



Reframing Silk

Giacomo Caneva's
Photographs
of the 1859
Expedition to China

edited by
Giulia Pra Floriani,
Marta Boscolo Marchi



Edizioni
Ca' Foscari

Obiettivo seta | Reframing Silk

Marco Polo

Studies in Global Europe-Asia Connections

Series edited by
Sabrina Rastelli

4



Edizioni
Ca' Foscari

Marco Polo

Studies in Global Europe-Asia Connections

Editors-in-chief

Sabrina Rastelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Elisabetta Ragagnin (Vice-Editor) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Advisory board

Peter Benjamin Golden (Rutgers, The State University of New Jersey, School of Arts and Sciences, USA) Minoru Inaba (Kyoto University, Japan) James E. Montgomery (University of Cambridge, UK) Sebastien Peyrouse (Elliot School of International Affairs, The George Washington University, USA) Roderick Whitfield (SOAS, University of London, UK)

Head office

Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea

San Sebastiano, Dorsoduro 1686, Campo San Sebastiano, 30123 Venezia

map_editor@unive.it

MAP
Centro di ricerca
Marco Polo
sulle connessioni
globali Europa-Asia
Marco Polo Centre
for Global Europe-Asia
Connections



e-ISSN 2785-5627

ISSN 2785-5899

URL <https://edizionicafoscar.unive.it/it/edizioni/collane/marco-polo-research-centre/>

Obiettivo seta

La spedizione del 1859
in Cina nelle fotografie
di Giacomo Caneva

Reframing Silk

Giacomo Caneva's
Photographs
of the 1859
Expedition to China

Venezia, Museo d'Arte Orientale
(6 febbraio-26 aprile 2026)

Venice, Museum of Oriental Art
(6 February-26 April 2026)

Come felice consuetudine, siamo vivamente grati alla collega Marta Boscolo Marchi, direttrice del Museo d'Arte Orientale di Venezia, per avere accolto e sostenuto la proposta della dott.ssa Giulia Pra Floriani, assegnista del Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea dell'Università Ca' Foscari Venezia, di allestire in museo la mostra *Obiettivo seta. La spedizione del 1859 in Cina nelle fotografie di Giacomo Caneva*. La stessa gratitudine va naturalmente alla prof.ssa Laura De Giorgi, direttrice del detto Dipartimento, alla prof.ssa Sabrina Rastelli, supervisor del progetto *PhotoMaKEASIA*, e agli altri studiosi che hanno offerto il loro contributo, consolidando attraverso questa nuova e importante iniziativa la lunga collaborazione scientifica tra il nostro museo e l'ateneo veneziano. La proposta è davvero ghiotta per il pubblico: c'è il fascino delle fotografie antiche, che fissano immagini di luoghi e persone reali, lontane nello spazio e nel tempo. E c'è quindi il tema del viaggio, con i suoi significati e valori, che è peraltro imprescindibile dalla comprensione del patrimonio di un museo come questo. Le fotografie dialogano poi con gli oggetti del percorso museale. I materiali esposti sono stati al centro di una ricerca storica sviluppatasi in diversi ambiti, intrecciati fra loro: dalla storia dell'arte e della tecnica fotografica, alle spedizioni ottocentesche in Cina; dall'agitato contesto politico di partenza, quello risorgimentale italiano, all'altrettanto problematico assetto della Cina, dal potere imperiale indebolito, infiltrata e colonizzata dagli interessi europei e avviluppata nel groviglio delle lotte intestine. Angolazioni diverse da cui osservare il comune interesse della spedizione italiana e dell'autorità coloniale francese intorno alla produzione e al commercio della seta. Quel viaggio in Cina nel 1859 di Giovan Battista Castellani e Gherardo Freschi, accompagnati dal fotografo e pittore Giacomo Caneva, era mirato alla ricerca di seme-bachi sano da riportare in Italia. La spedizione utilizzò i canali della diplomazia coloniale francese, ma l'intento era forse particolare e diverso: nella sconfinata Cina si cercava – attraverso lo studio e l'esplorazione – una speranza di salvezza per le coltivazioni del baco da seta in Italia, ove la produzione era minacciata da un'epidemia. Forse si tratta solo dell'illusione di un diverso orientalismo da parte di scienziati e artisti, ma le affascinanti immagini fotografiche di Caneva dedicate a paesaggi e ritratti di personaggi cinesi documentano un senso di meraviglia e di rispettoso colloquio con l'altro; non testimoniano una conquista ma una volontà di conoscenza e un interesse reciproco. Il personaggio Caneva del resto, oltre al supporto alla ricerca scientifica, ci offre la sollecitazione della ricerca artistica, essendo stato toccato in qualche modo dal fascino dell'esotico allorquando in Roma, nel 1842, aveva seguito i lavori di costruzione della Serra moresca progettata da Giuseppe Jappelli per la villa Torlonia sulla via Nomentana: edificio in cui eseguì decorazioni pittoriche e che immortalò forse in fotografia e comunque a stampa; da orientalista da tavolo ebbe l'occasione di viaggiare, come altri artisti, al seguito di spedizioni e arricchire la propria esperienza, nel suo caso motivata anche da una predisposizione per le riprese dal vero. Molte sollecitazioni, dunque, che spiegano i motivi dell'interesse per questo progetto scientifico ed espositivo condiviso dal Museo d'Arte Orientale, la cui collezione è il prodotto essa stessa di straordinari viaggi nella lontana Asia.

Daniele Ferrara

Direttore regionale
Musei nazionali Veneto

In keeping with our established traditions, we express deep gratitude to our colleague Marta Boscolo Marchi, Director of the Museum of Oriental Art in Venice, for supporting Dr. Giulia Pra Floriani's, postdoctoral fellow at the Department of Asian and North African Studies at Ca' Foscari University of Venice, proposal to host the exhibition, *Reframing Silk. Giacomo Caneva's Photographs of the 1859 Expedition to China*. We also wish to thank the Department's director, Professor Laura De Giorgi, the *PhotoMaKEASIA* project supervisor Professor Sabrina Rastelli, and all the scholars who contributed. This new and important initiative consolidates the long-standing scientific collaboration between our Museum and the Venetian University. The exhibition is truly remarkable: it features the charm of old photographs that captures images of real places and people, distant in space and time. It also reflects on the relevance, meaning, and value of travel, an idea essential for understanding the Museum's heritage and collections, which are put in dialogue with the photographs on display. The exhibited works have been the focus of historical research, conducted using intertwined perspectives, including the history of art and photographic technique as well as the history of nineteenth-century expeditions to China. The photographs have also been studied in light of the turbulent political context of the Italian Risorgimento and the equally chaotic situation in late Qing China, an imperial power weakened by European colonial interests and beset by internal strife. These different perspectives help us to understand the common interest, namely the cultivation and trade of silk, that drove Italian businessmen and the French colonial authorities to collaborate to organize and fund the expedition. Giovan Battista Castellani and Gherardo Freschi's 1859 China expedition, accompanied by the photographer and painter Giacomo Caneva, sought to purchase and import healthy silkworm eggs to Italy. Using French colonial and diplomatic channels, its purpose was peculiar: in the immense Chinese territory, it sought, through study and exploration, salvation for the Italian silkworm industry, where an epidemic threatened production. Perhaps it is just an illusion springing from a different kind of Orientalism on the part of scientists and artists, but Caneva's photographs of Chinese landscapes and portraits of Qing officials carry a sense of wonder and respectful dialogue with the other. They do not bear witness to conquest but rather to a desire for shared knowledge and mutual interest. In addition to his participation in scientific studies, Caneva's work offers the opportunity to unravel his artistic development. He was touched by the charm of the exotic when, in 1842 Rome, he followed the construction of the Moorish glasshouse designed by Giuseppe Jappelli for Villa Torlonia on Via Nomentana, a building for which he executed pictorial decorations and which he may have immortalized in photographs and did represent in print. Departing from the definition of a desk orientalist and driven by his predisposition to reproduce reality from life, he had the opportunity, like other artists of the time, to enrich his experience through travel. These motivations explain the commitment of the Museum of Oriental Art, whose collection is the product of extraordinary journeys to distant Asia, to this scientific and artistic project.

Daniele Ferrara
Direttore regionale
Musei nazionali Veneto

Obiettivo seta

La spedizione del 1859 in Cina nelle fotografie di Giacomo Caneva

Reframing Silk

Giacomo Caneva's Photographs of the 1859 Expedition to China

Venezia, Museo d'Arte Orientale, 6 febbraio-26 aprile 2026 | Venice, Museum of Oriental Art, 6 February-26 April 2026

Ministro della Cultura | Minister of Culture

Alessandro Giuli

Dipartimento per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale

Alfonsina Russo

Direzione Generale Musei

Massimo Osanna

Direzione regionale Musei nazionali Veneto

Daniele Ferrara

Direttrice del Museo d'Arte Orientale

Marta Boscolo Marchi

Comitato scientifico | Scientific committee

Laura De Giorgi, Daniele Ferrara, Tiziana Lippiello,
Elena Pollacchi, Sabrina Rastelli, Claudio Zanier

Mostra promossa da | Exhibition promoted by

Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa
Mediterranea, direttrice Laura De Giorgi
Direzione regionale Musei nazionali Veneto, direttore
Daniele Ferrara

Curatrici | Curators

Giulia Pra Floriani, Marta Boscolo Marchi

Allestimento e progetto | Event set-up and project

Denise Blanch

Realizzazione | Installation

Uni.S.Ve., Spazioluce, Colortech, Brusato Trasporti

Grafica | Design

Denise Blanch

Ufficio mostre | Exhibition department

Daniele Ferrara, Maria Francesca De Pasquali

Restauratori | Restorers

Valeria Arena, Eliseba De Leonardis

Testi | Texts

Giulia Pra Floriani, Marta Boscolo Marchi

English Copyediting

Andrew M. Daily

Ufficio Promozione e Comunicazione | Press office

Maria Teresa Dal Bò (Direzione regionale Musei nazionali
Veneto), Enrica Pittarello (Ufficio eventi, Dipartimento di
Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea)

Social media

Michela Calaciura, Elisa de Concini,
Valeria Martellozzo, Linda Rosin, Laura Tonetto

Responsabile del Servizio di Prevenzione e Protezione | Head of Prevention and Protection Service

Ettore Bogoni

Archivio fotografico | Photographic archive

Anna Granzotto, Luigi Siega

Ufficio contratti | Agreement office

Direzione regionale Musei nazionali Veneto:
Francesco Maraldo, Nicolae Ulinici;
Università Ca' Foscari Venezia: Roberto Formenti,
Ufficio affari legali

Staff, Museo d'Arte Orientale

Michela Calaciura, Patrizia Casini, Antonella Cioffi,
Gaetano Greco, Elisa Assunta de Concini,
Valeria Martellozzo, Linda Rosin, Laura Tonetto

Staff, Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea

Michele Aube, Pietro Bean, Francesca Bernardi,
Isabella Favero, Francesco Massari, Andrea Rudatis

Assicurazioni | Insurance

CS Insurance

Prestatori | Lenders

Giuseppe Vanzella (Collezione Vanzella, Treviso),
Anna Morelli (Collezione Pini, Como)

La mostra è stata promossa dal Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea e dalla Direzione regionale Musei nazionali Veneto ed è stata realizzata anche grazie al supporto dell'Unione europea, dell'Istituto Confucio presso l'Università Ca' Foscari Venezia e del MaP (Centro di ricerca Marco Polo sulle connessioni globali Europa-Asia) | The exhibition is promoted by the Department of Asian and North African Studies and the Direzione regionale Musei nazionali Veneto and was realized with the support of the European Union, the Confucius Institute at Ca' Foscari University of Venice and the MaP (Marco Polo Centre for Global Europe-Asia Connections)



Obiettivo seta

La spedizione del 1859 in Cina
nelle fotografie di Giacomo Caneva

Reframing Silk

Giacomo Caneva's Photographs
of the 1859 Expedition to China

a cura di | edited by
Giulia Pra Floriani, Marta Boscolo Marchi

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press

2026

Obiiettivo seta. La spedizione del 1859 in Cina nelle fotografie di Giacomo Caneva | Reframing Silk. Giacomo Caneva's Photographs of the 1859 Expedition to China
a cura di | edited by Giulia Pra Floriani, Marta Boscolo Marchi

© 2026 Giulia Pra Floriani, Marta Boscolo Marchi

© 2026 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition

Schede di catalogo e traduzioni | Catalogue entries and translations

Giulia Pra Floriani

Fotografie | Photographs

Luigi Siega



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

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



The images in the Open Access digital edition of this work are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Le immagini pubblicate nella edizione digitale Open Access sono distribuite con Licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: i saggi raccolti nel presente catalogo sono stati preliminarmente sottoposti a una valutazione non anonima (*open peer review*), da parte di specialisti della materia, qui sotto elencati, e hanno ricevuto valutazioni positive, condotte in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali stabiliti da Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the Works published by Edizioni Ca' Foscari: the essays included in this catalogue were initially subjected to a preliminary non-anonymous evaluation (*open peer review*) by subject-matter experts, listed below, and received positive assessments, in accordance to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Le revisioni sono state condotte da | The reviews were conducted by

- Oliver J. Moore (University of Groningen)
- Guo Qiuzi (Education University of Hong Kong)

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
edizionicafoscari.unive.it | ecf@unive.it

1a edizione febbraio 2026 | 1st edition February 2026

ISBN 979-12-5742-011-6 [ebook]

ISBN 979-12-5742-012-3 [print]

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

Elaborazione immagini | Photoediting: Matteo De Fina

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari, Venezia nel mese di gennaio 2026 da | Printed on behalf of Edizioni Ca' Foscari, Venice in January 2026 by
Skillpress, Fossalta di Portogruaro
Printed in Italy

Obiiettivo seta. La spedizione del 1859 in Cina nelle fotografie di Giacomo Caneva | Reframing Silk. Giacomo Caneva's Photographs of the 1859 Expedition to China / a cura di | edited by Giulia Pra Floriani, Marta Boscolo Marchi. — 1. ed. — Venice: Edizioni Ca' Foscari, 2026. — xii + 204 p.; 24 cm. — (Marco Polo; 4). — ISBN 979-12-5742-012-3.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/979-12-5742-012-3/>

DOI <http://doi.org/10.30687/979-12-5742-011-6>

Obiettivo seta | Reframing Silk

La spedizione del 1859 in Cina nelle fotografie di Giacomo Caneva | Giacomo Caneva's Photographs of the 1859 Expedition to China
a cura di | edited by Giulia Pra Floriani, Marta Boscolo Marchi

Abstract

Reframing Silk. Giacomo Caneva's Photographs of the 1859 Expedition to China displays thirty-two original photographs that the photographer and painter Giacomo Caneva (1813-1865) realized during the 1859 Castellani-Freschi Expedition to China. Its aim was to collect healthy silkworms to mitigate the effects of pébrine, a silkworm disease that had damaged silk production in Europe. The Caneva prints come from two private collections, one in Treviso (Giuseppe Vanzella Collection) and the other in Como (Ruggero Pini Collection), which the exhibition brings together for the first time since the original collection was divided in the early 2000s. This catalogue interprets Caneva's photographs of Asia, of which there are only about forty known examples, not only as images of the late Qing Empire (1644-1911) but also as objects that bear witness to a network of commercial and scientific exchange between Italy and China in the second half of the nineteenth century. The authors who contributed to this volume analyse Caneva's images using different yet complementary approaches: Marta Boscolo Marchi's introduction focuses on the perception of photography in China and silk production in Zhejiang; Maria Francesca Bonetti's essay explores Caneva's biography and his work in Rome; Giulia Pra Floriani's contribution investigates the people and places depicted in his Chinese images; and, finally, Giuseppe Vanzella's text reconstructs the history and provenance of the two collections.

Keywords Photography in China. Photography in Asia. Travel photography. Giacomo Caneva. Roman School of Photography. Castellani-Freschi expedition. Silk production in Zhejiang. Silk production in Europe. Pébrine.

Ringraziamenti | Acknowledgments

Marco Antonetto, Ludovica Baldan, Maddalena Barengi, Sara Bortoletto, He Fang 何芳, Sarah E. Fraser, Lin Gaohui 林高暉, Giulio Manieri Elia, John McGuigan, Mary McGuigan, Federica Olivotto, Sabrina Rastelli, Ludovica Scalzo, Andrea Sciolari, Fabio Speranza, Frances Terpak, Francesco Tinè, Massimiliano Vianello, Wu Yanwu 吳燕武, Claudio Zanier, Jo Ziebritzki

Questo volume è stato realizzato grazie ai fondi dell'Unione europea | This volume has been realized with funding by the European Union
HORIZON-MSCA-2023-PF-01, Project number: 101154117, Photography in the Making of Knowledge: European Art-historical and Scientific Investigations on Asia (PhotoMaKEASIA)

Le opinioni e i pareri espressi sono tuttavia esclusivamente quelli degli autori e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione europea. Né l'Unione europea né l'autorità concedente possono essere ritenute responsabili per essi. | Views and opinions expressed are however those of the authors only and do not necessarily reflect those of the European Union. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

Obiettivo seta | Reframing Silk
La spedizione del 1859 in Cina nelle fotografie di Giacomo Caneva | Giacomo Caneva’s Photographs of the 1859 Expedition to China
a cura di | edited by Giulia Pra Floriani, Marta Boscolo Marchi

Sommario | Table of Contents

| | |
|--|-----|
| Prefazione Preface Sabrina Rastelli | 2 |
| La seta e l’ombra Silk and Shadow Lo sguardo di Giacomo Caneva sulla Cina del 1859: un’introduzione Giacomo Caneva’s Gaze on China in 1859: An Introduction Marta Boscolo Marchi | 5 |
| Giacomo Caneva, artista e pioniere della fotografia Giacomo Caneva, Artist and Pioneer of Photography Maria Francesca Bonetti | 31 |
| Fotografie per la diplomazia, il commercio e la scienza Photographs for Diplomacy, Commerce, and Science Persone e luoghi nelle immagini della Cina di Giacomo Caneva Identifying Individuals and Locations in Giacomo Caneva’s Images of China Giulia Pra Floriani | 65 |
| Le fotografie perdute del viaggio dimenticato The Lost Photographs of the Forgotten Journey Giuseppe Vanzella | 95 |
| Catalogo Catalogue | 113 |
| Appendice Appendix Iscrizioni sul supporto secondario delle fotografie Inscriptions on the Photographs’ Secondary Support | 183 |
| Indice delle illustrazioni List of Illustrations | 192 |
| Bibliografia Bibliography | 196 |

Obiettivo seta

La spedizione del 1859
in Cina nelle fotografie
di Giacomo Caneva

Reframing Silk

Giacomo Caneva's
Photographs
of the 1859
Expedition to China

Prefazione

Sabrina Rastelli

Università Ca' Foscari Venezia

La mostra *Obiettivo seta. La spedizione del 1859 in Cina nelle fotografie di Giacomo Caneva* presenta al pubblico un corpus di stampe fotografiche originali realizzate nel corso della spedizione scientifico-commerciale Castellani-Freschi del 1859. Il valore intrinseco di queste immagini, al di là del loro pregio estetico, risiede nella loro duplice natura di documento storico e di artefatto culturale. Le trentadue stampe, esposte per la prima volta insieme a Venezia, restituiscono una rara impressione dell'architettura, dei costumi e della produzione di seta nella Cina tardo-imperiale. Fu infatti per risollevare le sorti della produzione europea di seta, in crisi a causa della diffusione di una malattia del baco, la pebrina, che Castellani e Freschi promossero l'idea di acquistare bachi da seta sani in India e in Cina. Anche se la missione non portò ai risultati sperati, la partecipazione del fotografo Giacomo Caneva ha fatto sì che, più di 160 anni dopo, il lettore odierno abbia la possibilità di osservare, come se non fosse passato un solo giorno, il dettaglio di un anello da arciere alla mano di un ufficiale Qing, oppure di un ombrello tenuto da un bambino nelle strade di Shanghai.

Proprio quest'anno ricorre il bicentenario della scoperta, da parte di Joseph Nicéphore Niépce, della possibilità di fissare, in modo stabile e duraturo, un'immagine del mondo reale proiettata da una lente. Nel 1826-27, dalla quiete di Saint-Loup-de-Varennes, Niépce riprodusse la vista dalla sua finestra su una lastra di metallo ricoperta di bitume di Giudea e disegnata dalla luce. A duecento anni da quella scoperta rivoluzionaria, dopo aver attraversato infiniti sviluppi materiali e tecnici, la società globale si trova immersa in un mondo digitale, sempre più

caratterizzato dalla preponderanza della fotografia. La mostra valorizza le fotografie non solo come testimonianze visive dell'Asia del diciannovesimo secolo, ma soprattutto come oggetti che si collocano all'interno di questo sviluppo tecnico. Esse non sono, cioè, effimere immagini digitali salvate su un server, ma stampe uniche, irripetibili, realizzate attraverso negativi, carte e una conoscenza chimica e tecnica dei materiali che non fa più parte del processo di creazione dell'immagine nel presente. È stato fondamentale esporre le stampe originali realizzate da Caneva per dare modo al visitatore di apprezzare i colori, le luci, le sfumature, i dettagli marcati e sbiaditi e le scritte aggiunte velocemente sui cartoncini su cui sono montate le stampe, che formano parte integrante della fotografia intesa come oggetto fisico e non come immagine astratta.

L'esposizione è il frutto della stretta collaborazione tra tre mondi: l'università, il museo e i collezionisti privati. Grazie alla sinergia creatasi tra il Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea dell'Università Ca' Foscari Venezia, il Museo d'Arte Orientale di Venezia e i collezionisti Giuseppe Vanzella e Anna Morelli (collezione Ruggero Pini), la mostra valorizza un insieme di fotografie di ineguagliabile valore, custodito lontano dagli sguardi del mondo. L'esposizione, quindi, non solo sottrae all'oblio un patrimonio sommerso per condividerlo con la comunità, ma, grazie alla collaborazione tra ricercatori e figure professionali diverse, lo inserisce nel dibattito storiografico contemporaneo, arricchendo la conoscenza dei primi decenni della storia della fotografia in Europa e in Asia.

Preface

Sabrina Rastelli

Università Ca' Foscari Venezia

The exhibition *Reframing Silk. Giacomo Caneva's Photographs of the 1859 Expedition to China* presents a collection of original photographic prints taken during the Castellani-Freschi scientific-commercial expedition of 1859. Beyond their aesthetic quality, the intrinsic value of these images lies in their dual nature as historical documents and cultural artifacts. The thirty-two prints, exhibited together for the first time in Venice, provide rare insight into the architecture, customs, and silk industry of late imperial China. It was, in fact, to revive the fortunes of European silk production – in a state of crisis due to the spread of the silkworm disease pébrine – that Castellani and Freschi promoted the idea of traveling to India and China to purchase healthy silkworms. Although the mission did not achieve its desired result, the participation of photographer Giacomo Caneva meant that, more than 160 years later, today's reader has the opportunity to observe, as if not a single day had passed, the detail of an archer's ring on the hand of a Qing official, or an umbrella held by a child in the streets of Shanghai.

This year marks the bicentenary of Joseph Nicéphore Niépce's discovery that it was possible to fix permanently an image of the real world projected through a lens. In 1826-27, from the tranquillity of Saint-Loup-de-Varennnes, Niépce reproduced the view from his window on a metal plate covered with bitumen and drawn by light. Two hundred years after that revolutionary discovery, and after having undergone countless material and technical developments, global society is immersed in a digital world increasingly characterized by the ubiquity of

the photographic image. This exhibition presents photographs not only as visual testimonies of nineteenth-century Asia, but above all as objects integral to this technical development. In other words, they are not ephemeral digital images stored on a server, but unique, unrepeatable prints made using negatives, paper, and a technical and chemical knowledge that is no longer central to the creation of images today. It was essential to exhibit the original prints made by Caneva in order to permit visitors to appreciate the colours, lights, shades, marked and faded details, and pencil notes quickly added to the cardboard mounts, which form an integral aspect of the photograph's physical presence and not just its existence as an abstract image.

The exhibition is the result of close collaboration between three worlds: academia, museums, and private collectors. Thanks to the synergy created between the Department of Asian and North African Studies at Ca' Foscari University of Venice, the Museum of Oriental Art in Venice, and the collectors Giuseppe Vanzella and Anna Morelli (Ruggero Pini Collection), the exhibition showcases a set of photographs of unparalleled value, heretofore hidden from the eyes of the world. The exhibition not only rescues this obscured heritage from oblivion and shares it with the community, but also, thanks to the collaboration between researchers and professional figures involved, brings these images into contemporary historiographical debates, enriching our knowledge of the early decades of the history of photography in Europe and Asia.



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, Flammini 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, Flammini 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* 鏡鏡詒癡 (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, Flamminii 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.

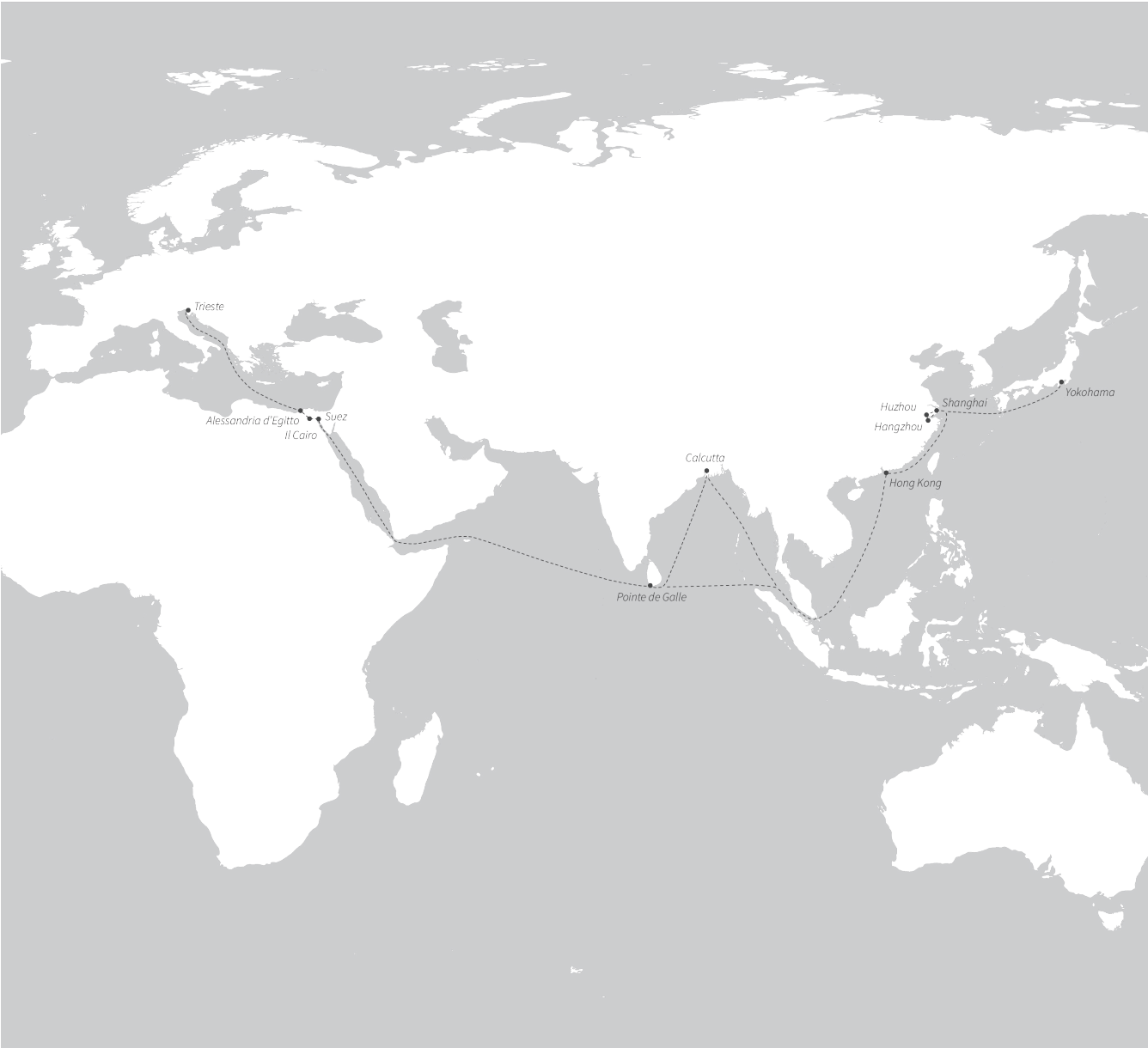


Fig. 1.1 Percorso di andata della Spedizione Castellani-Freschi (1859) | Outward journey of the Castellani-Freschi Expedition (1859)



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 approdarono 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.



cat. 2,
dettaglio | detail

Giacomo Caneva, artista e pioniere della fotografia

Giacomo Caneva, Artist and Pioneer of Photography

Maria Francesca Bonetti
Già Istituto Centrale per la Grafica



Se la storiografia fotografica italiana deve a Silvio Negro l'individuazione di Giacomo Caneva (1813-1865) come «precursore della fotografia a Roma», seppure accompagnata da un giudizio ancora acerbo e poco lusinghiero (Negro 1944),¹ è senza dubbio a Piero Becchetti che risalgono le prime più approfondite ricerche sulla vita e la produzione fotografica dell'artista che, dalla natia Padova, dopo una formazione presso l'Accademia di belle arti di Venezia, giunse e si stabilì a Roma nel 1838.² Ulteriore documentazione anagrafica, con apporti alle vicende biografiche, relative in particolare al primo periodo della carriera d'artista di Caneva, è stata poi nel tempo resa nota da altri studiosi,³ mentre alcuni storici della fotografia, con il supporto dei materiali che via via sono venuti alla luce, sia in Italia che all'estero, hanno contribuito in varie sedi a valorizzare e contestualizzare il carattere, gli aspetti di originalità, le peculiarità e le specificità linguistiche della sua attività di fotografo, accertata almeno fin dal 1847, ma presumibilmente avviata già negli anni precedenti, quando a Roma si praticava normalmente, da parte di diversi operatori sia residenti che di passaggio, la dagherrotipia.⁴

Vari sono gli indizi che possono indurci a questa considerazione, a cominciare dalle dichiarazioni e informazioni che lo stesso Caneva ha reso attraverso il suo trattato

pratico *Della fotografia*, pubblicato a Roma nel 1855, nel quale sintetizza la sua lunga esperienza nel campo del più recente dispositivo messo a punto per la produzione e la riproduzione delle immagini, dimostrando una padronanza e una conoscenza di tutti i procedimenti fino ad allora introdotti – incluso il più aggiornato e più evoluto negativo su vetro al collodio –, oltre che la piena consapevolezza delle diverse potenzialità e qualità espressive implicite nelle diverse tecniche, con le differenti opzioni di carattere pratico ed estetico che ne conseguono. Dopo aver enunciato, nell'«Introduzione», la possibilità di riassumere facilmente quanto fatto e pubblicato in tutta Europa sui processi fotografici, «dappoiché una lunga pratica di cosiffatta materia mi ha posto nella favorevole condizione di sperimentare se e sino a qual punto dovesse questo e quel sistema accettarsi o rifiutare», Caneva dedica il secondo capitolo a un «Breve cenno pratico sul Dagherrotipo», e conclude il suo manuale (arrivando anche a includere una modalità di rifinitura per i negativi al collodio suggerita da «la Lumière nr. 40 quarto anno 7 ottobre 1854») affermando: «Sono certo di quel che ho esposto perché tutto sperimentato da me» (Caneva 1855, 3, 4-6, 52).

L'indicazione di un utilizzo della dagherrotipia da parte di Caneva è data inoltre da alcune note contabili del suo

1 Va ricordato che nelle precedenti prime ricostruzioni della storia della fotografia a Roma, lo stesso autore, uno dei primi collezionisti di immagini fotografiche romane, non aveva ancora identificato Giacomo Caneva, alcune immagini del quale sono state da lui pubblicate, anche in seguito, come di autore ignoto.

2 Becchetti, già collaboratore di Negro e Carlo Pietrangeli in occasione dell'organizzazione della *Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915* (*Mostra della fotografia a Roma* 1953), ne riprenderà più tardi gli studi, approfondendo la ricerca filologica e dedicandosi in particolare all'esplorazione e al collezionismo di fotografie romane dell'Ottocento e del primo Novecento, giungendo per primo a delineare il profilo biografico e critico più significativo del pittore-fotografo padovano. Cf. in particolare Becchetti 1983, 16-18, 286; 1987; 1989; 1994. Tuttavia, il primo e coevo biografo di Giacomo Caneva è stato Napoleone Pietrucci (1858, 68-9), dal quale sono state tratte le prime notizie essenziali sulla sua attività artistica e la sua meritata fama a Roma, come «buon disegnatore e felice prospettico», oltre che per la sperimentazione e i felici esiti ottenuti con il mezzo fotografico.

3 Per notizie anagrafiche e documenti riguardanti in particolare le origini e gli anni di formazione di Caneva, cf. Rampin 1997; 2001; Vanzella 1997.

4 La data 1847, inscritta nel negativo insieme alla firma, è stata rilevata nella ormai celebre veduta del tempio di Vesta, rinvenuta intorno al 1943-44 e già nella collezione di Valerio Cianfarani (ora al Museo di Roma, Palazzo Braschi, collezioni dell'Archivio Fotografico Comunale, Fondo Cianfarani, AF22873); cf. Negro 1944. Sull'opera fotografica di Caneva si sono poi soffermati ovviamente tutti i principali studi dedicati alle origini della fotografia a Roma (cf. i riferimenti *infra*).

If the historiography of Italian photography owes the identification of Giacomo Caneva (1813-1865) as the “precursor of photography in Rome” to Silvio Negro, albeit accompanied by a rather immature and unflattering assessment (Negro 1944),¹ it is undoubtedly Piero Becchetti who conducted the first in-depth study into Caneva’s life and photographic corpus from his departure from his native Padua – after training at the Accademia di Belle Arti in Venice – to his 1838 arrival and subsequent career in Rome.² Further documentation, which has added biographical details, particularly concerning the early period of Caneva’s artistic career, has been brought to light by other scholars.³ In addition, several historians of photography – supported by materials that have gradually emerged both in Italy and abroad – have contributed to enhancing and contextualizing the character, originality, and linguistic specificity of his photographic work, documented from at least since 1847 but likely begun earlier in the years when the daguerreotype was already widely practiced in Rome by both resident and itinerant operators.⁴

Various clues suggest that Caneva was active in Rome before 1847, starting with Caneva’s own statements and

the information contained in his practical treatise *Della fotografia* (On Photography), published in Rome in 1855. In this volume, he summarizes his extensive experience with the most recent device developed for the production and reproduction of images, demonstrating mastery and knowledge of all the procedures developed up to that point – including the most up-to-date and advanced collodion glass negatives – as well as a full awareness of the expressive and technical possibilities inherent in the different techniques, and the practical and aesthetic options they implied. In the introduction, he states that all that had been done and published throughout Europe on photographic processes was easily summarized “since long experience in this field has placed me in a favourable position to test whether and to what extent this or that system should be accepted or rejected”. Caneva devotes the second chapter to “A Brief Practical Note on the Daguerreotype”, and concludes his manual (which also mentions a finishing mode for collodion negatives proposed by la Lumière no. 40, year 4, 7 October 1854) by asserting, “I am certain of what I have stated because I have experienced it all myself” (Caneva 1855, 3, 4-6, 52).

¹ It should be noted that in previous early reconstructions of the history of photography in Rome, the author, one of the first collectors of Roman photographic images, had not identified Giacomo Caneva, some of whose images he published, even later, as being by an unknown author.

² Becchetti, who had previously collaborated with Negro and Carlo Pietrangeli in organizing the *Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915* (Exhibition of Photography in Rome from 1840 to 1915) (*Mostra della fotografia a Roma* 1953), later resumed his studies, deepening his philological research and devoting himself in particular to the exploration and collection of Roman photographs from the nineteenth and early twentieth centuries, becoming the first to outline the most significant biographical and critical profile of the Paduan painter-photographer. See in particular Becchetti 1983, 16-18, 286; 1987; 1989; 1994. However, the first and coeval biographer of Giacomo Caneva was Napoleone Pietrucci (1858, 68-9), from whom the first essential information on his artistic activity and his well-deserved fame in Rome was drawn, as a “good draftsman and skilled perspective artist”, as well as for his experimentation and successful results obtained with the medium of photography.

³ For biographical information and documents concerning Caneva’s origins and formative years, see Rampin 1997; 2001; Vanzella 1997.

⁴ The date 1847, inscribed on the negative together with the signature, was found in the now famous view of the Temple of Vesta, discovered around 1943-44 and previously in the collection of Valerio Cianfarani (now in the Museum of Rome, Palazzo Braschi, collections of the Municipal Photographic Archive, Fondo Cianfarani, AF22873), see Negro 1944. Caneva’s photographic work has been the subject of all the main studies dedicated to the origins of photography in Rome (see the references *infra*).

amico incisore, mercante di stampe, poi a sua volta anche fotografo, Tommaso Cuccioni (1790-1864), dalle quali si rileva la vendita, negli anni 1849-50, di alcune sue vedute al dagherrotipo, che non sono però mai state rintracciate.⁵ E una camera per dagherrotipi, del formato di 16 × 21 cm circa, è quella usata da Caneva anche per le sue prime prove fotografiche realizzate con il negativo su carta, almeno fino al 1850-51 circa, prima di dotarsi di una camera del formato 'medio' (22 × 28 cm circa) e, intorno al 1853, anche di uno strumento per negativi più grandi, di circa 32 × 40 cm, con il quale ha realizzato la maggior parte dei suoi paesaggi, oltre che molte delle vedute urbane riprese intorno al 1855.⁶

In ogni caso, al di là delle prime sperimentazioni fotografiche, che potrebbero averlo incuriosito fin dall'annuncio dell'invenzione del procedimento di Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) – la cui notizia era giunta a Roma il 23 marzo 1839 («Invenzioni e Scoperte» 1839)⁷ – e che lo avrebbero portato a un'attività di carattere professionale soltanto nella seconda metà degli anni Quaranta, è certo che la sua personalità si era affermata, nei suoi primi anni nella Capitale, grazie agli esiti del lavoro svolto come «pittore prospettico». Questo lo aveva impegnato sia presso il cantiere di ristrutturazione e abbellimento di Villa Torlonia sulla via Nomentana, sia come autore di alcuni piccoli dipinti, nel genere della 'veduta', destinati per lo più al pubblico del *grand tour*, ma commissionatigli anche da alcuni collezionisti e amatori della sua città, come quelli conservati presso il Museo Civico d'Arte Medievale e Moderna di Padova, raffiguranti il *Pantheon*

(1843) e il *Tempio di Vesta* (1844) (Meneghelli 1844).⁸ Un lavoro che lo aveva assorbito, come attività principale, almeno fino a tutto il 1846, anno in cui è ricordato sulle pagine del *Panorama artistico-letterario* come «pittore paesista» (I: 3, 40) e per aver esposto, a Roma, presso le Sale del Popolo «Una veduta d'una fontana presso gli acquedotti Alessandrini» (I: 10, 138), mentre una sua *Veduta della Rotonda a Roma* era stata esposta presso l'Accademia di Belle Arti di Brera (*Esposizione delle opere* 1846, 38). Ricordati da Napoleone Pietrucci quali prodotti «del suo brillante pennello» (1858, 69), questi dipinti si ricollegano direttamente alla tradizione pittorica del vedutismo e agli studi che Caneva aveva condotto presso l'Accademia veneziana, dove negli anni 1834-38 aveva frequentato le classi di Prospettiva, Ornato e Ornamenti, sotto l'insegnamento di Tranquillo Orsi (1791-1845). Sarà quindi proprio grazie a questa formazione, condizionata da quell'aspirazione all'oggettività della veduta che fin dal Settecento aveva caratterizzato la ricerca dei pittori veneti, e che aveva previsto l'uso della camera oscura per l'osservazione e la restituzione 'esatta' della realtà, che Caneva potrà poi abbracciare facilmente il nuovo mezzo, piegando ben presto la camera dagherrotipica a incombenti necessità professionali, oltre che a più moderne esigenze espressive.

Nato a Padova il 4 luglio 1813, da Giuseppe, proprietario dell'Albergo al Principe Carlo in Piazza del Prato della Valle, e da Anna Pavan (Rampin 1997), dopo aver terminato il corso dei suoi studi all'Accademia di Venezia, Caneva raggiunse Roma nel 1838 per perfezionarsi nella pittura e dar seguito alle sue ambizioni artistiche. La testimonianza

⁵ Note contabili del negozio di Cuccioni (datate 17 ottobre 1849; 25 ottobre 1849, 16 maggio 1850), rinvenute e conservate da Becchetti (Roma, ICCD, Archivio Piero Becchetti). Cf. Becchetti 1983, 286.

⁶ Tale indicazione sui formati dei negativi utilizzati dal fotografo, già fornita da Becchetti 1989, 22, è stata confermata dall'esame e il confronto di numerose stampe dell'autore condotto da Andrea Sciolari (che qui ringrazio per avermene comunicato l'esito nell'aprile 2022).

⁷ Per un approfondimento sulla storia della dagherrotipia in Italia e in particolare a Roma, cf. Becchetti, Pietrangeli 1979; Becchetti, Bonetti 2003.

⁸ I due dipinti sono pubblicati in Becchetti 1989, 14, 16; Rampin 1997, 118; 2001, 61. Per quest'attività di Caneva, documentata anche da vari altri dipinti in collezioni private e sporadicamente apparsi sul mercato antiquario, cf. anche Vanzella 1997.

Additional evidence for Caneva's use of the daguerreotype comes from some accounting notes that belonged to his friend, the engraver and print dealer – and later a photographer himself – Tommaso Cuccioni (1790-1864). These reveal the sale, in 1849-50, of several of his daguerreotype views, though so far no surviving examples have been located.⁵ Caneva also used a daguerreotype camera of about 16 × 21 cm for his first photographic experiments with paper negatives, at least until when he acquired a 'medium-format' camera (approximately 22 × 28 cm) around 1850-51 and, another camera for larger negatives (about 32 × 40 cm) around 1853. Using the latter, he produced most of his landscapes as well as many of the urban views he realized around 1855.⁶

Beyond his earliest photographic experiments – likely sparked as early as the public announcement of Louis Jacques Mandé Daguerre's (1787-1851) invention, the news of which reached Rome on 23 March 1839 («Invenzioni e Scoperte» 1839)⁷ and which would become his professional career only in the second half of the 1840s – it is certain that Caneva's artistic personality was first established in his Roman years through his work as a *pittore prospettico* (perspective painter). This activity engaged him both in the renovation and embellishment of Villa Torlonia on via Nomentana and in the execution of small paintings in the genre of the *veduta*, intended mostly for the *Grand Tour* market but also commissioned by collectors and art lovers from his native city. Among

these are works preserved in the Museo Civico d'Arte Medievale e Moderna in Padua, the *Pantheon* (1843) and the *Temple of Vesta* (1844) (Meneghelli 1844).⁸ This work constituted his main activity at least until the end of 1846, when he was mentioned in the pages of the *Panorama artistico-letterario* as a "landscape painter" (I: 3, 40) and for having exhibited, at the Sale del Popolo in Rome, "A view of a fountain near the Alessandrini aqueducts" (I: 10, 138), and, at the Brera Academy of Fine Arts, a *View of the Rotonda in Rome (Esposizione delle opere* 1846, 38). Remembered by Napoleone Pietrucci as the products "of his brilliant brush" (1858, 69), these paintings are connected directly to the pictorial tradition of *vedutismo* and to the studies Caneva had undertaken at the Venetian Academy, where, between 1834 and 1838, he attended Tranquillo Orsi's (1791-1845) courses in Perspective, Ornament, and Decoration. This training – shaped by an aspiration toward objectivity which, since the eighteenth century, had characterized Venetian *veduta* painting and which counseled the use of the camera obscura to gain an 'exact' observation and reproduction of reality – prepared Caneva to embrace the new medium. He soon adapted the daguerreotype camera to his professional needs as well as to more modern expressive demands.

Born in Padua on 4 July 1813 to Giuseppe, the owner of the Albergo al Principe Carlo in Piazza del Prato della Valle, and Anna Pavan (Rampin 1997), Caneva completed his studies at the Academy in Venice and later arrived in

⁵ Accounting records from Cuccioni's shop (dated 17 October 1849; 25 October 1849; 16 May 1850), found and preserved by Becchetti (Rome, ICCD, Piero Becchetti Archive). Cf. Becchetti 1983, 286.

⁶ This information on the negative formats used by the photographer, already provided by Becchetti 1989, 22, has been confirmed by the examination and comparison of numerous prints by the author, conducted by Andrea Sciolari (whom I would like to thank for communicating the results to me in April 2022).

⁷ For further information on the history of daguerreotype photography in Italy, and in Rome in particular, see Becchetti, Pietrangeli 1979; Becchetti, Bonetti, 2003.

⁸ The two paintings are published in Becchetti 1989, 14, 16; Rampin 1997, 118; 2001, 61. For this activity by Caneva, also documented by various other paintings in private collections and sporadically appearing on the antiques market, see also Vanzella 1997.

di Pietrucci, in merito alla data del suo trasferimento nella capitale pontificia – finora non altrimenti documentata – è stata recentemente confermata dal rinvenimento, presso l'Archivio Apostolico Vaticano, di alcuni inediti documenti, risalenti al 1852, che si mostrano particolarmente interessanti in quanto ci informano sulla posizione e la condotta morale e politica dell'artista, controllato dalla Polizia come anche molti altri «sudditi austriaci» (che potevano essere sospettati di sostenere idee liberali), in un periodo piuttosto turbolento per i moti rivoluzionari che in quegli anni interessavano tutta la Penisola e avevano portato alla breve parentesi della Repubblica Romana (1849).⁹ «Un pittore di Padova, Giacomo Caneva», – è riportato in una rubrica della Direzione Generale di Polizia, alla data del 4 agosto 1852

trovasi in Roma fino dal 1838 e vi esercita tranquillamente la sua arte; da più anni egli è in possesso della carta di libera dimora accordatagli dalla Polizia; niun reclamo è mai pervenuto alla T.R. Legazione contro la condotta sia politica sia morale di questo individuo.

Successivamente, il 12 agosto, si specifica che la carta di libera dimora gli era stata rilasciata nel novembre 1847; nello stesso tempo, dalla lettura degli stessi documenti si rileva che Caneva, per un equivoco, era stato erroneamente ritenuto l'autore di alcune incisioni pubblicate sul giornale rivoluzionario *Don Pirlone*; ma in realtà, proprio per

la sua conosciuta affezione ai retti principi politici, fu prescelto ad eseguire i disegni dell'opera [...] pubblicata sotto il titolo di *Grande riunione del Circolo Popo-*

lare [...] approvata dopo la Restaurazione del Governo Pontificio. (cf. *Grande Riunione* 1849)

Questa pubblicazione, di matrice reazionaria e clericale, diretta a mettere in ridicolo la Repubblica Romana, quasi in risposta ai giornali satirici che erano fioriti sotto il regime liberale, è illustrata infatti da numerose caricature, di cui però non è dichiarato l'autore, come del resto non si conoscono i redattori e gli estensori dei testi. Tuttavia, un eventuale legame con Caneva può stabilirsi nella vignetta dall'ironico titolo *Ritratto del Governo provvisorio fatto al Daguerreotipo* (*Grande Riunione* 1849, 139): l'evocazione paradossale del dagherrotipo per una raffigurazione che è invece di pura fantasia sembra rimandare infatti, sottilmente ma con acume critico, agli entusiasmi del pubblico e alla voga del tempo per le immagini tratte 'da dagherrotipo'. Un entusiasmo che Caneva ricorderà più tardi anche nel suo *Trattato*, in un'epoca in cui la scoperta «imperfetta» di Daguerre, seppure ormai superata dalle più avanzate tecniche del calotipo e del collodio, era ancora «popolarissima. Infatti crediamo non vi sia villaggio né casa, per poco che civilizzata sia, che non possieda una prova di Dagherrotipo» (Caneva 1855, 4).

