

Abstract: *The collection of Chinese art at the Museum of Oriental Art in Turin is one of the most important in Southern Europe. It is composed of more than 800 objects, mostly dating between the Neolithic and the 10th century AD, that constitute the richest selection of Chinese funerary art among Italian public collections. My paper presents an overview of the collection and relates on how it came to the museum from different sources, then focuses on a selection of the most rare and representative objects through ages.*

Ultimo arrivato tra i musei d'arte orientale d'Italia, il MAO si è affermato negli ultimi anni come il più visitato e il più attivo in termini di mostre ed eventi. La sua inaugurazione nel dicembre del 2008 nasceva dalla precisa volontà dell'allora giunta comunale torinese, in accordo col governo regionale del Piemonte e con il sostanziale supporto di fondazioni bancarie (Compagnia di San Paolo nello specifico), di trovare una collocazione adeguata per le collezioni civiche di arte asiatica al fine di valorizzarle, e di creare, contestualmente, un fulcro di attrazione museale per una città in fase di trasformazione: da polo industriale primario della Penisola a centro culturale del Nord-ovest. Il progetto obbediva anche all'intento di dare un segnale di apertura della Città per una società sempre più multietnica e globale.

Le raccolte dei Musei Civici,¹ già esposte in parte nel precedente Museo di Numismatica, Etnografia e Arti Orientali, erano invero insufficienti a coprire lo sterminato patrimonio artistico e culturale dell'Asia. Da un lato si è quindi deciso di inglobare nel nuovo museo parte delle collezioni della Regione Piemonte e delle fondazioni bancarie, dall'altro di incrementarne il patrimonio con una massiccia campagna di acquisizioni, che si è interrotta tuttavia bruscamente subito dopo l'inaugurazione del MAO. Oggi il museo dispone di quasi 2.300 opere, gran parte delle quali suddivise nell'allestimento permanente o esposte a rotazione nelle cinque 'gallerie' che lo compongono: Asia Meridio-

nale e Sud-est Asiatico; Cina; Giappone; Regione Himalayana; Paesi Islamici dell'Asia. A queste si sono aggiunti di recente più di 1.400 reperti di periodo pre-islamico provenienti dagli scavi iracheni di Seleucia e Coche,² attualmente non esposti.

La collezione di arte cinese, con 800 oggetti, è la più consistente tra quelle che compongono le cinque gallerie del MAO ospitate nel settecentesco Palazzo Mazzonis. La proprietà delle opere si suddivide tra Città di Torino, Regione Piemonte e Compagnia di San Paolo, cui attualmente si aggiungono tre statue di cavalli Tang 唐 (618-907) di un collezionista privato. Tutte le opere, a parte quelle conferite dalla Città, sono in prestito temporaneo (comodato) alla Fondazione Torino Musei (FTM) – l'ente che gestisce il MAO e gli altri due musei civici di Palazzo Madama (Museo d'Arte Antica) e GAM (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea). Per quanto riguarda la loro provenienza, una parte è frutto di donazioni e di limitati acquisti, mentre due gruppi di statue provengono dalle collezioni storiche dei Musei Civici; ma il grosso della collezione cinese del MAO, che ne caratterizza fortemente sia la natura sia il percorso espositivo, proviene dalla Fondazione Giovanni Agnelli (FGA) di Torino.

Analizziamo questi gruppi nel dettaglio, iniziando da quelli di esclusiva proprietà della Città.

Nove tessuti, un bronzo e un album fotografico, collocabili tra il periodo Qing 清 (1644-1911) e la Repubblica Cinese (1912-1949), sono stati donati da privati cittadini dopo l'apertura del museo. Tra questi spicca un grande drappo (445 × 320 cm), databile al tardo XVIII secolo, che raffigura Xiwangmu 西王母 nel giardino degli immortali. Il supporto in raso di seta blu scuro è perfettamente conservato e un recente restauro ha permesso di ricomporre il ricamo composto da filati di seta e oro (fig. 1). Inoltre, un gruppo abbastanza coerente di statuaria buddhista è stato acquisito nel

2005, in previsione dell'apertura del MAO, presso un unico gallerista torinese: si tratta di dieci sculture lignee di grandi dimensioni, databili tra il XVI e il XVIII secolo.

