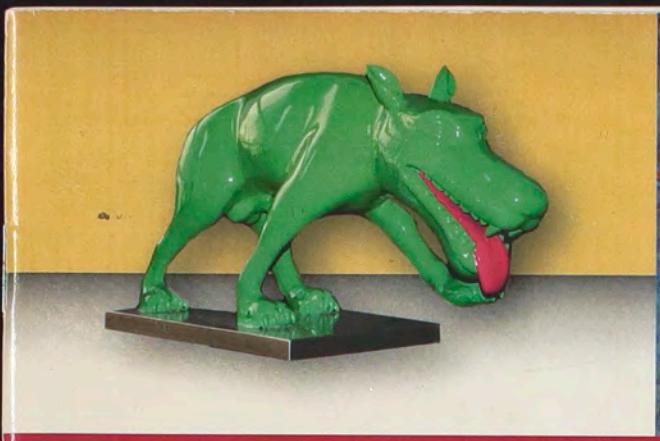
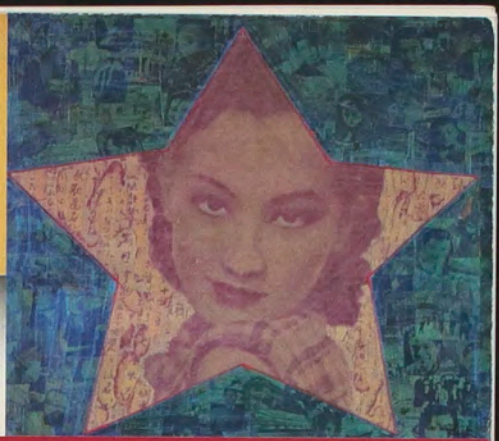




UGUCCIONE RANIERI DI SORBELLO FOUNDATION

SEGNI DI ARTE CINESE TRA PASSATO E FUTURO

Palazzo Sorbello - Perugia

UGUCCIONE RANIERI DI SORBELLO FOUNDATION

SEGNI DI ARTE CINESE TRA PASSATO E FUTURO

PALAZZO SORBELLO - PERUGIA

13 dicembre 2007 – 27 gennaio 2008

CATALOGO DELLA MOSTRA

Un'iniziativa di

Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation
Piazza Piccinino 9 - Perugia
www.fondazioneranieri.org

Organizzazione e coordinamento

Claudia Pazzini
Curatrice delle collezioni d'arte
Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation

Allestimento

Mericat Service, Perugia.

Ufficio Stampa

Valentina Baldoni

Testi

Ruggero Ranieri
Manfredi Piccolomini
Philip Tinari
Claudia Pazzini

Fotografie opere d'arte cinesi contemporanee
(per gentile concessione)

Manfredi Piccolomini
Tutti i diritti riservati.

Fotografie porcellane cinesi del XVIII secolo

Sandro Bellu
Tutti i diritti riservati.

Traduzioni ed adattamenti dei testi di Philip Tinari

Sara Morelli

Edizione del catalogo a cura di

Claudia Pazzini

Stampa

Eliografica s.r.l. - Perugia.

È nostro grande piacere ospitare la mostra Segni di Arte Cinese tra passato e presente nei locali della Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation, a Perugia. La mostra rinnova il nostro appuntamento natalizio con il pubblico, offrendo, insieme, una selezione della collezione di arte contemporanea cinese raccolta a New York da Manfredi Piccolomini e i pezzi di un servizio di porcellana cinese da esportazione, commissionato dai Marchesi, miei antenati, alla fine del secolo XVIII. Come contorno presentiamo alcune mappe e libri, antichi e moderni, sulla Cina custoditi nella nostra biblioteca, stampe e altri oggetti dalle collezioni.

Si tratta di una combinazione espositiva del tutto casuale e informale, che dedichiamo alla rinascita culturale, artistica, ma anche economica della grande nazione cinese, che, negli ultimi venti anni ha abbracciato, in forme certo inedite e anche discutibili, ma con molto entusiasmo e dinamismo un modello di sviluppo di tipo occidentale.

Due parole sul servizio di porcellana, trattato nel catalogo da Claudia Pazzini. Questo fu ordinato in Cina alla fine del Settecento o da Uguccione III, allora Marchese Reggente di Sorbello, o da suo fratello Ugolino, fine conoscitore e collezionista di porcellane. Lo stemma che vi è raffigurato è molto simile allo stemma che si può ammirare nel soffitto affrescato della sala Carlo III. Tuttavia, non si era a conoscenza dell'esistenza di questo servizio, fino a che, molto recentemente, non mi è stata segnalata a Parigi da un collega, amico di famiglia, francese, al quale spesso chiediamo consigli per l' allestimento della nostra casa museo. Non sappiamo se questo servizio sia mai arrivato in passato al Palazzo Sorbello. Sembra, tuttavia, improbabile. In ogni caso esso in un certo senso è tornato a casa e possiamo ammirarlo nel contesto per cui fu originariamente commissionato.

Ruggero Ranieri
Presidente della Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation

Una nuova prospettiva

Sono felice ed onorato che alcune opere della mia piccola collezione di arte cinese contemporanea siano presentate al pubblico per la prima volta da quando le ho acquistate e che questo avvenga a Perugia presso la Fondazione Ranieri di Sorbello ed in concomitanza con un altro evento che si riferisce alla Cina: la presentazione dello splendido servizio da tavola in porcellana di manifattura cinese settecentesca, ultima acquisizione della Fondazione, che documenta come anche nel passato vi fossero fertili interscambi artistici tra l'Italia e la Cina e che il nostro interesse per la "mano" cinese non è cosa recente.

Sono certo che in questa città così ricca di cultura che ha dato un contributo fondamentale allo sviluppo dell'arte occidentale vi siano altri amanti della produzione artistica contemporanea cinese e forse anche dei collezionisti, ma credo di non sbagliare se sostengo che questa è la prima volta che delle opere cinesi contemporanee vengono qui esposte pubblicamente. Sono esposte a pochi passi dallo splendido museo che ospita i tesori di Perugino e degli altri grandi pittori umbri e questo mi riempie di gioia. Ma mi fermo qui nel processo di avvicinamento: sono ben lungi dal tentare un raffronto, per esempio, tra Zhou Tiehai ed il Perugino, anche se proprio Zhou Tiehai è stato influenzato dal Rinascimento italiano e ne ha fatto, spesso ahimè, la parodia, dando agli splendidi ritratti di allora delle teste di cammello! La spinta dissacrante di Zhou Tiehai è costante, come è costante per tutti o quasi tutti gli artisti cinesi contemporanei che negli ultimi vent'anni hanno usato la loro acerba ironia per dissacrare il dissacratore, cioè Mao e la sua Rivoluzione Culturale, il cui intento di mettere alla berlina la grande tradizione artistica e culturale del paese è stato un pilastro del fallito esperimento comunista.