Già in precedenza, del resto, negli anni in cui era stato impegnato nei lavori a Villa Torlonia, per la decorazione di alcune opere progettate dall'architetto padovano Giuseppe Jappelli (1783-1852), il quale – secondo le testimonianze dell'epoca (Checchetelli 1842, 99) – avrebbe poi affidato a Caneva anche la direzione dei lavori da lui avviati, l'artista aveva lasciato traccia di una sua attività anche come disegnatore.

⁹ Archivio Apostolico Vaticano, Archivio della Segreteria di Stato, Anno 1852, rubrica 260, f219r e f245v. I documenti sono stati rinvenuti, in occasione di un recente studio (Scalzo 2025, 251), da Ludovica Scalzo che ringrazio particolarmente per avermene dato informazione e concesso lettura completa.

Rome in 1838 to perfect his painting and pursue his artistic ambitions. Pietrucci's testimony regarding the date of Caneva's arrival in the capital of the Papal States, previously unsupported by historical evidence, has recently been confirmed by the discovery of several unpublished documents, dated 1852, in the Archivio Apostolico Vaticano. These sources are especially interesting because they shed further light on the artist's position and on his moral conduct and political thought. Like many other "Austrian subjects" (who were suspected of supporting liberal ideas), Caneva was placed under police surveillance during the turbulent revolutionary years that shook the Italian Peninsula and eventually led to the brief Roman Republic (1849).⁹ "A painter from Padua, Giacomo Caneva", states a record of the *Direzione Generale di Polizia* (Generale Police Direction) dated 4 August 1852

has been living in Rome since 1838 and quietly practices his art there; for several years he has been in possession of a residence permit granted to him by the police; no complaints have ever been received by the T.R. Legation against the political or moral conduct of this individual.

A subsequent note, dated 12 August, specifies that his residence permit was issued in November 1847. At the same time, Caneva was mistakenly believed to be the author of engravings published in the revolutionary newspaper *Don Pirlone*. In fact, he was "chosen to execute the drawings for the publication *Grande riunione del Circolo*

Popolare", a publication approved after the Restoration of the Papal Government, precisely because of "his well-known fondness for sound political principles" (cf. *Grande Riunione* 1849). This publication, reactionary and clerical in nature, sought to ridicule the Roman Republic as a counter-response to the satirical papers that had flourished under the liberal regime. It was illustrated with numerous caricatural drawings, though their authors remain unidentified, as do the writers of the accompanying texts. A possible connection with Caneva may be found in one of the caricatures, ironically titled *Ritratto del Governo provvisorio fatto al Daguerreotipo* (Portrait of the Provisional Government taken with daguerreotype) (*Grande Riunione* 1849, 139): the paradoxical evocation of the daguerreotype for an image that is pure fantasy seems to refer, subtly but with critical acumen, to the enthusiasm of the public at the time for images copied 'from daguerreotypes'. Caneva would later recall this enthusiasm in his *Treatise*, at a time when Daguerre's "imperfect" discovery, although superseded by the more advanced techniques of calotype and collodion, was still "extremely popular. Indeed, we believe there is no village or house, no matter how uncivilized, that does not possess a Daguerreotype" (Caneva 1855, 4).

During his early years, when he worked on several decorative projects designed by the Paduan architect Giuseppe Jappelli (1783-1852) for Villa Torlonia - coeval accounts suggest that Jappelli later entrusted Caneva to direct part of the work (Checchetelli 1842, 99) - Caneva left evidence of his skill as a draughtsman.

⁹ Vatican Apostolic Archives, Archives of the Secretariat of State, Year 1852, section 260, f219r and f245v. The documents were discovered during a recent study (Scalzo 2025, 251) by Ludovica Scalzo, whom I would like to thank in particular for informing me of their existence and allowing me to read them in full.

Egli è infatti l'autore di due tavole che illustrano l'opera pubblicata da Giuseppe Checchetelli nel 1842, con una descrizione dettagliata dei lavori fatti eseguire dal principe Alessandro Torlonia nel palazzo in Piazza Venezia e nella villa di sua proprietà fuori Porta Pia (Checchetelli 1842, 99). Le due tavole, raffiguranti la *Veduta della capanna svizzera* e la *Veduta della serra e della torre moresca*¹⁰ [fig. 2.1] – la seconda delle quali reca in basso a sinistra la firma 'G. Caneva' nella medesima grafia che appare sui supporti di alcune sue stampe fotografiche –, appaiono analoghe a tante incisioni che, in quegli anni, venivano manualmente tratte da dagherrotipo, proprio per l'impossibilità dell'immagine dagherrotipica di essere riprodotta serialmente. Una suggestione in tal senso, e l'ipotesi di un utilizzo del dagherrotipo a monte di queste immagini, può essere data, inoltre, dal formato delle stesse (coerente con le dimensioni di una mezza lastra dagherrotipica), oltre che dalla circostanza di un coinvolgimento nei lavori di Villa Torlonia dei fratelli Giacomo (1819-1891) e Tommaso Luswergh (1823-1897), in qualità di «scultori e fonditori di metallo» (Checchetelli 1842, 105), ma che si distinguevano da tempo come esperti ottici e «macchinisti costruttori» e che furono tra i primi a Roma a costruire gli strumenti necessari per eseguire dagherrotipi (Becchetti 1983, 318-19).

Secondo la descrizione di Checchetelli – che nell'«Elenco degli artisti nominati nel libro» riporta Caneva tra i pittori,

domiciliato in via di San Basilio 73 (Checchetelli 1842, 105) –,¹¹ oltre alle decorazioni per la capanna svizzera, la serra e la torre moresca e per le tende del campo chiuso, il padovano era intervenuto anche sulle pareti esterne di una cappella dedicata a Sant'Alessandro, con

varie figure dipinte a fresco allo stile del 300 [...] delle quali alcuna scrostata mostra come il pittore intendesse a fingerle antico lavoro, sovra cui il tempo abbia cominciato ad esercitare il suo terribile potere. (Checchetelli 1842, 90)¹²

Rare rimangono comunque le testimonianze dell'attività di Caneva in questi suoi primi anni a Roma, per i quali non abbiamo indicazioni neanche negli almanacchi e nelle guide artistico-commerciali dell'epoca, con gli indirizzi dei vari artisti, mercanti di stampe, copisti, ecc. Ricordato per la prima volta, in questo genere di pubblicazioni, soltanto nel 1855, nell'*Almanacco Romano* (nella categoria «Belle arti. Pittori, scultori, incisori, mosaicisti») e nell'*Indicatore Romano* (come «Pittore prospettico, e fotografo», oltre che come «negoziante di stampe»), all'indirizzo di via del Babuino 68, e con «sottoposta bottega» al civico 69, con questo stesso indirizzo il suo nome appare nell'*Almanacco* del 1858 anche come mercante di oggetti di galvanoplastica (*Almanacco* 1855, 287; *Indicatore* 1855, 117, 135; *Almanacco* 1858, 286).¹³

10 Pubblicate anche in Apolloni et al. 1986, 120 e 127, figg. 102 e 116.

11 Anche nella prima delle lettere inviate da Caneva all'abate Pier Antonio Meneghelli, datata 26 dicembre 1843 (cf. Vanzella 1997, 40), è riportato lo stesso indirizzo romano, ma al civico 69, secondo piano.

12 Per la descrizione delle opere disegnate da Jappelli e per le quali sono stati impegnati sia Caneva sia i fratelli Luswergh, cf. Checchetelli 1842, 89-99. Cf. anche «Regesto documentario», relativo ai lavori ottocenteschi nella villa, tratto da un inventario redatto per Giovanni Torlonia jr. dall'archivista Angelo Gabrielli negli anni 1915-28, in Apolloni et al. 1986. Al nr. 40 (p. 167) è riportato un documento, datato maggio 1841, da cui sappiamo che Caneva «dipingerà la decorazione della pagoda Moresca, campo chiuso, tende, capanna svizzera, ecc. nella Villa fuori Porta Pia sotto la direzione di S. Bonvicini» (dell'opera di quest'ultimo non si hanno ulteriori notizie, né riscontri).

13 Per un'idea delle altre guide artistico commerciali consultate, nelle quali non compare però il nome di Caneva, cf. Bonetti, con Dall'Olio, Prandi, 2008, 203-4.

For example, he is the author of two plates in Giuseppe Checchetelli's 1842 publication *Una giornata di osservazione* (99). These provide a detailed description of the works commissioned by Prince Alessandro Torlonia for his palace in Piazza Venezia and his villa outside Porta Pia (Checchetelli 1842, 99). The two plates, *Veduta della capanna svizzera* (View of the Swiss Cottage) and *Veduta della serra e della torre moresca* (View of the glasshouse and Moorish tower)¹⁰ [fig. 2.1] – the second of which bears the signature 'G. Caneva' at the lower left in the same handwriting found on some of his photographic prints – resemble many engravings of the period that were drawn from daguerreotype originals because daguerreotype images could not yet be reproduced mechanically with satisfactory results. The hypothesized use of a daguerreotype original is plausible considering the images' format (consistent with the dimensions of a half-daguerreotype plate). Further, the brothers Giacomo (1819-1891) and Tommaso Luswergh (1823-1897) – long known as expert opticians and "mechanical instrument makers" (Becchetti 1983, 318-19) and among the first Romans to build the apparatus necessary to execute daguerreotypes – worked as "sculptors and metal founders" on the Villa Torlonia project (Checchetelli 1842, 105).

According to Checchetelli's publication – in which Caneva appears among the painters in the "List of the artists named in the book" and is recorded as living at via di

San Basilio 73 (Checchetelli 1842, 105)¹¹ – the Paduan artist, in addition to decorating the Swiss Cottage, the glasshouse, the Moorish tower, and the tents covering the Villa's sport field, also worked on the external walls of a small chapel dedicated to St. Alexander. There, Caneva rendered

various figures painted in fresco in the style of the 14th century [...] some of which are peeling, showing how the painter intended to make them look like ancient works, over which time has begun to exert its terrible power. (Checchetelli 1842, 90)¹²

Documentary evidence of Caneva's activities during his first years in Rome remains rare. His name does not appear in the almanacs and artistic-commercial guides of the period, which typically listed addresses for artists, print dealers, copyists, and similar artisans. Caneva is first mentioned in this sort of publication only in 1855 when he appears in the *Almanacco Romano* (under the category "Fine arts. Painters, sculptors, engravers, mosaic artists") and in the *Indicatore Romano* (where he is described as a "Perspective painter and photographer" as well as a "print dealer") based at via del Babuino 68, with a "connected workshop" at number 69. The same address is recorded in the 1858 *Almanacco* in which Caneva also is listed as a dealer in galvanoplastic objects (*Almanacco* 1855, 287; *Indicatore* 1855, 117, 135; *Almanacco* 1858, 286).¹³

¹⁰ Also published in Apolloni et al. 1986, 120, 127 figs 102 and 116.

¹¹ Even in the first of the letters sent by Caneva to Abbot Pier Antonio Meneghelli, dated December 26, 1843 (Cf. Vanzella 1997, 40), the same Roman address is given, but at number 69, second floor.

¹² For a description of the works designed by Jappelli, in which both Caneva and the Luswergh brothers were involved, see Checchetelli 1842, 89-99. See also "Regesto documentario" (Documentary Register), relating to nineteenth-century work on the villa, taken from an inventory compiled for Giovanni Torlonia jr. by archivist Angelo Gabrielli between 1915 and 1928, in Apolloni et al. 1986. No. 40, p. 167 contains a document dated May 1841, from which we learn that Caneva "will paint the decoration of the Moorish tower, the tents for the enclosed field [*campo chiuso*: the sport field], the Swiss hut, etc. in the Villa outside Porta Pia under the direction of S. Bonvicini" (there is no further information or evidence of the latter's work).

¹³ For information on other commercial art guides consulted, in which Caneva's name does not appear, see Bonetti, con Dall'Olio, Prandi, 2008, 203-4.

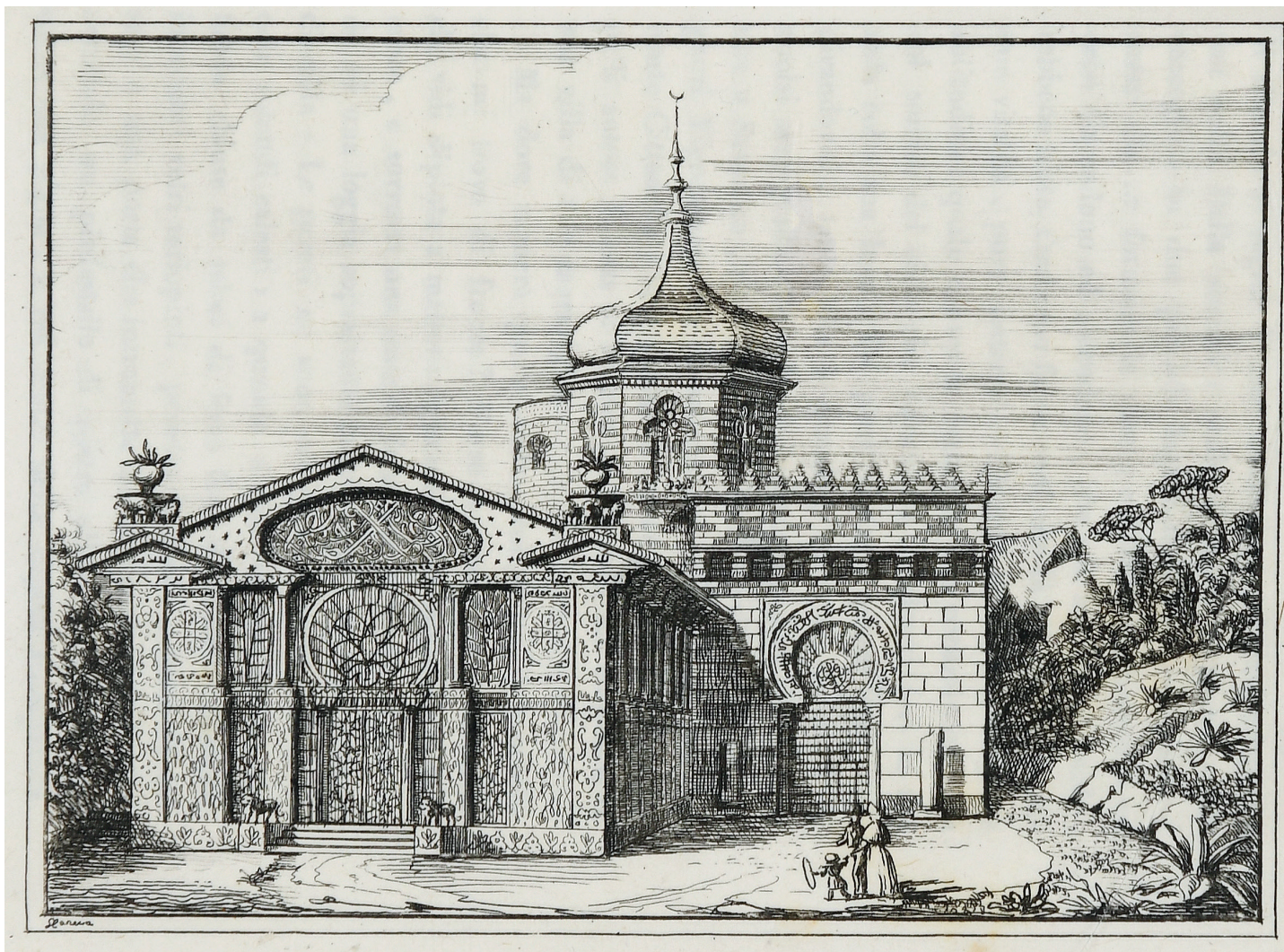


Fig. 2.1 Giacomo Canova, *Veduta della serra e della torre moresca*. 1842. In Giuseppe Checchetelli, *Una giornata di osservazione nel Palazzo e nella Villa di S.E. il Principe D. Alessandro Torlonia*. Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma | Giacomo Canova, *View of the Glasshouse and Moorish tower*. 1842. After Giuseppe Checchetelli, *Una giornata di osservazione nel Palazzo e nella Villa di S.E. il Principe D. Alessandro Torlonia*. Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma



Fig. 2.2 Giacomo Caneva, *Tempio di Vesta alla bocca della verità, Roma*. 1849. Collezione Marco Antonetto, Lugano | Giacomo Caneva, *Temple of Vesta at the mouth of truth, Rome*. 1849. Marco Antonetto Collection, Lugano

Mentre a questo indirizzo Caneva continuerà a tenere il negozio per la vendita delle sue fotografie anche negli anni successivi,¹⁴ la sua dimora e forse anche il suo studio saranno stabiliti, non sappiamo bene quando, in via Sistina 100 e, successivamente, in via del Corso 446, presso la chiesa di San Carlo, dove il fotografo è sicuramente documentato almeno dall'agosto 1864¹⁵ e fino alla sua morte (1865).¹⁶

Come noto, sono questi, infatti, gli indirizzi segnalati anche sulla rubrica dei frequentatori del Caffè Greco, agenda iniziata nel 1845, ma nella quale la firma di Caneva, qualificatosi come «Pittore-Fotografo», potrebbe essere stata apposta anche più tardi, quando egli risulta certamente attivo nell'ambito di quel 'Circolo' internazionale di artisti, residenti o di passaggio nella città, che proprio intorno al 1846-47 andavano sperimentando a Roma la tecnica della calotipia ed erano soliti ritrovarsi presso il Caffè Greco, o nella vicina trattoria del Lepre, in via Condotti.¹⁷

Essi diedero vita, se non proprio a un movimento, a una sorta di cenacolo artistico fotografico, ormai conosciuto – con un'estensione a vari autori che hanno condiviso le medesime esperienze, intrattenendo però rapporti più saltuari e occasionali, o limitati ai loro brevi soggiorni nella capitale – come Scuola Fotografica Romana.¹⁸ Nella

seconda metà degli anni Quaranta, infatti, grazie al ruolo ancora ricoperto dalla città nel campo delle arti e della cultura, e con la convergenza nello stesso periodo di alcuni dei primi fotografi che avevano adottato il calotipo – secondo e alternativo metodo fotografico delle origini (primo procedimento della storia basato sul binomio negativo-positivo), inventato e brevettato nel febbraio 1841 dall'inglese William Henry Fox Talbot (1800-1877) –, Roma divenne la culla di un vero e proprio laboratorio di sperimentazione internazionale per ciò che riguarda l'utilizzo del procedimento su carta e la definizione di un nuovo linguaggio visivo [fig. 2.2].

Il primo a dare testimonianza diretta dell'attività di quella «photographic clique», che fu il centro nevralgico della fotografia a Roma intorno al 1850, è il chimico e fotografo inglese Richard W. Thomas (1823-1881) il quale, nel suo articolo «Photography in Rome», ripeté la sua esperienza condotta nel 1850 con i fotografi che ne facevano parte, tracciandone con precisione le modalità operative (Thomas 1852). Thomas descrive nel dettaglio le diverse fasi del procedimento tecnico da loro usato, variamente denominato dalle fonti «The Roman Process» o «M. Flachéron's Process», dal nome del suo più noto divulgatore, oltre che principale animatore del gruppo.

14 Cf., ad esempio, Du Pays 1863, 537 e Du Pays 1865, II: 118. La guida indica anche l'indirizzo di via Sistina 100 e specifica che il fotografo «fournit les pensionnaires de l'Académie», ma non cita Caneva nelle edizioni precedenti (1855 e 1859).

15 Quest'ultimo domicilio è menzionato infatti negli atti del notaio Milesi, alla morte di Tommaso Cuccioni, nell'incarico affidato a Caneva di redigere l'inventario del materiale esistente nello studio e nel negozio dell'amico e collega (Becchetti 1983, 286).

16 Atto di morte nel *Liber Mortuorum* della parrocchia di San Giacomo in Augusta, in Becchetti 1989, 20-1.

17 Va segnalato, a questo proposito, che, nell'ultima pagina del terzo fascicolo del *Panorama artistico-letterario* (presumibilmente di febbraio, essendo il periodico un quindicinale), tra gli «Annunzii» dedicati ai lavori in corso da parte di vari artisti presenti a Roma, viene indicato che «Il Sig. Caneva via Condotta [sic] n. 5 pittore paesista sta operando alcuni studi dal vero» (*Panorama artistico-letterario* 1846, I: 3, 40), indirizzo non ricordato da altre fonti, ma che vedrebbe l'artista in quegli anni attivo proprio nei pressi del Caffè Greco.

18 Oltre ai contributi di Becchetti già citati, cf. almeno Jammes, Parris Janis 1983; Cartier-Bresson, Margiotta 2003; Miraglia 2003; Cavanna 2005, 22-9 e 223-30, cat. 61-97; Bonetti, con Dall'Olio, Prandi 2008; Maffioli 2008; *Eloge du négatif* 2010; Bonetti 2015; Saunders 2019; McGuigan 2022, 21-38; Bonetti 2024.

Caneva maintained his shop at this address for several years.¹⁴ His residence – and perhaps his studio – was later relocated, though the exact date is unclear, first to via Sistina 100 and subsequently to via del Corso 446, near the church of San Carlo, where the photographer's presence is documented from at least August 1864¹⁵ until his death in 1865.¹⁶

These same addresses are also noted in the “Rubrica dei frequentatori del Caffè Greco” (column of regulars at Caffè Greco), a visitors' register that began in 1845. In the register, Caneva's signature – which identifies him as a “Painter-Photographer” – might have been added later when he was active among the international circle of resident or visiting artists who gathered in Rome around 1846-47.

The artists who regularly met at the Caffè Greco or the nearby Trattoria del Lepre located on via Condotti, were among the first to experiment with the calotype technique.¹⁷ They established a kind of photographic artistic circle, though not a formal movement, which is now known as the ‘Scuola Fotografica Romana’ (Roman School of Photography) and which encompasses other practitioners who had similar, albeit more intermittent, experiences.¹⁸ Due to the city's continuing artistic and cultural

prominence and to the convergence of several of the earliest photographers who adopted the calotype – the second early photographic process and the first to use the negative-positive principle – was invented and patented in February 1841 by the Englishman William Henry Fox Talbot (1800-1877) – in the second half of the 1840s Rome became the cradle of a truly international laboratory of experimentation both in the use of paper processes and in the definition of a new visual language [fig. 2.2].

The English chemist and photographer Richard W. Thomas (1823-1881) was the first to provide a direct account of the activity of the “photographic clique”, which was the nerve centre of photography in Rome around 1850. In his article, “Photography in Rome”, he described his 1850 experience among the photographers who formed part of the group and provided a precise account of their working methods (Thomas 1852). Thomas detailed the various stages of the technical process they employed, which contemporary sources referred to variously as “The Roman Process” or “M. Flachéron's Process”, named after its best-known practitioner and the group's leading figure.¹⁹

¹⁴ Cf., for example, Du Pays 1863, 537 and Du Pays 1865, II: 118. The guide also provides the address via Sistina 100 and specifies that the photographer “fournit les pensionnaires de l'Académie, [supplies the Academy's residents]” but does not mention Caneva in previous editions (1855 and 1859).

¹⁵ This latter address is mentioned in the deeds of the notary Milesi, upon the death of Tommaso Cuccioni, in the task entrusted to Caneva of drawing up an inventory of the material existing in the studio and shop of his friend and colleague (Becchetti 1983, 286).

¹⁶ Death certificate in the *Liber Mortuorum* of the parish of San Giacomo in Augusta, in Becchetti 1989, 20-1.

¹⁷ It should be noted, in this regard, that on the last page of the third issue of *Panorama artistico-letterario* of 1846 (presumably February, as the periodical was published every two weeks), among the “Announcements” dedicated to works in progress by various artists in Rome, it is stated that “Mr. Caneva, landscape painter, resident at via Condotta (sic) no. 5, is working on some studies from life” (*Panorama artistico-letterario* 1846, I: 3, 40). The address, not mentioned by other sources, locates the artist's activity in those years in the vicinity of the Caffè Greco.

¹⁸ In addition to Becchetti's contributions mentioned above, see at least Jammes, Parris Janis 1983; Cartier-Bresson, Margiotta 2003; Miraglia 2003; Cavanna 2005, 22-9 and 223-30, cat. 61-97; Bonetti, con Dall'Olio, Prandi 2008; Maffioli 2008; *Eloge du négatif* 2010; Bonetti 2015; Saunders 2019; McGuigan 2022, 21-38; Bonetti 2024.

¹⁹ “The Roman Process” and “M. Flachéron's Process” are in English in the original.



Fig. 2.3 Pedro de Alcántara Téllez-Girón, principe di Anglona, *Ritratto di gruppo degli artisti spagnoli a Roma con Giacomo Caneva (seduto al centro)*. 1849. Collezione McGuigan, USA | Pedro de Alcántara Téllez-Girón, Prince of Anglona, *Group portrait of Spanish artists in Rome with Giacomo Caneva (seated in the center)*. 1849. McGuigan Collection, USA



Fig. 2.4 Giacomo Caneva, *Campagna romana. Paesaggio lungo il corso dell'Aniene*. 1853-55. Collezione privata, Roma - 'fondoromano' | Giacomo Caneva, *Roman Countryside. Landscape along the Aniene river*. 1853-55. Private collection, Rome - 'fondoromano'

Legato all'ambiente di Villa Medici, quale vincitore del *Prix de Rome* nel 1839 come incisore di medaglie e pietre dure, e stabilito a Roma sposando nel 1842 Caroline Hayard, figlia del proprietario di un negozio di materiali per artisti in Piazza di Spagna, sarà proprio Frédéric Flachéron (1813-1883), con la sua opera di rilevamento dei monumenti architettonici romani, a far conoscere all'estero anche i lavori dei suoi più qualificati colleghi romani. Egli fece infatti da tramite per la partecipazione, nei primi anni Cinquanta, alle prime importanti mostre fotografiche internazionali, nelle quali le sue fotografie figurarono insieme a quelle di Giacomo Caneva e di Eugène Constant, altro protagonista di questa eccezionale stagione della fotografia romana delle origini.¹⁹

Dall'articolo di Thomas, da cui apprendiamo le specificità del procedimento 'romano' – una variante del procedimento su 'carta umida' introdotto da Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) nel gennaio 1847, messa a punto per rendere il calotipo più praticabile e più efficace nel clima e nell'intensità luminosa e bruciante del cielo di Roma e del Sud Italia –, conosciamo anche i nomi di questa ristretta cerchia di fotografi, con alcune informazioni importanti sulle loro relazioni e le consuetudini in cui erano soliti incontrarsi e operare.

Tra questi, anche il cosiddetto «prince Giron des Anglonnes», ormai identificato nello spagnolo Pedro de Alcántara Téllez-Girón, principe di Anglona (1812-1900), le cui fotografie si ritrovano oggi nelle raccolte di vari artisti dell'Accademia spagnola a Roma, attraverso

i quali era probabilmente entrato in contatto con i fotografi del Caffè Greco (Pérez Gallardo 2015; Bonetti 2015, 22-4, 217-18). In un suo ritratto di gruppo dell'ultima classe di borsisti premiati dal governo di Isabella II, ripreso nel 1849, prima che gli artisti lasciassero Roma per rifugiarsi provvisoriamente nel regno di Napoli in previsione dell'attacco alla Repubblica Romana, figura seduto al centro anche Giacomo Caneva, come attestato dalle indicazioni manoscritte nell'esemplare appartenuto al pittore aragonese Bernardino Montañés (1825-1893), che aveva soggiornato a Roma negli anni 1848-52 [fig. 2.3].²⁰

Si tratta di una delle tante testimonianze che vedono il fotografo padovano in una posizione di privilegio nel mondo degli artisti, anche stranieri, operanti a Roma. Egli fu del resto uno dei primi a saper sfruttare le proprie inclinazioni artistiche a favore della sperimentazione di un nuovo linguaggio e delle possibilità espressive della fotografia, con le quali inevitabilmente dovettero confrontarsi all'epoca soprattutto quei pittori che, a metà Ottocento, erano impegnati nello studio *d'après nature*, nella

ricerca di una rappresentazione insieme realistica ed emozionale del reale, secondo una tensione che, tipica della cultura artistica dell'epoca e del suo sforzo di catturare ed esprimere la verità della luce/colore, costituiva l'asse portante della visione e dei relativi problemi della rappresentazione. (Miraglia 2006, 227; cf. anche Miraglia 2012)

¹⁹ Caneva, in particolare, partecipò alle mostre della Society of Arts di Londra (1852), della Photographic Institution (Londra 1853) e della Photographic Society of Scotland (Edimburgo 1856), nella quale espose anche immagini di animali riprese al collodio (cf. Taylor 2002). Eugène Constant (attivo negli anni 1847-57 circa), facente parte del gruppo, a differenza degli altri praticava il negativo su vetro all'albumina, appena introdotto da Abel Niépce de Saint-Victor (nel 1847) e del quale fu uno dei primi sperimentatori.

²⁰ Già erroneamente attribuita a Caneva (Hernández Latas, Becchetti 1997, 27-8, 88-9), questa fotografia è stata più correttamente attribuita allo stesso Téllez-Girón (McGuigan 2022, 99, tav. 8). La fotografia si conserva attualmente presso la collezione McGuigan, mentre un'altra stampa dallo stesso negativo è conservata al Museo del Prado, proveniente dalla collezione del pittore Luis de Madrazo (Pérez Gallardo 2015). Nella collezione di Montañés erano incluse varie stampe di Caneva, di Flachéron, come anche dello stesso fotografo spagnolo, e probabilmente anche dell'architetto inglese Arthur Robinson (1820-1868), il «Mr. Robinson» ricordato da Thomas come mediatore e traduttore, nel gruppo, per gli operatori anglofoni.

Connected to the milieu of Villa Medici, where he had arrived as a winner of the *Prix de Rome* in 1839 for his work as a medals and hardstones engraver, Frédéric Flachéron (1813-1883) permanently settled in Rome after marrying Caroline Hayard, the daughter of an art supply shop owner in Piazza di Spagna, in 1842. Through his photographic documentation of Roman architectural monuments, he helped disseminate the work of his distinguished Roman colleagues around the world. It was, indeed, Flachéron who intervened to include works by Giacomo Caneva and Eugène Constant – another key figure in this exceptional early Roman photographic season – alongside his own photographs in the first important international photographic exhibitions in the early 1850s.²⁰ Thomas's article notes the particularities of the "Roman" process, a variant of the "wet paper" process, which Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) introduced in January 1847 to make the calotype more practical and effective in the bright and intense light of Rome and Southern Italy. The essay also records the names of individuals who belonged to the small circle of photographers, valuable information about their relationships, as well as their meeting and working habits.

Among them was the so-called "Prince Giron des Anglonnes", now identified as the Spanish Pedro de Alcántara Téllez-Girón, Prince of Anglona (1812-1900). His photographs can be found in the collections of various

artists of the Spanish Academy in Rome, which likely introduced him to the photographers of the Caffè Greco (Pérez Gallardo 2015; Bonetti 2015, 22-4 and 217-18). One of his group portraits, depicting the final class of fellows sponsored by the government of Isabella II – taken in 1849 before the artists temporarily fled to the Kingdom of Naples to avoid the imminent assault on the Roman Republic – also includes, seated at the centre of the image, Giacomo Caneva. Caneva's identity is attested by handwritten notes on a print that once belonged to the Aragonese painter Bernardino Montañés (1825-1893), who lived in Rome between 1848 and 1852 [fig. 2.3].²¹ This is one of many testimonies that shows Caneva's privileged position in the community of artists – both Italian and foreign – working in Rome. He was, after all, one of the first to direct his artistic inclinations towards the expressive potential of photography and to the experimental pursuit of a new visual language. These issues were crucial for the mid-nineteenth-century painters who, committed to studying *d'après nature*, sought to research and develop

a representation at once realistic and emotional of reality, according to a tension that, typical of the artistic culture of the time and its effort to capture and express the truth of light/colour, constituted the backbone of the vision and of the related problems of representation. (Miraglia 2006, 227; cf. also Miraglia 2012)

²⁰ Caneva, in particular, participated in exhibitions organized by the Society of Arts in London (1852), the Photographic Institution (London, 1853), and the Photographic Society of Scotland (Edinburgh, 1856), where he also exhibited collodion photographs of animals (see Taylor 2002). Eugène Constant (active from approximately 1847 to 1857), a member of the group, unlike the others, used the albumen glass negative, recently introduced by Abel Niépce de Saint-Victor (in 1847), and was one of the first to experiment with it.

²¹ Previously mistakenly attributed to Caneva (Hernández Latas, Becchetti 1997, 27-8, 88-9), this photograph has been more correctly attributed to Téllez-Girón himself (McGuigan 2022, 99, plate 8). The photograph is currently held in the McGuigan collection, while another print from the same negative, originally in the collection of the painter Luis de Madrazo, is held at the Prado Museum (Pérez Gallardo 2015). The Montañés collection included various prints by Caneva, Flachéron, and the Spanish photographer, and probably also by the English architect Arthur Robinson (1820-1868), the "Mr. Robinson" mentioned by Thomas as a mediator and translator for the English-speaking members of the group.

Era stata infatti proprio la specificità tecnica implicita nell'applicazione del negativo su carta e nella sua trasposizione positiva nella 'carta salata', con le loro diverse possibilità di resa delle variazioni tonali, dei contrasti chiaroscurali e dei riflessi della luce sulle diverse qualità della materia e degli elementi della natura, insieme alla capacità di resa delle vibrazioni luminose nella varietà delle condizioni atmosferiche, a far riconoscere alla fotografia la sua valenza estetica, contribuendo alla nascita di nuove istanze formali e suggerendo agli autori nuove e soggettive possibilità di interpretazione e restituzione della realtà. Molto lucidamente, il critico francese Francis Wey (1812-1882), tra i maggiori sostenitori delle potenzialità creative della fotografia, proprio nel 1851, così si esprimeva:

La fotografia è, in qualche modo, un anello di congiunzione tra il dagherrotipo e l'arte propriamente detta. Sembra che passando sulla carta, il meccanismo si sia animato; che lo strumento si sia elevato all'intelligenza che combina gli effetti, semplifica l'esecuzione, interpreta la natura e aggiunge alla riproduzione dei piani e delle linee l'espressione dei sentimenti o delle fisionomie [...] Tale è la duttilità di questo strumento, che giustifica successivamente i generi più diversi, le qualità più varie e anche le *maniere* più soggettive [...] soprattutto nella riproduzione della natura; qualche volta procede per masse, disdegnando il dettaglio come un abile maestro, giustificando la teoria dei sacrifici, e dando qui il vantaggio alla forma, e là alle opposizioni dei toni. (Wey 1851)²¹

Per le sue peculiarità fisiche e materiche (granulosità e porosità della carta, tonalità morbide e pastose,

contrapposizione di masse chiaroscurali), il negativo su carta si mostra infatti più adatto, rispetto al dagherrotipo, a restituire il carattere pittoresco dei luoghi, insieme a quelle mutazioni atmosferiche e a quelle variazioni di luci e colori che costituivano all'epoca il principale interesse delle ricerche artistiche, volte all'osservazione diretta dei fenomeni naturali e alla resa realistica di vedute e paesaggi, colti nell'alternarsi delle stagioni e delle diverse ore del giorno [fig. 2.4]. E a Roma, crocevia di esperienze e palestra di formazione di diverse personalità artistiche, il confronto tra pittura e fotografia ha portato ad alcuni dei risultati più alti nell'ambito delle ricerche visive europee, contribuendo soprattutto alla definizione di una nuova concezione del genere del 'paesaggio', nel quale si può individuare l'aspetto forse più interessante dei rapporti tra i diversi linguaggi figurativi a metà Ottocento.

Con il suo sguardo che sa cogliere e rendere, insieme al prestigio storico-artistico dei monumenti, anche il fascino dei luoghi e i valori pittorici dell'ambiente; con le sue vedute del Tevere e delle antichità classiche e medievali, delle ville patrizie e degli angoli più popolari e pittoreschi di Roma e dintorni; ma, soprattutto, con le sue numerose e poetiche immagini della campagna romana e i caratteristici studi di alberi, di rocce e delle forme più minute della natura, Giacomo Caneva ha realizzato senz'altro una delle serie più originali e significative eseguite con intenti decisamente paesaggistici e in linea con le coeve ricerche pittoriche. Anche nel suo *Trattato*, descrivendo con sorprendente consapevolezza linguistica le rispettive specificità dei negativi su vetro e su carta, egli esprime chiaramente i suoi intenti, definendo le possibilità e insieme i limiti che i procedimenti fotografici ponevano all'epoca a coloro che operavano con il mezzo:

²¹ Traduzione dell'autore. L'articolo di Wey è riproposto in Rouillé 1989, 108-14 e cit. anche in Cavanna 2005, 27. Come indicato in nota da André Rouillé, il termine utilizzato da Wey nel titolo del suo articolo, nel primo numero della rivista settimanale pubblicata dalla Société Héliographique de Paris (9 febbraio 1851), è «héliographie», assunto all'epoca in Francia per indicare in maniera generica i diversi procedimenti utilizzati per ottenere l'immagine 'meccanica', ossia il dagherrotipo (immagine unica, su lastra di metallo), come anche la fotografia su carta (basata sul principio negativo-positivo e quindi riproducibile), da lui poi indicata appunto come «fotografia».

It was precisely the technical specificity of the paper negative and its positive transposition on salted paper – with their different abilities to render tonal variations, chiaroscuro contrasts, and the play of light on matter and natural forms, together with their capacity to capture luminous vibrations under varying atmospheric conditions – that led photography to be recognized for its aesthetic value. This recognition contributed to the emergence of new formal concerns and encouraged authors to explore personal and subjective ways of interpreting and representing reality. Very lucidly, the French critic Francis Wey (1812-1882), one of the staunchest supporters of photography's aesthetic potential, wrote in 1851:

Photography is, in a way, a link between the daguerreotype and art proper. It seems that by passing onto paper, the mechanism has come to life; that the instrument has risen to the intelligence that combines effects, simplifies execution, interprets nature, and adds to the reproduction of planes and lines the expression of feelings or physiognomies [...] Such is the flexibility of this instrument that it subsequently justifies the most diverse genres, the most varied qualities, and even the most individual *manières* [...] especially in the reproduction of nature; sometimes it proceeds by masses, disdaining detail like a skilled master, justifying the theory of sacrifices, and giving advantage here to form, and there to the contrasts of tones. (Wey 1851)²²

Because of its physical and material characteristics – the granularity and porosity of the paper, its soft and mellow

tones, the contrast of light and shadow – the paper negative proved far more adept than the daguerreotype at conveying the picturesque quality of places, their atmospheric changes, and the modulations of light and colours. These constituted the chief concerns of contemporaneous artistic research that was devoted to the direct observation of nature and to the realistic rendering of views and landscapes captured in the alternation of seasons and hours of the day [fig. 2.4]. And it was in Rome – a crossroads of experiences and a training ground for diverse artistic personalities – that the dialogue between painting and photography produced some of the highest achievements in European visual research, contributing above all to the definition of a new conception of landscape, the genre where one can perhaps discern the most interesting relation between mid-nineteenth-century visual languages.

Caneva's gaze – in his views of the Tiber, classical and medieval ruins, patrician villas, and the most popular and picturesque corners of Rome and its surroundings – was capable of capturing and rendering not only the historical and artistic prestige of monuments, but also the pictorial qualities of places and atmospheres. Above all, in his numerous poetic images of the Roman countryside and his characteristic studies of trees, rocks, and the minutest forms of nature, Caneva undoubtedly produced one of the most original and significant series of photographs in the landscape genre, in close accord with contemporaneous pictorial research. In his *Trattato*, he expresses, with surprising linguistic clarity, both the possibilities and the limits that the photographic processes of his time imposed on practitioners:

²² Wey's article is reproduced in Rouillé 1989, 108-14 and also cited in Cavanna 2005, 27. As indicated in a note by André Rouillé, the term used by Wey in the title of his article, in the first issue of the weekly magazine published by the Société Héliographique de Paris (9 February 1851), is "héliographie", which was used in France at the time to generically refer to the various processes used to obtain a "mechanical" image, i.e., the daguerreotype (a single image on a metal plate), as well as photography on paper (based on the negative-positive principle and therefore reproducible), which he then referred to as "photography".



Fig. 2.5 Giacomo Caneva, *Studio di piante lungo un ruscello*. 1855 ca. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Study of plants along a stream*. C. 1855. McGuigan Collection, USA



Fig. 2.6

Giacomo Caneva, *Cactus di Villa Borghese*. 1855-60.
Marco Antonetto Collection, Lugano | Giacomo Caneva, *Cactus
in Villa Borghese*. 1855-60. Marco Antonetto Collection, Lugano

Le negative sul vetro danno delle positive d'una estrema finezza, ma un po' crude e senza prospettiva aerea, con poca varietà di toni locali; per esempio un monumento antico rovinato e variopinto dai secoli sembra una cosa tutta nuova, o per meglio dire un'imitazione moderna. Del contrario le negative in carta danno tutta la scabrezza, la ruvidità e la immensa varietà dei toni della natura. [...] Quindi è che una fabbrica moderna, una statua, un panorama, un quadro, un'incisione riusciranno a meraviglia sul vetro. E il paesaggio, i monumenti antichi, le rocce, ecc. ecc. converrà sempre trarle con carta. (Caneva 1855, 11) [fig. 2.5]

L'originale attività paesaggistica di Caneva, che si spinse nei luoghi più celebri e più pittoreschi frequentati all'epoca dagli artisti (dalla via Appia alla via Tiburtina, da Tivoli, Ostia e Castel Fusano ai Castelli Romani e ai centri di Olevano, Subiaco, Ariccia, ecc., fino alle coste di Anzio e Nettuno nel Lazio meridionale), è ormai nota attraverso esemplari appartenuti spesso proprio ad alcuni di quelli che avevano completato a Roma la propria formazione, avvalendosi e traendo qualche volta ispirazione dalle sue stesse immagini. Come nel caso delle raccolte dei pittori spagnoli sopra ricordati, o di quelle di vari artisti francesi afferenti all'ambito di Villa Medici - tra i quali Charles Garnier (1825-1898), *pensionnaire* dal 1849 al 1853, Théophile Chauvel (1831-1909), *Prix de Rome*

per il paesaggio storico nel 1854, i borsisti Jean-Jacques Henner (1829-1905), negli anni 1859-63, Edmond Lebel (1834-1908), negli anni 1861-63, e Jean-Baptiste Daniel-Dupuis (1849-1899), negli anni 1873-75 -, fotografie di Caneva, come già noto, sono state collezionate e studiate come modelli per i propri lavori anche dal torinese Vittorio Avondo (1836-1910), a Roma dal 1856-57 e fino ai primi mesi del 1861, da Alessandro Prampolini (1823-1865), Cristiano Banti (1824-1904) e Scipione Vannutelli (1834-1894) [fig. 2.6].

Anche nella raccolta dello scultore Odoardo Tabacchi (1831-1905), allievo dell'Accademia di Brera dal 1845 e vincitore di un pensionato triennale a Roma nel 1851, sono stati recentemente rinvenuti alcuni rari studi di nudo ascrivibili alla produzione di Caneva [fig. 2.7]. Riconoscibili come opera del padovano, per lo stesso sfondo che appare anche in altre sue immagini dedicate a scene di genere e a modelli in costume della campagna romana, oltre che per le analogie di tecnica e formato riscontrabili in altre sue stampe, queste immagini potrebbero essere state acquisite da Tabacchi nel decennio della sua formazione a Roma, poi a Firenze e Napoli (1851-60), anche se le iscrizioni sul verso del loro supporto, riferendosi all'incarico assunto dall'artista come professore di scultura all'Accademia Albertina di Torino soltanto dal 1867, sono state apposte sicuramente in un periodo successivo, non senza qualche ambiguità nelle informazioni riportate.²²

²² Tre studi di nudo femminile, provenienti dalla raccolta dello scultore Odoardo Tabacchi, apparsi recentemente sul mercato antiquario con una diversa attribuzione e poi riconosciuti come opere di Caneva, sono ora nella collezione di John e Mary McGuigan, che ringrazio per la disponibilità a pubblicarne un esemplare in questa sede. Sul verso dei relativi supporti sono indicate 'Madame Pira' e 'Figlia di Madame Pira' come modelle. Altre iscrizioni si riferiscono alla destinazione delle fotografie, 'professor Tabacchi' e a un 'custode Scuola Scultura Accademia Albertina'.

Negatives on glass produce extremely fine positives, but they are somewhat crude and lack aerial perspective, with little variety in local tones; for example, an ancient monument ruined and coloured by the centuries looks like something entirely new, or rather a modern imitation. On the contrary, paper negatives convey all the roughness and the immense variety of nature's tones. [...] So, a modern factory, a statue, a panorama, a painting, an engraving will look wonderful on glass. And landscapes, ancient monuments, rocks, etc., etc. should always be taken with paper. (Caneva 1855, 11) [fig. 2.5]

Caneva's innovative landscape work took him to the most famous and picturesque locales visited by his artistic contemporaries – from the via Appia to the via Tiburtina, from Tivoli, Ostia, and Castel Fusano to the Castelli Romani, to the centers of Olevano, Subiaco, and Ariccia, and down the coasts of Anzio and Nettuno in southern Lazio. His photographic itinerary can be pieced together through prints that were originally included in collections assembled by artists trained in Rome, who sometimes drew inspiration directly from Caneva's images. Among these are the collections of the aforementioned Spanish painters, as well as several French artists associated with the Villa Medici, including: Charles Garnier (1825-1898), *pensionnaire* from 1849 to 1853; Théophile

Chauvel (1831-1909), who won the *Prix de Rome* for historical landscape in 1854; and fellows such as Jean-Jacques Henner (1829-1905) for the years 1859-63, Edmond Lebel (1834-1908) for the years 1861-63, and Jean-Baptiste Daniel-Dupuis (1849-1899) for the years 1873-75. It is known that Caneva's photographs were also collected and studied as models by the Turin painter Vittorio Avondo (1836-1910, in Rome between 1856-57 and early 1861), as well as by Alessandro Prampolini (1823-1865), Cristiano Banti (1824-1904) and Scipione Vannutelli (1834-1894) [fig. 2.6].

Several rare nude studies attributable to Caneva have recently been discovered in the collection of the sculptor Odoardo Tabacchi (1831-1905), student at the Accademia di Brera from 1845 and winner of a three-year fellowship in Rome in 1851 [fig. 2.7]. These are attributed to the Paduan photographer due to the use of the same backdrop found in his genre scenes and in his studies of models from the Roman countryside. They also exhibit technical and formal similarities with his other prints. Tabacchi likely acquired these images during his decade-long training in Rome, Florence, and Naples (1851-60). However, the inscriptions on the verso of their mounts – referring to Tabacchi's appointment as professor of sculpture at the Accademia Albertina in Turin from 1867 – must have been added later and present some ambiguities.²³

23 Three studies of female nudes, from the collection of sculptor Odoardo Tabacchi, recently appeared on the antiques market with a different attribution and were later recognized as works by Caneva. They are now in the collection of John and Mary McGuigan, whom I thank for their willingness to publish an example here. On the back of the supports, 'Madame Pira' and 'Daughter of Madame Pira' are indicated as models. Other inscriptions refer to the destination of the photographs, 'Professor Tabacchi' and a 'custodian of the Albertina Academy School of Sculpture'.