Per quanto riguarda le collezioni storiche ereditate dai Musei Civici di Torino, il nucleo più consistente è un gruppo di 18 statuine funerarie Tang, probabilmente provenienti da un unico corredo o comunque di produzione uniforme, riconducibile alla zona di Xi'an 西安 (fig. 2). Il gruppo fu acquisito nel 1953.³ Il venditore, Comm. Evaristo Caretti (Pinerolo, 1879 – Torino, 1955), già direttore generale delle Poste cinesi, dichiarava di averlo acquistato molti anni prima da un antiquario di Pechino. Stando al documento d'archivio, sia Giuseppe Tucci sia Alberto Giuganino si erano espressi favorevolmente sull'autenticità dei pezzi. L'allora direttore del Museo Civico, Vittorio Viale, scrisse anche alcune note introduttive su “Un gruppo di figurine T'ang al Museo Civico di Torino”.⁴


Un secondo gruppo delle collezioni storiche è quello proveniente da un corpus lasciato di 24 oggetti buddhisti donati alla Città di Torino nel 1956 dal Prof. Mario Ponzio, fondatore e direttore dell'Istituto di Radiologia di Torino.⁵ Di questo lascito, cinque statue di bronzo, due teste di pietra e una di legno sono di produzione cinese. Particolarmente interessanti i bronzi Ming 明, tra cui una statua di Guanyin 觀音 assiso su un fiore di loto alta complessivamente 60 cm (fig. 3). Per dovere di completezza citiamo anche tre piccole opere scolpite di produzione tardo-Qing in pietre tenere e semidure: due provenienti dai Musei Civici e una da un sequestro della Guardia di Finanza.

L'eredità che il MAO ha acquisito dalla FGA consta di 747 opere (o raggruppamenti coerenti di manufatti) pervenute al museo nel corso negli ultimi anni prima dell'apertura, tra il 2004 e il 2008 circa. A fronte della donazione di una quarantina di ceramiche neolitiche da parte della FGA, il resto del

patrimonio è stato acquistato per lotti dalla Città di Torino, dalla Regione Piemonte e dalla Compagnia di San Paolo. Una selezione consistente di tale patrimonio era stata battezzata ‘collezione Meidaozhai’ 美道齋 dal suo padre fondatore e fautore, Marcello Pacini, direttore della FGA dal 1976 al 2001, che nella seconda metà del suo mandato aveva acquistato arte antica cinese sui mercati internazionali: soprattutto Hong Kong, ma anche Londra e New York, attraverso case d'asta e galleristi noti a livello internazionale; a questi si aggiungono alcuni oggetti acquisiti nella Repubblica Popolare Cinese mediante gli appositi uffici dei governi provinciali. Le finalità e i criteri di formazione della raccolta sono stati espressi dal dott. Pacini stesso quasi venti anni or sono: “La collezione Meidaozhai è nata quindi con il preciso scopo di diventare un'esposizione permanente, aperta al grande pubblico, con accentuate finalità didattiche e naturalmente collocata in Italia”.⁶ Un obiettivo che si è invero realizzato pienamente con l'apertura del MAO.

Il percorso espositivo si apre con le ceramiche neolitiche sopra citate e si conclude con le Cinque Dinastie (917-960) – inizio dei Liao 遼 (907-1125) e dei Song 宋 Settentrionali (960-1127). Un percorso coerente, incentrato soprattutto sull'arte funeraria della Cina antica. Questo il punto di forza della collezione, che si presenta come la più completa manifestazione di tale tipo di produzione e che non ha eguali sul territorio nazionale. Alcuni limiti sono d'altro canto evidenti: una raccolta recente, creata essenzialmente alla fine del XX secolo, della quale non conosciamo i contesti di ritrovamento. Trattasi di reperti dalla natura marcatamente archeologica sulla cui provenienza non disponiamo tuttavia di alcun dato.