Paradossalmente l'arte cinese contemporanea, nata con la libertà che ha seguito la fine del comunismo — fine nei fatti se non ancora del tutto nella retorica ufficiale — e che adotta con entusiasmo l'iconografia del modernismo e dell'avanguardia occidentali, è anche un viaggio indietro nel tempo, verso le radici della plurimillenaria tradizione artistica cinese. Se si fa eccezione per gli occhi a mandorla che vedete in alcuni dipinti, queste immagini non si discostano troppo

da quelle di altri artisti europei o americani. Ma le apparenze ingannano e questi quadri sono il prodotto di una cultura che affida all'artista il compito di creare immagini ma anche quello di agire come mediatore di idee e di riflettere filosoficamente sul proprio tempo.

Quando si parla d'arte cinese contemporanea si fa riferimento a un periodo molto breve iniziato solo negli anni Ottanta contemporaneamente alla maratona del "nuovo corso" che ha radicalmente trasformato il paese. I cambiamenti degli ultimi venticinque anni sono talmente radicali che sarebbero da considerare velocissimi se di anni ne avessero impiegati cento. In poco tempo è cambiato tutto, disorientando la società e l'individuo. La frattura tra il mondo di ieri e quello di domani è stata talmente improvvisa da non consentire un processo d'adattamento graduale ed ha creato un vuoto ed un bisogno di riesaminare l'identità culturale e psicologica dei cinesi. L'arte contemporanea cinese esprime il disorientamento e tenta di reagirvi con immagini forti, ricche di espressione, a volte quasi schizofreniche nella loro volontà di creare un ponte tra passato e futuro. Del resto, molti dei grandi movimenti artistici del passato nascono da circostanze analoghe. Se pensiamo per esempio al Rinascimento Italiano vediamo come anche allora la nuova arte cercò di dare espressione a una società animata da cambiamenti profondi, anch'essa disorientata ed incapace di armonizzare il mondo di ieri con quello di domani. Questa è la ragione principale per cui credo che l'arte cinese di oggi stia vivendo un grande momento, un suo vero e proprio "rinascimento". Le coordinate sulle quali questo rinascimento si sviluppa sono l'impetuosa crescita politica ed economica, la trasformazione delle condizioni di vita, con l'esplosione dell'urbanizzazione che ha trasformato le vecchie città-villaggio in foreste di futuristici grattacieli, e la fine del tradizionale isolamento di cui la Grande Muraglia è simbolo millenario. È troppo presto oggi per fare il punto su questo movimento, ma i suoi ingredienti artistici sono l'eccellente capacità tecnica garantita da scuole d'arte di grande tradizione ed una cultura viva ed aperta a tutti i nuovi stimoli.

Durante gli ultimi cinque anni la creazione di questa collezione ha dominato i miei interessi. È stata, e continua ad essere, un'esperienza entusiasmante che mi ha aperto a nuove esperienze se non addirittura a una maniera diversa di concepire l'arte. Che l'arte cinese di oggi piaccia o no è comunque certo che essa è caratterizzata da una cifra forte, esplosiva, da uno stimolo prorompente ed iperespressivo cui è

difficile rimanere indifferenti.

Concludendo, voglio rivolgere i miei ringraziamenti a quanti si sono dati da fare per la realizzazione di questa mostra, ed in particolare alla dottoressa Pazzini, curatrice delle collezioni d' arte della Fondazione Ranieri di Sorbello, ed al dinamico presidente della stessa, nonché caro amico, Ruggero Ranieri di Sorbello, che per primo ha avuto l'idea di questa iniziativa. A Philip Tinari, italiano di sangue, americano di nascita e cinese di residenza, riconosciuto come uno dei massimi esperti dell'arte cinese contemporanea e che di continuo triangola il mondo tra Europa, America ed Asia con la stessa disinvoltura di un piccolo tragitto in autobus, va tutta la mia riconoscenza.

Manfredi Piccolomini

Arte Cinese Contemporanea: cinque esempi

Philip Tinari

L'arte contemporanea cinese viene quasi sempre presentata nei paesi occidentali all'interno della struttura vincolante della sua stessa nazionalità: molto spesso opere di artisti cinesi vengono considerate oggetti d'arte che hanno qualcosa da dire sulla Cina, piuttosto che opere interessanti che meritano una considerazione puramente estetica. Le mostre di arte contemporanea cinese – ce ne sono state molte negli ultimi quindici anni – generalmente coinvolgono un gruppo disomogeneo di artisti e un'ampia gamma di stili, tutti con il compito di illustrare realtà sociali attuali in una società che cambia rapidamente. Nella sua semplicità, questa piccola mostra segna un interessante punto di diversità da quel modello. Una campionatura di cinque distinte opere e artisti tratte dalla collezione di Manfredi Piccolomini riflette il gusto di un collezionista occidentale, ma anche una varietà di impostazioni e strategie utilizzate dai cinque artisti. Contemporaneamente queste immagini forniscono un'ampia prospettiva di produzione visiva cinese dell'ultimo decennio.

Benché questi artisti rappresentino una varietà di backgrounds a livello locale, generazionale e artistico, le loro opere rifuggono tutte dalle forme e immagini più direttamente politiche preferite dagli artisti dei decenni precedenti. Al contrario, ognuna di queste opere si incentra su una singola, riconoscibile figura: due sono donne, due sono animali e una è una donna che tiene un animale. Queste figure, per chi le ha prodotte, sono qualcosa di simile a simboli. Forse si possono considerare meglio come icone, con tutte le connotazioni di significati variabili e potere spirituale che implicano. Mentre ciascuna di queste icone è tratta dal lessico visuale della Cina contemporanea, esse trovano la loro funzione più nel regno pittorico dell'opera di ciascun artista che nel livello classico di "allegoria nazionale". Uno sguardo a questi cinque artisti è forse il modo migliore per capire le varietà di pratica artistica qui contenuta.

La serie *"Joe Camel"* di Zhou Tiehai è cominciata come una crudele parodia su ciò che l'artista ha considerato l'influenza schiacciante del mercantilismo occidentale e della storia dell'arte occidentale sulla Cina

Zho Tiehai, *Miss Rose*, 2000.

e sul mondo dell'arte cinese negli anni '90. Nel sostituire i personaggi delle maggiori opere occidentali con la testa di una mascotte del tabacco, Zhou Tiehai ha potuto fare una dichiarazione – allora nuova – sullo stato confuso della Cina nel momento in cui marche straniere

avevano incominciato ad invadere i mercati. La sua decisione di continuare la produzione di questi dipinti, realizzata interamente con il lavoro di assistenti di studio, ha prodotto confronti con Warhol.