Fig. 2.7 Giacomo Caneva, *Studio di nudo femminile con drappo in un giardino* ['Figlia di Madame Pira']. 1851-55. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Study of a female nude with drapery in a garden* ['Daughter of Madame Pira']. 1851-55. McGuigan Collection, USA

Fig. 2.8 Giacomo Caneva, *Ritratto di giovane donna in costume della Campagna romana*. 1852-55. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Portrait of a young woman in Roman Countryside costume*. 1852-55. McGuigan Collection, USA



Fig. 2.9 Giacomo Caneva, *Tempio di Saturno nel Foro Romano*. 1852 ca. Collezione privata, Roma – ‘fondo romano’ | Giacomo Caneva, *Temple of Saturn in the Roman Forum*. C. 1852. Private collection, Rome – ‘fondo romano’



Fig. 2.10 Giacomo Caneva, *Musei Capitolini. Venere*. 1850-52. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Capitoline Museums. Venus*. 1850-52. McGuigan Collection, USA

È anche per la straordinarietà di questi studi, come di alcuni ritratti di modelle della campagna romana [fig. 2.8] e di scene di genere mutate dall'osservazione degli aspetti più marginali della vita quotidiana, o da alcuni soggetti popolari e cari al sentimentalismo romantico, nei quali colpiscono sempre la disinvoltura delle pose, la morbidezza dell'illuminazione e la generale pittoricità della raffigurazione, che l'opera di Caneva si è distinta ed è stata apprezzata dagli artisti coevi, come da altri fotografi che ne seguirono la lezione, imitandolo e riprendendone temi, inquadrature e punti vista, o anche recuperando e ristampando, dopo la sua morte, alcuni dei suoi negativi.²³

Le vedute più emblematiche della Città eterna, già fissate dalla tradizione iconografica del *grand tour*, ma reinterpretate in scorci e prospettive inedite [fig. 2.9], i suoi studi di natura e i suoi paesaggi di grande suggestione romantica alimentarono, inoltre, le collezioni di colti viaggiatori e dei primi e più raffinati amatori di immagini fotografiche, come nel caso di Carolina di Borbone, Duchesse de Berry (*Promenade méditerranéenne* 2007), mentre il suo ampio repertorio si estese anche alla prima documentazione fotografica delle sculture antiche nei principali musei romani. Celebre, in questo particolare settore, è infatti la serie di fotografie ripresa nei Musei Vaticani e nei

Musei Capitolini, negli anni 1848-52, probabilmente su richiesta del ministro francese Adolphe Thiers (Pietrucci 1958, 69), grande ammiratore delle arti e collezionista, direttamente impegnato nella politica istituzionale anche dell'Accademia francese²⁴ al cui milieu culturale apparteneva lo stesso fotografo [fig. 2.10].

Se nelle cronache mondane del tempo Caneva fu presto ricordato anche per alcune sue nobili azioni in occasione di raduni popolari e per le celebri ascensioni in aerostato cui prese parte nel 1847 con il famoso aeronauta François Arban (1815-1849) – in un caso anche con il suo conterraneo Ippolito Caffi (1809-1866) –,²⁵ certamente molto più rilevante doveva essere stata la penetrazione del pittore-fotografo nell'ambiente artistico romano, nel quale la sua autorevole presenza, seppur schiva e discreta, divenne col tempo sempre più significativa.²⁶ Egli fu senza dubbio un importante punto di riferimento per molti artisti, soprattutto stranieri o comunque provenienti dai diversi stati italiani preunitari, come dimostrano anche il ritratto dedicato dal pittore austriaco Carl Rahl (1812-1865) [fig. 2.11], che negli anni 1836-45 visse quasi sempre a Roma, con studio in via Margutta 60 (Le Grice 1841, II: 283)²⁷ e quello che il napoletano Giuseppe Mancinelli (1813-1875) ci ha lasciato di lui in una delle sue opere più importanti, il *San*

23 Tra questi si ricordano Carlo Baldassarre Simelli (1811-1885) e soprattutto Lodovico Tuminello (1824-1907) il quale, probabilmente intorno al 1870, entrò in possesso di molti negativi di Caneva (alcuni dei quali ancora conservati presso le collezioni dell'ICCD) che continuò a stampare e distribuire apponendovi una didascalia con il proprio nome (cf. Becchetti 1994). Molto vicino a Caneva, autore di soggetti e vedute molto simili, a volte erroneamente attribuite al padovano, è il francese Pierre-Antoine de Bermond de Vaulx (1821-1900), la cui opera è stata recentemente identificata (cf. McGuigan 2022, 32-4, 214-15).

24 Per questa campagna fotografica, le cui immagini sono state più volte pubblicate, si veda ora Scalzo 2025.

25 Cf. Negro 1844, 155-7 e, in particolare, Becchetti 1989, 15-17 (con le diverse fonti ivi riportate, note 29-37).

26 Tra le varie altre attività e opere che di lui si ricordano, è anche la collaborazione per la realizzazione dell'Arco trionfale eretto in Piazza del Popolo per le celebrazioni (8 e 9 settembre 1846) dell'elezione al soglio pontificio di Pio IX, opera effimera per la quale Caneva eseguì alcuni ornamenti in cartapesta (*Panorama artistico-letterario* 1846, I: 18, 269).

27 Il ritratto, conservato, grazie al lascito del pittore, al Frankfurter Goethe-Museum, è visibile all'indirizzo <https://hessen.museum-digital.de/object/5599>.

The extraordinary nature of these studies – as well as portraits of models from the Roman countryside [fig. 2.8] and genre scenes drawn from everyday life, often focusing on popular or sentimental subjects – stoked admiration for his work among Caneva's contemporaries. Their peculiarities lie in the naturalness of the poses, the softness of the light, and the overall painterly quality of the composition. Many artists and photographers followed Caneva's example, imitating or reinterpreting his subjects, compositions, and viewpoints, and even, after his death, realizing new prints from some of his negatives.²⁴ His emblematic views of the Eternal City – long established by the *Grand Tour* iconographic tradition but reinterpreted through a fresh perspective and novel framings [fig. 2.9] – his nature studies, and his strongly romantic landscapes also entered the collections of both refined travelers and the earliest and most discerning appreciators of photographic images such as Marie-Caroline of Bourbon, Duchesse de Berry (*Promenade méditerranéenne* 2007). His wide-ranging repertoire included the earliest photographs of ancient sculptures housed in Rome's major museums. Notably, one of his most celebrated series was realized in the Vatican Museums and the Capitoline Museums between 1848 and 1852, probably

commissioned by the French minister Adolphe Thiers (Pietrucci 1858, 69). A great admirer and collector of the arts, Thiers was directly involved with the institutional policies of the French Academy to which Caneva's cultural circle was connected [fig. 2.10].²⁵

In the social chronicles of the time, Caneva was remembered for his noble gestures at popular gatherings and for his participation in the celebrated 1847 balloon ascents with the renowned aeronaut François Arban (1815-1849), in one instance accompanied by fellow painter from the Veneto region, Ippolito Caffi (1809-1866).²⁶ Yet, far more significant was his standing within the Roman artistic milieu, where his authoritative presence, though discreet and reserved, became increasingly influential.²⁷ He undoubtedly served as a significant reference point for numerous artists, especially foreign practitioners and photographers from other Italian states. Such sentiment is evident in the portrait dedicated to him by the Austrian painter Carl Rahl (1812-1865) [fig. 2.11], who lived almost continuously in Rome between 1836 and 1845 (with a studio at via Margutta 60) (Le Grice 1841, II: 283)²⁸ and the Neapolitan painter Giuseppe Mancinelli (1813-1875), who depicted Caneva in one of his major works, *San Carlo Borromeo tra gli appestati* (San Carlo Borromeo among

²⁴ Among these, we can mention Carlo Baldassarre Simelli (1811-1885) and, above all, Lodovico Tuminello (1824-1907), who, probably around 1870, came into possession of many of Caneva's negatives (some of which are still preserved in the ICCD collections) and continued to print from them, adding a caption with his own name (Cf. Becchetti 1994). Very close to Caneva, and the author of very similar subjects and views, sometimes mistakenly attributed to the Paduan artist, is the Frenchman Pierre-Antoine de Bermond de Vaulx (1821-1900), whose work has recently been identified (cf. McGuigan 2022, 32-4, 214-15).

²⁵ On this photographic campaign, which images have been published several times, see now Scalzo 2025.

²⁶ See Negro 1844, 155-7 and, in particular, Becchetti 1989, 15-17 (with the various sources cited therein, notes 29-37).

²⁷ Among his many other activities and works, he also collaborated on the construction of the triumphal arch built in Piazza del Popolo for the celebrations (8 and 9 September 1846) of Pius IX's election to the papal throne, an ephemeral work for which Caneva created several papier-mâché ornaments (*Panorama artistico-letterario* 1846, I: 18, 269).

²⁸ The portrait, preserved thanks to the painter's bequest to the Goethe Museum in Frankfurt, can be accessed at <https://hessen.museum-digital.de/object/5599>.

Carlo Borromeo tra gli appestati, dipinto nel 1847 per la chiesa di San Carlo all'Arena di Napoli [fig. 2.12].²⁸ Come testimoniato da una lettera di Bernardo Celentano (1835-1863), inviata da Roma al padre e al fratello Luigi il 31 luglio 1854 (Celentano 1883, 80-1), nella quale l'artista racconta di aver conosciuto «Caneva, un'altra razza d'uomo», in quest'opera – realizzata dal maestro napoletano nel periodo di studio e di attività a Roma (1835-51), prima di tornare nella città partenopea per assumere l'insegnamento all'Accademia (cf. Petra 1848, 23-5) – il suo ritratto è ben riconoscibile nella figura del monaco che tiene il messale. Nell'epistolario di Bernardo Celentano – dal 1854, quando fu a Roma come borsista, e fino alla morte, nel corso dei suoi soggiorni tra il 1856 e il 1863 – vari sono i riferimenti ai rapporti da lui intrattenuti con Giacomo Caneva, come con altri fotografi romani del tempo, sia in relazione a discussioni e confronti di carattere critico sulle opere che anche altri colleghi stavano realizzando, sia per la richiesta e lo scambio di fotografie di opere in corso di elaborazione. Caneva, grazie ai rapporti a suo tempo stabiliti nel corso dei suoi studi nella città lagunare, gli aveva procurato anche una lettera di raccomandazione in vista del viaggio di studio a Venezia, nel dicembre 1862, indirizzata a un tale dottor Berti, medico, che lo aveva poi introdotto al bibliotecario e al vicebibliotecario presso la Biblioteca Marciana (Celentano 1883, 520, 524-5).²⁹ Ma un'altra lettera di Bernardo, inviata al fratello il 29 giugno 1859 (Celentano 1883, 326-7), è importante qui ricordare,

a dimostrazione dell'uso e del continuo confronto con le fotografie che Caneva era solito fornire agli artisti, e della precocità con cui egli aveva individuato gli interessi che si andavano contemporaneamente delineando nell'ambito della ricerca pittorica. La lettera fa infatti riferimento alla richiesta dell'amico Michele Cammarano (1835-1920) che, da Napoli, dovendo preparare il concorso per il pensionato di Roma, aperto in quell'anno anche al «Paesaggio», aveva bisogno di

fotografie, specialmente d'alberi e qualche dettaglio di pietra, da poter studiare guardandole, confidando-gli che allora non d'altro si consigliava che della fotografia [...] E per far intendere il suo preciso bisogno [...] gli trascriveva il soggetto dato dal Prof. De Vivo: *Una scabrosa rupe, con un'annosa quercia al piano, che fa frescura ad una grotta, ov'è un Santo anacoreta con un ruscello che rompe tra i sassi ed una corona di montagne in fondo.*

Parole che sembrano evocare proprio quelle immagini riprese da Caneva nei dintorni di Roma, dalle vedute campestri nella campagna romana attraversata dalle acque del Tevere e dell'Aniene – «una campagna ampia, bassa di linee, spianata e senza piantagioni» (Celentano 1883, 326) – agli studi dedicati al paesaggio nei dintorni di Olevano e Subiaco, caratterizzato da crinali sassosi e tronchi robusti di ulivi e querce secolari [fig. 2.13].

²⁸ Oltre ai ritratti di Caneva qui ricordati e illustrati – incluso l'*Autoritratto* dipinto della collezione Vanzella [cat. 1] – deve essere menzionato, per opportuno confronto, anche il negativo su carta cerata conservato nel Fondo Tuminello, con un ritratto d'uomo, che Becchetti aveva già ipotizzato potesse trattarsi di un autoritratto (Becchetti 1994, 112, cat. 130).

²⁹ Lettere del 23 novembre 1862, del 14 e del 17 dicembre 1862.

the Plague Victims), painted in 1847 for the church of San Carlo all'Arena in Naples [fig. 2.12].²⁹ Caneva's portrait is clearly recognizable in the figure of the monk holding the missal in Mancinelli's painting, executed during his Roman period of study and activity (1835-51), before he returned to Naples to assume a teaching position at the local Academy (cf. Petra 1848, 23-5). In a 31 July 1854 letter, the painter Bernardo Celentano (1835-1863) wrote to his father and brother Luigi of having met "Caneva, another race of man" (Celentano 1883, 80-1). In Celentano's correspondence – which spans from his time as a fellow in Rome in 1854 to his later stays between 1856 and his death in 1863 – he frequently referenced his relationship with Giacomo Caneva and other Roman photographers of the period. These include discussions and critical exchanges regarding ongoing works by colleagues, as well as requests and exchanges of photographs of paintings in progress. Caneva, through the connections established during his studies in Venice, even provided Celentano, for his research trip to Venice in December 1862, a letter of introduction to a certain Dr. Berti, a physician, who subsequently introduced him to the librarian and vice-librarian of the Biblioteca Marciana (Celentano 1883, 520, 524-5).³⁰ Another of Celentano's letters, sent to his brother on 29 June 1859 (Celentano 1883, 326-7), is worth noting.

The letter testifies to the crucial role that Caneva's photographs played in artistic work and his early grasp of emerging interests within pictorial research. The letter refers to a request from Celentano's friend, Michele Cammarano (1835-1920), who was in Naples, preparing his application for the Rome fellowship competition, which that year included the category "Landscape". Cammarano needed,

photographs, especially of trees and some stone details, so that he could observe and study them, confiding to him that at that time nothing else was recommended but photography [...] And to make his precise need clear [...] he transcribed the subject given by Prof. De Vivo: 'A rugged cliff, with an ancient oak tree on the plains, providing shade for a cave, where there is a holy anchorite with a stream breaking through the rocks and a crown of mountains in the background.

These words precisely evoked the images that Caneva had realized in the Roman countryside: from his rural views along the Tiber and Aniene rivers – "a wide, low-lying, flat countryside with no plantations" (Celentano 1883, 326) – to his studies of the landscapes around Olevano and Subiaco, with their rocky ridges and gnarled trunks of olive and oak trees [fig. 2.13].

²⁹ In addition to the portraits of Caneva mentioned and illustrated here, including the painted *Self-portrait* from the Vanzella Collection [cat. 1], it is also worth mentioning, for the sake of comparison, the waxed paper negative preserved in the Tuminello Collection, featuring the portrait of a man, which Becchetti had already hypothesized could be a self-portrait (Becchetti 1994, 112, cat. 130).

³⁰ Letters dated 23 November 1862, 14 December and 17 December 1862.

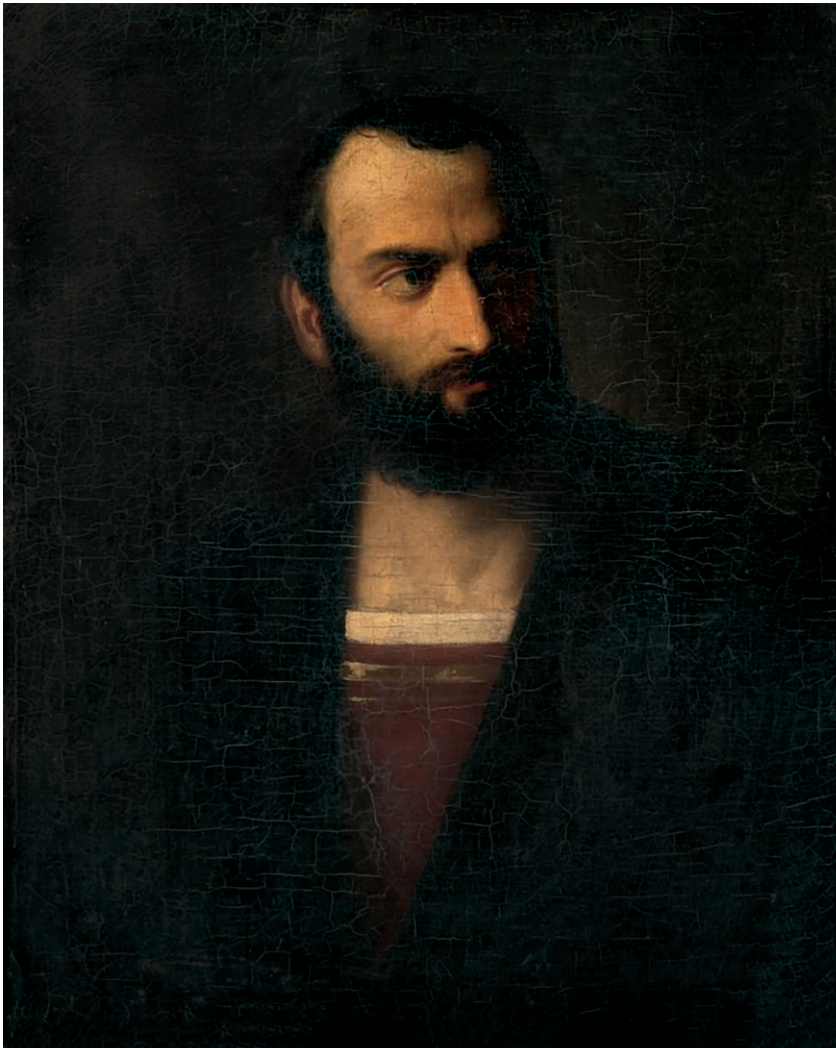


Fig. 2.11 Carl Rahl, *Ritratto di Caneva*. 1838-45. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Gemäldesammlung, Francoforte |
Carl Rahl, *Portrait of Caneva*. 1838-45. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Gemäldesammlung, Frankfurt

Fig. 2.12 Domenico Anderson, *San Carlo Borromeo fra gli appestati*. Riproduzione del dipinto di Giuseppe Mancinelli (1847). 1921-25. Musei Nazionali del Vomero, Fototeca e Laboratorio fotografico, Napoli |
Domenico Anderson, *Saint Charles Borromeo among the plague victims*. Reproduction of the painting by Giuseppe Mancinelli (1847). 1921-25. Vomero National Museums,
Photo Library and Photographic Laboratory, Naples



Fig. 2.13 Giacomo Caneva, *Studio di rocce e alberi nei dintorni di Roma (nei pressi di Olevano?)*. 1853-55. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Study of rocks and trees in the surroundings of Rome (near Olevano?)*. 1853-55. McGuigan Collection, USA

Studi dal carattere eminentemente pittorico, che mostrano chiaramente la vicinanza delle sue ricerche anche a quelle dei fotografi francesi attivi a Barbizon e nella vicina Foresta di Fontainebleau (Gustave Le Gray, Victor Regnault, Henri Le Secq, Charles Marville, Eugène Cuvelier), e in particolare a Firmin-Eugène Le Dien (1817-1865), allievo di Gustave Le Gray (1820-1884), che potrebbe aver influenzato la stessa attività paesistica di Caneva, con le straordinarie fotografie da lui riprese nella campagna romana nel corso del viaggio in Italia nel 1852-53.

Nel 1859, al culmine della popolarità, come documentato dalla ricorrente circolazione delle sue immagini, e dalle varie conoscenze e relazioni che il fotografo aveva stabilito nel tempo, oltre che dalla biografia che il suo concittadino aveva appena dato alle stampe, non stupisce

che Caneva – «mente gagliarda e vivace, cuor libero e nido delle più elette affezioni» (Pietrucci 1858, 69) – sia stato chiamato a compiere l'avventurosa e non comune impresa di accompagnare la missione Castellani-Freschi in India e in Cina.³⁰ La serie di fotografie che vi ha realizzato, ancora in parte inedita e probabilmente all'origine molto più ampia di quanto sopravvissuto ai giorni nostri, può essere considerata anche l'ultima significativa testimonianza della sua attività fotografica.

Negli anni Sessanta, prima della sua morte, avvenuta il 29 marzo 1865, all'età di 52 anni, la sua creatività sembra infatti essersi spenta, probabilmente per l'affermarsi di molti atelier professionali, di carattere più commerciale, che potevano soddisfare più adeguatamente le richieste di un pubblico sempre più composito e massificato ma meno esigente e raffinato.

³⁰ Rimandando agli altri contributi pubblicati in questa sede, ricordo qui soltanto la menzione del viaggio fatta, in prossimità della partenza della missione, da Sacchi 1859.

Such eminently painterly studies clearly reveal the affinities between Caneva's research and the French photographers active in Barbizon and the nearby Forest of Fontainebleau (Gustave Le Gray, Victor Regnault, Henri Le Secq, Charles Marville, and Eugène Cuvelier), in particular Firmin-Eugène Le Dien (1817-1865), a student of Gustave Le Gray (1820-1884), whose extraordinary photographs, taken in the Roman countryside during his 1852-53 Italian journey, may have influenced Caneva's own landscape work.

It is not surprising that Caneva, described as "a vigorous and lively mind, a free heart, and the home of the most select affections" (Pietrucci 1858, 69), was chosen to undertake the uncommon enterprise of accompanying the Castellani-Freschi mission to India and China.³¹

At the height of his popularity – as attested by the wide circulation of his images, his numerous professional connections, and the biography just published by his fellow Paduan writer – Caneva seems an obvious choice. The photographs he produced during this journey – likely much more numerous than the prints that survive to this day and which are published, some for the first time, in this volume – can be regarded as the last significant flowering of his photographic activity. Before he passed away on 29 March 1865 at the age of fifty-two, Caneva's creative impulse appears to have waned in the 1860s, perhaps due to the rise of numerous professional studios of a more commercial character, better suited to the demands of an increasingly mass audience, albeit less demanding and refined.

³¹ Referring to the other contributions published in this catalogue, I exclusively mention of the expedition by Sacchi in 1859, shortly before the mission departed (Sacchi 1859).



cat. 9,
dettaglio | detail

Fotografie per la diplomazia, il commercio e la scienza

Persone e luoghi nelle immagini della Cina
di Giacomo Caneva

Photographs for Diplomacy, Commerce, and Science

Identifying Individuals and Locations
in Giacomo Caneva's Images of China

Giulia Pra Floriani
Università Ca' Foscari Venezia



1 Introduzione

Giacomo Caneva fu uno dei primi fotografi professionisti a recarsi in Asia orientale. Conosceva a fondo le tecniche fotografiche, possedeva una bottega a Roma ed era conosciuto tra gli artisti e i turisti in visita per le sue immagini di monumenti romani, paesaggi e scene di genere. Nel 1859, passando per Calcutta, viaggiò a Shanghai, Hangzhou e Huzhou come membro della spedizione Castellani-Freschi, che aveva lo scopo di rintracciare bachi da seta sani per mitigare gli effetti della pebrina, una malattia del baco che aveva messo in crisi la produzione di seta in Europa (Zanier 1993).¹ La mostra *Obiettivo seta. La spedizione del 1859 in Cina nelle fotografie di Giacomo Caneva* espone trentadue fotografie realizzate durante il viaggio, un numero considerevole visto che solo circa quaranta stampe originali sono conosciute. Le stampe appartengono a due collezioni private di Treviso (collezione Giuseppe Vanzella) e Como (collezione Ruggero Pini).² Le opere di Caneva sono eccezionali non solo per la loro data, che risale ai primi decenni della fotografia, ma anche perché forniscono alcune delle prime impressioni fotografiche del paesaggio e della popolazione cinesi della provincia dello Zhejiang, un'area distinta dalle città di Canton e Shanghai, che avevano stabilito i confini per la realizzazione delle immagini dei primi fotografi, viaggiatori e residenti europei in Cina durante la seconda metà del XIX secolo. Le fotografie sono importanti

anche come oggetti legati alla diplomazia, al commercio e alla ricerca scientifica, che le distingue da alcune tra le più famose immagini europee dell'Asia dell'Ottocento, che spesso riproducono uno sguardo colonizzatore che denigra il soggetto. In contrasto, le immagini di Caneva rappresentano un livello più intimo di collaborazione tra agenti cinesi locali e visitatori stranieri, nato da uno scambio più che da una subordinazione, consentendo al lettore contemporaneo di re-immaginare la storia della fotografia in Cina.

Immagini che rispecchiano la campagna militare contro la Cina Qing sono state ampiamente pubblicate e studiate; al contrario, le opere di Caneva sono poco note nella comunità accademica. Ad esempio, le fotografie realizzate da Felice Beato (ca. 1832-1909) nel 1860 nel semidistrutto Palazzo d'Estate di Pechino e il ritratto del principe Gong (Yixin 奕訢, 1833-1898) alla firma della Convenzione di Pechino sono ben noti nella letteratura sulla fotografia dell'Asia orientale (Cody, Terpak 2011a, 33; Wu 2012, 138). Nel ritratto, il principe Gong, costretto a firmare i trattati dopo la capitolazione cinese nella Seconda Guerra dell'Opio, è raffigurato mentre guarda con stupore nell'obiettivo di Beato, strumento di conquista e umiliazione. Beato si trovava a Pechino proprio per accompagnare la spedizione militare dell'esercito britannico che mirava a ottenere condizioni commerciali più favorevoli dalla corte Qing.

I miei più sentiti ringraziamenti vanno a Lin Gaohui 林高暉, che mi ha assistito nel reperimento del materiale e nell'esplorazione delle colline e i templi intorno a Huzhou. Sono grata a Francesca Bonetti, Giuseppe Vanzella, Marta Boscolo Marchi, Oliver Moore, Guo Qiuqi e Jo Ziebritzki, i cui preziosi commenti e supporto mi hanno permesso di migliorare significativamente il presente saggio. La ricerca condotta da Régine Thiriez, che possiede due stampe di Caneva simili a due fotografie in mostra [cat. 9, 18], è stata utile per confermare dove sono conservate altre stampe conosciute.

1 Parteciparono alla spedizione Giovan Battista Castellani, Gherardo Freschi, Giacomo Caneva, la compagna di Freschi, Rosina Granderie Mure, e il figlio Gustavo, il barone Ferdinando Francesco de' Perfetti e il bachicoltore Federico Sciarelli (Zanier 1993, 91-2).

2 Una selezione di stampe conservate nella collezione Vanzella è stata pubblicata in Bennett 2009, 46-52 e in Castellani [1860] 2016. La collezione Pini è stata pubblicata in *Giacomo Caneva en Chine* 2007. Ringrazio sia Giuseppe Vanzella che Anna Morelli per il loro tempo e il loro entusiastico supporto alla realizzazione della mostra e del catalogo.

1 Introduction

Giacomo Caneva was one of the first professional photographers to travel to East Asia. Possessing a deep knowledge of photographic techniques, he owned a shop in Rome, and was well-known among European artists and tourists who visited the city for his images of Roman monuments, landscapes, and genre scenes. In 1859, he traveled to Shanghai, Hangzhou, and Huzhou via Calcutta as a member of the Castellani-Freschi Expedition, whose aim was to collect healthy silkworms to mitigate the effects of pébrine, a silkworm disease that had damaged silk production in Europe (Zanier 1993).¹ The exhibition *Reframing Silk. Giacomo Caneva's Photographs of the 1859 Expedition to China* showcases thirty-two original photographs that Caneva made during the trip, an impressive number considering that some forty prints are known to exist. The prints come from two private collections in Treviso (Giuseppe Vanzella Collection) and Como (Ruggero Pini Collection).² Caneva's works are exceptional not only because they date from the early decades of photography, but also because they comprise some of the first photographic impressions of landscape and people in Zhejiang, an area that was seldom photographed in the mid-nineteenth century. Most early photographers, travellers, and European residents rarely ventured beyond Canton and Shanghai. Caneva's photographs are also

important as diplomatic, commercial, and scientific objects, which sets them apart from some of the best-known nineteenth-century European images of Asia, which often reproduce a colonizing gaze that denigrates their subjects. In contrast, Caneva's images represent a more intimate level of collaboration between local Chinese agents and foreign visitors, grounded in exchange rather than subordination, and thus enable present-day readers to re-imagine photography's history in China.

Images depicting the military campaign against Qing China have been widely published and studied. In comparison, Caneva's works are little known in the academic community. For example, Felice Beato's (c. 1832-1909) 1860 photographs of the semi-destroyed Beijing's Summer Palace and portrait of Prince Gong (Yixin 奕訢, 1833-1898) at the signing of the Convention of Peking are well-known in the literature on East Asian photography (Cody, Terpak 2011a, 33; Wu 2012, 138). In the portrait that depicts Prince Gong forced to sign the unequal treaties following the Qing capitulation during the Second Opium War, the prince looks with astonishment into Beato's lens, a medium of conquest and humiliation. Beato travelled to Beijing to accompany the British Army's expedition to obtain more favourable trade conditions from the Qing court.

My warmest thanks go to Lin Gaohui 林高暉, who assisted me in retrieving materials and exploring hills and temples around Huzhou. I am grateful to Francesca Bonetti, Marta Boscolo Marchi, Guo Qiuzi, Oliver Moore, Federica Olivotto, Giuseppe Vanzella, and Jo Ziebritzki, whose invaluable feedback and support have allowed me to significantly improve the essay. Early research by Régine Thiriez, who possesses two Caneva prints similar to photographs included in the exhibition [cat. 9, 18], has been most helpful in confirming where other known prints are preserved.

¹ Participants included Giovan Battista Castellani, Gherardo Freschi, Giacomo Caneva, Freschi's partner Rosina Granderie Mure and his son Gustavo, the Baron Ferdinando Francesco de' Perfetti, and the silkworm breeder Federico Sciarelli (Zanier 1993, 91-2).

² A selection of prints held in the Vanzella Collection has been published in Bennett 2009, 46-52 and in Castellani [1860] 2016. The Pini Collection has been published in *Giacomo Caneva en Chine* 2007. I thank both Giuseppe Vanzella and Anna Morelli for their time and enthusiastic support for the realization of the exhibition and catalogue.

Caneva, al contrario, raggiunse la Cina come fotografo della spedizione scientifico-commerciale guidata da Giovan Battista Castellani e Gherardo Freschi. Senza dubbio, la spedizione italiana beneficiò anch'essa della rete di europei che si erano stabiliti in Cina, in particolare del legame con il console francese a Shanghai Charles de Montigny, la cui assistenza fu fondamentale per ottenere un permesso informale per stabilirsi nella campagna intorno alla città di Huzhou, dove agli stranieri non era consentito viaggiare liberamente. Detto questo, l'obiettivo principale della spedizione era commerciale piuttosto che diplomatico, visto che mirava a raccogliere seme-bachi immune alla pebrina piuttosto che a ottenere condizioni mercantili più vantaggiose attraverso l'azione militare. Pittore specializzato in prospettiva e fotografo professionista, Caneva ritrae funzionari Qing a loro agio, cattura paesaggi armoniosamente composti e studia il processo di allevamento dei bachi. Il suo sguardo trasmette un senso di stupore e alterità più che l'ambizione di soggiogare e conquistare. Le fotografie di Caneva sono quindi utili per tentare di bilanciare la presenza schiacciante delle fotografie legate al colonialismo che si trovano nelle istituzioni europee e, di conseguenza, nelle pubblicazioni in lingua inglese, dove l'Asia del XIX secolo è spesso rappresentata da immagini che trasmettono violenza, sottomissione e che rafforzano stereotipi negativi. Riconoscendo il profondo impatto della colonizzazione e della semi-colonizzazione in Asia, è fondamentale offrire visioni alternative che creino un'impressione diversa per il lettore odierno, in cui le persone siano rappresentate con dignità e in cui l'architettura, il paesaggio e le pratiche agricole siano visti con curiosità, apprezzamento e interesse scientifico.

Basandosi sulla ricostruzione di Claudio Zanier del

percorso, degli obiettivi, dei finanziatori e del significato storico della missione di Castellani e Freschi nel contesto della produzione di seta in Europa (Zanier 1993), questo saggio intende integrare l'analisi storica sulla ricerca di bachi da seta sani in Asia da parte dei bachicoltori italiani ed europei con una ricerca sul contesto cinese e un'attenta lettura delle informazioni visive fornite dalle fotografie di Caneva. I quesiti da approfondire sono: come ha operato la spedizione nella Cina semicoloniale? Con chi hanno interagito i membri della spedizione italiana per garantire il completamento delle loro sperimentazioni e della raccolta di seme-bachi, e dove hanno soggiornato? Sulla base dello studio di alcune *Local Gazetteers* (*Difangzhi* 地方志), guide geografiche locali del tardo periodo imperiale, di testimonianze primarie e secondarie sulla storia della dinastia Qing, di ricerche condotte *in loco* a Huzhou e nei dintorni e di un attento esame delle fotografie, questo saggio, insieme alle schede di catalogo, fornisce una risposta provvisoria a queste domande. Ricerche approfondite in altre collezioni potranno confermare o confutare alcune delle ipotesi formulate di seguito. Il presente catalogo vuole quindi essere un invito a esplorare le immagini e a porre ulteriori domande, consentendo così alle fotografie di esprimere il loro immenso potenziale come fonti visive e storiche, oggetti e opere d'arte.

Le trentadue fotografie non firmate in mostra possono essere attribuite a Caneva e alla spedizione Castellani-Freschi sulla base di prove testuali, visive e tecniche.³ Il trattato di Castellani fornisce una descrizione dettagliata del processo di allevamento dei bachi da seta che egli stesso condusse a Huzhou durante la spedizione (Castellani 1860a).⁴ Castellani spiega che, mentre esaminava un gruppo di seme-bachi per individuare

³ Sulla storia delle due raccolte si veda il saggio di Vanzella *infra*.

⁴ Il trattato di Castellani è stato tradotto in cinese e inglese (Castellani [1860] 2016).

Caneva, on the other hand, arrived in China as an embedded photographer, a member of the scientific-commercial expedition led by Giovan Battista Castellani and Gherardo Freschi. Certainly, the Italian expedition also benefited from the European networks that had established foreign settlements in China, especially its connection with the French Consul in Shanghai Charles de Montigny, whose assistance was crucial in obtaining informal permission to reside in the countryside near Huzhou, an area in which foreigners were not allowed to travel freely. That said, the expedition's main purpose was commercial rather than diplomatic, as it sought to secure silkworm eggs immune to pébrine rather than imposing more advantageous trade terms through military action. A trained perspective painter and professional photographer, Caneva portrays Qing officials at ease, captures harmoniously composed landscapes, and studies the silkworm breeding process. His gaze conveys a sense of wonder and othering rather than an ambition to subjugate and conquer. Caneva's photographs are thus useful as they serve as a counterbalance to the preponderance of colonial photographs in European institutions and, consequently, in English-language publications, which often represent nineteenth-century Asia as defined by violence, submission, and backwardness and thus strengthen negative stereotypes. While acknowledging the profound impact of colonization and semi-colonization in Asia, it is crucial to feature alternative visions that express a different picture for the present-day reader, one where people are represented with dignity, and where architecture, landscape, and agricultural practices are viewed with curiosity, appreciation, and scientific interest.

Building on Claudio Zanier's reconstruction of the Castellani and Freschi mission's route, aims, sponsors, and historical significance in the context of silk production in Europe (Zanier 1993), this essay seeks to complement his historical analysis of the Italian and European silkworm industry with research on the Chinese context and a close reading of the visual information provided through Caneva's photographs. Questions include: how did the expedition operate in semi-colonial China? With whom did the Italian team interact to ensure the completion of its experiments and silkworm egg collection? Where precisely did the team travel and reside? Based on a study of Qing Local Gazetteers (*Difangzhi* 地方志), primary and secondary literature on Late Qing history, on-site research in Huzhou and its surroundings, and a close reading of the photographs, this essay, complemented by the catalogue entries, seeks to provide a tentative answer to these questions. Research in additional collections would be required to assess or dismiss the hypotheses formulated below. The present catalogue thus serves as an invitation to explore the images and pose additional questions so that the photographs might fulfil their immense potential as visual and historical sources, objects, and artworks.

The thirty-two unsigned photographs in this exhibition can be attributed to Caneva and the Castellani-Freschi expedition based on textual, visual, and technical evidence.³ A treatise published by Castellani provides a detailed description of the silkworm breeding process that he personally conducted in Huzhou (Castellani 1860a).⁴ Castellani explains that while he examined a group of eggs to detect diseases, "Mr. Caneva, the photographer", assisted him in holding a silkworm egg (Castellani 1860a, 140).⁵

³ On the history of the two collections, see Vanzella's essay *infra*.

⁴ Castellani's treatise has been translated into Chinese and English (Castellani [1860] 2016).

⁵ Caneva is mentioned twice. All translations from Italian are by the author.

eventuali malattie, il «signor Caneva fotografo» lo aiutò a tenere fermo un seme-bachi (Castellani 1860a, 140).⁵ Inoltre, pochi giorni dopo la partenza della spedizione, il noto artista-fotografo milanese e amico personale di Caneva, Luigi Sacchi (1805-1861), pubblicò un articolo sulla rivista *L'Artista*, in cui osservava: «Il fotografo è divenuto un individuo indispensabile per qualunque nuova impresa» (Sacchi 1859, 16, citato in Miraglia 1996, 19; Cassanelli 1998, 156). Sacchi lodava in particolare i pregi di Caneva che avrebbero garantito la riuscita dell'impresa: la sua grande abilità di fotografo e pittore, la sua «facilità di pronti ripieghi, sempre indispensabili in simili viaggi» e «una robustezza non comune e franchezza di spirito» (Sacchi 1859, 16, citato in Miraglia 1996, 19; Cassanelli 1998, 156). Al suo ritorno in Italia, in segno di gratitudine, Caneva regalò a Sacchi almeno uno dei ritratti dei funzionari Qing che aveva realizzato nella provincia dello Zhejiang (una copia si trova nella collezione Pini) [cat. 22].⁶ Infine, tra gli indizi che confermano la paternità di Caneva vi è la grafia delle annotazioni a matita sui cartoncini, simile a quella utilizzata nelle sue lettere autografe.⁷

Elementi visivi confermano ulteriormente che le immagini sono state riprese durante la spedizione del 1859. Castellani, il capo della missione, è presente in tre fotografie [cat. 23-24, 34]. Inoltre, i monumenti architettonici raffigurati nelle immagini, come il British Government House (Calcutta), il giardino Yu (*Yu yuan* 豫園, Shanghai)

e la pagoda Feiying (*Feiying ta* 飛英塔, Huzhou), corrispondono alle tappe della missione italiana [cat. 3, 12-15] [fig. 3.1]. Il terzo elemento che conferma l'attribuzione delle opere a Caneva è la tecnica scelta, la stampa su carta salata da negativo di carta. Caneva – fondatore insieme a Frédéric Flachéron, Eugène Constant e Pedro de Alcántara Téllez-Girón della 'Scuola Fotografica Romana' famosa per la vendita di vedute dei monumenti romani ad artisti e turisti – era esperto di tecniche fotografiche ed era solito selezionare il tipo di negativo in base al soggetto e alle circostanze specifiche di ciascuna ripresa.⁸ Nel suo volume del 1855 *Della Fotografia: trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, Caneva afferma che le lastre di vetro sono adatte a riprodurre i dettagli, ma restituiscono immagini di monumenti antichi in cui essi sembrano nuovi, come se fossero copie moderne (Caneva 1855, 11). Al contrario, i negativi su carta rappresentano al meglio sia la prospettiva aerea che «tutta la scabrezza, la ruvidità e la immensa varietà dei toni della natura». Caneva conclude quindi che il negativo di vetro è adatto a rappresentare una fabbrica moderna, una scultura, un panorama, un dipinto o un'incisione. Al contrario, il negativo di carta si addice meglio a riprodurre paesaggi, monumenti antichi o rocce. Infine, e questo è fondamentale per la costante mobilità richiesta dalla spedizione in Asia, Caneva sottolinea la portabilità e il peso ridotto dei negativi di carta (Caneva 1855, 11). Rispetto al vetro, la carta era meno soggetta a danni durante il trasporto dei bagagli della spedizione. Caneva

⁵ Caneva viene menzionato due volte.

⁶ La fotografia donata da Caneva a Sacchi si trova nel Fondo Marino Parenti della Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte «G. Grosso» di Torino. Ringrazio il team della biblioteca che mi ha inviato un'immagine del verso della fotografia.

⁷ Una lettera è pubblicata in Vanzella 1997, 38.

⁸ Su Caneva a Roma si vedano Becchetti 1987; Zannier 1997; Bonetti 2008a e *infra*.

Additionally, a few days after the expedition's departure, the well-known Milan-based artist-photographer Luigi Sacchi (1805-1861), a personal friend of Caneva, published an article in the magazine *L'Artista* in which he remarked: "The photographer has become an indispensable individual for any new venture" (Sacchi 1859, 16, cited in Miraglia 1996, 19; Cassanelli 1998, 156). Sacchi particularly praised Caneva's skills that he was confident would ensure the expedition's success: his great competence as a photographer and painter, his "ability to make quick changes, always indispensable on such journeys" and "an uncommon robustness and frankness of spirit" (Sacchi 1859, 16, cited in Miraglia 1996, 19; Cassanelli 1998, 156). On returning to Italy, as a sign of gratitude, Caneva gifted Sacchi at least one of the portraits of Qing officials that he had created in Zhejiang Province (a copy is in the Pini Collection) [cat. 22].⁶ Finally, further evidence confirming Caneva's authorship includes handwritten pencil notes added to the cardboard mattes that resemble his autographed letters.⁷

Visual evidence contained within the images confirms they were made during the 1859 expedition. Castellani, the mission's leader, appears in three photographs [cat. 23-24, 34]. Further, architectural landmarks depicted in the images, such as the British Government House (Calcutta), the Yu Garden (*Yu yuan* 豫園, Shanghai), and the Feiying Pagoda (*Feiying ta* 飛英塔, Huzhou), are aligned with the Italian mission's itinerary [cat. 3, 12-15] [fig. 3.1]. A third element that confirms their attribution to Caneva is the photographic technique: salt paper print

from a paper negative. Caneva – like Frédéric Flachéron, Eugène Constant, and Pedro de Alcántara Téllez-Girón, founder of the 'Roman School of Photography' famous for selling images of Roman monuments to artists and tourists – was proficient in a range of photographic techniques and would have selected negative type based on the specific subject and circumstances of each shot.⁸ In his 1855 treatise, *Della Fotografia: trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico* (On Photography: a practical treatise by perspective painter Giacomo Caneva), Caneva asserted that glass plates were more suitable for depicting detail, but they made ancient monuments appear new, as if they were modern copies (Caneva 1855, 11). In contrast, paper negatives best represented both aerial perspective and "the roughness and the immense variety of nature's tones". Caneva thus concluded that glass negatives were suited to represent a modern factory, a sculpture, a panorama, a painting, or an engraving. In contrast, paper negatives were best suited for reproducing landscapes, ancient monuments, or rocks. Finally, and crucially for the mobility the expedition to Asia demanded, Caneva stressed the portability and reduced weight of paper negatives (Caneva 1855, 11). Compared to glass, paper was less prone to damage due to the expedition's constant travel. Caneva thus chose to work with paper negatives due to their portability and materiality.⁹

While silkworms may have been the mission's primary focus, they were not the central subject of Caneva's photographs. Although it is impossible to determine how

⁶ The photograph donated by Caneva to Sacchi is preserved in the Marino Parenti Collection of the Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "G. Grosso", Turin. I am grateful to the library team, who helped me retrieve an image of the photograph's verso.

⁷ One letter is published in Vanzella 1997, 38.

⁸ On Caneva in Rome, see Becchetti 1987; Zannier 1997; Bonetti 2008a and *infra*.

⁹ The only negative known to have survived is preserved at the Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Gabinetto Fotografico Nazionale in Rome (inv. 4161, Fondo Tuminello), cited in Bennett 2009, 50. A print of the same subject can be found in the collection of the Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze. See fn. 26 in this essay.

scelse quindi di lavorare con i negativi su carta per la loro portabilità e materialità.⁹

La ricerca di bachi da seta può essere stata l'obiettivo principale della missione, ma non è il tema centrale delle fotografie di Caneva. Sebbene sia impossibile conoscere il numero di opere realizzate durante la missione e i soggetti delle immagini che non sono sopravvissute o che non sono ancora state attribuite, le stampe delle due collezioni in mostra chiariscono che il fotografo era interessato soprattutto a rappresentare il paesaggio e l'architettura (diciotto immagini), che erano anche i temi principali delle sue iconiche rappresentazioni di monumenti romani.¹⁰ Un secondo gruppo significativo di opere (nove immagini)

raffigura persone, compresi funzionari Qing in posa per sofisticati ritratti all'interno e persone fotografate all'aperto. Solo cinque immagini ritraggono alberi di gelso o forniscono una descrizione diretta del processo di allevamento dei bachi da seta. Mentre i bachi da seta sani erano la preoccupazione principale della spedizione scientifica, dunque, Caneva mira principalmente a rappresentare la natura e l'architettura locali. Il compito primario del fotografo pare non sia stato quello di riprendere immagini di ricerca scientifica. Piuttosto, come dimostra quanto segue, le fotografie servivano da un lato come doni per l'élite cinese che avrebbe facilitato lo svolgimento della missione e, dall'altro, come testimonianza del paesaggio locale.

2 Il ritratto come dono

La spedizione partì da Trieste all'inizio del gennaio del 1859, attraversò Alessandria d'Egitto e proseguì verso il Cairo. Quindi risalì il Nilo su una barca e raggiunse Suez in treno (Zanier 1993, 92). Da lì, il gruppo si imbarcò su una nave diretta a Calcutta. A Pointe de Galle, in Ceylon (Sri Lanka), Freschi si diresse in India con la sua compagna, Rosina Granderie Mure, il barone Francesco Ferdinando de' Perfetti e Caneva, mentre Castellani proseguì verso Shanghai, dove arrivò il 9 marzo 1859 (Zanier 1993, 92-4; 105). Freschi rimase in India per cercare seme-bachi sano nel Bengala. Caneva partì dopo pochi giorni per raggiungere Castellani a Shanghai [fig. 1.1].¹¹

All'inizio del 1859, i trattati che garantivano agli stranieri la libertà di viaggiare e operare in Cina furono pubblicati sulla stampa europea, sebbene non fossero ancora stati ratificati. Gli inglesi avevano proposto condizioni inique, che la corte Qing era riluttante ad accettare. L'anno successivo, con l'invasione militare britannica di Pechino, la corte Qing capitolò di fronte a tali richieste e il principe Gong firmò la Convenzione di Pechino. Nel 1859, per mantenere il controllo sul commercio estero, il governo centrale continuava a proibire ai missionari, ai mercanti e ai diplomatici stranieri di avventurarsi oltre i porti previsti dai trattati (*treaty ports*) senza permesso. Tuttavia, alcuni stranieri riuscirono a raggiungere le zone interne grazie

⁹ L'unico negativo di cui si ha notizia è conservato presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma (inv. 4161, Fondo Tuminello), citato in Bennett 2009, 50. Una stampa raffigurante lo stesso soggetto è nella collezione della Fondazione Alinari per la Fotografia, Firenze. Si veda nota 26 in questo saggio.

¹⁰ Si veda, ad esempio, la fotografia di Piazza Navona e gli esempi nel saggio di Bonetti *infra* [cat. 2] [figg. 2.2, 2.9]. Si vedano anche le immagini in Bonetti, con Dall'Olio, Prandi 2008.

¹¹ In questo momento il gruppo comprendeva Castellani, il figlio di Freschi, Gustavo, Federico Sciarelli (responsabile dell'allevamento dei bachi da seta) e Caneva (Zanier 1993, 108 nota 48).

many photographs Caneva realized during the mission, the subjects of the images that did not survive or which remain unattributed, the prints in the two collections on display show that the photographer was especially keen to represent landscape and architecture (eighteen images), which were also the main focus of Caneva's iconic representations of Roman monuments.¹⁰ A second significant group of works (nine images) depicts people, including Qing officials sitting for sophisticated indoor portraits and commoners posing outdoors. Only five images depict

mulberry trees or provide a straightforward description of the silkworm breeding process. Whereas healthy silkworms were the primary concern of the scientific expedition, Caneva chiefly aimed to represent local nature and architecture. The photographer's primary task does not appear to have been to realize pictures for scientific research. Instead, as the essay argues below, the photographs served as gifts for the Chinese elite who facilitated the mission on the one hand, and as a witness of the local landscape on the other.