Quasi il 64% di tutto il patrimonio acquisito dalla FGA (collezione Meidaozhai inclusa) è costituito da opere in ceramica – statuine, recipienti ed elementi architettonici; oltre il 29% consiste in bronzi e altri



metalli; solo il 4% circa sono oggetti scolpiti nella pietra e poco più del 3% quelli in legno. Per quanto riguarda i periodi storici rappresentati, la maggioranza dei manufatti risale al Primo Impero Qin 秦 e Han 漢 (221 a.C.-220 d.C.), seguita dal Secondo Impero Sui 隋 e Tang (581-917 d.C.); considerevole anche il patrimonio relativo alla Cina pre-imperiale – dal tardo Neolitico alla fine dei Zhou 周 (ca. 3300-256 a.C.), più ristretto quello del cosiddetto Periodo di Divisione (220-589), mentre la consistenza dei reperti post-Tang è trascurabile. Dei 747 oggetti ereditati, una parte era stata sicuramente rimaneggiata onde risultare più appetibile al mercato antiquariale; una porzione esigua – essenzialmente acquisita in origine per fini eminentemente decorativi e/o didattici – può essere classificata come rifacimento moderno di tipologie antiche. Ma la grande maggioranza delle opere è autentica e rappresenta al meglio oltre 4000 anni di produzione di manufatti, legati per lo più alla sfera della vita nell'Aldilà sul territorio della Cina attuale.

Il progetto museale originario destinava alla galleria cinese quasi tutto il piano nobile di Palazzo Mazzonis, con un allestimento arioso che metteva in risalto i singoli oggetti come opere d'arte (fig. 5). Con il riallestimento del primo e del secondo piano avvenuto tra il 2014 e il 2015, quasi lo stesso numero di opere è stato condensato in sette ambienti collegati in sequenza che corrispondono a circa la metà dello spazio precedentemente occupato. Dal punto di vista museologico la prospettiva è cambiata: le grandi vetrine a parete sono dense di oggetti, con lo scopo di evocare la ricchezza dei corredi nelle tombe e, al tempo stesso, di far notare sia la serialità di certe produzioni sia la loro variabilità. A queste si contrappongono vetrine più piccole, per lo più a isola, dove singoli oggetti di un certo rilievo vengono estrapolati per essere goduti nella loro bellezza di opere artistiche. Archeolo-

gia e arte dialogano quindi all'interno di un percorso cronologico (fig. 5).

La prima metà della prima sala dedicata al Neolitico mostra ceramiche dipinte e acrome delle culture nord-occidentali di Majiayao 馬家窯, Qijia 齊家 e Xindian 辛店, dal IV al II millennio a.C. Soltanto cinque ceramiche Dawenkou 大汶口 e Longshan 龍山 illustrano i progressi della ceramica acroma nel Nord-est della Cina durante il III millennio a.C. La seconda metà della sala ospita invece bronzi e ceramiche dell'Età del Bronzo e del Ferro – dinastie Shang 商 (1600-1046 a.C.), Zhou (1046-256 a.C.) e culture distinte da quelle delle Pianure Centrali lungo il Fiume Giallo. Un corpus unico è costituito dai legni dipinti o laccati attribuibili al Regno meridionale di Chu 楚 (V-III sec. a. C.), che introducono al discorso dell'arte funeraria cinese in una saletta separata. A conoscenza di chi scrive, reperti di questo tipo sono piuttosto rari nel panorama dei musei europei, ma il MAO ne possiede una discreta quantità. Due grandi sale sono dedicate al Primo Impero: dalla ieratica compostezza dei Qin e degli Han Occidentali (221 a.C.-9 d.C.) alle sperimentazioni plastiche degli Han Orientali (25-220 d.C.). Segue una piccola sala con oggetti del Periodo di Divisione: pregiate ceramiche invetriate del Sud, soprattutto dei periodi dei Tre Regni (220-280) e dei Jin 晉 Occidentali (265-317), e statue di ispirazione marziale dal Nord della Cina di allora, per lo più risalenti al VI secolo. Nella sala e lungo il corridoio finale sono esposte opere del Secondo Impero e oltre.

Non essendo possibile in questa sede illustrare nel dettaglio la composizione della collezione, ho optato per la presentazione di tre sole opere. La scelta è ricaduta non tanto sui 'capolavori' del Museo, quanto su oggetti con simboli e soggetti particolari che si prestano a suggestioni curiose e che interessano anche il rapporto tra Oriente e Occidente.



