



cat. 34,
dettaglio | detail

La seta e l'ombra

Lo sguardo di Giacomo Caneva sulla Cina del 1859:
un'introduzione

Silk and Shadow

Giacomo Caneva's Gaze on China in 1859:
An Introduction

Marta Boscolo Marchi
Museo d'Arte Orientale di Venezia



Il viaggiatore riconosce il poco che è suo,
scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà.
(Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1972)

1 Alla ricerca di seme-bachi sani

Alla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento la pebrina, una malattia che colpiva i bachi da seta,¹ era dilagata nella Francia meridionale, mettendo in crisi il settore tessile. Inizialmente gli allevatori italiani trassero lauti profitti dalle disgrazie d'oltralpe, fornendo seme-bachi sano della razza gialla lombarda; ben presto, tuttavia, i semai francesi, che avevano provato a far crescere le loro razze malate tra le colline della Brianza, vi introdussero la malattia, che iniziò a diffondersi nella pianura padana già dal 1854, espandendosi velocemente alle altre regioni d'Italia. Non conoscendosi cure efficaci, nonostante le sperimentazioni delle maggiori istituzioni del settore,² l'unica soluzione era importare del seme-bachi da zone non infette, come il Mediterraneo orientale e l'Asia. Già nel 1857 i Sottocasa di Bergamo avevano tentato un viaggio in Cina, con scarsi risultati economici. Ci riprovarono, due anni dopo, i friulani Giovan Battista Castellani

(1820-1877) e Gherardo Freschi (1804-1893), imprenditori e bacologi, con una spedizione sostenuta da Napoleone III di Francia e da Massimiliano d'Asburgo, governatore del Regno Lombardo-Veneto [fig. 1.1].³

Castellani si era sfilato in quello stesso anno dalla società condivisa con Cosimo Ridolfi, che produceva seme-bachi in Toscana, conscio del fatto che la pebrina si sarebbe presto affacciata anche in Val di Chiana. È probabile che il Ridolfi avesse rifiutato di investire nella spedizione e che Castellani avesse cercato un nuovo socio, individuando in Gherardo Freschi, nobile friulano, il compagno ideale.⁴ L'affare si prospettava lucroso, dal momento che proprio a causa della pebrina i prezzi delle uova del borbice del gelso si erano decuplicati. Il progetto fu accolto con benevolenza da alcuni sovrani d'Europa e dalla prestigiosa Société Impériale Zoologique d'Acclimatation di Parigi sia per la concreta possibilità di successo sia per il favore

1 Si tratta dell'atrofia parassitaria trasmessa dalle farfalle femmine alle uova. È causata da un microrganismo, il *Nosema Bombycis*, che attaccando il baco lo uccide o lo rende incapace di produrre il bozzolo.

2 Come la milanese Società di Incoraggiamento di Arti e Mestieri (SIAM) che istituì la Commissione speciale per lo studio della malattia dei bachi da seta che si avvaleva dell'operato di entomologi ed esperti nel settore. In Francia vi era la Société Impériale Zoologique d'Acclimatation, sostenuta da Napoleone III.

3 Grazie all'intermediazione dei francesi, Castellani riuscì a convincere Massimiliano d'Asburgo, Governatore Generale del Lombardo-Veneto, a emettere delle direttive che obbligavano i Comuni ad anticipare metà del prezzo (fissato peraltro a cifre alquanto alte) del seme-bachi che sarebbe stato importato. La reazione negativa delle amministrazioni locali si tinse di una connotazione politica e molte di queste boicottarono le indicazioni dell'Arciduca (Zanier 2001, 194-5; 2006, 20-30). L'adesione dei sovrani è ricordata anche nella prefazione al volume di Castellani del 1860 (Castellani 1860a, VIII): vi dichiara anche l'appoggio del 'Principe Alberto', senza ulteriori specifiche. Si trattava forse di Alberto di Coburgo, consorte della regina Vittoria. Per quanto concerne il Regno di Sardegna, Zanier riporta che Cavour sostenne sia la spedizione Castellani-Freschi sia la contro-spedizione lombarda, invitando i Consoli sardi in Asia ad appoggiarla (Zanier 2001, 195).

4 Gherardo Freschi aveva pubblicato un manuale di bacologia ed era uno studioso riconosciuto in Italia e in Europa. Su Gherardo Freschi si veda Zanier 1998. Sui rapporti con Ridolfi e Giovan Pietro Vieusseux, vicino alla causa toscana e intermediario dei primi rapporti tra Castellani e Ridolfi, si veda Zanier 2001, 189-90.

The traveler recognizes the little that is his own, discovering
the much that he has not had and will never have.

(Italo Calvino, *Invisible Cities*, 1972)

1 In Search of Healthy Silkworm Eggs

In the late 1840s, pébrine, a disease that affects silkworms,¹ spread throughout southern France, throwing the textile industry into crisis. Initially, Italian breeders profited handsomely from the misfortunes across the Alps, supplying healthy eggs of the Lombard yellow race; soon enough, however, French cultivators, who had tried to raise their diseased stock in the hills of Brianza, introduced the illness to Italy. It began to spread in the Po Valley as early as 1854, rapidly expanding to other Italian regions. Since no effective treatments were known despite experiments by the leading institutions in the field,² the only solution was to import silkworm eggs from uninfected areas, such as the Eastern Mediterranean and Asia. As early as 1857, the Sottocasa family from Bergamo had attempted to journey to China, with poor economic results. Two years later, another attempt was made by Giovan Battista Castellani (1820-1877) and Gherardo

Freschi (1804-1893), entrepreneurs and sericulture experts from Friuli. Their expedition was supported by Napoleon III of France and Maximilian of Habsburg, governor of the Lombardy-Venetia Kingdom [fig. 1.1].³

Earlier that same year, Castellani had withdrawn from his partnership with Cosimo Ridolfi, who produced silkworm eggs in Tuscany, aware that pébrine would soon reach the Val di Chiana as well. It is likely that Ridolfi had refused to invest in the expedition and that Castellani thus sought a new collaborator, identifying Gherardo Freschi, a Friulian nobleman, as the ideal associate.⁴ The venture promised to be lucrative, as the pébrine infestation led the price of silkworm eggs to increase tenfold compared to the period before the epidemic. The project was welcomed by several European sovereigns and by the prestigious Société Impériale Zoologique d'Acclimatation in Paris, both for its concrete chance

¹ Pébrine is the parasitic atrophy that female butterflies transmit to their eggs. Caused by a microorganism, *Nosema Bombycis*, it attacks the silkworm, killing it or making it incapable of generating a cocoon.

² These include institutions like the Milanese Società di Incoraggiamento di Arti e Mestieri (SIAM), which established a special commission to study the silkworm disease based on research by entomologists and sector experts. In France, the specialized institution was the Société Impériale Zoologique d'Acclimatation, supported by Napoleon III.

³ Through the mediation of the French, Castellani managed to convince Maximilian of Habsburg, Governor General of the Lombardy-Venetia Kingdom, to issue directives obliging municipalities to advance half the price (which was set at a rather high figure) for the silkworm seed that would be imported. The negative reaction from local administrations took a political hue as many of them boycotted the Archduke's instructions (Zanier 2001, 194-5; 2006, 20-30). The support of the sovereigns is also mentioned in the preface to Castellani's 1860 volume (Castellani 1860a, VIII), where he notes, without further detail, that 'Prince Albert' was among the mission's supporters. This likely refers to Albert of Saxe-Coburg and Gotha, the consort of Queen Victoria. Regarding the Kingdom of Sardinia, Zanier reports that Cavour supported both the Castellani-Freschi expedition and the Lombard counter expedition, inviting Sardinian Consuls in Asia to back it (Zanier 2001, 195).

⁴ Gherardo Freschi had published a manual on sericulture and was a recognized scholar in Italy and Europe. On Gherardo Freschi, see Zanier 1998. On his relationships with Ridolfi and Giovan Pietro Vieusseux, who was close to the Tuscan cause and an intermediary in the initial connections between Castellani and Ridolfi, see Zanier 2001, 189-90.

con il quale era vista la millenaria tradizione cinese. Vi era la convinzione che la razza asiatica dei bachi fosse quella originaria e quindi più forte e resistente alla malattia. La spedizione di Castellani fu però presto considerata concorrenziale negli ambienti lombardi: alcuni imprenditori reagirono organizzando una missione parallela, guidata da Carlo Orio (1827-1892), incaricato da diversi uomini d'affari dell'Italia settentrionale con l'appoggio della Società di Incoraggiamento di Arti e Mestieri (SIAM) e di Camillo Benso Conte di Cavour (Zanier 1990, 105-16).

Castellani e Freschi intendevano non solo acquistare nuovo seme-bachi sano, ma anche documentare l'allevamento e le procedure adottate in Cina, animati da vero spirito positivista e dal desiderio di dare un contributo scientifico alla bacologia internazionale. Fu probabilmente per questo motivo che ingaggiarono Giacomo Caneva (1813-1865), rinomato artista e fotografo di origini padovane attivo a Roma.⁵ Come ricorda Luigi Sacchi nel periodico *L'artista* del 1859 (Sacchi 1859, 16), convocato via telegramma Caneva si lanciò con grande entusiasmo in questa nuova avventura, procurandosi nel giro di pochissimi giorni un cavalletto, i sali e le sostanze necessarie per sensibilizzare la carta e fissare l'immagine, raggiungendo Trieste per la partenza. È probabile, diversamente dalla ricostruzione del Sacchi, che Caneva fosse già stato messo a parte degli intendimenti dei due nobiluomini, ma certamente giovò la sua prontezza e la curiosità verso culture e luoghi lontani.

Relativamente scarse sono ancora oggi le immagini delle coltivazioni di gelso, dell'allevamento dei bachi e delle diverse fasi della produzione di seta che è possibile attribuire al fotografo. Non sappiamo se le condizioni di luce all'interno degli stabilimenti fossero proibitive per le riprese o se le immagini prodotte fossero state consegnate in toto ai committenti restando, al momento, irreperibili.⁶

Di fatto, nelle collezioni private che hanno generosamente prestato le loro opere per questa esposizione, sono presenti in prevalenza fotografie di paesaggio, vedute urbane e ritratti, testimoniando l'interesse del fotografo per i luoghi e le persone come attività parallela – sebbene non secondaria – a quella reportistica per la quale era stato invitato. Non sappiamo se le tavole a corredo del volume di Castellani *Dell'allevamento dei bachi da seta in China fatto e osservato sui luoghi*, pubblicato nel 1860 a Firenze, fossero state realizzate sulla base di schizzi e acquerelli o di impressioni fotografiche. Di fatto queste immagini costituiscono una testimonianza preziosa che non ha riscontro nelle fonti cinesi, tanto più rilevante se si pensa che poco tempo dopo il soggiorno di Castellani, Huzhou fu devastata dalla repressione della rivolta dei Taiping (Zanier 2001, nota 19).