2 Portraits as Gifts

The expedition left Trieste in early January 1859, passed through Alexandria in Egypt, and travelled on to Cairo. After traveling up the Nile River by boat and reaching Suez by train, the group boarded a ship bound for Calcutta (Zanier 1993, 92). Arriving at Pointe de Galle, Ceylon (Sri Lanka), the group split, with Freschi heading towards India with his partner, Rosina Granderie Mure, the Baron Francesco Ferdinando de' Perfetti, and Caneva, while Castellani went on to Shanghai where he arrived on 9 March 1859 (Zanier 1993, 92-4; 105). Freschi stayed in India to look for healthy silkworm eggs in Bengal. Caneva left a few days after to join Castellani in Shanghai [fig. 1.1].¹¹

In early 1859, treaties granting foreigners freedom to travel and operate in China were published in the

European press, although they had not yet been ratified. The British had proposed unequal conditions that the Qing were reluctant to accept. However, after the British military invasion of Beijing, the Qing court capitulated and Prince Gong signed the Convention of Peking in 1860. In 1859, to maintain control over foreign commerce, the central government still prohibited overseas missionaries, merchants, and diplomats from venturing beyond treaty ports without permission. Yet, some foreigners were still able to travel in internal hinterlands through collaboration with local elites. The Qing court failed to issue national policies to limit foreigners' movements, including Castellani's expedition, because its attention was focused on internal turmoil, especially the

¹⁰ See, for example, the photograph of Piazza Navona and examples in Bonetti's essay *infra* [cat. 2] [figs 2.2, 2.9]. See also images in Bonetti, con Dall'Olio, Prandi 2008.

¹¹ At this time, the group included Castellani, Freschi's son, Gustavo, Federigo Sciarelli (responsible for silkworm breeding), and Caneva (Zanier 1993, 108 fn. 48).

alla collaborazione con le élite locali. La corte Qing non riuscì a emanare politiche nazionali per limitare i movimenti degli stranieri, come la spedizione di Castellani, anche perché la sua attenzione era concentrata nel sedare vari disordini interni, in particolare la ribellione dei Taiping.¹² Di fronte a gravi sconvolgimenti interni, la corte di Pechino sottovalutò l'importanza del controllo delle sue città portuali aperte alla presenza straniera, lasciando il potere decisionale sugli accordi commerciali e sulle questioni politiche ai funzionari locali, in particolare ai *daotai* 道臺 (assistenti di circuito) dei *treaty ports*.¹³ Per quanto riguarda Shanghai, tra il 1843 e il 1860, il *Susongtai daotai* 蘇松太道臺 (chiamato anche *daotai* di Shanghai) era responsabile della negoziazione delle norme commerciali e della conduzione degli affari esteri (Liang 1990, 22). In assenza di una politica nazionale univoca, i *daotai* di Shanghai intrapresero iniziative che ebbero effetti significativi a lungo termine sull'amministrazione di Shanghai, basandosi sulla propria visione e sui propri interessi (Liang 1990, 45-6). Ad esempio, negli anni Quaranta dell'Ottocento, il

daotai Lin Gui 麟桂 acconsentì alla creazione di insediamenti stranieri che, nel corso del tempo, si trasformarono in concessioni, fondamentali per l'affermazione di una situazione semicoloniale nella città.¹⁴

La spedizione italiana beneficiò direttamente della rete creata dalle potenze imperialiste in Asia, in particolare dei contatti e delle relazioni coltivate dal console francese a Shanghai, Charles De Montigny. De Montigny aveva negoziato la creazione di un insediamento francese a Shanghai e manteneva forti legami con l'élite politica e mercantile locale.¹⁵ Impegnato in iniziative diplomatiche e mercantili in Asia, era anche uno dei diplomatici-naturalisti che inviavano regolarmente esemplari zoologici e botanici al Ministero degli Affari Esteri francese, che a sua volta li forniva alla Société Impériale Zoologique d'Acclimatation di Parigi per lo studio e la sperimentazione (Osborne 1987, 71-82). Sotto il patrocinio imperiale di Napoleone III, la Société fu la prima e più grande associazione volontaria in Europa a studiare l'impatto economico degli animali esotici (Osborne 1987, xii; 48).

12 Durante la residenza della missione italiana in Cina, Pechino inviò un ordine che intimava a Castellani di lasciare Huzhou, ordine a cui egli si oppose, insistendo sulla sua affiliazione a De Montigny e sul permesso ottenuto da Hangzhou (Castellani 1860a, 6-8 nota 1).

I ribelli Taiping, guidati dal convertito cristiano Hong Xiuquan 洪秀全 (1814-1864), avevano radunato soldati e fedeli, conquistando vaste aree nelle province del Jiangsu, Anhui, Jiangxi, Hubei, Zhejiang e Fujian, inclusa Nanchino (presa nel 1853). Un'altra ribellione interna portò la Società della Triade (*Sanhe hui* 三合會) a controllare Shanghai tra settembre 1853 e febbraio 1855. Durante l'occupazione, gli stranieri aumentarono il loro controllo sulla città, adottando misure che includevano l'istituzione del *Municipal Council* (Liang 1990, 56).

13 Originariamente funzionari amministrativi di secondo livello dei governi provinciali e locali della dinastia Qing, i *daotai* assunsero un potere politico ed economico cruciale nelle città costiere durante la seconda metà del XIX secolo, soprattutto dopo il Trattato di Tientsin (1858) (Liang 1990, 20-2; 41-66).

14 I mercanti inglesi ottennero un *settlement* dal *daotai* Hong Mujiu 宮慕久 nel 1845; i francesi e gli americani seguirono alla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento (Liang 1990, 46-9; 51).

15 Nominato console a Shanghai, De Montigny arrivò nel 1848. Lin Gui servì come *daotai* a Shanghai dalla fine del 1848 al 1851 (Liang 1990, 50; 53). De Montigny tornò in Francia nel 1853. Nel 1856-57 fu inviato della Francia in Siam. Servì nuovamente come console generale a Shanghai dal 1857 al 1859.

Taiping Rebellion.¹² Facing major internal rebellion, the Beijing court underestimated the importance of international control of its treaty ports, leaving decision-making power over commercial and political matters to local officials, especially the treaty ports' *Daotai* 道臺 (Circuit Attendants).¹³ In Shanghai, between 1843 and 1860, the *Susongtai Daotai* 蘇松太道臺 (also called Shanghai *Daotai*) was responsible for negotiating trade regulations and conducting foreign affairs (Liang 1990, 22). In the absence of a univocal national policy, Shanghai *Daotai* undertook initiatives, based on their own vision and self-interest, which had significant long-term effects on the administration of Shanghai (Liang 1990, 45-6). For example, in the 1840s, the *Daotai* Lin Gui 麟桂 agreed to the establishment of foreign settlements, which, over time, evolved into concessions, critical components of the city's semi-colonial situation.¹⁴

The Italian expedition benefited directly from the network established by the imperialist powers in Asia, most crucially the contacts and relations cultivated by the French consul in Shanghai, Charles De Montigny. De Montigny had negotiated the creation of a French settlement in Shanghai and maintained strong ties to the local political and commercial elite.¹⁵ Involved in both diplomatic and commercial enterprises in Asia, he was also one of the naturalist-diplomats who regularly shipped zoological and botanical specimens to the French Ministry of Foreign Affairs, which in turn provided his samples to the Paris-based Société Impériale Zoologique d'Acclimatation for study and experimentation (Osborne 1987, 71-82). Under the imperial sponsorship of Napoleon III, the Société was the first and largest voluntary association in Europe for studying the economic impact of exotic animals (Osborne 1987, xii; 48).

12 During the Italian mission's residence in China, Beijing conveyed an order demanding Castellani leave Huzhou. He resisted, insisting on his affiliation with De Montigny and that he had obtained permission from Hangzhou (Castellani 1860a, 6-8 fn. 1).

The Taiping rebels, guided by the Christian convert Hong Xiuquan 洪秀全 (1814-1864), had gathered soldiers and believers and conquered vast areas of Jiangsu, Anhui, Jiangxi, Hubei, Zhejiang, and Fujian provinces, including Nanjing (taken in 1853). Another internal rebellion resulted in the Triad Society (*Sanhe hui* 三合會) controlling Shanghai between September 1853 and February 1855. During the occupation, foreigners increased their control over the city, implementing measures that included the establishment of the Municipal Council (Liang 1990, 56).

13 Originally secondary-level administrative functionaries in Qing-era provincial and local governments, the *Daotai* assumed crucial political and economic power in coastal cities during the second half of the nineteenth century, especially following the Treaty of Tientsin (1858) (Liang 1990, 20-2; 41-66).

14 British merchants obtained a settlement from the *Daotai* Hong Mujiu 宮慕久 in 1845; the French and Americans followed in 1848 and 1849 (Liang 1990, 46-9; 51).

15 Appointed consul in Shanghai, De Montigny arrived in 1848. Lin Gui served as *Daotai* in Shanghai from late 1848 to 1851 (Liang 1990, 50; 53). De Montigny returned to France in 1853. In 1856-57, he was France's envoy to Siam. He again served as Consul General in Shanghai from 1857 to 1859.

Ogni anno importava animali e colture che potevano giovare all'agricoltura francese e favorire lo sviluppo sociale. La prestigiosa Société appoggiò l'idea di Castellani e Freschi di individuare bachi da seta immuni in Asia, al punto che divenne il principale sponsor della missione (Castellani 1860a, V-VIII; Zanier 1993, 55-62).¹⁶ Naturalmente, la Société indirizzò gli italiani verso il suo influente membro in Cina, De Montigny, che poteva fornire loro guida e protezione. In Cina, quindi, Castellani si affidò alla rete di De Montigny per ottenere il permesso dai politici locali di viaggiare nella campagna dello Zhejiang, nota per la produzione di seta, ma pericolosamente vicina alla regione occupata dai Taiping.¹⁷

Chi erano i funzionari cinesi che facilitarono la missione di Castellani? Indagare sui nomi e sui ruoli degli individui cinesi coinvolti è utile per far luce sull'operato dei politici e degli attori locali, che non erano sempre vittime mute della conquista commerciale degli europei, ma piuttosto partecipanti attivi nelle loro redditizie imprese. Incrociando le relazioni di De Montigny, la struttura politica di Shanghai e i dettagli riportati nella pubblicazione di Castellani, è possibile accertare l'identità di alcuni di questi individui. Queste informazioni, lette insieme alle didascalie a matita di Caneva, possono essere utilizzate per identificare alcuni soggetti nelle sue fotografie. Castellani fornisce informazioni cruciali nell'introduzione al suo libro. Egli osserva:

Egli [De Montigny] dissimulando, per non dar ombra, la ricerca del seme, e parlando solamente di studi ai quali l'antica sapienza e l'esperienza secolare dei Chinesi invitavano gli uomini più colti dell'Europa, rese per amor proprio condiscenti il Taou-tae o Governatore di Shanghai, e il Fou-tai di Han-ciou-fou, che è una specie di Viceré; ottenne per me la prima eccezione che sia stata fatta, e venne egli stesso con tutti i distintivi del suo grado ad accompagnarmi nell'interno, e a collocarmi nella pagoda che dopo tre giorni di ricerche fu il solo alloggio che si potesse trovare. (Castellani 1860a, 6)

Castellani riferisce che De Montigny per prima cosa convinse il governatore di Shanghai, o Taou-tae (una translitterazione primitiva di *daotai*) a rilasciare un permesso speciale che consentisse alla spedizione di recarsi a Huzhou. Dal gennaio 1859, il *daotai* di Shanghai era Wu Xu 吳煦 (1809-1873), un ambizioso uomo d'affari desideroso di rafforzare il commercio con gli stranieri e originario di Hangzhou. Insieme a Wu Jianzhang, Wu Xu era stato anche la forza principale dietro al *daotai* del 1857-1859, Xue Huan 薛煥 (1815-1880), che promuoveva una 'politica di cooperazione' e considerava l'invasione internazionale una minaccia secondaria rispetto alle ribellioni interne. Xue promuoveva i contatti commerciali con gli europei, non da ultimo per acquistare armi moderne (Liang 1990, 58-9).¹⁸

16 La Société voleva acquisire 500 onces di seme-bachi dopo la spedizione (Zanier 1993, 57 nota 34; 58). Castellani pubblicò una versione riassunta del suo libro in un saggio sul *Bulletin de la Société zoologique d'acclimatation* (Castellani 1860b). Nel 1861 fu pubblicata l'edizione francese del suo trattato (Castellani 1861).

17 Il persistente supporto di De Montigny alla spedizione creò tensioni con il neo-nominato ministro francese a Shanghai, Alphonse De Bourboulon, che venne contattato da Pechino in merito alla procedura irregolare (Castellani 1860a, 6; Zanier 1993, 119-20).

18 Un ritratto fotografico di Xue Huan nella collezione della Bath Royal Literary and Scientific Institution è disponibile nel database Historical Photographs of China (Università di Bristol). Un'incisione capovolta dell'immagine è stata pubblicata in Oliphant 1859, 345 (Bennett 2009, 128; 136). Dopo che Wu Xu fu rimosso dall'incarico per appropriazione indebita di fondi pubblici, le interazioni con gli stranieri iniziarono a essere regolamentate dalla politica nazionale (Liang 1990, 61). Su Wu Jianzhang e il suo coinvolgimento con la fotografia, si veda Moore 2022, 121; nel 1866, la sede amministrativa cinese di Shanghai ospitava una «casa di vetro» che probabilmente indica un piccolo studio fotografico per la ritrattistica (Moore 2022, 105).

Each year it imported animals and crops that could potentially benefit French agriculture and foster societal development. The prestigious Société endorsed Castellani and Freschi's idea of identifying immune silkworms in Asia to the point that it became the mission's main sponsor (Castellani 1860a, V-VIII; Zanier 1993, 55-62).¹⁶ Naturally, the Société directed the Italians towards its influential member in China, De Montigny, who could provide guidance and protection. In China, Castellani relied on De Montigny's network to secure permission from local politicians to travel in the Zhejiang countryside, an area well-known for silk production, but which was dangerously close to regions occupied by the Taiping rebels.¹⁷

Who were the Chinese officials who facilitated Castellani's mission? Investigating the names and roles of the Chinese individuals involved is helpful in uncovering the agency of local politicians and actors who were not always the mute victims of European commercial conquest but rather active participants in their profitable enterprises. By cross-referencing De Montigny's relations, political structures in Shanghai, and details noted in Castellani's publication, it is possible to uncover the identity of some of these individuals. This information, read in conjunction with Caneva's pencil captions, can be used to identify those figures that appear in his photographs. In the introduction to his book, Castellani provides crucial information. He notes:

Dissimulating, so as not to create an issue in our search for [silkworm] eggs, and speaking only of how the ancient wisdom and age-old experience of the Chinese had inspired the studies of Europe's most learned men, he [De Montigny] managed to convince the Taou-tae, or Governor of Shanghai, and the Fou-tai of Han-ciou-fu, who is a kind of viceroy. He obtained for me the first ever exception and came himself with all the badges of his rank to accompany me inland, and to place me in the pagoda, which, after three days' search, was the only accommodation that could be found. (Castellani 1860a, 6)

Castellani mentions that De Montigny convinced the Governor of Shanghai, or Taou-tae (an early transliteration of *Daotai*) to grant a special permission for the expedition's stay in Huzhou. Since January 1859, the Shanghai *Daotai* was Wu Xu 吳煦 (1809-1873), an ambitious businessman and Hangzhou native keen to strengthen commerce with foreigners. Together with Wu Jianzhang, Wu Xu was the driving force behind the 1857-59 *Daotai* Xue Huan's 薛煥 (1815-1880) pursuit of a 'Cooperative Policy', which framed international invasion as secondary to the threat posed by internal rebellions. Xue promoted commercial contacts with Europeans, not least to acquire modern military weapons (Liang 1990, 58-9).¹⁸

¹⁶ The Société wanted to acquire 500 ounces of silkworm eggs from the expedition (Zanier 1993, 57 fn. 34). Castellani published a summary of his book in an essay for the *Bulletin de la Société zoologique d'acclimatation* (Castellani 1860a). The French edition of his treatise appeared in 1861 (Castellani 1861).

¹⁷ De Montigny's diligent support for the expedition created tension with the newly appointed French Minister in Shanghai, Alphonse De Bourboulon, who was contacted by Beijing regarding the irregular procedure (Castellani 1860a, 6; Zanier 1993, 119-20).

¹⁸ A photographic portrait of Xue Huan in the collection of the Bath Royal Literary and Scientific Institution is available in the database Historical Photographs of China (University of Bristol). A flipped engraving of the image was published in Oliphant 1859, 345 (Bennett 2009, 128; 136). After Wu Xu was removed for embezzling public funds, relations and negotiations with foreigners began to be regulated by national policy (Liang 1990, 61). On Wu Jianzhang and his involvement with photography, see Moore 2022, 121. By 1866, the Chinese administrative headquarters in Shanghai featured a "glass house", which probably denotes a small photographic studio for portrait-making (Moore 2022, 105).

I due Wu avevano ampie connessioni con il mondo mercantile e miravano a stabilire un accordo di mercato reciprocamente vantaggioso con gli stranieri (Smith 1978; Fairbank 1978, 240, citato in Liang 1990, 58-60). Nel 1859, quando Castellani si trovava a Shanghai, i funzionari Qing e i diplomatici stranieri come Wu Xu e De Montigny si servivano delle loro relazioni personali per concludere accordi commerciali. Non era insolito per loro ricevere una commissione in cambio di un favore personale. È quindi probabile che Wu Xu, che godeva di solide relazioni nella sua città natale di Hangzhou, abbia aiutato De Montigny a trovare un contatto affidabile nel capoluogo della provincia dello Zhejiang cui faceva capo anche Huzhou.

Tra i ritratti fotografici di Caneva, tre opere raffigurano un funzionario descritto come il «1° Mandarino di Sciangai governatore», «Mandarino di Sciangai» e «Mandarino e bassi ufficiali» [cat. 8-10]. Dato che Caneva attribuisce il potere più alto nella città di Shanghai all'individuo ritratto nelle sue fotografie, e considerando la nota di Castellani secondo cui De Montigny persuase il *daotai* a favorire la spedizione, è probabile che l'uomo ritratto nelle fotografie sia Wu Xu. Vale a dire che De Montigny invitò i membri della spedizione a incontrare il *daotai* di Shanghai Wu Xu, e in quell'occasione Caneva si unì a loro per realizzare i ritratti di Wu.¹⁹ In assenza di una testimonianza diretta di Caneva, è possibile basarsi esclusivamente su prove interne (le fotografie stesse) per ipotizzare la funzione delle immagini. La disinvoltura con

cui Wu posa per i ritratti – visibile, ad esempio, nel modo in cui tiene in mano il suo oggetto preferito, un contenitore per tabacco da fiuto (*snuff bottle*) nel ritratto con i funzionari di basso rango e nel ritratto di profilo in piedi, suggerisce che il soggetto era consapevole della ripresa e aveva voce in capitolo nella sua composizione. Infatti, egli pare aver selezionato gli oggetti e orchestrato i dipinti e le calligrafie sullo sfondo in base al suo gusto estetico. La composizione risponde alle convenzioni della fotografia in studio di quel periodo, dove le immagini presentavano tipicamente una vista di tre quarti o frontale del soggetto, affiancato da un tavolino da tè, su cui poggiano una tazza da tè o un oggetto che esprime l'identità della persona ritratta, il tutto posizionato davanti a uno sfondo dipinto (Thiriez 1999). Questi elementi visivi, insieme al gran numero di ritratti presenti nelle fotografie della Cina, suggeriscono che queste immagini sono state realizzate come doni per le personalità di spicco che vi sono ritratte.

Le stampe, probabilmente, servivano come regali per facilitare l'aiuto dei funzionari nel garantire il soggiorno della missione nello Zhejiang. Nel 1859, la fotografia era ancora un mezzo relativamente nuovo e poco praticato in Cina. È plausibile che alla fine degli anni Cinquanta del XIX secolo, pochi decenni dopo lo sviluppo delle prime immagini fotografiche, i funzionari Qing desiderosi di modernizzare la Cina e svilupparne il potenziale commerciale in collaborazione con le potenze euro-americane fossero aperti alle nuove tecnologie visive provenienti dall'estero.

¹⁹ Il ritratto di Wu Xu con funzionari di basso rango fu utilizzato come base per l'esecuzione di un disegno per l'influente rivista francese *L'Illustration* (Este 1861, 300, citato in Bennett 2009, 48) [fig. 4.2]. La didascalia della riproduzione pubblicata da *L'Illustration* identifica il modello come il governatore militare di Shanghai. Ciò è confermato dall'animale (forse un leone, una tigre o un leopardo) sul suo distintivo di grado. Sebbene i *daotai* fossero funzionari civili e indossassero distintivi con uccelli, anche l'ex *daotai* Xue Huan indossava un distintivo con un animale nel suo ritratto fotografico (si veda nota 18). Un'altra immagine di Caneva fu copiata per realizzare il disegno in basso nella stessa pagina de *L'Illustration*. La fotografia, nella collezione del Getty Research Institute, ritrae un funzionario civile (il suo distintivo di grado rappresenta un uccello) in posa sullo stesso sfondo di uno dei ritratti di Wu Xu: identici distici calligrafici, tavolini da tè e vaso di fiori [fig. 4.1]. Oltre al ritratto, altre tre stampe di Caneva fanno parte della collezione del Getty Research Institute. Tra queste, una rappresenta la famiglia di Huan Van Lon (lo stesso soggetto appare in una fotografia nella collezione Vanzella, con un taglio del contorno leggermente diverso) [cat. 23]. Le altre due stampe presentano lo stesso soggetto di due fotografie nella collezione Pini [cat. 9, 14]. Due delle stampe sono riprodotte in Cody, Terpak 2011b, 122-3.

The two Wus had extensive connections with the mercantile world and aimed to establish a mutually beneficial market agreement with foreigners (Smith 1978; Fairbank 1978, 240, quoted in Liang 1990, 58-60). In 1859, when Castellani was in Shanghai, Qing officials and foreign diplomats such as Wu Xu and De Montigny, relied on their personal relationships to finalize business deals. It was not unusual for them to collect a fee or receive a favour in return for helping each other. It is thus likely that Wu Xu, well-connected in his native city of Hangzhou, helped De Montigny to find a reliable contact in the capital of Zhejiang Province, which also presided over Huzhou.

Among Caneva's photographic portraits, three works depict an official described as the "first Mandarin of Shanghai governor", "Mandarin of Shanghai" and "Mandarin and low officials" [cat. 8-10]. Given that Caneva attributed the highest power in Shanghai to the individual portrayed in his photographs, and considering Castellani's note that De Montigny persuaded the Shanghai *Daotai* to facilitate the expedition, it is likely that the man portrayed in the photographs is Wu Xu. In other words, De Montigny invited the expedition members to visit the Shanghai *Daotai* Wu Xu, and Caneva joined them to create Wu's portraits.¹⁹ Without Caneva's direct witness, one can rely only on internal evidence from the photographs themselves to hypothesize the images' function. The ease

with which Wu poses for the portraits – visible, for example, in the way he holds his favorite object, a snuff bottle, in his portrait with low officials and in his standing profile portrait – suggests that the sitter was aware of the shoot and had a hand in its composition. He appears to have curated the objects, painting, and calligraphy in the photograph's background to match his aesthetic taste. The composition shows the conventions of contemporaneous studio photography in which images typically presented a three-quarters or frontal view of the subject, alongside a small tea table with a teacup or an object that expressed the sitter's identity, all set against a painted backdrop. These visual elements, coupled with the large number of portraits among Caneva's Chinese photographs, suggest that these were possibly made to give as gifts to the dignitaries they portray.

Presented to local officials to facilitate their help in ensuring the mission's sojourn in Zhejiang province, the photographs would have been unique gifts. In 1859, photography was a relatively new medium and was little practiced in China. It is plausible that, in the late 1850s – only a few decades after the development of the earliest photographic images – Qing officials keen to modernize China and develop its commercial potential in collaboration with Euro-American powers would be open to new visual technologies brought from abroad.

¹⁹ Wu Xu's portrait with low-level officials was used as the basis for a drawing in the influential French journal *L'Illustration* (Este 1861, 300, cited in Bennett 2009, 48) [fig. 4.2]. The caption issued by *L'Illustration* identifies the sitter as the Shanghai military governor. This is confirmed by the animal (perhaps a lion, tiger, or leopard) on his rank badge. Although *Daotai* were civil officials and wore badges with birds, the former *Daotai* Xue Huan also wore a badge bearing a land animal in his photographic portrait (see fn. 18). An additional image by Caneva was copied to realize the drawing at the bottom of the same page of *L'Illustration*. The photograph, in the collection of the Getty Research Institute, depicts a civil officer (his rank badge represents a bird) posing against the same background as in Wu Xu's portrait – identical calligraphy couplets, tea tables, and flower vase [fig. 4.1]. Apart from the portrait, three additional prints by Caneva are part of the Getty Research Institute's collection. One represents the family of Huan Van Lon (the same subject appears in a photograph in the Vanzella Collection, with slightly different contour cut) [cat. 23]. The other two prints present the same subject as photographs in the Pini Collection [cat. 9, 14]. Two of the prints are reproduced in Cody, Terpak 2011b, 122-3.

È noto, ad esempio, che un politico che promosse il Movimento di Auto-Rafforzamento, Li Hongzhang 李鴻章 (1823-1901), commissionò ritratti fotografici allo studio di Tianjin di Liang Shitai 梁時泰 (attivo tra il 1870 e il 1890) (Cody, Terpak 2011b, 126).²⁰ Scambiarsi opere d'arte in cambio di favori era una pratica consolidata tra gli alti funzionari cinesi. Da secoli era comune per l'élite politica dei letterati, istruiti in letteratura, poesia e arte, scambiarsi opere di pittura e calligrafia, nonché altri oggetti preziosi e unici, compresi i ritratti. È quindi plausibile che Castellani abbia chiesto a Caneva di realizzare ritratti personalizzati di Wu Xu e di altri funzionari Qing come regali di lusso per l'élite locale. Inoltre, il lavoro professionale di Caneva prima della spedizione presenta ben pochi esempi di ritrattistica. La sua produzione

nel Lazio si concentra principalmente su monumenti, paesaggi e modelle in posa in scene di genere della campagna romana. I ritratti di Caneva, in cui Wu Xu posa con i suoi oggetti in un ambiente familiare, offrendo il suo profilo secondo le convenzioni della fotografia realizzata in studio, creano un forte contrasto con il ritratto del principe Gong realizzato da Felice Beato nel 1860. Lo sguardo atterrito del principe suggerisce che egli viene sorpreso dalla macchina fotografica come da uno strumento di colonizzazione, mentre la disinvoltura di Wu Xu denota un rapporto tra pari, persino di fiducia. Mentre la fotografia di Beato rispecchia il suo ruolo in un'invasione militare, i ritratti di Caneva esprimono un rapporto di reciproco rispetto tra gli italiani e De Montigny, da un lato, e i funzionari Qing dall'altro.

3 Paesaggi pittoreschi: identificazione dei luoghi

Lasciata Shanghai con l'importante raccomandazione del *daotai* Wu Xu, i membri della spedizione raggiunsero Hangzhou a metà aprile, accompagnati da De Montigny, e proseguirono per Huzhou, dove arrivarono il 26 aprile (Zanier 1993, 107-8). Dopo tre giorni di ricerche, decisero di chiedere ospitalità in un tempio buddhista.²¹ Mentre Castellani si dedicava all'allevamento dei bachi da seta e a raccogliere informazioni dai produttori locali, Caneva realizzò una serie di paesaggi nella zona circostante. Uno di questi presenta gli elementi tipici di una visione estetizzata della Cina meridionale: un ponte ad arco rotondo, una collina e, in cima a essa, un tempio, splendidamente

incorniciati dal vasto spazio uniforme del fiume e del cielo, che potrebbero evocare una terra irraggiungibile perduta nel tempo [cat. 26]. Tuttavia, l'immagine rappresenta un luogo reale che, nonostante cambiamenti significativi, esiste ancora. Caneva riproduce una visione armoniosa del paesaggio, ma l'attenzione delle sue opere per l'architettura e i metodi agricoli locali, insieme alle didascalie che riportano i nomi dei luoghi, dimostrano che era desideroso di scoprire la funzione e la bellezza degli edifici, dei ponti e dei corsi d'acqua e di fornire informazioni visive su luoghi specifici piuttosto che su paesaggi idealizzati.

²⁰ Su Liang Shitai e altri fotografi a Tianjin entro il 1875 si veda Moore 2022, 69-70; 97; 112; Liang fotografò anche il diplomatico Zeng Jize 曾紀澤 (1839-1890) a Shanghai nel 1878 (Moore 2022, 107).

²¹ I templi ospitavano generalmente pellegrini e devoti di diverse etnie.

It is known, for example, that a politician who promoted the Self-Strengthening Movement, Li Hongzhang 李鴻章 (1823-1901), commissioned photographic portraits from the Tianjin studio of Liang Shitai 梁時泰 (active 1870s-90s) (Cody, Terpak 2011b, 126).²⁰ Exchanging artworks for favours was an established practice among Chinese high officials. For centuries it had been common for the literati political elite, educated in literature, poetry, and art, to exchange paintings, poems, and calligraphy, as well as other precious and personalized objects, including portraits. It is plausible that Castellani asked Caneva to make portraits of Wu Xu and other Qing officials to present as luxurious gifts to the local elite. Further, Caneva's professional work prior to his participation in the Chinese

expedition featured only a few examples of portraiture. His work in Lazio largely focused on monuments, landscapes, and models staged in genre scenes drawn from the Roman countryside. Caneva's portraits, in which Wu Xu poses with his objects in a familiar setting, offering his profile according to the conventions of studio photography, strike a stark contrast with Felice Beato's 1860 portrait of Prince Gong. The Prince's terrified gaze suggests he is surprised by the camera as an instrument of colonization, while Wu Xu's ease points to a mutual, even trusting, relationship. While Beato's photograph reflects his part in a military invasion, Caneva's portraits express a relationship of respect between the Italians and De Montigny, on the one hand, and the Qing officials, on the other.

3 Identifying Locations of Picturesque Landscapes

Leaving Shanghai with the crucial recommendation of *Daotai* Wu Xu, the expedition members reached Hangzhou in mid-April, accompanied by De Montigny, and proceeded to Huzhou, where they arrived on 26 April (Zanier 1993, 107-8). After three days of searching, they asked for hospitality at a Buddhist temple.²¹ While Castellani involved himself in silkworm breeding and collected information from local silk producers, Caneva realized a series of landscapes in the surrounding area. Features typical of aestheticized visions of southern China – a round arch bridge, a hill, and, at its peak, a temple, beautifully

framed by the vast homogeneous space of the river and the sky – might be seen to evoke a land lost to time and out of reach [cat. 26]. Yet, the image captures a real location that, despite significant change, still exists. While Caneva reproduced a harmonious view of the landscape, his work was focused on architecture and agricultural methods. Further, he added captions to his photographs that record places' names, clarifying that he was keen to discover the function and beauty of the buildings, bridges, and watercourses his lens captured, and to provide concrete information on real sites rather than idealized landscapes.

²⁰ On Liang Shitai and other photographers in Tianjin by 1875 see Moore 2022, 69-70; 97; 112; Liang also photographed the diplomat Zeng Jize 曾紀澤 (1839-1890) in Shanghai in 1878 (Moore 2022, 107).

²¹ Temples were generally open to pilgrims and devotees from different ethnic groups.



Fig. 3.1
Giacomo Caneva, *La pagoda Feiyang*.
Huzhou. 1859. Archivi Alinari-collezione Becchetti, Firenze |
Giacomo Caneva, *The Feiyang Pagoda*. Huzhou. 1859.
Archivi Alinari-Becchetti Collection, Florence

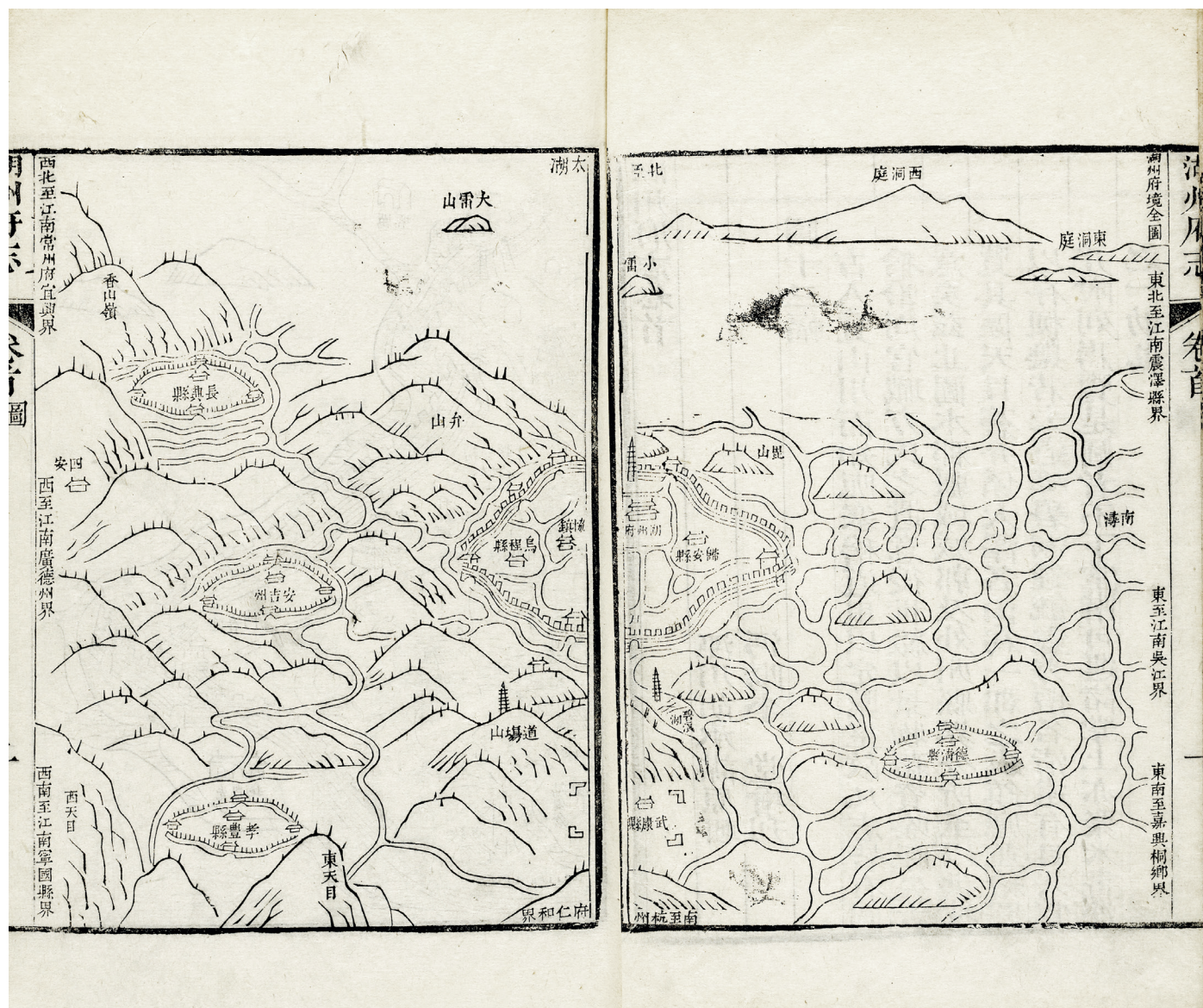


Fig. 3.2 Hu Chengmou 胡承謀, con supplementi di Li Tang 李堂 e altri, *Huzhoufu zhi* 湖州府志 [Huzhou Gazetteer], vol. 1. XVIII secolo. Harvard-Yenching Library of the Harvard College Library | Hu Chengmou 胡承謀, with supplements by Li Tang 李堂 and others, *Huzhoufu zhi* 湖州府志 [Huzhou Gazetteer], vol. 1. Eighteenth century. Harvard-Yenching Library of the Harvard College Library

Dove risiedeva esattamente il gruppo? Il trattato di Castellani osserva che, dalla collina dove sorgeva il tempio, guardando verso ovest, si vedeva la città di Huzhou, con la sua «gran torre rostrata» [cat. 31].²² Il tempio era quindi situato su una collina a est di Huzhou. Dalla cima si poteva ammirare un'ampia pianura, modellata dai fiumi e dai laghi circostanti nella forma di un cuore (Castellani 1860a, 23). Guardando nella direzione di Nanchino, si scorgevano in lontananza altre montagne (23).

L'esame di prove topografiche e delle caratteristiche geografiche della zona di Huzhou suggerisce che la spedizione risiedeva sul monte Pi (Pishan 毗山), una modesta collina circondata da canali e fiumi, parte del distretto Wuxing 吳興. Una mappa del 1758 contenuta nel Local Gazetteer *Huzhou fuzhi* 湖州府志 mostra la posizione del monte Pi a est della città fortificata [fig. 3.2].²³ Sebbene ad oggi l'ambiente circostante abbia subito una radicale trasformazione a causa della vasta espansione urbana di Huzhou, guardando verso est dalla cima della collina, tra i grattacieli si scorge ancora la cima della pagoda Feiying, che è probabilmente la «gran torre rostrata» individuata da Castellani nel 1859.

Fonti testuali e visive corroborano l'ipotesi che il gruppo italiano risiedeva sul monte Pi. Traducendo un avviso scritto da un funzionario locale della dinastia Qing, Castellani trascrive il nome del tempio in cui erano ospitati gli italiani come «Sie-zze», dove veniva celebrata la dea «que-iu» (Castellani 1860a, 17 nota 2). La cima del monte Pi ospita ancora oggi il tempio Ciyun (*Ciyun si* 慈雲寺), dedicato a Guanyin (觀音, sans. *Avalokiteśvara*), rappresentata in Cina con fattezze femminili. Castellani probabilmente traslitterò i nomi del luogo e della divinità così come li sentì da un intermediario che parlava il dialetto della regione (*Wu yu* 吳語); da qui le trascrizioni «Sie-zze» e «que-iu». L'edificio centrale del tempio, recentemente ristrutturato, si trova in cima alla collina, come descritto nelle fotografie di Caneva [cat. 26-27] [fig. 3.3].²⁴ Alla base della collina è conservato un ponte storico (*Tiedian qiao* 鐵店橋) molto simile a quello rappresentato nella fotografia di Caneva [cat. 26] [fig. 3.4].²⁵ Queste prove scritte, geografiche e visive suggeriscono quindi che i membri della spedizione soggiornarono in uno degli edifici del tempio Ciyun.

²² Castellani scrive che il tempio (che chiama pagoda) si trova a 32 gradi di latitudine e 118 gradi di longitudine a est del meridiano di Parigi (115,66° E di Greenwich) (Castellani 1860a, 23). Le coordinate non sono sufficientemente specifiche per determinare il sito esatto.

²³ Pishan è qui trascritto con i caratteri 昆山.

²⁴ La sala principale del tempio presenta la stessa struttura architettonica visibile nella fotografia di Caneva di un acquerello [cat. 29]. Vista la somiglianza, è probabile che la didascalia a matita «Interno del tempio del convento / Budda / sotto la pagoda della spedizione» sia imprecisa e l'immagine rappresenti la sala principale del tempio in cima al monte Pi.

²⁵ Il ponte Tiedian si trova più a valle lungo il corso d'acqua che, nella pittoresca fotografia di Caneva, sfocia in un fiume più grande. È plausibile che un ponte simile fosse costruito alla confluenza, dove oggi una strada termina bruscamente su entrambi i lati della riva. Tutt'oggi, intorno al villaggio di Shandongtou 山東頭, situato lungo il corso d'acqua, si possono vedere grandi alberi di gelso e mucchi abbandonati di cesti di bambù danneggiati, usati in passato per l'allevamento dei bachi da seta. Vorrei ringraziare Yang Shunqian 楊順乾 per avermi fornito informazioni sulla produzione di seta di Huzhou.

Where exactly did the group reside? Castellani's treatise notes that, standing on the hill where the temple was located, looking west, one could see the town of Huzhou, with its "big tower with rostra" [cat. 31].²² The temple was located on a hill to the east of Huzhou. From the peak, one could view a broad plain, shaped by the surrounding rivers and ponds into the form of a heart (Castellani 1860a, 23). Looking towards Nanjing, one could see mountains in the distance (23).

Examining the topographic evidence and geographical features from the Huzhou area suggests that the expedition resided on Mount Pi (Pishan 毗山), a modest hill surrounded by canals and rivers, that is part of Huzhou's Wuxing 吳興 district. A map in the 1758 Local Gazetteer *Huzhou fuzhi* 湖州府志 shows Mount Pi's location east of the walled town [fig. 3.2].²³ Although the surrounding environment has undergone radical renovation since 1859 due to Huzhou's extensive urban expansion, looking east from the top of the hill one can see, among high-rises, the top of the Feiying pagoda, which is likely the "tower with rostra" noted by Castellani.

Textual and visual sources corroborate the hypothesis that the Italian group was hosted on Mount Pi. Translating a notice written by a local Qing official, Castellani transcribes the name of the temple where the Italians resided as "Sie-zze" where the goddess "que-iu" was celebrated (Castellani 1860a, 17 fn. 2). To this day, Mount Pi houses the Ciyun Temple (*Ciyun si* 慈云寺), dedicated to Guanyin (觀音, sans. *Avalokiteśvara*), who in China is represented as a female deity. Castellani likely transliterated the names of the location and the deity as he heard them from an intermediary who communicated in the regional dialect (*Wu yu* 吳語); thus, the transcriptions "Sie-zze" and "que-iu". The main hall of the present-day temple, which has undergone renovations recently, is located at the top of the hill, as depicted in Caneva's photographs [cat. 26-27] [fig. 3.3].²⁴ Down the hill, a historic bridge (*Tiedian qiao* 鐵店橋) is preserved that is remarkably like the one in Caneva's photograph [cat. 26] [fig. 3.4].²⁵ Written, geographic, and visual evidence all suggest that the expedition resided in one of the buildings of the Ciyun Temple.

²² Castellani writes that the temple (which he calls a pagoda) is located at 32° N and 118° E of the Paris Meridian (115.66° E of the Greenwich Meridian) (Castellani 1860a, 23). The coordinates are not specific enough to determine the exact site.

²³ Pishan is here transcribed with the characters 毘山.

²⁴ The main hall possesses the same architectural structure that is visible in Caneva's photograph of a watercolour [cat. 29]. Due to this similarity, the pencil inscription, "Interior of the convent's temple / Buddha / under the pagoda of the expedition" is slightly misleading as the image likely represents the main hall of the temple located at the summit of Mount Pi.

²⁵ The Tiedian Bridge is located further down the stream that, in Caneva's picturesque photograph, empties into a larger river. It is plausible that a similar bridge was built at the confluence where today the street ends abruptly on both sides of the riverbank. At present, around the village of Shandongtou 山東頭 that is located by the stream, one can still find mulberry trees and abandoned piles of damaged bamboo baskets once used to breed silkworms. I would like to thank Yang Shunqian 楊順乾 for providing information on Huzhou silk production and its locations.



Fig. 3.3 Lin Gaohui, *Vista del monte Pi e del tempio Ciyun*. Huzhou. Novembre 2025 | Lin Gaohui, *View of Mt. Pi and the Ciyun Temple*. Huzhou. November 2025



Fig. 3.4 Lin Gaohui, *Il ponte Tiedian situato sul corso d'acqua sotto il monte Pi*. Huzhou. Novembre 2025 | Lin Gaohui, *The Tiedian Bridge located on the watercourse below Mt. Pi*. Huzhou. November 2025

La pagoda Feiying, che Castellani vide dalla cima della collina, è probabilmente l'edificio precedentemente identificato come la «pagoda di Porcellana» di Pechino in una delle stampe di Caneva conservate dalla Fondazione Alinari [fig. 3.1].²⁶ La pagoda Feiying ha subito una trasformazione radicale a seguito di un intervento di restauro negli anni 1980, che ha ricoperto la pagoda in pietra con una struttura in legno.²⁷ Una fotografia che raffigura l'edificio prima del restauro mostra la sua somiglianza con l'architettura nell'immagine di Caneva [fig. 3.5].²⁸ La fotografia della pagoda è una delle numerose immagini che mostrano il fascino che l'architettura cinese esercitava su Caneva, ad esempio le opere che raffigurano il giardino Yu a Shanghai [cat. 12-15]. A differenza delle immagini del giardino Yu, presenti nelle opere di numerosi fotografi dell'epoca, le stampe che ritraggono il tempio Ciyun e la pagoda Feiying sono estremamente rare. Pertanto, questi oggetti rappresentano un'importante espansione delle attuali conoscenze sulla Cina del XIX secolo e un fondamentale passo avanti nella comprensione della sua storia fotografica.

Dopo la metà di giugno, Castellani tornò a Shanghai, dove lo raggiunse Freschi, e insieme raccolsero seme-bachi da portare in Europa (giugno-luglio). All'inizio

di agosto, dopo una breve visita in Giappone, lasciarono l'Asia orientale (Zanier 1993, 122). In seguito a una sosta in Sri Lanka, Freschi e suo figlio arrivarono in Italia alla fine di settembre, mentre Castellani, che vi rimase per un mese e mezzo, raggiunse Suez il 21 ottobre, solo per scoprire che il seme-bachi era fermentato a causa del viaggio prolungato in condizioni di conservazione inadeguate. Castellani tentò di scaricare la colpa sui trasportatori egiziani (Zanier 1993, 123-8). Arrivò in Italia con la parte rimanente del seme-bachi nel novembre 1859 (Zanier 1993, 124). Sebbene la spedizione non abbia fatto progressi nella lotta contro la pebrina, che fu affrontata in modo più efficace attraverso l'importazione di seme-bachi giapponese, è rilevante perché costituì uno tra i primi approcci scientifici alla pratica cinese della produzione della seta.

Questa prospettiva è incarnata in una serie più ridotta di immagini di Caneva, incentrate sull'allevamento dei bachi da seta. Com'era comune nell'industria editoriale dell'epoca, le sue fotografie servirono da modello per creare le illustrazioni del trattato di Castellani. In alcuni casi, incluso quello di un'immagine iconica di due lavoratori che si prendono cura dei bachi, sia la fotografia che la stampa sono sopravvissute [cat. 34-35].

26 Prima di giungere alla Fondazione Alinari per la Fotografia, la stampa fu collezionata prima da Lodovico Tuminello e poi dal collezionista e storico della fotografia Piero Becchetti. Becchetti spiega che la stampa, conservata in un album precedentemente appartenuto a Tuminello, reca la didascalia «Torre di porcellana del Palazzo d'Estate a Pechino, distrutta dalle truppe francesi» (Romano 1994, 115; si veda anche 20). In una nota datata 2 maggio 2001, Becchetti riferisce che l'album su cui è incollata la stampa, probabilmente realizzato dalla sorella di Tuminello (il cui nome non è specificato), include vedute di Roma e di altri luoghi, nonché la fotografia raffigurante la pagoda, che, quando scriveva Becchetti, si riteneva fosse l'unica stampa sopravvissuta delle fotografie dell'Asia di Caneva. Desidero ringraziare il team della Fondazione Alinari per la Fotografia per aver fornito un'immagine della nota di Becchetti. La stampa è sviluppata dall'unico negativo noto delle fotografie cinesi di Caneva, conservato presso il Gabinetto Fotografico Nazionale (ICCD) e già di proprietà di Tuminello. Si veda nota 9 in questo saggio.