Questo esempio in particolare, *Camel in 30s*, è raro poiché si appropria come suo soggetto non di un capolavoro europeo, ma proprio di una delle prime opere dell'artista (inclusa anche essa nella collezione del Sig. Piccolomini), intitolata, pure, *Miss Rose* e parodia essa stessa di un manifesto pubblicitario degli anni '30. L'opera di Zhou Tiehai ha espresso in modo efficace e coerente una posizione post-coloniale, dal suo film del 1996 *Will* in cui artisti-attori enunciano le ansietà di visite da parte di curatori e collezionisti stranieri usando il linguaggio filmico delle prime rappresentazioni teatrali militari della Repubblica Popolare cinese fino al suo dipinto *Press Conference* che raffigura l'artista dietro un podio con un cartello contenente una sola riga di testo: "Le relazioni nel mondo dell'arte sono paragonabili a quelle fra stati nell'era Post-Guerra Fredda". Paradossalmente, molte delle fantasie degli anni '90 di Zhou Tiehai di una Cina (e in particolare Shangai) centro artistico mondiale, sono oggi divenute realtà, come attesta anche la importante fiera di arte internazionale "ShContemporary", di cui Zhou Tiehai è stato un organizzatore.

Lo studio di *Xue Song* è situato nella stessa stessa area industriale dismessa, lungo gli argini del fiume Suzhou Creek a Shangai, dove si trova anche lo studio di Zhou Tiehai.

Certamente ci sono più affinità tra questi due artisti di quelle relative al solo luogo: il collage che rappresenta una donna che indossa un tipico "cheongsam" e che guarda in modo sfuggente al di là della sua spalla sinistra non è così diversa dall'immagine di Miss Rose su cui si basa la rappresentazione di Zhou Tiehai. Entrambi gli artisti condividono un interesse nel registro di quelli che sono i simboli fondamentali della modernità cinese e l'opera di Xue Song ne abbina due, mettendo insieme una figura femminile che evoca la prima parte del XX secolo e una stella rossa che rappresenta la "Nuova Cina" dell'era post-1949. La tecnica di Xue Song è volta a creare tali immagini traendole da altre immagini frammentate, spesso inserendovi detriti provenienti dall'incendio del suo primo studio. Il piano pittorico è sospeso da qualche parte tra una nostalgia kitsch e arte ad alto livello, mentre l'ambiguità che lo contraddistingue permette all'osservatore di mettersi in relazione con esso su un livello sempre più profondo.

He Sen, provenendo da una sicura competenza tecnica acquisita

grazie alla tradizione dell'Accademia di Belle Arti del Sichuan, raggiunge un effetto parallelo attraverso la sua serie "Girl with Toy" (Ragazza con giocattolo). La sua modella monocromatica tiene in una mano una sigaretta e nell'altra un orsacchiotto di pezza e la sua espressione stordita e apatica vuole essere una sorta di risposta alle realtà urbane sofisticate, ma fondamentalmente dure della Cina di oggi. He Sen ha ampliato questo tema in innumerevoli direzioni, sempre alla ricerca di una donna che manifesti questa sorta di elegante disaffezione, che sembra il timbro dominante nel nuovo, recentemente acquisito, stile di vita cinese. In questa immagine, la sua modella sembra sforzarsi di ottenere una raffinatezza adulta persino quando agogna una semplicità infantile, una condizione schizofrenica indotta dal contemporaneo capitalismo globale.

Chen Ke, la più giovane e l'unica donna tra questi cinque artisti, raffigura una diversa specie di visione di femminilità contemporanea. La figura di ragazza, dalle movenze adolescenziali, qui rappresentata, un autoritratto caricaturale, ha posto le basi per una intera produzione, che parla della complessa relazione dell'artista con se stessa e con la sua posizione in una società ancora patriarcale. L'eroina dalle labbra contratte si può confrontare sia con Lisa Yuskavage che con Yoshimoto Nara, ma le sue opere evitano il sex appeal pacchiano della prima e le forti assonanze vignettistiche della seconda, in favore di un'ampia meditazione sull'Io e la soggettività vissuta in un momento frenetico. L'opera in mostra qui, un olio monocromatico relativamente raro, mostra il soggetto che contraddistingue l'opera di Chen Ke, rappresentato attraverso la lente del pittore, ma che non guarda direttamente l'osservatore. Una lacrima scorre dal suo occhio destro, senza una spiegazione o senza scuse. Questa malinconia è paradossalmente uno dei tratti che hanno iniziato a contraddistinguere la scuola di pittori "Post-anni '70", di cui Chen Ke è una fondatrice.

Con il cane verde di Zhou Chunya questa mostra volge al termine; i suoi colori vividi e la posa animata evocano un'esuberanza che non si ritrova da nessuna parte nell'esposizione. Il pastore tedesco che si chiama "Hei Gen" è stato soggetto di Zhou Chunya per cinque anni – dal giorno in cui gli fu regalato nel 1994 alla morte del cane nel 1999. Laureatosi anch'egli all'Accademia di Belle Arti di Sichuan (compagno di studi di altri artisti maggiori come Zhang Xiaogang e Ye Yongqing), Zhou Chunya passò la fine degli anni '80 studiando a Kassel, in Germania, dove conobbe a fondo l'opera dei