Come correttamente sottolinea Giulia Pra Floriani nel suo contributo in questo volume, anche i numerosi ritratti delle autorità locali erano finalizzati a garantire la buona riuscita della spedizione, fungendo sovente da graditi omaggi a chi avrebbe dovuto agevolare gli accessi e gli spostamenti degli italiani. Del resto, Castellani in Cina cercò di forzare i divieti e le norme stabilite dai trattati internazionali con il sostegno del console francese a Shanghai, Charles de Montigny (1805-1868), causando non poco imbarazzo quando si spinse in zone dove gli stranieri non erano autorizzati ad accedere. L'ambasciatore Alphonse de Bourboulon (1809-1877) fu così costretto a rispondere a una protesta formale dell'autorità imperiale. Castellani rimase a Huzhou oltre sei settimane, per organizzare degli allevamenti paralleli di bachi italiani e bachi cinesi. Questi ultimi furono cresciuti in parte con metodologie italiane, in parte cinesi, con l'aiuto di un bacciaio locale (Zanier 2006, 34) avviando così una sperimentazione quanto più controllata e documentata possibile, grazie anche alla presenza di Caneva.

⁵ Si veda il saggio di Bonetti *infra*.

⁶ Sulle immagini attribuite, la storia collezionistica e il ritrovamento sul mercato antiquario si veda il saggio di Vanzella *infra*.

of success and for the high regard in which the millennia-old Chinese industry was held. There was a conviction that the Asian silkworm race was the original one and was, therefore, more robust and disease-resistant. However, Castellani's expedition was soon viewed as competitive in Lombard circles. Some entrepreneurs reacted by organizing a parallel mission, led by Carlo Orio (1827-1892) and sponsored by several northern Italian businessmen with the support of the Società di Incoraggiamento di Arti e Mestieri (SIAM) and Camillo Benso, Count of Cavour (Zanier 1990, 105-16).

Castellani and Freschi intended not only to purchase new, healthy silkworm eggs but also to document Chinese breeding practices and procedures, driven by a positivist outlook and a desire to contribute to international sericultural science. It was probably for this reason that they engaged the renowned artist and photographer Giacomo Caneva (1813-1865), born in Padua and active in Rome.⁵ As Luigi Sacchi recalled in the periodical *L'artista* in 1859 (Sacchi 1859, 16), summoned by telegram, Caneva embraced the opportunity to join this new adventure with great enthusiasm. Within just a few days, he procured a tripod, the necessary salts and chemicals to sensitize paper and fix photographic images, and reached Trieste for the departure. Contrary to Sacchi's account, it is likely that Caneva had long been aware of the two noblemen's intentions; yet, his readiness as well as his curiosity for distant cultures and places certainly worked to his advantage.

Images in which Caneva depicted mulberry groves, silkworm rearing, and the stages of silk production remain relatively scarce even today. We do not know if lighting conditions inside the silkworm-breeding establishments prevented shooting, or if the images produced were delivered in their entirety to the clients and are, for

now, untraceable.⁶ In fact, the works that private collections generously lent for this exhibition predominantly consist of landscape photographs, urban views, and portraits, attesting to the photographer's interest in places and people as a parallel – though not secondary – interest in addition to the reportage for which he was invited. We do not know if the plates accompanying Castellani's volume, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China fatto e osservato sui luoghi*, published in Florence in 1860, were based on sketches and watercolours or on photographic impressions. In fact, these images constitute a precious record unmatched in Chinese sources, all the more relevant considering that, shortly after Castellani's stay, Huzhou was severely damaged during the suppression of the Taiping Rebellion (Zanier 2001, fn. 19).

As Giulia Pra Floriani emphasizes in her essay in this volume, the numerous portraits of local authorities were also intended to ensure the expedition's success, serving as welcome gifts for those expected to facilitate the Italians' access and travel. Moreover, while in China, Castellani tried to bypass prohibitions and rules established by international treaties with the support of the French consul in Shanghai, Charles de Montigny (1805-1868). This caused considerable awkwardness when he ventured into areas restricted to foreigners. Consequently, Ambassador Alphonse de Bourboulon (1809-1877) had to respond to a formal protest from the Imperial authority. Castellani remained in Huzhou for over six weeks to organize the parallel rearing of Italian and Chinese silkworms. With the help of a local sericulturist, the latter were raised partly using Italian methods and partly according to traditional Chinese procedures with the help of a local sericulturist (Zanier 2006, 34). The experiment was tightly controlled and documented, also thanks to Caneva's presence.

⁵ See Bonetti's essay *infra*.

⁶ On its attribution, collection history, and discovery on the antique market, see the essay by Vanzella *infra*.

2 Le prime fotografie in Cina

Il soggiorno di un fotografo straniero a Shanghai, Hangzhou e Huzhou, per quanto precoce, si inquadra in un contesto fertile, dove la nuova tecnica di ripresa era stata accolta con favore e si stava via via diffondendo. Al tempo, infatti, la fotografia era già apprezzata in Cina: i primi dagherrotipi realizzati nell'Impero risalivano alla Prima Guerra dell'Oppio (1839-42), quando Richard Woosnam (1815-1888) e George Alexander Malcom (1810-1888) risalirono il Fiume Azzurro (De Angeli 2023). Seguirono poi, sempre negli anni Quaranta, missioni diplomatiche e commerciali americane e francesi nel corso delle quali fotografi come George West (1825-1859) a Hong Kong o Jules Itier (1802-1877) a Canton e Macao, o missionari gesuiti come Claude Gotteland (1803-1856) a Shanghai produssero diverse immagini, oggi per lo più perdute (Bennet 2013, 4-5). La presenza di fotografi stranieri divenne più frequente negli anni Cinquanta, conseguentemente alle fortune della nuova arte in Europa e negli Stati Uniti.

Nelle maggiori città portuali della Cina i fotografi soggiornavano per periodi più o meno lunghi e il loro arrivo era spesso annunciato dai giornali locali. L'assenza di un vero e proprio mercato per questo genere di immagini

non consentiva ancora di sostenere i costi di uno studio in pianta stabile e per molti di loro la fotografia era un'attività secondaria, condotta parallelamente a impieghi economicamente più redditizi. Durante la Seconda Guerra dell'Oppio (1856-60) queste presenze si intensificarono, per ragioni militari, diplomatiche e commerciali e contribuirono alla diffusione dell'utilizzo del nuovo *medium* (Bennett 2009, IX, 8).

Ma la storia della fotografia in Cina non era iniziata con l'importazione della tecnica dall'Europa. Sebbene lo studio della sua origine e diffusione, in Cina come altrove, sia ostacolato dalla scarsità di opere conservate e dalla penuria di fonti archivistiche,⁷ gli studiosi convergono sul fatto che le esperienze cinesi autoctone più precoci si siano sviluppate in maniera autonoma rispetto all'apporto straniero, come esito di ricerche e sperimentazioni condotte sin dall'antichità (Meccarelli, Flamminii 2011, 13-53).

Già nel 1844 il filosofo e matematico cantonese Zou Boqi 鄒伯奇 (1819-1869) aveva costruito il suo apparecchio e fissato le prime immagini «scritte dalla luce», così come indicava nel suo trattato *Sheying zhi qi ji* 攝影之器記 (Note su attrezzature fotografiche).⁸

⁷ La documentazione d'archivio è stata spesso distrutta ma rimangono le fonti secondarie, tra le quali i giornali locali pubblicati dall'élite straniera sul territorio cinese, come i periodici *The China Mail* (pubblicato dal 1845), *Hong Kong Register* (1858-59), *Hong Kong Gazette* (1845-58), *Canton Press* (edito dal 1836). Per la città di Shanghai è di grande importanza la stampa del *The North China Herald*, fondato nel 1850. In questi giornali vi erano annunci periodici degli studi fotografici o informazioni sull'arrivo dei fotografi stranieri. Inoltre, molte immagini pubblicate sulle testate europee e americane erano tratte da fotografie di professionisti europei in Asia. Si veda ad esempio *L'Illustration* francese nella quale furono inserite xilografie tratte dalle fotografie di Giacomo Caneva [fig. 4.2]. Suchomel, Suchomelová 2011, 13.

⁸ Per la traduzione di questo e altri titoli di opere cinesi in italiano si è fatto riferimento a Meccarelli, Flamminii 2011. Si veda la nota 19 a p. 21, dove Meccarelli spiega i criteri e i problemi semantici della sua traduzione, soprattutto quelli legati al termine *sheying*, tradotto come 'fotografia' sebbene includa più latamente i sistemi di fissaggio. Riprendo dall'autore l'osservazione che in cinese il carattere *ying* che compone la parola, oltre che immagine significa anche ombra. Mentre in Europa la fotografia è 'scrittura della luce', in Cina è piuttosto 'catturare l'immagine' o 'catturare l'ombra'. Su Zou Boqi si vedano Moore 2008 e Meccarelli, Flamminii 2011, 19-23.

2 The Earliest Photographs in China

The sojourn of a foreign photographer like Caneva in Shanghai, Hangzhou, and Huzhou, though early, was part of a fertile context where the new technology had been welcomed and was gradually spreading. At that time, photography was appreciated in China: the first daguerreotypes taken in the Empire date back to the First Opium War (1839-42) when Richard Woosnam (1815-1888) and George Alexander Malcom (1810-1888) sailed up the Yangtze River (De Angeli 2023). These were followed, still in the 1840s, by American and French diplomatic and commercial missions, during which photographers like George West (1825-1859) in Hong Kong or Jules Itier (1802-1877) in Canton and Macao, as well as Jesuit missionaries like Claude Gotteland (1803-1856) in Shanghai, produced images, now largely lost (Bennet 2013, 4-5). The presence of foreign photographers became more frequent in the 1850s following the success of this new art form in Europe and the United States.

Photographers stayed in China's major port cities for varying periods, and their arrival was often announced in local newspapers. The lack of a proper market for this

new type of imagery did not yet allow them to sustain the cost of a permanent studio, and for many of them photography was a secondary activity conducted alongside more profitable economic ventures. During the Second Opium War (1856-60), these presences intensified for military, diplomatic, and commercial reasons, contributing to the spread of the new medium (Bennett 2009, IX, 8).

