang and danced in worship of the Queen Mother of the West. They also passed round a written message, saying “The Mother tells the people that those who wear this talisman will not die; and let those who do not believe Her words look below the pivots of their gates, and there will be white hairs there to show that this is true”. “[...]歌舞祠西王母，又傳書曰：「母告百姓，佩此書者不死。不信我言，視門樞下，當有白髮。」” Traduzione inglese riportata in Loewe, *Ways to Paradise...*, *op. cit.*, p. 99 e Mark Edward Lewis, *History of Imperial China. The Early Chinese Empires: Qin and Han*, vol. 1, Cambridge (MA) e Londra: Belknap Press of Harvard University Press, 2007, p. 203. Testo in cinese tratto da *Chinese Text Project*: <https://ctext.org/han-shu/wu-xing-zhi>.

<sup>123</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, p. 215; Pirazzoli-t’Serstevens, “Death and the Dead...”, *op. cit.*, p. 982; Jean James, “An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty”, in *Artibus Asiae*, vol. 55, n. 1, 1995, p. 22.

<sup>124</sup> Questo personale attributo di Xiwangmu è confermato anche dalla letteratura coeva, in cui, seppur menzionato, il copricapo non viene descritto, come in diversi passaggi dello *Shanhaijing* riportati in Loewe, *Ways to Paradise...*, *op. cit.*, pp. 89-91. Furono gli artisti Han a dare forma a questo singolare indumento, forma che manterrà in tutte le rappresentazioni.

<sup>125</sup> Wu, “Beyond the ‘Great Boundary’...”, *op. cit.*, p. 89.

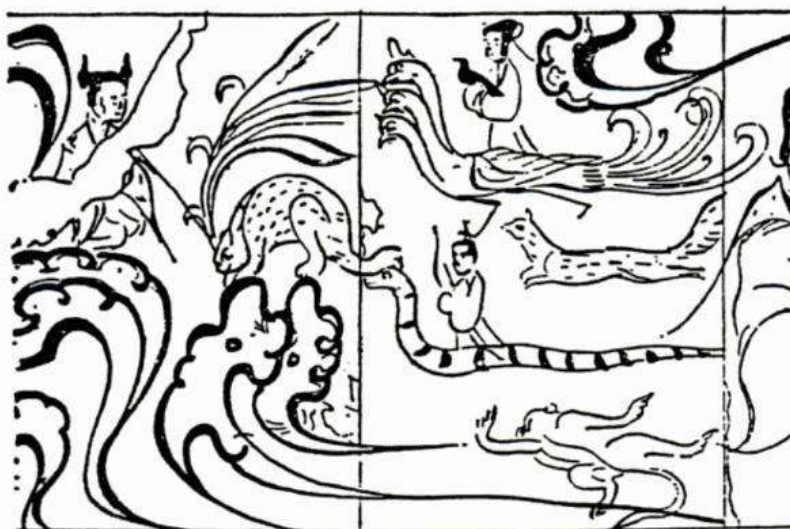


Figura 6 Disegno di una sezione della scena dipinta sul soffitto della tomba di Bu Qianqiu a Luoyang, Henan, dipinto su mattoni, dinastia Han Occidentale, I secolo a.C., dipinto su mattoni.  
Wu, "Beyond the 'Great Boundary'...", *op. cit.*, p. 89.

Durante gli Han Occidentali le immagini di Xiwangmu compaiono ancora sporadicamente nell'arte funeraria. Fu nel corso della dinastia Han Orientale che proliferarono all'interno di tombe e templi insieme a quelle degli immortali, raffigurati al fianco della divinità come inservienti della sua corte, principalmente sulle lastre litiche e sui mattoni di terracotta, ma anche sulle superfici di diversi oggetti del corredo, come gli specchi di bronzo. Ritratta frontalmente e integralmente, nel II secolo d.C. Xiwangmu è quasi sempre collocata su un trono o sulla cima di una montagna, oppure seduta su un drago e una tigre, rispettivamente associati alle forze *yin* e *yang*. Alle summenzionate creature rappresentate al suo seguito – il rospo, che a volte danza, altre sorregge uno strano oggetto, la lepre, spesso ritratta nell'atto di pestare le erbe dell'immortalità in un mortaio, probabilmente da consegnare alla stessa divinità, e la volpe dalle nove code, animale di buon auspicio che talvolta sorregge una spada o un bastone – si aggiunge il corvo a tre zampe, anch'esso raffigurato come un inserviente di Xiwangmu.<sup>126</sup> Tra queste, il rospo e la lepre possono considerarsi i più significativi. Oltre ad essere i soggetti che più frequentemente servono la divinità sin dalle prime rappresentazioni, sia nei testi così nell'arte funeraria sono tradizionalmente connessi alla luna, in quanto si riteneva che vi dimorassero, perciò incarnano l'essenza della forza cosmologica *yin*. La stretta vicinanza di questi animali a Xiwangmu, il cui regno era situato sui monti

<sup>126</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, p. 215; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 982; Loewe, *Ways to Paradise...*, *op. cit.*, pp. 105-108.



Kunlun a ovest, dove prevale lo *yin*, non è quindi un caso e potrebbe tacere anticipazioni riguardanti il successivo ruolo da lei assunto.<sup>127</sup>

Mentre la sua corte diveniva sempre più affollata, dagli ultimi decenni del II secolo d.C. Xiwangmu venne affiancata ad un consorte chiamato Dongwanggong, 东王公, Re Padre d'Oriente, specularmente collocato sulle isole Penglai che, come precedentemente specificato, si trovavano a est. Dongwanggong non era direttamente connesso al culto dell'immortalità – se non per alcune iscrizioni sugli specchi in cui è chiaramente espresso il desiderio di godere della stessa longevità di Xiwangmu e Dongwanggong –,<sup>128</sup> bensì, rappresentato accanto a Xiwangmu, impersonava l'essenza *yang* esaltando quella opposta della sua compagna, e insieme le due divinità simboleggiavano la polarità perfetta o, più precisamente, il vitale e periodico incontro tra le due forze cosmologiche *yin* e *yang*, da cui si supponeva che dipendesse l'ordine cosmico.<sup>129</sup> Accanto alla figura di Dongwanggong comparivano, come si può presupporre, immagini del sole. Il ruolo di Xiwangmu come divinità rappresentativa dell'essenza lunare *yin* divenne dunque rilevante solo quando fu abbinata a un'entità di natura opposta – ad esempio è assente nella tomba di Bu Qianqiu, ma è riconoscibile nella tomba più tarda di Yi'nan, dove non solo compare Dongwanggong, ma è anche ritratto sopra a un drago, mentre Xiwangmu sopra a una tigre.<sup>130</sup> Questo motivo divenne molto popolare, tanto che l'influenza del ruolo cosmologico delle due divinità raggiunse le regioni al confine del territorio Han.<sup>131</sup>

Tutti questi elementi, di origini ambigue ma certamente più antiche rispetto all'epoca Han, nel corso della quale vengono definiti e concretizzati modellando l'ambiente tipico degli immortali, possono essere comunemente osservati all'interno delle tombe risalenti al II secolo d.C. Ciò nonostante, questa tipologia di rappresentazioni, non inaspettatamente, presenta delle variazioni regionali. Queste coinvolgono, ad esempio, la gestualità dei *xian*, in particolare in Sichuan, dove sono ritratti mentre giocano con il *liubo* molto più spesso che in altre zone dell'impero; oppure interessano l'associazione con altre divinità, per esempio, Dongwanggong compare molto frequentemente vicino a Xiwangmu nello Shandong, ma raramente nel Sichuan, mentre tale associazione ad oggi risulta perfino inesistente nello

---

<sup>127</sup> È probabile che il legame tra la luna e il rospo derivi dalla leggenda dell'arciere Yi (si rimanda alla nota 121); per quanto riguarda la lepre, si credeva che quest'ultima fosse responsabile della produzione delle erbe dell'immortalità, raccolte proprio da un albero situato sulla luna. Vampej, "Han Mural Tombs...", *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>128</sup> James, "An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty", *op. cit.*, p. 38.

<sup>129</sup> James, *An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments...*, *op. cit.*, p. 55; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, pp. 981-982; Loewe, *Ways to Paradise...*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>130</sup> Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, pp. 511-512.

<sup>131</sup> Un esempio è costituito dalla decorazione parietale nella parete orientale e occidentale della camera principale della tomba di Helingeer, dove compaiono entrambe le divinità. Vampej, "Han Mural Tombs...", *op. cit.*, p. 40.

Henan.<sup>132</sup> Ciò mette inoltre in risalto la funzione accessoria di Dongwanggong, solamente un'appendice di Xiwangmu, la quale invece rappresentava la prima importante divinità a emergere in epoca Han al di fuori dei culti imperiali rivolti a divinità celesti, come il sopracitato Taiyi.<sup>133</sup>

### 3.3 Scene dal regno celeste

La tendenza degli artisti di epoca Han di provvedere le tombe anche di un'attenta ambientazione cosmica si manifestò inizialmente, a partire dalla seconda metà del I secolo a.C., nella regione circostante l'antica capitale Chang'an, oltrepassando questi confini nel corso del I secolo d.C., per poi raggiungere l'apogeo della sua formalizzazione nel II secolo.<sup>134</sup> Dalla fine della dinastia Han Occidentale il soffitto era diventato la sezione prediletta per accogliere tale ambientazione, accrescendo la visione della tomba come microcosmo.

Nell'intento di raffigurare la volta celeste all'interno delle sepolture, gli artisti non poterono certo ignorare i corpi celesti a loro visibili, che tradussero in simboliche entità celesti, strutturati in modo tale da esprimere una determinata credenza riguardante l'ascesa al Cielo dopo la morte e rappresentati così da renderli tangibili agli occhi dei contemporanei fruitori delle immagini. Tramite scelte architettoniche e artistiche le tombe divennero una sorta di mandala cosmico.<sup>135</sup> Le divinità celesti insieme agli animali delle quattro direzioni, i *sishen* 四神, e ad altre creature divine o di buon auspicio, come i *siling* 四灵, campeggiavano su uno sfondo ornato da stelle, dal sole e dalla luna e, anche in questo 'regno', da spire di nuvole.

Non casualmente, immagini di stelle e costellazioni vennero inserite nei programmi iconografici delle tombe Han a partire dal I secolo a.C., ossia quando cominciò a maturare la pratica di costruire tombe a camera, l'unica struttura tombale che, tra le pareti di pietra e mattoni, non solo riecheggava le caratteristiche di una vera residenza, ma racchiudeva in essa tutti gli elementi dell'universo attraverso i programmi pittorici, rendendolo uno spazio infinito.<sup>136</sup> I reperti archeologici mostrano che, dal I secolo

---

<sup>132</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 992.

<sup>133</sup> James, "An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty", *op. cit.*, p. 40.

<sup>134</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 963.

<sup>135</sup> *Ibid.*; Rawson, "The Eternal Palaces of the Western Han...", *op. cit.*, p. 13; Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, pp. 294-295.

<sup>136</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, pp. 45-49.

a.C., questi motivi iniziarono ad arricchire i sepolcri comparando sulle volte e sulle cupole, mentre dal I secolo d.C. possono trovarsi anche sui soffitti dei templi per le offerte. Benché gli artigiani riproducessero molto spesso stelle e costellazioni realmente esistenti e conosciute – sotto forma di ‘diagrammi’ in cui le stelle appaiono come punti, alcuni dei quali uniti da linee –, basandosi sull’osservazione empirica e sulle conoscenze astronomiche e cosmologiche trasmesse dai manuali, nella stessa misura le rappresentazioni pittoriche dei corpi celesti erano più simboliche che effettive, tant’è vero che anche stelle sparse non identificabili decorano questi scenari, mentre il sole e la luna, sistematicamente, appaiono insieme all’interno delle stesse scene.<sup>137</sup>

Quelle del sole e della luna sono immagini primitive nei contesti funerari Han incluse nelle rappresentazioni sin dai primi decenni del II secolo a.C., come testimoniano gli stendardi delle tombe di Mawangdui, al fine di rievocare spontaneamente un ambiente celeste e anche di dividere con maggiore precisione lo spazio pittorico tra regno degli immortali e Cielo, il primo via d’accesso per il secondo. Sono ordinariamente raffigurati sui soffitti o sulle sezioni superiori delle pareti, il sole in corrispondenza dei punti cardinali est e a sud, la luna dell’ovest e del nord. Alla luna e alla sua antica associazione alla lepre e al rospo si è già accennato, il sole era invece tradizionalmente accompagnato da un corvo, ma anche in questo caso le ragioni sono perlomeno incerte. Perfino prima dell’epoca Han ci si interrogava sulle origini di questa combinazione. Prima il poeta Qu Yuan (342-278 a.C.), autore dei *Chuci*, più tardi l’astronomo Zhang Heng (78-139 d.C.), il quale immaginò che un accumulo di *yang* avesse formato nel sole un essere simile ad un corvo e, allo stesso tempo, un accumulo di *yin* avrebbe originato nella luna un animale simile a una lepre. Dall’epoca Han all’interno della sagoma del sole vi è raffigurato un corvo, all’interno della luna una lepre. Ad ogni modo, l’intercambiabilità del sole e del corvo nell’arte funeraria Han, così come l’immediato riferimento alla luna scaturito dalla singola presenza della lepre e del rospo, rivelano una profonda e duratura memoria storica, che ebbe inizio millenni prima.<sup>138</sup>

Insieme al sole con il corvo e alla luna con la lepre e il rospo sono anche frequentemente rappresentate due divinità celesti, Fuxi 伏羲 e Nüwa 女媧, esseri ibridi con testa umana e corpi serpentiformi. Entrambe sono descritte nella tradizione mitologica trasmessa da testi risalenti agli Stati Combattenti come due divinità primordiali, seppur indipendenti l’una dall’altra: Fuxi era l’antenato dell’umanità, che aveva istruito gli uomini sulla risoluzione di problemi sociali e sulla struttura del cielo,

---

<sup>137</sup> La maggior parte di questa tipologia di immagini, che comprende le stelle, le costellazioni, il sole e la luna, è stata rinvenuta in contesti funerari. Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, op. cit., pp. 290-293; Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, op. cit., p. 50.

<sup>138</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, op. cit., pp. 277-281.

e simbolo della civilizzazione; Nüwa era invece divenuta simbolo della genesi, in quanto creatrice dell'ordine naturale e dell'umanità, plasmata dalla terra gialla dopo la separazione del cielo dalla terra.<sup>139</sup> Nonostante fosse convenzionale combinare le due divinità in epoca Han, ad oggi l'origine di questa unione rimane dubbia. Le testimonianze letterarie della stretta relazione tra il sole e lo *yang* e tra la luna e lo *yin* costituiscono le basi dell'interpretazione dell'integrazione di questi corpi celesti nelle immagini di Fuxi e Nüwa, che finiscono per incarnare le due forze cosmologiche.<sup>140</sup>

Le divinità sono ampiamente ritratte in coppia sui soffitti delle tombe, sulle pareti dei templi e su numerosi sarcofagi in pietra, Fuxi con il sole, Nüwa con la luna, giustapposti differientemente in base al contesto regionale. Nelle tombe Han Occidentali dell'area di Luoyang compare la modalità più arcaica di rappresentazione che non si propagò oltre questa zona, con il sole e la luna ritratti rispettivamente a fianco di Fuxi e Nüwa. I due corpi celesti sono invece più comunemente sorretti tra le mani di Fuxi e Nüwa durante gli Han Orientali, principalmente nei sepolcri situati intorno al bacino di Nanyang (Henan) e nel Sichuan, ma anche in altre aree dell'impero – talvolta l'analogia è rafforzata da alcuni dettagli, come nell'esempio qui riportato, dove Fuxi regge con la mano destra il sole e Nüwa solleva la luna con la mano sinistra (Figura 7). Un'ulteriore modalità prevede il sole e la luna raffigurati di fronte al petto delle due divinità e venne applicata occasionalmente nello Shandong e nel Jiangsu, nello Shaanxi e anche in questo caso a Nanyang. La perfetta simmetria, simbolica e spesso visiva, di queste immagini, determinata non solo dal sesso opposto delle divinità, ma anche dalla presenza dei corpi celesti ai quali sono collegati Fuxi e Nüwa, rievocava manifestatamente l'opposizione delle forze cosmologiche *yin* e *yang*, anche in questo regno tramite due divinità. Quando i loro lunghi corpi serpentiformi sono intrecciati, l'interazione e la trasformazione dello *yin* e dello *yang* è esaltata ulteriormente.<sup>141</sup> Poiché la coppia non è esclusivamente collocata nella sfera celeste nell'arte funeraria Han, il sole e la luna non sono gli unici attributi che accompagnano Fuxi e Nüwa. Gli artisti, mai stanchi delle analogie, talvolta rappresentarono tra le mani delle divinità un compasso e una squadra – simboli del cielo e della terra, dello *yin* e dello *yang*,

---

<sup>139</sup> Vampej, "Han Mural Tombs...", *op. cit.*, p. 35; Zhao Jinchao, "Integration and Transformation: A Study of the Sun and the Moon Depicted in the Imagery of Fuxi and Nüwa", in *Asian Studies*, vol. 7, n. 2, pp. 14-15.

<sup>140</sup> Nelle fonti testuali pre-Han le due divinità sono descritte separatamente: Fuxi, ad esempio, è menzionato nel *Zhuangzi* e nei *Chuci*, anche Nüwa compare nei *Chuci*, ma anche nel *Liji* e nello *Shanhaijing*. Per quanto riguarda le fonti Han, nello *Huainanzi* Fuxi e Nüwa sono associati allo *yin* e allo *yang*, la cui separazione è determinata dall'unione delle due divinità. Durante la dinastia Han Orientale, lo storico Ban Gu (32-92) investe Nüwa del ruolo di ufficiale di Fuxi, mentre il letterato confuciano Zheng Xuan (127-200) eleva Nüwa allo stato di Fuxi, considerato uno dei Tre Sovrani, *sanhuang* 三皇. Zhao, "Integration and Transformation...", *op. cit.*, pp. 22-26.

<sup>141</sup> Wu, "Han Sarcophagi: Surface, Depth, Context", *op. cit.*, pp. 202-203; Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, pp. 287-290; Zhao, "Integration and Transformation...", *op. cit.*, pp. 14-21.

quando sono sorretti da Fuxi e Nüwa esprimono ordine e regolarità e alludono all'originario ruolo delle divinità nella formazione dell'universo – oppure una pianta di buon auspicio, detta *lingzhi* 灵芝, motivo particolarmente diffuso nelle tombe dello Shandong e dell'area di Nanyang.<sup>142</sup>



Figura 7 Calco della decorazione sul sarcofago rinvenuto a Baozishan, Sichuan, dinastia Han Orientale, II secolo d.C., bassorilievo su pietra. Zhao, "Integration and Transformation...", *op. cit.*, p. 15, fig. 2.

A partire dagli Han Occidentali vennero integrate altre creature nella realtà celeste, come gli animali delle quattro direzioni, che includono il drago verde dell'Est (*qinglong* 青龙), la tigre bianca dell'Ovest (*baihu* 白虎), l'uccello vermiglio del Sud (*zhuque* 朱雀) e la tartaruga nera del Nord (*xuanwu* 玄武), fortemente connessi ai Cinque Elementi e ai punti cardinali. Quest'ultima associazione deriva da antiche nozioni astronomiche, secondo cui il cielo era frazionato in ventotto segmenti comprendenti le stelle più luminose, chiamate *ershiba xiu* 二十八宿 ovvero 'ventotto logge lunari'.<sup>143</sup> Questa concezione del cielo viene chiarita nello *Shiji*, dove la volta celeste è descritta come un sistema di uffici burocratici, ulteriormente suddivisi tra cinque palazzi: intorno al Palazzo Centrale, occupato dalla stella polare, erano collocati gli altri quattro palazzi in corrispondenza dei punti cardinali, ai quali appartenevano determinate costellazioni; poiché alcune formavano i segni caratteristici dei *sishen*, questi ultimi vennero assegnati alle

<sup>142</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, pp. 287-290; James, *An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments...*, *op. cit.*, pp. 60-61; Vampej, "Han Mural Tombs...", *op. cit.*, p. 35; Zhao, "Integration and Transformation...", *op. cit.*, pp. 17, 30.

<sup>143</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 965; Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, p. 238.

direzioni cardinali e ritenuti i sovrani dei quattro palazzi: il drago verde del Palazzo Orientale, la tigre bianca del Palazzo Occidentale, l'uccello vermiglio del Palazzo Meridionale, infine la tartaruga nera del Palazzo Settentrionale. Anche nello *Huainanzi*, gli animali delle quattro direzioni sono associati ai punti cardinali e inoltre alle quattro stagioni. Dal I secolo a.C., queste creature vennero definitivamente assimilate nella società Han, dotate del suddetto significato simbolico.<sup>144</sup>

Nonostante avessero origini tanto antiche, i reperti archeologici mostrano che la serie completa di immagini dei quattro animali fu un prodotto Han, in quanto fu solamente a partire dal primo periodo della dinastia Han Occidentale che emerse all'interno di un contesto consistente, anche se mai simultaneamente e, nella fase iniziale del suo sviluppo, geograficamente limitata alla capitale Chang'an e alle zone limitrofe. Nel corso del I secolo a.C. e soprattutto durante l'impero di Wang Mang, questa serie di simboli divenne molto comune anche in altre aree e interessò diversi tessuti sociali, apparendo sotto una vastità di forme. In virtù della loro identità di creature celesti legate alle quattro direzioni, i *sishen* erano abitualmente ritratti sui soffitti delle tombe, affiancati da motivi continuativi di nuvole. Dalla dinastia Han Orientale, si verificò un'ulteriore evoluzione dell'iconografia dei quattro animali: iniziarono ad occupare le superfici di molti altri elementi architettonici all'interno della tomba – come i pilastri in pietra, le basi delle colonne e le superfici laterali dei sarcofagi di pietra –, oltre a ricorrere su molti manufatti del corredo come motivi decorativi – tra i quali specchi e oggetti di ceramica –, tanto che vennero inseriti nella complessa ambientazione cosmica di Fuxi e Nüwa. Tuttavia, ciò non limitò il loro ingresso in altri contesti, ad esempio quello di Xiwangmu e Dongwanggong.<sup>145</sup> Come simboli dei punti cardinali, i *sishen* fornivano uno schema dell'universo all'interno dello spazio sepolcrale, indicandone l'orientamento. Per questa ragione, in molti casi sono disposti sul soffitto o sulle sezioni superiori delle pareti in corrispondenza dei punti cardinali e, raffigurati insieme ad altre creature celesti, favorivano ulteriormente la trasformazione della tomba in uno spazio senza confini (Figura 8). L'eventuale discordanza tra le direzioni cardinali reali e le immagini riscontrata in alcuni casi si attribuisce a ragioni

---

<sup>144</sup> Nello *Huainanzi* viene esposto il sistema rituale seguito dall'imperatore. Al cambiare delle stagioni, egli si spostava nelle diverse camere della Stanza Luminosa, decorate con un caratteristico colore e con specifici motivi in base alla loro collocazione nello spazio (l'accostamento dei colori ai punti cardinali è il medesimo che viene registrato nello *Shiji*); dalle camere nella parte orientale, in estate si trasferiva in quelle a sud, in autunno si muoveva di nuovo verso l'area occidentale dell'edificio e in inverno verso le camere che si trovavano a nord. Perciò, quattro generi di animali vennero associati ai punti cardinali e alle stagioni, quelli con squame alla primavera e all'est, piumati all'estate e al sud, con pelliccia all'autunno e all'ovest, con gusci all'inverno e al nord, che potrebbero essere plausibilmente rappresentati dagli animali delle quattro direzioni. Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, op. cit., pp. 238-249.