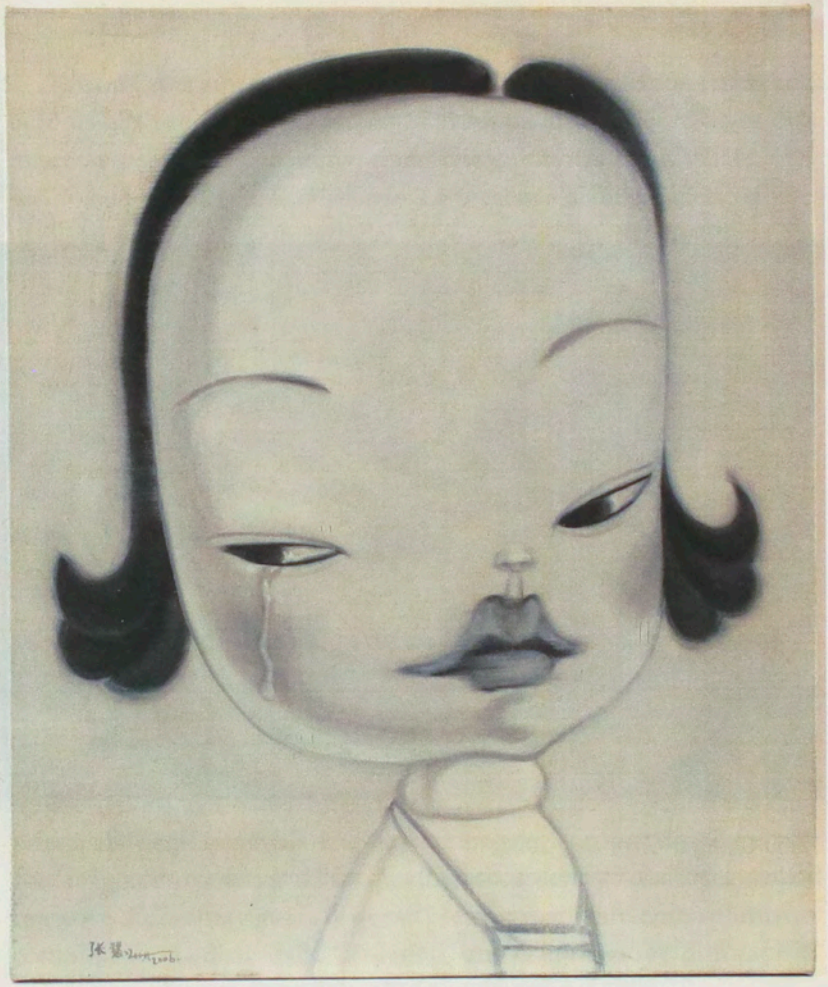
pittori Espressionisti come Anselm Kiefer, Jorg Immendorff e A. R. Penck. I dipinti "del cane verde" rappresentano uno dei punti alti dell'arte di Zhou Chunya, in cui assimila i principi e il linguaggio dell'Espressionismo trasferendoli nella sua vita quotidiana. Le sculture, che portano la figura dipinta ad un altro livello più simile al Pop che all'Espressionismo, mostrano la versatilità dell'artista così come la sua propensione a prendere le sue stesse esplorazioni alla leggera.

La domanda ovvia da porsi è: queste cinque opere di altrettanti artisti, prese insieme, cosa ci dicono dell'arte cinese e della Cina stessa alla fine del 2007? Più che rispondere direttamente, potrebbe esser meglio per noi pensare semplicemente a quale tipo di esperienza estetica questi pezzi comunicano all'osservatore che si trova in un palazzo in Umbria così lontano dal loro luogo d'origine. Questo perché in questa mostra, la categoria dell' "arte contemporanea cinese", per quanto utile come categoria di riferimento, viene messa in discussione dagli artisti stessi che la praticano.

Zho Tiehai, *Camel in 30s*, 2005.
Olio su tela, 160 x 95 cm.

Xue Song, *Movie Star/ Zhou Xuan, 2006.*
Tecnica mista su tela, 86 x 86 cm.

He Sen, *Girl with Toy,* 2006.
Olio su tela, 160 x 109 cm.



Chen Ke, *Untitled*, 2006.
Olio su tela, 68 x 55 cm.

Zhou Chunya, *Green Dog*, 2006.
Scultura in metallo dipinto e acciaio, 70 x 22 x 38 cm.

"La Cina su ordinazione". La famiglia Bourbon di Sorbello e la moda delle porcellane cinesi nel XVIII secolo.

Claudia Pazzini

Con l'apertura del mondo orientale al commercio con i mercanti europei alla fine del XVII secolo, si sviluppa in Occidente un nuovo interesse per le arti decorative cinesi che culminerà nel XVIII e XIX secolo con il gusto per le *chinoiseries*. La presenza di un gabinetto cinese negli appartamenti nobiliari del XIX secolo, infatti, costituiva un prestigioso simbolo di raffinatezza estetica e di lusso che dava lustro alle casate che ne facevano allestire uno nei propri appartamenti.

Benché i primi spiragli di dialogo con la Cina risalgano alla apertura del porto di Canton al commercio con gli stranieri nel 1699, è soltanto nel XVIII secolo che le autorità cinesi attuano una vera e propria politica liberale verso le attività commerciali con il mondo esterno. Di conseguenza, le più importanti compagnie mercantili europee fondate nel corso del XVII secolo — quali le olandesi Compagnia delle Indie Orientali e Compagnia delle Indie Occidentali, l'inglese Compagnia britannica delle Indie Orientali e le francesi Compagnia delle Indie Orientali e Compagnia delle Indie Occidentali — si insediarono con dei veri e propri uffici in Cina solamente nella prima metà del Settecento.

Le pregiate porcellane cinesi — il cui segreto di fabbricazione rimase ignoto agli occidentali fino al XVII secolo[1] — erano uno dei principali beni materiali che le compagnie europee importavano con maggior regolarità ed in quantità considerevoli dalla Cina. Le trattative di compravendita di questi preziosi manufatti erano piuttosto complesse e mediate dalla Co-Hong, una corporazione di mercanti istituita con decreto imperiale, abolita soltanto nel 1904.

Ogni anno le compagnie europee arrivavano a Canton con consistenti richieste di servizi di porcellana da fabbricarsi secondo precise istruzioni riportate in libri di appunti, disegni ed incisioni che illustravano con precisione le forme e le decorazioni da realizzare su ogni servizio ordinato. Questi ordini di merce venivano gestiti poi dai mercanti cinesi della Co-Hong, che si recavano nelle varie fabbriche

imperiali di Ching-tê Chên[2], dove seguivano i lavori di produzione e si occupavano di consegnare i carichi con i servizi di porcellana richiesti ai committenti occidentali rimasti in attesa a Canton. In queste condizioni operative, non sempre era garantito il buon esito della transazione commerciale: molto spesso, infatti, era difficile ottenere tutte le differenti componenti di un servizio di porcellana allo stesso tempo, in quanto le fabbriche di Ching-tê Chên erano specializzate ognuna in un settore produttivo diverso (alcune fabbriche producevano solo tazze, altre solo piatti, altre ancora dipingevano soltanto, ecc.). Bisogna inoltre considerare che alcuni pezzi di un servizio potevano arrivare a Canton rotti o realizzati con evidenti errori interpretativi nella decorazione richiesta e non sempre era possibile assicurarsi un'adeguata sostituzione di queste unità difettose o danneggiate in tempo utile prima della partenza delle navi.

Questo fenomeno della *"Chine de commande"*, ossia delle porcellane cinesi realizzate esclusivamente per il mercato estero, nasce inizialmente con uno scopo collezionistico dell'aristocrazia del XVII secolo, che ricercava pezzi originali di porcellana cinese tradizionale finalizzati all'esposizione e non all'uso quotidiano. A tale scopo si sviluppò la moda di riservare una stanza della propria abitazione all'esposizione esclusiva delle porcellane orientali su mensole applicate alle pareti. Se quindi in un primo momento il gusto per la Cina alimentava dall'Ovest una richiesta sempre crescente di porcellane orientali tradizionali da collezionare, contemporaneamente, in Europa si assisteva nella prima metà del Settecento alla diffusione di raffinati servizi da tavola in porcellana di Meissen, la prima manifattura occidentale che riuscì a produrre porcellana di prima qualità con il caolino già dal 1709[3].