The history of photography in China, however, did not begin with the technique's arrival from Europe. Although the scarcity of preserved works and the shortage of archival sources have hindered the study of its origin and diffusion,⁷ in China as elsewhere, scholars agree that the earliest indigenous Chinese practices developed autonomously and without foreign input, as the result of research and experimentation conducted since antiquity (Meccarelli, Flamminii 2011, 13-53). As early as 1844, the Cantonese philosopher and mathematician Zou Boqi 鄒伯奇 (1819-1869) had constructed his own apparatus and fixed the first images "written by light", as recorded in his treatise *Sheying zhi qi ji* 攝影之器記 (Notes on Photographic Equipment).⁸

⁷ Archival documentation was often destroyed, but secondary sources remain, including local newspapers published by the foreign elite such as *The China Mail* (published from 1845), *Hong Kong Register* (1858-59), *Hong Kong Gazette* (1845-58), and *Canton Press* (published from 1836). Especially relevant for Shanghai is *The North China Herald*, founded in 1850. These newspapers contained periodic announcements from photographic studios or information on the arrival of foreign photographers. In addition, numerous images published in European and American journals were copied from photographs by European professionals in Asia. See, for example, the French *L'Illustration*, which published wood engravings based on photographs by Giacomo Caneva [fig. 4.2]. Suchomel, Suchomelová 2011, 13.

⁸ For the translation of this and other Chinese titles into Italian, I have referred to Meccarelli, Flamminii 2011. See p. 21, fn. 19, where Meccarelli explains the criteria and semantic issues facing their translations, especially those related to the term *sheying*, translated as 'photography', although it more broadly encompasses systems for fixing images. From the author, I take the observation that in Chinese, the character *ying*, the first character in the word, besides meaning 'image', also means 'shadow'. While in Europe photography indicates 'writing with light', in China it is understood rather as 'capturing the image' or 'capturing the shadow'. On Zou Boqi, see Moore 2008 and Meccarelli, Flamminii 2011, 19-23.

Il Paese aveva alle spalle una lunga tradizione di studi di ottica: la camera oscura era nota in Cina probabilmente dal V secolo a.C., se sono stati correttamente interpretati i riferimenti all'immagine stenopeica nel *Canone* (*Mojing* 墨經) attribuito a Mozi (Mo Di 墨翟, ca. 470-ca. 391 a.C.),⁹ con il quale si gettavano le basi epistemologiche per lo studio della rifrazione della luce almeno un secolo prima della comparsa dell'*Ottica* di Euclide (ca. 300 a.C.) (Needham 1959a, 299; 1959b, 97-9). In ogni caso nell'XI secolo gli scritti di Shen Kuo 沈括 (1031-1095), così come quelli di Guo Shuoqing 郭守敬 (1231-1314) nel XIII, non lasciano dubbi sulla conoscenza dei principi e delle proprietà ottiche necessari all'utilizzo dello strumento ben prima che questo fosse noto in Europa.¹⁰ Non vi sono prove incontrovertibili che Zou Boqi fosse riuscito a catturare immagini della realtà prima degli anni Cinquanta dell'Ottocento, ma egli fu in ogni caso il primo cinese a comprendere l'importanza della fotografia e a realizzare un apparecchio fotografico.

Gli studi di Zou Boqi non furono certamente un caso isolato: nel 1846, ad esempio, Zheng Fuguang 鄭復光 (1780-1853) pubblicò un trattato di ottica, *Jingjing lingchi* 鏡鏡鈴癡 (La mia modesta opinione sull'ottica) con un capitolo dedicato alla camera oscura. Questi studiosi animarono il dibattito scientifico riferendo le conquiste tecniche dei loro tempi all'antica sapienza cinese e offrendo un supporto – seppur non intenzionale – a quelle teorie diffuse tra gli intellettuali del periodo moderno, secondo le quali anche la scienza occidentale sarebbe da quella discesa. Questa ricostruzione culturale, dalle marcate sfumature patriottiche, trovava una comprensibile giustificazione nel delicato contesto politico e istituzionale della

metà del XIX secolo e nel bisogno di salvaguardare la propria identità culturale a fronte del travolgente processo di occidentalizzazione (Meccarelli, Flamminii 2011, 23).

Dopo la presentazione dell'invenzione di Daguerre all'Académie de Beaux-Arts e all'Académie des Sciences di Parigi il 19 agosto 1839, la fotografia si era diffusa in tutta Europa tra entusiastici sostenitori e severi detrattori, con una corsa ad accrescere la rapidità del procedimento attraverso molteplici ricerche e sperimentazioni (De Paz 1993, 55-128). La prima eco in Cina si ebbe già quello stesso giorno, con un articolo sul *Canton Press* (Bennett 2013, 2).

Ma quale fu l'accoglienza di questa novità presso la popolazione? Sebbene le fonti occidentali sottolineino la diffidenza intrisa di superstizione verso immagini credute acheropite, giustificandola come una mancanza di civilizzazione e razionalità in un Paese ingessato da un potere sulla via del declino, in realtà l'inquietudine verso questa invenzione era ampiamente condivisa con il pubblico dei paesi europei. Si registravano atteggiamenti diversi: in una prima fase, in molti casi i diplomatici mostrarono indifferenza e una scarsa comprensione delle potenzialità del nuovo mezzo. Ad esempio, nel 1849 Benjamin Lincoln Ball (1820-1859) descrisse la fredda accoglienza di un mandarino per alcuni dagherrotipi nella casa di un missionario americano e, poco meno di dieci anni dopo, la presentazione di ritratti fotografici da parte di Lord Elgin a una commissione imperiale non destò particolare entusiasmo.¹¹ L'apertura di uno studio a Canton nel 1844, probabilmente da parte di George West, lasciò i commercianti della via alquanto perplessi, convinti che il fotografo fosse uno stregone (Bennett 2009, 15-16).

⁹ In realtà opera posteriore, probabilmente dei suoi seguaci nel periodo degli Stati Combattenti (453 a.C.-221 a.C.). Meccarelli, Flamminii 2011, 19.

¹⁰ Moore 2008, 33-53; Lai 2011, 30; Purtle 2018, 71-117.

¹¹ James Bruce, conte di Elgin (1811-1863) fu alto Commissario in Cina e guidò l'apertura forzata dell'Impero agli occidentali attraverso i Trattati Ineguali, soprattutto con il Trattato di Tientsin al termine della Seconda Guerra dell'Oppio (1858).

The country had a long tradition of optical studies: the camera obscura was known in China probably from the fifth century BCE, if references to the pinhole image in the *Canon* (*Mojing* 墨经) attributed to Mozi (Mo Di 墨翟, c. 470-c. 391 BCE)⁹ have been correctly interpreted, meaning that the epistemological foundations for the study of light refraction predated Euclid's *Optics* (c. 300 BCE) by at least a century (Needham 1959a, 299; 1959b, 97-9). In any case, eleventh-century CE writings by Shen Kuo 沈括 (1031-1095), as well as thirteenth century texts by Guo Shuoqing 郭守敬 (1231-1314), confirm that the optical principles and properties necessary for developing photographic instruments were known in China long before they were known in Europe.¹⁰ While there is no incontrovertible proof that Zou Boqi managed to capture images of reality before the 1850s, it nonetheless remains true that he was the first Chinese person to recognize photography's relevance and build a photographic apparatus.

Zou Boqi's studies were certainly not an isolated case. In 1846, for example, Zheng Fuguang 鄭復光 (1780-1853) published a treatise on optics, *Jingjing ling chi* 鏡鏡詠癡 (My Humble Opinion on Optics), which includes a chapter dedicated to the camera obscura. These scholars contributed to the scientific debate by linking the technical achievements of their time to ancient Chinese wisdom and, albeit unintentionally, provided support for theories, circulating among intellectuals of the period, that Western science itself was descended from that same tradition. This cultural reconstruction, with marked patriotic overtones, found an understandable justification in the

delicate mid-nineteenth-century political and institutional context, and in the need to safeguard cultural identity in the face of a sweeping process of Westernization (Meccarelli, Flamminii 2011, 23).

Following the presentation of Daguerre in Paris on 19 August 1839, photography spread throughout Europe, attracting both enthusiastic support and severe criticism, and generating a race to accelerate the speed of the process through research and experimentation (De Paz 1993, 55-128). Its first echo in China came that same day, with an article on Daguerre in the *Canton Press* (Bennett 2013, 2). But how was this novelty received by ordinary people? Although Western sources emphasize an attitude of distrust, tinged with superstition, towards images believed to be *acheiropoietic* (not made by hand), and framed this reaction as indicative of a lack of civilization and rationality in a China ossified by a power in decline, the unease towards this invention was widely shared by the European audience as well. Different attitudes were recorded: at first, many diplomats showed indifference and poorly understanding of the new medium's potential. For example, in 1849 Benjamin Lincoln Ball (1820-1859) described the cold reception a mandarin gave to some daguerreotypes in an American missionary's house; less than ten years later, the presentation of photographic portraits by Lord Elgin to an Imperial commission did not generate particular enthusiasm.¹¹ The opening of a studio in Canton in 1844, probably by George West, generated perplexity among the street's merchants, convinced that the photographer was a sorcerer (Bennett 2009, 15-16).

⁹ This is actually a later work, produced by his followers during the Warring States period (453 BCE-221 BCE). Meccarelli, Flamminii 2011, 19.

¹⁰ Moore 2008, 33-53; Lai 2011, 30; Purtle 2018, 71-117.

¹¹ James Bruce, Earl of Elgin (1811-1863), was High Commissioner in China and commanded the Empire's forced opening to Westerners through the Unequal Treaties, especially the Treaty of Tientsin at the end of the Second Opium War (1858).

Episodi di intolleranza verso i fotografi stranieri da parte dei contadini dei villaggi negli anni Cinquanta furono causati forse più dal risentimento per gli stranieri e l'umiliazione subita al termine della Prima Guerra dell'Opio che dalla fotografia in sé (Cody, Terpak 2011a, 67). L'ostilità crebbe negli anni Sessanta, insieme alla circolazione di racconti sul comportamento inumano dei soldati europei e americani verso la popolazione, con supposti episodi di cannibalismo, o di missionari che avrebbero utilizzato gli occhi dei convertiti morenti per motivi alchemici o peggio ancora, come scriveva Zeng Guofan 曾國藩 (1811-1872) nel 1865, per creare la gelatina usata per sensibilizzare le superfici.¹²

La fruizione della fotografia rimase a lungo appannaggio delle élite cinesi: l'imperatrice vedova Cixi 慈禧

(1835-1908), ad esempio, negli anni Sessanta commissionò diverse immagini per documentare la vittoria sui ribelli Taiping (Bennett 2013, 27). Una maggior diffusione si ebbe solo a partire dagli anni Settanta, con l'incremento degli studi stranieri e cinesi soprattutto nelle grandi città e nei porti dei trattati e con la comparsa dei primi manuali, come quello del medico missionario John Dudgeon (1837-1901) stampato in cinese nel 1873 (*Tuoying qiguan* 拓影奇觀, Meraviglie della ricalcografia), (Cody, Terpak 2011a, 37) o la traduzione del volume di Alexander de Courcy Scott (1834-1899) sulla fotozincografia nel 1876 a Shanghai¹³ o ancora il testo di Xu Shou 徐壽 (1818-1884) *Zhaoxiang lüefa* 照相略法 (Compendio di fotografia) che, nel 1880, raccoglieva gli scritti di Roger Fryer apparsi in un periodico di Shanghai negli anni precedenti (Cody, Terpak 2011a, 45).