27 Nella fotografia di Caneva, la pagoda di pietra è coperta da un secondo edificio bianco. È noto che l'edificio che ricopriva la pagoda Feiying fu restaurato tra il 1835 e il 1838 dall'imperatore Daoguang, vent'anni prima della visita della missione italiana. Durante il periodo repubblicano (1912-49) e all'inizio del periodo comunista, la pagoda e il suo tempio furono abbandonati [fig. 3.5]. Il restauro e la costruzione di una nuova copertura in legno (ancora esistente) iniziarono negli anni 1980.

28 L'architettura è simile alla pagoda Pazhou di Canton (pagoda Whampoa, *Pazhou ta* 琶洲塔), uno dei soggetti preferiti dai primi fotografi cinesi. Tuttavia, ci sono alcune differenze tra le due, per esempio la struttura dell'ultimo piano. Per un confronto, si veda Suchomel, Suchomelová 2011, 120. I miei più sentiti ringraziamenti vanno a Li Liqi 李立祺, che mi ha aiutato a reperire informazioni sulla pagoda Feiying e mi ha concesso l'accesso al libro *Feiyingta cilaio jibian* (1982) nella sua collezione.

The Feiying Pagoda, which Castellani saw from the top of the hill, is likely the structure previously identified as the “Porcelain Pagoda” in one of Caneva’s prints preserved by the Fondazione Alinari [fig. 3.1].²⁶ The Feiying Pagoda has been radically transformed since a 1980s restoration that covered the stone pagoda with a wooden structure.²⁷ A photograph captured before the restoration shows its similarity to the structure in Caneva’s image [fig. 3.5].²⁸ The pagoda photograph is only one among numerous photographs that show Caneva’s fascination with Chinese architecture, for example, images of the Yu Garden, in Shanghai [cat. 12-15]. In contrast to images of the Shanghai Yu Garden, found in the oeuvre of numerous early photographers of China, Caneva’s prints representing the Ciyun Temple and the Feiying Pagoda are extremely rare. As such, these objects significantly expand the current knowledge of nineteenth-century China and comprise a crucial step forward in understanding its early photographic history.

After mid-June, Castellani returned to Shanghai, where Freschi met him, and together they collected silkworm eggs to ship to Europe (June-July). At the beginning of

August, following a brief visit to Japan, they left East Asia (Zanier 1993, 122). After a stop in Sri Lanka, Freschi and his son arrived in Italy at the end of September. Castellani stayed on there for six weeks before reaching Suez on 21 October, where he found that the silkworm eggs had fermented. Prolonged travel using unsuitable storage methods damaged the eggs. Castellani shifted the blame to the Egyptian porters (Zanier 1993, 123-8). When he arrived back in Italy in November 1859, it was with only a fraction of the eggs he had originally collected (Zanier 1993, 124). Although the expedition made little progress in fighting pébrine (which was combated more effectively using imported Japanese silkworm eggs), it comprised a significant moment due to its scientific approach to Chinese knowledge and know-how.

Such an approach was embodied in a smaller set of Caneva’s pictures that focused on silkworm breeding. As was common practice in the nineteenth-century publishing industry, his photographs served as a model to create the illustrations in Castellani’s treatise. In a few cases, including an iconic image of two workers attending the silkworms, both the photograph and print survived [cat. 34-35].

²⁶ Before reaching the Fondazione Alinari per la Fotografia, the print was first held by Lodovico Tuminello and then by the collector and historian of photography Piero Becchetti. Becchetti explains that the print, preserved in an album previously owned by Tuminello, is captioned as “Porcelain tower of the Summer Palace in Beijing, destroyed by French troops” (Romano 1994, 115; see also 20). In a memo dated 2 May 2001, Becchetti notes that the album in which the print is pasted, probably realized by Tuminello’s sister (her name is not given), includes views of Rome and other locations, as well as the print of the pagoda, which, when Becchetti was writing, was believed to be the only surviving example of Caneva’s Asian photographs. I would like to thank the team at the Fondazione Alinari per la Fotografia for providing a photograph of Becchetti’s note. The print was made from the only known surviving negative of Caneva’s Chinese photographs, preserved in the Gabinetto Fotografico Nazionale (ICCD), also formerly owned by Tuminello. See fn. 9 in this essay.

²⁷ In Caneva’s photograph, the stone pagoda is covered by a second white building. It is known that the building that covered the Feiying Pagoda was restored between 1835 and 1838 by Emperor Daoguang, twenty years before the Italian mission’s visit. During the Republican period (1912-49) and the early Communist Period, the pagoda and its temple were abandoned [fig. 3.5]. Restoration and construction of a new wooden cover (still extant) began in the 1980s.

²⁸ The architecture resembles Canton’s Pazhou Pagoda (Whampoa Pagoda, *Pazhou ta* 琶洲塔), a favourite subject of early Western photographers in China. Yet there are striking differences between the two, for example, the shape and structure of the top floor. For comparison, see Suchomel, Suchomelová 2011, 120. My warmest thanks go to Li Liqi 李立祺, who assisted me in retrieving information on the Feiying Pagoda and granted me access to the book *Feiyingta cilaio jibian* (1982) from her collection.



飛英塔資料集編

湖州市文物管理委员会

Fig. 3.5

Feiyingta cilaio jibian 飛英塔資料集編 [Collezione di dati sulla pagoda Feiying] (Huzhou: Huzhoushi wenwu guanli weiyuanhui, 1982) | *Feiyingta cilaio jibian* 飛英塔資料集編 [Collected data on the Feiying Pagoda] (Huzhou: Huzhoushi wenwu guanli weiyuanhui, 1982)

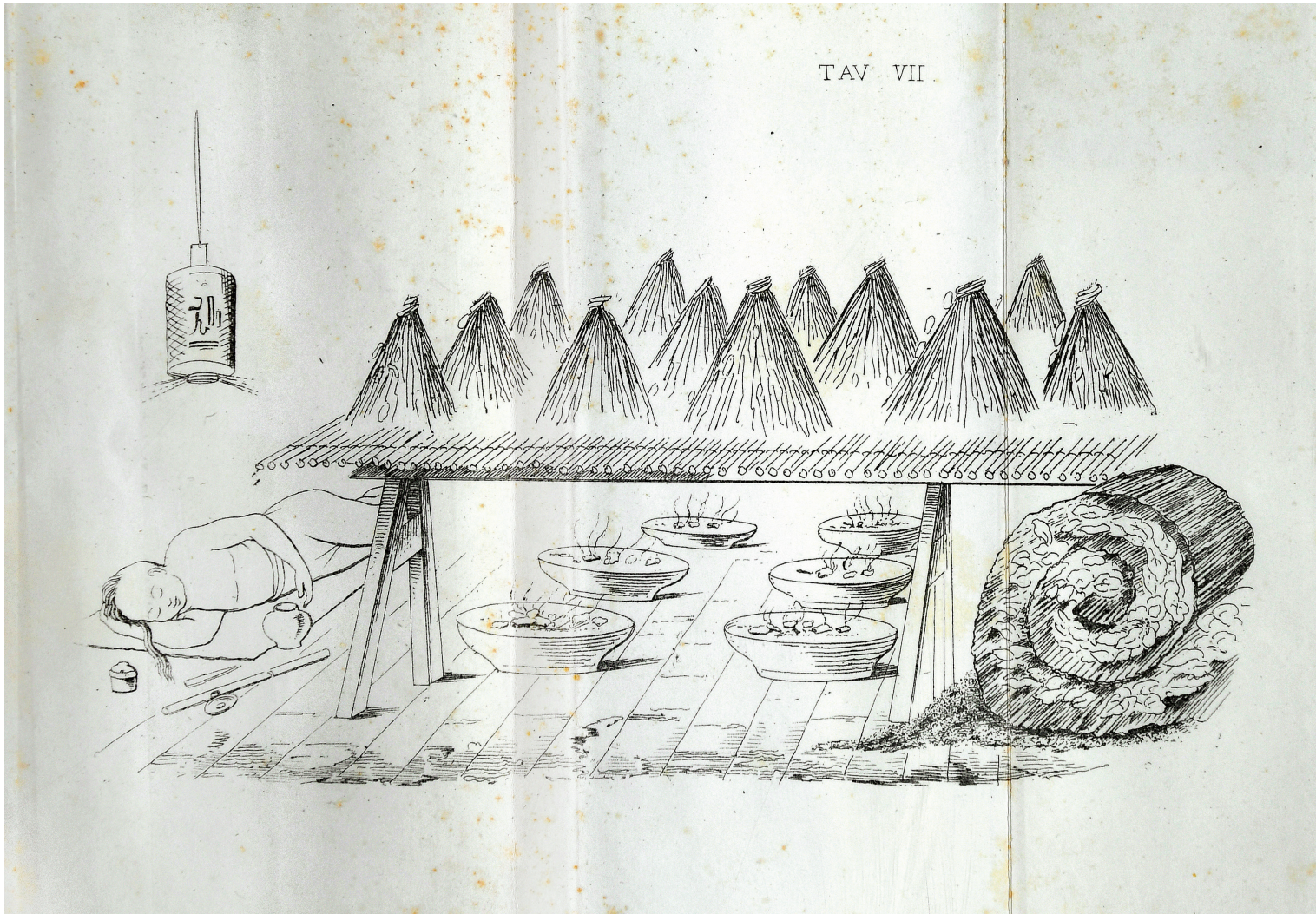


Fig. 3.6 Tavola VII Bosco (che di solito è sospeso, e non su cavalletti), vasi di carbone acceso, fanale sospeso, letto dei bachi arrotolato; bacciaio che invigila finché può respirare. Da Giovan Battista Castellani, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi e C., 1860) | Table VII Wood (which is usually suspended, and not on trestles), lit coal pots, suspended lantern, rolled up worm bed; worm farmer who stays on guard as long as he can breathe. After Giovan Battista Castellani, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi e C., 1860)

Un confronto tra le due immagini mette in luce le loro diverse funzioni. La fotografia, necessariamente frutto di una messa in scena a causa di limitazioni tecniche, è composta seguendo lo stile delle illustrazioni che descrivono il processo di produzione della seta stampate nei trattati cinesi o negli album di souvenir. Sullo sfondo della fotografia si intravede Castellani, il che suggerisce che la stampa fotografica serviva sia come *tableau vivant* sia come testimonianza, poiché indicava che Castellani aveva effettivamente sperimentato i metodi locali di allevamento dei bachi a Huzhou. L'illustrazione inclusa nel libro, che omette Castellani, serve invece esclusivamente per aiutare il lettore a visualizzare gli strumenti utilizzati dai produttori di seta cinesi.

Alcuni dei funzionari Qing presenti nelle fotografie di Caneva possono essere identificati. Tuttavia, le note di Castellani non sono sufficienti per rintracciare con precisione gli intermediari locali che lo assistettero a Huzhou. Tra questi vi è Huan Van Lon, membro di un'influente famiglia locale citato più volte nel trattato di Castellani. Huan accoglie Castellani nella sua casa e risponde con rispetto alle sue numerose domande sulla produzione della seta (Castellani 1860a, 119-20). È probabilmente in segno di gratitudine verso Huan che Castellani chiede a Caneva di realizzare un ritratto di lui con la sua famiglia [cat. 23]. Un altro informatore di Castellani, Adò, gli fornisce dettagli intriganti, come l'usanza di aggiungere fiori di pesco all'acqua usata per lavare il seme-bachi, «come si offrirebbero alla donna del cuore» (Castellani 1860a, 52).

Infine, merita una menzione il bachicoltore cinese Cia-an-sè. Castellani lo descrive come un devoto credente negli dèi della seta, Zo-ho-zin (*Cansi Shen* 蠶絲神) e Mu-Mian-Huam (*Maming Wang* 馬明王), le cui icone egli dispone in occasione dei rituali propiziatori eseguiti prima

che i bachi formino il bozzolo (Castellani 1860a, 108-10 nota 1). Castellani osserva che Cia è intelligente e dotato di una fervida immaginazione, che lo porta a saltare da un argomento all'altro senza logica; è dipendente dall'oppio e ha numerosi creditori e debiti (Castellani 1860a, 155; 158 nota 1). Sebbene non esistano fotografie di Cia, la descrizione della sua dipendenza dall'oppio e della sua abitudine di stare vicino ai bachi da seta durante le ultime fasi della loro vita lo identificano come l'uomo nella tavola VII del trattato di Castellani [fig. 3.6]. La figura mostra Cia sdraiato, intossicato dall'oppio, vicino al bosco dei bachi, mentre il fumo che fuoriesce da dei vasi sul pavimento mantiene calda la stanza. Alcuni elementi dell'immagine suggeriscono che l'autore ha realizzato il disegno basandosi su una fotografia. In primo luogo, l'immagine include soggetti che non sono essenziali per la descrizione del processo dell'allevamento dei bachi, come Cia sdraiato sul pavimento con la pipa, i vasetti d'oppio e le pinzette. In secondo luogo, il disegnatore ha cercato di rendere le ombre sulla struttura del tavolo. In terzo luogo, la didascalia specifica che il bosco è solitamente sospeso dall'alto e non appoggiato su cavalletti. Perché l'autore avrebbe rappresentato il bosco in una posizione insolita, se non lo avesse copiato da una fotografia? Il fatto che l'illustrazione sia stata disegnata a partire da una fotografia è fondamentale per dimostrare che le immagini nel libro di Castellani derivano in gran parte dalle stampe di Caneva, ancorché solo alcune trovino riscontro nelle fotografie delle collezioni Vanzella e Pini. Pertanto, le opere di Caneva che illustrano il processo di allevamento dei bachi da seta erano in origine più numerose rispetto al gruppo di immagini esposto nella presente mostra. Rimane dunque la speranza che, con il tempo, emergano da archivi, musei e collezioni private altre sue fotografie.

Comparing the two illuminates their distinct functions. The photograph, which was necessarily staged due to technical limitations, imitated the illustration style used to depict the silk-making process found in Chinese treatises and souvenir albums. In the photograph's background, one can see Castellani, suggesting that the print served as both a tableau vivant and a testimony showing that Castellani had experimented with local methods in Huzhou. The illustration in the book, which omits Castellani, serves only to aid the reader in visualizing the tools used by Chinese silk producers.

Some of the Qing officials in Caneva's photographs can be identified. However, Castellani's notes are insufficient to trace completely the local intermediaries who assisted him in Huzhou. Among them was Huan Van Lon, a member of an influential local family mentioned several times in Castellani's treatise. Huan welcomed Castellani into his home and respectfully answered his numerous questions about silk-making (Castellani 1860a, 119-20). That Castellani asked Caneva to make a portrait of him and his family is arguably a sign of his gratitude to Huan [cat. 23]. Another of Castellani's informants, Adò, provided him with intriguing details, such as the practice of gifting (adding) peach flowers to the water used to wash eggs, "as one would to the woman who commands one's heart" (Castellani 1860a, 52).

Finally, the Chinese silkworm breeder Cia-an-sè deserves special mention. Castellani describes him as a devout believer in the gods of silk, Zo-ho-zin (*Cansi Shen* 蠶絲神) and Mu-Mian-Huam (*Maming Wang* 馬明王), whose icons he arranged for propitiatory rituals performed before the worms made their cocoons (Castellani

1860a, 108-10 fn. 1). Castellani notes that Cia was clever and had a fervid imagination, which made him jump from one topic to another seemingly without logic. He was also addicted to opium and had numerous creditors and debts (Castellani 1860a, 155; 158 fn. 1). Although no photographs of Cia have turned up, the description of his opium addiction and habit of staying close to silkworms during the last phase of their lives suggest that he is the man in illustration VII from Castellani's book [fig. 3.6]. The figure reclines close to the silkworm wood, inebriated by opium, while smoke wafts from vases to keep the room warm. Some of the image's elements point to the draughtsman relying on an original photograph to render this sketch. First, it includes elements irrelevant to a description of silkworm cultivation, such as Cia prone on the floor with his pipe, opium vases, and tweezers. Second, the draughtsman has attempted to render shadows on the table's structure. Third, the caption specifies that the wood is usually suspended from above rather than placed on trestles. If the illustration was not derived by copying an original photograph, why would the illustrator depict the wood in an atypical position? The fact that the illustration was drawn from a photograph is crucial for demonstrating that the images in Castellani's book were derived from Caneva's prints, although only some directly reference photographs in the Vanzella and Pini Collections. It can be concluded that Caneva's photographs of silkworm cultivation were originally more numerous than the images that have been found and displayed in the present exhibition. Hopefully, in time, more photographs will emerge from archives, museums, and private collections.



cat. 23,
dettaglio | detail

Le fotografie perdute del viaggio dimenticato

The Lost Photographs of the Forgotten Journey

Giuseppe Vanzella
Collezione Vanzella, Treviso



Il giorno 11 gennaio dell'anno 1859 prese avvio dal porto di Trieste l'importante spedizione organizzata dai nobili friulani Giovan Battista Castellani e Gherardo Freschi.¹ Era questa una delle diverse spedizioni di natura scientifico-commerciale italiane di interesse bacologico che, verso la metà del XIX secolo, si erano messe in viaggio allo scopo di risolvere l'incalzante problema della dilagante moria dei bachi da seta che stava mettendo in ginocchio sia l'industria serica che la bachicoltura, intensiva o di sussistenza, in tutta Europa.² La malattia che impediva ai bachi da seta la produzione del sottile filamento e che portava alla morte dell'insetto, la pebrina, si stava enormemente espandendo e, per porvi rimedio, molti tecnici del settore si attivarono nella ricerca di aree geografiche dalle quali potessero provenire uova di bachi che ne fossero indenni. Purtroppo, nonostante l'impegno e gli investimenti, per tutte i risultati furono scarsamente soddisfacenti e non sufficienti le quantità di uova di baco sane rintracciate, valide da poter essere utilizzate nella cosiddetta 'educazione' (cioè l'allevamento) dei bachi da seta.³

Quando, tra la fine di settembre e la fine di ottobre di quel 1859, i componenti della nostra spedizione tornarono alle loro residenze e tutta la quantità di seme-bachi riportata in Italia fu distribuita alle varie committenze, per quella che era stata annunciata come la spedizione che avrebbe dovuto risollevare l'economia della seta in Europa, ma con un risultato finale molto al di sotto delle aspettative, lo straordinario viaggio della spedizione Castellani-Freschi fu in breve completamente dimenticato.⁴ Negli anni successivi venne il tempo dell'importazione del seme-bachi sano dal Giappone, poi Louis Pasteur eseguì le ricerche che avrebbero portato all'individuazione della malattia dei bachi attraverso l'analisi al microscopio e dunque il problema fu risolto.

Ma l'interesse di questo saggio, pur strettamente legato al viaggio stesso, si concentra su un altro specifico argomento e cioè sul perché il fotografo Giacomo Caneva⁵ ne facesse parte e perché siano così estremamente rare le fotografie da lui riprese durante la permanenza in Oriente.

Nell'intreccio della relazione tra la figura del capo effettivo della spedizione Castellani e il fotografo Caneva è forse possibile trovare un primo punto di contatto.

1 La spedizione Castellani-Freschi viaggiò sotto la protezione delle più importanti nazioni europee: quella dell'Arciduca Massimiliano d'Asburgo-Lorena, fratello dell'imperatore d'Austria-Ungheria Francesco Giuseppe, quella francese di Napoleone III, quella inglese del Principe consorte Alberto di Sassonia-Coburgo-Gotha e infine di quella di Camillo Benso di Cavour da parte sabauda, rivelandosi in tal modo una delle spedizioni commerciali europee del settore bacologico più rilevanti di quegli anni

2 Le spedizioni più significative, spesso concorrenziali tra di loro, sono quella di Ignazio Lana e Tullio Dandolo nel Daghestan (Caspio occidentale, 1858), di Domenico Vidi e Luigi Pistori in India e Cina (1859), di Carlo Orio in Egitto, Cina, India, Persia e Kashmir (tra il 1858 e il 1863), di Ferdinando Meazza, Modesto Gavazzi e del conte Pompeo Litta Biumi Resta a Bukhara (una sfortunata spedizione, 1863). Autorevole la missione diplomatico-commerciale in Persia, documentata fotograficamente da Luigi Montabone. Cf. Zanier 1993; Bonetti, Prandi 2010.

3 Per avere disponibile un seme-bachi finalmente indenne dalla pebrina bisognerà attendere le prime spedizioni commerciali verso il Giappone (Enrico Andreossi, Pompeo Mazzocchi e Pietro Frigerio nel 1864), paese che si rivelava ancora non contagiato dalla malattia. Cf. Zanier 2006.

4 Per molti finanziatori che avevano messo a disposizione denaro sperando in un'ottimale riuscita dell'operazione, la spedizione si rivelò uno scarso investimento. Questo non fu certamente per Giovan Battista Castellani che, grazie a una causa internazionale vinta contro il Viceré d'Egitto Muhammed Sa'id Pasha, relativamente al deterioramento di parte del materiale bacologico durante il trasporto dal mar Rosso ad Alessandria, ricavò un risarcimento notevole che l'avrebbe risollevato dalle perdite patite dall'organizzazione della spedizione. La causa fu portata avanti con l'appoggio (per non dire con l'ingerenza) di Massimiliano d'Asburgo-Lorena e della diplomazia austriaca (Zanier 1993).

5 Sul fotografo Giacomo (Jacopo) Caneva, si veda il saggio di Bonetti *infra*. Cf. anche Becchetti 1989; Cartier-Bresson, Margiotta 2003.

On 11 January 1859, an expedition, organized by the Friulian nobles Giovan Battista Castellani and Gherardo Freschi, set sail from the port of Trieste.¹ One of several Italian scientific and commercial expeditions of entomological interest of the mid-19th century, it sought to address the pressing issue of widespread silkworm mortality, which had brought both intensive and subsistence sericulture and the silk industry to their knees across Europe.² Pébrine, a disease that prevented silkworms from producing the silk thread and eventually led to the worm's death, had spread rapidly. To ameliorate this pandemic, many silk cultivators searched for geographical areas where silkworm eggs free from the infestation could be obtained. Despite their efforts and investments, initial results were unsatisfactory and healthy silkworm eggs were found in insufficient quantities to be used for the so-called 'education' (i.e., breeding) of silkworms.³

When the expedition arrived back in Italy between September and the end of October of the same year, it distributed the gathered silkworm seeds to its clients and benefactors. However, the expedition, which was meant to revive the European silk economy, delivered results far below expectations. As such, the Castellani-Freschi extraordinary journey was soon forgotten.⁴ In the years that followed, merchants imported healthy silkworm eggs from Japan. A short time later, Louis Pasteur's research identified the silkworm disease through microscopic analysis, solving the problem.

While closely following the expedition itself, the focus of this essay is on the expedition's photographer, Giacomo Caneva,⁵ on the reasons why he was asked to join the group, and on the value of the photographs that he took during his travels in Asia. In the relationship between Castellani, the expedition leader, and Caneva, the photographer, we may perhaps discern a first point of contact.

¹ The Castellani-Freschi expedition traveled under the protection of the most important European nations. It was supported by Archduke Maximilian of Habsburg-Lorraine (brother of Emperor Franz Joseph of Austria), Napoleon III of France, Prince Consort of the British Monarch Albert of Saxe-Coburg and Gotha, and Camillo Benso di Cavour on the Savoy side. It was one of the most important European commercial sericulture expeditions of the period.

² The most significant expeditions, often in competition, were: Ignazio Lana and Tullio Dandolo to Dagestan (Western Caspian Sea, 1858); Domenico Vidi and Luigi Pistori to India and China (1859); Carlo Orio to Egypt, China, India, Persia, and Kashmir (between 1858 and 1863); and Ferdinando Meazza, Modesto Gavazzi, and Count Pompeo Litta Biumi Resta to Bukhara (an ill-fated expedition, 1863). The diplomatic-commercial mission to Persia, documented photographically by Luigi Montabone, was particularly influential. See Zanier 1993; Bonetti, Prandi 2010.

³ Commercial shipments from Japan (by Enrico Andreossi, Pompeo Mazzocchi, and Pietro Frigerio in 1864), which remained unaffected by the disease, eventually provided healthy eggs. See Zanier 2006.

⁴ For the many financiers who had contributed money in the hope of a successful outcome, the expedition proved to be a poor investment. This was certainly not the case for Giovan Battista Castellani who, thanks to an international lawsuit against the Viceroy of Egypt Muhammed Sa'id Pasha, relating to the deterioration of part of the silkworm eggs during transport from the Red Sea to Alexandria, won considerable compensation that relieved him of the losses from organizing the expedition. The lawsuit was pursued with the support (not to say interference) of Maximilian of Habsburg-Lorraine, and the Austrian diplomatic corps (Zanier 1993).

⁵ On photographer Giacomo (Jacopo) Caneva, see Bonetti's essay *infra*. See also Becchetti 1989; Cartier-Bresson, Margiotta 2003.

Pur nella mancanza di documenti e prove certe, è ipotizzabile che Giovan Battista Castellani⁶ avesse conosciuto Caneva a Roma nel breve periodo della Repubblica Romana del 1849, quando entrambi si trovavano nella capitale, e se questo incontro potesse aver avuto luogo, la personalità attenta e curiosa del diplomatico friulano sarebbe stata sicuramente colpita dal nuovo mezzo di riproduzione della realtà che era la fotografia, utile sia in senso estetico che documentaristico. Potrebbe dunque essere che Castellani avesse voluto avere un fotografo al seguito per riprendere i vari momenti e situazioni del viaggio. Sarebbe ancora stimolante analizzare il rapporto tra Gherardo Freschi⁷ e Caneva, perché sembrerebbe logico pensare che un illustre scienziato come il Freschi potesse essere più interessato ancora del Castellani ad avere un fotografo al seguito, dato il coinvolgimento prettamente scientifico dell'agronomo di Ramuscello alla spedizione. Inoltre il fatto che Freschi fu residente a Parigi tra il 1849 e il 1856 suggerisce che egli sarà sicuramente entrato in contatto con il mondo dei fotografi e della fotografia, ossia della nuova rappresentazione oggettiva della realtà e ne avrà compreso l'importanza, oltre che nella creazione di una nuova dimensione artistica, anche come supporto

dello studio e della ricerca scientifica. Erano quelli anni di continuo sviluppo della tecnica e dei materiali fotografici, cosa che avrebbe portato in breve all'abbandono della primigenia tecnica fotografica della dagherrotipia, per passare alla molto più pratica e utile stampa dell'immagine su carta, utilizzando il pertinente negativo. Il fatto stesso che Caneva seguì Freschi nell'iniziale deviazione su Calcutta di parte della spedizione, potrebbe avere dei contenuti significativi a questo proposito, ma le immagini dell'India o della Cina o le lettere e i documenti inerenti al fotografo padovano, in quel che resta dell'archivio della famiglia dei conti Freschi, non ci permettono di confermare questa ipotesi.⁸ Relativamente alla pertinenza scientifica delle fotografie di Caneva, si deve notare però che, tra le quarantuno fotografie conosciute del viaggio di Caneva e le otto incisioni al tratto pubblicate nel libro di Castellani, solo per quel che riguarda la coltivazione del gelso e la cosiddetta 'educazione' dei bachi da seta, possiamo parlare di una documentazione utile alla scienza. Le altre fotografie sono ritratti e vedute di architetture o paesaggi, cosa che potrebbe far propendere verso l'idea che fosse in effetti Castellani a desiderare una documentazione ampia e sistematica della spedizione, proprio

6 Il nobile friulano Giovan Battista Castellani (1820-1877) fu un'attiva personalità diplomatica e politica sia prima dell'Unità d'Italia che dopo il 1860. Laureatosi in giurisprudenza a Padova, fu militante della Repubblica di San Marco di Daniele Manin (1848-49) della quale fu nominato rappresentante presso papa Pio IX dal 29 aprile 1848, appena una settimana dopo l'insurrezione veneziana. Alla nascita della Repubblica Romana, proclamata il 9 febbraio 1849, fu confermato nell'incarico fino all'assedio francese e alla sua caduta di inizio luglio. Successivamente si stabilì a Casalta di Lucignano, in provincia di Arezzo, dove si dedicò all'allevamento di bachi da seta. Nel 1860 pubblicò il resoconto della spedizione in Cina dal titolo *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Castellani 1860a). Non avendo abbandonato la politica, nel 1865 riuscì a venire eletto deputato nella IX Legislatura del Regno d'Italia.

7 Gherardo Freschi (1804-1993) fu un illuminato scienziato e agronomo friulano. Pubblicò due guide di grande diffusione sull'allevamento dei bachi da seta (1839) e sull'allevamento del bestiame (1840) e fu tra i fondatori dell'Associazione Agraria Friulana. Abile organizzatore e ricco di contatti a tutti i livelli, si impegnò politicamente durante la Repubblica di Manin, della quale fu tra i commissari per il Prestito Nazionale a favore di Venezia. Trovatosi a Parigi nel 1849, al momento della proscrizione bandita da Josef Radetzky, preferì rimanere esiliato nella capitale francese. Lì frequentò Jules-Benoît Mure, omeopata, naturalista e viaggiatore di tendenze anarco-socialiste, del quale abbracciò le tesi scientifiche e la cui figlia Rosina divenne la sua compagna dopo il fallimento del suo primo matrimonio. Viaggiò anche in Egitto e in Sudan tra il 1851 e il 1853. Tornato in Italia, riprese la direzione della sua Associazione Agraria e si impegnò assiduamente nei ruoli di imprenditore agricolo, di scienziato e di divulgatore, che gli fecero ottenere grande prestigio nazionale. Cf. Zanier 1998.

8 Purtroppo gran parte dell'archivio Freschi andò distrutto durante la Prima guerra mondiale. Quel che resta è stato depositato dagli eredi nel 2013 presso l'Archivio Storico Diocesano di Udine (Archivio Freschi di Cucanea).

Despite the lack of documents and conclusive evidence, it is conceivable that Giovan Battista Castellani⁶ met Caneva in Rome during the brief period of the Roman Republic in 1849, when both were present in the capital. If such a meeting did occur, the Friulian diplomat's attentive and curious personality would certainly have been struck by the new means of reproducing reality's potential in both an aesthetic and documentary sense. Castellani, therefore, may have wanted a photographer in tow to capture the various moments and situations of the journey. The relationship between Gherardo Freschi⁷ and Caneva would also be interesting to analyse as it seems likely that an illustrious scientist such as Freschi might have been even more interested in having a photographer on staff to document the expedition's scientific work. Furthermore, the fact that Freschi lived in Paris between 1849 and 1856 suggests that he would certainly have been familiar with the world of photographers and photography, i.e., the new objective representation of reality, and would have understood its importance not only in the creation of a new artistic expression but also its potential to support scientific study and research. The 1840s and 1850s were years of continuous

development in photographic techniques and materials, which would soon lead practitioners to abandon the primitive daguerreotype process in favor of the much more practical and useful negative-positive printing method. The fact that Caneva followed Freschi on the expedition's initial detour to Calcutta suggests that the two worked together closely, but the images of India and China, and the letters and documents relating to the Paduan photographer, in what remains of the Freschi family archive do not allow us to confirm this hypothesis.⁸ If scientific documentation was the primary aim of Caneva's photographs, it should be noted that of the forty-one known photographs of Caneva's journey and the eight engravings published in Castellani's book, only those depicting the cultivation of the mulberry tree and the 'education' of silkworms can be considered to be useful scientific documentation. The other photographs mainly comprise portraits and views of architecture and landscapes, which could lead us to posit that it was in fact Castellani who wanted extensive and systematic documentation of the expedition. With an eye toward publishing an account of his journey on his return, Castellani would require photographs as, at the time, photographs could be used as

⁶ The Friulian nobleman Giovan Battista Castellani (1820-1877) was an active diplomat and politician both before the unification of Italy and after 1860. After graduating with a degree in law from Padua, he was a militant supporter of Daniele Manin's Republic of San Marco (1848-49), and he was appointed its representative to Pope Pius IX on 29 April 1848, just one week after the Venetian uprising. When the Roman Republic was proclaimed on 9 February 1849, he was confirmed in his position until the ensuing French siege and the city's fall in early July. He then settled in Casalta di Lucignano, in the province of Arezzo, where he devoted himself to silkworm breeding. In 1860, he published an account of his expedition to China entitled, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Castellani 1860a). In 1865, he was elected as a deputy for the Ninth Legislature of the Kingdom of Italy.

⁷ Gherardo Freschi (1804-1993) was an enlightened Friulian scientist and agronomist. He published two widely circulated guides on silkworm breeding (1839) and cattle breeding (1840) and was one of the founders of the Friulian Agricultural Association. A skilled organizer with contacts at all levels, he was politically active during the Manin Republic, serving as one of the commissioners for the National Loan in favor of Venice. Finding himself in Paris at the time of the proscriptions issued by Josef Radetzky in 1849, he preferred to remain in exile in the French capital. There he frequented Jules-Benoît Mure, a homeopath, naturalist, and traveller with anarcho-socialist tendencies, whose scientific theories he embraced and whose daughter Rosina became his companion after the failure of his first marriage. He also travelled to Egypt and Sudan between 1851 and 1853. Upon his return to Italy, he resumed the management of his Agricultural Association and worked assiduously as an agricultural entrepreneur, scientist, and popularizer, which earned him great national prestige. See Zanier 1998.

⁸ Unfortunately, much of the Freschi archive was destroyed during World War I. What remains was deposited by his heirs in the Diocesan Historical Archive of Udine in 2013 (Freschi di Cucanea Archive).

pensando al volume che egli aveva in mente di pubblicare al ritorno dal viaggio. A quel tempo l'utilizzo della fotografia come apparato illustrativo di libri, album e opuscoli, in sostituzione di litografie e incisioni, che fino ad allora avevano monopolizzato il mercato editoriale, stava cercando di divenire una consuetudine. La prassi di illustrare i libri con le fotografie originali incollate a mano era una modalità comunque complicata e costosa e, pur essendo utilizzata fino alla fine del XIX secolo, venne raramente applicata. Fu comunque la tecnica della xilografia su legno di testa a prendere il sopravvento grazie alla compattezza del legno utilizzato (bosso o pero), materiale che permetteva la creazione di immagini molto accurate tanto da poter facilmente riprodurre, come vedremo anche nel caso delle fotografie di Caneva, l'immagine fotografica. Alla fine del secolo la nascita delle moderne tecniche di stampa come la fotoincisione e il mezzotono resero in breve obsolete entrambe.

Se non riusciamo a dare una risposta a chi Giacomo Caneva dovesse l'invito per l'imbarco sul vapore Calcutta del Lloyd Triestino con il quale la spedizione prese il largo da Trieste verso Alessandria d'Egitto quell'11 gennaio 1859, cerchiamo di comprendere allora per quale motivo siano così rare le fotografie che lui riprese durante la permanenza in Oriente. Di queste immagini del viaggio, siano esse vedute, gruppi di persone o ritratti, ne sono conosciute poco più di una quarantina, una quantità assolutamente esigua per un fotografo celebre come Giacomo Caneva all'epoca, famoso per le sue vedute romane eseguite con la tecnica della stampa su carta salata, ottenuta attraverso un negativo esso stesso di carta. Immagini di grande sensibilità artistica, dove il suo omaggio alle architetture della città eterna è giocato su toni morbidi e delicati, favoriti dalla tecnica che lui sempre utilizzò, anche

rischiando di divenire un fotografo *démodé*, per l'utilizzo tenace del negativo di carta, in quegli anni ormai sorpassato dal negativo su vetro, molto più preciso nella ricchezza dei dettagli.

La spedizione avrebbe dovuto eccitare la fantasia di tantissimi interessati, come scienziati, possidenti e imprenditori agricoli legati alla bachicoltura o all'industria della seta, oppure semplici appassionati d'arte o etnografia, per i quali l'esplorazione di paesi così lontani, con culture e costumi molto diversi da quelli europei, avrebbe dovuto incoraggiare il desiderio di possedere alcune di quelle preziose immagini. Eppure negli archivi storici, nelle biblioteche pubbliche e private o nei musei di tutto il mondo, delle inusuali e particolari fotografie di Caneva in Oriente non c'è quasi traccia.

Fino all'anno 2007 si era a conoscenza di ben poche di queste fotografie. Si trattava di un negativo di carta e di una stampa dal medesimo, immagine denominata *Torre di porcellana del Palazzo d'Estate in Pechino e atterrata dalle truppe francesi*, attribuita giustamente a Caneva dallo storico Piero Becchetti, anche se con una erronea identificazione del luogo rappresentato. Il negativo è presente nell'archivio dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) di Roma, mentre la relativa stampa (una carta salata, dunque una stampa originale di Caneva) si trova presso la Fondazione Alinari di Firenze e riporta la didascalia manoscritta [fig. 3.1].⁹ Anche Roberto Cassanelli fu in grado di rintracciare una stampa originale del viaggio durante la sua ricerca sul fotografo milanese Luigi Sacchi. La stampa, intitolata *Mandarino cinese della provincia di Yhan-si-Hiang e Mandarino Tartaro della città di Ucciù-Fù provincia di Nanching*, è conservata nella Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte di Torino (Fondo Marino Parenti; una stampa dallo stesso

⁹ La pagoda raffigurata è probabilmente invece la pagoda Feiying, presso Huzhou (cf. il testo di Pra Florianini *infra*). Il negativo cartaceo appartenne al fotografo romano Lodovico Tuminello che, alla morte di Caneva, rilevò parte del suo fondo di negativi stampandoli successivamente a proprio nome. L'immagine fu pubblicata per la prima volta in Romano 1994, 113.

illustrative aids in books, albums, and brochures, replacing the lithographs and engravings that had until then monopolized bibliographic production. However, to illustrate books with original photographs required that the images be glued in by hand, which was complicated and expensive. Although used throughout the nineteenth century, the cost and labor involved meant it was used rarely. Woodcut printing on end-grain wood prevailed due to the compactness of the wood used (boxwood or pear wood), a material that allowed for the creation of detailed images capable of reproducing photographic images (as in Caneva's photographs). At the end of the century, the advent of modern printing techniques, such as photoengraving and the halftone process, quickly displaced the two earlier techniques.

If it remains impossible to settle definitively who invited Caneva to board the Lloyd Triestino steamship *Calcutta*, which set sail from Trieste to Alexandria, Egypt, on 11 January 1859, we can still understand why the photographs he took during his travels in Asia are so rare. Just over forty images – views, groups of people, portraits – have been identified as of 2025. For a photographer as famous as Caneva, that is a tiny number, and it is probably safe to assume that he made many more photographs that have since been lost. Images of great artistic sensitivity, they are defined by soft, delicate tones, enhanced by the paper negative technique he used throughout his career, even at the risk of becoming *dérmodé* due to his tenacious use of paper negatives, which in those years were superseded by glass negatives that were more precise in reproducing rich details.

The expedition should have stimulated the imagination of many interested parties, such as scientists, landowners, and agricultural entrepreneurs involved in silkworm breeding or the silk industry. Likewise, the expedition's findings should have intrigued art enthusiasts and ethnographers alike with its descriptions and documentation of cultures and customs distant from Europe's own. Interest in the expedition, however, waned not long after its return and Caneva's unique and precious images left almost no trace in historical archives, public and private libraries, and museums around the world.

Until 2007, few of Caneva's Asian photographs were known to exist. There was a paper negative and its print, called *Porcelain Tower of the Summer Palace in Beijing, destroyed by French troops*, attributed to Caneva by the historian Piero Becchetti though with an erroneous geographical identification. The negative is held in the archives of the Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) in Rome, while the corresponding print (a salted paper print, meaning it was printed by Caneva) is held by the Fondazione Alinari in Florence and bears a handwritten caption [fig. 3.1].⁹ Roberto Cassanelli also tracked down an original print from the trip during his research on the Milanese photographer Luigi Sacchi. The print, called *Chinese Mandarin from the province of Yhan-si-Hiang and Tartar Mandarin from the city of Ucciù-Fù province of Nanching*, is preserved in the Library of the History and Culture of Piedmont in Turin (Marino Parenti Collection; a print from the same negative is part of the Pini Collection) [cat. 22]. In addition, four other photographs were acquired by the Getty

⁹ The pagoda depicted is probably the Feiying Pagoda, near Huzhou (see Pra Floriani *infra*). The paper negative belonged to the Roman photographer Lodovico Tuminello who, upon Caneva's death, took over his collection of negatives and subsequently printed them under his own name. The image was published for the first time in Romano 1994, 113.



Fig. 4.1

Giacomo Caneva, *Ritratto di un mandarino seduto*. 1859.
Getty Research Institute, Los Angeles | Giacomo Caneva, *Portrait
of a seated mandarin*. 1859. Getty Research Institute, Los Angeles

tant les manifestes des généraux taïpings, que des partisans secrets des rebelles avaient affichés pendant la nuit, et qui appelaient les habitants à la révolte.

Une troupe assez nombreuse, mais qui se défilait en désordre, précédant un fort beau palanquin, nous barra le passage.

« Qu'est-ce cela ? demandai-je à Tsia. — C'est le gouverneur militaire qui vient de solliciter, des conseils anglais, français et américains, l'appui des étrangers contre les rebelles, me répondit l'enfant après avoir questionné un barbier ambulant. — Ce pauvre Tso-tai, ajouta Tsia, n'a pas eu beaucoup de bons moments depuis quelques mois. »

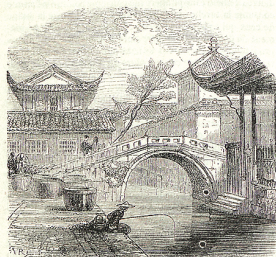
Une autre troupe escortant un autre palanquin croisa la première. — Quand les deux palanquins furent bord à bord, comme aurait dit un marin, les porteurs s'arrêtèrent, les rideaux s'ouvrirent en même temps, et une tête sortit de chaque portière.

Le gouverneur militaire et le gouverneur civil, — car c'était le gouverneur civil en personne que renfermait le second palanquin, — échangeant quelques paroles, puis les deux têtes se retirèrent vivement, les rideaux se fermèrent et les porteurs reprirent leur marche.

Je n'avais pas eu le temps de distinguer les traits de ces deux grands personnages, mais j'eus bientôt le



Le gouverneur militaire de Shang-hai et quatre impériaux. — D'après une photogr. de M. Canova.



Pont du jardin du Thé à Shang-hai.



Entrée du palais du gouverneur militaire de Shang-hai. — D'après les phot. de M. Lerrand.



Bateaux de mendiants descendant le Yang-tse-kiang.

jours d'escamotage ; les baladins et les joueurs d'instruments, désespérant de la recette, avaient jugé à propos de réserver leurs talents pour des temps meilleurs, et je ne vis, dans le jardin du Thé, qu'un homme qui pêchait à la ligne sous un pont, et un Français qui le photographiait.

Le pêcheur à la ligne me parut être le symbole vivant de l'indifférence philosophique.

Le Français avait une figure spirituelle et tout à fait sympathique ; je m'approchai de lui en le saluant.

« Your servant, Sir, me dit-il en me rendant mon salut, do you speak french ?

— Un peu, répondis-je.

— Ah ! fort bien ! permettez-moi de me présenter moi-même : je m'appelle Legrand.

Comme tous les Européens qui habitent Shang-hai, je suis négociant ; dans mes moments perdus, je joue du violon, je modèle des statuettes, je collectionne des curiosités, et je fais de la photographie.

— Et moi, lui dis-je, je suis sir Edmund Broomley, et je voyage en Chine pour mon plaisir. — Ceci n'était pas absolument vrai, mais le moyen d'avouer à un homme qu'on voit pour la première fois qu'on a fait six mille lieues pour chercher une tasse à thé ?

« Vous êtes venu ici pour votre plaisir, répondit M. Legrand, vous avez eu raison. La Chine est un pays charmant et amusant au possible.



Le gouverneur civil de Shang-hai. — D'après une photographie de M. Canova.

plaisir de considérer tout à loisir leur auguste visage chez le plus habile peintre de Shang-hai, qui est un des amis de Lao-Pé, et auquel le petit Tsia me fit l'honneur de me présenter.

Les images de L.L. E.E. le gouverneur militaire et le gouverneur civil me parurent celles de gens extraordinairement et désagréablement préoccupés, et je fus tenté d'écrire au-dessous de chacun de ces portraits : *Fonctionnaire s'attendant à être destitué.*

Nous sommes entrés dans le jardin d'un mandarin auquel Tsia sert quelquefois de secrétaire.

Ah ! les jolies petites pelouses ! les jolis petits sentiers ! les jolis petits rochers ! les jolies petites grottes ! les jolis petits arbres taillés en forme de petits lions, de petits tigres et de petits dragons ! ah ! les jolis petits poissons rouges dans les jolis petits bassins bleus, ornés de jolis petits pots de fleurs roses ! Comme tout cela est ratisé, peigné, frotté, verni, luisant, pimpant, gentil, propre et coquet !

Le jardin du Thé, où me conduisit ensuite mon jeune guide, est en quelque sorte le Wauxhall de Shang-hai. Les Chinois viennent y admirer l'agilité des saltimbanques, et s'y pâmement d'aise aux accords du yon-kam, du tatong, du yung et du sam-siou. Mais, ce jour-là, les habitants de Shang-hai songeaient à tout autre chose qu'à la musique, aux sauts périlleux et aux

Je veux doter le monde d'une Chine stéréoscopique qui tiendra tout entière dans une poche de dimension ordinaire ; mais mon entreprise présente quelques dangers.

— Des dangers ?

— Sans doute. Tous les fils de la Terre des fleurs ne se laissent pas aussi complaisamment photographier que cet honnête pêcheur à la ligne. A Ning-po, les habitants ont pris le cylindre de mon objectif pour un canon ; ils se sont imaginé que je venais les détruire, à moi tout seul, et ils m'ont tapidé. Mais je me suis bien vengé d'eux sur les mandarins de Shang-hai.

— Comment cela ? demandai-je.

— Un de mes amis m'avait envoyé, pour les plaquer en Chine, douze douzaines de certains instruments que vous ne connaissez pas, vous autres Anglais, qui n'existaient pas du temps de M. Argant, — vous savez, M. Argant de Mollière, — et que le digne malade aurait prises à leur juste valeur... Allons ! cher Mon sieur, ne rougissez pas, je ne préciserais pas davantage... « Oh ! oh ! me dis-je en voyant varier cette expression, mon ami s'est trompé ; ceci n'est pas de défiance dans le Céleste-Empire, il faudrait avant tout convaincre les Chinois de l'excellence de la médication par les écoulements, secourir trop long, je reverrai ces inutilités en France à la première occa-

Fig. 4.2

Illustrazioni tratte dalle fotografie degli ufficiali Qing di Caneva. Da Henri Este, «Voyage de sir Edmund Broomley». L'illustration: Journal Universel, 976 XXXVIII, 300. Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna | Prints derived from Caneva's photographs of Qing officials. After Henri Este, «Voyage de sir Edmund Broomley». L'illustration: Journal Universel 976 XXXVIII, 300. Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna

negativo è parte della Collezione Pini) [cat. 22]. Inoltre, altre quattro fotografie erano entrate a far parte delle collezioni del Getty Research Institute (Los Angeles) giusto in quel 2007, acquisite con il supporto della Kelton Foundation [fig. 4.1].¹⁰ Infine, due ultime immagini si trovavano nella collezione della studiosa francese Régine Thiriez. Si tratta sempre di carte salate da negativo di carta, di cui una *Padiglione del tè Huxin ting* uguale a quella posseduta dal Getty Research Institute e un ritratto *Mandarino di Scianga* uguale a quello nella collezione Pini di Como [cat. 9].¹¹

Sempre nel 2007 un fatto imprevedibile cambiò totalmente la storia iconografica della spedizione bacologica Castellani-Freschi: un considerevole nucleo di trentadue fotografie originali, con didascalie autografe di Giacomo Caneva, apparve sul mercato dell'antiquariato di area milanese.¹² Quella che possiamo ormai considerare la mitologia del ritrovamento narra di come esse, di primo mattino, giacessero sul banco di un mercatino il cui espositore le aveva ritrovate qualche giorno prima all'interno di una grande villa antica, il cui contenuto era stato messo in vendita e disperso. Purtroppo il nome della famiglia proprietaria della villa non è mai emerso e, dunque, sarà impossibile per la ricerca venire a conoscenza dei fatti e dei legami attraverso i quali le fotografie giunsero in quel luogo. Dobbiamo accontentarci di sapere che esse si ritrovarono in quel mattino

lombardo in compagnia di una variegata moltitudine di cose, tra cui suppellettili, documenti e libri antichi, tutto disposto alla rinfusa, facile preda di collezionisti e commercianti. Immediatamente le rare fotografie trovarono un proprietario e, in breve, un collezionista coscienzioso. Fin da subito, casualmente, l'insieme venne suddiviso in due parti. La prima metà fu acquistata da un libraio poco coraggioso che, nonostante fosse riuscito a intercettare le immagini per primo, volle prenderne solo la metà. Le altre sedici stampe andarono invece nelle mani di un appassionato di cose orientali il quale, giunto sul luogo con qualche attimo di ritardo, se ne incuriosì immediatamente, accontentandosi di far suo quello che era rimasto. Per un gioco del destino le prime sedici immagini furono immediatamente offerte a un collezionista e studioso di storia della fotografia dell'area del Lago di Como, Ruggero Pini, che con la sua preparazione e conoscenza comprese immediatamente la grande rilevanza delle immagini. Per verificare l'esecuzione di queste da parte di Giacomo Caneva, gli bastò prendere in mano la copia del diario di viaggio in Cina che Giovan Battista Castellani pubblicò nel 1860 *Dell'allevamento dei bachi da seta in China fatto ed osservato sui luoghi* che fortunatamente già faceva parte della sua biblioteca di libri rari, per scoprire che una delle fotografie appena acquistate era stata utilizzata come base per una delle otto incisioni che illustrano il libro [cat. 34-35].