La nuova moda dei servizi da tavola in porcellana, che sostituirono progressivamente quelli in argento, portò gradualmente ad un aumento della richiesta di servizi da tavola prodotti in Cina secondo il gusto europeo. Il desiderio di possedere beni di lusso particolari, che si distinguessero per originalità e bellezza, rendeva particolarmente interessanti agli occhi dei nobili europei le porcellane cinesi. La richiesta di forme e soggetti decorativi occidentali, familiari a chi commissionava questi servizi da tavola, portò a una contaminazione di stili decorativi nella produzione di porcellana cinese per l'Occidente che differiva da ogni altra tipologia produttiva destinata al mercato interno orientale. D'altra parte, gli stessi stilemi europei, profusamente descritti e disegnati nei campionari offerti agli artigiani cinesi, essendo parte di

una cultura quasi del tutto indecifrabile agli occhi dei cinesi, venivano rielaborati — anche involontariamente — secondo l'interpretazione orientale.

In questo complesso contesto storico, sociale e culturale si inserisce l'esempio singolare della committenza della famiglia Bourbon di Sorbello per un servizio da tavola in porcellana cinese del periodo Qianlong (circa 1775) decorato con le armi del casato in smalto policromo.

La "Cina su ordinazione" giungeva in Europa principalmente grazie alle grandi Compagnie delle Indie europee, ma non era l'unico veicolo attraverso il quale la porcellana cinese giungeva nel nostro continente. Molti privati, infatti, si rivolgevano a dei mercanti locali che svolgevano il ruolo di agenti intermediari per piazzare gli ordini di servizi di porcellana da fare eseguire in Cina.

Il servizio da tavola ordinato dalla famiglia Bourbon di Sorbello doveva necessariamente essere costituito da numerosi piatti e recipienti come si confaceva alla mensa di una nobile famiglia dell'epoca; tuttavia, attualmente se ne preservano cinquantanove pezzi che comprendono due zuppiere con le caratteristiche impugnature rosse a forma di cinghiale, piatti per carne e piatti per dessert. Ogni singolo oggetto è decorato con festoni di fiori lungo il bordo esterno, mentre al centro di piatti e zuppiere si trova lo stemma araldico Bourbon di Sorbello, dipinto in smalto policromo. Dal punto di vista stilistico, questo servizio da tavola è riconducibile alla tipologia decorativa dei "Festoni di fiori e dentelli", prodotta verso il 1775 in Cina[4].

Attualmente, non sono stati rinvenuti documenti superstiti in merito all'ordine di queste porcellane negli archivi Bourbon di Sorbello; non è dunque dato sapere se il servizio giunse mai in Italia, né se fosse effettivamente incompleto già in origine, così come si preserva oggigiorno, a causa di danneggiamenti avvenuti durante la consegna ai mercanti europei in Cina oppure avvenuti nel corso del viaggio in nave per l'Italia o, in alternativa, se ci sia stata una dispersione di una parte del servizio dovuta ad eventuali divisioni ereditarie, vendite, matrimoni.

Attribuire una datazione dei servizi di porcellana cinese destinati al mercato occidentale è un compito alquanto arduo, in quanto raramente venivano applicati sui singoli pezzi dei marchi di fabbrica come invece avveniva sistematicamente in Europa[5]. Non avendo a disposizione quietanze di pagamento originali per questa committenza,

l'unico riferimento storico possibile in questo caso proviene dall'analisi stilistica del servizio e dallo stemma di famiglia dipintovi.

I pittori cinesi non avevano alcuna conoscenza dell'araldica occidentale e si limitavano a riprodurre quello che vedevano raffigurato nei disegni e nelle incisioni che venivano forniti loro dai committenti. Spesso però, nemmeno questi esempi risultavano chiaramente comprensibili agli artigiani che a volte commettevano errori di ortografia nel trascrivere i motti e sbagliavano nell'interpretazione dei colori da impiegare per le varie campiture dei complessi elementi compositivi degli stemmi araldici quali elmetti, scudi, simboli animali, vegetali, astratti.

Lo stemma araldico della famiglia Bourbon di Sorbello, ad un primo esame si presenta fedele all'originale nella composizione dei singoli elementi che ne fanno parte: lo scudo è diviso in due sezioni, nel partito di sinistra il fondo è blu con i gigli dorati di Francia e una fascia trasversale bianca in cui sono inseriti tre martelli; il partito di destra si presenta con lo sfondo bianco ed un leone rampante blu di profilo. Le due parti sono attraversate al centro da un rastrello rosso con quattro pendenti[6]. Lo scudo è sormontato dalla corona distintiva della dignità del marchesato. Tra lo scudo e la corona, compare l'elmetto di profilo, simbolo dei Pari, che normalmente è assente dallo stemma araldico tradizionale di famiglia.

Da un confronto stilistico con altri servizi da tavola del periodo Qianlong, è stato possibile restringere l'arco temporale in cui le porcellane Bourbon di Sorbello sono state prodotte al 1770- 1775[7]. In quegli anni il marchese reggente di Sorbello era Uguccione III (1737–1816) che amministrò le sue terre con tale ruolo dal 1748 al 1805. Nel 1809 — in seguito all'occupazione francese dello Stato Pontificio — fu tolta ai Bourbon di Sorbello la sovranità sulle loro terre per qualche anno e, dopo il Congresso di Vienna del 1815, il feudo perse definitivamente i privilegi imperiali di cui aveva goduto per secoli e fu annesso al Granducato di Toscana nel 1819, pur rimanendo di proprietà della famiglia[8].

È dunque probabile che proprio Uguccione III, in qualità di capofamiglia — ma condividendone la scelta con i suoi fratelli che con lui avevano vissuto l'esperienza di aver frequentato l'ambiente prestigioso di una corte reale e, quindi, di averne assorbito la cultura raffinata ed il gusto per gli oggetti di lusso — volle commissionare un servizio da tavola araldico, seguendo l'ultima moda diffusasi nelle corti

reali italiane ed europee, per esaltare la dignità nobiliare del proprio casato ma anche per evidenziare il legame di fedeltà che univa la sua famiglia ai re di Savoia fin dal principio del XVIII secolo, quando il loro regno era ancora un ducato[9]. Non a caso, la committenza di servizi da tavola in porcellana cinese decorati con lo stemma di famiglia avveniva spesso in occasione del conseguimento di un titolo nobiliare di rango superiore o per celebrare l'unione di due casati attraverso un matrimonio.