3 La fotografia a Shanghai

Quando Caneva arrivò a Shanghai il 13 aprile del 1859, la città era un polo mercantile multietnico in costante crescita. Vi risiedevano molti commercianti stranieri la cui presenza era non solo pacificamente accettata ma addirittura desiderata. In questo ambiente cosmopolita aprirono alcuni atelier fotografici come quelli di Cesar von Düben (1819-1888) e Ludowick Saurman (attivo 1852-55). Il secondo, aperto nel 1852, rimase attivo

per un breve periodo (Bennett 2009, 20-7).¹⁴ Dal 1851, tra i residenti vi era il commerciante inglese William Vacher (1826-1889), appassionato di fotografia e fotografo amatoriale. Robert Sillar (1827-1902), sodale di Vacher, era in città almeno dal 1856 con la sua società Sillar & Brothers. Realizzava ritratti e paesaggi, oggi in parte conservati in due album del Bath Royal Literary and Scientific Institute a Bath (Bennett 2009, 68-9).

¹² La citazione originale recita: «When a Chinese convert was on the verge of death, the Catholic priest came and, covering the convict's head with a piece of cloth, pretended to pronounce the absolution. In reality, however, he secretly made off with the eyes of the dying man. These were then mixed with lead and mercury to create silver, none of the original quantity of lead being depleted». Cohen 1963, 31.

¹³ Il titolo originale era *On Photo-zincography and other Photographic Processes Employed at the Ordnance Survey Office, Southampton*, pubblicato a Londra nel 1862. Quest'operazione fu espressione del Movimento di Auto-Rafforzamento (*Yangwu yundong* 洋務運動), avviato dalla dinastia Qing per modernizzare il Paese.

¹⁴ Bennett 2009, 67 e Cody, Terpak 2011a, 59, ipotizzarono l'esistenza del fotografo Lai Chong 麗昌, apprendista forse di Düben, che sarebbe stato autore nel 1853 di uno dei primi dagherrotipi cinesi, raffiguranti il principe e generale Sengge Linqin 僧格林沁 (1811-1865). In realtà, il M.O.F.B.A. ha dimostrato che l'attribuzione nasce dall'errata interpretazione delle iscrizioni sul verso della fotografia e che Lai Chong operò a inizio Novecento a Shanghai e in altre città (M.O.F.B.A. 2022).

Episodes of intolerance towards foreign photographers by villagers in the 1850s were perhaps caused more by resentment towards foreigners and the humiliation suffered after the First Opium War than by photography itself (Cody, Terpak 2011a, 67). Hostility grew in the 1860s, however, along with tales that circulated about European and American soldiers' inhumane behaviour towards the population: supposed episodes of cannibalism as well as stories of missionaries using the eyes of dying converts for alchemical purposes or, even worse, as Zeng Guofan 曾國藩 (1811-1872) wrote in 1865, to create the gelatin used to sensitize photographic surfaces.¹²

Photography's appreciation long remained limited to Chinese elites: the Empress Dowager Cixi 慈禧 (1835-1908), for example, commissioned several images

in the 1860s to document victory over the Taiping rebels (Bennett 2013, 27). A wider diffusion only occurred from the 1870s onwards, with the growth of foreign and Chinese studios, especially in major cities and treaty ports, and the publication of the first manuals in Chinese. These included *Tuoying qiguan* 拓影奇觀 (Wonders of Rubbing-Photography) by the missionary doctor John Dudgeon (1837-1901), printed in Chinese in 1873 (Cody, Terpak 2011a, 37); the 1876 translation of Alexander de Courcy Scott's (1834-1899) volume on photozincography in Shanghai;¹³ and Xu Shou's 徐壽 (1818-1884) 1880 text, *Zhaoxiang lüefa* 照相略法 (Compendium of Photography), which collected Roger Fryer's writings previously published in a Shanghai periodical (Cody, Terpak 2011a, 45).

3 Photography in Shanghai

When Caneva arrived in Shanghai on 13 April 1859, the city was a rapidly growing multiethnic commercial hub. Its citizens included numerous foreign merchants, whose presence was not only peacefully accepted but even desired. In this cosmopolitan environment, a few photographic ateliers opened, like those of Cesar von Düben (1819-1888) and Ludowick Saurman (active 1852-55). Saurman's studio, which opened in 1852, remained active for only a short period (Bennett 2009, 20-7).¹⁴

Since at least 1851, among the residents was the English merchant William Vacher (1826-1889), an enthusiast and amateur photographer. The company Sillar & Brothers, owned by Robert Sillar (1827-1902), a friend of Vacher's, is documented in the city from at least 1856. He produced portraits and landscapes, some of which are now preserved in two albums at the Bath Royal Literary and Scientific Institute in Bath, UK (Bennett 2009, 68-9).

¹² The original quote reads: "When a Chinese convert was on the verge of death, the Catholic priest came and, covering the convict's head with a piece of cloth, pretended to pronounce the absolution. In reality, however, he secretly made off with the eyes of the dying man. These were then mixed with lead and mercury to create silver, none of the original quantity of lead being depleted". Cohen 1963, 31.

¹³ The original title was *On Photo-zincography and other Photographic Processes Employed at the Ordnance Survey Office, Southampton*, published in London in 1862. This operation was an expression of the Self-Strengthening Movement (*Yangwu yundong* 洋務運動), initiated by the Qing dynasty to modernize the country.

¹⁴ Bennett 2009, 67, and Cody, Terpak 2011a, 59, hypothesized the existence of the photographer Lai Chong 麗昌, perhaps an apprentice of Düben, who supposedly authored one of the first Chinese daguerreotypes in 1853, depicting the Prince and General Sengge Linqin 僧格林沁 (1811-1865). In reality, M.O.F.B.A. has demonstrated that this attribution stems from a misinterpretation of the inscription on the photograph's verso and that Lai Chong operated in the early twentieth century in Shanghai and other cities (M.O.F.B.A. 2022).

Nel 1856 vi approdò anche il francese Louis Legrand (1820-?) che, inizialmente impiegato per la Remi, Schmidt & Cie, avviò con Edmond Tartarin un business di orologi e fotografie, proponendosi come ritrattista e pubblicizzando anche la possibilità di creare immagini stereoscopiche. La figura di Legrand fu trasfigurata nel romanzo di Henri Este, *La tasse à thé* (1865) dove, nella creatività della finzione, fu descritto come un mercante francese che suonava il violino e si dedicava alla fotografia nel tempo libero. In effetti, come Von Düben e Saurman, rivolse presto la sua attenzione ad attività più redditizie quali l'apertura di un grande magazzino (Thiriez 2001, 49-54).¹⁵

L'inglese William Nassau Jocelyn (1832-1892) diplomatico e fotografo amatoriale, si fermò in città al seguito di Lord Elgin per un tempo relativamente breve, da luglio 1858 a gennaio 1859. Entrò certamente in contatto con Vacher che possedeva diversi suoi ritratti di diplomatici.

Fu di passaggio a Shanghai nel marzo del 1859 anche l'americano Orrin Erastus Freeman (1830-1866), prima di insediare il suo gabinetto di posa a Suzhou dove produceva ambrotipi. Rimase in Cina pochi mesi, prima di trasferirsi in Giappone.

La presenza dei fotografi stranieri fu dunque significativa ma transitoria e il mercato fotografico di Shanghai fu facile territorio di conquista per nuovi professionisti cinesi. Dopo le dimissioni del *daotai* di Shanghai, Wu Jianzhang 吳健彰 (1791-1866 circa), nel 1856, il suo contabile Luo Yuanyou 羅元祐 (1851-1861) apprese probabilmente da un occidentale la tecnica fotografica, facendosi

apprezzare anche in ambito diplomatico. Sua è l'immagine del gran segretario Guiliang 桂良 e del ministro Hua Shana 花沙納, commissari per la firma del Trattato di Tientsin (Lai 2011, 27). Diversamente dai ritratti di Jocelyn, chiari e profondi, in quelli di Luo Yuanyou i personaggi appaiono quasi ritagliati e rigidamente disposti. Le ombre sono ridotte al minimo e la luce non scolpisce le forme, ma si posa in maniera uniforme sugli oggetti e sul soggetto, che viene così reificato in una composizione antinaturalistica.

Queste caratteristiche sono comuni alla gran parte dei ritratti prodotti dai primi fotografi cinesi, debitori di una lunga tradizione artistica: le immagini di viventi e defunti erano usualmente dipinte frontalmente,¹⁶ un'impostazione che si trasferì giocoforza ai dagherrotipi, non certo, come ipotizzava – con un linguaggio derogatorio – il missionario Isaac Taylor Headland, per via dei tratti somatici indigeni alquanto piatti, che penalizzavano la ripresa in scorcio, più popolare in Europa, costringendo a una resa «antiartistica»:

I lineamenti cinesi non favoriscono un buon ritratto di profilo. Il suo naso è troppo piatto, le sue labbra troppo carnose e il suo mento interferisce con la curva alla base del cranio. I suoi zigomi sono troppo alti per ottenere una buona visione di tre quarti, anche se ho una foto molto decente del grande viceré Liu K'un-i in questa posizione scattata da un fotografo di Shanghai. A causa di queste difficoltà, ho preso l'abitudine

¹⁵ Régine Thiriez colloca il suo arrivo a Shanghai nel 1856. L'anno dopo pubblicizzava il suo studio di orologi e fotografie, avviando un sodalizio con Edmond Tartarin nel 1858. Dopo la morte del socio, l'anno successivo, probabilmente anche a causa della scarsa redditività dell'atelier, si dedicò al commercio di beni alimentari, profumi ecc. (Thiriez 2001).