La prima opera è un bacile di bronzo ageminato che è possibile far risalire alla fine del VI o agli inizi del V secolo a.C. in base a confronti stilistici con altri esempi noti⁷ (fig. 6). Nei recipienti come questo si potevano porre vasi a bottiglia di tipo *hu* 壺: aggiungendo acqua calda o fredda si controllava così la temperatura delle bevande alcoliche contenute nello *hu*. La nostra attenzione si concentra sul motivo circolare, ripetuto due volte in posizione centrale tra due draghi rampanti, al cui interno sono disposte tre ‘virgole’ che danno l’idea di un moto rotatorio in senso antiorario. Tale simbolo è chiamato in cinese *yuanno* 圓渦, ‘vortice rotondo’, una figura ricorrente sui bronzi arcaici: all’interno di un cerchio trovano posto da tre a cinque segni a virgola o a ricciolo in simmetria rotazionale; in italiano viene talvolta reso con ‘rosetta’. Sui bronzi Shang e dei Zhou Occidentali (1046-771 a.C.) gli *yuanno* si presentano definiti a risparmio sul codolo delle armi in asta, più spesso ripetuti come borchie in rilievo o incise sulla spalla e sui coperchi dei recipienti. Talvolta il centro del cerchio è occupato da un tondino. Al MAO sono conservate anche 31 placche ornamentali del IX-VIII secolo a.C. a tre ‘virgole’, alcune disposte in maniera simile al bacile in esame, che rimanda al motivo giapponese del *mitsudomoe* 三つ巴; altre invece si compenetrano le une nelle altre alla maniera coreana del *samtæguk* 三太極 tricolore, corrispondente al *gankeyil* tibetano⁸ (fig. 7).

Con il Periodo delle Primavere e degli Autunni (770-476 a.C.) il motivo *yuanno* si ritrova soprattutto quale elemento di una produzione specifica di bronzi, proprio quelli con agemina di rame come il nostro esemplare che di solito si fanno risalire al secolo 550-450 a.C. circa. Un esempio noto è il recipiente rituale noto come *fou* 缶 trovato nella tomba M2 a Xiasi 下寺, nello Henan 河南, risalente alla metà del VI secolo.⁹ Un altro *fou* più elaborato, che combina l’agemina con motivi a intreccio rialzati, è venuto alla luce dalla tomba del Marchese di Cai 蔡

a Shouxian 壽縣, provincia dell’Anhui 安徽, databile al 491 circa.¹⁰ In entrambi i casi gli *yuanno* sono ripetuti come medaglioni in posizione ‘classica’ su spalla e coperchio, ma mentre sul *fou* di Xiasi assomigliano ai nostri con tre ‘virgole’ in rotazione antioraria, sul *fou* di Shouxian sono più elaborati e imprimono alla decorazione un andamento in senso orario.

Nel Periodo degli Stati Combattenti (476-221 a.C.) il motivo *yuanno* sembra perdere di importanza: al MAO compare ancora inciso sul codolo di un’ascia-pugnale *ge* 戈 del V-IV secolo. Dopo di che lo si ritrova raramente in campo artistico, finché molti secoli più tardi ricompare – sempre che sia da considerarsi concettualmente analogo – come segno potente nel *taijitu* 太極圖 e nelle sue molteplici derivazioni.¹¹

Dubito che l’origine di questo motivo tri/quadri/penta-partito sia da ricercarsi, come ritengono alcuni studiosi, nella stilizzazione di pesci che si rincorrono nell’acqua¹²: tuttavia la loro ricorrenza su recipienti adibiti alla conservazione dei liquidi, e dell’acqua per abluzioni rituali in particolare, è un elemento da tenere in considerazione. Così come è opportuno considerare l’unicità del motivo principale sul *jian* 鑿 del MAO, coi due draghi rampanti verso lo *yuanno*, laddove negli altri esempi noti gli *yuanno* ricorrono in posizioni che sembrano avere più un intento decorativo. Nel nostro esemplare, invece, lo *yuanno* è centrale, e risulta difficile non vederlo come il simbolo portante di tutta la composizione. Un rimando al movimento dell’acqua contenuta all’interno del recipiente forse? Tuttavia, la tentazione di accostare istintivamente i draghi dalla zampa tesa verso il nostro ‘triscele’ con raffigurazioni ben più tarde del motivo *shuang long xi zhu* 雙龍戲珠, ‘i due draghi giocano con la perla’, è forte. In questo caso il rimando sarebbe piuttosto a un simbolo del fuoco, intensificato dal rosso stesso del rame: ma ovviamente è solo una suggestione che necessita di ulteriori ricerche e confronti.