I documenti di archivio, tuttavia, ricordano principalmente Ugolino Bourbon di Sorbello (1745–1809), quale estimatore indiscusso di porcellana in seno alla famiglia umbra[10]. Una serie di pagamenti registrati dal 1793 al 1796, infatti, dimostrano che proprio quest'ultimo si dedicò per diversi anni all'acquisto di un importante servizio da tavola Ginori che conta ancora oggi oltre quattrocento unità tra tazze, piattini, piatti per carne, piatti per brodo, zuppiere, saliere, vasi, vassoi, recipienti, zuccheriere, salsiere ed altro ancora[11]. Per quantità e varietà dei pezzi — ma anche per le raffinate decorazioni paesaggistiche color porpora, ognuna differente dall'altra — questo servizio da tavola Ginori era considerato il più pregiato tra quelli posseduti a palazzo ancora nel XIX secolo, quando l'intero servizio fu prestato in occasione dei banchetti tenutisi il 13 e 14 settembre 1882 a Palazzo Orfini di Foligno in onore della visita in terra umbra del re Umberto di Savoia[12].

L'imponente servizio giunse a Palazzo Sorbello grazie anche al contributo di Diomede Bourbon di Sorbello (1743–1811)[13], altro fratello di Ugolino e di Uguccione III, che seguiva l'andamento degli ordini mandati da Perugia direttamente a Firenze, dove risiedeva, e da lì egli si occupava di spedire i carichi man mano che le singole componenti del servizio venivano prodotte. Ciononostante, il vero artefice di questa committenza va identificato in Ugolino stesso, in quanto, dalla copiosa corrispondenza che questi teneva con Jacopo Fanciullacci, noto amministratore della fabbrica Ginori dell'epoca, si evince che Ugolino non si limitava ad ordinare quantitativi e tipologie formali delle unità del servizio richiesto e a concordare di volta in volta il prezzo d'acquisto, ma forniva personalmente i disegni delle porcellane che desiderava fossero realizzate e anche i soggetti che voleva fossero rappresentati nelle varie parti decorative[14].

Data la l'esperienza da *connaisseur* e la naturale predisposizione all'apprezzamento delle porcellane, si potrebbe ipotizzare anche un

probabile intervento di Ugolino nell'acquisto di un nuovo servizio da tavola di manifattura cinese fatto "su ordinazione", come dettava l'ultima moda europea. Il contributo di Ugolino potrebbe aver riguardato, in particolare, la scelta dei pezzi che dovevano comporre questo servizio e, da attento *amateur* del genere, egli potrebbe aver influito sulla scelta dello stile più aggiornato prodotto in Cina all'epoca, come quello che poi fu effettivamente adottato.

Comunque si siano svolti i fatti, la scelta di ordinare un servizio da tavola in Cina con l'intento celebrativo delle glorie della propria famiglia attraverso l'ostentazione dello stemma araldico che si ripete non solamente nel servizio da tavola in porcellana in questione, ma anche negli affreschi del piano nobile di Palazzo Sorbello a Perugia, nelle posate d'argento, negli *ex libris* applicati nei libri della biblioteca di famiglia e nel retro delle cornici di dipinti ed incisioni collezionate dai tre fratelli Uguccione, Ugolino e Diomede nel corso della loro vita, dimostrano una volontà ferma di mantenere la propria identità autonoma di signori feudatari di Sorbello, investiti di tale dignità dall'Impero d'Austria[15], cercando dunque di distinguersi ed affermarsi in modo originale nel mondo aristocratico perugino dell'epoca[16], ben lontana dai fasti conosciuti dai fratelli Bourbon di Sorbello alla corte dei Savoia durante la loro gioventù.

La cultura raffinata di impronta illuministica, il mecenatismo artistico, il collezionismo di opere d'arte, persino il gusto moderno per le porcellane cinesi "su ordinazione" — di cui attualmente non si è a conoscenza di molti altri esempi nell'Italia dell'epoca — riflettono l'acume di queste personalità che seppero aggiungere grande lustro alla famiglia Bourbon di Sorbello tra il XVIII e il XIX secolo.

ASP = Archivio di Stato di Perugia.

1 L'argilla bianca utilizzata dai cinesi per produrre la porcellana era composta da caolino e petuntse. La combinazione di questi elementi nella giusta proporzione, impastati con un po' d'acqua pura, portava alla formazione di un'unica massa omogenea che veniva modellata sulla ruota o nello stampo fino ad ottenere lo spessore più sottile possibile. Dopo la modellazione, le porcellane venivano decorate con gli smalti e fatte cuocere nei forni ad una temperatura di 1200 – 1300 gradi. I pezzi di porcellana più grandi potevano rimanere in cottura fino a dieci giorni, mentre quelli più piccoli dai tre ai cinque giorni. Il processo di cottura era estremamente delicato: circa il cinquanta per cento delle porcellane cotte, infatti, andava sprecato. Le principali cause del fallimento riguardavano le fessurazioni dovute ad infiltrazioni d'aria nell'argilla o la fusione dell'argilla con le maschere protettive, sempre di argilla, che contenevano le porcellane in fase

di cottura. In merito alle tecniche di decorazione, i cinesi potevano scegliere tra varie possibilità. Potevano smaltare le porcellane prima della cottura, ma la gamma di colori capaci di resistere alle elevatissime temperature di cottura erano soltanto il blu estratto dal cobalto e il rosso estratto dall'ossido di rame. In alternativa, diversi smalti potevano essere impiegati per dipingere sia porcellane già smaltate che porcellane cotte ma non smaltate (i così detti *biscuit*), poi fatte cuocere nei piccoli forni, dove le temperature erano più basse. In questo caso, i colori disponibili erano turchese, verde, manganese, blu, rosso e giallo. Tipici esempi di porcellane biscuit decorate con gli smalti sono le famose porcellane *famille verte, famille noire, famille jaune, famille rose*. Sulla storia e le tecniche di produzione della porcellana cinese si veda D. F. Lunsingh Scheurleer, *Chinese Export Porcelain. Chine de commande*, London, 1974, pp. 29-38; pp. 60-70; pp. 110-115; M. Beurdeley, *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Friburg, 1982, pp. 14-18.

2 Benché la produzione di porcellana fosse diffusa in tutta la Cina, gli imperatori della dinastia Ming (1368-1644) vollero concentrarne la fabbricazione a Ching-tê Chên. D. F. Lunsingh Scheurleer, *Chinese Export Porcelain. Chine de commande*, cit., pp. 24-28; M. Beurdeley, *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, cit., pp. 21-22.