10 Le quattro fotografie rappresentano un mandarino seduto, un mandarino in piedi, una famiglia e il padiglione del tè Huxin ting (noto come la casa da tè Willow Pattern) con una veduta del ponte a nove assi nel giardino Yu di Shanghai (le denominazioni sono definite dal catalogatore del Getty Research Institute). Le immagini di un mandarino seduto e una famiglia sono state pubblicate nel volume edito nel 2011 dallo stesso GRI (Cody, Terpak 2011b, 122-3).

11 Régine Thiriez è una studiosa e collezionista della fotografia del XIX secolo in Cina, nel passato ricercatrice associata dell'Institut d'Asie Orientale (IAO) di Lione.

12 Da un riscontro calligrafico con esemplari di lettere manoscritte da Giacomo Caneva appartenenti al fondo della Biblioteca Civica di Padova, si presume che le didascalie a matita riportate sui supporti secondari dove sono applicate le fotografie di Caneva possano essere di sua mano, ma la cosa non è certa (cf. Vanzella 1997, 38-9). Sembrerebbe invece che il titolo manoscritto a penna sul verso della fotografia nella Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte non sia autografo dello stesso Caneva. Questa immagine, già appartenuta a Luigi Sacchi, è stata pubblicata per la prima volta in Cassanelli 1998, 142.

Research Institute (Los Angeles) in 2007, with support from the Kelton Foundation [fig. 4.1].¹⁰ Finally, the last two images are in the collection of the French scholar Régine Thiriez. These are all salted paper prints from paper negatives, including one titled *Huxin ting Tea Pavilion*, which is identical to one of the prints in the Getty, and a portrait titled *Mandarin of Scianga*, identical to one in the Pini Collection in Como [cat. 9].¹¹

A fortuitous discovery in 2007 completely changed the iconographic history of the Castellani-Freschi entomological expedition when a considerable collection of thirty-two original photographs, with captions penciled by Caneva, appeared on the antiques market in the Milan area.¹² The story goes that, early in the morning, they lay on the counter of a market stall whose owner had found them a few days prior inside an old villa, whose contents had been put up for sale and dispersed. Unfortunately, the name of the family that owned the villa has never emerged, so it is impossible to discern how Caneva's photographs entered the family's possession. We must content ourselves with

knowing that they were found in the company of a multitude of items, including furnishings, documents, and antique books, all jumbled together and easy prey for collectors and dealers. The rare photographs were acquired quickly and, not long after, passed into the hands of a conscientious collector. From the start, the collection was split into two parts. The first half was purchased by a bookseller who, despite being the first to spot the images, only decided to buy half. The other sixteen prints reached the hands of an enthusiast of Asian art who, arriving a few moments later, was immediately intrigued and contented himself with taking what remained. The first sixteen images were offered to Ruggero Pini, a collector and scholar of photographic history in the Lake Como area, who, drawing on his expertise, immediately recognized their great significance. To ascertain their authorship, he consulted Giovan Battista Castellani's travel diary published in 1860, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China fatto ed osservato sui luoghi*, linking one of the photographs to an engraving included in the book [cat. 34-35].

¹⁰ The four photographs represent a seated mandarin, a standing mandarin, a family group, and a view of the Huxin ting Tea Pavilion (known as the Willow Pattern Tea House) and the nine-plank bridge in the Yu Garden, Shanghai (subjects are identified by the Getty Research Institute cataloguer). The images of a seated mandarin and of a family group were published in the volume edited in 2011 by the GRI (Cody, Terpak 2011b, 122-3).

¹¹ Régine Thiriez is a scholar and collector of nineteenth-century photography in China, and a former research associate at the Institut d'Asie Orientale (IAO) in Lyon.

¹² A comparison with examples of letters handwritten by Giacomo Caneva from the Padua Civic Library collection suggests that the pencil captions on the secondary mounts to which Caneva's photographs are attached may be in his hand, though some doubts remain (see Vanzella 1997, 38-9). On the other hand, the title handwritten in pen on the back of the photograph in the Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte does not appear to be by Caneva. The image, which once belonged to Luigi Sacchi, was published for the first time in Cassanelli 1998, 142.

Infatti, anche se nel diario di Castellani la professione «fotografo» relativa a Caneva viene nominata una sola volta (Castellani 1860a, 140), un fine ricercatore sulla storia della fotografia italiana come Pini era a conoscenza che il fotografo Milanese Luigi Sacchi sulla rivista *L'artista* del 12 gennaio 1859, da lui edita, aveva parlato del viaggio e di Caneva come fotografo scelto dalla spedizione.¹³ Dunque, l'ipotesi dell'attribuzione a Caneva delle fotografie appena acquistate divenne indubbia. Al fine di celebrare l'eccezionale ritrovamento, Ruggero Pini fece restaurare le fotografie e le pubblicò in un volumetto stampato in pochi esemplari, edito da un suo referente parigino, il *dealer* di fotografia Csaba Morocz, pensando di commercializzarne l'insieme all'estero, considerandolo straordinariamente importante sul mercato internazionale (*Giacomo Caneva en Chine* 2007).¹⁴

Contrariamente al libraio che vendette le 16 fotografie a Pini, l'appassionato di cose orientali che acquistò le altre 16 si rigirò tra le mani le fotografie della Cina e dell'India per un qualche tempo, guardandole con curiosità, pur non essendo in grado di comprenderne la straordinaria importanza. Dopo un anno, però, decise di disfarsene. Chiese allora informazioni a degli esperti di fotografia,

ma questi non seppero dargli risposte esaustive. Si affidò a una casa d'aste milanese per proporle in vendita: ne ottenne un rifiuto, ma anche il numero di telefono di un collezionista di Treviso che avrebbe potuto essere interessato al loro acquisto.

Fu in tal modo che chi scrive venne contattato. Alla visione delle immagini a video non fu una scelta facile quella di propendere per l'acquisto delle rimanenti sedici fotografie di un viaggio in Asia di autore sconosciuto. In ogni caso, la conferma da parte del venditore che le fotografie non avessero una provenienza francese o inglese, e che anzi uscissero da una vecchia dimora lombarda in dismissione, permetteva di restringere moltissimo l'area ove rintracciarne l'autore. Pochi elementi sembravano far sperare in un'attribuzione a Caneva, solo quella strana sensazione che pervade un ricercatore nel momento in cui si rende conto di essere in procinto di fare una scoperta sensazionale. Decisi per l'acquisto e le fotografie approdarono in riva al fiume Sile a Treviso. Fu messa in moto allora la macchina dello studio e dell'approfondimento, attraverso la quale furono contattati diversi studiosi italiani di storia della fotografia, che dettero pareri dubbiosi, se non negativi.

13 Nell'articolo della rivista *L'artista*, Sacchi afferma che «Il fotografo è divenuto un individuo indispensabile per qualunque nuova impresa, e se in questi ultimi anni almeno uno venne sempre aggiunto a qualunque spedizione industriale o scientifica d'oltralpi, l'Italia dimostra essa pure di saper apprezzare quanto sia l'utile che si possa ritrarre da quest'arte mirabile. La società serica Castellani e Freschi nel momento che stava per lasciare Milano diretta all'India e alla China, pensò essa pure alla necessità di avere un fotografo a sua disposizione, e perciò col mezzo del telegrafo invitava il rinomato Caneva di Roma a volersi condurre a Milano per le opportune intelligenze. Tre giorni dopo egli era già fra noi pronto a riunirsi a quella spedizione. Provvedersi di una camera ottica, far costruire un cavalletto, procacciarsi i liquidi, i sali e le sostanze tutte che potevano necessitare per sì importante viaggio fu affare di pochi momenti, tanto è la sua attività, e poche ore dopo tutti erano tradotti da una locomotiva alla volta di Trieste. Noi dobbiamo grandissime lodi, e pel pensiero e per la scelta del fotografo, giacché Caneva oltre la grandissima sua capacità in questa nuova arte, aggiunge il talento di rinomato pittore, non che facilità di pronti ripieghi, sempre indispensabili in simili viaggi, come pure gode di una robustezza non comune e franchezza di spirito, da far presagire sin d'ora l'esito più fortunato». (Sacchi 1859, 16, citato in Miraglia 1996, 19). Tra le righe di questo articolo si può notare quale eccellente considerazione avesse Sacchi nei confronti di Giacomo Caneva, sia come fotografo sia come pittore, ritenendolo assolutamente capace di portare a compimento un tale avventuroso progetto. Il rapporto tra i due, da considerarsi entrambi tra i padri della fotografia italiana, non è mai stato indagato a fondo, ma nasce certamente dai contatti professionali intercorsi nelle frequentazioni romane di Luigi Sacchi del 1853.

14 L'opuscolo, stampato nel novembre del 2007, con testo in italiano e francese, contiene alcune note sia sul viaggio che sull'autore delle immagini, la riproduzione di tutte le sedici fotografie (di cui 13 ascrivibili alla Cina e 3 all'India), la trascrizione delle didascalie originali e i numeri progressivi che si trovano manoscritti a matita su gran parte dei supporti secondari, sui quali le fotografie sono fissate. Inoltre sono pubblicati la copertina e il frontespizio della prima edizione del volume Castellani 1860a. Cf. *Giacomo Caneva en Chine* 2007.

While Castellani's travel diary only once mentions that Caneva's profession was "photographer" (Castellani 1860a, 140), Pini was aware that the Milanese photographer Luigi Sacchi had mentioned the journey and Caneva's role in the magazine *L'artista* on 12 January 1859.¹³ As such, there was little doubt that the newly acquired photographs could be attributed to Caneva. Considering their importance in the history of photography and to celebrate this exceptional discovery, Ruggero Pini arranged for the photographs to be restored and published in a small volume printed by the Paris photography dealer Csaba Morocz (*Giacomo Caneva en Chine* 2007).¹⁴

The other sixteen images, bought by the Asian art connoisseur, remained in his possession for some time. Curious about their provenance and purpose, but unaware of their extraordinary importance, he decided to sell them. He contacted photographic experts for information, but they were unable to provide comprehensive

answers. He inquired with a Milanese auction house about selling them, but his proposal was rebuffed. Finally, he obtained the number of a Treviso collector who might be interested in buying them.

This is how I was contacted. After viewing the photographs online, it remained a difficult decision to purchase these sixteen photographs of a trip to Asia by a then unknown author. The seller's confirmation that the photographs didn't come from France or England, but rather from an old Lombard residence, narrowed the scope of the inquiry. Amid the giddy feeling that pervades the researcher on the verge of a sensational discovery, some elements gave me hope that these photographs could be attributed to Caneva. In the end, I decided to purchase them and the photographs arrived in Treviso. Intensive study and research soon followed, involving consultations with several Italian scholars of the history of photography, who rendered doubtful if not disqualifying opinions.

13 In his article published in the magazine *L'artista*, Sacchi states that, "The photographer has become an indispensable individual for any new venture, and if, in recent years at least, one has always been added to any industrial or scientific expedition beyond the Alps, Italy also demonstrates that it appreciates how useful this admirable art can be. The Castellani-Freschi silk expedition, as it was about to leave Milan for India and China, also thought of the need to have a photographer at its disposal, and therefore sent a telegram to the renowned Caneva in Rome, inviting him to come to Milan for the necessary arrangements. Three days later, he was already among us, ready to join the expedition. Procuring a camera, having a tripod built, and obtaining the liquids, salts, and all the other substances that might be needed for such an important journey took a matter of moments, such was his efficiency, and a few hours later everyone was transported by locomotive to Trieste. We owe enormous praise both to the idea and to the choice of the photographer, since Caneva, in addition to his great skill in this new art, also possesses the talent of a renowned painter and the ability to make quick changes, always indispensable on such journeys. He also enjoys an uncommon robustness and frankness of spirit, which already bodes well for a most fortunate outcome" (Sacchi 1859, 16, cited in Miraglia 1996, 19). The article demonstrates that Sacchi regarded Giacomo Caneva highly both as a photographer and as a painter and considered him absolutely capable of undertaking the project. The relationship between the two, both considered to be among the fathers of Italian photography, has never been thoroughly investigated, but it certainly arose from professional contacts made during Luigi Sacchi's visits to Rome in 1853. See Miraglia 1996, 19.

14 The brochure, printed in November 2007, with texts in Italian and French, contains notes on both the journey and the author of the images, reproductions of all sixteen photographs (thirteen located in China and three in India), the transcription of the original captions, and the sequential numbers handwritten in pencil on most of the secondary supports on which the photographs are mounted. The cover and title page of the first edition of the volume Castellani 1860a were also published. Cf. *Giacomo Caneva en Chine* (2007).

Fortunatamente fu contattato anche Terry Bennett, storico e collezionista della fotografia dell'Asia orientale, che immediatamente rispose all'invio delle immagini con la riproduzione di una pagina della rivista francese *L'Illustration: Journal Universel* del 9 novembre 1861 dove, nell'articolo «Voyage de sir Edmund Broomley» a firma di Henri Este, appariva una delle immagini stesse, traslata in xilografia, riportante la didascalia «Le gouverneur militaire de Shang-hai et quatre impériaux - D'après une photo-gr. de M. Canova» (Il governatore militare di Shanghai e quattro imperiali - Da una fotografia del sig. Canova) (Este 1861, 300) [fig. 4.2]. Pur nell'errore del confondere il nome di Caneva con quello dell'insigne scultore Canova, l'informazione pubblicata sulla rivista si rivelava fondamentale per confermare l'ipotesi: le fotografie erano di mano di Giacomo Caneva. Si trattava di uno dei più importanti ritrovamenti di fotografia storica italiana di quegli ultimi anni.

Nella certezza dunque che finalmente fosse venuto alla luce l'apparato iconografico di quello che era un viaggio dimenticato, mi misi in contatto con Claudio Zanier dell'Università di Pisa che, nel 1993, aveva pubblicato il saggio *Alla ricerca del seme perduto: sulla via della seta tra scienza e speculazione (1858-1862)*, dedicato alla sua puntualissima indagine sulla spedizione Castellani-Freschi. Il prof. Zanier rimase enormemente stupito del fatto che esistessero immagini di quel viaggio, cosa di cui lui, nonostante l'approfonditissima ricerca, era completamente all'oscuro. In vista dell'anniversario dei centocinquant'anni del viaggio (1859-2009) ci attivammo per cercare di mettere in piedi un'esposizione

con relativo catalogo, quando venni a sapere che un altro collezionista di Como (Ruggero Pini) aveva rintracciato delle fotografie dell'Asia di Caneva. Quando ci mettemmo in contatto fu chiaro a entrambi che il materiale proveniva dallo stesso ritrovamento e dunque ci scambiammo osservazioni pertinenti con la possibilità di ammirare le altrui fotografie. Purtroppo non trovammo un piano di equilibrio che potesse portare le immagini a essere presentate insieme nella esposizione in ipotesi e, anche per ulteriori difficoltà sovrappostesi, l'occasione della grande mostra per l'anniversario della spedizione sfumò. La ricerca sulle fotografie comunque continuò e attraverso i contatti del prof. Zanier, fu operata una collaborazione tra l'Università di Pisa, l'Università di Padova e il China National Silk Museum di Hangzhou, che portò alla pubblicazione del volume *On the Rearing of Silkworms in China Carried Out and Observed in Loco* (Castellani [1860] 2016) contenente la riproduzione di ventuno fotografie della Cina e una dell'India tra quelle eseguite da Giacomo Caneva.¹⁵ L'anno successivo, presso la Biblioteca La Vigna di Vicenza, vennero esposte per la prima volta in assoluto le 16 fotografie della *tranche* trevigiana del ritrovamento, in una mostra aperta da un convegno dal titolo *1859. Sulla via della seta*.

Un'ultima immagine sicuramente del viaggio (simile a una già presente nella collezione Vanzella) è apparsa sul mercato nel 2017, passando in asta attraverso la dispersione di alcune fotografie che, come quella della Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte di Torino, erano appartenute al fotografo Luigi Sacchi.¹⁶

15 Le fotografie pubblicate nel volume cinese appartengono in parte alla collezione Pini e in parte alla collezione Vanzella. Si veda Castellani, [1860] 2016.

16 Asta «Fotografia» della Bolaffi di Torino dell'11 aprile 2017, lotto nr. 21. La fotografia è controfondata su cartoncino riportante il timbro 'A. Sacchi' (Archimede, figlio di Luigi Sacchi) al verso.

Fortunately, I also contacted Terry Bennett, a historian and collector of East Asian photography, who responded immediately with a reproduction of a page from the French magazine, *L'Illustration: Journal Universel*, dated 9 November 1861. In the article, "Voyage de sir Edmund Broomley by Henri Este", one of the images, rendered as a woodcut, accompanied the article and was appended with the caption, "Le gouverneur militaire de Shanghai et quatre impériaux - D'après une fotogr. de M. Canova" (The Military Governor of Shanghai and Four Imperials - From a photograph by Mr. Canova) (Este 1861, 300) [fig. 4.2]. Despite confusing Caneva with the famous sculptor Canova, this information proved crucial in confirming the hypothesis: these photographs were taken by Giacomo Caneva. It constituted one of the most important discoveries in the history of Italian photography in recent years.

Convinced that the iconographic apparatus of what was, until then, a mostly forgotten journey had finally come to light, I contacted Claudio Zanier of the University of Pisa, who, in 1993, had published a meticulous investigation of the Castellani-Freschi expedition, entitled *Alla ricerca del seme perduto: sulla via della seta tra scienza e speculazione (1858-1862)*. Prof. Zanier was surprised, despite his extensive research, to learn that images from the journey existed. With an eye towards the 150th anniversary of the expedition (1859-2009), we set out to organize an exhibition and publish a catalogue. It was in the course of preparing that project that I learned that another

collector from Como, Ruggero Pini, had also tracked down some of Caneva's Asian photographs. When we were able to speak, it became clear to us both that the material came from the same fortuitous find. We exchanged what we had discovered so far and sought the opportunity to admire each other's photographs. Unfortunately, we were unable to strike a balance that would have permitted the images to be shown together, and, due to further complications, an exhibition to mark the anniversary of the expedition faded away. However, research on the photographs continued and, through Prof. Zanier's scholarly contacts, a collaborative research project was established between the University of Pisa, the University of Padua, and the China National Silk Museum in Hangzhou. These efforts led to the publication of *On the Rearing of Silkworms in China Carried Out and Observed in Loco* (Castellani [1860] 2016), which contains reproductions of twenty-one photographs of China and one of India taken by Giacomo Caneva.¹⁵ The following year, at the Biblioteca La Vigna in Vicenza, the sixteen photographs of the Treviso section of the collection were exhibited for the first time ever, and were the subject of the accompanying conference, *1859. On the Silk Road*.

One final image from the journey (similar to one in the Vanzella Collection) appeared on the market in 2017. It was part of a collection of photographs put up for auction which, like the one held in the Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte in Turin, had once belonged to the photographer Luigi Sacchi.¹⁶

¹⁵ The photographs published in the Chinese volume belong in part to the Pini Collection and in part to the Vanzella Collection. See Castellani [1860] 2016.

¹⁶ Auction "Photography" by Bolaffi, held in Turin on 11 April 2017, lot no. 21. The photograph is mounted on cardboard and bears the stamp 'A. Sacchi' (Archimede, son of Luigi Sacchi) on the reverse.

Si ha notizia anche di un'altra fotografia attribuibile a Giacomo Caneva, apparsa in un'asta americana nel 2018, raffigurante una veduta di un tempio buddhista a Pointe de Galle (Ceylon, oggi Sri Lanka), città dove fece tappa la nave in cui erano imbarcati i membri della spedizione. L'immagine, una carta salata leggermente albuminata di dimensioni 15,9 × 21 cm, avrebbe tutte le caratteristiche per essere considerata di sua mano.¹⁷

A questo punto si può continuare a chiedersi perché queste fotografie siano così rare. Come tante altre domande poste in questo scritto, anche questa non trova a oggi una risposta, ma solo delle ipotesi. Come dimostrano i numeri vergati a matita dal fotografo sul cartoncino dove sono applicate le fotografie, i negativi ripresi durante il viaggio erano numerosi (la riproduzione dell'acquarello dell'interno del tempio buddhista [cat. 29] porta il numero 267a). Sicuramente durante il viaggio Giacomo Caneva, capace tecnico di quella stampa fotografica che all'epoca abbisognava solo dei prodotti chimici utili e della luce solare, ebbe certamente il tempo e i modi per stamparne numerosi esemplari. Ma la scomparsa o la distruzione dei negativi, che rappresentavano il vero 'tesoro' della sua professione, fu con certezza l'elemento chiave che provocò questa catastrofe. La dimenticanza, in qualche luogo ormai impossibile da raggiungere, del plico ove i negativi erano conservati, un'improvvisa folata di vento a spazzare la tolda trascinandolo in mare, un allagamento degli scaffali ove le fotografie erano conservate, molte, troppe possono essere state le

eventualità. Come troppi i confini attraversati: in Cina si era in piena Seconda Guerra dell'Oppio, il Giappone era ancora chiuso nel suo isolamento, Ceylon e l'India erano sotto il dominio inglese, l'Egitto, perennemente stremato dalla corruzione, era sotto il dominio della Sacra Porta, Trieste faceva parte dell'Impero Austro-Ungarico, in Veneto e Lombardia si stava combattendo la Seconda Guerra d'Indipendenza e Caneva doveva tornare fino a Roma. Potrebbe essere stato, tra gli altri, un doganiere sospettoso e intransigente o un ufficiale non sufficientemente retribuito dalla mancia elargita ad aver disposto il sequestro della busta o della cassetta dove i preziosi negativi, impilati uno sull'altro, attendevano la tranquillità di poter essere stampati, per far passare alla storia l'artista che li aveva prodotti. «Giacomo Caneva primo fotografo professionista a immortalare l'est della Cina» avrebbe ro titolato allora i quotidiani e le riviste di tutto il mondo. Invece restò poco, un paio di fotografie riprodotte malamente e un nome storpiato su di un settimanale francese e forse null'altro, se non la delusione di un fotografo, che pur già sufficientemente celebre, era certamente cosciente di aver perduto l'occasione della vita. Questo fino ai nostri giorni. Ora in questo catalogo, ci si può far sorprendere dalla prima occasione per vedere riunite queste trentadue fotografie eccezionali, uscite improvvisamente dal buio del tempo e riapparire per illuminarci su di una storia lontana e su luoghi ormai cancellati dalla stratificazione dei giorni, nello sviluppo continuo e improrogabile della nostra civiltà.

¹⁷ Asta «Original 19th Century Photographs from around the World» di Antiquphoto Auction House, tenutasi a Indio (California) il 27 ottobre 2018, lotto nr. 1095.

News of another photograph attributed to Giacomo Caneva appeared at auction in the United States in 2018. It depicts a view of a Buddhist temple in Pointe de Galle, Ceylon (now Sri Lanka), which was one of the expedition's ports of call. The image, a slightly albuminated salted paper print measuring 15.9×21 cm, bears all the characteristics of his work.¹⁷

Taking this history into account, one might wonder why Caneva's Asian photographs remain so rare. Like many of the other questions posed in this article, this too remains difficult to answer, and we can only speculate. As documented by the numbers written in pencil by Caneva on the cardboard on which the photographs are mounted, he took many negatives during the trip (the reproduction of the watercolor of the interior of the Buddhist temple [cat. 29] bears the number 267a). A skilled technician of photographic printing, which at the time required only the required chemicals and sunlight, Caneva certainly possessed the time and means to print numerous copies. A greater mystery surrounds the loss of the true 'treasure' of his profession, the negatives, which has undoubtedly contributed to the small number of images that have passed into the historical record. Were they damaged, destroyed, or simply misplaced? Many different circumstances could have led to their loss. Perhaps they were damaged by the tropical weather? Or the crate containing the negatives was swept overboard during the journey home? Or the shelves on which they were stored were damaged by water or fire? Or perhaps someone simply set aside the negatives, and they sit undisturbed in some forgotten place?

The Castellani-Freschi Expedition had to cross many borders: China was in the midst of the Second Opium War and the Taiping Rebellion; Japan remained closed off in isolation; Ceylon and India were under the British Raj; Egypt, perpetually exhausted by corruption, was under the nominal rule of the Sublime Porte; Trieste was a port of the Austrian Empire; the Second Italian War of Independence was being fought across Veneto and Lombardy; and Caneva had to return to Rome in the Papal States. Perhaps at one of these borders a suspicious and uncompromising customs officer, or an official who was insufficiently bribed, ordered the seizure of the envelope or box where the precious negatives, stacked one atop another, waited to be printed. If they had been printed and entered into wider circulation, they could have made Caneva famous. Newspapers and magazines around the world would have celebrated: "Giacomo Caneva, the first professional photographer to immortalize Eastern China". Instead, little remained of his labors: a few poorly reproduced photographs and a mangled name in a French weekly. And, perhaps, the daydreams of a photographer who, although already famous, was certainly aware that he had missed the opportunity of a lifetime. Such was the case until today. The catalogue you hold in your hands provides the first opportunity to marvel at these thirty-two exceptional photographs, assembled together again, as they suddenly emerge from history's shadows to shed light on a forgotten history as well as on people and places eroded by time's steady march and by the inexorable development of civilization.

¹⁷ Auction "Original 19th Century Photographs from around the World" by Antiqphoto Auction House, held in Indio, California, on 27 October 2018, lot no. 1095.

Catalogo | Catalogue

1

Autoritratto, 1850 circa
 Olio su tela
 38,8 × 35,3 cm
 Firma in basso a destra
 Collezione Vanzella, Treviso

L'autoritratto di Giacomo Caneva raffigura il pittore e fotografo con la sua caratteristica barba, all'età di circa 40 anni. Originario di Padova, Caneva si formò in pittura prospettica all'Accademia di Belle Arti di Venezia (Pietrucci 1858, 68, citato in Rampin 1997, 115). Il suo insegnante era Tranquillo Orsi, specializzato in paesaggi e vedute nella tradizione della pittura veneziana del XVIII secolo (Rampin 1997, 114). Caneva si trasferì a Roma, capitale dello Stato Pontificio, seguendo una pratica consolidata tra artisti e architetti, per studiare e copiare il patrimonio classico e rinascimentale della città. Nel 1841 assistette l'architetto veneziano Giuseppe Jappelli nella ristrutturazione del giardino di Villa Torlonia (Moroni 1860, 315, citato in Becchetti 1989, 15; 24 nota 27).^{*} Tra gli artisti veneti che vissero a Roma, il pittore bellunese Ippolito Caffi è noto per le sue vedute dei monumenti e dei luoghi simbolo della città. Due dipinti sorprendentemente simili del Pantheon di Roma, realizzati da Caffi e Caneva, conservati rispettivamente al Museo di Roma (Palazzo Braschi) e al Museo d'arte Medievale e Moderna di Padova, suggeriscono che l'opera di Caffi potrebbe aver ispirato Caneva nella composizione e nella prospettiva.^{**} Caneva è conosciuto soprattutto per i suoi calotipi raffiguranti monumenti e luoghi simbolo di Roma, ripresi con un approccio profondamente legato alla sua formazione di pittore prospettico.

^{*} Secondo Moroni, Caneva diresse parzialmente, con buoni risultati, i lavori a Villa Torlonia su progetto di Giuseppe Japelli, tra il 1839 e il 1840 (Moroni 1860). Si veda anche Rampin 1997, 115-17, e il saggio di Bonetti *infra*. Costruita dall'influente banchiere Giovanni Torlonia (1756-1829), la villa sarebbe poi diventata la residenza di Mussolini negli anni Venti.

^{**} Il dipinto di Caffi intitolato *Veduta di piazza del Pantheon* (Museo di Roma inv. MR 167) è datato al 1837. L'opera di Caneva intitolata *La Piazza del Pantheon* (Padova, Museo d'arte medievale e moderna, inv. 2019) è datata al 1843.

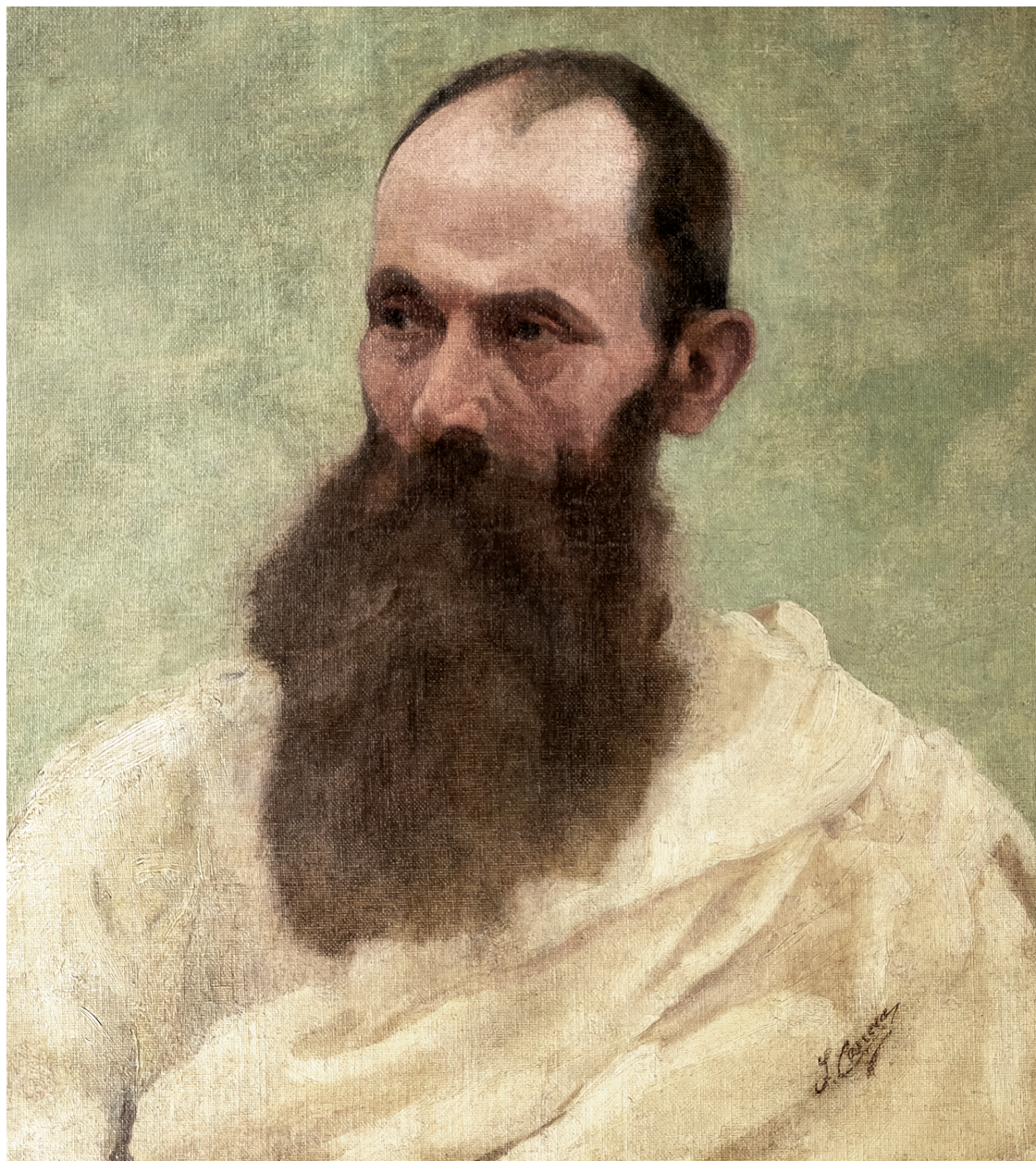
1

Self-portrait, c. 1850
 Oil on canvas
 38,8 × 35,3 cm
 Signed on the lower right corner
 Vanzella Collection, Treviso

Giacomo Caneva's self-portrait depicts the painter and photographer at around 40 years old with his characteristic beard. A native of Padua, Caneva first trained in perspective painting at the Academy of Fine Arts in Venice (Pietrucci 1858, 68, cited in Rampin 1997, 115). His teacher was Tranquillo Orsi, who specialized in landscapes and cityscapes (*vedute*) in the tradition of eighteenth-century Venetian painting (Rampin 1997, 114). Caneva later moved to Rome, capital of the Papal States, following the established practice among artists and architects to study and copy the city's Classical and Renaissance heritage. In 1841 he assisted the Venetian architect Giuseppe Jappelli in completing the garden of Villa Torlonia (Moroni 1860, 315, cited in Becchetti 1989, 15; 24 fn. 27).^{*} Among artists from the Veneto region who lived in Rome, the Belluno-born painter Ippolito Caffi is well-known for his *vedute* of the city's landmarks and monuments. Two strikingly similar paintings of Rome's Pantheon, one by Caffi and one by Caneva, are preserved in the Museo di Roma (Palazzo Braschi) and in the Padua Museo d'Arte Medievale e Moderna, suggesting that Caffi's work may have inspired Caneva's composition and use of perspective.^{**} Caneva is best known by historians for his calotypes depicting Roman monuments and landmarks, which employed an approach that reflected his training as a perspective painter.

^{*} According to Moroni, Caneva partially directed, with good results, the works in Villa Torlonia on the project of Giuseppe Japelli, between 1839 and 1840 (Moroni 1860). See also Rampin 1997, 115-17, and Bonetti's essay *infra*. Built by influential banker Giovanni Torlonia (1756-1829), the Villa would eventually serve as Mussolini's residence in the 1920s.

^{**} Caffi's painting *Veduta di piazza del Pantheon* (Museo di Roma inv. MR 167) is dated to 1837. Caneva's work *La Piazza del Pantheon* (Padua, Museo d'Arte Medievale e Moderna, inv. 2019) is dated to 1843.



2

Piazza Navona, 1850-52

Carta salata da negativo di carta

211 × 271 mm

Iscrizioni sul supporto primario: verso firma 'G. Caneva'; quattro triangoli di carta incollati in corrispondenza dei quattro angoli

Collezione Vanzella, Treviso

La fotografia di Piazza Navona raffigura la Fontana del Moro e la Fontana dei Quattro Fiumi, entrambe progettate da Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) nel XVII secolo e una serie di carrozze e passanti, sullo sfondo della Chiesa di Sant'Agnese in Agone.* Caneva fu tra i primi fotografi italiani a creare collezioni di calotipi raffiguranti monumenti romani, rovine, campagne e persone in costume locale, che venivano acquistate dai viaggiatori del *grand tour* in visita in Italia (Becchetti 1987; Bonetti 2008a; 2008b). Le fotografie più famose e diffuse di Caneva ritraggono monumenti come il tempio di Vesta e i Fori, nonché vedute idilliache della campagna intorno a Roma, con scene di alberi, rovine e modelli in abiti tradizionali [figg. 2.2, 2.4-9, 2.13]. Caneva realizzò anche impressioni fotografiche di sculture nelle collezioni dei Musei Vaticani e dei Musei Capitolini, che vendeva ai turisti come souvenir e agli artisti come modelli [fig. 2.10]. È considerato parte della Scuola Fotografica Romana, che comprende anche i fotografi Frédéric Flachéron, Eugène Constant, Pedro de Alcántara Téllez-Girón e Alfred-Nicolas Normand (si veda Bonetti *infra*). Questo gruppo di fotografi si riuniva al Caffè Greco, situato in via Condotti, e a Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia a Roma e naturale punto di ritrovo per gli artisti internazionali residenti in città.

* Un altro esemplare della stessa immagine è pubblicato in Becchetti 1989.

2

Piazza Navona, 1850-52

Salted paper print from paper negative

211 × 271 mm

Inscriptions on primary support: verso signature 'G. Caneva'; four paper triangles glued at the four corners

Vanzella Collection, Treviso

The photograph of Piazza Navona depicts the seventeenth-century Fontana del Moro and Fontana dei Quattro Fiumi, both designed by Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), and a series of carriages and passersby with the Church of Sant'Agnese in Agone in the background.* Caneva was one of the earliest Italian photographers to assemble calotype collections that represented Roman monuments, ruins, landscapes, and people in local costume, which were often acquired by *Grand Tour* travelers (Becchetti 1987; Bonetti 2008a; 2008b). Caneva's best-known and most widely circulated photographs featured monuments such as the Temple of Vesta and the *Fora*, as well as idyllic views of the countryside around Rome, including scenes of trees, ruins, and models dressed in traditional costume [figs 2.2, 2.4-9, 2.13]. Caneva also made photographic impressions of sculptures from the collections of the Vatican Museums and the Capitoline Museums, which he sold as souvenirs to tourists and as models to artists [fig. 2.10]. He is considered part of the Roman School of Photography, which also includes photographers Frédéric Flachéron, Eugène Constant, Pedro de Alcántara Téllez-Girón, and Alfred-Nicolas Normand (see Bonetti *infra*). This group congregated at the Caffè Greco, located on Via Condotti, and at the Villa Medici, the headquarters of the French Academy in Rome and a natural gathering spot for international artists living in Italy.

* Another print from the same negative is published in Becchetti 1989.





cat. 3



cat. 4

3

Porta d'ingresso del Government House, Calcutta, 1859
Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata
172 × 237 (282 × 396) mm
Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* '1' (?); *verso* '89'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Pini, Como

4

Moschea di Ghulam Muhammad, Calcutta, 1859
Carta salata da negativo di carta
177 × 257 (284 × 402) mm
Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* '2'; *verso* '75'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Pini, Como

L'attenzione di Caneva per le strutture architettoniche monumentali e il suo uso efficace della prospettiva per creare composizioni armoniose sono evidenti nella fotografia dell'ingresso della sede del governo britannico nella capitale dell'India colonizzata, Calcutta. Nella fotografia del Government House la composizione di Caneva bilancia la linea orizzontale della recinzione in primo piano con la diagonale tracciata dai tre elementi architettonici al centro dell'immagine. L'assenza di persone crea un senso di desolazione e distacco che evoca la fotografia coloniale dello stesso periodo.* Nella fotografia della moschea di Ghulam Muhammad, al contrario, si distinguono nell'angolo in basso a sinistra le sagome sfocate di persone in movimento, ridotte a ombre a causa del lungo tempo di esposizione, e in basso a destra si intravede un cocchiere in carrozza. Dopo essere arrivato a Calcutta con Gherardo Freschi, la compagna di quest'ultimo, Rosina Granderie Mure, e il barone Francesco Ferdinando de' Perfetti il 14 febbraio 1859, Caneva raggiunse Castellani a Shanghai (Zanier 1993, 93-4; 108 nota 48). Freschi rimase più a lungo per verificare se il Bengala offrisse seme-bachi sano (94-5). Una volta scoperti i segni della pebrina, Freschi annunciò pubblicamente la notizia, tornò a Calcutta e si unì agli altri membri della spedizione a Shanghai (97-9; 104).

* Alcuni esempi vengono analizzati dal punto di vista dell'orientalismo in Behdad; Gartlan 2013.

3

Gateway to Government House, Calcutta, 1859
Salted paper print from paper negative, slightly albuminated
172 × 237 (282 × 396) mm
Inscriptions on secondary support: *recto* '1' (?); *verso* '89'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Pini Collection, Como

4

Ghulam Muhammad Mosque, Calcutta, 1859
Salted paper print from paper negative
177 × 257 (284 × 402) mm
Inscriptions on secondary support: *recto* '2'; *verso* '75'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Pini Collection, Como

Caneva's focus on monumental architecture and his effective use of perspective to create harmonious compositions are evident in the photograph of the Gateway to the British Government House in Calcutta, at the time the seat of British administration in the colony. In the photograph, Caneva's composition balances the horizontal line created by the fence in the foreground with the diagonal drawn by the three architectural elements at the image's centre. The absence of people creates a sense of desolation and detachment that resembles colonial photography from the same period.* In the photograph of the Ghulam Muhammad Mosque, in contrast, the fading shapes of moving people – blurred due to the long exposure time – can be discerned in the lower left corner, while a carriage driver can be detected in the lower right. After reaching Calcutta with Gherardo Freschi, his partner Rosina Granderie Mure, and Baron Francesco Ferdinando de' Perfetti on 14 February 1859, Caneva joined Castellani in Shanghai after a short stay (Zanier 1993, 93-4; 108 fn. 48). Freschi stayed on longer to verify whether Bengal possessed healthy silkworm eggs (94-5). Once he detected signs of pébrine, Freschi returned to Calcutta and joined the other expedition members in Shanghai (97-9; 104).

* Some examples are analysed from the viewpoint of Orientalism in Behdad; Gartlan 2013.







cat. 6

5

Eden Gardens (?), Calcutta, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata
178 × 235 (280 × 400) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'laghetto / piante di loto';
verso '195'; 'Amanti (?)'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato
ai quattro angoli

Collezione Vanzella, Treviso

6

Pagoda birmana negli Eden Gardens, Calcutta, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata
237 × 178 (398 × 280) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* '5 R'; *verso* '28 / 28'; tracce
di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Pini, Como

La pagoda birmana negli Eden Gardens di Calcutta, identificata per la prima volta nelle ricerche di Régine Thiriez sulla fotografia di Giacomo Caneva, è una struttura sacra buddhista in legno costruita nel 1852 da Ma Kin, vedova di Maung Honon, governatore di Prome che venne portata a Calcutta come trofeo di guerra dalle forze britanniche dopo la Seconda Guerra Anglo-Birmana (1852-53). Nel 1856, durante la ristrutturazione dei giardini, fu installata su un'isola artificiale dove divenne sia un simbolo della conquista coloniale britannica sia un pittoresco elemento decorativo. Nella fotografia, dietro un sentiero, si intravede un arco di pietra, protetto da una scultura raffigurante un *manushya* (creatura per metà umana e metà leonina) e un *nagar* (drago). Osservando la stampa da vicino o con una lente d'ingrandimento, si nota la penetrazione dell'immagine nelle fibre della carta, caratteristica delle stampe da negativo su carta. Questo crea una sfocatura dei contorni che dà un'impressione di antichità, in contrasto con le immagini estremamente dettagliate e nitide delle stampe da negativo di vetro.

5

Eden Gardens (?), Calcutta, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated
178 × 235 (280 × 400) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'pond / lotus plants';
verso '195'; 'Lovers (?)'; traces of mounting of a sheet of paper glued at
four corners

Vanzella Collection, Treviso

6

Burmese Pagoda in the Eden Gardens, Calcutta, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated
237 × 178 (398 × 280) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* '5 R'; *verso* '28 / 28'; traces
of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Pini Collection, Como

First identified in Régine Thiriez's early research on Giacomo Caneva's photographs, the Burmese Pagoda in the Eden Gardens, Calcutta, is a Buddhist sacred wooden structure. Built in 1852 by Ma Kin, widow of Maung Honon, governor of Prome, it was taken to Calcutta as a war trophy by British forces after the Second Anglo-Burmese War (1852-53). In 1856, during the Eden Gardens' renovation, it was installed on an artificial island where it became a symbol of British colonial conquest as well as a picturesque decorative element. In the photograph, one can detect a stone arch behind a path that is protected by statues depicting a *manushya* (half-human, half-lion creature) and a *nagar* (dragon). Examining the print closely or through a magnifying lens, the image's penetration into the paper's fibers, typical of prints from paper negatives, becomes evident. This effect blurs the contour lines, lending the print an impression of antiquity that stands in contrast to the extremely detailed and sharp images produced from glass negatives.



cat. 6
dettaglio | detail

7

Veduta di navi e barche attraccate presso il *bund*, Shanghai, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata

179 × 244 (283 × 399) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'città europea / lato di mezzogiorno dalla casa Henry Schmits. Non opium ferries (?)'; *verso* '12'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Vanzella, Treviso

La fotografia, ripresa dalla terrazza della casa di un residente tedesco sul *bund*, mostra la moltitudine di piccole imbarcazioni e grandi navi attraccate a Shanghai. Il luogo può essere identificato con l'area vicino al ponte che collegava le concessioni francese e britannica.* A più di 160 anni dalla sua creazione, la stampa, una delle prime immagini del *bund* di Shanghai, risulta molto sbiadita. Nella didascalia, Caneva specifica che quelle raffigurate nell'immagine sono 'non opium ferries'. Infatti, le imbarcazioni utilizzate per conservare l'oppio erano più grandi di quelle visibili nella fotografia e coperte da un tetto. Questi veri e propri magazzini galleggianti, sotto la giurisdizione delle potenze straniere, erano utilizzati per aggirare le restrizioni del governo Qing sul commercio dell'oppio ed evitarne la confisca; gli acquirenti cinesi si recavano a bordo di queste navi per acquistare la droga, che veniva poi contrabbandata nell'entroterra con l'aiuto di commercianti locali.

* La fotografia riprodotta in Suchomel, Suchomelová 2011, 192, sembra raffigurare lo stesso luogo rappresentato nella fotografia di Caneva, ma dalla prospettiva del ponte.

7

View of ships and boats docked at the Bund, Shanghai, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated

179 × 244 (283 × 399) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'European city / Southern side from Henry Schmits' house. Non opium ferries (?)'; *verso* '12'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Vanzella Collection, Treviso

Taken from the terrace of a German resident's house on the Bund (Shanghai's riverfront promenade), this photograph depicts a multitude of small boats and large ships docked at Shanghai. The photograph can be located to an area in the foreign quarter where a bridge linked the French and British concessions.* More than 160 years after its creation, the print – one of the earliest impressions of the Shanghai Bund – is almost faded. In his caption, Caneva specifies that the boats in the image are 'non opium ferries'. The vessels used to store opium were much larger than the craft visible in the photograph and were covered with a roof. These floating warehouses, formally under the jurisdiction of foreign powers, were used to bypass the Qing government's restriction on the opium trade and to avoid confiscation. Chinese buyers would board the ships to purchase the narcotic, which was then smuggled inland with the help of local dealers.