La seconda opera che prendiamo in considerazione è un vaso a forma di bozzolo, databile tra la fine del II e l'inizio del I secolo a.C., dipinto con una singolare scena di tauromachia¹³ (fig. 8). Spettacoli e rituali che implicavano una sfida tra uomini e tori sono attestati da fonti scritte e da raffigurazioni di epoca Han: sono ben noti ad esempio alcuni rilievi su pietra da Nanyang 南陽, nello Henan.¹⁴ Non sono tuttavia a conoscenza di altri casi in cui una scena di questo genere assuma la stessa importanza che assume di fatto sul vaso del MAO.

Questo si distingue da altri vasi figurati Han anche per la forma a bozzolo priva di piede; per la tavolozza inusuale dei colori bianco e giallo, applicati peraltro su una superficie volutamente non liscia; e per l'abbigliamento del guerriero, che non trova riscontro nelle divise dei soldati cinesi dell'epoca. La forma degli spallacci, il berretto conico con veletta, gli stivali con la punta all'insù, le stesse spade con guardia larga rimandano vagamente a modelli centroasiatici o comunque non Han, ma non è stato finora possibile rintracciarne un'origine univoca. Verrebbe quasi da liquidare l'oggetto come spurio, tanto sono le peculiarità rilevate: tuttavia, il dinamismo della composizione e la scioltezza del tratto che definisce gli sbuffi di nuvole come sfondo dei due protagonisti della scena meritano almeno un tentativo di interpretazione, in attesa di ulteriori analisi diagnostiche che possano fugare o confermare il dubbio.

L'ambientazione ci dà subito l'idea che la tauromachia non si stia svolgendo sulla terra ma in cielo, o comunque in una dimensione ultramondana. La prof.ssa Pirazzoli, nella sua scheda di catalogo, ha giustamente accomunato questo vaso dipinto a una tipologia specifica Han ispirata a soggetti 'astrali'.¹⁵ Tale intuizione sembra ulteriormente confermata dalla presenza di una decorazione a forma di corpo risplendente sul dorso del guerriero. La suggestione che avanza in questa sede si collega all'intensificarsi degli

scambi con l'Occidente proprio in questo periodo grazie all'apertura delle rotte commerciali note come 'Via della Seta'.

Nel passato più remoto, il sole all'equinozio di primavera si trovava nella costellazione del Toro, e i bovini sono fortemente presenti nelle antiche religioni mesopotamiche. Un episodio centrale della saga di Ggamesh è l'uccisione del Toro Celeste, che molti studiosi interpretano proprio come un evento di tipo astronomico. La tauroctonia è d'altronde anche all'origine dei misteri mitraici, che proprio nel I secolo a.C. cominciavano a fare la loro comparsa nel mondo romano su ispirazione di quello persiano. Non è azzardato immaginare che alcuni elementi legati allo zoroastrismo possano essere contestualmente penetrati nel territorio cinese di quel periodo. Mithra, che ha forti connessioni con l'astro solare, è anche il guardiano dell'equinozio d'autunno nel calendario achemenide.¹⁶ Nowruz e Mehregān, le due principali festività nell'Iran pre-islamico, cadevano proprio durante gli equinozi, che in realtà possono essere entrambi collegati a Mithra.¹⁷

L'ipotesi, ancora tutta da verificare, e che ci si trovi dunque di fronte a un vaso cinese che raffigura un guerriero vestito e armato fantasiosamente all'occidentale, forse inteso come Mithra stesso, intento a 'regolare' il punto vernale rappresentato dal toro rampante.

L'ultima opera della collezione cinese del MAO che qui descriviamo è anche la meno originale delle tre: una decorazione traforata a forma di mascherone con impugnatura ad anello, probabilmente utilizzata come maniglia per una bara di legno del V secolo d.C.¹⁸ (fig. 9). Trattasi di un'evoluzione tarda delle maschere animali *pushou* 鋪首 utilizzate come prese su molti recipienti pre-imperiali, come porta battenti sui portali Han e – per l'appunto – come maniglie delle bare nello stesso periodo. Tutti questi esempi mancano tuttavia dell'elaborato mo-