<sup>145</sup> Wong Pui Y., *The Siling (Four Cardinal Animals) in Han Pictorial Art*, tesi di Dottorato, University of London, 2006, pp. 67, 200-201; Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", op. cit., p. 964.

pratiche e strutturali, ma è bilanciata dalla disposizione degli animali in coppie, in conformità ai principi dello *yin* e dello *yang*. Come esseri appartenenti alla sfera celeste, garantivano protezione al defunto durante il suo viaggio, perciò erano posti all'entrata delle camere sepolcrali come dei guardiani.<sup>146</sup>



Figura 8 Calco della decorazione sul soffitto della camera posteriore della tomba di Cangshan, Shandong, dinastia Han Orientale, II secolo d.C., bassorilievo su pietra.

Wu, "Beyond the 'Great Boundary'...", *op. cit.*, p. 95.

Come i *sishen*, anche i *siling* – l'unicorno (*qilin* 麒麟), la fenice (*fenghuang* 凤凰), il drago e la tigre –, in quanto creature di buon auspicio, sono rappresentati con la funzione di mantenere il defunto al sicuro da influenze maligne e anch'essi sono numerosissimi nelle tombe Han; inoltre le due tipologie di animali compaiono nelle stesse scene. La tomba di Cangshan funge ancora una volta da esempio. Sulla parete posteriore del sepolcro si aggira la tigre bianca tra due fenici, l'uccello vermiglio e un essere immortale (Figura 9).<sup>147</sup>



Figura 9 Calco della decorazione sulla parete posteriore della tomba di Cangshan, Shandong, dinastia Han Orientale, II secolo d.C., bassorilievo su pietra.

Wu, "Beyond the 'Great Boundary'...", *op. cit.*, p. 94.

<sup>146</sup> Wong, *The Siling (Four Cardinal Animals) in Han Pictorial Art*, *op. cit.*, p. 204; Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>147</sup> Pirazzoli-t'Serstevens, "Death and the Dead...", *op. cit.*, p. 963.

La volta celeste poteva anche essere rappresentata da altre figure, che non erano creature celesti, ma simboleggiavano la volontà del Cielo di rispondere alle azioni umane inviando segni del suo compiacimento sotto forma di fenomeni concreti, quali animali fantastici, uccelli, strane piante di buon auspicio, ma anche fenomeni naturali e vari oggetti, come i dischi *bi* 璧 che incarnavano il Cielo. Quello dei presagi è un tema ricorrente con regolarità nella letteratura antica ed è direttamente legato alla teoria del 'Mandato del Cielo', perciò non stupisce trovare dei riferimenti anche nelle rappresentazioni pittoriche. Pur apparendo in altri contesti, molto spesso i simboli di questi presagi favorevoli sono incorporati nella realtà celeste dei sepolcri sin dall'inizio della dinastia Han Occidentale. Nonostante non sia possibile attribuire con certezza a queste figure il significato di responso favorevole del Cielo e distinguerle da semplici segni di buon auspicio, in alcune tombe e templi del II secolo d.C. questa esitazione è placata dalla presenza di un'iscrizione che li identifica.<sup>148</sup>

Infine, un altro simbolo del Cielo è costituito dalla summenzionata Porta del Cielo, un ulteriore elemento di demarcazione tra i diversi regni, quello degli immortali e quello celeste – infatti talvolta si trova vicino a Xiwangmu. Al di là della Porta del Cielo si trovano, idealmente, tutti i soggetti finora descritti, le costellazioni, il sole, la luna, Fuxi e Nüwa, gli animali divini e i buoni presagi disposti nella volta celeste. Ad oggi l'esemplare più antico si trova sullo stendardo della tomba n. 1 a Mawangdui, dove la porta celeste è dipinta come due pilastri, di fronte ai quali sono sedute due figure. Il motivo divenne sempre più complesso e importante nel corso della dinastia, aderendo perfettamente alla visione dell'immortalità *post mortem*. Infatti, si nota come sin dalla M61 di Luoyang sia evoluto in una porta semiaperta sopra alla quale sono posti cinque dischi *bi* e ai cui lati si ergono due imponenti draghi alati entrambi cavalcati da un essere immortale, che avrebbero scortato il defunto verso la sfera celeste. Più tardi, come è già stato notato in riferimento alla tomba di Cangshan, anche le fenici furono ritratte come una costante nel motivo della Porta del Cielo, singolarmente o in coppia, posate sui pilastri o sulle torri che segnalavano l'ingresso (Figura 4).<sup>149</sup> Anche questo simbolo non rimase circoscritto alle pareti e ai soffitti dei sepolcri, ma venne introdotto su medaglie di bronzo e sarcofagi in pietra. Il sarcofago di Guitoushan (Sichuan, seconda metà del II secolo d.C.), ad esempio, mostra una variazione del motivo simile a quella di Cangshan, tranne che per la presenza di ben due fenici sulle torri e di un cartiglio contenente l'iscrizione "tianmen" (Figura 10). In contrapposizione alla lunga scena narrativa della tomba di Bu Qianqiu, sul sarcofago di Guitoushan le immagini non sono organizzate in una sequenza diacronica,

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 987; Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>149</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, pp. 206-210.



anzi, sparse e isolate sono integrate in una struttura sincronica che combina simboli celesti, di buon auspicio e dell'immortalità, perciò riflettono una diversa tendenza nell'arte funeraria.<sup>150</sup>

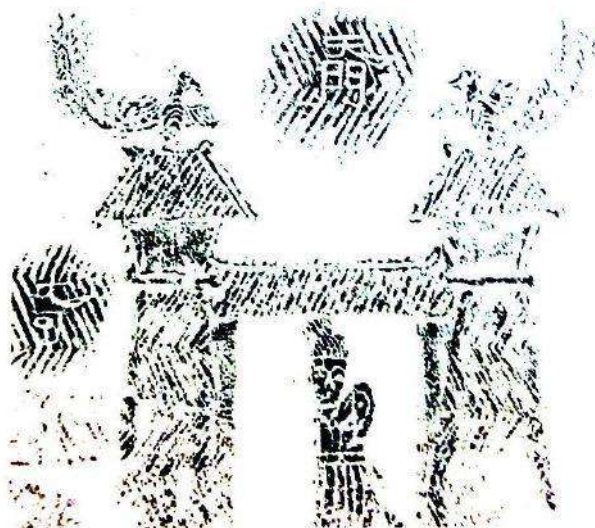


Figura 10 Calco della decorazione sulla superficie laterale destra del sarcofago rinvenuto a Guiroushan, Sichuan, dinastia Han Orientale, seconda metà del II secolo d.C., bassorilievo su pietra.

Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, p. 209, fig. 364.

Da questa analisi emerge che la vita ultraterrena è concettualizzata e costruita all'interno della tomba come un insieme di realtà indipendenti, un microcosmo che incorpora la sfera terrena, la sfera celeste e quella degli immortali, attraverso scene e soggetti realizzati seguendo una precisa ripartizione e disposizione.<sup>151</sup> Seppur con diverse strategie decorative, in tutte le sepolture si percepisce l'attenzione posta nella trasformazione di un oscuro ambiente, quale è quello della tomba, in un microcosmo dove il defunto veniva protetto e guidato da divinità e animali divini verso un mondo ultraterreno ideale. Il programma pittorico di una tomba a camera di epoca Han si concentrava su una realtà di questo universo, rappresentando quindi una sola tipologia di scene, oppure sintetizzava i differenti aspetti creando un armonico microcosmo tripartito in Terra, Cielo e regno degli immortali: talvolta, tutte le realtà attraversate dal defunto sono raffigurate nella tomba, come nel caso della tomba a Cangshan e della M61 a Luoyang, altre si percepisce la coscienziosità nell'evidenziare un particolare aspetto della vita ultraterrena,

<sup>150</sup> Wu, "Beyond the 'Great Boundary'...", *op. cit.*, pp. 88-90.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 88.

come dimostrano, ad esempio, la tomba n. 2 nel villaggio di Dahuting (Henan, II secolo d.C.) e una tomba ad Anping (Hebei, seconda metà del II secolo d.C.), dove le immagini si concentrano sull'intrattenimento del defunto nella sua elevata condizione celeste.<sup>152</sup> Anche per questa ragione, è importante notare le interrelazioni tra i motivi che compongono il programma iconografico di una tomba e la loro accurata disposizione all'interno di essa.

Per concludere, anche nelle immagini quindi si percepiscono le grandi innovazioni nelle pratiche di sepoltura, tutte in risposta all'interesse nel creare per il defunto un microcosmo completo entro i confini del sepolcro. Invece, come per altri elementi all'interno delle tombe, anche i programmi pittorici evidenziano il distacco dalla cultura Zhou.<sup>153</sup> Tuttavia, le testimonianze archeologiche dimostrano che nessuno schema fisso e uniforme di immagini fu adottato e impresso non solo nelle tombe, ma anche nei monumenti funebri dell'epoca Han. Nonostante esistessero forti idee comuni, che motivano la raffigurazione degli stessi soggetti quasi in ogni tomba e la pressoché onnipresente intenzione di trasformare lo spazio sepolcrale facendo trapelare il suo significato simbolico, le figure e le scene dipinte, incise o scolpite venivano strutturate e interpretate in modi diversi sempre più complessi, di cui non si trova menzione nelle fonti letterarie, sia precedenti che coeve della dinastia Han. Le variazioni regionali mostrate dai reperti archeologici sono estremamente eloquenti a questo proposito. Inoltre, il culto di Xiwangmu così come le credenze relative a Fuxi e Nüwa, per esempio, sono raramente approfonditi nei testi ed è solo tramite le immagini che si viene a conoscenza di nuove e differenti interpretazioni di queste stesse credenze. Infine, può essere accettato il fatto che, nel descrivere la realtà degli immortali, la realtà celeste e la vita ultraterrena, i testi e le immagini preservassero diversi aspetti del passato.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>153</sup> Rawson, "The Eternal Palaces of the Western Han...", *op. cit.*, p. 13.

<sup>154</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, p. 259.

## La tomba di Qilin'gang

### 4.1 Il ruolo di Nanyang nell'arte funeraria Han

In virtù dell'innegabile rilevanza delle diversità regionali riscontrate nelle rappresentazioni dei complessi tombali risalenti al periodo Han, prima di iniziare la scoperta della tomba di Qilin'gang è opportuno addentrarsi brevemente nel contesto artistico regionale del sepolcro in questione per comprendere l'evoluzione complessiva delle tombe in questa determinata area e inserire quella di Qilin'gang all'interno di tale processo.

Gli scavi archeologici condotti sin dall'inizio del XX secolo rivelano che gran parte delle *huaxiangshi mu* realizzate in epoca Han si trovano nello Henan e, soprattutto, suggeriscono che, almeno dall'impero di Wang Mang fino al periodo finale della dinastia Han Orientale, nello Henan si trovasse il centro della produzione dei bassorilievi su pietra per i sepolcri e i templi.<sup>155</sup> Nonostante la grande concentrazione di tombe anche nelle zone circostanti Luoyang, il ritrovamento di più di un migliaio di esemplari di queste decorazioni e di almeno trenta lastre di pietra decorate, perfettamente intatte, nell'area di Nanyang indica che ivi fossero collocati i laboratori degli artigiani che lavoravano e decoravano la pietra e i mattoncini di terracotta (Figura 11).<sup>156</sup> La prosperità di queste industrie può essere direttamente attribuita alla posizione di Nanyang, situata in una zona centrale dell'impero, non molto lontano da entrambe le capitali della dinastia Han, e alla sua conseguente importanza come centro politico ed economico brulicante di ricchi mercanti e proprietari terrieri, in particolar modo a partire dal I secolo d.C.; per di più era anche la terra natia del primo imperatore degli Han Orientali Guangwu (r. 25-57 d.C.) e di molti dei suoi generali e funzionari, i quali fecero costruire le proprie sepolture esattamente in questa zona.<sup>157</sup> Data la sua posizione di rilievo, il bacino di Nanyang ebbe una notevole influenza anche da un punto di vista culturale e artistico. Oltre a fornire la più vasta collezione di bassorilievi, le tombe di

---

<sup>155</sup> Vampej, "Han Mural Tombs...", *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>156</sup> Gran parte del *corpus* di bassorilievi di Nanyang deriva da ritrovamenti fortuiti, lastre litiche un tempo parte di sepolcri ormai andati distrutti. Thompson, *The Yi'nan Tomb...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>157</sup> Jean James, "The Role of Nanyang in Han Funerary Iconography" in *Oriental art Magazine*, vol. 36, n. 4, 1990, p. 232; Thompson, *The Yi'nan Tomb...*, *op. cit.*, p. 44.

Nanyang comprendono la più ampia varietà di soggetti pittorici dell'iconografia funeraria Han: in un primo momento creati dagli artisti del luogo per poi essere gradualmente elaborati in composizioni sempre più articolate; successivamente, trasmessi e utilizzati come modelli pittorici da altri artisti in diverse regioni dell'impero, specialmente nello Shandong, nello Shaanxi e nel Sichuan durante il I e il II secolo d.C. Per tali motivi, rispetto ai bassorilievi riportati alla luce in altre regioni, quelli che decorano le tombe di Nanyang esibiscono non solo caratteristiche distintive di quel territorio sin dalla loro comparsa, ma anche motivi finora mai osservati in nessun'altra area.<sup>158</sup>

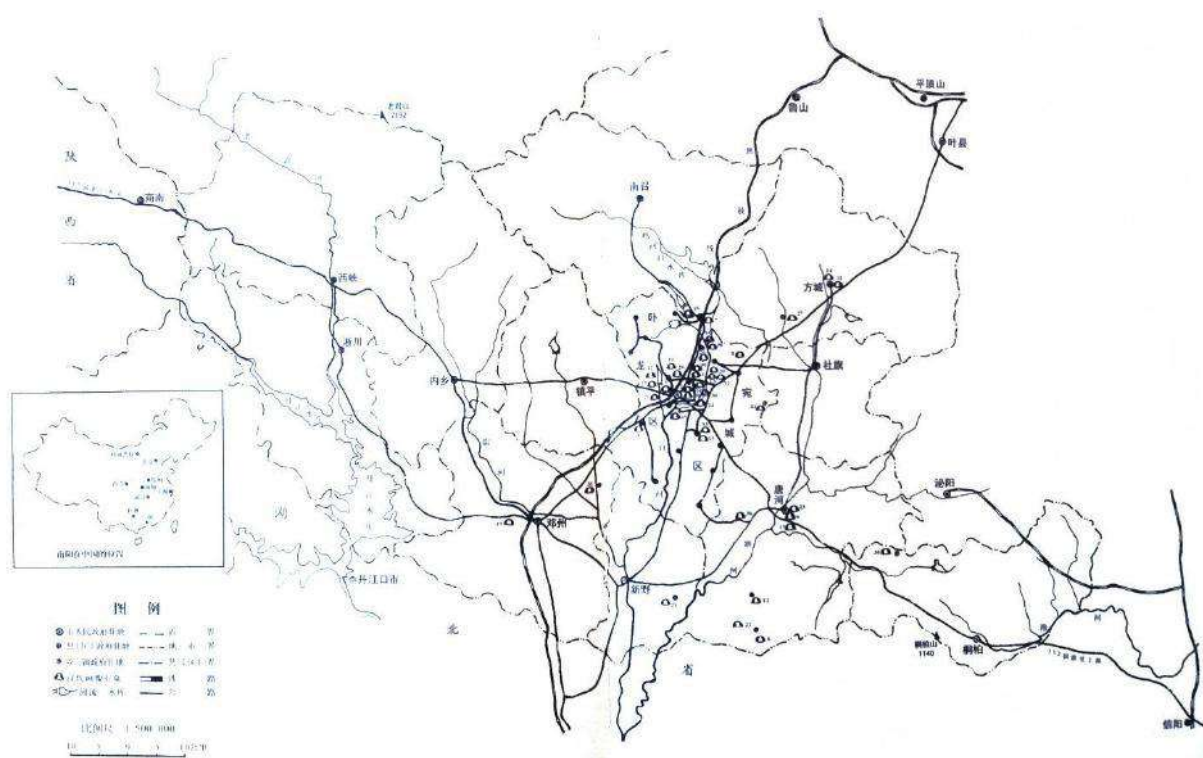


Figura 11 Mappa della distribuzione delle tombe Han con bassorilievi su pietra rinvenute nel bacino di Nanyang, Henan.

Modificata da Han Yuxiang e Li Chenguang 韩玉祥, 李陈广, *Nanyang Handai huaxiangshi mu* 南阳汉代画像石墓 (Le tombe Han di Nanyang con bassorilievi), Zhengzhou: Henan Meishu chubanshe, 1998, pp. 38-39.

In ogni caso, nel corso dei quattro secoli di dominio della dinastia, perfino entro i ristretti confini della stessa area di Nanyang si registrarono alcune evoluzioni nei sepolcri, a livello architettonico e artistico.

<sup>158</sup>Thompson, *The Yin'an Tomb...*, *op. cit.*, pp. 43-44; Vanpej, "Han Mural Tombs...", *op. cit.*, p. 21; Jean James, "The Role of Nanyang in Han Funerary Iconography", *op. cit.*, p. 232.

Sulla base di diversi elementi, quali la struttura architettonica, la disposizione e il contenuto delle immagini e la combinazione dei diversi motivi dell'iconografia funeraria all'interno di esse, ma anche lo stile, le tecniche di realizzazione dei bassorilievi e le caratteristiche del corredo, gli studiosi cinesi hanno classificato le tombe di Nanyang dividendole in quattro fasi corrispondenti a macro-periodi: una fase iniziale individuata nel periodo centrale degli Han Occidentali, ovvero approssimativamente dall'impero di Wu in poi, una transitoria di sviluppo alla fine della suddetta dinastia, una di maturità tra l'inizio e la metà degli Han Orientali, infine una fase di declino verificatasi al termine della dinastia Han Orientale.<sup>159</sup>

Sin dalla metà del I secolo a.C., le poche tombe sorte a Nanyang mostrano tecniche di costruzione avanzate, ma, per quanto riguarda i bassorilievi e le incisioni su pietra, solamente la metà delle superfici litiche presenta decorazioni scolpite, spesso ancora limitate ai battenti, agli stipiti e agli architravi delle porte. Il contenuto dei programmi iconografici è comune e sintetico e molto spesso ripetitivo all'interno di un'unica tomba. Nella tomba di Zhaozhai a Nanyang – esemplificativa di questo periodo in quanto povera di bassorilievi – può essere individuato un prototipo della Porta del Cielo, composto da un portale sormontato da torri e da un grande uccello, tuttavia non è ancora inserito in un'ambientazione complessa e costituisce il motivo più elaborato raffigurato tra decorazioni a rombo e a losanga. Anche per quanto concerne lo stile e la tecnica, le immagini sono piuttosto semplici e stilizzate, scolpite per la maggior parte in bassorilievo striato su fondo zigrinato.<sup>160</sup>

Dal periodo finale degli Han Occidentali i sepolcri divennero più numerosi, così come i bassorilievi al loro interno, che iniziarono a proporre un maggior numero di temi, pur mostrando ancora un forte legame con la fase precedente. Le tombe di Yangguangsi e quella di Chengguanzheng, ad esempio, risalgono a questo periodo e contengono immagini tratte dalla vita terrena, ma anche di animali con valenza apotropaica. Le tecniche di realizzazione dei bassorilievi non sono molto raffinate ma più elaborate rispetto a quelle di Zhaozhai, le figure più delicate e i soggetti spesso ritratti in movimento.<sup>161</sup>

Dopo un periodo di assestamento e sviluppo, durante la terza fase evolutiva delle tombe di Nanyang si nota come i bassorilievi raggiunsero la loro massima completezza artistica, sia se si considera la complessità iconografica, sia se si analizzano le tecniche di scultura e incisione. Questa fase di maturità si manifesta inizialmente con un distacco dagli Han Occidentali, di cui la tomba di Yingzhuang, risalente ai primi decenni della dinastia Han Orientale, è rappresentativa. Entro spazi estremamente limitati,

---

<sup>159</sup> Han e Li, *Nanyang Handai huaxiangshi mu*, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 12-13; Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 505.