* The photograph reproduced in Suchomel, Suchomelová 2011, 192 appears to depict the same location represented in Caneva's photograph from the perspective of the bridge.





cat. 8



cat. 9



cat. 10

8

Il *daotai* di Shanghai Wu Xu, Shanghai, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata

225 × 167 (401 × 284) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* '1° Mandarin di Sciangai / governatore (?)'; *verso* '125'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Vanzella, Treviso

9

Il *daotai* di Shanghai Wu Xu, Shanghai, 1859

Carta salata da negativo di carta

228 × 157 (393 × 283) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'Mandarino di Sciangai'; '6'; *verso* '191'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Pini, Como

10

Il *daotai* di Shanghai Wu Xu e ufficiali di basso rango, Shanghai, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata

244 × 202 (401 × 283) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'Mandarino e bassi ufficiali'; *verso* '166a'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Vanzella, Treviso

8

Shanghai *Daotai* Wu Xu, Shanghai, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated

225 × 167 (401 × 284) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* '1st Mandarin of Shanghai / governor (?)'; *verso* '125'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Vanzella Collection, Treviso

9

Shanghai *Daotai* Wu Xu, Shanghai, 1859

Salted paper print from paper negative

228 × 157 (393 × 283) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'Mandarin of Shanghai'; '6'; *verso* '191'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Pini Collection, Como

10

Shanghai *Daotai* Wu Xu with low rank officials, Shanghai, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated

244 × 202 (401 × 283) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'Mandarin and low-rank officials'; *verso* '166a'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Vanzella Collection, Treviso

Nel suo trattato sulla spedizione del 1859, Giovan Battista Castellani scrive che il suo contatto in Cina, illustre membro della Société Impériale Zoologique d'Acclimatation e console francese a Shanghai, Charles De Montigny, convinse il «Taou-tae o Governatore di Shanghai» a supportare la spedizione (Castellani 1860a, 6). Il «Taou-tae» menzionato da Castellani è probabilmente il funzionario Qing che compare in tre fotografie di Caneva: il *daotai* di Shanghai, Wu Xu.* I ritratti sono realizzati secondo le convenzioni dei primi studi fotografici in Cina, in cui il soggetto posa con i suoi oggetti preferiti e un paio di tavolini da tè. In due delle tre fotografie, il *daotai* tiene in mano un flacone di tabacco da fiuto, forse un oggetto a cui era particolarmente affezionato. Nella fotografia intitolata da Caneva *Mandarino e bassi ufficiali*, Wu posa accanto a un rolo dipinto nel genere *Huaniao hua* 花鳥畫 (pittura di fiori e uccelli). I suoi assistenti indossano giacche semplici, senza distintivi di rango, e ciascuno porta in mano l'oggetto prescelto, tra cui una spada e una lancia. La cura e l'attenzione ai dettagli, la composizione strutturata secondo le convenzioni dei ritratti realizzati nello stesso periodo negli studi fotografici di Hong Kong e Canton e la disinvoltura con cui Wu posa per le fotografie suggeriscono che Caneva abbia strutturato il ritratto in base alle richieste del soggetto, probabilmente con l'obiettivo di regalargli una stampa.

* L'archivio di Wu Xu, una delle poche risorse archivistiche utili per ricostruire la storia della Ribellione dei Taiping, è conservato presso il Museo della Ribellione dei Taiping a Nanchino. Per dettagli sui ritratti di Wu Xu, si veda Pra Floriani *infra*.

In his treatise about the 1859 expedition, Giovan Battista Castellani mentions that his contact in China, an illustrious member of the Société Impériale Zoologique d'Acclimatation and the French consul in Shanghai, Charles De Montigny, convinced the Shanghai “Taou-tae or Governor of Shanghai” to support the expedition (Castellani 1860a, 6). The “Taou-tae” mentioned by Castellani was likely the Shanghai *Daotai* Wu Xu, the Qing official captured in three of Caneva's photographs.* The portraits were staged according to the conventions of early studio photography in China, where the subject posed with his favorite objects and a couple of tea tables. In two of the three photographs, the *Daotai* holds a snuff bottle, an item that he perhaps was especially fond of. In the photograph Caneva titled *Mandarin and Low-rank Officials*, Wu poses alongside a *Huaniao hua* 花鳥畫 (bird-and-flower painting). His assistants wear simple jackets without rank badges and each holds his chosen object, including a sword and a spear. The care and attention paid to detail, the composition structured according to the conventions of portraits realized in contemporaneous Hong Kong and Canton photo studios, and the ease with which Wu posed for the photographs suggest that Caneva arranged the portrait according to the subject's stipulations, likely with the goal of gifting him a print.

* The Wu Xu archive, one of the few archival resources useful for reconstructing the history of the Taiping Rebellion, is preserved at the Taiping Rebellion Museum, Nanjing. For details on Wu Xu's portraits, see Pra Floriani *infra*.

11

Donna manciù e inserviente, Shanghai (?), 1859

Carta salata da negativo di carta

250 × 179 (403 × 284) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'popolane borghesia a ant ciou fou (?) [Hangzhou]'; *verso* '70'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Vanzella, Treviso

La didascalia di Caneva indica che le due donne nella fotografia sono popolane borghesi di Hangzhou. Tuttavia, la pianta e il tavolino da tè sulla destra e, possibilmente, anche la tazza da tè bianca *gaiwan* 蓋碗 e il dipinto visibile all'estrema destra sono gli stessi oggetti rappresentati nei ritratti di Wu Xu [cat. 8-10]. Questo suggerisce che la fotografia è stata ripresa a Shanghai, nel luogo in cui sono stati realizzati anche i ritratti di Wu Xu. La donna sulla destra, che indossa una fascia decorata, orecchini, una giacca con ampie maniche e un braccialetto, e che esibisce le lunghe unghie delle mani e i piedi non fasciati, è di etnia manciù (le donne Han fasciavano i piedi per ridurne le dimensioni) [cat. 23]. La donna vestita in modo semplice sulla sinistra è la sua inserviente.

11

Manchu woman with attendant, Shanghai (?), 1859

Salted paper print from paper negative

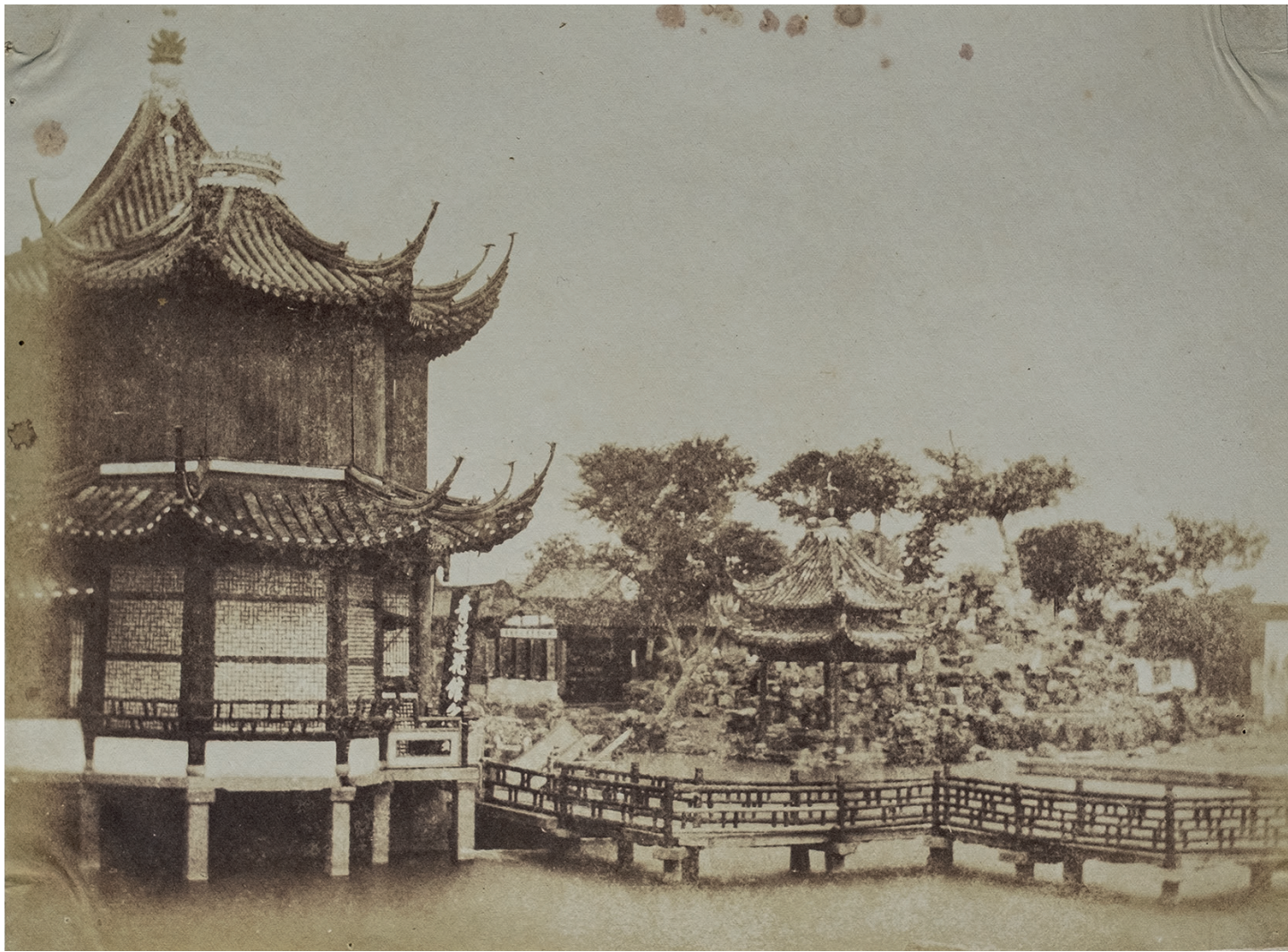
250 × 179 (403 × 284) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'female commoners bourgeoisie in ant ciou fou (?) [Hangzhou]'; *verso* '70'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Vanzella Collection, Treviso

Caneva's caption indicates that the two women in the photograph are commoners and members of Hangzhou's bourgeoisie. Nonetheless, the plant and the tea-table on the right, and possibly also the white *gaiwan* 蓋碗 teacup and the hanging scroll on the far right, are the same objects found in Wu Xu's portraits [cat. 8-10]. This suggests the photograph was also realized in Shanghai, where Wu Xu's portraits were made. The woman on the right, who wears a decorated headband, earrings, a wide-sleeved jacket, and a bracelet, and who displays her long fingernails and unbound feet, was ethnically Manchu (Han women bound their feet) [cat. 23]. The simply dressed woman to her left is an attendant.





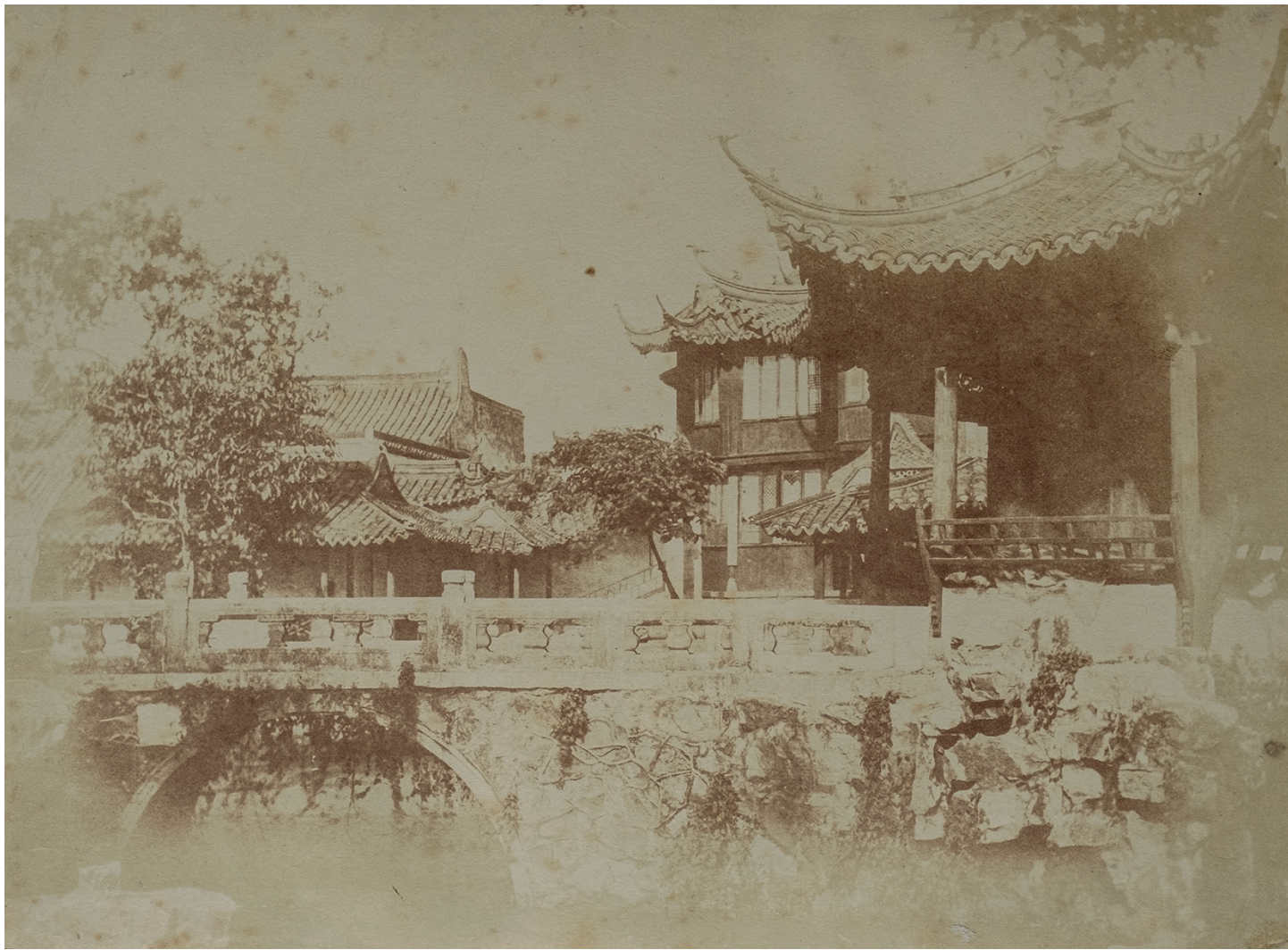
cat. 12



cat. 13



cat. 14



cat. 15

12

Ponte a zigzag presso il Willow Pattern Tea House (*Huxin ting* 湖心亭), giardino Yu (*Yu yuan* 豫園), Shanghai, 1859

Carta salata da negativo di carta

187 × 252 (283 × 396) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'abitazione signorile'; '7'; *verso* '209'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Pini, Como

13

Due padiglioni presso il giardino Yu, Shanghai, 1859

Carta salata da negativo di carta

184 × 260 (283 × 400) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'arco forse in demolizione'; *verso* '14'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Vanzella, Treviso

14

Ponte a zigzag presso il giardino Yu, Shanghai, 1859

Carta salata da negativo di carta

175 × 260 (284 × 393) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'Sciangai'; '1'; *verso* '189'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Pini, Como

15

Padiglioni e ponte nel giardino Yu, Shanghai, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata

189 × 254 (285 × 401) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'abitazioni signorili'; *verso* '126'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Vanzella, Treviso

12

Zigzag bridge at the Willow Pattern Tea House (*Huxin ting* 湖心亭), Yu Garden (*Yu yuan* 豫園), Shanghai, 1859

Salted paper print from paper negative

187 × 252 (283 × 396) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'aristocratic dwelling'; '7'; *verso* '209'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Pini Collection, Como

13

Two pavilions in the Yu Garden, Shanghai, 1859

Salted paper print from paper negative

184 × 260 (283 × 400) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'arch possibly in demolition'; *verso* '14'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Vanzella Collection, Treviso

14

Zigzag bridge at the Yu Garden, Shanghai, 1859

Salted paper print from paper negative

175 × 260 (284 × 393) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'Sciangai'; '1'; *verso* '189'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Pini Collection, Como

15

Pavilions and bridge at the Yu Garden, Shanghai, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated

189 × 254 (285 × 401) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'aristocratic dwelling'; *verso* '126'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Vanzella Collection, Treviso

Il giardino Yu, situato nella città cinese di Shanghai, era uno dei soggetti preferiti dai primi fotografi stranieri che visitavano la Cina. Immagini del giardino si trovano, ad esempio, nella collezione Vacher-Hilditch (Bath Royal Literary and Scientific Institution) e nella collezione di Erwin Dubsky, Lysice. Costruito dall'alto funzionario Pan Yunduan 潘允端 (1526-1601) durante la dinastia Ming, il giardino era stato concepito inizialmente come un tranquillo rifugio dal lavoro per il padre di Pan. Il nome del parco, 'Yu' (豫), indica gli ideali di pace e comfort. Caneva suggerisce che uno dei due padiglioni nelle sue fotografie potrebbe essere 'in demolizione'. Questa impressione è dovuta all'abbandono del giardino tra il XVII e il XIX secolo, nonché ai danni subiti durante l'attacco britannico a Shanghai nella Prima Guerra dell'Oppio (1842) e durante l'assedio di Shanghai da parte della Società della Piccola Spada (1853-55), che utilizzò il Willow Pattern Tea House come centro di comando.

The Yu Garden, located in Shanghai's Chinese quarter, was a favourite subject of early foreign photographers visiting China. Views of the garden can be found, for example, in the Vacher-Hilditch Collection (Bath Royal Literary and Scientific Institution) and in the Collection of Erwin Dubsky, Lysice. Built by high-ranking official Pan Yunduan 潘允端 (1526-1601) during the Ming Dynasty, the garden was initially conceived as a peaceful retreat for Pan's father to escape work. The park's name, 'Yu' (豫) indicates the ideals of peace and comfort. Caneva suggests that one of the two pavilions in his photographs might be 'under demolition.' The garden was abandoned between the late seventeenth century and the nineteenth century, and it was severely damaged during the British attack on Shanghai in the First Opium War (1842) and by the siege of Shanghai by the Small Sword Society (1853-1855), which used the Willow Pattern Tea House as a command centre.

16

Biblioteca imperiale in via Xinglong, Shanghai, 1859
Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata
242 × 178 (403 × 282) mm
Iscrizioni sul supporto secondario: *verso* '161'; 'Fontana in villa Campana (?);'
tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Vanzella, Treviso

Caneva visitò la città cinese di Shanghai, dove realizzò numerose fotografie dell'architettura locale. La composizione simmetrica della fotografia rivela il suo fascino per i caratteri cinesi integrati nel tessuto urbano. La stampa raffigura la Biblioteca imperiale (*Huangjia shuguan* 皇家書館), probabilmente una scuola o una tipografia di via Xinglong (i caratteri *Xinglong dajie* 興隆大街 sono evidenti sopra l'arco al centro dell'immagine). La strada era situata nella parte sud-orientale della città vecchia di Shanghai, tra le odierne via Dongmen e via Zhonghua, vicino alle banchine del fiume Huangpu. Durante la tarda dinastia Qing, via Xinglong era una delle zone commerciali più vivaci della città, soprattutto prima che Shanghai diventasse un *treaty port* nel 1843 e la gran parte del commercio si spostasse a nord verso le concessioni.

16

Imperial library in Xinglong Street, Shanghai, 1859
Salted paper print from paper negative, slightly albuminated
242 × 178 (403 × 282) mm
Inscriptions on secondary support: *verso* '161'; 'Fountain in Villa Campana (?);'
traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Vanzella Collection, Treviso

Caneva visited Shanghai's Chinese quarter, where he realized numerous photos of local architecture. In the image, his symmetrical composition reveals his fascination for how Chinese characters were integrated in the urban landscape. The print depicts the Imperial library (*Huangjia shuguan* 皇家書館), which was either a school or a press located on Xinglong Street (the characters *Xinglong dajie* 興隆大街 can be observed above the arch at the centre of the image). The road was located in the southeastern part of Shanghai's Old City, between today's Dongmen Road and Zhonghua Road, not far from the Huangpu River docks. During the late Qing Dynasty, Xinglong Street was one of the city's bustling commercial hubs, especially in the years before Shanghai became a treaty port in 1843 and the commercial centre shifted north to the concessions.



17

Stanza del tesoro (*Baozang ku* 寶藏庫, forno per le offerte in un tempio),
Shanghai (?), 1859

Carta salata da negativo di carta

201 × 178 (393 × 284) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* '4'; *verso* '24'; tracce di
montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Pini, Como

È probabilmente in un tempio nella città cinese di Shanghai che Caneva fotografò la 'stanza del tesoro' nell'immagine. La struttura, sormontata da un tetto in pietra che imita l'elemento architettonico del *dougong* 鬥拱 (sistema a mensola o staffa) utilizzato per sostenere tetti e cornicioni negli edifici in legno, è usata per bruciare banconote o effigi di carta, oppure fogli di preghiera per divinità buddhiste, taoiste, o agli antenati. Inserendo le loro offerte in fiamme nella piccola apertura, i visitatori le trasmettono al regno spirituale. Sebbene la sontuosa decorazione suggerisca che il forno si trovasse a Shanghai, è possibile anche che appartenesse a un tempio di Huzhou.

17

Treasure vault (*Baozang ku* 寶藏庫, temple offering furnace),
Shanghai (?), 1859

Salted paper print from paper negative

201 × 178 (393 × 284) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* '4'; *verso* '24'; traces of
mounting of a sheet of paper glued at four corners

Pini Collection, Como

It was likely in Shanghai's Chinese city that Caneva visited a temple where he photographed the 'treasure vault' depicted in the image. The structure, surmounted by a stone roof that imitates the *dougong* 鬥拱 (bracket system) architectural element used to support roofs and eaves in wooden buildings, is used to burn paper money, effigies, or prayer sheets offered to the Buddhist or Daoist deities or to the ancestors. By feeding their burning offerings into the tiny gate, visitors thus transmit them to the spiritual realm. Although the lavish decoration suggests the furnace was in Shanghai, it is also possible that it was part of a temple in Huzhou.



18

Bambini e giovani uomini per strada, Shanghai (?), 1859
Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata
170 × 219 (283 × 397) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *verso* '126'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Vanzella, Treviso

La fotografia si distingue dalle altre perché è stata realizzata per strada e raffigura bambini e ragazzi estranei alla spedizione. L'immagine si focalizza sulle caratteristiche fisiche e culturali dei soggetti, tra cui il taglio dei capelli – la treccia (*bianzi* 辮子), come richiesto dai sovrani manciù –, i profili, gli accessori (un bambino tiene in mano un ombrello aperto) e le abitudini alimentari (il fanciullo al centro mangia da una ciotola, mentre quello a destra regge in mano un contenitore). Caneva sembra conoscere gli studi antropologici che si servivano di immagini fotografiche con intento classificatorio; infatti, rappresenta gli individui da diverse angolazioni, frontale, di profilo e posteriore, per massimizzare le informazioni visive fornite all'osservatore. Come se, combinando i profili di diversi individui, si potesse ottenere l'impressione di un modello tridimensionale con caratteristiche generalizzate e stereotipate. La stessa strategia è evidente anche nelle vignette di lavoratori cinesi di William Saunders (1832-1892) degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, per esempio in una fotografia colorata a mano di un gruppo di barbieri itineranti e di una donna che lava i panni in un cortile (Fraser 2011, 91-2; 156-8). La posa dei personaggi nell'immagine di Caneva è altamente controllata a causa dei lunghi tempi di posa imposti dai limiti tecnici della macchina fotografica. Se un individuo si muoveva durante la ripresa, che durava alcuni secondi, la sua impressione risultava sfocata, come è evidente nelle due figure evanescenti visibili ai lati della colonna in alto a sinistra.

18

Children and young men on the street, Shanghai (?), 1859
Salted paper print from paper negative, slightly albuminated
170 × 219 (283 × 397) mm

Inscriptions on secondary support: *verso* '126'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Vanzella Collection, Treviso

This image stands out among Caneva's photographs because it was made on the street and depicts children and young men unrelated to the expedition. Focusing on the individuals' physical and cultural features, Caneva captures their hair – the queue (*bianzi* 辮子), as required by Manchu law –, profiles, accessories (one child holds an open umbrella), and eating habits (the boy in the centre eats from a bowl, whereas the child on the right holds a container). Caneva appears familiar with the ethnographic photography genre, which used the camera to study ethnic and cultural differences. Indeed, he represents the individuals using multiple angles – front, profile, and back – to maximize the visual information provided to the viewer as if, by combining the profiles of the different individuals, one could reconstruct a generalized, stereotyped three-dimensional model. The same strategy is also evident in William Saunders's (1832-1892) vignettes of Chinese workers from the 1860s and 1870s, for example, a hand-coloured photograph depicting a group of itinerant barbers and a woman washing clothes in a courtyard (Fraser 2011, 91-2; 156-8). Caneva's subjects posed in a highly controlled position due to the long exposure times imposed by the camera's technical limitations. If one individual moved during the seconds-long exposure, their impression was blurred, as is evident in the two faded figures that are visible on both sides of the column found at top left.



19

Paesaggio nei pressi di Hangzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta

179 × 261 (284 × 397) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'Paesaggio di ant ciou fou [Hangzhou]'; '12' *verso* '202'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Pini, Como

Il paesaggio di Caneva, realizzato sulle colline intorno a Hangzhou, ricorda le sue vedute bucoliche della campagna laziale [fig. 2.4]. L'occhio da pittore di Caneva è evidente nella composizione dell'immagine: la dolce curva della collina sulla sinistra è controbilanciata dalla strada a forma di S sulla destra, mentre alberi e sentieri più piccoli creano linee verticali che stabilizzano l'immagine. L'aspetto mutevole delle colline intorno a Hangzhou, spesso circondate da nebbia e nuvole, ha ispirato innumerevoli rappresentazioni a inchiostro dipinti su rotolo, rese celebri soprattutto dagli artisti della dinastia dei Song Meridionali (1127-1279).

19

Landscape near Hangzhou, 1859

Salted paper print from paper negative

179 × 261 (284 × 397) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'ant ciou fou [Hangzhou] landscape'; '12'; *verso* '202'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Pini Collection, Como

Caneva's landscape, realized in the hills around Hangzhou, is reminiscent of his bucolic views of the countryside in the Lazio region [fig. 2.4]. Caneva's painterly eye is evident in the image's composition: the gentle curve of the hill on the left is counterbalanced by the s-shaped road to the right, while trees and smaller paths create vertical lines that stabilize the image. The changing appearance of the hills that surround Hangzhou, often shrouded in mist and cloud, inspired countless ink depictions on scrolls paintings and were made famous especially by artists of the Southern Song Dynasty (1127-1279).



20

Hu Xingren, *futai* della provincia di Zhejiang (?), Hangzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta

150 × 107 (284 × 399) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'Mandarino d'ant.ciou.fou [Hangzhou]'; *verso* '181'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli; incollata sullo stesso supporto di cat. 21, a sinistra
Collezione Vanzella, Treviso

21

Funzionario di basso rango, assistente di Hu Xingren (?), Hangzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta

156 × 111 (284 × 399) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'Mandarino d'ant.ciou.fou [Hangzhou]'; *verso* '181'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli; incollata sullo stesso supporto di cat. 20, a destra
Collezione Vanzella, Treviso

I due ritratti, realizzati a Hangzhou a metà aprile, raffigurano un ufficiale Qing, probabilmente di secondo livello, che indossa il distintivo di grado di amministratore civile (con un uccello) e un cappello ufficiale sormontato da una perla colorata, e il suo assistente. Incrociando i dettagli annotati da Castellani nella sua pubblicazione, le didascalie a matita di Caneva e le informazioni storiche sull'amministrazione Qing nella provincia del Zhejiang, è possibile identificare provvisoriamente il soggetto della fotografia di Caneva con lo *xunfu* 巡撫 del Zhejiang Hu Xingren 胡興仁 (1797-1872). Mentre la didascalia di Caneva recita vagamente 'Mandarino di Hangzhou', Castellani osserva che il funzionario Qing che favorì la spedizione era il «Fou-tai di Han-ciou-fu, che è una specie di viceré» (Castellani 1860a, 6). Il *futai* 撫臺 dello Zhejiang, noto anche come *xunfu*, era nel 1859 Hu Xingren. Si trattava di un governatore provinciale con un potere sostanziale sul territorio, sebbene ufficialmente rispondesse al governatore generale *zongdu* 總督.* Poiché i trattati che concedevano agli stranieri il permesso di risiedere al di fuori dei *treaty ports* non erano ancora stati ratificati, è probabile che lo *xunfu* abbia svolto un ruolo cruciale nel far ottenere alla spedizione italiana il permesso di prendere dimora a Huzhou.

* Lo *xunfu* era responsabile degli affari civili in una provincia, mentre lo *zongdu* era responsabile degli affari militari su un territorio più vasto. Col tempo, la distinzione divenne trascurabile. Liang 1990, 6.

20

Hu Xingren, *Futai* of the Zhejiang Province (?), Hangzhou, 1859

Salted paper print from paper negative

150 × 107 (284 × 399) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'Mandarin of ant.ciou.fou [Hangzhou]'; *verso* '181'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners; glued onto the same backing as photograph cat. 21, on the left
Vanzella Collection, Treviso

21

Low rank official, assistant to Hu Xingren (?), Hangzhou, 1859

Salted paper print from paper negative

156 × 111 (284 × 399) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'Mandarin of ant.ciou.fou [Hangzhou]'; *verso* '181'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners; glued onto the same backing as cat. 20, on the right
Vanzella Collection, Treviso

The two portraits, created in Hangzhou in mid-April, depict a Qing official, likely of second-level rank, who wears the rank badge of a civilian administrator (a bird) and a hat topped by a coloured pearl, and his assistant. By cross-referencing details noted by Castellani, Caneva's pencil captions, and historical sources on the Qing administration of Zhejiang province, it is possible to tentatively identify Caneva's subject as Zhejiang's *Xunfu* 巡撫 Hu Xingren 胡興仁 (1797-1872). While Caneva's caption reads vaguely, 'Mandarin of Hangzhou', Castellani notes that the Qing official who facilitated the expedition was the "Fou-tai of Han-ciou-fu, which is a kind of viceroy" (Castellani 1860a, 6). In 1859, the Zhejiang *Futai* 撫臺, also known as *Xunfu*, was Hu Xingren. A *Xunfu* was a provincial governor with substantial power over the territory, although officially he responded to the Governor General, *Zongdu* 總督.* Since treaties granting foreigners permission to reside beyond the treaty ports had not yet been ratified, the *Xunfu* likely played a crucial role in granting the Italian expedition permission to stay in Huzhou.

* The *Xunfu* was responsible for civil affairs in one province, whereas the *Zongdu* was responsible for military affairs over a vaster territory. With time, the distinction became negligible. Liang 1990, 6.



cat. 20-21

22

Due ufficiali Qing, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata

172 × 222 (284 × 400) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* '15 R'; *verso* '82'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Pini, Como

La stampa raffigura due funzionari civili Qing. L'artista Luigi Sacchi, che lodò le eccelse capacità di Caneva quando fu scelto come fotografo della spedizione, possedeva una copia della fotografia, probabilmente un dono dello stesso Caneva (Sacchi 1859, 16, citato in Miraglia 1996, 19; Cassanelli 1998, 156). Il retro della copia appartenuta a Sacchi reca iscrizioni che identificano il funzionario a sinistra come 'Mandarino tartaro della città di Ucciu-Fù, provincia di Nanchino', e quello a destra come 'Mandarino cinese della provincia di Yhan-si-Hiang' (Cassanelli 1998, 156). È quindi possibile sapere che l'uomo a sinistra serviva la città di Huzhou, mentre quello a destra era un funzionario dell'amministrazione della provincia del Jiangxi, probabilmente fuggito a Huzhou a causa dell'occupazione dei ribelli Taiping. Il primo (a sinistra) è probabilmente l'individuo descritto da Castellani come il 'Mandarino Cian' (forse Chen), «Mandarino dello Zhejiang a Huzhou per tre anni e capo della corte» (Castellani 1860a, 17 nota 2).

È evidente che le fotografie di Caneva dei funzionari Qing sono ritratti realizzati secondo le richieste e il gusto dei soggetti; ovvero, l'immagine mira a raffigurare due persone specifiche che ricoprono posizioni politiche significative. I due funzionari mostrano con orgoglio le loro insegne di rango, tra cui i distintivi con figure d'uccello sul petto (attributo degli ufficiali civili), la collana di corte (*chaozhu* 朝珠) e, per l'uomo a destra, un anello da arciere, simbolo di abilità marziale, caratteristica molto apprezzata dall'élite manciù (Thiriez 1999, 85). Lo sguardo ravvicinato di Caneva suggerisce prossimità e fiducia tra il fotografo e il soggetto. L'illustrazione non mira a rappresentare l'intera figura o il suo abbigliamento per trasmettere il ritratto di uno stereotipato 'tipo cinese'. Il contrasto è evidente se si confronta l'immagine con la fotografia di bambini di Caneva, dove individui anonimi sono ripresi da diverse angolazioni [cat. 18]. La differenza è ancora più chiara se si considerano gli studi del fotografo Milton Miller (1830-1899), che inquadrava i soggetti come fossero attori, creando per loro identità generiche e chiedendo a ognuno di posare in una gamma di abiti per ruoli diversi (Wu 2016).

22

Two Qing officials, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated

172 × 222 (284 × 400) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* '15 R'; *verso* '82'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Pini Collection, Como

This print depicts two Qing civil officials. The artist Luigi Sacchi, who praised Caneva's skills when he was selected as the expedition's photographer, owned a copy of the photograph, likely a gift from Caneva (Sacchi 1859, 16, cited in Miraglia 1996, 19; Cassanelli 1998, 156). The back of the print formerly owned by Sacchi bears inscriptions that identify the official on the left as 'Tartar Mandarin of the city of Ucciu-Fù, province of Nanching,' and the one on the right as 'Chinese mandarin of the province of Yhan-si-Hiang' (Cassanelli 1998, 156). We thus know that the man on the left served in the town of Huzhou, whereas the one on the right was a functionary of the Jiangxi provincial administration who possibly fled to Huzhou to escape the Taiping rebels. The first official could be the individual Castellani described as the 'Mandarin Cian' (possibly Chen), "Mandarin of Zhejiang in Huzhou for three years, and head of the court" (Castellani 1860a, 17 fn. 2).

It is evident that Caneva's photographs of Qing officials responded to the sitters' requests and taste; that is, the image aims to depict two specific individuals who held significant political positions. The two officials display with pride their insignia of rank, including the bird badges on their chests (indicating they are civil officials), the court necklace (*chaozhu* 朝珠), and, for the man on the right, an archer's ring, a symbol of martial prowess, which was highly valued among the Manchu elite (Thiriez 1999, 85). Caneva's close-up gaze suggests proximity and trust between the photographer and the subject, and his composition does not attempt to convey an image of a stereotyped 'Chinese type' by showing the entire figure or their clothing. The contrast is evident when comparing this image to Caneva's photograph of children, where anonymous individuals are portrayed from different angles [cat. 18]. The difference is even clearer if one compares this photograph with images captured by the photographer Milton Miller (1830-1899), who treated his individual subjects as actors, creating for them generic identities and even asking one individual to pose in a range of costume for different roles (Wu 2016).



23

Huan Van Lon e la sua famiglia, con Castellani sullo sfondo,
Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata
159 × 244 (284 × 402) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto*: 'Huan Va Lon e sua famiglia benestanti del paese / Castellani'; *verso*: '105'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Vanzella, Treviso

Huan Van-Lon (come indicato da Giovan Battista Castellani) è l'uomo anziano con un bambino in grembo al centro-sinistra nella fotografia di gruppo, raffigurato insieme alla sua famiglia. I personaggi seduti accanto a Huan tengono in mano ciascuno un diverso tipo di ventaglio, e le donne, seguendo la tradizione della popolazione Han, mostrano i loro minuscoli piedi fasciati, simbolo di bellezza e status. Huan (forse Huang) era parte di un'influente famiglia di Huzhou e un informatore fidato di Castellani, che rispondeva alle sue domande sull'allevamento dei bachi con serietà e rispetto (Castellani 1860a, 72; 119). Castellani posò nella fotografia dietro alla famiglia, a destra. L'immagine sembra quindi ricoprire diverse funzioni: un ritratto di famiglia donato a Huan in segno di gratitudine per il suo aiuto e una testimonianza della presenza di Castellani tra la popolazione di Huzhou. Una stampa ricavata dallo stesso negativo, ma con contorno rettangolare, è conservata al Getty Research Institute (Cody, Terpak 2011b, 123).

23

Huan Van Lon and his family, Castellani in the background,
Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated
159 × 244 (284 × 402) mm

Inscriptions on secondary support: *recto*: 'Huan Va Lon and his family wealthy people from the village / Castellani'; *verso*: '105'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Vanzella Collection, Treviso

Huan Van-Lon (per Giovan Battista Castellani's book), the elderly man with a child on his lap on the centre-left of the frame, is pictured here with his family. Aside from Huan, each sitter holds a different type of fan. The women, following Han tradition, display their bound feet as a symbol of beauty and status. Huan (possibly Huang) was a member of an influential family in Huzhou and a trusted informant who answered Castellani's questions about silkworm breeding earnestly and respectfully (Castellani 1860a, 72; 119). On the right, Castellani can be seen alongside the family. Thus, the image appears to have served different functions: a group family portrait gifted to Huan as a sign of gratitude for his assistance, and a testimonial to Castellani's time among the population of Huzhou. A print made from the same negative but with a rectangular contour is preserved at the Getty Research Institute (Cody, Terpak 2011b, 123).



24

Giovan Battista Castellani, circa 1859

Carta salata da negativo di carta

158 × 99 (396 × 282) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* '16'; *verso* '79'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Pini, Como

Giovan Battista Castellani era un importante produttore di seta nelle regioni italiane del Friuli e della Toscana. Insieme a Gherardo Freschi, guidò la spedizione volta a studiare i metodi di coltivazione del baco da seta in Asia per apprendere come affrontare l'epidemia di pebrina e raccogliere seme-bachi sano o immune al morbo (Zanier 1993, 32-3; 41). Basandosi sul presupposto che i bachi da seta nell'Asia orientale fossero invulnerabili – o forse per testare questo presupposto a scapito degli allevamenti locali – Castellani portò con sé seme-bachi infetto, che si schiuse durante il viaggio e diffuse la malattia localmente, contribuendo alla propagazione dell'infezione nell'Asia orientale (Castellani 1860a, 8; Zanier 1993, 110). La malattia, che aveva colpito l'Italia nel 1854 dopo aver avuto un forte impatto sulla produzione di seta in Francia, rimase un ostacolo critico alla produzione di seta europea fino ai primi anni Settanta dell'Ottocento (Zanier 1993, 23). Un dettaglio tecnico interessante del ritratto di Castellani eseguito da Caneva è che l'artista ha stampato l'immagine su entrambi i lati del foglio, forse perché non soddisfatto della prima stampa. La presenza di una doppia stampa sul fronte e sul retro del foglio è evidente se si osserva l'area intorno alla testa di Castellani e l'arco alle sue spalle.

24

Giovan Battista Castellani, c. 1859

Salted paper print from paper negative

158 × 99 (396 × 282) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* '16'; *verso* '79'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Pini Collection, Como

Giovan Battista Castellani was an important silk producer in Friuli and Tuscany. Together with Gherardo Freschi, he led the expedition to study silkworm cultivation methods in Asia, identify techniques to address the pébrine epidemic in Europe, and collect healthy or immune silkworm eggs (Zanier 1993, 32-3; 41). Based on the assumption that silkworms in East Asia were immune – or perhaps to test this assumption at the expense of local cultivators – Castellani brought infected seeds, which grew into silkworms during the voyage, and spread the disease locally, thus contributing to pébrine's diffusion across East Asia (Castellani 1860a, 8; Zanier 1993, 110). The disease, which had struck Italy in 1854 after having heavily damaged silk production in France, remained a critical obstacle to European silk production until the early 1870s (Zanier 1993, 23). An intriguing technical detail about Caneva's portrait of Castellani is that he printed the image on both sides of the paper, possibly because he was not satisfied with the first print. The double print is evident if one observes the area around Castellani's head and the arch behind him.



25

Porta monumentale vicino alla strada sotto il tempio, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta

243 × 192 (402 × 285) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'di dietro convento di bonzi / arco della pagoda'; *verso* '88'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Vanzella, Treviso

La porta monumentale (*paifang* 牌坊) era situata ai piedi della collina dove risiedevano i membri della spedizione [cat. 26, 30]. A destra della porta si vedono la strada che conduce al lago Taihu e a Shanghai e un gruppo di gelsi. Caneva è intervenuto durante la stampa cancellando la parte superiore della casa dietro alla porta. Creando due spazi rettangolari vuoti tra le travi di pietra della porta, il fotografo ha evidenziato la sua peculiare architettura. Sebbene il libro di Castellani e le brevi didascalie scritte a matita sui cartoncini su cui sono montate le stampe indicano che i membri della spedizione alloggiavano in una 'pagoda', in realtà risiedevano in uno degli edifici di un tempio. Tipicamente, i templi cinesi includono numerosi edifici con funzioni diverse, come una sala di preghiera (raffigurata nell'acquerello di Caneva) [cat. 29], dormitori per i monaci e i pellegrini (dove alloggiarono Castellani e gli altri), altre sale che ospitano icone di divinità e una pagoda (un monumento costruito per custodire reliquie buddhiste, quindi non abitato).

25

Monumental gate near the road below the temple, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative

243 × 192 (402 × 285) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'behind the monks' convent / the temple's arch'; *verso* '88'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Vanzella Collection, Treviso

The monumental gate (*paifang* 牌坊) was located at the foot of the hill where Castellani's expedition members were quartered [cat. 26, 30]. To the gate's right, the path leading to the Taihu Lake and to Shanghai is evident, as is a group of mulberry trees. Caneva intervened during printing, removing the upper part of the house beneath the gate. By creating two empty rectangular spaces between its stone beams, the photographer highlighted the gate's peculiar architecture. Castellani's book and the short captions written in pencil on the paperboard where the prints are mounted indicate that the expedition's members stayed in a 'pagoda'. However, they actually lodged in one of the buildings of a temple complex. Typically, Chinese temples include numerous buildings with different functions, such as a prayer hall (depicted in Caneva's watercolour) [cat. 29], dormitories for monks and pilgrims (where Castellani and the others stayed), halls to host icons, and a pagoda (built to preserve Buddhist reliquiae and thus uninhabited).





cat. 26



cat. 27

26

Vista del tempio in cui alloggiarono i membri della spedizione, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata
175 × 265 (284 × 401) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'gran convento dei bonzi / Pagoda della spedizione / Canale / via per la città'; '8'; *verso* '3'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Pini, Como

27

Vista di gelsi sulla riva di un canale, sullo sfondo il tempio abitato dai membri della spedizione, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta
184 × 261 (281 × 395) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'parte della pagoda abitata della spedizione / di dietro'; *verso* '9'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Pini, Como

Le due fotografie offrono una vista pittoresca del tempio che ospitò la spedizione italiana sulle colline a est di Huzhou. La prima immagine mostra in primo piano un ponte in pietra ad arco, costruito alla confluenza di un piccolo canale con un fiume. Il ponte collega la strada per Shanghai (a sinistra, in corrispondenza della porta monumentale) a quella per Huzhou (a destra). Incrociando le indicazioni geografiche fornite da Castellani con informazioni tratte dagli almanacchi locali (*Local Gazetteers*) della dinastia Qing, si può ipotizzare che il tempio in questione sia il tempio Ciyun (*Ciyun si* 慈雲寺), situato sul monte Pi (*Pishan* 毗山), a est del centro storico di Huzhou. Per riprendere la seconda fotografia, in cui in primo piano compare una coltivazione di gelsi destinata a nutrire i bachi da seta, Caneva probabilmente sostò su un ponte sul canale a est del tempio.

26

View of the temple where the expedition members resided, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated
175 × 265 (284 × 401) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'Grand convent of monks / Pagoda of the expedition / Canal / way to the city'; '8'; *verso* '3'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Pini Collection, Como

27

View of mulberry trees on the bank of a canal, in the background the temple inhabited by members of the expedition, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative
184 × 261 (281 × 395) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'part of the temple inhabited by the expedition / backside'; *verso* '9'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Pini Collection, Como

The two photographs offer picturesque views of the temple in the hills east of Huzhou that hosted the Italian expedition. The first image shows a stone arch bridge in the foreground, built at the confluence of a small canal and a river. The bridge connects the road to Shanghai (on the left, near the monumental gate) with the path to Huzhou (on the right). By cross-referencing Castellani's geographical notations with information found in Qing dynasty Local Gazetteers, it can be hypothesized that the temple in question is the Ciyun Temple (*Ciyun si* 慈雲寺) located on Mt. Pi (*Pishan* 毗山), east of the historical centre of Huzhou. To realize the second photograph, Caneva would have had to stand on a bridge over the canal to the east of the temple.



28

Monaci Buddhisti, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata

175 × 245 (285 × 400) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'Superiori del Convento / sotto la pagoda della spedizione'; *verso* '14'; '209'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Pini, Como

I tre monaci tengono le mani in posizioni distinte, ciascuno con un oggetto sacro diverso. L'inclusione di oggetti rituali significativi e il rispetto di una gerarchia nella disposizione suggeriscono che la fotografia potrebbe essere stata ripresa secondo le indicazioni dei monaci stessi. Caneva potrebbe aver realizzato una copia come dono della spedizione Castellani-Freschi ai monaci che li ospitarono. È noto che fu difficile per Castellani e i suoi compagni trovare un alloggio nei pressi di Huhzou e che si decisero a stare al tempio dopo tre giorni di ricerca (Castellani 1860a, 6). Mentre altre istituzioni e privati cittadini probabilmente temevano di violare la legge Qing ospitando stranieri, i monaci buddhisti li accolsero perché erano abituati a ricevere pellegrini e perché, secondo il credo buddhista, tutte le creature e i gruppi etnici meritano rispetto.

28

Buddhist monks, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated

175 × 245 (285 × 400) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'Superiors of the convent / under the pagoda of the expedition'; *verso* '14'; '209'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Pini Collection, Como

The three monks hold their hands in distinct positions and each carries a different sacred object. The inclusion of significant ritual objects and the respect of a hierarchy in the pose suggest the photograph might have been produced to the monks' specification. Caneva likely produced a copy as a gift to the monks who hosted the Castellani-Freschi expedition. It is known that Castellani and his team found it challenging to secure accommodation around Huhzou, and that they resolved to stay at the temple after a three-day search (Castellani 1860a, 6). Whereas other institutions and private citizens were likely afraid of violating Qing law by hosting foreigners, Buddhist monks welcomed them because they were accustomed to hosting pilgrims, and, according to the Buddhist faith, all creatures and peoples are worthy of respect.



29

Acquerello rappresentante la sala principale del tempio con monaci in preghiera, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta

159 × 207 (284 × 403) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'Interno del tempio del convento / Budda / sotto la pagoda della spedizione'; *verso* '267a'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Vanzella, Treviso

La fotografia di un acquerello, probabilmente di Caneva, raffigura la sala principale del tempio che ospitò la spedizione. Caneva probabilmente scelse gli acquerelli perché la scarsa illuminazione interna impediva di ottenere una buona fotografia. Sull'altare si nota una grande scultura della divinità principale del tempio, *Guanyin* (觀音, sans. *Avalokiteśvara*). Sei monaci sono raffigurati mentre compiono varie azioni, tra le quali suonare il tamburo e inginocchiarsi in preghiera.

29

Watercolour representing the temple's main hall with monks at prayer, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative

159 × 207 (284 × 403) mm

Inscriptions on secondary support: *recto*: 'Interior of the convent's temple / Buddha / under the pagoda of the expedition'; *verso* '267a'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Vanzella Collection, Treviso

The photograph of a watercolour painting, probably by Caneva, represents the main hall of the temple complex that hosted the expedition. Caneva likely selected watercolours because poor interior lighting prevented the creation of a good photograph. On the altar one can discern a large sculpture of the temple's main bodhisattva, *Guanyin* (觀音, sans. *Avalokiteśvara*). Six monks are depicted performing various rituals, including drumming and kneeling in prayer.





cat. 30



cat. 31

30

Panorama dal tempio, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata

178 × 240 (282 × 396) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'Veduta generale (?) della pagoda / casa di contadini/ convento di bonzi'; '13' / *verso* '83'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Pini, Como

31

Panorama dal tempio, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta

186 × 256 (284 × 402) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'panorama dalla pagoda'; '11'; *verso* '47'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Pini, Como

Le due fotografie mostrano le pozze d'acqua situate sotto il tempio, dove venivano coltivati i gelsi. Nella Cina meridionale, la coltivazione veniva condotta tramite un sistema tradizionale integrato noto come 'argini di gelsi-stagni di pesci' (*sangji yutang* 桑基鱼塘). Il sistema integrava la coltivazione del gelso, l'allevamento del baco da seta e quello ittico in un ecosistema sostenibile a ciclo chiuso. I gelsi, coltivati sui bordi rialzati delle pozze, producevano le foglie necessarie per nutrire i bachi da seta. Negli stagni, i pesci venivano nutriti con i resti dei bachi. I pesci, a loro volta, producevano il limo utilizzato per fertilizzare i gelsi, instaurando un ciclo che generava seta, pesce e frutta senza bisogno di input esterni.