tivo figurato superiore, che si ritrova invece in diverse varianti nelle tombe della prima metà dei Wei 魏 Settentrionali (386-534): due draghi e/o felini affrontati, tenuti per il muso o per la loro bardatura da un personaggio centrale che assume sembianze disparate, tra cui una che richiama un *bodhisattva* dall'alta crocchia, ma con le gambe divaricate e vesti che non si addicono a un *bodhisattva*,¹⁹ e un'altra che sembra invece un demone accovacciato a torso nudo.²⁰ In tutti i casi, la postura esprime dominio e controllo sugli animali che lo circondano. Il personaggio raffigurato sul nostro esemplare, che afferra il grugno di due draghi serpentiniformi, sembra un misto tra i due: ha la crocchia e il volto sereno di un *bodhisattva*, ma sta accucciato sui talloni a torso nudo senza aura alcuna di santità. Inoltre, dalla crocchia si dipartono due strani elementi curvi che si collegano ai draghi.

Tra le varie interpretazioni avanzate sui personaggi di questo tipo, partirei da quella di Wu Hung,²¹ secondo cui essi combinerebbero l'immagine del *bodhisattva* e quella di Huanlongshi 夔龍氏, il 'Domatore di Draghi' del leggendario imperatore Shun 舜, la cui storia è narrata nello *Zuo Zhuan* 左傳.²² Sebbene rimanga un'ipotesi affascinante, la ricerca di una spiegazione nei miti della Cina arcaica non tiene conto del fatto che tale personaggio compaia su manufatti creati da popolazioni Xianbei 鮮卑 non ancora sinizzate. Chi scrive ritiene piuttosto che la sua origine sia da rintracciarsi nell'antichissimo 'Signore degli Animali' dell'Asia occidentale, una divinità o demone tutelare che doveva proteggere gli armenti dagli animali feroci e da altre entità negative. In epoca storica questa figura caratterizza buona parte della produzione dei cosiddetti 'bronzi del Luristan' dell'VIII e del VII secolo a.C. e i sigilli ufficiali achemenidi tra il VI e il IV secolo, dove però è intesa di solito come la figura del sovrano. Nelle sue numerose varianti in diverse parti del mondo e in diverse epoche, il 'Signore degli Animali' è quasi sempre rap-

presentato stante a gambe divaricate, oppure accucciato o a gambe incrociate.²³ Inoltre, di tanto in tanto è dotato di corna.

Nel tesoro scoperto a Tillia Tepe, in Afghanistan, due pendenti d'oro con pietre varie spiccano per la parte superiore che raffigura personaggi stanti agghindati, con un gancio sopra l'acconciatura, che afferrano dei draghi la cui postura contorta – in pieno stile animalistico delle steppe – richiama quella dei draghi sul pezzo del MAO.²⁴ Anche se i tumuli di Tillia Tepe risalgono ai secoli I a.C.-I d.C., ritengo che la comparsa di motivi analoghi sovrapposti ai *pushou* classici nella Cina del V secolo sia da attribuirsi alla natura originariamente nomadica dei fondatori della dinastia Wei, maestri essi stessi della lavorazione a traforo dei metalli e portatori di motivi e soggetti tipici del mondo iranico intermediato da quello delle steppe. Nel nostro caso, le appendici che si dipartono dalla crocchia del personaggio sono forse una lontana eco delle grandi corna che, da Paśupati a Cernunnos, hanno caratterizzato certe varianti di questa figura archetipica.

A riprova di come il 'Signore degli Animali' quale 'Domatore di Draghi' non abbia mai smesso di viaggiare su e giù per l'Eurasia nel corso delle epoche, lo ritroviamo ancora come bassorilievo in cima alle porte di alcuni edifici medievali in ambito islamico, come ad esempio l'ormai scomparsa Porta del Talismano di Baghdad datata 1221.²⁵

Tante altre opere cinesi del MAO meriterebbero indagini iconografiche analoghe alle tre qui proposte, che rappresentano l'unico strumento a disposizione dello studioso – oltre eventualmente a quello diagnostico – per tentare di definire la cronologia e altri tipi di attribuzione quando si lavora in assenza dei contesti di ritrovamento.

Bibliografia essenziale

Carbone, Iside, *China in the Frame: Materialising Ideas of China in Italian Museums*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing,

2015.

MAO Museo d'Arte Orientale, *Guida*, Torino, Fondazione Torino Musei, 2008.

Papa, Domenico Maria (a cura di), *Shoreless. Opere di Güler Ates per il MAO*, Torino, Teca edizioni, 2019.