¹⁶ Prima della metà del XIX secolo molti ritratti di antenati venivano realizzati dopo la loro morte. Esistevano album che raccoglievano diversi tipi facciali che venivano copiati e adattati con abiti appropriati per raggiungere una certa somiglianza con il defunto. Questi ritratti erano venerati dai discendenti ed esposti in determinati periodi dell'anno. Questa usanza si trasferì alla fotografia: vi erano fotografi specializzati nelle riprese di persone morenti o defunte. Ruitenbeek 2017, cat. 86. Su questa questione e sulla tradizione del ritratto frontale si veda Stuart, Rawski 2001, 47-129 e 167-8. A fronte dell'influenza della pittura sulla fotografia nei primi decenni dalla comparsa della nuova tecnica, fu poi la fotografia a influenzare la pittura e il ricamo. Harrison-Hall 2023.

In 1856, the Frenchman Louis Legrand (1820-?) also reached Shanghai. Initially employed by Remi, Schmidt & Cie, he started a watch and photography business with Edmond Tartarin, offering portrait services and also advertising the possibility of creating stereoscopic images. Legrand became a character in Henri Este's novel *La tasse à thé* (1865), where, filtered through the creative lens of fiction, he is described as a French merchant who played the violin and dedicated himself to photography in his spare time. In fact, like Von Düben and Saurman, he soon turned his attention to more profitable ventures such as opening a department store (Thiriez 2001, 49-54).¹⁵ The Englishman William Nassau Jocelyn (1832-1892), a diplomat and amateur photographer, stopped in the city with Lord Elgin's entourage for a relatively short period, from July 1858 to January 1859. He certainly came in contact with Vacher, who owned several of his portraits of diplomats. The American Orrin Erastus Freeman (1830-1866) also passed through Shanghai in March 1859, before setting up a portrait studio in Suzhou, where he produced ambrotypes. He also remained in China for only a few months before moving on to Japan.

The presence of foreign photographers in Shanghai, was thus significant yet transient, and the city's photographic market was soon conquered by new Chinese professionals. After the resignation of Shanghai's *Daotai* Wu Jianzhang 吳健彰 (1791-c. 1866) in 1856, his accountant, Luo Yuanyou 羅元祐 (1851-1861), learned photographic techniques, probably from a Westerner, and soon gained

recognition in diplomatic circles. He authored the photograph of the Grand Secretary Guiliang 桂良 and the Minister Hua Shana 花沙納, commissioners for the signing of the Treaty of Tientsin (Lai 2011, 27). Unlike Jocelyn's clear and deep portraits, the figures in Luo Yuanyou's photograph appear rigidly arranged, as if they were cut out and pasted. Shadows are minimized, and the light is not used to emphasize three-dimensionality but rather falls uniformly on the objects and the subjects, which appear reified in an anti-naturalistic composition.

These characteristics are common to the majority of portraits produced by early Chinese photographers, who were indebted to a long artistic tradition. Images of the living and dead were typically painted in a frontal pose, a convention that was inevitably transferred to daguerreotypes.¹⁶ This was certainly not due, as the missionary Isaac Taylor Headland hypothesized using derogatory language, by the somewhat flat indigenous facial features, which, supposedly affected the three-quarter view more popular in Europe, forcing an "unartistic" rendering:

The Chinese features are not conducive to good profile portrait. His nose is too flat, his lips too thick, and his cue interferences with the curve at the base of the brain. His cheek-bones are too high to make a good three-quarters view, though I have a very decent picture of the great viceroy Liu K'un-i in this position taken by a Shanghai photographer. Because of these difficulties I have fallen into the unartistic habit of

¹⁵ Régine Thiriez dates his arrival in Shanghai to 1856. The following year, he advertised his watchmaking and photography studio, and, in 1858, began a partnership with Edmond Tartarin. After his partner's death the next year, and probably due to the studio's low profitability, he turned to trading foodstuffs, perfumes, and other goods (Thiriez 2001).

¹⁶ Before the mid-19th century, many ancestral portraits were made after the subject had passed. There were albums featuring different facial types, which were copied and adapted with appropriate attire to resemble the deceased. These portraits were venerated by descendants and displayed at specific times of the year. This custom transferred to photographs: some photographers specialized in photographing the dying or deceased. Ruitenbeek 2017, cat. 86. On this issue and the tradition of the frontal portrait, see Stuart, Rawski 2001, 47-129 and 167-8. While painting influenced photography during the first decades following the new technique's spread in China, photography later influenced painting and embroidery. Harrison-Hall 2023.

antiartistica di fotografare tutti i loro soggetti da una prospettiva completamente frontale. (Headland 1901)¹⁷

I ritratti erano corredati da sedie e tavoli tradizionali - sostegni che aiutavano a mantenere il cliente fermo

durante le lunghe pose -, vasi di porcellana, fiori, piccoli oggetti che le persone potevano portare con sé e che consideravano emblematici del loro status, elementi di un codice riconosciuto che costruiva l'identità sociale del protagonista.

4 Le fotografie di Caneva

Se la pittura influenzò la prima produzione fotografica, è vero anche il contrario: la fotografia contribuì al rinnovamento e alla modernizzazione dell'arte cinese, con il progressivo superamento del rigido classicismo della pittura dei letterati (*Wenrenhua* 文人畫). Le nuove sperimentazioni aiutarono l'affermazione di un nuovo genere pittorico che guardava con interesse alle novità occidentali, ricalcando dinamiche simili a quelle attivate dall'avvento della fotografia in Europa.¹⁸

Anche Giacomo Caneva aveva cercato di incontrare i gusti dei suoi soggetti con riprese frontali, come nel caso del ritratto del governatore militare di Shanghai e dei suoi ufficiali, oggi in collezione Vanzella [cat. 10], riprodotto come xilografia ne *L'Illustration* del 9 novembre 1861 insieme ad altre immagini tratte da fotografie di Louis Legrand (Bennett 2009, 48) [fig. 4.2].

L'Illustration era uno dei periodici francesi più rinomati, avido di documenti visivi provenienti da paesi esotici. Fu fondato nel marzo del 1843 da Edouard Charton, ispirandosi al settimanale *The Illustrated London News* di pochi anni precedente. Queste testate, che per il successo presto ottenuto poterono finanziare anche l'invio

di corrispondenti, contribuirono a plasmare l'idea che in Europa si aveva della Cina e dei paesi dell'Asia orientale (Suchomel, Suchomelová 2011, 16). L'interesse per le immagini di Caneva, non direttamente collegate alla spedizione per la quale egli si trovava a Shanghai, scaturì non solo dalla passione per i luoghi e le persone, ma anche dalla qualità delle immagini e dalla tecnica con le quali furono prodotte, la calotipia. Fatte salve alcune opere di Sillar, Caneva può essere considerato a tutti gli effetti un pioniere nell'introduzione di questo procedimento in Cina.

La scelta della calotipia era dovuta a esigenze pratiche, essendo la carta maneggevole e leggera, ma anche estetiche, dal momento che, come scriveva nel suo trattato sulla fotografia, il negativo su carta aveva una resa calda e ruvida, che poteva restituire i toni della natura e che quindi «il paesaggio, i monumenti antichi, le rocce, ecc. converrà sempre trarle con carta» (Caneva 1855, 11).¹⁹ Notevole è la produzione paesaggistica e vedutistica di Caneva, avvezzo alla bellezza della classicità romana: egli produsse immagini raffinate, dove le architetture componevano un gioco di linee talvolta vario e intricato, talaltra paratattico e coerente dove lo sguardo poteva

¹⁷ Traduzione dell'Autore.

¹⁸ Soprattutto nei porti dei trattati si affermarono nuovi stili influenzati dalla pittura inglese di importazione e dalla fotografia. Si pensi ad esempio a Ren Yi 任頤 (1840-1896), stravagante pittore di Shanghai, Ju Chao 居巢 (1811-1865) e Ju Lian 居廉 (1828-1904), specializzati nelle nature morte di fiori e insetti, con attenzione botanica e immediatezza unita a tagli fotografici, o ai pittori della Scuola di Pittura di Lingnan (*Lingnan huapai* 嶺南畫派). Meccarelli, Flammini 2011, 40-3; Yang 2023, 179.

¹⁹ Sull'uso della calotipia in Caneva si veda Zannier 1991, 11.

photographing all their subjects in a full-front view. (Headland 1901)

Portraits featured traditional chairs and tables – supports that helped to keep the client still during the long

posing times –, porcelain vases, flowers, and other small objects that the sitters could bring with them and considered emblematic of their status, elements of a recognized visual code that constructed the protagonist's social identity.

4 Caneva's Photographs

If painting influenced early photographic production, the reverse was also true: photography contributed to the renewal and modernization of Chinese art through the gradual overcoming of the rigid classicism of literati painting (*Wenrenhua* 文人畫). These new experiments helped establish a pictorial genre that looked with interest at Western innovations, tracing dynamics akin to those activated by the advent of photography in Europe.¹⁷ Giacomo Caneva also sought to cater to the tastes of his subjects with frontal shots, rarely proposing a three-quarter view. An example of this is the portrait of the military governor of Shanghai and his officers, now in the Vanzella Collection [cat. 10], which was reproduced as a wood engraving in *L'Illustration* on 9 November 1861, along with other images sourced from the photographs of Louis Legrand (Bennett 2009, 48) [fig. 4.2].

L'Illustration was one of the most renowned French periodicals, eager for visual documents from exotic countries. Inspired by the weekly *The Illustrated London News*, it was founded in March 1843 by Edouard Charton. These publications, which, due to their early success, could even finance foreign correspondents, helped shape Europe's

view of China and East Asia (Suchomel, Suchomelová 2011, 16). The interest in Caneva's images which were not directly linked to the expedition, stemmed not only from his passion for places and people but also their quality and the technique with which they were produced, the calotype. Except for some works by Sillar, Caneva can be considered a true pioneer in introducing this process to China.

The choice of the calotype was due to practical reasons as paper was manageable and lightweight, but also to aesthetic reasons; as he wrote in his treatise on photography, the paper negative had a warm and rough rendering that in his assessment best conveyed the tones of nature. As such, "landscapes, ancient monuments, rocks, etc. will always be best taken on paper" (Caneva 1855, 11).¹⁸ Remarkable is the landscape and cityscape production of Caneva, who was accustomed to the beauty of Roman classicism. He created refined images where the architecture composed a play of lines, sometimes varied and intricate, other times paratactic and coherent, allowing the eye to linger on the harsh and silent details of cornices, carvings, and terracotta elements.

¹⁷ New styles emerged, especially in the treaty ports, that were influenced by imported English painting and photography. Examples include works by the eccentric Shanghai painter Ren Yi 任頤 (1840-1896); Ju Chao 居巢 (1811-1865) and Ju Lian 居廉 (1828-1904), artists who specialized in painting flowers and insects and whose works display botanical attention and immediacy combined with photographic-style framing; or the painters of the Lingnan School of Painting (*Lingnan huapai* 嶺南畫派). Meccarelli, Flammini 2011, 40-3; Yang 2023, 179.