<sup>161</sup> Han e Li, *Nanyang Handai huaxiangshi mu*, *op. cit.*, pp. 13-14; Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, pp. 507-509; James, "The Role of Nanyang in Han Funerary Iconography", *op. cit.*, p. 223.

questo sepolcro contiene tutte e tre le tipologie di scene dell'arte funeraria Han, disposte coerentemente alla visione della tomba come microcosmo – guardiani e figure apotropiche proteggono l'ingresso, soggetti appartenenti alla sfera celeste occupano gli spazi superiori della tomba, estratti della vita terrena e personaggi legati al confucianesimo ricorrono nelle sezioni inferiori. I guardiani che appaiono sull'ingresso della camera posteriore costituiscono una tipologia di figure riscontrata quasi esclusivamente nelle tombe situate nei pressi di Nanyang e solo molto raramente altrove, perciò molto probabilmente un'innovazione introdotta dagli anonimi artisti di questa zona: si tratta di esseri ibridi, metà umani e metà rettili, identificati come spiriti ctoni in grado di tenere lontano creature maligne quando sono collocati sugli ingressi interni dei sepolcri, come nel caso della tomba di Yingzhuang.<sup>162</sup> Molto simile ma leggermente più tarda, anche la tomba di Qilin'gang costituisce un caso emblematico di questa fase, con il suo immenso e differenziato programma iconografico che copre quasi totalmente tutte le lastre di pietra che compongono il sepolcro. Le abbondantissime immagini nelle tombe di Nanyang datate intorno alla metà degli Han Orientali ricalcano l'intero sviluppo dei programmi funerari avvenuto in questo periodo e contengono quasi tutti i motivi pittorici appartenenti alla sfera terrena, al regno degli immortali e alla realtà celeste adottati in ogni regione dell'impero fino alla fine della dinastia.

Dal periodo finale degli Han Orientali i bassorilievi di Nanyang conobbero progressivamente il loro declino. All'interno di tombe sempre meno numerose, le lastre mostrano un'evidente regressione nella tecnica e uno svigorimento delle immagini, anch'esse rappresentate in minor numero e sguarnite dell'inventiva e della vitalità che le caratterizzava nelle prime opere.<sup>163</sup>

In conclusione, gli archeologi cinesi ritengono che i bassorilievi su pietra prodotti a Nanyang tra la fine degli Han Occidentali e la metà degli Han Orientali fossero i più avanzati sotto l'aspetto tecnico e iconografico rispetto a quelli rinvenuti nelle altre regioni dell'impero. I reperti archeologici indicano anche che, nel corso del periodo finale della dinastia, il centro della produzione dei bassorilievi si spostò dallo Henan meridionale allo Shandong e al Jiangsu, che da questo momento in poi divennero le aree più influenti.<sup>164</sup> Il calo quantitativo e qualitativo dei bassorilievi di Nanyang registrato nell'ultima fase evolutiva potrebbe essere una prova di questo cambiamento.

---

<sup>162</sup> Han e Li, *Nanyang Handai huaxiangshi mu*, *op. cit.*, pp. 14-16; James, "The Role of Nanyang in Han Funerary Iconography", *op. cit.*, pp. 224-227; *Id.*, *A Guide to the Tomb and the Shrine Art...*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>163</sup> Han e Li, *Nanyang Handai huaxiangshi mu*, *op. cit.*, pp. 16-17; James, "The Role of Nanyang in Han Funerary Iconography", *op. cit.*, p. 222.

<sup>164</sup> Xin, *Handai huaxiangshi zonghe yanjiu*, *op. cit.*, pp. 354-357; Thompson, *The Yi'nan Tomb...*, *op. cit.*, p. 44.

## 4.2 Struttura architettonica della tomba di Qilin'gang

Nel 1988, nel corso di un'opera di edilizia residenziale nel villaggio di Qilin'gang, situato nella periferia occidentale a 3,5 km da Nanyang, gli archeologi cinesi hanno scoperto una tomba a camera costruita in pietra e mattoncini di terracotta, datata intorno al periodo iniziale o centrale degli Han Orientali e dapprima denominata M12 (Figura 12). Più precisamente, la tomba è stata rinvenuta al di sotto di un grande tumulo di terra alto quasi 2,6 m che si estendeva su un'area di circa 1500 mq sulla quale erano distribuiti altri ventiquattro sepolcri; il tetto della tomba di Qilin'gang è collocato approssimativamente al livello della superficie al di sopra della quale si ergeva il suddetto tumulo. Gli scavi iniziarono il 10 maggio dello stesso anno e ben presto anche la realizzazione dei calchi delle numerosissime immagini scolpite all'interno della tomba. Come già accennato, proprio grazie alla grande quantità di bassorilievi che ospita, questo sepolcro rappresenta uno degli esemplari più preziosi tra le tombe rinvenute nei pressi di Nanyang risalenti a questa epoca.<sup>165</sup>



Figura 12 Mappa di localizzazione della tomba di Qilin'gang a Nanyang, Henan.  
Huang e Chen, *Nanyang Qilin'gang Han huaxiangshi mu*, op. cit.

<sup>165</sup>Tutti i dati riportati in merito alla struttura architettonica, al programma iconografico, al corredo funebre e alla datazione e tutte le immagini della tomba di Qilin'gang (M12) presentate in questo elaborato sono ricavati dal rapporto di scavo degli archeologi cinesi pubblicato in Huang e Chen, *Nanyang Qilin'gang Han huaxiangshi mu*, op. cit.

Si suppone che la tomba di Qilin'gang sia stata costruita per ospitare due occupanti, nozione che verrà confermata da alcuni elementi architettonici e perfino da alcune immagini del programma iconografico. Come molte tombe tipiche di Nanyang, la struttura architettonica della tomba di Qilin'gang è ottenuta combinando lastre litiche di forma e misura irregolari, che costituiscono la struttura portante del sepolcro, e piccoli mattoni di terracotta, più versatili per sigillare le pareti esterne e rivestire tutta la pavimentazione e il tetto e, contrariamente ai blocchi di pietra, di misure simili (Figure 13, 14). Come in altre tombe Han, ciò suggerisce che i mattoncini fossero prodotti in blocco nello stesso laboratorio, mentre le lastre erano concepite singolarmente. L'interno della sepoltura è quasi interamente decorato con immagini: un totale di 153 motivi figurativi sono scolpiti sulle 111 lastre di pietra che compongono la tomba.



Figura 13 Rappresentazione tridimensionale della tomba di Qilin'gang (M12) a Nanyang, Henan, dinastia Han Orientale, ca. I secolo d.C, pietra e mattoni di terracotta.



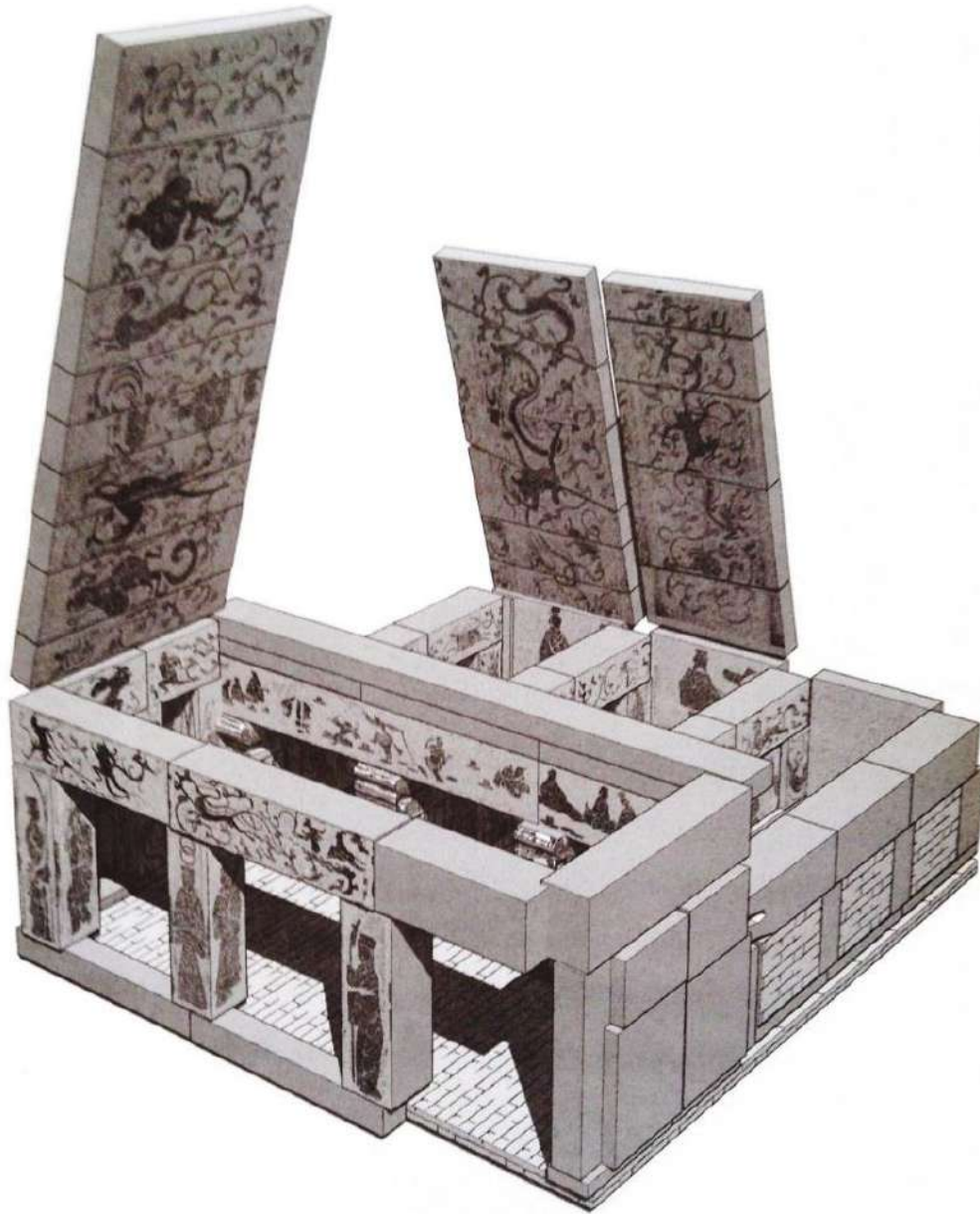


Figura 14 Rappresentazione tridimensionale della tomba di Qilin'gang (interno).

Dopo esser stata riportata alla luce, la tomba di Qilin'gang, come molte altre, venne in parte smantellata rimuovendo le lastre di pietra decorate con bassorilievi, destinate ad essere conservate nei musei, esponendo così la base in terra battuta, frequentemente predisposta per garantire una superficie abbastanza solida da ospitare la sepoltura e dove infatti erano di solito collocate le strutture portanti. Tuttavia, nel corso degli scavi, la parte centrale delle fondamenta della tomba sprofondò leggermente sotto al suo livello originale, disturbando la struttura del sepolcro e provocando la spaccatura di alcune lastre litiche, specialmente le più grandi (Figura 18).

Il sepolcro prevede una pianta quadrata che si estende per 4,10 m in lunghezza e 4,04 m in larghezza lungo l'asse est-ovest e una doppia porta d'ingresso posizionata in direzione ovest, adibita appositamente per i due coniugi e preceduta da un'area di accesso rettangolare larga 3,2 m. Si compone di quattro vani: un'ampia anticamera dalla quale si accede a tre ambienti paralleli posteriori di dimensioni ridotte, ovvero la camera settentrionale, centrale e meridionale (Figura 15). Quella settentrionale e quella centrale coincidono con le camere funerarie della coppia di defunti e sono rese comunicanti tramite tre aperture sul muro divisorio, mentre quella meridionale comunica con quella adiacente attraverso un unico passaggio.

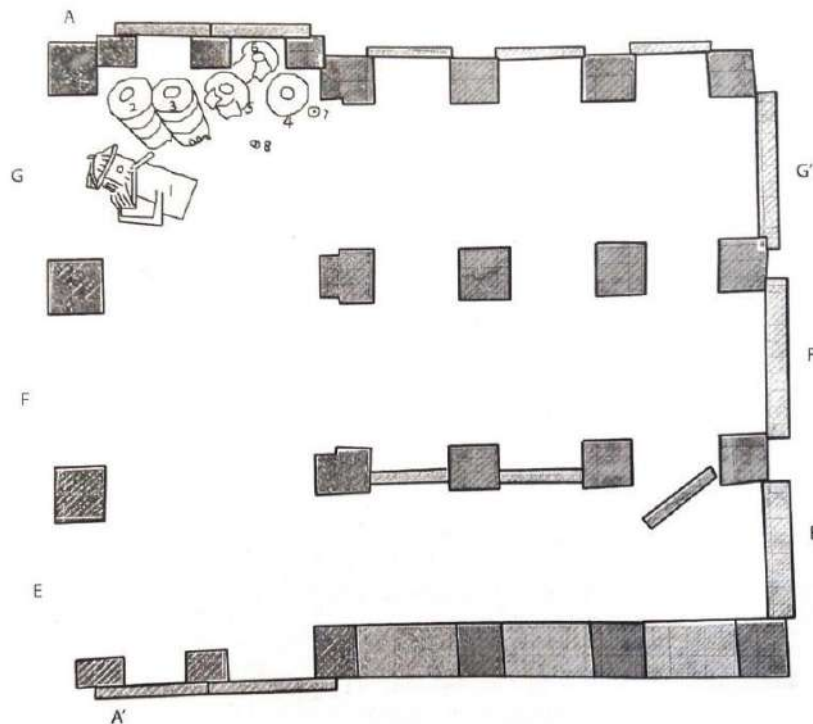


Figura 15 Pianta della tomba di Qilin'gang a Nanyang.

Tutta la sepoltura, ad eccezione della camera meridionale, è dotata di una copertura piatta realizzata con grandi lastre litiche: nove blocchi disposti secondo l'asse est-ovest chiudono la sommità dell'anticamera, fissati tramite un sistema a incastro a tenone e mortasa; sei sono utilizzati per la camera settentrionale e quattro per la camera centrale, disposti, al contrario, lungo l'asse nord-sud. Sopra alla copertura in pietra si sviluppa un secondo livello del tetto formato da quattro archi a botte, uno per ognuna delle camere, in questo caso costruiti con file di mattoncini accostati e sviluppati secondo gli assi opposti, ossia nord-sud per l'anticamera ed est-ovest per gli altri tre vani (Figura 16). Al momento della rimozione del tumulo che ricopriva il sepolcro, le serrate file di mattoncini disposti ad arco semicircolare erano ancora chiaramente visibili e solo parte della copertura dell'anticamera venne distrutta durante le operazioni di scavo, ma è comunque possibile notare la posizione rialzata di quest'ultima rispetto al tetto delle tre camere parallele dove gli archi a botte sono dello stesso diametro. La funzione della copertura a botte in mattoni sopra a quella piatta in pietra, presente in altre tombe nei pressi di Nanyang, non è del tutto chiara, ma una delle ragioni possibili è tecnica e probabilmente legata alla scarsa resistenza e stabilità del solo tetto in pietra rispetto al tetto a botte, abbastanza solido da sorreggere il grande tumulo di terra che nascondeva la tomba.

La struttura della porta d'ingresso è formata da una soglia composta da due lastre di pietra collocate direttamente sulla terra battuta, sulla quale poggiano tre pilastri, settentrionale, centrale e meridionale, che a loro volta sorreggono due architravi litiche. Il pilastro centrale divide l'accesso in due porte a due battenti decentrate verso l'estremità settentrionale, sormontate da un muretto di mattoncini (alto 0,58 m e largo 3,08 m) che raggiunge l'arco a botte più alto, ovvero quello dell'anticamera (Figura 17). Purtroppo le due porte non sono sopravvissute alle ruberie dei tombaroli che, secondo gli archeologi, violarono la tomba più di una volta; la porta settentrionale era alta 1,37 m e larga 1,12 m, la porta meridionale era alta 1,42 m e larga 0,96 m. L'entrata è fortificata da un muro di mattoni posto a ridosso delle porte, ai cui margini esterni sorge anche uno stretto divisorio alto quanto la facciata, ipoteticamente eretto al fine di evitare cedimenti di terreno di fronte alla stessa. Il resto della facciata d'ingresso, ossia il margine meridionale, è occupato da una semplice parete di mattoni sopra alla quale è posto un altro architrave di pietra, parte della struttura della parete occidentale dell'anticamera.



Figura 16 Foto della copertura a botte della tomba di Qilin'gang.



Figura 17 Foto dell'ingresso della tomba di Qilin'gang.

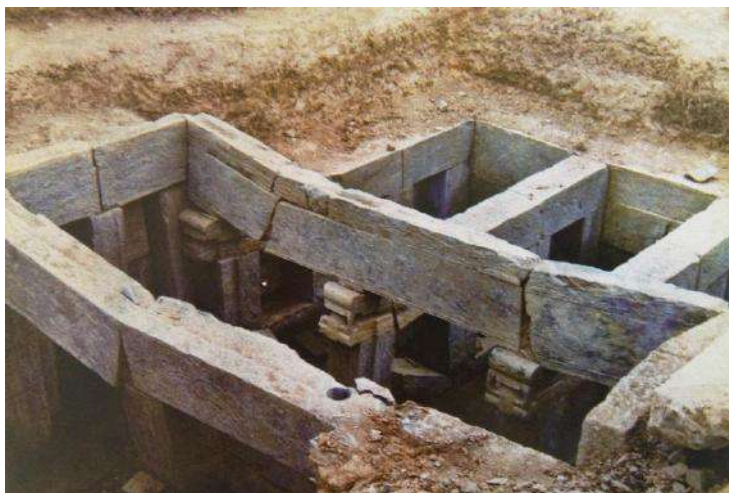


Figura 18 Foto dell'interno della tomba di Qilin'gang.

La doppia porta descritta immette direttamente nell'anticamera, lunga 1,36 m, larga 4,04 m e alta 1,45 m, esclusa la copertura a botte. Il lato occidentale dell'atrio, ovvero dove è posto l'accesso alla tomba, è quindi complessivamente formato da tre pilastri e tre architravi in pietra, oltre alla parete di mattoni che occupa l'estremità meridionale (Figura 19). La struttura della parete settentrionale è composta da un basamento, tre pilastri (due laterali e uno centrale) e due architravi di pietra, tale da formare due nicchie chiuse con altre lastre litiche (Figura 20). Il lato meridionale è molto simile a quello settentrionale, la differenza consiste solo nell'impiego di un numero diverso di pilastri per la realizzazione delle nicchie, in questo caso solamente due (Figura 22). Lungo questo lato, sotto alla soglia rialzata è disposto un sistema di drenaggio connesso a quello della camera meridionale, costruito con piccoli mattoni di terracotta di dimensioni simili a quelli utilizzati per gli altri elementi della tomba. La parete orientale costituisce l'ingresso alle tre camere posteriori perciò presenta un sistema di costruzione diverso: si possono osservare i quattro pilastri alle estremità delle tre porte con soglie in pietra e gli architravi interni alle altre camere che sporgono verso l'atrio (Figura 21), sopra ai quali poggia un ulteriore architrave visibile dall'anticamera lungo quanto tutto il lato meridionale – questo corrisponde ad una delle lastre di pietra danneggiate durante gli scavi.

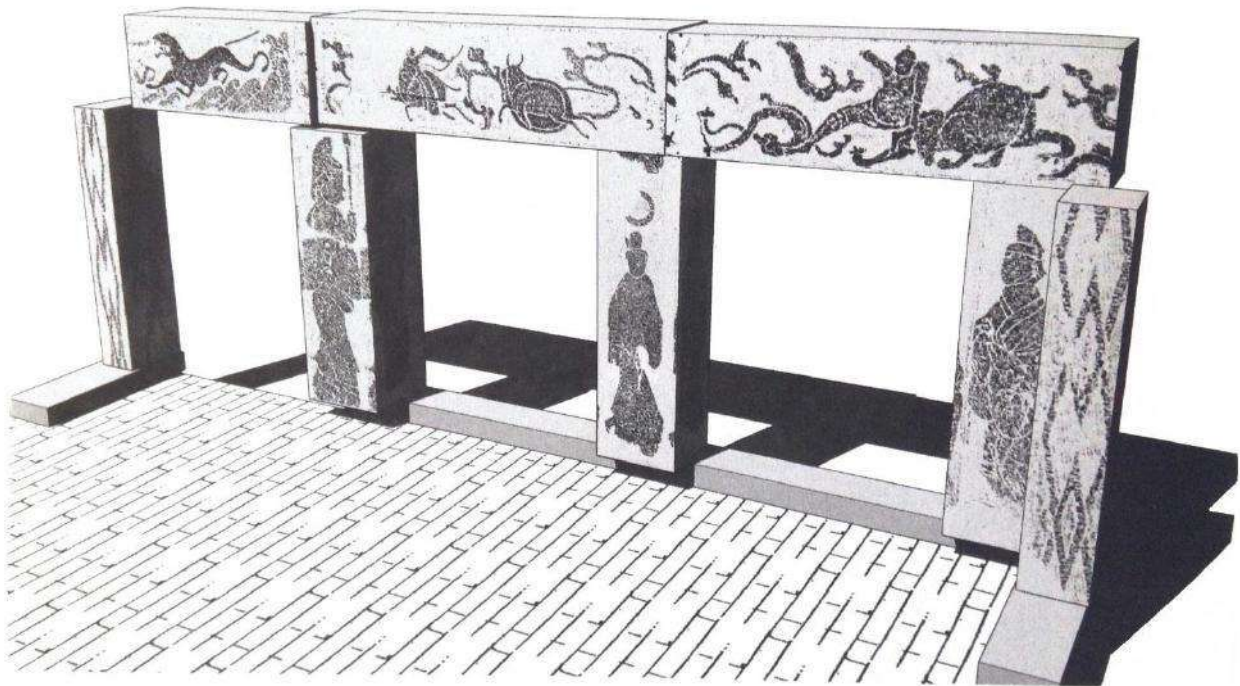


Figura 19 Rappresentazione tridimensionale della parete occidentale dell'anticamera della tomba di Qilin'gang.



Figura 20 Rappresentazione tridimensionale della parete settentrionale dell'anticamera della tomba di Qilin'gang.



Figura 21 Rappresentazione tridimensionale della parete orientale dell'anticamera della tomba di Qilin'gang.



Figura 22 Rappresentazione tridimensionale della parete meridionale dell'anticamera della tomba di Qilin'gang.

La prima camera che si incontra procedendo in senso orario è quella settentrionale, estesa per 2,74 m in lunghezza, per 0,94 m in larghezza e 0,94 m in altezza fino alla copertura piatta, identificata come la camera funeraria della moglie. La parete settentrionale è sostenuta da una base di pietra sopra alla quale quattro massicci pilastri sormontati da tre architravi formano tre ampie nicchie, anche in questo caso chiuse da lastre litiche (Figura 23). Il lato orientale, speculare alla porta della camera, è più semplice e sigillato esclusivamente attraverso due blocchi di pietra. Infine, la parete meridionale corrisponde al muro divisorio tra questa camera e quella centrale, la struttura richiama quella della parete opposta, ma le nicchie sono lasciate aperte creando i tre grandi passaggi che conducono al vano adiacente (Figura 24).