30

Panorama from the temple, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated

178 × 240 (282 × 396) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'General (?) view from the pagoda / peasants' house / monks' convent'; '13' / *verso* '83'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Pini Collection, Como

31

Panorama from the temple, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative

186 × 256 (284 × 402) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'panoramic view from the pagoda'; '11'; *verso* '47'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Pini Collection, Como

The two photographs depict ponds that were located below the temple near where mulberry trees were cultivated. In southern China, silk cultivation was conducted through a traditional integrated system known as the 'mulberry dyke-fish pond' (*sangji yutang* 桑基鱼塘). The system integrated mulberry cultivation, silkworm farming, and fish rearing in a closed, sustainable ecosystem. Mulberry trees, cultivated on the edges of the ponds, produced the leaves necessary to feed silkworms. In the ponds, fish were fed silkworm waste. Fish, in turn, produced silt used to fertilize the mulberries, establishing a cycle that produced silk, fish, and fruit without requiring external inputs.



32

Gelsi, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata

181 × 221 (285 × 401) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* 'coltivazione di gelsi'; *verso* '19a'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
Collezione Vanzella, Treviso

Oltre alle sue fotografie di monumenti romani e del paesaggio laziale, Caneva era noto anche per le sue immagini di elementi naturali, come alberi e rocce [figg. 2.5-6, 2.13]. Gli artisti che vivevano a Roma acquisivano questo tipo di fotografie per usarle come modelli per i loro dipinti. A Huzhou, Caneva guardò al gelso con un occhio analitico, simile a quello con cui aveva rappresentato la natura intorno alla città di Roma; raffigurò un gruppo di gelsi frontalmente, con le foglie mature, pronte a essere raccolte per nutrire i bachi da seta. A causa del lungo tempo di esposizione della ripresa fotografica, alcune foglie mosse dal vento risultano sfocate.

32

Mulberry trees, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated

181 × 221 (285 × 401) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* 'cultivation of mulberry trees'; *verso* '19a'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
Vanzella Collection, Treviso

Besides his photographs of Roman monuments and the Lazio landscape, Caneva was also known for his images of natural features such as trees and rocks [figs 2.5-6, 2.13]. Rome-based painters acquired these photographs as models for their paintings. In Huzhou, Caneva similarly viewed the mulberry tree with an analytical eye. His mulberry tree photograph depicts the trees frontally, with mature leaves ready to be collected to feed the silkworms. Due to the shooting's relatively long exposure time, some leaves, moved by the wind, appear blurred.



33

Alberi di gelso dopo la potatura delle foglie per nutrire i bachi da seta, Huzhou, 1859

Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata
171 × 222 (280 × 401) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *verso* '189'; 'r'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli

Collezione Vanzella, Treviso

La fotografia rappresenta alcuni alberi di gelso dopo la raccolta delle foglie utilizzate per nutrire i bachi da seta. Nella Cina meridionale, la produzione di seta era fondamentale per la sostenibilità finanziaria delle famiglie. La vendita della seta a intermediari e commercianti contribuiva in modo significativo all'economia familiare. In questo senso, il ruolo della produzione di seta nelle economie della Cina e dell'Europa del XIX secolo è paragonabile. Nel 1859, la malattia della pebrina, che aveva avuto un impatto significativo sulla produzione di seta europea, non aveva ancora colpito fortemente la Cina. Portando con sé bachi da seta malati dall'Europa, Castellani contribuì a diffondere il contagio. Per assicurarsi di poter condurre le sue sperimentazioni a Huzhou, Castellani presentò sempre la missione come un'impresa puramente scientifica, mentre il suo scopo principale, la rivitalizzazione della produzione di seta europea attraverso seme-bachi cinese immune o sano, era principalmente commerciale.

33

Mulberry trees after pruning leaves to feed silkworms, Huzhou, 1859

Salted paper print from paper negative, slightly albuminated
171 × 222 (280 × 401) mm

Inscriptions on secondary support: *verso* '189'; 'r'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners

Vanzella Collection, Treviso

The photograph depicts mulberry trees after their leaves have been collected. In Southern China, silk-making was crucial to the financial sustainability of many households. The sale of silk to intermediaries and merchants significantly contributed to the household economy. In this respect, the role of silk-making in the nineteenth-century Chinese and European economies is comparable. In 1859, the pébrine disease, which had significantly impacted European silk production, had not yet heavily affected China. By bringing infected silkworms from Europe, Castellani contributed to the spread of the contagion. To secure the right to conduct his experiments in Huzhou, Castellani consistently presented the mission as purely scientific, whereas its main purpose – the revitalization of European silk production through the acquisition of healthy or immune silkworm eggs – was primarily commercial.





cat. 34



34

Due allevatori che nutrono i bachi da seta, Huzhou, 1859
 Carta salata da negativo di carta, leggermente albuminata
 175 × 233 (283 × 400) mm

Iscrizioni sul supporto secondario: *recto* '10'; *verso* '127'; tracce di montaggio di un foglio di carta incollato ai quattro angoli
 Collezione Pini, Como

35

Castello, tavolino, tagliere di paglia, coltello, lucerna, cesta con foglia, sacco della calce e del carbone, cannicci di canna palustre, gatto di carta pesta, dea dei bachi, ramo di pesco contro il diavolo (da fotografia)
 Tavola III da G.B. Castellani, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi e C., 1860)
 18,5 × 24,2 cm
 Collezione Vanzella, Treviso

34

Two breeders feed silkworms, Huzhou, 1859
 Salted paper print from paper negative, slightly albuminated
 175 × 233 (283 × 400) mm

Inscriptions on secondary support: *recto* '10'; *verso* '127'; traces of mounting of a sheet of paper glued at four corners
 Pini Collection, Como

35

Castle, small table, straw cutting board, knife, lamp, basket with leaf, sack of lime and charcoal, reed reeds, papier-mâché cat, silkworm goddess, peach branch against the devil (from photograph).
 Table III in G.B. Castellani, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi e C., 1860)
 18,5 × 24,2 cm
 Vanzella Collection, Treviso

La fotografia raffigura due uomini che nutrono i bachi da seta. Mentre l'uomo a sinistra taglia le foglie di gelso in piccoli pezzi, l'uomo a destra li dà in pasto ai bachi, che sono disposti su cesti rotondi montati su una struttura di legno a base triangolare. Sullo sfondo si distinguono due dipinti o stampe di buon auspicio, che rappresentano probabilmente le divinità della seta «Mu-mien-huam» (*Maming Wang* 馬明王) e «Zo-ho-zin» (*Cansi Shen* 蠶絲神), insieme a una figura di gatto in cartapesta (Castellani 1860a, 108-10 nota 1). Sebbene i due individui siano rappresentati in azione, alcuni elementi suggeriscono che l'immagine è stata attentamente messa in scena: gli strumenti fotografici del 1859 richiedevano un lungo tempo di posa e non potevano catturare soggetti in movimento; il fotografo ha scelto una prospettiva frontale che mostra un gran numero di dettagli, con oggetti come i cesti rotondi inquadrati sia di profilo che frontalmente; inoltre, ha realizzato la scena all'aperto, approfittando della luce naturale.

La fotografia servì da punto di partenza per creare l'illustrazione degli strumenti utilizzati per l'allevamento dei bachi da seta, descritti nel dettaglio nel capitolo «Sugli strumenti per l'allevamento dei bachi» (Castellani 1860a, 39-44). L'immagine si rifà alla tradizione di illustrare, con vignette ordinate cronologicamente, il processo di produzione della seta, che si riscontra sia in appositi manuali tecnici sia in interpretazioni artistiche vendute come souvenir. La presenza di Castellani a sinistra dimostra che la fotografia serviva anche a documentare il viaggio degli italiani a Huzhou e l'effettivo svolgimento dei compiti concordati con la Société Impériale Zoologique d'Acclimatation.

The photograph depicts two men feeding silkworms. While the man on the left cuts mulberry leaves into small pieces, the man on the right feeds the leaves to the silkworms, which rest in round baskets mounted on a wooden structure with a triangular base. In the background, two auspicious paintings or prints, possibly representing the silk deities “Mu-mien-huam” (*Maming Wang* 馬明王) and “Zo-ho-zin” (*Cansi Shen* 蠶絲神), along with a papier-mâché cat figure, watch over the process (Castellani 1860a, 108-10 fn. 1). Although the two individuals are represented in action, some elements suggest the image was carefully staged: 1859 cameras had long exposure times and could not capture movement, thus requiring that subjects pose; the photographer chose a frontal perspective that maximizes the level of detail, with objects such as the round baskets staged both in profile and frontally; and he staged the scene outdoors to take advantage of the natural light.

The photograph served as the starting point to illustrate the tools used in silkworm cultivation, as described in detail in the chapter “On tools for raising silkworms” (Castellani 1860a, 39-44). The image reflects the tradition of illustrating the silk production process using chronologically arranged vignettes, which can be found both in technical manuals and in artistic interpretations sold as souvenirs. Castellani's presence on the left suggests that the photograph also served to document the Italian expedition to Huzhou and the completion of the goals it agreed with the Société Impériale Zoologique d'Acclimatation.

36

G.B. Castellani, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi e C, 1860)
18,7 × 12 × 1,8 cm
Collezione Vanzella, Treviso

La Francia e le regioni dell'Italia settentrionale e centrale avevano un forte interesse a ripristinare la produzione di seta, poiché il suo commercio costituiva un'importante fonte d'entrate per le aristocrazie locali. Per le influenti famiglie e associazioni che avevano sponsorizzato la missione, come Gian Pietro Vieusseux in Italia e Napoleone III e la prestigiosa Société Impériale Zoologique d'Acclimatation in Francia, era urgente conoscere i risultati della ricerca di Castellani, poiché avrebbero tratto immensi benefici dall'implementazione di metodi efficaci per il trattamento della pebrina; pertanto, Castellani pubblicò il suo trattato l'anno successivo alla spedizione (1860). Alla fine del libro, Castellani incluse una serie di stampe che illustrano il processo di allevamento dei bachi da seta, derivate in parte dalle fotografie di Caneva.

36

G.B. Castellani, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi e C, 1860)
18,7 × 12 × 1,8 cm
Vanzella Collection, Treviso

France and regions in northern and central Italy were invested in resuscitating silk production because the silk industry was an important source of income for local aristocracies. For the influential families and associations that had sponsored the mission, such as Gian Pietro Vieusseux in Italy and Napoleon III and the prestigious Société Impériale Zoologique d'Acclimatation in France, the results of Castellani's research were eagerly awaited. An effective method to counter pébrine would prove immensely profitable as it would allow for the silk industry to revive. Castellani quickly published his treatise only a year later (1860). At the end of the book, Castellani includes a series of prints, derived in part from Caneva's photographs, that illustrate the silkworm breeding process.

0.30

L'Autore

DELL' ALLEVAMENTO

DEI

BACHI DA SETA IN CHINA

FATTO ED OSSERVATO SUI LUOGHI

DA

G. B. CASTELLANI

CON OTTO TAVOLE INCISE.



cat. 17
dettaglio | detail

寶藏庫

Bibliografia | Bibliography

Cat. 3; 4; 6; 9; 12; 14; 17; 19; 22; 24; 26; 27; 28; 30; 31; 34: *Giacomo Caneva en Chine* 2007.
Cat. 10; 11; 23: Bennett 2009.
Cat. 5; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 14; 15; 19; 20; 21; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 34: Castellani [1860] 2016.

Appendice | Appendix

Iscrizioni sul supporto secondario
delle fotografie | Inscriptions on the
Photographs' Secondary Support

Loggittu
piscina d' Coto

cat. 5

città cianza
Coto d' incrogiu
per via Remy Schmitt - Uscita per fienile

cat. 7

1. Moudarino d' Kiozari
giovane

cat. 8

Macedresen d' Kiozari

cat. 9

Macedresen d' Kiozari

cat. 10

populare bayhera
a unt cun fac

cat. 11

Abetone sive orile

cat. 12

Arco fons in devolione

cat. 13

Pracipio

cat. 14

Abetone sive orile

cat. 15

proprio D. dell'area f

cat. 19

mandarino D. dell'area f

cat. 20-21

Non va bene
e una famiglia
benestante del paese.

cat. 23

D. della casa di D. della
area della pozzola

cat. 25

gran arcivanto
di D. della

cat. 26a

Trova alla spedizione /
Cariale

cat. 26b

ora per la città

cat. 26c

parte della piazza. abitato della spedizione (i. d. D. B. B.)

cat. 27

Supremo al Curato
parte della piazza della spedizione

cat. 28

Lettera di sempre al convento / Budda
sulla pagoda nel giardino

cat. 29

Lettera grande della pagoda
con il convento

Comunicato a Parigi

cat. 30

Lettera grande della pagoda

cat. 31

Lettera grande a Gelsi

cat. 32

Indice delle illustrazioni | List of Illustrations
Bibliografia | Bibliography

Indice delle illustrazioni

Figura 1.1 Percorso di andata della Spedizione Castellani-Freschi (1859)

Figura 1.2 Robert Sillar, *Padiglioni del giardino Yu*. Shanghai. 1857. Calotipia (?). Per gentile concessione di Vacher Hilditch Collection. © Bath Royal Literary and Scientific Institution and Special Collections, University of Bristol Library (www.hpcbristol.net)

Figura 2.1 Giacomo Caneva, *Veduta della serra e della torre moresca*. 1842. Acquaforse (da dagherrotipo ?), 106 × 144 mm (immagine); 127 × 190 mm (schiaccio); 140 × 208 mm (foglio); firmata in basso a sinistra. In Giuseppe Checchetelli, *Una giornata di osservazione nel Palazzo e nella Villa di S.E. il Principe D. Alessandro Torlonia* (Roma: Tipografia di Cristino Puccinelli, 1842), tav. fuori testo. Biblioteca Nazionale Centrale ‘Vittorio Emanuele II’ di Roma (201.45.D.18)

Figura 2.2 Giacomo Caneva, *Tempio di Vesta alla bocca della verità. Roma*. 1849. Carta salata da negativo su carta, 158 × 207 (191 × 289) mm; con titolo, data e firma iscritti nel negativo. Proveniente dalla raccolta del pittore Bernardino Montañés. Collezione Marco Antonetto, Lugano, inv. 2020

Figura 2.3 Pedro de Alcántara Téllez-Girón, principe di Anglona [detto ‘prince Giron des Anglonnes’], *Ritratto di gruppo degli artisti spagnoli a Roma con Giacomo Caneva (seduto al centro)*. 1849. Carta salata da negativo su carta, 195 × 248 (296 × 370) mm. Proveniente dalla raccolta del pittore Bernardino Montañés. Collezione McGuigan, USA, inv. P.2020.33

Figura 2.4 Giacomo Caneva, *Campagna romana. Paesaggio lungo il corso dell’Aniene*. 1853-55. Carta salata albuminata da negativo su carta, 238 × 321 mm. Collezione privata, Roma – ‘fondoromano’, A653

Figura 2.5 Giacomo Caneva, *Studio di piante lungo un ruscello*. 1855 ca. Carta salata da negativo su carta, 196 × 303 (312 × 480) mm. Collezione McGuigan, USA, inv. P.2015.24.3

Figura 2.6 Giacomo Caneva, *Cactus di Villa Borghese*. 1855-60. Carta salata da negativo su carta, 332 × 246 (482 × 320) mm. Proveniente dalla raccolta del pittore Jean-Jacques Henner. Collezione Marco Antonetto, Lugano, inv. 1909

Figura 2.7 Giacomo Caneva, *Studio di nudo femminile con drappo in un giardino* [‘Figlia di Madame Pira’]. 1851-55. Carta salata da negativo su carta, 211 × 135 (321 × 243) mm. Proveniente dalla raccolta dello scultore Odoardo Tabacchi. Collezione McGuigan, USA, inv. P.2022.58.2

Figura 2.8 Giacomo Caneva, *Ritratto di giovane donna in costume della Campagna romana*. 1852-55. Carta salata da negativo su carta, 143 × 108 (327 × 240) mm. Collezione McGuigan, USA, P. 2013.4.3

Figura 2.9 Giacomo Caneva, *Tempio di Saturno nel Foro Romano*. 1852 ca. Carta salata da negativo su carta, 253 × 184 mm; con firma sul verso. Collezione privata, Roma – ‘fondo romano’, A018

List of Illustrations

Figure 1.1 Outward journey of the Castellani-Freschi Expedition (1859)

Figure 1.2 Robert Sillar, *Yu Garden Pavilions*. Shanghai. 1857. Calotype (?). Courtesy of the Vacher Hilditch Collection. © Bath Royal Literary and Scientific Institution and Special Collections, University of Bristol Library (www.hpcbristol.net)

Figure 2.1 Giacomo Caneva, *View of the glasshouse and Moorish tower*. 1842. Etching (from daguerreotype?), 106 × 144 mm (image); 127 × 190 mm (mount); 140 × 208 mm (sheet); signed on the lower left. After Giuseppe Checchetelli, *Una giornata di osservazione nel Palazzo e nella Villa di S.E. il Principe D. Alessandro Torlonia* (Roma: Tipografia di Cristino Puccinelli, 1842), table. Biblioteca Nazionale Centrale ‘Vittorio Emanuele II’ di Roma (201.45.D.18)

Figure 2.2 Giacomo Caneva, *Temple of Vesta at the Mouth of truth. Rome*. 1849. Salted paper print from paper negative, 158 × 207 (191 × 289) mm; with title, date, and signature written on the negative. Formerly in the collection of the painter Bernardino Montañés. Marco Antonetto Collection, Lugano, inv. 2020

Figure 2.3 Pedro de Alcántara Téllez-Girón, Prince of Anglona [known as ‘Prince Giron des Anglonnes’], *Group portrait of Spanish artists in Rome with Giacomo Caneva (seated in the center)*. 1849. Salted paper print from paper negative, 195 × 248 (296 × 370) mm. Formerly in the collection of the painter Bernardino Montañés. McGuigan Collection, USA, inv. P.2020.33

Figure 2.4 Giacomo Caneva, *Roman Countryside. Landscape along the Aniene river*. 1853-55. Albuminated salted paper print from paper negative, 238 × 321 mm. Private collection, Rome – ‘fondoromano,’ A653

Figure 2.5 Giacomo Caneva, *Study of plants along a stream*. C. 1855. Salted paper print from paper negative, 196 × 303 (312 × 480) mm. McGuigan Collection, USA, inv. P.2015.24.3

Figure 2.6 Giacomo Caneva, *Cactus in Villa Borghese*. 1855-60. Salted paper print from paper negative, 332 × 246 (482 × 320) mm. Formerly in the collection of painter Jean-Jacques Henner. Marco Antonetto Collection, Lugano, inv. 1909

Figure 2.7 Giacomo Caneva, *Study of a female nude with drapery in a garden* [‘Daughter of Madame Pira’]. 1851-55. Salted paper print from paper negative, 211 × 135 (321 × 243) mm. Formerly in the collection of sculptor Odoardo Tabacchi. McGuigan Collection, USA, inv. P.2022.58.2

Figure 2.8 Giacomo Caneva, *Portrait of a young woman in Roman Countryside costume*. 1852-55. Salted paper print from paper negative, 143 × 108 (327 × 240) mm. McGuigan Collection, USA, P. 2013.4.3

Figure 2.9 Giacomo Caneva, *Temple of Saturn in the Roman Forum*. C. 1852. Salted paper print from paper negative, 253 × 184 mm; signed on the verso. Private collection, Rome – ‘fondo romano,’ A018

Figura 2.10 Giacomo Caneva, *Musei Capitolini. Venere*. 1850-52. Carta salata da negativo su carta, 261 × 107 mm (313 × 218), con firma sul verso. Proveniente dalla raccolta del pittore incisore André-Marie-Paul Borel. Collezione McGuigan, USA, inv. P.2021.54.8.1

Figura 2.11 Carl Rahl, *Ritratto di Caneva*. 1838-45. Olio su tela, 74 × 62 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Gemäldesammlung, Francoforte, IV-00954

Figura 2.12 Domenico Anderson, *San Carlo Borromeo fra gli appestati*. Riproduzione del dipinto di Giuseppe Mancinelli, 1847 (Napoli, chiesa di San Carlo all'Arena, con il ritratto di Caneva nel monaco con il messale). 1921-25. (Catalogo Anderson n. 24901). Stampa alla gelatina bromuro d'argento, 270 × 210 mm. Musei Nazionali del Vomero, Fototeca e Laboratorio fotografico, Napoli

Figura 2.13 Giacomo Caneva, *Studio di rocce e alberi nei dintorni di Roma (nei pressi di Olevano?)*. 1853-55. Carta salata da negativo su carta, 254 × 345 (312 × 480) mm. Collezione McGuigan, USA, inv. P.2015.24.1

Figura 3.1 Giacomo Caneva, *La pagoda Feiying*. Huzhou. 1859. Stampa su carta salata da negativo su carta, ca. 200 × 90 mm. Fotografia precedentemente nota come 'Torre di Porcellana del Palazzo d'Estate a Pechino fotografata durante la spedizione italiana Castellani-Freschi-Caneva in Cina'. Archivi Alinari, Firenze – Collezione: Archivi Alinari-Collezione Becchetti, Firenze

Figura 3.2 Hu Chengmou 胡承謀, con supplementi di Li Tang 李堂 e altri, *Huzhoufu zhi* 湖州府志 [Huzhou Gazetteer], vol. 1. Pubblicato originariamente nel 1739, edizione modificata nel 1758, n.p. [seq. 18]. Harvard-Yenching Library of the Harvard College Library, Harvard University

Figura 3.3 Lin Gaohui, *Vista del monte Pi e del tempio Ciyun*. Huzhou. Novembre 2025

Figura 3.4 Lin Gaohui, *Il ponte Tiedian situato sul corso d'acqua sotto il monte Pi*. Huzhou. Novembre 2025

Figura 3.5 *Feiyingta cilaio jibian* 飛英塔資料集編 [Collezione di dati sulla pagoda Feiying] (Huzhou: Huzhoushi wenwu guanli weiyuanhui, 1982), copertina. Collezione di Li Liqi, Huzhou

Figura 3.6 Tavola VII «Bosco (che di solito è sospeso, e non su cavalletti), vasi di carbone acceso, fanale sospeso, letto dei bachi arrotolato; bacio che invigila finché può respirare». Da Giovan Battista Castellani, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi e C., 1860). Biblioteca ISIAO – Sala delle collezioni africane e orientali, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma (ISIAO GEN-S3 109)

Figura 4.1 Giacomo Caneva, *Ritratto di un mandarino seduto*. 1859. Carta salata da negativo di carta, 210 × 165 mm. Dono parziale della Kelton Foundation. Getty Research Institute, Los Angeles (2007.R.10). © Public Domain

Figura 4.2 Illustrazioni tratte dalle fotografie degli ufficiali Qing di Caneva, da Henri Este, «Voyage de sir Edmund Broomley». *L'Illustration: Journal Universel*, 976 XXXVIII, 300. Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna (10.p.I.38)

Figure 2.10 Giacomo Caneva, *Capitoline Museums. Venus*. 1850-52. Salted paper print from paper negative, 261 × 107 mm (313 × 218), signed on the reverse. Formerly in the collection of painter and engraver André-Marie-Paul Borel. McGuigan Collection, USA, inv. P.2021.54.8.1

Figure 2.11 Carl Rahl, *Portrait of Caneva*. 1838-45. Oil on canvas, 74 × 62 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Gemäldesammlung, Frankfurt, IV-00954

Figure 2.12 Domenico Anderson, *Saint Charles Borromeo among the plague victims*. Reproduction of the painting by Giuseppe Mancinelli, 1847 (Naples, Church of San Carlo all'Arena, with Caneva's portrait in the monk with the missal). 1921-25. (Anderson catalogue no. 24901). Silver bromide gelatin print, 270 × 210 mm. Vomero National Museums, Photo Library and Photographic Laboratory, Naples

Figure 2.13 Giacomo Caneva, *Study of rocks and trees in the surroundings of Rome (near Olevano?)*. 1853-55. Salted paper print from paper negative, 254 × 345 (312 × 480) mm. McGuigan Collection, USA, inv. P.2015.24.1

Figure 3.1 Giacomo Caneva, *The Feiying Pagoda*. Huzhou. 1859. Salted paper print from paper negative, c. 200 × 90 mm. Photograph previously known as 'Porcelain Tower of the Summer Palace in Beijing, photographed during the Italian Castellani-Freschi expedition to China'. Archivi Alinari, Firenze – Collezione: Archivi Alinari – collezione Becchetti, Firenze

Figure 3.2 Hu Chengmou 胡承謀, with supplements by Li Tang 李堂 and others, *Huzhoufu zhi* 湖州府志 [Huzhou Gazetteer], vol. 1. Originally issued in 1739, edited edition 1758, n.p. [seq. 18]. Harvard-Yenching Library of the Harvard College Library, Harvard University

Figure 3.3 Lin Gaohui, *View of Mt. Pi and the Ciyun Temple*. Huzhou. November 2025

Figure 3.4 Lin Gaohui, *The Tiedian Bridge located on the watercourse below Mt. Pi*. Huzhou. November 2025

Figure 3.5 *Feiyingta cilaio jibian* 飛英塔資料集編 (Collected data on the Feiying Pagoda) (Huzhou: Huzhoushi wenwu guanli weiyuanhui, 1982). Cover. Collection of Li Liqi, Huzhou

Figure 3.6 Table VII "Wood (which is usually suspended, and not on trestles), lit coal pots, suspended lantern, rolled up worm bed; worm farmer who stays on guard as long as he can breathe". After Giovan Battista Castellani, *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi* (Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi e C., 1860). Biblioteca ISIAO - Sala delle collezioni africane e orientali, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma (ISIAO GEN-S3 109)

Figure 4.1 Giacomo Caneva, *Portrait of a seated mandarin*. 1859. Salted paper print from paper negative, 210 × 165 mm. Partial gift of The Kelton Foundation. Getty Research Institute, Los Angeles (2007.R.10) © Public Domain

Figure 4.2 Prints derived from Caneva's photographs of Qing officials. After Henri Este, "Voyage de sir Edmund Broomley". *L'Illustration: Journal Universel*, 976 XXXVIII, 300. Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna (10.p.I.38)

Bibliografia

- Almanacco Romano, ossia Raccolta dei Primari Dignitari e Funzionari della Corte Romana, d'indirizzi e notizie di pubblici e privati stabilimenti, dei professori di scienze, lettere ed arti, dei commercianti, artisti, ec.ec. pel 1855, Anno Primo* [1855]. Roma: Tipografia Chiassi.
- Almanacco Romano pel 1858, ossia Raccolta dei Primari Dignitari..., Anno Quarto* [1858]. Roma: Tipografia Sinimberghi.
- Apolloni, M.F. et al. (a cura di) (1986) [1987]. "Villa Torlonia. L'ultima impresa del mecenatismo romano". *Ricerche di Storia dell'arte*, nrr. 28-9.
- Bharath, S.R. (2007). "Felice Beato in China". *History of photography*, 31(1), 88-90.
- Becchetti, P. (1983). *La Fotografia a Roma dalle origini al 1915*. Roma: Colombo.
- Becchetti, P. (1987). "La 'Scuola Romana di Fotografia', Giacomo Caneva e il fondo Tuminello". *Pittori fotografi a Roma 1845-1870. Immagini dalla raccolta fotografica comunale*. Roma: Multigrafica Editrice, 15-18.
- Becchetti, P. (1989). *Giacomo Caneva e la Scuola Fotografica Romana (1847-1855)*. Firenze: Alinari.
- Becchetti, P. (1994). "L'opera fotografica di Giacomo Caneva, di Lodovico Tuminello e di John Henry Parker in un prestigioso fondo romano". *Roma* 1994, 17-31.
- Becchetti, P.; Bonetti, M.F. (2003). "La dagherrotipia a Roma". Bonetti, M.F.; Maffioli, M. (a cura di), *L'Italia d'argento. 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia*. Firenze: Alinari, 238-50.
- Becchetti, P.; Pietrangeli, C. (1979). *Roma in dagherrotipia*. Roma: Quasar.
- Behdad, A.; Gartlan, L. (eds) (2013). *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles: Getty Publications.
- Benjamin, W. [1936] (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Bennett, T. (2009). *History of Photography in China 1842-1860*. London: Bernard Quaritch.
- Bennett, T. (2013). *Photography in China: Chinese Photographers 1844-1879*. London: Quaritch.
- Bonetti, M.F.; con Dall'Olio, C.; Prandi, A. (a cura di) (2008). *Roma 1840-1870: La fotografia, il collezionista e lo storico*. Roma: Peliti Associati.
- Bonetti, M.F. (2008a). "Fotografi e collezionisti: il caso romano". Bonetti, con Dall'Olio, Prandi 2008, 13-16.
- Bonetti, M.F. (2008b). "La campagna romana: il paesaggio e gli studi per gli artisti". Bonetti, con Dall'Olio, Prandi 2008, 108-35.
- Bonetti, M.F. (2015). "*L'Âge d'Or* della fotografia a Roma tra studio, arte e mercato delle immagini". Minà, G.A. (a cura di), *Con la luce di Roma. Fotografie dal 1840 al 1870 nella collezione Marco Antonetto / In Rome's Light. Photographs from 1840 to 1870 from the Marco Antonetto Collection*. Milano: 5 Continents Editions, 12-37; 211-12.
- Bonetti, M.F. (2024). "Un laboratorio fotografico internazionale: Roma e le origini della fotografia". Fiorentino, G.; Maffioli, M.; Valtorta, R. (a cura di), *Storie della fotografia in Italia*. Milano: Pearson, 93-102.
- Bonetti, M.F.; Prandi, A. (a cura di) (2010). *La Persia Qajar. Fotografi italiani in Iran 1848-1864*. Roma: Peliti Associati.
- Borsa G. (1977). *La nascita del mondo moderno in Asia Orientale: la penetrazione europea e la crisi delle società tradizionali in India, Cina e Giappone*. Milano: Rizzoli.
- Caneva, G. (1855). *Della fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*. Roma: Tipografia Tiberina.

Bibliography

- Caneva, G. [1855] (1985). *Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*. A cura di I. Zannier. Firenze: Alinari [ristampa].
- Cartier-Bresson, A.; Margiotta, A. (a cura di) (2003). *Roma 1850. Il circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco / Le Cercle des artistes photographes du Caffè Greco*. Milano: Electa.
- Cassanelli, R. (a cura di) (1998). *Luigi Sacchi: Un artista dell'Ottocento nell'Europa dei fotografi*. Torino: Quaderni della Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte.
- Castellani, G.B. (1860a). *Dell'allevamento dei bachi da seta in China: fatto ed osservato sui luoghi*. Firenze: Tipografia Barbera, Bianchi e C.
- Castellani, G.B. (1860b). "Rapport sur l'Expédition Séricole en Chine Entreprise Pendant l'Année 1859". *Bulletin de la Société Zoologique d'Acclimatation*, 373-81, 443-8.
- Castellani G. B. (1860c). "Dei bachi chinesi in Italia". *Giornale agrario toscano*, n.s., 7, 236-97.
- Castellani, G.B. (1861). *De l'Éducation des Vers à Soie en Chine Faite et Observée sur les Lieux*. Paris: Amyot.
- Castellani, G.B. [1860] (2016). *Zhongguo yangcanfa: zai Huzhou de shijian yu guancha* 中国养蚕法：在湖州的实践与观察 *On the Rearing of Silkworms in China Carried Out and Observed in Loco*. Chinese transl. by Lou Hangyan 楼航燕; Yu Nannan 余楠; English transl. by P. Martini. Hangzhou: Zhejiang daxue chubanshe.
- Cavanna, P. (a cura di) (2005). *Vittorio Avondo e la fotografia*. Torino: Fondazione Torino Musei.
- Celentano, L. (1883). *Bernardo Celentano, due settenni della pittura. Notizie e lettere intime pubblicate nel ventesimo anniversario della sua morte dal fratello Luigi*. Roma: Tip. Bodoniana.
- Checchetelli, G. (1842). *Una giornata di osservazione nel Palazzo e nella Villa di S.E. il Principe, D. Alessandro Torlonia*. Roma: Tipografia di Cristino Puccinelli.
- Chen, J.; Huang, N. (2012). "Textile Art of the Qing Dynasty". Kuhn, D. (ed.), *Chinese Silks*. New Haven: Yale University Press, 431-89.
- Cody, J.W.; Terpak, F. (2011a). "Through a Foreign Glass: The Art and Science of Photography in Late Qing China". Cody, Terpak 2011b, 33-67.
- Cody, J.W.; Terpak, F. (eds) (2011b). *Brush and Shutter: Early Photography in China*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Cohen, P.A. (1963). *China and Christianity: The Missionary Movement and the Growth of Chinese Antiforeignism, 1860-1870*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Dal Pino, C. (2012). *Pittura e fotografia degli esordi: storia di una relazione complicata. Il caso esemplare di Domenico Bresolin* [tesi di dottorato]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- De Angeli, A. (2023). "Captured Glimpses of Modernity and War in Late Qing China". Minuti, R.; Tarantino, G. (eds), *East and West Entangled (17th-21st Centuries)*. Firenze: Firenze University Press. <https://books.fupress.com/chapter/captured-glimpses-of-modernity-and-war-in-late-qing-china/14119>.
- De Paz, A. (1993). *La fotografia come simbolo del mondo. Storia, sociologia, estetica*. Bologna: Clueb.
- Du Pays, A.-J. (1863). *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*. 3a ed. Paris: Librairie de L. Hachette et C.ie.

-
- Du Pays, A.-J. (1865). *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*. 4a ed. 2 vols. Paris: Librairie de L. Hachette et C.ie.
- Éloge du négatif. *Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)* (2010). Paris: Paris musées.
- Esposizione delle opere di Belle Arti nelle Gallerie dell'I.R. Accademia per l'anno 1846. Terza edizione (1846). Milano: Luigi di Giacomo Pirola.
- Este, H. (1861). "Voyage de Sir Edmund Broomley". *L'Illustration: Journal Universel*, 976 XXXVIII, 299-302.
- Fairbank, J. (ed.) (1978). *The Cambridge History of China*. Vol. 10, *Late Ch'ing 1800-1911*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feiyingta cilaio jibian 飛英塔資料集編 (Collected data on the Feiying Pagoda) (1982). Huzhou: Huzhoushi wenwu guanli weiyuanhui.
- Fraser, S.E. (2011). "Chinese as Subject: Photographic Genres in the Nineteenth Century". Cody, Terpak 2011b, 91-109.
- Giacomo Caneva en Chine (2007). Paris: Csaba Morocz.
- Grande Riunione nella sala dell'ex Circolo Popolare in Roma (1849). Roma: Tipografia Paterno.
- Harrison-Hall, J. (2023). "Vernacular Culture". Harrison-Hall, J.; Lovell, J. (eds), *China's Hidden Century 1796-1912*. London: The British Museum, 184-239.
- Headland, I.T. (1901) "Photography in China". *British Journal of Photography*, 48(2173), 822-3.
- Hernández Latas, J.A.; Becchetti, P. (1997). *Recuerdo de Roma (1848-1867). Fotografías de la colección Bernardino Montañés / Fotografie della collezione Bernardino Montañés*. Zaragoza: Disputación Provincial.
- Hsü, I.C.Y. (2000). *The Rise of Modern China*. New York: Oxford University Press.
- Hu Chengmou 胡承謀, with Li Tang 李堂 et al. [1739] (1758). *Huzhoufu zhi 湖州府志 (Huzhou Gazetteer)*, vol. 1.
- Indicatore romano ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie della città di Roma, concernenti la nobiltà, le professioni, l'agricoltura, il commercio, le belle arti, le arti e i mestieri, i stabilimenti, ec. ec., per l'anno 1855 (1855). Roma: Fratelli Pallotta.
- "Invenzioni e scoperte. Il dagherrotipo o la camera ottica di Daguerre" (1839). *L'Album. Giornale letterario e di belle arti*, 6(3), 22-3.
- Istruzione pratica di G.B. Castellani ai suoi committenti di seme cinese. Firenze: Barbera, 1860.
- Jammes, A.; Parris Janis, E. (1983). *The Art of French Calotype with a Critical Dictionary of Photographs, 1845-1870*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Lai, E.K. (2011). "The History of Camera Obscura and Early Photography in China". Cody, Terpak 2011b, 19-32.
- Le Grice, C.H. (1841). *Walks Through the Studii of the Sculptors at Rome*. 2 vols. Roma: Crispino Puccinelli.
- Liang, Y. (1990). *The Shanghai Taotai: Linkage Man in a Changing Society, 1843-90*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Maffioli, M. (2008). "I Macchiaioli e la fotografia: personaggi, luoghi e modelli visivi". Maffioli, M.; con Balloni, S.; Marchioni, N. (a cura di), *I Macchiaioli e la fotografia*. Firenze: Fratelli Alinari-Fondazione per la Storia della Fotografia, 37-59.
- McGuigan, J.F. (2022). "'The Effulgent Light of a Southern Sky.' Early Photography in Rome, 1839-1871". McGuigan, J.F.; Goodyear, F.H. (eds), *In Light of Rome. Early Photography in the Capital of the Art World, 1842-1871*. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press, 1-69.
- Meccarelli, M.; Flamminii, A. (2011). *Storia della fotografia in Cina. Le opere di artisti cinesi e occidentali*. Aprilia: Novalogos.

-
- Meneghelli, P.A. (1844). “Il tempio della dea Vesta di Jacopo Caneva. Un paesaggio nei dintorni di Gratz di Giambattista Cecchini”. *Giornale Euganeo di Scienze, Lettere, Arti e Varietà*, 1(8), 311-13.
- Miraglia, M. (a cura di) (1996). *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*. Milano: Federico Motta Editore.
- Miraglia, M. (2003). “La fotografia”. *Maestà di Roma da Napoleone all’Unità d’Italia. Universale ed eterna / Capitale delle arti*. Milano: Electa, 565-81.
- Miraglia, M. (2005). “La fotografia e il paesaggio”. Stringa, N. (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*. Venezia: Il Poligrafo, 227-32.
- Miraglia, M. (2012). “Il paesaggio nelle ricerche convergenti di fotografia e pittura”. *Fotografi e pittori alla prova della modernità*. Milano: Bruno Mondadori, 57-82.
- M.O.F.B.A. (2022). *Lai Chong Studio, General ‘Ko-Lin’ Daguerreotype: The Allegedly Earliest Known Photograph by a Chinese Photographer is Almost Certainly a Forgery*. <https://www.mofba.org/2022/03/21/lai-chong-studio-general-ko-lin-daguerreotype-the-allegedly-earliest-known-photograph-by-a-chinese-photographer-is-almost-certainly-a-forgery/>.
- Moore, O. (2008). “Zou Boqi on Vision and Photography in Nineteenth-Century China”. Hammond, K.J.; Stapleton, K. (eds), *The Human Tradition in Modern China*. Lanham: Rowman and Littlefield, 33-53.
- Moore, O. (2022). *Photography in China: Science, Commerce and Communication*. London: Routledge.
- Moroni, G. (1860). *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai giorni nostri*, vol. 100. Venezia: Tipografia Emiliana.
- Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915* (1953). Roma: Ente Provinciale per il Turismo.
- Needham, J. (1959a). *Science and Civilization in China*. Vol. 3, *Mathematics and the Sciences of the Heavens and the Earth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Needham, J. (1959b). *Science and Civilization in China*. Vol. 4(1), *Physics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Negro, S. (1944). “Caneva, ‘pittore veneziano’ precursore della fotografia a Roma”. *Strenna dei Romanisti*, 5, 153-7.
- Oliphant, L. (1859). *Narrative of the Earl of Elgin’s Mission to China and Japan*. Edinburgh: William Blackwood and Sons.
- Osborne, M.A. (1987). *The Société Zoologique d’Acclimatation and the New French Empire: The Science and Political Economy of Economic Zoology during the Second Empire* [Phd Dissertation]. Madison: University of Wisconsin-Madison.
- Panorama artistico-letterario, ossia rivista delle più belle opere di pittura e di scultura che si fanno in Roma. Opera di Filippo Mercurj* (1846). Roma: Tipografia delle Belle Arti.
- Perry, E. (1980). *Rebels and Revolutionaries in Northern China, 1845-1945*. Stanford (CA): Stanford University Press.
- Pérez Gallardo, H. (2015). “Le prince Girón de Anglona. Un amateur espagnol à l’école romaine de la photographie”. *Études photographiques*, 32. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3505>.
- Petra, V. (1848). *Sopra un dipinto di Giuseppe Mancinelli*. Napoli: Tip. ‘Gazzetta de Tribunali’.
- Pietrucci, N. (1858). *Biografia degli artisti padovani*. Padova: Tipografia Bianchi.
- Promenade méditerranéenne. Collection photographique de la Duchesse de Berry. Les années 1850* (2007). Paris: Galerie Serge Plantureux.

-
- Purtle, J. (2018). "Double Take: Chinese Optics and their Media in Postglobal Perspective". *Ars Orientalis*, 48, 71-117.
- Rampin, M. (1997). "Note sul pittore-fotografo Giacomo Caneva e sulla sua formazione". *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 86, 111-20.
- Rampin, M. (2001). "Giacomo Caneva pittore". *Fotologia*, nrr. 21-2, 58-61.
- Romano, S. (a cura di) (1994). *L'immagine di Roma, 1848-1895: la città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*. Napoli: Electa.
- Ruitenbeek, K. (ed.) (2017). *Faces of China: Portrait Painting of the Ming and Qing Dynasties 1368-1912*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Sacchi, L. (1859). "Fotografia". *L'Artista. Rivista enciclopedia di belle arti, di scienze applicate all'industria, di fotografia, di archeologia e di viaggi scientifici*, 1(2), 16.
- Saunders, B. (2019). "Seguaci americani della scuola romana di fotografia: Nathan Flint Baker, Leavitt Hunt e Richard Morris Hunt". *RSF – Rivista di studi di fotografia*, 9, 8-29.
- Scalzo, L. (2025). "Giacomo Caneva e le prime testimonianze fotografiche delle sculture vaticane e capitoline: una commissione di Adolphe Thiers?". *Studi di scultura. Età Moderna e Contemporanea*, 7, 246-59.
- Smith, R.J. (1978). *Mercenaries and Mandarins: The Ever Victorious Army in Nineteenth-Century China*. New York: KTO Press.
- Stockwell, F. (2003). "Westerners in China": *A History of Exploration and Trade, Ancient Times through the Present*. Jefferson: McFarland & Company.
- Stuart, J.; Rawski, E.S. (2001). *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. Stanford: Freer Gallery of Art.
- Suchomel, F.; Suchomelová, M. (2011). "... and the Chinese Cliffs Emerged out of the Mist": *Perception and Image of China in Early Photographs*. Řevnice: Arbor vitae.
- Taylor, R. (ed.) (2002). *Photographic Exhibition in Britain 1839-1865*. Ottawa: National Gallery of Canada. <http://peib.dmu.ac.uk/>.
- Thiriez, R. (1999). "Photography and Portraiture in Nineteenth-Century China". *East Asian History*, 17-18, June-December, 77-102.
- Thiriez, R. (2001). "Ligelang: A French Photographer in 1850s in Shanghai". *Orientations*, 32(9), 49-54.
- Thomas, R.W. (1852). "Photography in Rome". *The Art Journal*, 14, 159-60; *The Photographic Art Journal*, 3, 377-80 [republished in Bonetti, con Dall'Olio, Prandi 2008, 191-2].

-
- Vanzella, G. (1997). “Sei lettere inedite di Giacomo Caneva all’abate Pier Antonio Meneghelli”. Vanzella, G. (a cura di), *Padova. I fotografi e la fotografia nell'Ottocento*. Campodarsego: Gruppo Carraro, 39-43.
- Wey, F. (1851). “De l’influence de l’héliographie sur les Beaux-Arts”. *La Lumière. Beaux-Arts. – héliographie. – sciences*, 1(1), 2-3 [republished in Rouillé, A., *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie, 1816-1871*. Paris: Macula, 108-14, 1989].
- Wu, H. (2012). *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Wu, H. (2016). “Inventing a ‘Chinese’ Portrait Style in Early Photography: The Case of Milton Miller”. Wu, H. (ed.), *Zooming In: Histories of Photography in China*. London: Reaktion Books, 19-45.
- Yang, C. (2023). “Elite Art”. Harrison-Hall, J.; Lovell, J. (eds), *China’s Hidden Century 1796-1912*. London: The British Museum, 131-83.
- Zanier, C. (1990). “Rerouting the Silk Road via San Francisco”. *Storia nordamericana*, 7(1), 105-16.
- Zanier, C. (1993). *Alla ricerca del seme perduto: sulla via della seta tra scienza e speculazione (1858-1862)*. Milano: FrancoAngeli.
- Zanier, C. (a cura di) (1998). *Una figura di statura europea tra ricerca scientifica ed operare concreto. Gherardo Freschi (1804-1893) = Atti del Convegno, Sesto al Reghena/Ramuscello 1997*. Fiume Veneto: GEAP.
- Zanier, C. (2001). “Dalla Val di Chiana a Huzhou: la spedizione bacologica in Cina (1858-1859) di Giovan Battista Castellani e il ruolo di Giovan Pietro Vieusseux”. Bossi, M.; Boscaro, A. (a cura di), *Firenze, il Giappone e l’Asia orientale = Atti del Convegno internazionale di studi* (Firenze, 25-27 marzo 1999). Firenze: Olschki, 189-200.
- Zanier, C. [2003] (2006). *Il “diario” di Pompeo Mazzocchi 1929-1915*. Roccafranca: Fondazione Civiltà Bresciana.
- Zanier, C. (2006). *Semai. Setaioli italiani in Giappone (1861-1880)*. Padova: Cleup.
- Zannier, I. (1991). *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia*. Ravenna: Longo.
- Zannier, I. (1997). *Le Grand Tour in the Photographs of Travelers of 19. Century*. Venezia: Canal and Stamperia.

Marco Polo

1. Olivieri, Luca M. (2022). *Stoneyards and Artists in Gandhara. The Buddhist Stupa of Saidu Sharif I, Swat (c. 50 CE)*.
2. Borroni, Massimiliano (2024). *Connecting Water. Environmental Views in Premodern Arabic Writings*.
3. Dal Martello, Rita (2025). *People and Plants in Ancient Southwest China. 3,000 Years of Agriculture in Yunnan from the First Villages to the Han Conquest*.

In an effort to revive a European silk industry devastated by the spread of the silkworm disease pébrine, in 1859 the noblemen Giovan Battista Castellani and Gherardo Freschi proposed an expedition to India and China to acquire healthy silkworms. The photographer Giacomo Caneva joined the expedition, producing images that permit today's reader to observe, as if the distance of time and space was nullified, the snuff bottle of a Shanghai Qing official, the lotus shoes of Huzhou's noblewomen, or a stone-carved monumental gate. In our contemporary society, characterized as it is by the near total ubiquity of digital images, this exhibition presents photographs not only as visual stimuli but also as unique, unrepeatable objects defined by specific techniques, materialities, and colours, as well as the traces of their turbulent lives.



Università
Ca'Foscari
Venezia