¹⁸ On Caneva's use of calotypes, see Zannier 1991, 11.

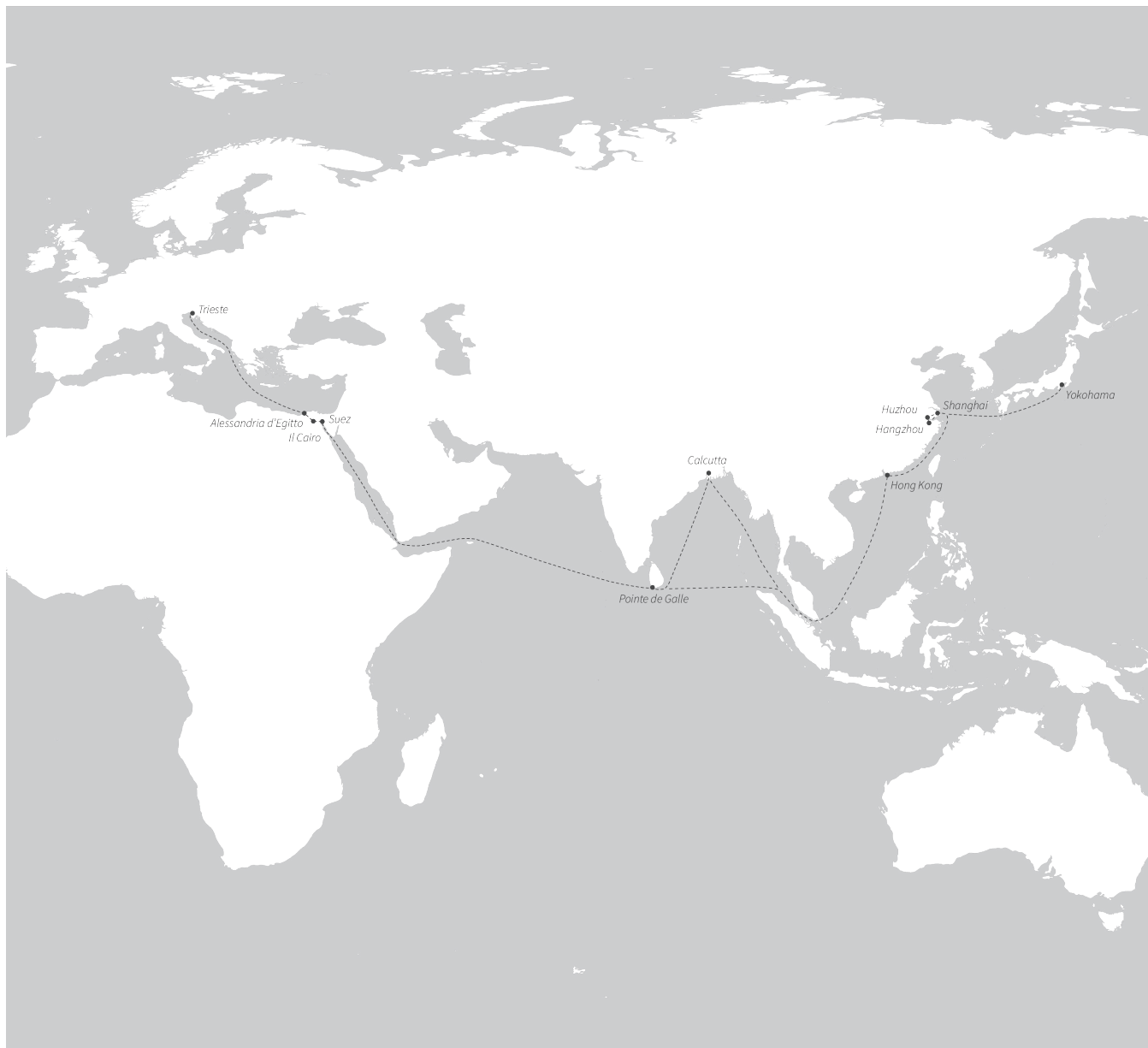


Fig. 1.1 Percorso di andata della Spedizione Castellani-Freschi (1859) | Outward journey of the Castellani-Freschi Expedition (1859)



Fig. 1.2 Robert Sillar, *Padiglioni del giardino Yu*. Shanghai. 1857. Vacher Hilditch Collection | Robert Sillar, *Yu Garden Pavilions*. Shanghai. 1857. Vacher Hilditch Collection

indugiare sui dettagli aspri e silenti delle cornici, degli intagli, degli elementi fittili.

In questo ambito la fotografia degli europei occupava un segmento della produzione artistica praticamente inesplorato. I pittori cinesi, infatti, avevano da sempre guardato con diffidenza alla raffigurazione di monumenti e rovine, considerati simboli di decadenza e, in quanto tali, di cattivo auspicio. Tra le sue immagini più riuscite vi sono certamente quelle dedicate ai padiglioni del giardino Yu di Shanghai (*Yu yuan* 豫園), fonte di ispirazione anche per altri fotografi occidentali come Sillar, che non seppero però raggiungere la potenza espressiva delle riprese di Caneva, maniacalmente attento a un equilibrio formale sempre impeccabile [fig. 1.2]. In soggetti come la *Biblioteca imperiale*, la *Stanza del tesoro* o la *Porta monumentale* di Huzhou la lapidaria chiarezza compositiva invita lo sguardo a sostare sulla presenza consapevole delle architetture e così accade anche in alcuni paesaggi dei dintorni di Hangzhou [cat. 16-17, 25]. In uno di questi la linea del crinale è duplicata in controparte nella strada che sale, in un gioco materico di riflessi [cat. 19]. Il *topos* letterario e artistico dei giardini, luogo di serenità e raccoglimento interiore e intellettuale, è reinterpretato nelle sue fotografie con l'occhio analitico del realista, teso tuttavia ad aggiornare la veduta esatta di settecentesca memoria, con «una luce teatrale e avvolgente», espressione di quel «fatale abbraccio» tra pittura e fotografia che caratterizza la Scuola Romana e trova nella produzione di Caneva il suo punto più alto.²⁰ Nei pochi mesi trascorsi tra Shanghai, Hangzhou e Huzhou poco o nulla dell'estetica cinese fu assorbito da Caneva se non nei ritratti,

probabilmente più per volontà dei destinatari che per convinta adesione dell'autore. Le città raffigurate da Caneva sono deserte e silenziose non solo per effetto dei lunghi tempi di posa, ma anche per ridurre al minimo la presenza umana tra le architetture e mantenere separati i generi.²¹ Sono rappresentate come «il luogo di un delitto»,²² dove il chiasso del commercio polveroso, dell'infanzia spensierata, del brulicare affannato, della vita notturna tace, muta premonizione degli effetti drammatici di un contesto politico e sociale instabile.

Il potere centrale della dinastia Qing era in lenta ma progressiva decadenza e l'Impero era disseminato di grandi e piccole rivolte. Il potere economico imperiale si stava erodendo per l'incapacità di introdurre le riforme necessarie a una società in costante cambiamento, provata da disastri naturali, carestie ed epidemie. La Seconda Guerra dell'Oppio scoppiò quando il governo di Pechino era duramente impegnato a sedare la ribellione dei Taiping, una vera e propria guerra civile scoppiata nel 1851 che fu debellata solo nel 1864 grazie all'alleanza con gli eserciti stranieri. Fu una guerra sanguinosa che causò decine di milioni di morti e paralizzò gran parte della Cina centro-orientale. A questa si aggiunsero altri focolai di rivolta come quella dei Nian (1852-68) (Perry 1980, 140-5), mentre gli occidentali rivendicavano i diritti commerciali stabiliti alla fine della Prima Guerra dell'Oppio, ai quali soprattutto il governatore generale di Canton opponeva resistenza. Fu proprio a Canton che si verificò l'incidente che scatenò la Seconda Guerra dell'Oppio a causa di una nave inglese, la *Arrow*, accusata di pirateria.

²⁰ Il riferimento è alle felici descrizioni di Carlo Dal Pino riguardo alla poetica fotografica di Giacomo Caneva in Dal Pino 2012, 62. Sulla Scuola Romana di Fotografia si veda il saggio di Bonetti *infra* e la citata bibliografia di riferimento.

²¹ Fa eccezione una delle vedute di Calcutta pubblicata in questo volume [cat. 4].

²² Walter Benjamin utilizzò questa espressione riferendosi alle fotografie di Parigi di Eugène Atget. Si veda Benjamin [1936] 1966, 29.

In this context, European photography took on a virtually unexplored area of artistic expression. Chinese painters had always looked with suspicion at the depiction of monuments and ruins, considered symbols of decadence and, as such, bad omens. Among his most successful images are those dedicated to the pavilions of the Shanghai Yu Garden (*Yu yuan* 豫園), a source of inspiration for other Western photographers like Sillar, who, nonetheless, failed to achieve the expressive power of Caneva's shots and their meticulous and impeccable attention to formal balance [fig. 1.2]. In subjects such as the *Imperial library*, the *Treasure vault*, or the *Monumental gate* of Huzhou, the lapidary compositional clarity invites the gaze to dwell on the conscious presence of the architecture [cat. 16-17, 25]. This impression also occurs in Caneva's landscapes of the Hangzhou outskirts. In one landscape, the ridgeline is mirrored in the road climbing opposite to it, creating a material play of reflections [cat. 19]. The literary and artistic *topos* of the garden, a place of serenity and inner and intellectual retreat, is reinterpreted in his photographs through the realist's analytic eye. Yet, he strives to update the reminiscence of the eighteenth-century precise view with "a theatrical and enveloping light", an expression of that "fatal embrace" between painting and photography that characterized the Roman School and found its highest point in Caneva's photographs.¹⁹ During the few months he spent between Shanghai, Hangzhou, and Huzhou, Caneva absorbed little to nothing of traditional Chinese aesthetics except in his portraits, where his compositions probably responded

to the sitters' wishes rather than his own firm aesthetic choices. The cities Caneva depicted are deserted and silent, not only because of the long exposure times but also to minimize human presence among the architecture and to keep the genres separate.²⁰ They are represented as "the scene of a crime",²¹ where the noise of dusty commerce, carefree childhood, frantic bustle, and nightlife falls silent, as a mute premonition of the dramatic effects of an unstable political and social context.