Quest'ultima parete coincide con la parete settentrionale della camera centrale, ovvero la camera funeraria del marito, di misure pressochè uguali a quella precedente (Figura 25). Anche qui, il lato orientale è semplicemente chiuso da tre grandi lastre di pietra, mentre la parete meridionale è interrotta da tre nicchie, costruite nuovamente impiegando una base in pietra, quattro pilastri e tre architravi, ma, come preannunciato, tra queste la nicchia orientale non è effettivamente serrata da lastre di pietra, in quanto permette l'ingresso alla camera meridionale tramite un'anta (Figura 26).



Figura 23 Rappresentazione tridimensionale della parete settentrionale della camera settentrionale della tomba di Qilin'gang.



Figura 24 Rappresentazione tridimensionale della parete meridionale della camera settentrionale della tomba di Qilin'gang.





Figura 25 Rappresentazione tridimensionale della parete settentrionale della camera centrale della tomba di Qilin'gang.



Figura 26 Rappresentazione tridimensionale della parete meridionale della camera centrale della tomba di Qilin'gang.

Il vano meridionale, lungo 2,68 m, largo 0,78 m e alto 1,58 m in virtù dell'assenza della copertura piatta, presenta l'accesso sulla sua parete settentrionale dove, sotto alla soglia, compare l'altro canale di scolo, collegato all'anticamera (Figura 27). Per quanto concerne la costruzione, questa camera è sostanzialmente uguale alle altre due, ad eccezione del lato meridionale dove, sebbene si sviluppi allo stesso modo la struttura formata da pilastri e architravi, l'incavo delle tre potenziali nicchie è invece riempito da una parete di mattoni che rende la parete omogenea (Figura 28). In questo vano è anche costruita una piattaforma di mattoni lunga 1,72 m, larga circa 0,78 m e alta 0,42 m.

Come specificato, tutte le camere delle tomba sono provviste di una pavimentazione in piccoli mattoni dalle dimensioni uniformi. Dall'interno del sepolcro, escludendo la camera meridionale, è visibile solo la copertura in pietra, densamente decorata con bassorilievi.



Figura 27 Rappresentazione tridimensionale della parete settentrionale della camera meridionale della tomba di Qilin'gang.



Figura 28 Rappresentazione tridimensionale della parete meridionale della camera meridionale della tomba di Qilin'gang.

### 4.3 Programma iconografico della tomba di Qilin'gang

Dopo un lungo *iter* di scoperta dell'arte funeraria Han e disponendo di tutte le informazioni relative alla struttura architettonica della tomba di Qilin'gang, è ora possibile prendere in esame il ricco programma iconografico esposto sulle sue superfici litiche, tentando di interpretare e contestualizzare alcune composizioni. L'identificazione delle singole scene e soggetti verrà integrata con un'analisi della struttura narrativa dei bassorilievi, in primo luogo, della camera in cui compaiono, poi dell'intera tomba, cercando di cogliere anche le relazioni tra le centinaia di immagini raffigurate. Il programma iconografico è quindi ricostruito seguendo la disposizione delle rappresentazioni, la struttura del sepolcro e l'orientamento di entrambi.<sup>166</sup>

Quasi tutte le lastre di pietra impiegate per costruire la tomba, siano esse utilizzate come soglie, pilastri, architravi o come copertura per le nicchie e per il soffitto, presentano delle immagini incise, in totale 153. Lo stile e le tecniche di realizzazione dei bassorilievi rispecchiano la terza fase evolutiva delle tombe di Nanyang, con figure a superficie scabra e con dettagli incisi, scolpite su fondo zigrinato.<sup>167</sup>

La facciata d'ingresso è di forte impatto: i blocchi litici che compongono la doppia porta sono completamente scolpiti (Figura 29). Raffigurate ognuna su uno dei pilastri, tre figure umane con lunghe vesti e peculiari copricapi sorvegliano autorevoli l'accesso della tomba: quelle scolpite sui pilastri settentrionale e meridionale rivolgono il loro sguardo direttamente verso le porte, mentre il soggetto rappresentato sul pilastro centrale è ritratto frontalmente; tutti sorreggono con entrambe le mani un'arma, l'uomo a nord un'alabarda, quello al centro uno scudo e quello a sud un'asta. Questi personaggi sono i guardiani della tomba e per questo motivo sono collocati all'ingresso. Oltre che dal copricapo, il guardiano al centro è caratterizzato da due anelli incrociati raffigurati sopra al capo, forse dischi *bi* e quindi rappresentazioni del Cielo. Sul pilastro centrale, in quanto del tutto esposto, questa tipologia di figure con dischi *bi* compare su ogni lato, perfino su quello orientale, non visibile dall'esterno ma dall'interno dell'anticamera. Sui battenti delle due porte spiccano quattro grandi anelli sostenuti da quattro maschere zoomorfe, sopra alle quali poggiano le zampe dei sinuosi animali di buon auspicio: raffigurate in modo simmetrico, due fenici occupano la sezione superiore delle ante della porta settentrionale, mentre due creature simili a tigri ricorrono sulla porta meridionale. Questi motivi così composti sono consueti

---

<sup>166</sup> In virtù dell'importanza della disposizione delle diverse immagini raffigurate all'interno di una tomba, si è tentato di presentare i bassorilievi di Qilin'gang così come sono effettivamente disposti sulle pareti del sepolcro.

<sup>167</sup> Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 517.

nell'arte funeraria Han – infatti sono stati ritrovati anche fuori dai confini dello Henan, come nella tomba di Guanzhuang a Mizhi – e segnalano in maniera immediata la Porta del Cielo, attraverso la quale il defunto entra nella tomba e giunge nel mondo ultraterreno. Un altro elemento a favore di questa identificazione è rappresentato dalla decorazione scolpita sugli architravi. Difatti, qui forse compare Xiwangmu a marcare ulteriormente il confine tra il regno degli immortali e quello celeste espresso dal motivo della Porta del Cielo. La composizione avanza da sud verso nord e occupa tutta la superficie dei due architravi, mostrando diversi personaggi: sull'estremità meridionale una figura umana viaggia seduta su una nuvola e un essere ibrido con la schiena piumata, di cui le spumose nuvole nascondono gli arti inferiori, è intento a condurre un maestoso drago fluttuante verso nord che domina il centro della scena; di fronte al drago appare l'unica figura che procede verso sud, un essere serpentiforme e coperto di piume con uno strano oggetto in mano che sembra trattenuto da un animale con grandi occhi, simile a un rospo, che gli tiene la coda; infine, sul margine settentrionale è rappresentato un altro ibrido con tratti animali, come la coda e le zampe, e anch'esso con grandi occhi, mentre trascina un curioso oggetto che non è stato ancora identificato. Diversamente da quanto ipotizzato da Huang Yafeng e Chen Changshan, gli autori del rapporto di scavo – secondo i quali l'essere serpentiforme è Xiwangmu e la figura umana è Dongwanggong –, in questa scena potrebbe non comparire il tardivo consorte della divinità immortale, ma solo Xiwangmu, il personaggio dalle sembianze umane seduto sulla nuvola trainata dal drago e guidata dall'ibrido. È possibile proporre questa nuova lettura sulla base di diversi elementi: innanzitutto, in quanto incarnazione della polarità regolatrice *yin* e *yang*, Xiwangmu e Dongwanggong erano comunemente raffigurati in posizioni opposte, ma con tratti fisici molto simili; inoltre, compaiono solamente animali associati all'essenza *yin*, simboleggiata da Xiwangmu; infine, l'essere ibrido sull'estremità meridionale, a fianco di quella che potrebbe essere Xiwangmu, ha l'aspetto di un immortale, un tipico inserviente della corte della divinità, infatti di fronte a lui è anche ritratto un insolito oggetto generalmente interpretato come l'erba dell'immortalità. Per quanto accertato finora, questa rilettura confermerebbe l'assenza della combinazione delle divinità Xiwangmu e Dongwanggong nelle rappresentazioni delle tombe nello Henan. In alternativa, poiché non è raffigurato con il tipico copricapo di Xiwangmu, il soggetto in questione potrebbe essere una rappresentazione dell'anima del defunto, guidata dall'immortale verso la realtà ultraterrena. Ad ogni modo, la composizione sugli architravi raffigura il regno degli immortali e alcune delle creature che vi risiedono, in cui forse si imbatte il defunto durante il suo viaggio. Le decorazioni sulle porte d'ingresso della tomba, con guardiani sui pilastri, simboli del Cielo sulle ante, esseri e divinità immortali sugli architravi, insieme rivelano il percorso e la

destinazione del defunto, il quale, una volta superato il *daxian* e raggiunta la condizione di immortale, sarà introdotto nella realtà celeste. Come precedentemente indicato, la scena che rappresenta il mondo degli immortali è complessivamente molto dinamica, è movimentata da vapori e nuvole che si snodano tra le singole figure molto flessuose, al contrario, i guardiani sui pilastri risaltano per le pose sobrie e rigide.

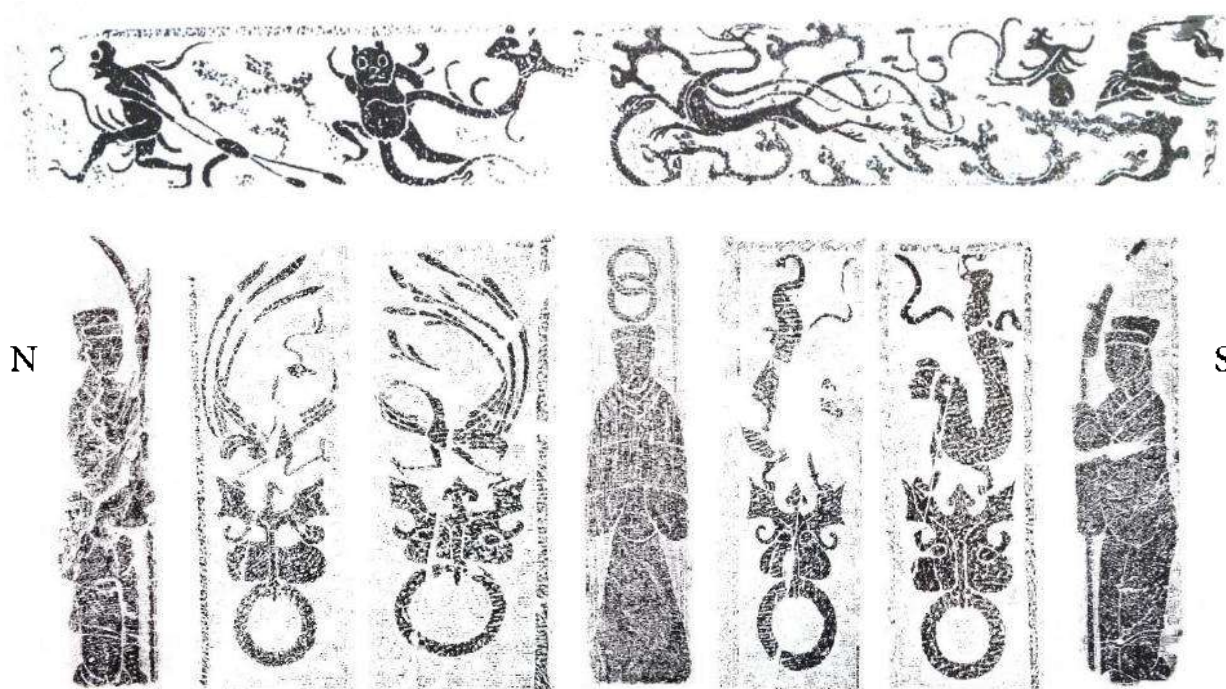


Figura 29 Calchi delle immagini rappresentate sulle porte d'ingresso della tomba di Qilin'gang (M12) (pilastro settentrionale, centrale e meridionale, ante, architravi), bassorilievi su pietra.

L'anticamera è totalmente decorata ad eccezione della parete di mattoni costruita lungo l'estremità meridionale della parete occidentale della camera (Figura 30). Anche il pilastro al margine sud-occidentale, seppur con semplici motivi a losanghe, è inciso. Il resto di questa parete, ossia il retro delle porte d'accesso della tomba, è decorata da una scena di caccia raffigurata sugli architravi e da immagini di guardiani che si ripetono sui tre pilastri posti sopra alle soglie. Le pose dei guardiani sono molto simili a quelle mostrate dai personaggi che controllano l'esterno del sepolcro, ma i copricapi sono palesemente diversi, la figura sul pilastro meridionale impugna un'asta, quella al centro ha i capelli raccolti e riporta un solo disco *bi* sopra al capo, mentre l'ultima sul pilastro settentrionale non sorregge nessun oggetto e sostiene semplicemente lo sguardo verso l'entrata. Sopra ai guardiani è raffigurata una movimentata composizione, più estesa rispetto a quella sulla facciata esterna, che si sviluppa sull'architrave settentrionale e quello

meridionale della porta e continua anche sull'architrave sorretto dalla parete di mattoni, ma divisa in realtà in tre scene singole. Su tutti e tre gli architravi sono incise nuvole sullo sfondo che permettono di identificare il luogo dello svolgimento delle scene, ovvero un mondo ultraterreno. Sull'architrave settentrionale della parete un uomo robusto sta fronteggiando un animale, forse un ovino, a quanto sembra riuscendo nel suo intento, mentre sulla scena accanto un altro personaggio a cavallo cerca di sfuggire alle furie di un animale tozzo e dotato di corna, simile a un toro, scoccandogli contro una freccia. Sull'architrave non incluso nella struttura della porta, è invece ritratta una tigre che appare come una figura a sé stante mentre cammina tra le nuvole, distante dalle altre due scene di caccia.

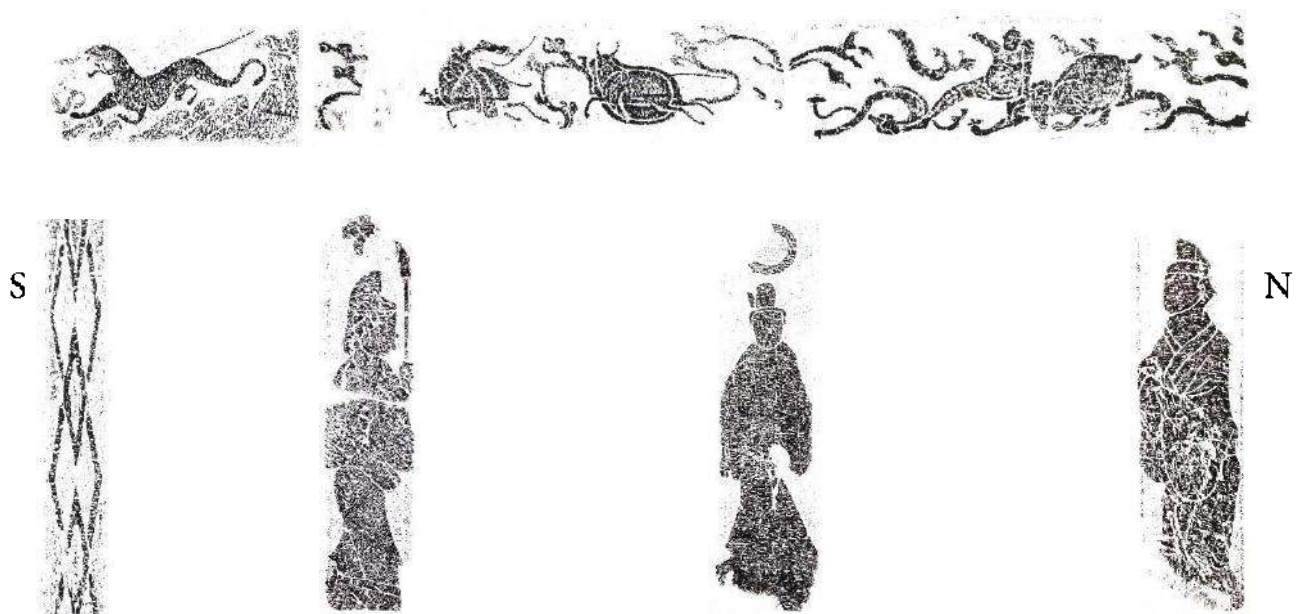


Figura 30 Calchi delle immagini rappresentate sulla parete occidentale dell'anticamera della tomba di Qilin'gang (pilastri, architravi).

Rivolgendosi verso le nicchie sulle pareti settentrionale e meridionale dell'anticamera, non solo risalta la loro somiglianza a livello architettonico, come chiarito in precedenza, ma anche per quanto riguarda i contenuti e la disposizione dei singoli soggetti sulle lastre litiche (Figure 31, 32). I pilastri centrali di entrambi i lati riportano la stessa decorazione costituita da un unico grande drago con le corna che si snoda elegantemente lungo tutta la superficie, mentre i bassorilievi sui restanti pilastri sono leggermente diversi tra loro. Su quello occidentale della parete settentrionale è rappresentata una strana creatura con piume e zampe dotate di artigli, grandi occhi e una mostruosa bocca spalancata; come la maggior parte delle figure finora incontrate sui pilastri, anche questa è armata e ritratta con asta e scudo,

ma si distingue per il copricapo a forma di coda di serpente. Un essere simile compare sul pilastro orientale della stessa parete, di cui sono distinguibili le zampe con gli artigli, la vita coperta di piume e l'asta che impugna nella mano destra, tuttavia è difficile capire che tipo di cappello indossi a causa del danneggiamento del bassorilievo. Sulla parete opposta, il pilastro occidentale è allo stesso modo occupato da un essere teriomorfo con una lunga coda e la parte superiore del corpo umana, infatti indossa un copricapo e sostiene un oggetto terminante con una punta triangolare. Questi tre personaggi sono i suddetti spiriti ctoni che proteggono la tomba da influenze maligne, osservati in molti sepolcri rinvenuti nei pressi di Nanyang, come la tomba di Yingzhuang, che oltretutto è molto simile a quella di Qilin'gang a livello di soggetti e contenuti.<sup>168</sup> Anche i bassorilievi sulle lastre che sigillano le nicchie (due per ogni nicchia) sono strutturate in modo analogo in entrambi i lati settentrionale e meridionale della camera, ognuna divisa in una sezione inferiore e una superiore occupate da immagini singole. Le decorazioni sulla nicchia occidentale della parete settentrionale mostrano una figura femminile con i capelli raccolti e un lungo abito attillato sulla vita che, mentre sorregge un recipiente, rivolge lo sguardo verso l'ingresso della tomba; sopra alla donna, una tigre corre tra motivi a onde. Anche la nicchia accanto, nella sezione inferiore, presenta una donna, che indossa però una veste con maniche più ampie e sembra accogliere rispettosamente l'osservatore, come se fosse sull'uscio, invitandolo a proseguire; in atteggiamento simile, leggermente inchinata verso ovest, è ritratto un altro soggetto femminile sulla nicchia occidentale della parete meridionale. Tutte e due le donne sono sovrastate da un drago, che ricorre nelle lastre superiori, dotato di corna come quelli sui pilastri centrali. Infine sulle lastre che chiudono la nicchia orientale della parete meridionale sono rappresentati due coppie di figure umane sia sulla sezione inferiore sia su quella superiore: in basso, due donne rivolte verso ovest, riconoscibili grazie agli abiti attillati e ai capelli raccolti; in alto due uomini in posizioni rispettose, di cui uno è inginocchiato e l'altro, più piccolo, sorregge un oggetto sulla schiena. Infine, sugli architravi di entrambi i lati dell'anticamera sono scolpite due scene di combattimento tra due uomini con particolari vesti tutte diverse.

---

<sup>168</sup> James, "The Role of Nanyang in Han Funerary Iconography", *op. cit.*, p. 225; *Id.*, *A Guide to the Tomb and the Shrine Art...*, *op. cit.*, p. 59.

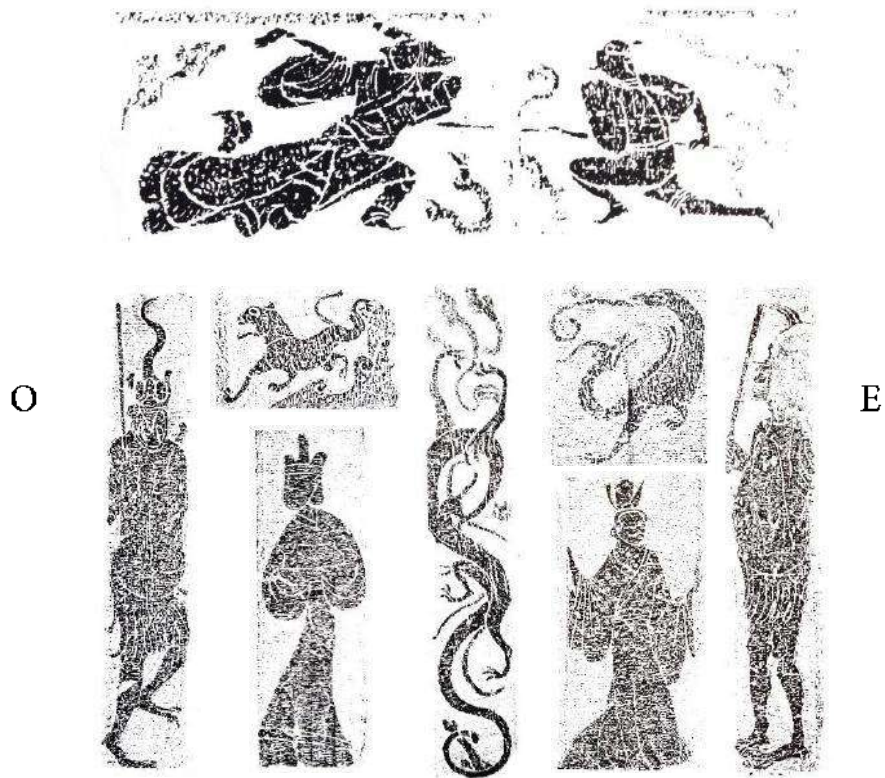


Figura 31 Calchi delle immagini rappresentate sulla parete settentrionale dell'anticamera della tomba di Qilin'gang (nicchia occidentale e orientale).