Ricca, Franco – Bruno, Andrea (a cura di), *MAO – Il Museo d'Arte Orientale*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2008.

Rosati, Maria Ludovica, *Oriente italiano. Il nuovo MAO di Torino nel contesto dei musei d'arte orientale della Penisola*, 2010, <mostre-musei.sns.it> sezione Studi e Ricerche/ Viaggio in Italia.

Note

¹ Antonio Invernizzi (a cura di), *Museo Civico di Torino – Sezione d'arte orientale* (Torino, Museo Civico, 1966).

² Frutto della missione del *Centro Ricerche Archeologiche e Scavi di Torino per il Medio Oriente e l'Asia (CRAS)*, che ha scavato dal 1963 al 1976 e ha ripreso l'attività sul campo dal 1985 al 1989. I rapporti preliminari sono stati pubblicati dal 1966 al 1990 nella rivista *Mesopotamia*.

³ Archivi Musei Civici CAA 777 1953-IX-6-AA1.

⁴ Archivi Musei Civici CAA 780 1953-IX-6-B2.

⁵ Carteggio Ponzio-Peyron, Archivi Musei Civici CAA 916 1956-V-7-DO; Palazzo Madama, *La collezione d'arte orientale donata da Mario Ponzio alla Città di Torino* (Torino, Vincenzo Bona, 1956).

⁶ Michèle Pirazzoli-t'Serstevens (a cura di), *L'arte per la vita dell'Aldilà. Capolavori di arte antica cinese dalla collezione Meidaozhai* (3 voll., Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2002), vol. I, p. XV.

⁷ *Ibid.* vol I, p. 96.

⁸ Marco Guglielminotti Trivel, (a cura di), *Cavalli Celesti. Raffigurazioni equestri nella Cina antica* (Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014), p. 54.

⁹ Henansheng wenwu yanjiusuo 河

南省文物研究所 et al., *Xichuan Xiasi Chunqiu Chu mu* 浙川下寺春秋楚墓 (Beijing, Wenwu cubanshe, 1991).

¹⁰ Anhuisheng wenwu guanli weiyuanhui 安徽省文物管理委员会 et al., *Shouxian Cai Hou mu chutu yiwu* 壽縣蔡侯墓出土遺物 (Beijing, Kexue chubanshe 1956).

¹¹ Il *taijitu* è il Diagramma della Realtà Suprema che rappresenta la compenetrazione dello *yin* 陰 e dello *yang* 陽, i due principi complementari dell'universo secondo il pensiero cinese.

¹² György Darvas, *Symmetry: Cultural-historical and Ontological Aspects of Science-Arts Relations; the Natural and Man-made World in an Interdisciplinary Approach* (Basel, Birkhäuser Verlag AG, 2007), pp. 38-39.

¹³ Pirazzoli-t'Serstevens, *L'arte per la vita dell'Aldilà*, vol. 2, pp. 94-95; A. Wetzel (a cura di), *Cina antica - Capolavori d'arte dal neolitico alla dinastia Tang* (Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2002), pp. 64-65; Alexandra Wetzel, *Cina. Dalla fondazione dell'impero alla dinastia Ming*, (Milano, Electa, 2006), pp. 191-92.

¹⁴ Wang Jianzhong 王建中 – Shan Xiushan 閃修山, *Nanyang liang Han huaxiangshi* 南陽兩漢畫像石 (Beijing, Wenwu chubanshe, 1990), fig. 147; Xiao Kengda 蕭亢達, *Handai yewu baixi yishu yanjiu* 漢代樂舞百戲藝術研究 (Beijing, Wenwu chubanshe, 2010), p. 253.

¹⁵ Si veda Peter C. Sturman, "Celestial Journeys - Meditations on (and in) Han Dynasty Painted Pots at the Metropolitan Museum of Art", *Orientations* 19, 5 (1988), pp. 54-67.

¹⁶ Gernot Windfuhr, "The Stags of Filippovka: Mithraic Coding on the Southern Ural Steppes", in J. Aruz et al. (ed.), *The Golden Deer of Eurasia. Perspectives on the Steppe Nomads of the Ancient World* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2006), p. 58.

¹⁷ John R. Hinnells (ed.), *Mithraic studies: Proceedings of the First International Congress of Mithraic Studies* (Manchester, Manchester