3 La manifattura di Meissen produceva servizi da tavola di lusso per le casate reali fin dall'inizio del Settecento. Dal 1712 iniziò a produrre servizi da tavola anche per il mercato borghese. Dagli anni Venti agli anni Cinquanta del secolo, lo stile raffinato di Meissen influenzò ogni altra produzione del settore in Europa. Le porcellane prodotte in Europa, al contrario delle porcellane cinesi, impiegavano un procedimento produttivo inverso: anziché smaltare direttamente la porcellana e poi cuocerla, gli europei prima cuocevano la porcellana alla temperatura di 800 – 1000 gradi e poi la smaltavano. D. F. Lunsingh Scheurleer, *Chinese Export Porcelain. Chine de commande*, cit., pp. 37-38; pp. 111-112.

4 Nel catalogo ragionato delle porcellane cinesi con stemmi araldici prodotte per la nobiltà inglese, David Howard individua ventiquattro stili differenti e per ogni stile principale classifica diversi sottostili (da cinque a ventisei sottostili per ogni categoria). A seconda del cambio della moda in Europa — ma anche a causa della competizione tra le varie manifatture europee — i produttori subivano forti pressioni economiche che indussero i cinesi a semplificare gli stili decorativi per ridurre i prezzi di vendita e quindi sopravvivere nel mercato internazionale. Nella maggior parte dei casi, ogni stile decorativo aveva una durata media di circa venti anni. Questo spiega la quantità enorme di stili e sottostili delle porcellane cinesi araldiche. D. Howard, *Chinese Armorial Porcelain, vol. 2*, Chippenham, 2003, pag. 74; pag. 110.

5 I marchi che venivano applicati sulle porcellane cinesi, esclusivamente destinate al mercato interno orientale, erano il nien hao, ossia il marchio reale, composto da una serie di ideogrammi; il marchio di palazzi signorili; il marchio con una datazione convenzionale a cadenza ciclica di sessant'anni; il marchio messo in occasione di encomio o di buon augurio. Per una casistica dei marchi orientali applicati sulle porcellane prodotte in Cina si veda D. F. Lunsingh Scheurleer, *Chinese Export Porcelain. Chine de commande*, London, 1974, pp. 187-192.

6 La fascia trasversale del partito sinistro e lo sfondo del partito destro dello stemma Bourbon di Sorbello che nelle porcellane si presentano bianchi, in realtà avrebbero dovuto essere campiti in color argento. Sullo stemma araldico della famiglia Bourbon di Sorbello si veda V. Spreti, *Enciclopedia Storico-Nobiliare Italiana, vol. 2*, Milano, 1928-1936, ed. ristampa Sala Bolognese, 1981, pag. 165; U. Ranieri, *Sorbello e i suoi marchesi reggenti. Breve storia del feudo tra l'Umbria e la Toscana nei secoli XIV - XIX*, Perugia, 1969, pp. 7-8.

7 Secondo le tipologie di porcellane araldiche cinesi individuate da David Howard nei suoi studi, il servizio da tavola Bourbon di Sorbello può essere ricondotto al gruppo stilistico S coincidente con il periodo Qianlong (circa 1745–1795). All'interno dello stile S, David Howard raggruppa undici sottostili.

Da un' analisi comparativa con le porcellane decorate con gli stemmi araldici delle famiglie inglesi Madock (c. 1770), Clugstone (c. 1775), Perkins (c. 1775), si evince che la tipologia decorativa delle porcellane araldiche Bourbon di Sorbello appartiene al sottostile S5, caratterizzato dalla presenza di festoni di fiori e dentelli, prodotto intorno al 1775. D. Howard, *Chinese Armorial Porcelain, vol. 2*, Chippenham, 2003, pag. 110; pag. 447; pag. 449.

8 In merito alle vicende riguardanti la soppressione dei diritti giuridici sulle terre del feudo di Sorbello operata dai francesi e la successiva annessione del feudo stesso al Granducato di Toscana si veda U. Barberi, *I marchesi Bourbon del Monte S. Maria di Petrella e di Sorbello*, Città di Castello, 1943, quaderno n. 2, pp. 119-121; U. Ranieri, *Sorbello e i suoi marchesi reggenti*, Perugia, 1969, pp. 27-28; A. M. Micheli Kiel, "Don Bartolomei Borghi, Sorbello e la rivoluzione francese" in *L'Etruria*, anno CXIV, n. 10, del 31/5/2006, pag. 8; A. M. Micheli, "I Sorbello e la rivoluzione francese" in *L'Etruria*, anno CXIV, n. 11, del 15/6/2006, pag. 3; A. M. Michieli Kiel, "Sorbello chiede aiuto a Vienna" in *L'Etruria*, anno CXIV, n. 13, del 15/7/2006, pag. 4; A. M. Micheli Kiel, "Ritorno a Sorbello" in *L'Etruria*, anno CXV, n. 3, del 15/2/2007, pag. 3. Sulla figura di Uguccione III Bourbon di Sorbello si veda AA.VV., *Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation. Biblioteca, Archivio, Collezione di Stampe*, a cura di C. Pazzini, Perugia, 2007, p. 5.

9 Giuseppe Bourbon di Sorbello (1690 - 1747), padre di Uguccione, Ugolino e Diomede, tra gli altri figli, fu un abile diplomatico ed il primo membro della famiglia che entrò al servizio dei duchi di Savoia all'inizio del Settecento e svolse una brillante carriera in seno alla loro corte. In premio ai suoi servigi, egli ottenne nel 1744 il privilegio di nominare alcuni suoi discendenti alla commenda dei SS. Maurizio e Lazzaro, di cui fu fatto membro nel 1739. *Storia genealogica delle famiglie illustri italiane*, Firenze-Livorno, 1901, vol. 1, voce "Marchesi Bourbon del Monte". A seguito dei negoziati di pace di Utrecht, i Savoia ottennero la prima corona reale con il Regno di Sicilia nel 1713 a cui dovettero rinunciare qualche anno dopo, a causa di equilibri internazionali, cambiandola con quella del Regno di Sardegna. AA. VV., *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, a cura di W. Barberis, Torino, 2007, pp. 21-31.

10 Sulla figura di Ugolino Bourbon di Sorbello si veda AA.VV., *Passato e presente di una biblioteca di famiglia*, a cura di L. Zazzerini, Perugia, 2003, pp. 18-19.

11 ASP, Archivio Bourbon di Sorbello, buste 84 e 85. Per i riferimenti documentari sul servizio da tavola Ginori si veda A. Pesola, *Contributi per la storia delle collezioni e del palazzo Bourbon di Sorbello*, Perugia, 2002, inedito, pp. IV-V; pp. 117-128; pag. 134; pag. 141; pp. 157-161. [consultabile presso la Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation, Perugia].

12 Il servizio da tavola Ginori fu prestato alla contessa Orfini di Foligno in virtù di legami di parentela molto stretti con i Bourbon di Sorbello. Uguccione V Ranieri di Sorbello ricorda nelle sue memorie che il servizio Ginori «forse per gli scossoni del carro che lo trasportava a Foligno, tornò dimezzato, e di questo sacrificio fatto sull'altare della regalità, sentivo ancora parlare in casa da ragazzo». U. Ranieri, *Perugia della Bell'Epoca 1859-1915*, Perugia, 1969, 4ª ed. 2005, pag. 295.