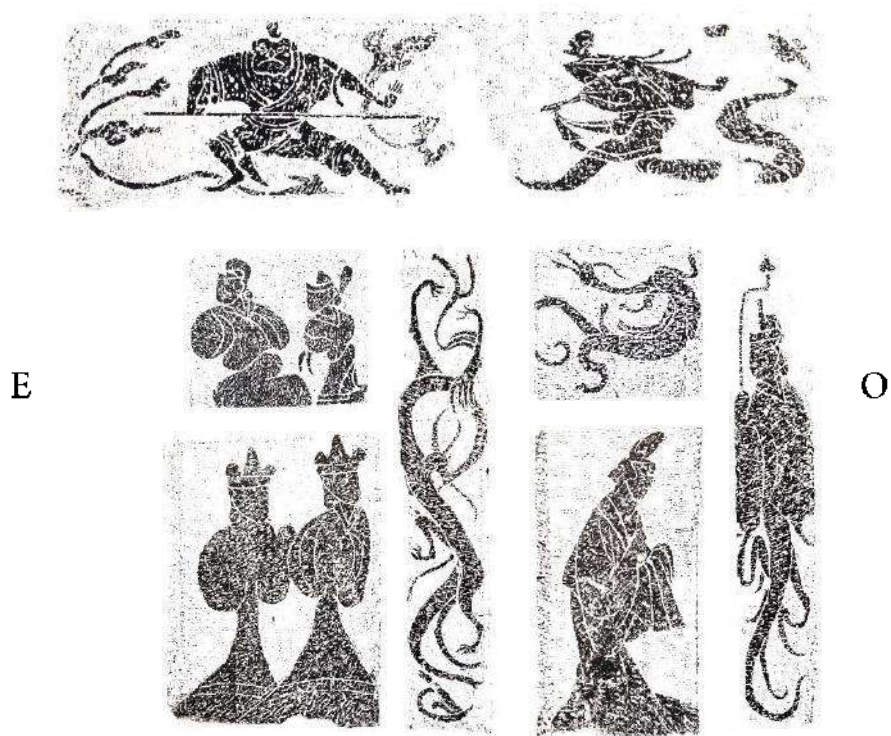


Figura 32 Calchi delle immagini rappresentate sulla parete meridionale dell'anticamera della tomba di Qilin'gang (nicchia orientale e occidentale).



L'ultima parete è quella orientale, dove tre grandi aperture conducono alle altre camere posteriori (Figura 33). I quattro pilastri ai margini degli accessi sono decorati da figure umane simili a quelle finora incontrate, con lunghe vesti e copricapi diversi, di cui alcune ritratte frontalmente, altre di tre quarti, altre ancora di profilo. Anche le tre soglie sono decorate con motivi di animali dotati di corna e lunghe code, ma la rappresentazione più significativa di questa parete è costituita dalla scena raffigurata sulle superfici dei due architravi, lunga circa 4,04 m. Sull'estremità settentrionale del primo, più lungo, compaiono tre musicisti, ognuno dei quali suona uno strumento differente, tutti disposti in fila e rivolti verso est, ovvero verso gli altri personaggi che animano la composizione. Tra questi, alla destra di una figura quasi indistinguibile di un uomo, ritratto con un tamburo o un recipiente *zun* 尊, si incontra un giocoliere seduto a terra che lancia in aria tre palline; accanto a lui, una ballerina con un'elaborata acconciatura inscena un spettacolo molto famoso in epoca Han chiamato *panguwu* 盘鼓舞, 'danza dei piatti e tamburi', impiegando tre piatti e un tamburo, mentre un altro acrobata panciuto si esibisce al centro di tutta la scena. Al margine meridionale di questo architrave, un uomo seduto a terra a fianco di due tamburi guarda verso l'alto. Cinque personaggi seduti in gruppo occupano l'altro architrave, anch'essi partecipano o assistono alla celebrazione: il primo, guardando a nord, suona uno strumento, mentre le due figure a fianco, con lo sguardo rivolto l'una verso l'altra, sembra stiano godendo della musica e dell'atmosfera gioiosa dell'ambiente, come l'uomo alla loro sinistra, che partecipa divertito, sollevando le mani e il capo. L'ultimo uomo del gruppo è raffigurato sull'estremità meridionale, leggermente in disparte, mentre è intrattenuto dallo spettacolo. Le figure descritte, in quanto esseri umani, non mostrano pose molto dinamiche, ad eccezione della ballerina e dei due acrobati; ciò nonostante, osservando l'immagine, è comunque percepibile la vivacità del contesto di cui sono protagonisti. Sebbene non sia presente nessun essere immortale, divinità o animale leggendario e neanche motivi di nuvole che leghino questa composizione a un mondo ultraterreno anziché alla sfera terrena, la rilevanza della posizione in cui compare il bassorilievo – che sovrasta gli ingressi delle camere funerarie e della camera meridionale – potrebbe parlare da sé: come è stato rintracciato in altre tombe di epoca Han rinvenute sia nello Henan sia in altre regioni, le scene di danze e spettacoli, piuttosto che semplicemente richiamare eventi o situazioni reali e ricordare momenti passati della vita terrena del defunto, anticipano più probabilmente la natura dell'aldilà in cui andrà a risiedere lo stesso defunto dopo la morte.<sup>169</sup> Se questa interpretazione è corretta, i due personaggi ritratti seduti uno accanto all'altro in posizioni speculari sull'estremità

<sup>169</sup> Caterina Canton, *La danza nell'arte funeraria della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.)*, tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, 2011/2012, pp. 92-94.

meridionale del bassorilievo potrebbero essere i due coniugi defunti, giunti a destinazione, che serenamente vivono la loro vita nel mondo ultraterreno, intrattenuti da danze, musiche e spettacoli di vario genere.

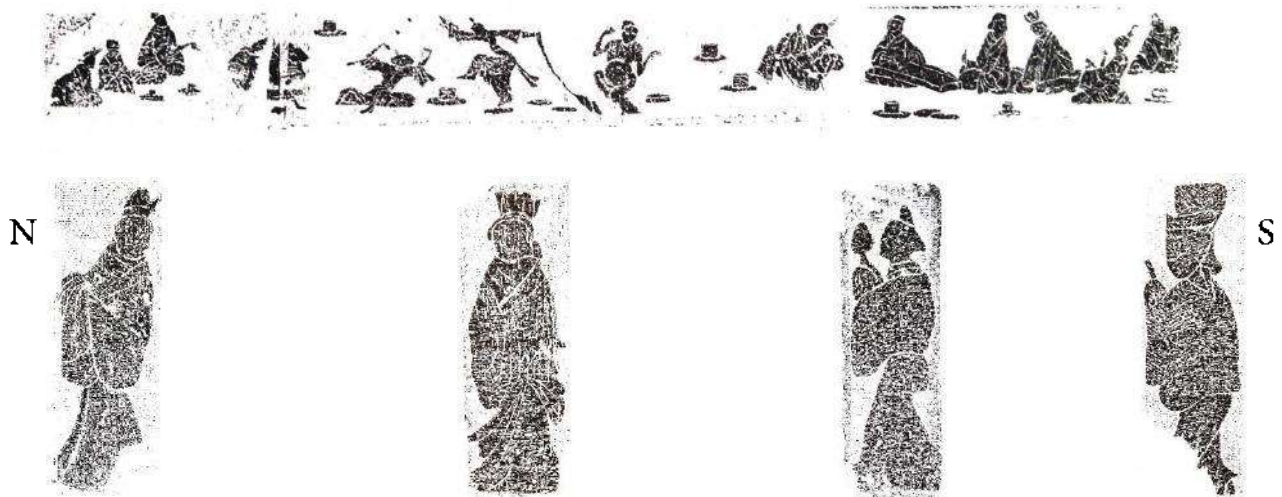


Figura 33 Calchi delle immagini rappresentate sulla parete orientale dell'anticamera della tomba di Qilin'gang (pilastri, architravi).

La decorazione più complessa dell'anticamera è rappresentata dalla scena scolpita sulle nove lastre litiche che compongono il soffitto, lunga 3,65 m e larga 1,53 m, dove sette soggetti delimitati da due costellazioni campeggiano su uno sfondo denso di nuvole curvilinee (Figura 34). Sulla prima e sull'ultima lastra, ovvero al margine settentrionale e meridionale della composizione, sono rispettivamente raffigurate la costellazione del Piccolo Carro con le sue sei stelle e quella del Grande carro con sette, sviluppate lungo l'asse est-ovest come le altre figure, quindi seguendo la stessa direzione delle lastre. Accanto ad entrambe le costellazioni appare una creatura ibrida ritratta frontalmente, con la parte superiore del corpo umana e quella inferiore serpentiforme, dotata di una lunga coda e zampe con lunghi artigli. In questa ambientazione, indubbiamente celeste e per di più rappresentata sul soffitto della tomba, i due ibridi in posizioni simmetriche possono essere identificati come Fuxi e Nüwa: a nord, vicino al Piccolo Carro c'è Nüwa che sorregge con entrambe le mani la luna, al cui interno si scorge la figura di un rospo, a sud, Fuxi accanto al Grande Carro sostiene il sole, che contiene un corvo a tre zampe; le divinità avvicinano i corpi celesti di fronte al petto, una posa tipica di Fuxi e Nüwa riscontrata in molte altre tombe di Nanyang. Approssimativamente al centro del bassorilievo – al centro della volta celeste – è raffigurato un altro soggetto frontale, ritratto seduto e con un copricapo decorato da un ornamento con la forma del carattere

*shan* 山, circondato dagli animali delle quattro direzioni che fluttuano intorno a lui. La sua identità è ambigua e di difficile interpretazione, ma la maggior parte degli studiosi ipotizza che si tratti di Taiyi, il Supremo Uno. I *sishen* sono posizionati precisamente in corrispondenza dei punti cardinali, tuttavia, questi non combaciano con loro tipica associazione: la tigre bianca dell'Ovest è scolpita a nord, l'uccello vermiglio del Sud a ovest, il drago verde dell'Est a sud e la tartaruga nera del Nord è rappresentata a est insieme ad un serpente. Nonostante questo squilibrio dovuto plausibilmente a limitazioni di origine tecnica, in questo scenario celeste accuratamente costruito, la funzione dei *sishen* – come guide, nel tempo e nello spazio, e protettori del defunto – è regolata dalla presenza di Fuxi e Nüwa e dalla stessa disposizione degli animali in coppie in conformità ai principi dello *yin* e dello *yang*, incarnati perfettamente dalle due divinità grazie alla combinazione con il sole e la luna e le costellazioni ai margini. Attraverso queste immagini, il bassorilievo rappresenta una forte esaltazione dell'interazione tra le forze regolatrici *yin* e *yang*. All'interno di questo sistema, Taiyi, identificato in base alle divinità e creature che lo accompagnano nella composizione, potrebbe non coincidere con il Supremo Uno venerato dall'imperatore Wu nella speranza di ottenere l'immortalità – il signore dei Cinque Imperatori –, piuttosto, alla luce del contesto storico, potrebbe incarnare la divinità generata dall'incontro dello *yin* e dello *yang* ed equiparata al *dao*, protettrice delle anime dei defunti ai quali assicurava l'immortalità. Così interpretata, la scena costituisce anche una sottile allusione al daoismo religioso, di cui Taiyi era divenuto la divinità principale durante la metà della dinastia Han Orientale.<sup>170</sup> L'unione di tutti questi elementi sul soffitto, luogo per eccellenza per ospitare immagini relative al regno celeste, rende la composizione anche una rappresentazione completa del Cielo e di come veniva percepito in epoca Han, tramite un'insistente enfasi sull'interazione delle forze cosmologiche e la successione delle Cinque Fasi, manifestazione della volontà del Cielo.<sup>171</sup> Nelle tombe dell'epoca Han Orientale, questi soggetti sono frequentemente scolpiti insieme all'interno del medesimo spazio cosmico, con lo stesso fine di sintetizzare sulle pareti la visione del Cielo, attraverso la precisa giustapposizione di immagini. Anche il numero di lastre impiegate per costruire la copertura piatta dell'anticamera della tomba di Qilin'gang (nove in totale) potrebbe contenere in sé un altro significato simbolico, in quanto durante il periodo Han si credeva che il Cielo fosse diviso in nove strati.<sup>172</sup> Per quanto riguarda l'aspetto compositivo, sebbene i sette personaggi raffigurati siano strettamente collegati tra loro, appaiono come figure individuali tra le quali non avviene alcuna interazione.

<sup>170</sup> Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, pp. 518-519; Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, pp. 57-58; Wong, *The Siling (Four Cardinal Animals) in Han Pictorial Art*, *op. cit.*, pp. 58-60.

<sup>171</sup> Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, *op. cit.*, pp. 361-362.

<sup>172</sup> Wong, *The Siling (Four Cardinal Animals) in Han Pictorial Art*, *op. cit.*, p. 59.

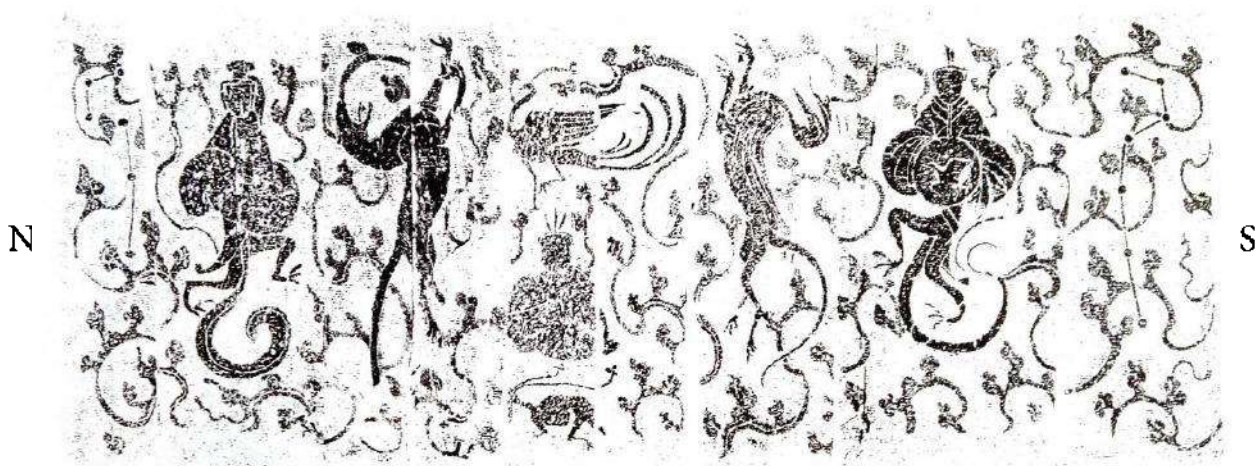


Figura 34 Calco della decorazione sul soffitto dell'anticamera della tomba di Qilin'gang.

I bassorilievi scolpiti nell'anticamera riescono, da soli, a racchiudere le tre realtà che compongono il microcosmo Han in un'unica stanza, introducendo abilmente i defunti, non solo nelle proprie camere funerarie, ma nel nuovo mondo ultraterreno.

Rivolgendo lo sguardo dall'anticamera verso il fondo della camera settentrionale e centrale, risaltano subito due grandi figure umane, rispettivamente una donna e un uomo, scolpite su tutta la superficie delle pareti orientali delle camere, che costituiscono l'altro fondamentale elemento determinante per l'interpretazione di questi due vani della tomba come le camere funerarie dei due coniugi. Infatti, oltre ad alcuni particolari mostrati dalla struttura architettonica – la doppia porta d'ingresso della tomba e le aperture che collegano la camere settentrionale e meridionale – e ai due bassorilievi appena menzionati, all'interno del sepolcro non sono stati rinvenuti né i corpi dei defunti (solo frammenti di ossa ritrovati nell'anticamera) né altri dettagli che chiariscano inequivocabilmente l'identità dei proprietari della tomba.

Una volta varcati gli ingressi delle camere funerarie, si è totalmente immersi in un ricco mondo ultraterreno: tutti i blocchi di pietra impiegati sono decorati con bassorilievi. I contenuti delle rappresentazioni e le posizioni dei singoli soggetti all'interno dei due vani, così come la struttura architettonica, sono praticamente speculari. Animali mitici o di buon auspicio rappresentano il regno degli immortali sulle pareti settentrionale e meridionale delle corrispettive camere settentrionale e meridionale; figure umane in atteggiamento deferente decorano la parete divisoria tra le due camere, dove sono realizzate le tre aperture che le collegano; le scene sui soffitti sono leggermente diverse tra loro, ma riportano pressoché gli stessi protagonisti in entrambe le stanze. La simmetria spaziale delle camere è

intensificata dalla presenza di due creature serpentiformi sulle superfici dei due pilastri collocati all'ingresso, lungo le pareti esterne, le quali, proprio in virtù della loro disposizione, possono essere interpretati come Fuxi e Nüwa. Nüwa è scolpita sul primo pilastro che si incontra lungo la parete settentrionale della camera funeraria della donna, rispettando dunque la sua associazione all'essenza *yin*, al nord e al genere femminile. Fuxi appare simmetricamente sul pilastro della parete meridionale in prossimità dell'accesso alla camera funeraria dell'uomo, in conformità con il principio che incarna, lo *yang*. Entrambe le divinità sono ritratte di profilo rivolte proprio verso l'ingresso delle camere e della tomba, ovvero verso ovest, e sono le prime creature ad accogliere i defunti.

Procedendo verso l'interno della camera settentrionale, si nota come la parete a nord sia totalmente decorata da creature fantastiche (Figura 35). Accanto a Nüwa, sul pilastro orientale della nicchia occidentale, è raffigurato un grande cervo con lunghe corna ramificate – ritenuta un'importante creatura di buon auspicio –<sup>173</sup> che sembra volersi scrollare qualcosa di dosso. L'incavo della nicchia formata dai due pilastri descritti è occupato da un drago con lunghe piume sparse sul corpo, ritratto con le zampe anteriori poggiate a terra, ma quelle posteriori sollevate verso l'alto e con i vapori che fuoriescono dalle fauci aperte, come se si diletta nel mostrare le sue virtù. La nicchia centrale, oltre che dal cervo, è delimitata da un essere con una grande testa, enormi orecchie e zanne, lunghi artigli e piume sulla schiena, che cammina verso est; è invece riempita dall'immagine di un orso in una posizione insolita, con una zampa alzata e circondato da motivi di nuvole. Il resto della nicchia orientale è decorata da una tigre che corre verso ovest sulla cima di una montagna o tra le nuvole, con la coda tesa verso l'alto e le fauci aperte, rappresentata sulla lastra che chiude la nicchia; la figura scolpita sul pilastro orientale potrebbe somigliare a un rospo, ma è piuttosto rovinata e il rapporto di scavo non ne riporta nemmeno il calco, quindi ogni tentativo di identificazione rimane puramente ipotetico. Anche tutti i lati interni dei quattro pilastri della parete settentrionale sono scolpiti esseri immortali piumati e animali di buon auspicio o fantastici, tra i quali la tartaruga con il serpente, l'uccello vermiglio e l'unicorno, un animale caratteristico dei bassorilievi di Nanyang la cui apparizione era considerata un presagio indubbiamente favorevole.<sup>174</sup> Una delle unicità delle camere posteriori della tomba è costituita dagli architravi che sovrastano i pilastri su tutte le pareti – la parete settentrionale e meridionale della camera settentrionale, la parete settentrionale e meridionale della camera centrale, la parete settentrionale e meridionale della camera meridionale. Gli architravi posti all'ingresso delle due camere non solo sono scolpiti in bassorilievo, ma anche a tutto tondo, rendendo

---

<sup>173</sup> Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 487.

<sup>174</sup> James, *A Guide to the Tomb and the Shrine Art...*, *op. cit.*, p. 68.

l'immagine raffigurata tridimensionale: la testa di un drago dotato di corna, rivolto verso ovest, è realizzata in bassorilievo sulla superficie lunga dell'architrave, mentre le fauci sono scavate tali da creare una vera apertura. Il drago che sovrasta i pilastri della parete settentrionale della camera funeraria della moglie è affiancato da altre creature fantastiche, che occupano gli altri due architravi. Su quello centrale è rappresentato un essere con arti umani, che si distende verso est in una strana posa, mentre su quella orientale compare un animale che corre nella direzione opposta, simile a un topo ma alato. Entrambe le scene sono in movimento e animate ulteriormente dalle nuvole sul fondo. I motivi geometrici scolpiti sulle soglie concludono il programma iconografico della parete settentrionale.

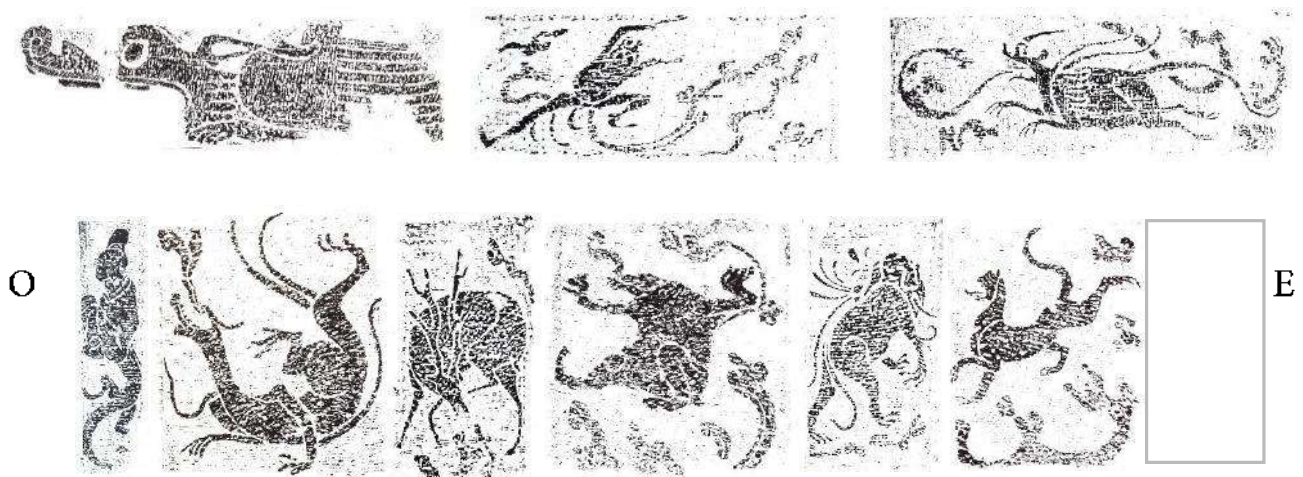


Figura 35 Calchi delle immagini rappresentate sulla parete settentrionale della camera settentrionale della tomba di Qilin'gang (nicchia occidentale, centrale e orientale).