The central power of the Qing dynasty was in a state of slow yet inexorable decay, and the Empire was threatened by revolts both large and small. Imperial economic power had eroded due to the inability to introduce reforms necessary to meet the needs of a changing society, and was accelerated by natural disasters, famine, and epidemics. The Second Opium War broke out when the Beijing government was heavily engaged in suppressing the Taiping Rebellion, a civil war that erupted in 1851 and was only quelled in 1864 following an alliance with foreign armies. It was a bloody war that caused tens of millions of deaths, and paralyzed much of central-eastern China for over a decade. Added to this general socioeconomic breakdown were other pockets of revolt, such as the Nian Rebellion (1852-68) (Perry 1980, 140-5). At the same time, Westerners increasingly claimed commercial rights agreed following the First Opium War, which many province-level officials, the Governor-General of Canton in particular, resisted. It was events in Canton that would trigger the Second Opium War. A British ship, the *Arrow*, was accused of piracy.

¹⁹ I draw these expressions from Carlo Dal Pino's description of Giacomo Caneva's photographic poetics. See Dal Pino 2012, 62. On the Roman School of Photography, see Bonetti *infra* and the quoted bibliography.

²⁰ One of the views of Calcutta, published in this volume, is a notable exception [cat. 4].

²¹ Walter Benjamin used this expression when referring to Eugène Atget's photographs of Paris. See Benjamin [1936] 1966, 29.

Dopo il bombardamento della città e la marcia su Pechino, i cinesi furono costretti a negoziare la pace nel 1858 con il Trattato di Tientsin. L'anno successivo il Trattato fu abrogato e il governo inglese e quello francese reagirono con violenza. La guerra, documentata dalle immagini di Felice Beato (Bharath 2007, 88-90; Bennett

2009, 141-54), portò all'occupazione di Pechino, con la tristemente nota distruzione del Palazzo d'Estate (*Yuanming yuan* 圓明園), al pagamento di indennità elevatissime, all'apertura di altri dieci porti dei trattati, alla legalizzazione del commercio di oppio e alla perdita della penisola di Kowloon 九龍 (Borsa 1977, 187-232; Hsü 2000, 212-15).

5 La produzione serica: Shanghai, Hangzhou, Huzhou

Shanghai non fu direttamente colpita dalla Seconda Guerra dell'Oppio. Dopo la forzata apertura del suo porto al commercio estero nel novembre 1843 l'insediamento internazionale si era sviluppato con celerità. Vi si erano installati empori, società, banche, ma anche chiese cristiane, club, ristoranti, hotel, frequentati da commercianti, missionari, diplomatici, medici, marinai e militari stranieri che gravitavano intorno al *bund*, il porto con il quartier generale delle compagnie europee, che attirava professionisti di ogni nazionalità. Questo quartiere era divenuto nel tempo permeabile ai cittadini cinesi che garantivano la manodopera necessaria alle diverse attività. Insieme alle classi meno abbienti, presto vi si trasferirono anche ricchi commercianti cinesi e parte dell'élite diplomatica: l'attività nel *bund* garantiva del resto la fortuna delle esportazioni cinesi. Tra queste, particolarmente florido era il commercio di seta, con un volume di 16.000 *picul*²³ nel 1850. Questi numeri erano quintuplicati un decennio dopo e in costante crescita fino all'apertura delle frontiere giapponesi, evento che fece crollare le esportazioni di seta cinese con una flessione del 52% nel 1878 (Stockwell 2002, 92-3).

Ma se Shanghai nel 1859 era uno dei porti più importanti per l'esportazione di seta, indubbiamente la città

di Hangzhou era uno dei maggiori centri tessili dell'impero Qing, insieme a Nanchino e Suzhou. Qui sin dal 1646 erano state riaperte le manifatture governative, con uno sforzo notevole di investimenti dopo la cessata attività nel 1628. La Raccolta di Statuti della dinastia Qing (*Da Qing huidian* 大清會典) nel 1732 registrava la presenza del servizio imperiale di tessitura e tintura nella capitale, al quale si aggiungevano i servizi tessili di Nanchino, Suzhou, Hangzhou, ciascuno con il compito di produrre la seta utilizzata ogni anno al palazzo imperiale, così come le stoffe indossate per i sacrifici e le cerimonie ufficiali.²⁴

Ognuno di questi centri forniva specifici tipi di tessuto. Huzhou era celebre per la produzione di un raso detto *shuichou* 水綢, un tessuto estremamente morbido che consentiva drappaggi sinuosi come l'acqua, da cui il suo nome, così come per la creazione di damasco crespato (*fangsi fangchou* 紡絲紡綢) e garza di seta (*luo* 羅). La città di Hangzhou era specializzata in un morbido damasco (*ling* 綾), garza di seta, crespato e taffetà (Chen, Huang 2012, 434-5).

Il comparto tessile era ricco, altamente qualificato e bene organizzato.

²³ Il *picul* era un'unità di misura della massa utilizzata in Asia, dal valore variabile tra i 50 e i 60 kg a seconda della città nella quale era utilizzata.

²⁴ Si veda *Da Qing huidian* 大清會典 (Raccolta di statuti della dinastia Qing), citato in Chen, Huang 2012, 433.

Canton was bombarded and, following the Franco-British alliance's march on Beijing, the Qing were forced to negotiate peace in the 1858 Treaty of Tientsin. The following year, the treaty was abrogated, and the British and French governments responded militarily. The war, documented in Felice Beato's images (Bharath 2007, 88-90;

Bennett 2009, 141-54), led to the occupation of Beijing along with the infamous destruction of the Old Summer Palace (*Yuanming yuan* 圓明園), to crippling indemnities, to the opening of ten more treaty ports, to the legalization of the opium trade, and to the annexation of the Kowloon 九龍 peninsula (Borsa 1977, 187-232; Hsü 2000, 212-15).

5 Silk Production: Shanghai, Hangzhou, Huzhou

Shanghai was largely unaffected by the Second Opium War. After its port was forced open to foreign trade in November 1843, its international settlement had developed rapidly. Emporiums, firms, and banks were established as well as churches, clubs, restaurants, and hotels frequented by foreign merchants, missionaries, diplomats, doctors, sailors, and soldiers. These gravitated around the *bund*, the port area that hosted the headquarters of European firms, and which attracted professionals of every nationality. Over time, this district became permeable to Chinese citizens, who provided workforce for various commercial and social activities. Alongside the less affluent classes, wealthy Chinese merchants and segments of the diplomatic elite soon moved there. Activity on the *bund* guaranteed the fortune of Chinese exports. Among these, the silk trade flourished in particular, reaching a volume of 16,000 *picul*²² in 1850, which quintupled a decade later and continued to grow steadily until the opening of Japanese borders, a development that caused Chinese silk exports to collapse with a 52% drop in 1878 (Stockwell 2002, 92-3).

While Shanghai in 1859 was one of the most important ports for the silk export, Hangzhou was, along with Nanjing and Suzhou, a major textile centre of the Qing Empire. After the cessation of production in 1628, manufactories were reopened in 1646 with a significant investment effort. In 1732, the Qing dynasty's Collection of Statutes (*Da Qing huidian* 大清會典) recorded Imperial Weaving and Dyeing Service in the capital as well as in Nanjing, Suzhou, and Hangzhou. Each manufactory was tasked with producing the silk used annually at the imperial palace, as well as the fabric worn for sacrifices and official ceremonies.²³

Each of these centres produced specific types of fabric. Huzhou was famous for producing a satin called *shuichou* 水綢, an extremely soft fabric that created drapes as sinuous as water waves, hence its name, as well as crepe damask (*fangsi fangchou* 紡絲紡綢) and silk gauze (*luo* 羅). The city of Hangzhou specialized in producing a soft damask (*ling* 綾), silk gauze, crepe, and taffeta (Chen, Huang 2012, 434-5).

The textile sector was wealthy, highly specialized, and well-organized.

²² A *picul* was a unit of measure for mass used in Asia. Its value varied between 50 and 60 kg, depending on the region.

²³ See *Da Qing huidian* 大清會典 (Collected Statutes of the Qing Dynasty), cited in Chen, Huang 2012, 433.

Molti dei tessuti prodotti erano destinati alla corte: si trattava dunque di manufatti di altissima qualità, dal momento che dovevano superare severe verifiche una volta recapitati. La produzione era gestita e controllata dai servi dell'imperatore, che dovevano assicurare la corretta evasione degli ordini, organizzando i laboratori, acquistando la seta grezza, garantendo l'immagazzinaggio e il trasporto del prodotto finito. Le manifatture governative di Hangzhou avevano diverse centinaia di telai distribuiti in uno o più stabilimenti, dove trovavano impiego migliaia di artigiani. A questi lavoratori si aggiungevano quelli a cottimo della produzione commerciale, ai quali veniva consegnata la seta da lavorare nelle abitazioni private e che venivano pagati una volta restituito il prodotto finito. Nell'Ottocento la produzione e il commercio della seta di Hangzhou non erano più solo appannaggio della casa imperiale ma anche un affare di imprenditori che gestivano le produzioni domestiche, di qualità variabile. Una volta finite, le stoffe venivano inviate ai tintori. Particolarmente fiorente era l'industria tintoria di Shanghai, organizzata per colore: vi era il Distretto del blu (*Lanfang* 藍坊), del rosso (*Hongfang* 紅坊) e degli altri colori (*Zasefang* 雜色坊) dove si producevano tessuti gialli, verdi, neri ecc.

Prima che Hangzhou fosse occupata dai ribelli Taiping e il comparto della seta entrasse in crisi nel marzo 1860,²⁵ Castellani e Freschi poterono procurarsi il seme-bachi tanto desiderato. La ripresa della produzione di seta nella zona di Hangzhou arrivò dopo la Seconda Guerra dell'Opio, anche grazie alle tecnologie occidentali, come macchinari per la trattura della seta a vapore. È qui che, vent'anni dopo, Alessandro Zileri Dal Verme (1863-1937), che accompagnava il principe Enrico di Borbone (1851-1905) nel suo viaggio intorno al mondo, visitò le manifatture seriche gestite dagli occidentali. Durante il lungo soggiorno in Asia orientale, durato due anni, tra il 1887

e il 1889 e dipanatosi tra Indonesia, penisola indocinese, Cina e Giappone, Enrico di Borbone acquistò oltre 30.000 oggetti divenuti in seguito, per la gran parte e dopo alterne vicende, patrimonio dello Stato italiano e nucleo fondante del Museo d'Arte Orientale di Venezia.

Alessandro Zileri descriveva oltre 350 bacini a vapore ai quali lavoravano operaie cinesi. La sua narrazione offre uno spaccato significativo dell'organizzazione ormai industrializzata delle seterie, un processo avviato proprio negli anni di cruciale evoluzione sociale e politica in cui Castellani e Caneva approdaron a Shanghai.