13 Sulla figura di Diomede Bourbon di Sorbello si veda AA.VV., *Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation. Biblioteca, Archivio, Collezione di Stampe*, a cura di C. Pazzini, Perugia, 2007, p. 6.

14 In alcune lettere inedite del 1794 e 1795 scambiate tra Ugolino, il fratello Diomede e Jacopo Fanciullacci emergono alcune difficoltà tecniche ed economiche nell'eseguire dei pezzi di porcellana seguendo i disegni elaborati di terrine e vasi all'etrusca mandati da Ugolino. Ugualmente, in queste lettere traspare la competenza di Ugolino nel gestire gli ordini delle porcellane, attraverso le continue richieste di eseguirne le parti decorative seguendo i modelli forniti in merito come, ad esempio, quelli per le filettature dorate, per le aggiunte di

statuine sui coperchi delle zuppiere, per la scelta di forme geometriche e per la disposizione precisa dei paesaggi dipinti con il color porpora sui vari pezzi. ASP, Archivio Bourbon di Sorbello, buste 84, fasc. 10; busta 85, fasc. 6.

15 L'investitura imperiale del marchesato di Sorbello fu ottenuta nel 1746 da Giuseppe Bourbon di Sorbello. *Storia genealogica delle famiglie illustri italiane*, Firenze-Livorno, 1901, vol. 1, voce "Marchesi Bourbon del Monte".

16 I marchesi Bourbon di Sorbello vissero fino alla metà del XVIII secolo nelle loro terre tra Sorbello e Fratta (l'attuale Umbertide), pur soggiornando spesso a Perugia. Con il matrimonio di Giuseppe Bourbon di Sorbello e la contessa Marianna Arrigucci di Perugia, avvenuto nel 1729, la famiglia ebbe una nuova residenza nella città in un palazzo in via Larga ottenuto in dote dalla Arrigucci. Nel 1780 Uguccione III, figlio di Giuseppe Bourbon di Sorbello, permutò la residenza in via Larga con il più centrale Palazzo Eugeni in piazza dei Gigli, oggi Palazzo Sorbello nell'attuale piazza Piccinino.

Servizio da tavola in porcellana cinese con le armi della famiglia Bourbon di Sorbello, periodo Qianlong (1775 circa), collezione della Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation.

Servizio da tavola in porcellana cinese con le armi della famiglia Bourbon di Sorbello,

Manfredi Piccolomini

Manfredi Piccolomini è nato a Firenze e vive a New York dove insegna alla City University. Ha scritto vari libri in Italiano ed in Inglese su argomenti letterari ed artistici ed ha collaborato a varie riviste d'arte americane. E' membro, su nomina del presidente Bush, del National Council on the Humanities. "La mia più grande passione," dice "è la mia collezione di arte cinese contemporanea. Credo che quanto sta succedendo oggi in Cina da un punto di vista artistico sia molto interessante ed apra un nuovo capitolo nella storia dell'arte moderna."

Philip Tinari

- Impieghi:
Office for Discorse Engineering, Pechino – Fondatore e direttore; Art Basel – Consulente per l'arte cinese; Sotheby's di Hong Kong – Consulente accademico.
- Libri e pubblicazioni:
U-TURN: 30 Years of Contemporary Art in China, curatore. Una storia modulare dell'arte contemporanea cinese in sei volumi.
Artists in China, Verba Volant Books, 2007, autore. Profili di settanta eminenti artisti cinesi e descrizione di spazi artistici a Pechino, Shangai e Pearl River Delta, con fotografie di Mario Ciampi.
Airplanes and Parachutes: A Jonathan Napack Anthology, Art Basel, 2007, curatore. Una raccolta di scritti del compianto critico e giornalista Jonathan Napack.
- Articoli scelti:
"The Real Thing: Contemporary Art from China," recensione della mostra tenutasi alla Tate Liverpool (Liverpool), *Artforum*, Settembre 2007.
"A Kind of True Living: Philip Tinari on the Art of Ai Weiwei," *Artforum*, Estate 2007.
"Made in China," *The New York Times Magazine*, 18 Febbraio 2007.
"China's Art Scene Grows Up: Locals Join Foreigners in Driving Already Hot Market," *The Wall Street Journal*, 30 Settembre 2005.
- Saggi in cataloghi:
China Power Station: Part 2, Astrup-Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, Ottobre 2007.
The Half-Life of a Dream: Contemporary Chinese Art from the Logan Collection, San Francisco Museum of Modern Art, 2008 (prossima).
"China Power Station and Chinese Power," saggio nel catalogo: *China Power Station: Part 1*, Battersea Power Station, con l'organizzazione della Serpentine Gallery, Londra, Ottobre-Novembre 2006.
"The Leopard and the Tiger: Circular Narratives in Blue and White," saggio nel catalogo: *Territorial: Serge Spitzer and Ai Weiwei*, Museum für Moderne Kunst, Francoforte, Aprile-Agosto 2006.
- Conferenze ed insegnamenti:
China Institute in America, New York, Gennaio 2007.
China Art Academy, Hangzhou, Marzo 2007.
Central Academy of Fine Arts, Pechino, Autunno 2006.

Claudia Pazzini

Laureata *cum laude* in Storia dell'Arte nel 2000 presso l'Università Roma Tre, con tesi in Museologia e Storia del collezionismo, dal titolo *Il collezionismo della famiglia Santacroce. Secoli XVII - XIX.* Perfezionatasi nel 2002 in Economia e valorizzazione delle istituzioni culturali, ha lavorato a Parigi presso il museo del Louvre, nel Dipartimento di Arti Grafiche, sotto la direzione di Catherine Monbeig Goguel e di Françoise Viatte. Dal 2003 è conservatrice delle collezioni d'arte della Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation e responsabile del progetto di realizzazione del museo della Fondazione.

BVedu64456

Fondazione "Ugucciione Ranieri di Sorbello"
BIBLIOTECA
Coll. R XII E, 40
Inv. 20231

UGUCCIONE RANIERI DI SORBELLO FOUNDATION

E' un trust formato nel 1995 nello stato di New York. La sede operativa è a Perugia, Palazzo Sorbello, in piazza Piccinino n. 9. Conserva una biblioteca storica, carte private, collezioni d'arte ed un museo ed è aperta agli studiosi.

Tel. +390755732775 Fax +390755726227
Indirizzo postale: CP 237, 06100 Perugia Centro
Sito web: www.fondazioneranieri.org

U. R. di S.
Foundation
41

€ 6,00

ISBN - 978-88-87270-26-6