In contrasto, sui pilastri alle estremità delle aperture create lungo la parete meridionale di questa stessa camera – e, come emergerà, anche lungo la parete settentrionale della camera centrale – sono rappresentate alcune figure umane con lunghi abiti e copricapi, sia uomini sia donne, ma tutte disarmate e due inginocchiate in atteggiamento reverente; un semplice motivo a losanghe decora il pilastro posto sotto alla testa di drago. Sugli architravi, invece, i soggetti cambiano e si osservano nuovamente due creature fantastiche avvolte dalle nuvole, come nella parete opposta: oltre al grande drago a ovest, un altro essere simile a un drago con una lunga coda è scolpito sull'architrave centrale, mentre uno strano animale mitico, con quello che sembra un guscio sul dorso e scie di vapori che escono dalla bocca, occupa l'architrave orientale (Figura 36).

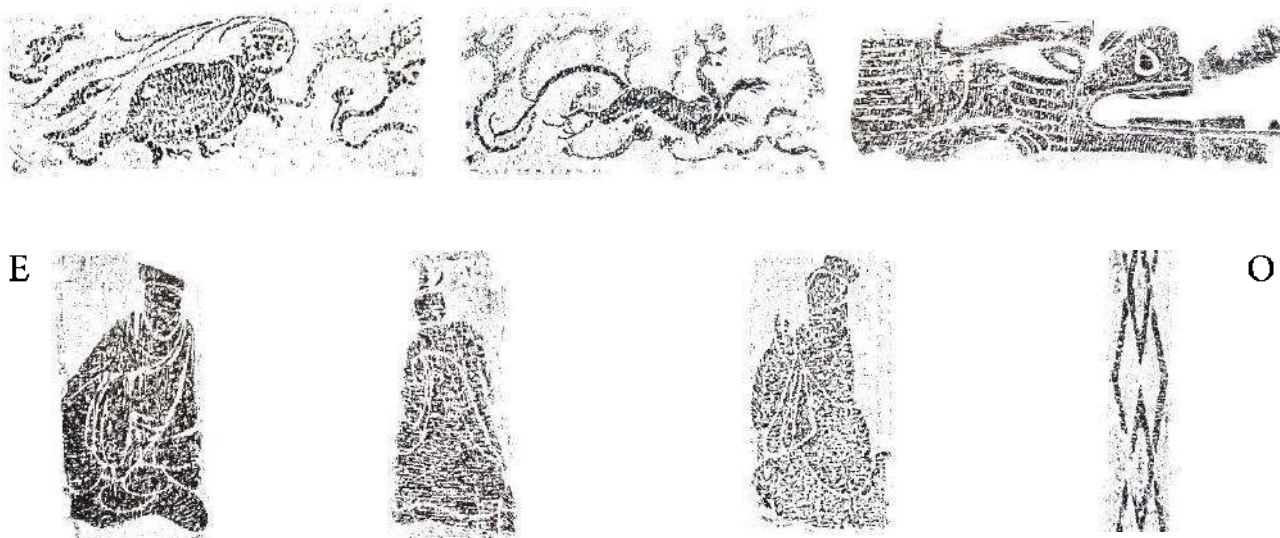


Figura 36 Calchi delle immagini rappresentate sulla parete meridionale della camera settentrionale della tomba di Qilin'gang (pilastri, architravi).

Attraversando le aperture, si ha una conferma della simmetria delle decorazioni tra le camere funerarie. Ad eccezione della superficie interna di uno dei pilastri, dove è raffigurato un uccello simile a una fenice, la parete divisoria è decorata con immagini di personaggi umani in posizioni rispettose e da un motivo a losanghe anche osservandola dal lato della camera centrale, che coincide con la parete settentrionale del vano. Sugli architravi ricorrono creature mitiche e immortali piumati in pose elastiche e dinamiche tra le nuvole spumose (Figura 37).

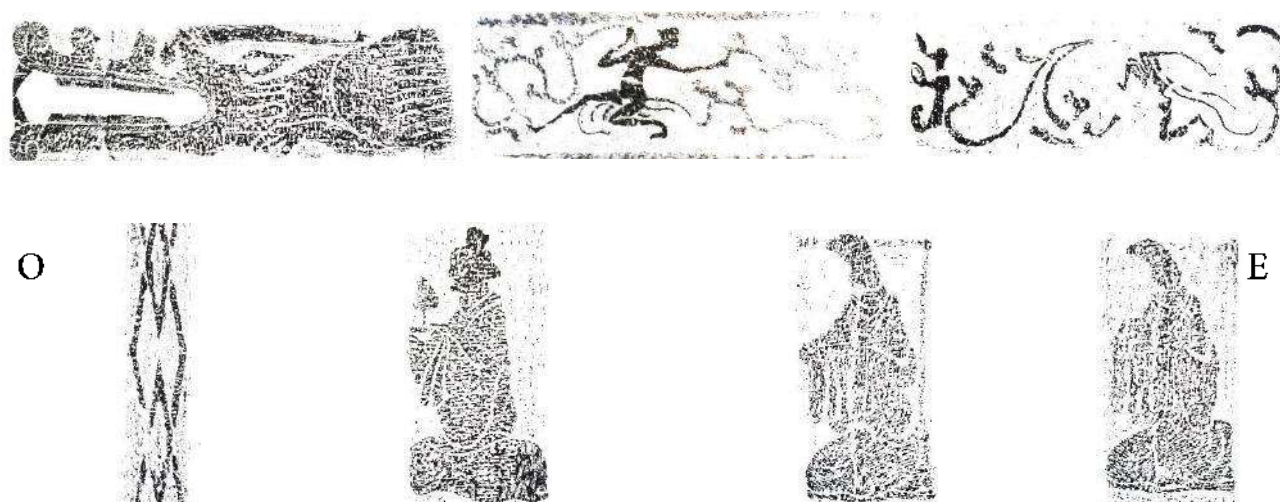


Figura 37 Calchi delle immagini rappresentate sulla parete settentrionale della camera centrale della tomba di Qilin'gang (pilastri, architravi).

Quasi tutti i soggetti scolpiti lungo il lato meridionale della camera funeraria del marito – come avviene specularmente nell'altra camera funeraria – appartengono ad una realtà ultraterrena (Figura 38). L'estremità occidentale della parete è delimitata dalla figura di Fuxi rivolto verso l'ingresso della stanza, accanto al quale compare un essere alato con cinque code che, come il drago sulla parete settentrionale della camera precedente, è ritratto con le zampe tese verso l'alto. Il pilastro condiviso dalla nicchia occidentale e quella centrale è occupato da un essere teriomorfo intento a mostrare le sue spaventose fauci, simile al personaggio incontrato nell'anticamera. Sulla lastra che sigilla la nicchia centrale un immortale è seduto sul dorso di una tartaruga mentre sorregge la pianta dell'immortalità, dotata di grandi rami aperti a ventaglio che ricalcano l'arco formato dalle code della creatura scolpita nella nicchia a fianco. Il pilastro meridionale della nicchia centrale è decorato con l'immagine di un drago con le corna, seduto con le zampe alzate e le fauci aperte, mentre sul pilastro che delimita a est l'ultima nicchia, ovvero quella orientale, viene rappresentato un secondo essere immortale piumato con una lunga coda che, in questo caso, stringe in mano un fungo.<sup>175</sup> La lastra di fondo di questa nicchia, diversamente dalle altre, riporta due figure umane rivolte verso ovest, entrambe con ampie vesti, ma copricapi diversi e solo una di queste sorregge in mano un oggetto simile ad un'asta. La variazione nei contenuti potrebbe essere un fatto insolito e senza una spiegazione precisa, quanto una caratteristica distintiva della nicchia, in quanto la lastra sulla quale compare la decorazione dei due uomini non è fissa, ma è un'anta che permette di entrare nella camera meridionale. Lungo le superfici interne dei pilastri sono nuovamente raffigurati soggetti legati al regno degli immortali: esseri mitici, come draghi, strani uccelli e creature ibride, e un'altra rappresentazione della pianta dell'immortalità. Accanto all'architrave con la testa di drago, è ritratto un altro immortale seduto sul dorso di un animale con una lunga coda in corsa verso est, mentre sull'architrave orientale – simmetricamente alla camera settentrionale –, ricorre un essere bizzarro, precedentemente paragonato ad un topo, che si muove verso la direzione opposta. Le nuvole fanno da sfondo a queste due scene ambientate in un mondo ultraterreno.

---

<sup>175</sup> In epoca Han, il fungo era uno dei simboli dell'immortalità poiché si riteneva che venisse impiegato nella produzione dell'elisir dell'immortalità. Inoltre, il motivo del fungo evocava anche il monte Kunlun, il luogo in cui risiedevano gli immortali, poiché si credeva che avesse una forma simile a quella di un fungo, ovvero con la base stretta e la cima larga. Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, op. cit., p. 218.



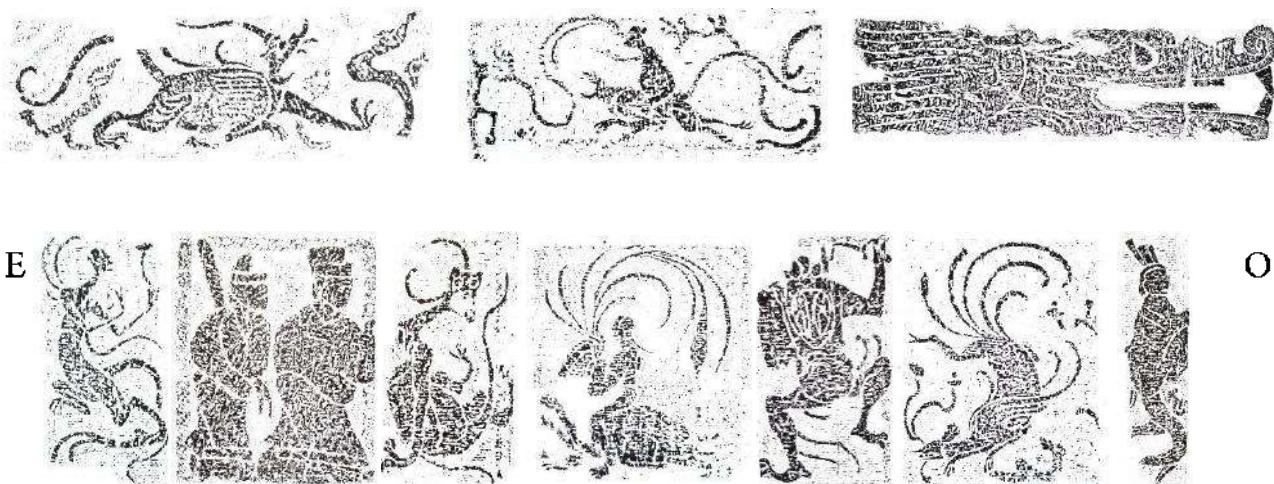


Figura 38 Calchi delle immagini rappresentate sulla parete meridionale della camera centrale della tomba di Qilin'gang (nicchia orientale, centrale e occidentale).

Le pareti orientali di entrambe le camere ospitano due figure umane che occupano l'intera superficie, comunemente interpretati come i ritratti dei due defunti; queste sono i bassorilievi più grandi realizzati all'interno della tomba. Nella camera settentrionale la parete è dominata dall'immagine di una donna scolpita su due lastre litiche (Figura 39), indossa una lunga veste stretta in vita che arriva fino a terra e ha i capelli raccolti in un'alta acconciatura; nella camera centrale compare un uomo, rappresentato su tre lastre, anch'egli con un abito lungo, ma più elaborato e dotato di ampie maniche, in più indossa un copricapo (Figura 40). I personaggi sono ritratti nella stessa posizione, di tre quarti e rivolti verso la camera meridionale; la donna protrae elegantemente le braccia verso la medesima direzione, come se stesse mostrando la via da seguire, mentre l'uomo sorregge uno strano oggetto curvilineo e accanto alla sua lunga veste è raffigurato un bruciaprofumi a forma di montagna universale Bo – motivo per cui questa tipologia di bruciaprofumi viene definita *boshanlu* 博山炉 –, oggetti introdotti nei corredi funerari a partire dall'epoca Han.<sup>176</sup> L'usanza di collocare all'interno della tomba immagini che rappresentassero gli occupanti del sepolcro, come nella tomba di Qilin'gang, venne introdotta durante la dinastia Han Orientale e costituisce un metodo figurativo alternativo al 'posto dello spirito', una seduta vuota adibita nei sepolcri del primo periodo Han per simboleggiare la presenza delle anime invisibili dei defunti.<sup>177</sup>

<sup>176</sup> L'utilizzo dei bruciaprofumi è attestato sin dal V secolo a.C., ma la tipologia *boshanlu*, in particolare, comparve durante l'epoca Han, in accordo con le credenze e i culti legati agli immortali, quindi anche alle montagne. Un esemplare di *boshanlu* è stato rinvenuto all'interno della summenzionata tomba di Liu Sheng a Mancheng, Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 494.

<sup>177</sup> Wu, *The Art of the Yellow Springs...*, *op. cit.*, pp. 67-69.



Figura 39 Calco della decorazione sulla parete orientale della camera settentrionale della tomba di Qilin'gang.

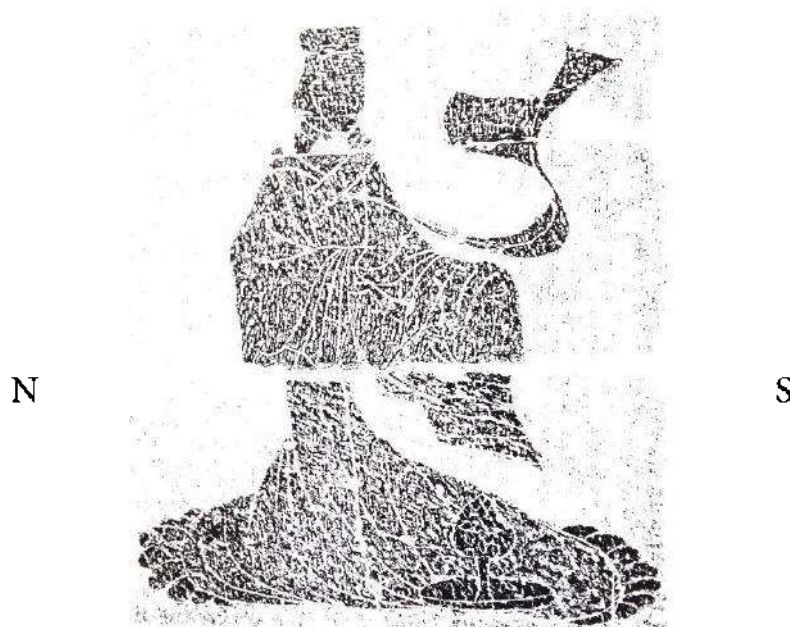


Figura 40 Calco della decorazione sulla parete orientale della camera centrale della tomba di Qilin'gang.

Le decorazioni scolpite sulla copertura piatta delle camere funerarie concludono l'analisi del programma iconografico ospitato dai due ambienti. Come anticipato, le scene riportate sui soffitti sono leggermente diverse, ma, al contempo, sono entrambe ambientate nel regno celeste e animate dalle stesse figure principali e per questo motivo verranno descritte parallelamente, come le rappresentazioni realizzate sulle pareti orientali delle due camere. I bassorilievi esibiscono pressoché le stesse misure, ma nella camera settentrionale sono scolpiti su sei lastre litiche, mentre nella camera centrale su quattro, più grandi (Figure 41, 42). Lo sfondo di questa ambientazione celeste è costituito dai motivi di nuvole osservati nella maggior parte delle immagini riconducibili a questa sfera. Al centro di tutte e due le composizioni appare un animale simile a un rospo, che ricorda quello raffigurato sull'architrave della porta d'ingresso del sepolcro, con grandi occhi, ma senza la coda e con una mostruosa bocca aperta dalla quale spuntano denti appuntiti; in entrambi i casi hanno gli arti inferiori divaricati, con una zampa flessa e l'altra tesa, e quelli superiori aperti allo stesso modo, con una mano che sorregge la pianta dell'immortalità. I rospi sono affiancati da due esseri alati e serpentiformi che protraggono le braccia verso il centro della scena e con lunghissime code che avvolgono i rospi sugli arti. Nella decorazione sul soffitto della camera funeraria della defunta, altri due soggetti sono scolpiti nella parte inferiore del bassorilievo: sull'estremità orientale compare un serpente piumato che mostra la lingua, mentre sul margine opposto uno strano animale con la bocca aperta, più piccolo rispetto alle altre figure. Nella camera funeraria del defunto, sotto alla creatura serpentiforme rappresentata sul lato ovest della composizione, è raffigurato un altro personaggio, purtroppo irriconoscibile. A differenza del bassorilievo realizzato sul soffitto dell'anticamera, qui i soggetti interagiscono tra loro e sono ritratti in pose molto dinamiche, che sembrano scaturire dalla stessa energia che pervade l'intera scena.

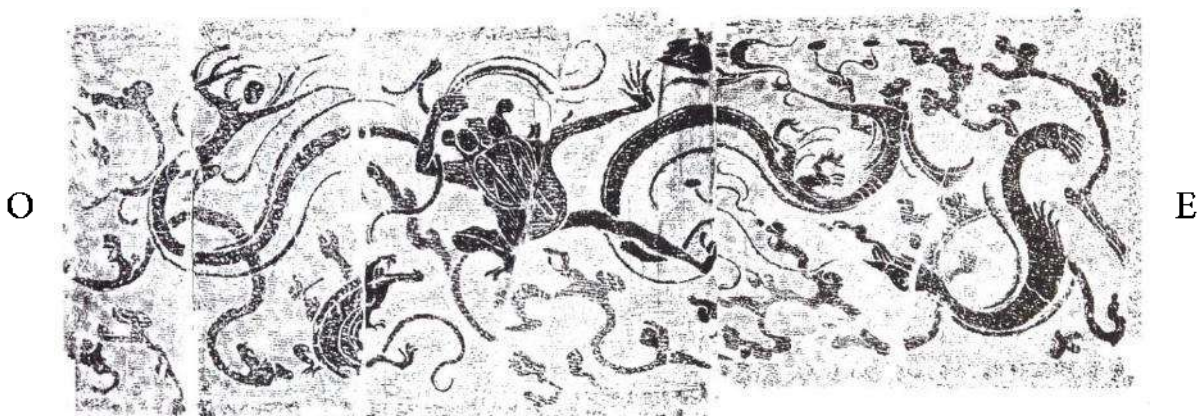


Figura 41 Calco della decorazione sul soffitto della camera settentrionale della tomba di Qilin'gang.

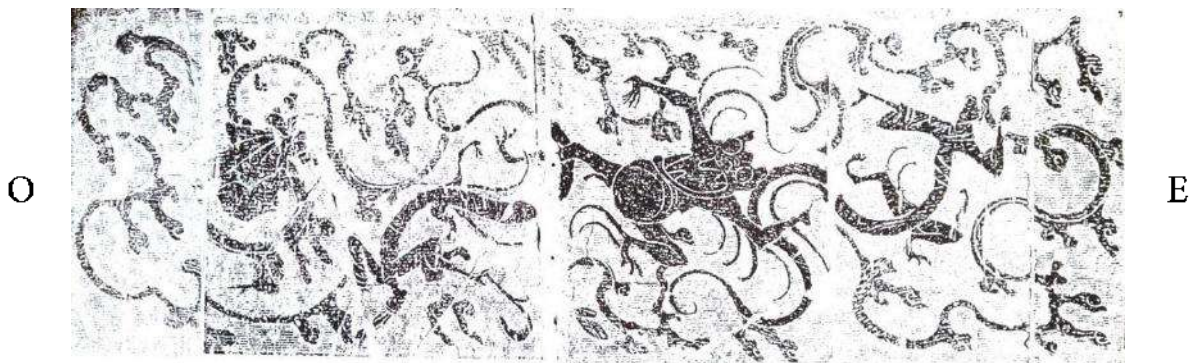


Figura 42 Calco della decorazione sul soffitto della camera centrale della tomba di Qilin'gang.

L'ultimo vano esplorato è la camera meridionale, alla quale si accede attraverso l'anta posta sulla nicchia orientale del lato meridionale della camera centrale, che corrisponde alla parete settentrionale di questa stanza. È l'ambiente più povero di rappresentazioni, in quanto gran parte della parete meridionale è rivestita da mattoncini e il soffitto è formato solamente dalla copertura a botte in mattoni, perciò totalmente privo di decorazioni; l'unica parete interamente scolpita è quella divisoria. Infatti, probabilmente il vano ospitava il corredo funerario dei coniugi e, forse, la piattaforma in mattoni realizzata sopra alla pavimentazione fungeva da ulteriore sostegno per gli oggetti posizionati all'interno della camera.

Come negli altri ambienti posteriori della tomba, anche il lato settentrionale della camera meridionale (Figura 43) è sormontato dalla testa di drago scolpita sull'architrave occidentale e da altre due creature che si affrontano tra le nuvole sui restanti architravi: uno strano animale in posizione minacciosa – simile al topo raffigurato sulla parete settentrionale e meridionale rispettivamente della camera funeraria della donna e dell'uomo – e una tigre dalla folta coda. Al contrario, i soggetti rappresentati sui pilastri e sulle lastre che chiudono l'incavo delle nicchie rivelano contenuti non omogenei. Non una divinità, ma un'elegante figura umana in atteggiamento rispettoso ricorre sul pilastro in prossimità dell'ingresso, introducendo all'ultimo ambiente. Di seguito, all'interno della nicchia occidentale, si riconosce un altro personaggio umano, con una raffinata acconciatura, spalle possenti e le ginocchia flesse nell'intento di armare la balestra raffigurata sotto ai suoi piedi; molto probabilmente, è un personaggio d'ispirazione mitologica ritrovato in altre tombe del periodo Han, come quella di Yi'nan: viene solitamente interpretato dagli studiosi come Juezhang, simbolo di potenza e perciò paragonato a Shen Tujia, un noto soldato dell'esercito di Gaozu; in alternativa, viene identificato con il sopraccitato

arciere mitico Yi che, una volta sopraggiunta la morte, secondo la leggenda, venne venerato come Zongbu, lo spirito che proteggeva dalle influenze maligne, al quale, durante l'epoca Han, si rivolgevano sacrifici per allontanare spiriti indesiderati dalle proprie residenze.<sup>178</sup> I pilastri che delimitano la nicchia centrale si distinguono per la dinamicità delle pose di due esseri immortali piumati, che danzano agitando verso l'alto la pianta dell'immortalità; al centro, le medesime figure umane che contraddistinguono l'anta della camera centrale sono rivolte verso est. La nicchia orientale è occupata, al centro, da un uomo inginocchiato, mentre sul pilastro orientale che la sorregge ricorre un essere simile a un drago ritratto nella stessa posa assunta da quello raffigurato sulla parete settentrionale della camera funeraria della defunta, con le gambe tese verso l'alto, ma in procinto di afferrare un pesce sopra al capo.