Andiamo a visitare una delle 2 filature di seta della casa Russell e precisamente quella che sta in Hong Kiu e un francese con 2000 lire di stipendio, ci fa da cicerone. Nel grande salone lavorano un buon numero di donne cinesi, tutti i bacini però non sono occupati essendo ora a momenti la fine della stagione della filatura. Esse filano dai 3 ai 7 od 8 bozzoli assieme, a seconda la bontà del bozzolo per formare un filo. Ogni bacino ed ogni donna quindi ha 4 fili, che 2 a 2 si attorcigliano un numero di volte su loro stessi per quindi dividersi passando da 2 anelli di porcellana e riunirsi poi attorcigliati sulla matassa mossa a vapore. Davanti ogni bacino mantenuto ad acqua bollente da un getto di vapore sta una bacinella ove una ragazzina leva ai bozzoli il primo pelo grossolano a mezzo d'una spazzetta mossa a vapore pure essa. Ogni operaia cinese riceve dai 15-20 cent al dì; 2 operaie milanesi sorvegliano tutto il salone. Al piano terreno del gran salone si muovono le matasse in pacchetti che si comprimono, di cui un dato numero formano una balla di seta che viene pur essa compressa ben imballata in una tela, cucita in una stuoia e così pronta per essere spedita. Passiamo in un altro fabbricato ove si fa

²⁵ Hangzhou aveva perso il 60% della sua popolazione, decimata dal fuoco nemico e dalle epidemie (Yang 2023, 167).

Many of the textiles were destined for the court. Artefacts of the highest quality, they had to pass strict quality checks upon delivery. Production was managed and controlled by the emperor's servants, who ensured the proper fulfilment of orders, organized the workshops, purchased the raw silk, and oversaw the storage and transport of the finished product. The Hangzhou Weaving Service could count on hundreds of looms distributed in one or more establishments, which employed thousands of artisans. To these manufacturers were added pieceworkers of the commercial production, who were given silk to refine in their homes and were paid upon delivery of the finished product. In the nineteenth century, the production and trade of Hangzhou silk were no longer the sole preserve of the imperial household but also represented a lucrative business for entrepreneurs, who managed domestic production of varying quality. Once finished, the fabrics were sent to the dyers. The dyeing industry, particularly flourishing in Shanghai, was organized by colour: there was the Blue yard (*Lanfang* 藍坊), the Red yard (*Hongfang* 紅坊), and the yard for other colours (*Zasefang* 雜色坊) in which fabrics were dyed yellow, green, black, etc.

Before Hangzhou was occupied by the Taiping rebels in March 1860, throwing the silk sector into crisis,²⁴ Castellani and Freschi managed to procure the much-desired silkworm eggs. Recovery came after the Second Opium War, due in part to the introduction of Western technologies such as steam-powered silk-reeling machinery. It was in the Hangzhou area that, twenty years later, Alessandro Zileri Dal Verme (1863-1937), who was accompanying Henry, Prince of Bourbon (1851-1905), on his journey around the world, visited the Western-managed silk manufactories. During his long sojourn in East Asia, which lasted two years between 1887 and 1889, and

encompassed Indonesia, the Indochinese peninsula, China, and Japan, Henry purchased over 30,000 objects which, for the most part and after various vicissitudes, later became the patrimony of the Italian State and the founding core of the Museum of Oriental Art in Venice.

In his account, Alessandro Zileri described over 350 steam basins where Chinese female workers laboured. His narrative offers a significant glimpse into the newly industrialized organization of silk mills, a process initiated during the crucial years of social and political evolution when Castellani and Caneva also visited Shanghai.

We go to visit one of the 2 silk filatures of the Russell house, specifically the one in Hong Kiu and a Frenchman with a salary of 2000 lire acts as our guide. In the large hall, a good number of Chinese women work, though not all the basins are occupied, as it is now the end of the spinning season. They spin from 3 to 7 or 8 cocoons together, depending on the quality of the cocoon, to form a thread. Each basin and each woman thus has 4 threads, which, 2 by 2, twist a number of times around themselves, then separate, passing through 2 porcelain rings, and reunite, twisted onto the skein moved by steam. In front of each basin, kept at boiling water by a jet of steam, is a small basin where a girl removes the first coarse hair from the cocoons with a small brush also driven by steam. Each Chinese worker receives 15-20 cents per day; 2 Milanese workers supervise the entire hall. On the ground floor of the great hall, the skeins are moved in compressed packages, a given number of which form a bale of silk, which is also compressed, well packed in a cloth, sewn into a mat, and then ready to be shipped. We pass into another building where cocoons are sorted, bought from Chinese villagers in the countryside, and steamed so they can be spun year-

²⁴ Hangzhou lost 60% of its population, decimated by enemy fire and epidemics (Yang 2023, 167).

scernita di bozzoli che si comprano nelle campagne ai paesani cinesi e si fanno stufare per poterli filar tutto l'anno. Sono dei piccoli bozzoletti bianchi assai molto belli, alcune razze di bachi fanno dei bozzoli un po' più grossi ma sempre però bianchi. Pare che questa razza cinese sia abbastanza rustica, che però da qualche anno della pebrina e delle numerose altre malattie di

cui credevo avessimo solo noi in Europa la privativa, quantunque i cinesi mettano molta cura a scegliere le farfalle da semente, non hanno i mezzi perfezionati di selezione che abbiamo noi e però specie la pebrina, che è ereditaria, infesta e infiacchisce queste razze di bachi, tanto che ora il prezzo dei bozzoli è adesso ripreso identico qui e in Europa.²⁶

6 Epilogo

Zileri Dal Verme scriveva quando la pebrina aveva già raggiunto la Cina. Gli imprenditori friulani riuscirono a riportare dalla loro spedizione circa 250-300.000 once²⁷ di seme cinese: un volume importante che, tuttavia, deluse alquanto le aspettative. Una parte delle uova fu infatti perduta per fermentazione durante il viaggio già prima di arrivare a Ceylon (Sri Lanka), mentre un'altra parte del carico si guastò a causa delle alte temperature egiziane.²⁸

Una volta giunti a destinazione il risultato dell'allevamento della primavera del 1860 fu del tutto fallimentare nonostante le indicazioni contenute in una *Istruzione*

che Castellani distribuì agli acquirenti e nel volume dato tempestivamente alle stampe con le risultanze delle sperimentazioni condotte a Huzhou.²⁹ Il lungo articolo del 1860 nel *Giornale Agrario Toscano* rievoca la fredda accoglienza per i risultati delle sue osservazioni in Cina e allude alla vertenza con il governo egiziano, mentre promette la pubblicazione di «copiosi materiali» forse anche iconografici, dei quali si sono perse le tracce (Castellani 1860c, 296). Da allora, il seme-bachi cinese fu escluso quasi completamente dal mercato europeo per diversi anni, spingendo i semai a cercare nuove possibilità in Giappone.

²⁶ Zileri Dal Verme, *Note di viaggio*, 15 voll. manoscritti, Collezione privata, IX, 92-3.

²⁷ Unità di misura per il seme-bachi. Il suo peso variava tra i 25 e i 30/32 grammi. Ogni oncia conteneva circa 40.000 uova nel Mediterraneo, mentre in Cina si arrivava anche a 50.000 perché più leggere e minute. In Europa il seme-bachi si commerciava sciolto, mentre in Asia si scambiava su cartoni, fogli di carta spessi dove le uova restavano incollate con il liquido viscoso della deposizione delle farfalle. Zanier [2003] 2006, 17-63.

²⁸ A Ceylon decisero di reimballare tutto per cercare di proteggere i bachi. Vi furono notevoli perdite, nonostante l'operazione fosse stata condotta con grande cura, tanto da causare un ritardo che costò la coincidenza, bloccando lì Castellani per un mese e mezzo. A Suez poi le casse rimasero sotto il sole cocente per un'intera giornata e furono perdute oltre 55.000 once. Non esistendo ancora il canale tra il Mediterraneo e il Mar Rosso, si doveva transitare via ferrovia sino al Cairo e prendere un battello sul Nilo per raggiungere Alessandria. Zanier 2006, 81.

²⁹ *Istruzione pratica* 1860, citato in Zanier 2001, 197.

round. They are small, very beautiful white cocoons; some breeds of silkworms make slightly larger cocoons, but always white. It seems that this Chinese breed is quite hardy and that starting a few years back pébrine and the numerous other diseases of which I thought we had the monopoly in Europe, although the Chinese

take great care in selecting the seed moths, they do not have the refined selection methods that we have, and so especially pébrine, which is hereditary, infests and weakens these silkworm breeds, so much so that the price of cocoons has now returned to being identical here and in Europe.²⁵

6 Epilogue

Zileri Dal Verme wrote when pébrine had already reached China. While the Friulian entrepreneurs managed to bring 250-300,000 ounces²⁶ of Chinese seed back from their expedition, the volume was not enough to meet expectations. Part of the original load was lost to fermentation during the voyage, even before reaching Ceylon (Sri Lanka), while another part spoiled due to Egypt's high temperatures.²⁷ Upon their arrival, the spring rearing of 1860 was a complete failure, despite the instructions contained in the *Istruzione* Castellani distributed to buyers and in the volume quickly printed describing the results

of his experiments conducted in Huzhou.²⁸ Castellani closes his long article in the 1860 *Giornale Agrario Toscano* with a bitter reminiscence of the cold reception given to the results of his observations in China, and an allusion to a legal dispute with the Egyptian government, while promising the publication of "copious materials", perhaps even iconographic, of which all trace has been lost (Castellani 1860c, 296). From that point on, for several years the European market almost completely eschewed Chinese silkworm seed as silk breeders sought new opportunities in Japan.

25 Zileri Dal Verme, *Note di viaggio*, 15 manuscript vols, Private Collection, IX, 92-3.

26 A unit of measurement for silkworm seed. Its weight ranged from 25 to 30/32 grams. Each ounce contained about 40,000 eggs in the Mediterranean, while in China it could reach 50,000 because the eggs were lighter and smaller. In Europe, silkworm seed was traded loose, while in Asia it was exchanged on thick sheets of paper on which the eggs remained stuck due to the viscous liquid deposited from the butterfly. Zanier [2003] 2006, 17-63.

27 In Ceylon, they decided to repack everything to try to protect the silkworms. Despite the operation being carried out with great care, there were significant losses. The rearrangement caused a delay, which forced Castellani to miss his connection and stranded him in Ceylon for six weeks. Then, at Suez, the crates sat under the scorching sun for an entire day and over 55,000 ounces were lost. As the Canal between the Mediterranean and the Red Sea had not yet been built, they had to travel by rail to Cairo and take a Nile boat to reach the port of Alexandria. Zanier 2006, 81.

28 *Istruzione pratica* 1860, cited in Zanier 2001, 197.