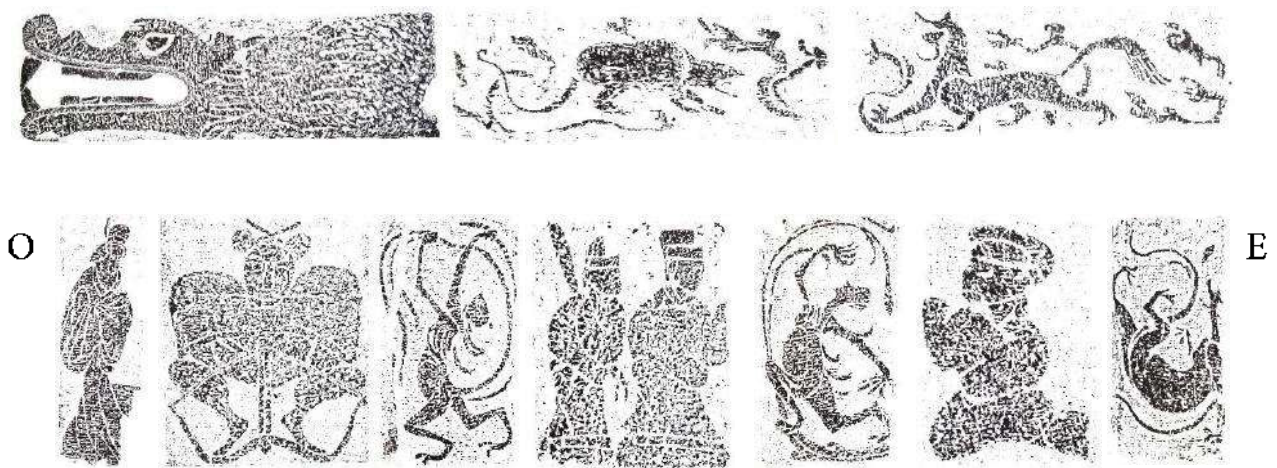


Figura 43 Calco delle immagini rappresentate sulla parete settentrionale della camera meridionale della tomba di Qilin'gang (nicchia occidentale, centrale e orientale).

Il lato orientale della camera è sigillato da lastre di pietra disadorne. Anche la parete meridionale, per ragioni strutturali, è arida di bassorilievi e decorata solamente sui pilastri e sugli architravi (Figura 44). Ognuno dei quattro pilastri è dominato da una figura umana con una lunga veste e un autorevole copricapo, raffigurata di profilo e rivolta verso ovest; tutti i personaggi, ipoteticamente funzionari, sono in piedi, ad eccezione di uno ritratto inginocchiato. L'architrave occidentale, anche lungo questa parete, ha la forma della testa di un grande drago con le fauci aperte, ma, diversamente dalle altre camere, è capovolto verticalmente tale da poggiare la superficie frastagliata sui pilastri esponendo quella piatta, forse

<sup>178</sup> Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, p. 512.

per conferire maggiore stabilità alla copertura a botte. La sezione superiore della parete si interrompe con le immagini di due imponenti unicorni con lunghe e folte criniere che campeggiano sull'architrave centrale e quello orientale uno di fronte all'altro.

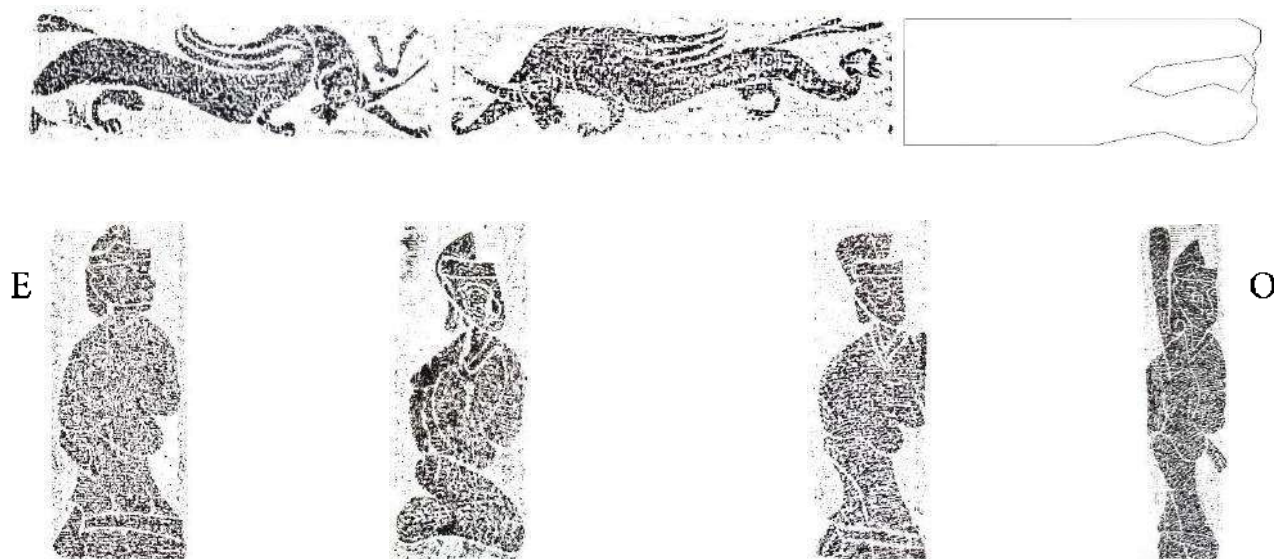


Figura 44 Calco delle immagini rappresentate sulla parete meridionale della camera meridionale della tomba di Qilin'gang (pilastri, architravi).

Dopo aver perlustrato la tomba di Qilin'gang, il programma iconografico emerge nel suo complesso: singole immagini raffiguranti figure umane in atteggiamento deferente prevalgono sulle superfici verticali, concentrate soprattutto sui pilastri che introducono alla tomba e che separano le due camere funerarie; animali di buon auspicio, creature fantastiche ed esseri immortali – oltre al caso particolare di Fuxi e Nüwa – animano le nicchie delle altre pareti delle camere sepolcrali, spesso scolpiti sui pilastri e sulle lastre che sigillano le nicchie, in ogni caso sugli architravi di tutti i vani della tomba; i soffitti mettono in scena complesse ambientazioni celesti, dove divinità e creature legate alla realtà ultraterrena chiudono concretamente la tomba e simbolicamente il microcosmo che rappresenta. In generale, le rappresentazioni appartenenti alla sfera ultraterrena mostrano un forte dinamismo, sia per quanto riguarda soggetti singoli che scene complesse, mentre gli esseri umani si distinguono per pose più statiche.<sup>179</sup> In conclusione, sebbene alcuni motivi si ripetano in posizioni diverse, il programma iconografico è molto ricco e diversificato: scene dalla vita terrena, dal regno degli immortali e dal regno

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 517.

celeste sono tutte **integrate** all'interno della tomba, anzi, ognuna delle camere sembra racchiudere entro confini limitati un piccolo microcosmo completo – ad eccezione del vano meridionale non predisposto del soffitto in pietra decorato. Tuttavia, nonostante il mondo dei vivi sia richiamato frequentemente dalle figure di uomini e di donne, effettivi richiami alla vita dei due occupanti sono assenti, mentre la maggior parte delle decorazioni rimanda apertamente al mondo ultraterreno, mostrando una **plethora** di esseri sovranaturali che accoglie i defunti proteggendoli e guidandoli verso la loro destinazione finale; molti di questi sono **soggetti** comuni dell'arte funeraria Han e direttamente riconducibili alle credenze legate all'immortalità. Di conseguenza, si può affermare che il **programma funerario** della tomba di Qilin'gang rappresenti una ricca esaltazione dell'ambizione dei defunti di ottenere l'immortalità *post mortem* a partire dal sepolcro.

#### 4.4 Corredo della tomba di Qilin'gang

Oltre a demolire la porta d'ingresso, è piuttosto probabile che i tombaroli privarono il sepolcro di molti degli oggetti che una volta facevano parte del ricco corredo funerario dei due defunti, lasciando allo sventurato archeologo solo qualche manufatto in terracotta e in bronzo, rinvenuto tra il fango che **invadeva** l'anticamera; **nessun oggetto** è stato ritrovato nella camera meridionale o nelle camere funerarie. Sono stati riportati **alla luce** un vaso tripode *ding* 鼎 di terracotta di colore verde-giallo, con il corpo circolare decorato, a fondo piatto e munito di coperchio (Figura 45); un vaso *dui* 敦 di terracotta di colore giallo, con il corpo piuttosto semplice e a fondo piatto (Figura 46). Sebbene danneggiati, si contano anche due set di recipienti *cang* 仓 di terracotta di colore verde o giallo: hanno la base piatta alla quale sono fissati tre piedi, entrambi presentano dei fori circolari sulla parte inferiore del corpo cilindrico – il primo set uno, mentre il secondo due; entrambi riportano decorazioni incise sulle sezioni inferiori del corpo cilindrico e sul coperchio, dove si riconoscono creature fantastiche (Figura 47). L'ultimo manufatto di terracotta rinvenuto è un *mingqi*, una riproduzione in miniatura di un edificio a tre piani con i tetti perfettamente intatti e le aperture sui lati ben visibili (Figura 48). Stranamente, sono sopravvissute anche sei monete (Figura 49) di valori diversi e uno specchio circolare di bronzo sulla cui superficie ricorre un'iscrizione e le immagini di quattro draghi disposti a coppie, con una sola zampa e le fauci aperte (Figura 50).



Figura 45 Vaso *ding* (h. 37,5 cm; d. 29 cm) rinvenuto nella tomba di Qilin'gang, terracotta.

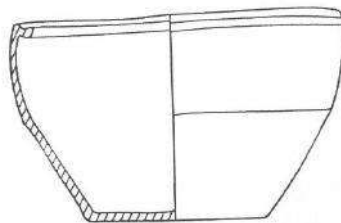


Figura 46 Vaso *dui* (h. ca. 18 cm; d. 25 cm) rinvenuto nella tomba di Qilin'gang, terracotta.

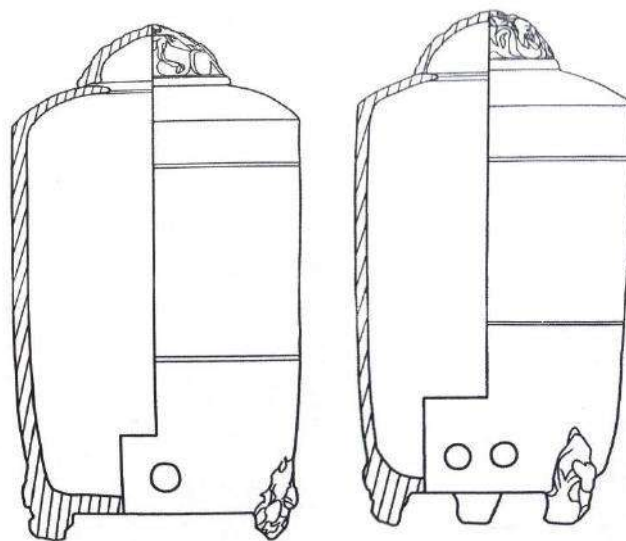


Figura 47 Recipienti *cang* (h. 48,5 cm; d. ca. 28,5 cm) rinvenuti nella tomba di Qilin'gang, terracotta.





Figura 48 Modellino di un edificio (h. 54,8 cm) rinvenuto nella tomba di Qilin'gang, terracotta.

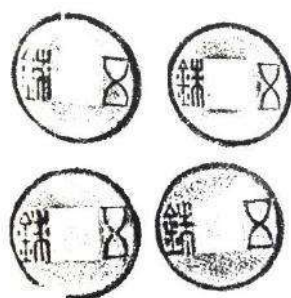


Figura 49 Monete rinvenute nella tomba di Qilin'gang.

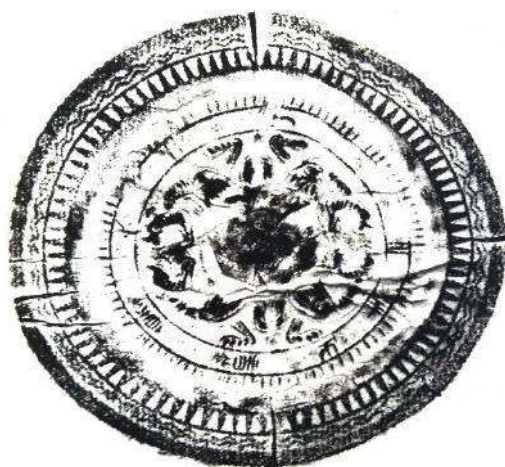


Figura 50 Specchio circolare (d. 9,8 cm) rinvenuto nella tomba di Qilin'gang, bronzo.

## 4.5 Datazione della tomba di Qilin'gang

Poche tombe del periodo Han contengono un'iscrizione che informa in merito alla data di realizzazione del sepolcro o di morte del defunto e la tomba di Qilin'gang purtroppo non è una di queste. Ciò nonostante, a seguito di analisi sulla struttura architettonica, il programma iconografico, le tecniche di realizzazione dei bassorilievi e il corredo, il sepolcro è stato datato intorno all'inizio o alla metà del I secolo d.C., ossia durante il periodo più produttivo e vivace degli Han Orientali dal punto di vista artistico, perlomeno nell'area di Nanyang.<sup>180</sup> Numerose sepolture risalenti alla suddetta epoca, sia nello Henan sia in altre regioni, presentano una struttura formata da lastre litiche e mattoncini di terracotta e, come la tomba di Qilin'gang, una pianta che si sviluppa da un'anticamera a due o più camere posteriori parallele – un altro esempio è la tomba di Yingzhuang, datata all'inizio del I secolo d.C. Come è emerso esaminando il programma iconografico, all'interno del sepolcro compaiono la maggior parte dei soggetti canonici dell'arte funeraria di questo determinato periodo della dinastia Han, soprattutto nel caso in cui venga rappresentato il regno degli immortali e quello celeste – la tomba di Yingzhuang mostra anche contenuti molto simili a quella di Qilin'gang. Talvolta le immagini sono combinate e inserite in un'unica composizione rivelando credenze legate all'immortalità pressoché coerenti a quelle in voga durante l'epoca Han Orientale, come si osserva sul soffitto dell'anticamera, dove gli animali delle quattro direzioni sono raffigurati intorno all'ipotetico Taiyi e accanto a Fuxi e Nüwa. Le enormi figure umane nella camera settentrionale e centrale, oltre a permettere l'interpretazione di quest'ultime come le camere funerarie dei defunti, suggeriscono che la tomba risalga almeno all'inizio del periodo Han Orientale, poiché, prima di questo momento, era pratica diffusa simboleggiare il defunto collocando all'interno della tomba solamente il 'posto dello spirito'. Per quanto riguarda le tecniche di realizzazione dei bassorilievi, secondo gli studi sull'evoluzione stilistica regionale di Nanyang, le figure a superficie scabra scolpite su fondo zigrinato sono tipiche del periodo di maturità dell'arte funeraria di Nanyang. Infine, benché depredata ripetute volte prima della scoperta ufficiale, la tomba ha restituito una serie di monete che, in base agli studi dello storico Peng Xinwei, risalgono all'impero di Guangwu, perciò confermano la datazione della tomba di Qilin'gang proprio intorno al periodo iniziale o centrale della dinastia Han Orientale.

---

<sup>180</sup> Huang e Chen, *Nanyang Qilin'gang Han huaxiangshi mu*, op. cit. p. 1; Han e Li, *Nanyang Handai huaxiangshi mu*, op. cit. pp. 14-16; Liu Ying 刘莹, "Chutan Nanyang Qilin'gang Han huaxiangshi mu xiangrui tuxiang" "初探南阳麒麟岗汉画像石墓祥瑞图像" (Analisi preliminare delle immagini di buon auspicio della tomba con bassorilievi di Qilin'gang, Nanyang), in *Dazhong wenyi* 大众文艺 (Arte e letteratura delle masse), vol. 19, 2012, p. 27.

## Conclusioni

Presentando i cambiamenti nell'ambito della concezione dell'anima e della nozione di immortalità che si manifestarono a partire dall'epoca imperiale e nel corso di tutta la dinastia Han, si è cercato di mettere in luce la mutabilità delle credenze religiose che alimentarono l'arte di origine funeraria all'interno del complesso contesto dell'impero Han. Tali elementi si sono rivelati imprescindibili al fine di tracciare l'evoluzione delle pratiche di sepoltura e dell'iconografia funeraria durante i quattro secoli di dominazione della dinastia e, infine, nel tentativo di interpretare e contestualizzare il ricco programma iconografico della tomba di Qilin'gang.

Il primo capitolo ha evidenziato che, in epoca Han, la riflessione filosofica e il pensiero religioso sulla destinazione dell'anima umana dopo la morte maturarono all'interno di un inestricabile sistema di idee sviluppatasi sin dall'antichità, fino a qualche decennio fa accettato dai sinologi come una trama uniforme e continua. Benché in tale sistema possano essere rintracciati alcuni elementi di continuità, a fronte delle recenti scoperte archeologiche da contesti funerari, è emerso un quadro molto più fluido e incostante di quanto ritenuto per secoli, all'interno del quale la visione tradizionale che sostiene l'universalità del dualismo dell'anima *hun-po* durante tutto il periodo Han è stata gradualmente attenuata e messa in discussione. La decodificazione e la reinterpretazione delle fonti manoscritte riportate alla luce hanno rivelato che la distinzione tra le due anime *hun* e *po* – e il loro distacco dopo la morte – tanto cara all'interpretazione tradizionale non fosse così rigida e, soprattutto, che non fosse necessariamente condivisa dall'intero tessuto sociale. Rivalutando questo inflessibile assunto, ma senza escludere totalmente la possibilità di una coesistenza di diverse concezioni, è possibile incoraggiare la nuova proposta che considera l'anima *hunpo* come un'unica entità destinata a risiedere con il corpo nella tomba. Questa nuova visione è confermata soprattutto dai reperti archeologici e trova la sua coerente manifestazione nella crescente valorizzazione, nel corso dell'epoca Han, della tomba come luogo di culto ancestrale e nella tendenza a costruire il sepolcro come una vera residenza, la dimora eterna dell'anima e del corpo. Direttamente legata alla questione dell'anima, la costante ricerca dell'immortalità iniziata in tempi remoti non cessò mai di attrarre gli imperatori e le classi nobili, propagandosi anche a livello locale tra le classi emergenti di mercanti e proprietari terrieri, oltre che tra ceti sociali meno elevati. Tuttavia anche la concezione di immortalità e i culti imperiali e locali ad essa legati subirono cambiamenti decisivi

durante il periodo Han, esigualmente documentati dalle fonti letterarie ma ampiamente riflessi nei complessi tombali: l'immortalità non era più ricercata tramite le tecniche meditative e respiratorie trasmesse dai *fangshi*, ma divenne una condizione ottenibile *post mortem* solo dopo aver oltrepassato il *daxian*, perciò la tomba non rappresentava la destinazione finale dell'anima *hunpo*, ma si trasformò nel luogo in cui poteva essere conseguita l'immortalità e attraverso il quale il defunto poteva sperare di raggiungere la realtà ultraterrena. Il sepolcro, quindi, non si limitava a richiamare una vera dimora, ma era costruito tentando di realizzare un armonioso microcosmo per il defunto, all'interno del quale la struttura, le immagini e i corredi erano attentamente integrati per rivelare questo nuovo significato simbolico. Le eccezionali innovazioni a livello architettonico, iconografico e del corredo riscontrabili nelle tombe a camera sono una chiara e dirompente espressione del superamento della dicotomia dell'anima e dei cambiamenti che in epoca Han interessarono le credenze relative all'immortalità e alla vita ultraterrena, a loro volta determinati dal progressivo sfaldamento del sistema politico, sociale, rituale e religioso della dinastia Zhou.

Data la durata temporale e l'estensione territoriale dell'impero Han, questi radicali cambiamenti, in ogni caso, non comportarono un'estrinsecazione uniforme di tali credenze nelle tombe, anzi, le sepolture e i programmi iconografici esibiti mostrano in ogni caso la complessità e l'eterogeneità delle numerose idee che motivarono l'accurata costruzione e decorazione dei sepolcri; inoltre, dimostrano che l'immenso fiume che trasportava queste idee – alla base dello sviluppo dell'arte funeraria Han –, seppur deviando il suo corso verso un maggiore interesse nei confronti dell'individuo, continuava ad essere alimentato da diverse correnti di pensiero e trasmissioni di credenze in continuo movimento. Il mutato sistema di valori, incline all'affermazione individuale, favorì ulteriormente la diffusione di idee differenti – talvolta anche discrepanti tra loro – in base alle convinzioni personali, al tessuto sociale e al grado di istruzione del defunto. Ciò nonostante, a prescindere da questi fattori di grande diversità, dalle tombe del periodo Han trapela un aspetto continuativo: la sfera umana e quella celeste si incontrano e coesistono all'interno della sepoltura. Contrariamente all'interpretazione tradizionale, dalle complesse strutture architettoniche, i programmi iconografici e i corredi traspare che non fossero semplicemente concepiti per indicare il rango dell'occupante della tomba e consentire alla sua anima di mantenerlo nel mondo ultraterreno – basti pensare al declino dei bronzi rituali, disposti nei corredi per segnalare la posizione sociale del defunto –, piuttosto che fossero interamente realizzati per agevolare il defunto nella sua vita ultraterrena. Disponendo funzionalmente scene di cerimoniali funebri e danze rituali accanto a esseri immortali, costellazioni e divinità si intendeva sottolineare la transizione che si compiva all'interno del

sepolcro, dal mondo dei vivi alla realtà ultraterrena, annunciando il raggiungimento dell'immortalità.<sup>181</sup> In virtù di queste considerazioni e in vista di interpretazioni e datazioni sempre più accurate e attendibili, il simbolico microcosmo creato dalla connessione di tutti questi elementi dovrebbe essere valutato come un'unità, perciò le affascinanti decorazioni impresse sulle pareti delle tombe e sui corredi funerari dovrebbero essere analizzate in relazione le une alle altre e tenendo conto del significato espresso dalla struttura architettonica.

Sotto quest'ottica, dopo aver introdotto il contesto regionale in cui è sorta la tomba di Qilin'gang, è stata descritta la struttura architettonica del sepolcro, completata da una panoramica completa del suo programma iconografico e dall'interpretazione di alcune scene e soggetti. Malgrado l'impossibilità di identificare alcuni dei soggetti rappresentati – sia a causa del deterioramento dei bassorilievi sia dell'astrusità delle figure – e nonostante la lontananza da una completa e sincera interpretazione di tutte le immagini, esplorando questo sepolcro dalle porte d'ingresso alle camere posteriori, dalla struttura architettonica al programma iconografico – non si può dire lo stesso del corredo poiché solo una minima parte è scampata alla depredazione dei tombaroli –, è emerso il suo significato più profondo: la tomba di Qilin'gang riflette coerentemente la visione del sepolcro come microcosmo simbolico, rappresentando l'aspirazione dei defunti di servirsi di questo spazio per ottenere l'immortalità *post mortem* e raggiungere la realtà celeste. Per quanto riguarda le caratteristiche architettonico-strutturali, la sepoltura sembra essere costruita tentando di ricreare un vero edificio del mondo terreno: è accessibile tramite una porta ed è strutturata in ampi vani divisi per funzione, tra cui un'anticamera, che può rappresentare la corte, due camere funerarie simbolo degli appartamenti privati e un ultimo ambiente identificabile come deposito; ciò nonostante, la tomba non è alta abbastanza da consentire la praticabilità effettiva delle varie camere, tantomeno da permettere di celebrarvi i rituali funebri, perciò non rivela l'intenzione di ricreare perfettamente una residenza terrena all'interno della quale avrebbe dovuto trattenersi l'anima del defunto, ma solo di simboleggiare uno spazio reale funzionale al conseguimento dell'immortalità, nel quale l'anima transitava per poi raggiungere l'aldilà. La copertura a botte per questo complesso tombale a pianta quadrata, rispettivamente simboli del cielo e della terra, può rappresentare un altro elemento architettonico che avvalorava la funzione della tomba in oggetto come microcosmo. Per quanto concerne l'iconografia, innanzitutto, nella tomba di Qilin'gang non c'è alcuna traccia del dualismo dell'anima *hun-po* e della loro separazione dopo la morte, anzi, alcuni elementi decorativi inducono a pensare che la

---

<sup>181</sup> Rastelli, "Lusso e immortalità: l'arte Han", *op. cit.*, pp. 530-531.

credenza religiosa qui espressa sia quella basata sull'unitarietà dell'anima: in due delle camere posteriori compaiono i ritratti dei defunti, individuati come equivalenti del 'posto dello spirito' durante l'epoca Han Orientale, quindi simboli delle anime dei due occupanti. Tuttavia, anche il programma iconografico suggerisce che la destinazione finale delle anime raffigurate non fosse il sepolcro: incorporando tutte e tre le realtà dell'immaginario Han, la sfera terrena, quella celeste e quella degli immortali, nella tomba viene riprodotto un perfetto microcosmo tripartito in Terra, Cielo e regno degli immortali per simboleggiare un luogo slegato dal tempo e dallo spazio, a metà tra il mondo terreno e quello ultraterreno, dove il defunto viene guidato da esseri immortali e divini oltre il *daxian*. La coesistenza di queste rappresentazioni sulle pareti rivela anche che esseri umani e esseri sovranaturali convivessero nella dimensione ultraterrena e che le loro realtà non fossero sempre divise in modo netto.<sup>182</sup> Ad ogni modo, la tomba di Qilin'gang è per la maggior parte decorata da bassorilievi scolpiti con esseri immortali, creature di buon auspicio e divinità appartenenti alla sfera ultraterrena, mentre riferimenti alla vita terrena del defunto sono esigui; questo dimostra che, a dispetto di quanto spesso generalizzato, i temi rappresentati nelle tombe risalenti al periodo Han Orientale non sempre sono profani e propensi all'esaltazione della vita e della carriera del defunto, bensì in molti casi i contenuti sono incentrati sulla dimensione ultraterrena, svelando dunque profonde credenze religiose e filosofiche.<sup>183</sup> In conclusione, si può ipotizzare che, nell'edificare e decorare la sepoltura, gli occupanti della tomba di Qilin'gang ambissero a condurre le loro anime *hunpo* verso il raggiungimento dell'immortalità in un mondo ultraterreno ideale. Sebbene non siano stati ritrovati epitaffi, dalla grande concentrazione di immagini e dalla grande varietà dei contenuti si può desumere che i defunti rivestissero una posizione sociale medio-elevata e godessero di un buon grado di istruzione, tanto che incaricarono di decorare la tomba con serie di motivi tipici dell'arte funeraria del primo periodo Han Orientale appellandosi a stratificate tradizioni religiose. La stessa ricchezza contenutistica del programma iconografico costituisce anche uno degli elementi che permettono di accertare la datazione della tomba alla suddetta epoca.

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 519.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 511.

## Bibliografia

Andreini Attilio, “Categorie dello ‘spirito’ nella Cina pre-Buddhista”, in M. Pagano (a cura di), *Lo spirito. Percorsi nella filosofia e nelle culture*, in “Essere e Libertà”, Milano e Udine: Mimesis, 2011.

Brashier Ken E., “Han Thanatology and the Division of ‘Souls’”, in *Early China*, vol. 21, 1996, pp. 125-158.

Bujard Marianne, “State and Local Cults in Han Religion”, in J. Lagerwey e M. Kalinowski (a cura di), *Early Chinese Religion*, vol. 2, Leiden: Brill, 2009.

Canton Caterina, *La danza nell'arte funeraria della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.)*, tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, 2011/2012.

Dramer, Kim I. N., *Between the Living and the Dead: Han Dynasty Stone Carved Tomb Doors*, tesi di Dottorato, Columbia University, 2002.

Fracasso Riccardo, “Holy mother of Ancient China: A New Approach to the Hsi-wangmu Problem” in *T'oung Pao*, vol. 74, 1988, pp. 1-46.

Fracasso Riccardo, *Huangquan: Il mistero delle Sorgenti Gialle*, in G. G. Filippi (a cura di), *I Fiumi Sacri. Corsi celesti e correnti sotterranee: le acque vitali nel macrocosmo e nel microcosmo, atti del Convegno Nazionale omonimo, Venezia 9-10 Ott. 2008*, *Indoasiatica* 6/2009, Venezia: Cafoscarina, 2009, pp. 253-261.

Guo Jue, “Concepts of Death and the Afterlife Reflected in Newly Discovered Tomb Objects and Texts from Han China”, in A. Olberding e P. J. Ivanhoe (a cura di), *Mortality in Traditional Chinese Thought*, Albany: State University of New York press, 2011.

Han Yuxiang e Li Chenguang 韩玉祥, 李陈广, *Nanyang Handai huaxiangshi mu* 南阳汉代画像石墓

(Le tombe Han di Nanyang con bassorilievi), Zhengzhou: Henan Meishu chubanshe, 1998.

He Xilin, “The Feathered Being and its Symbolic Meaning in Han Dynasty Art”, in *Chinese Archaeology*, vol. 11, 2011, pp. 165-175.

Huang Yafeng e Chen Changshan 黄雅峰, 陈长山, *Nanyang Qilin'gang Han huaxiangshi mu* 南阳麒麟岗汉画像石墓 (La tomba Han di Qilin'gang con bassorilievi su pietra, Nanyang), Xi'an: Xi'an San Qin chubanshe, 2008.

James Jean, *An Iconographic Study of Two Late Han Funerary Monuments: The Offering Shrines of The Wu Family and The Multichamber Tomb At Holingor*, tesi di Dottorato, University of Iowa, 1983.

James Jean, “The Role of Nanyang in Han Funerary Iconography” in *Oriental Art Magazine*, vol. 36, n. 4, 1990, pp. 222-232.

James Jean, “An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty”, in *Artibus Asiae*, vol. 55, n. 1, 1995, pp. 17–41.

James Jean, *A Guide to the Tomb and the Shrine Art of the Han Dynasty 206 B.C.-A.D. 220*, Lewiston: Edwin Mellen Press, 1996.

James Jean, “The Eastern Han Offering Shrine: A Functional Study”, in *Archives of Asian Art*, vol. 51, 1998, pp. 16–29.

Lewis Mark Edward, *History of imperial China. The early Chinese empires: Qin and Han*, vol. 1, Cambridge (MA) e Londra: Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

Li Chen, *Han Dynasty (206BC-AD220) Stone Carved Tombs in Central and Eastern China*, tesi di Dottorato, University of Oxford, 2015.

Lippiello Tiziana, “Verso l'immortalità: itinerari del Cielo e della Terra”, in M. Scarpari e T. Lippiello (a



cura di), *Caro Maestro... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2005.

Lippiello Tiziana, "La vita nell'oltretomba: credenze religiose e pratiche culturali", in L. Lanciotti e M. Scarpari (a cura di), *Cina: Nascita di un impero*, Milano: Skira, 2006.

Lippiello Tiziana, "Anima, torna indietro!: la morte e l'aldilà nella Cina antica", in M. Scarpari e S. De Caro (a cura di), *I due imperi. L'aquila e il dragone*, Milano: Federico Motta Editore, 2010, pp. 62-65.

Lippiello Tiziana, "Pensiero e religione in epoca Zhou", in T. Lippiello e M. Scarpari (a cura di), *La Cina, Dall'età del Bronzo all'impero Han*, vol. 1, Torino: Einaudi, 2013,

Liu Ying 刘莹, "Chutan Nanyang Qilin'gang Han huaxiangshi mu xiangrui tuxiang" "初探南阳麒麟岗汉画像石墓祥瑞图像" (Analisi preliminare delle immagini di buon auspicio della tomba con bassorilievi di Qilin'gang, Nanyang), in *Dazhong wenyi* 大众文艺 (Arte e letteratura delle masse), vol. 19, 2012, pp. 27-28.

Loewe Michael, *Everyday Life in Early Imperial China during the Han Period (202 B.C.- A.D. 220)*, Londra: Batsford Ltd, 1968.

Loewe Michael, *Ways to Paradise: the Chinese Quest for Immortality*, Londra: George Allen & Unwin, 1979.

Loewe Michael, *Chinese Ideas of Life and Death: Faith, Myth and Reason in the Han Period (202 BC-AD 220)*, Londra: Allen & Unwin, 1982.

Loewe Michael, "The Religious and Intellectual Background" in D. Twitchett e M. Loewe (a cura di), *The Cambridge history of China. The Ch'in and Han Empires, 221 BC-AD 220*, vol. 1, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Loewe Michael, "The Imperial Tombs of the Former Han Dynasty and Their Shrines", in *T'oung Pao*, vol. 78, n. 4/5, 1992, pp. 302-340.

Loewe Michael, “Confucian’ Values and Practices in Han China”, in *T’oung Pao*, vol. 98, n. 1/3, 2012, pp. 1-30.

Pirazzoli-t’Serstevens Michèle, “Death and the Dead: Practices and Images in the Qin and Han”, in J. Lagerwey e M. Kalinowski (a cura di), *Early Chinese Religion*, vol. 2, Leiden: Brill, 2009.

Poo Mu-Chou, Ideas Concerning Death and Burial in Pre-Han and Han China, in *Asia Major*, vol. 3, n. 2, 1990, pp. 25-62.

Poo Mu-Chou, *In Search of Personal Welfare: A View of Ancient Chinese Religion*, Albany: State University of New York press, 1998.

Poo Mu-Chou, “Preparation for the Afterlife in Ancient China”, in A. Olberding e P. J. Ivanhoe (a cura di), *Mortality in Traditional Chinese Thought*, Albany: State University of New York press, 2011.

Powers Martin J., *Art and Political Expression in Early China*, New Haven and London: Yale University Press, 1991.

Puett Michael, “Sages, the Past and the Dead: Death in the *Huainanzi*”, in A. Olberding e P. J. Ivanhoe (a cura di), *Mortality in Traditional Chinese Thought*, Albany: State University of New York press, 2011, pp. 225-226.

Rastelli Sabrina, “Lusso e immortalità: l’arte Han”, in T. Lippiello e M. Scarpari (a cura di), *La Cina, Dall’età del Bronzo all’impero Han*, vol. 1, Torino: Einaudi, 2013.

Rawson Jessica, “The Eternal Palaces of the Western Han: A New View of the Universe”, in *Artibus Asiae*, vol. 59, n. 1/2, 1999, pp. 5-58.

Seidel Anna, “Post-mortem Immortality, or: the Taoist Resurrection of the Body”, in S. Shaked *et al.*, *Gilgul: Essays on Transformation, Revolution and Permanence in the History of Religions dedicated to R. J. Zwi Werblowsky*, Brill, Leiden, 1987.

Thompson Lydia duPont, *The Yi'nan Tomb: Narrative and Ritual in Pictorial Art of the Eastern Han (25-220 C.E.)*, tesi di Dottorato, New York University, 1998.

Tseng Lillian Lan-ying, *Picturing Heaven in Early China*, Cambridge (MA) e Londra: Harvard University Asia Center, 2011.

Vampej Nataša, "Han Mural Tombs: Reflection of Correlative Cosmology through Mural Paintings", in *Asian and African Studies*, vol. 15, n. 1, 2011, pp. 19-48.

Wallace Leslie V., "Betwixt and Between: Depictions of Immortals (Xian) in Eastern Han Tomb Reliefs", in *Ars Orientalis*, vol. 41, 2011, pp. 73–101.

Wang Eugene, "Ascend to Heaven or Stay in the Tomb? Paintings in Mawangdui tomb 1 and the Virtual Ritual of Revival in second-century B.C.E. China", in A. Olberding e P. J. Ivanhoe (a cura di), *Mortality in Traditional Chinese Thought*, Albany: State University of New York press, 2011.

Wong Pui Y., *The Siling (Four Cardinal Animals) in Han Pictorial Art*, tesi di Dottorato, University of London, 2006.

Wu Hung, "From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition", in *Early China*, vol. 13, 1988, pp. 88-90.

Wu Hung, "Beyond the 'Great Boundary': Funerary Narrative in the Cangshan Tomb", in J. Hay (a cura di), *Boundaries in China*, Londra: Reaktion Books Ltd, 1994.

Wu Hung, "Where Are They Going? Where Did They Come From? Hearse and 'Soul Carriage' in Han Dynasty Tomb Art", in *Orientalism*, vol. 29, n. 6, 1998, pp. 22-31.

Wu Hung, *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs*, Londra: Reaktion Books Ltd, 2010.

Wu Hung, "Han Sarcophagi: Surface, Depth, Context", in *Res: Anthropology and aesthetics*, n. 61/62,

2012, pp. 196-212.

Xin Lixiang 信立祥, *Handai huaxiangshi zonghe yanjiu* 汉代画像石综合研究 (Analisi complessiva dei bassorilievi su pietra di epoca Han), Pechino: Wenwu chubanshe, 2000.

Yü Ying-shih, "O Soul Come Back! A Study of the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China" in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 47, n. 2, 1987.

Yü Ying-shih, "Life and Immortality in the Mind of Han China", in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 25, 1964-1965.

Zhao Jinchao, "Integration and Transformation: A Study of the Sun and the Moon Depicted in the Imagery of Fuxi and Nüwa", in *Asian Studies*, vol. 7, n. 2, pp. 13-45.

## Sitografia

Chinese Text Project: <https://ctext.org/>.

Colburn Clydesdale Heather, "The Vibrant Role of Mingqi in Early Chinese Burials", in *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009.

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.165.19/>.

## Glossario

<i>baihu</i>	白虎	tigre bianca (dell'Ovest)
<i>baoshen</i>	保身	preservare il corpo
<i>bi</i>	璧	disco rituale di giada
<i>biandian</i>	便殿	sale laterali della tomba
<i>boju jing</i>	博局镜	specchio con motivi TLV (letteralmente 'specchio con la forma del gioco <i>liubo</i> )
<i>boshanlu</i>	博山炉	bruciapfumi a forma di montagna universale Bo
<i>busi</i>	不死	non morire
<i>busi zhi yao</i>	不死之藥	droghe vegetali per l'immortalità
<i>cang</i>	仓	recipiente cilindrico
<i>changsheng</i>	長生	longevità
<i>chao</i>	朝	camera della tomba adibita ai rituali funebri
<i>citang</i>	祠堂	tempietto per le offerte
<i>daxian</i>	大限	'grande confine', limbo attraversato dall'anima del defunto per raggiungere l'aldilà
<i>ding</i>	鼎	vaso tripode
<i>diquan</i>	地券	contratti di compravendita del terreno adibito a luogo di sepoltura
<i>dixia gongdian</i>	地下宫殿	'palazzo sotterraneo' (tomba rupestre)
<i>dixia</i>	地下	'sottosuolo' o mondo sotterraneo

<i>Dixiacheng</i>	地下丞	Assistente Magistrato dell'Oltretomba, funzionario del <i>dixia</i>
<i>Dixiazhu</i>	地下主	Signore dell'Oltretomba, funzionario del <i>dixia</i>
<i>Donghuang Taiyi</i>	东皇太一	Supremo Uno dell'Est, divinità
<i>Dongwanggong</i>	东王公	Re Padre d'Oriente, divinità
<i>dui</i>	敦	vaso
<i>ershiba xiu</i>	二十八宿	'ventotto logge lunari'
<i>fangshi</i>	方士	maestri esperti di tecniche esoteriche
<i>feng</i>	封	sacrificio rivolto al Cielo
<i>fenghuang</i>	凤凰	fenice
<i>fu</i>	復	rituale di richiamo dell'anima
<i>Fuxi</i>	伏羲	divinità celeste
<i>fuzhe</i>	復者	colui che officia il rituale <i>fu</i>
<i>gaodi</i>	告地	testo per 'informare il mondo sotterraneo'
<i>guan</i>	棺	feretro in legno
<i>gui</i>	鬼	demone o fantasma
<i>guo</i>	椁	camera funeraria in legno
<i>guomu</i>	椁墓	tomba composta da un sarcofago esterno <i>guo</i> e uno o più sarcofagi interni <i>guan</i> (tomba a pozzo)
<i>hengxue mu</i>	横穴墓	tomba scavata orizzontalmente (tomba a camera)
<i>Huangdi</i>	黄帝	Imperatore Giallo, divinità
<i>Huangquan</i>	黄泉	Sorgenti Gialle
<i>Huangshen</i>	黄神	Dio Giallo, divinità

<i>Huangtian Shangdi Taiyi</i>	皇天上帝太一	sacrificio rivolto al Cielo (letteralmente 'Augusto Cielo-Sovrano dell'Alto-Supremo Uno')
<i>huaxiangshi mu</i>	画像石墓	tomba a camera con bassorilievi su pietra
<i>hun</i>	魂	anima eterea
<i>ling zuo o shenwei</i>	灵座, 神位	'posto dello spirito'
<i>lingzhi</i>	灵芝	pianta di buon auspicio
<i>liubo</i>	六博	gioco da tavolo
<i>miao</i>	庙	tempio
<i>mingqi</i>	明器	'oggetti per lo spirito' o oggetti surrogati, modellini di beni materiali
<i>nanlao</i>	難老	ritardare la vecchiaia
<i>Nüwa</i>	女娲	divinità celeste
<i>po</i>	魄	anima ctonia
<i>qilin</i>	麒麟	unicorno
<i>qin</i>	寝	appartamenti privati
<i>qinglong</i>	青龙	drago verde (dell'Est)
<i>sanhuang</i>	三皇	Tre Sovrani
<i>shan</i>	禫	sacrificio rivolto alla Terra
<i>shen</i>	神	spirito
<i>sheng</i>	胜	copricapo di <i>Xiwangmu</i>
<i>shengqi</i>	生器	'oggetti reali', beni materiali del defunto
<i>shimu</i>	室墓	tomba a camera
<i>shipan</i>	式盘	strumento divinatorio

<i>shou</i>	壽	longevità
<i>shuxue mu</i>	竖穴墓	tomba scavata verticalmente (tomba a pozzo)
<i>siling</i>	四灵	creature di buon auspicio o ‘quattro spiriti’ (unicorno, fenice, tigre, drago)
<i>sishen</i>	四神	‘animali delle quattro direzioni’ ( <i>baihu, qinglong, xuanwu, zhuque</i> )
<i>Taiyi</i>	太一	Supremo Uno, divinità
<i>Tiandi</i>	天帝	Imperatore Celeste, divinità
<i>tianmen</i>	天门	Porta del Cielo
<i>Tu Bo o Houtu</i>	土伯 后土	divinità del mondo sotterraneo
<i>wusi</i>	毋死	non morire
<i>xian</i>	仙	essere immortale
<i>Xiwangmu</i>	西王母	Regina Madre d’Occidente, divinità
<i>xuanwu</i>	玄武	tartaruga nera (del Nord) o ‘guerriero nero’
<i>yamu</i>	崖墓	tomba scavata nella roccia (tomba rupestre)
<i>yong</i>	俑	statuetta sepolta con il defunto raffigurante esseri umani o animali in miniatura
<i>Youdu</i>	幽都	Capitale Oscura
<i>yuren</i>	羽人	‘uomo piumato’ o ‘uomo alato’, essere immortale
<i>yuxia</i>	玉匣	veste di giada
<i>zhaohun</i>	招魂	rituale di richiamo dell’anima
<i>zhenmu wen</i>	镇墓文	testo per la ‘stabilizzazione della tomba’
<i>zhenren</i>	真人	‘uomo autentico’



<i>zhuque</i>	朱雀	uccello vermiglio (del Sud)
<i>Zhuzang langzhong</i>	主藏郎中	Assistente dei morti, funzionario del <i>dixia</i>
<i>Zhuzangjun</i>	主藏君	Signore delle tombe, funzionario del <i>dixia</i>
<i>zun</i>	尊	recipiente