



# OMUCI.00

## OSSERVATORIO MUSEI CINESI

Documento di Progetto e Primo Report:  
le collezioni musicali nei musei cinesi

Coordinatore | Marco Negroni

Comitato scientifico | Massimo Negri, Marco Negroni, Andrea Zanella

Gruppo di ricerca | Meng Xu, Shuning Xiang, Songwei Li, Yangyang Zhang

BIBLION  
edizioni

Il presente volume è stato realizzato nell'ambito del progetto finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU.

Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) – Missione 4 – Componente 1 – Investimento 3.4 «Didattica e competenze universitarie avanzate», sotto-investimento T5 «Partenariati strategici / iniziative per innovare la dimensione internazionale del sistema AFAM».

Progetto: *Between Italy and Jerusalem: Retracing Music and Arts Networks, Enhancing Education and Promoting Cultural Heritage Preservation (Jerus-it-Arts)*

Codice progetto: INTAFAM000\_44

CUP: E33C24000160006

Impaginazione a cura di Elisa Pozzoli

Copyright 2026 degli Autori

Pubblicato da BIBLION edizioni

Maggio 2026

**ISBN 978-88-3383-554-9**

CC BY-ND 4.0 International Attribution - Non commercial - No Derivatives



BIBLION edizioni Srl

e-mail: [info@biblionedizioni.it](mailto:info@biblionedizioni.it)

[www.biblionedizioni.it](http://www.biblionedizioni.it)

Pubblicazione realizzata nell'ambito delle attività dell'Accademia di Belle Arti di Brera per il progetto Jerus-It-Arts



# INDICE

<b>5</b>	<b>PRESENTAZIONE</b>
<b>8</b>	<b>1   INTRODUZIONE DELL'OSSERVATORIO</b> <i>Documento istituzionale di progetto</i>
8	1.1   Premessa e Contesto
10	1.2   Identità Istituzionale e Mission
11	1.3   Attività Scientifica
13	1.4   Obiettivi a Medio Termine
14	1.5   Conclusioni
<b>15</b>	<b>2   LA DISTANZA CHE SERVE ATTRAVERSARE</b> <i>Per un osservatorio italiano sui musei cinesi</i>
15	2.1   La distanza che non si vede
17	2.2   Wenwu non è «bene culturale»
21	2.3   Tre fondazioni, non una
25	2.4   Dispersione, ricostruzione, boom
30	2.5   Per un osservatorio italiano
<b>35</b>	<b>3   IL MUSEUM BOOM: COMPLESSITÀ E SFIDE</b> <i>Voci interne dalla museologia cinese contemporanea</i>
35	Nota di apertura
35	3.1   Voci interne dalla museologia cinese contemporanea
37	Apparato bibliografico cinese ragionato
<b>41</b>	<b>4   UN APPROCCIO TRASVERSALE</b> <i>Perché il primo dossier dell'Osservatorio si occupa di musei della musica</i>
<b>44</b>	<b>5   TABELLE MUSEI DELLA MUSICA</b> <i>Repertorio dei musei e delle collezioni musicali in Cina</i>
45	I. Musei annessi a istituzioni accademiche
48	II. Sezioni musicali in istituzioni culturali pubbliche
49	III. Musei tematici di musica

**52            6 | IL PANORAMA DEI MUSEI DELLA MUSICA  
E DEGLI STRUMENTI MUSICALI IN CINA**

*Una rete a due anime*

- 52    6.1 | Una tomba, un museo, un campo
- 54    6.2 | Suoni dal sottosuolo
- 57    6.3 | La rete dei conservatori
- 61    6.4 | Memoriali, opera, ecomusei
- 65    6.5 | Un campo che si dà istituzioni
- 67    6.6 | Cosa il dossier vede e cosa non vede

**72            ABSTRACT**

## PRESENTAZIONE

*Questo dossier nasce da una costola del progetto JERUS-IT-ARTS, ma la supera – e lo fa per ragioni che non sono occasionali. L'occasione è il volume che il lettore ha già in mano: un manuale sulla museologia degli strumenti musicali costruito nell'ambito dello stesso progetto PNRR, con la stessa équipe, che percorre il campo europeo e nordamericano. Mentre il lavoro procedeva, è diventato sempre più evidente che fermarsi lì era non solo un'occasione perduta, ma una scelta che si poteva fare trent'anni fa, quando la Cina era lontana – e che oggi non si può più fare.*

*I numeri aiutano a capire perché. L'Italia conta circa 4.400 strutture museali, con un record storico di 61 milioni di visitatori nel 2024. La Cina nello stesso anno registra 7.046 musei e 1,49 miliardi di visite: ha la stessa superficie dell'Europa geografica – trentadue volte quella italiana – e quasi il doppio della sua popolazione. Dal 2008 ad oggi, partendo da poche decine di milioni di visite annue, ha costruito il sistema museale più grande mai esistito al mondo. Nel frattempo, nella Scuola di Beni Culturali di Brera lavoriamo con un numero considerevole di studentesse e studenti cinesi, che producono tesi originali su fonti primarie in lingua e sono i mediatori naturali di una conversazione che la museologia italiana ha sistematicamente rinviato.*

*La ragione più profonda è però di metodo e di prospettiva critica. Il museo occidentale – la sua forma istituzionale, i suoi criteri di conservazione e restauro, il suo senso dell'originale e della replica – è un prodotto storico preciso, elaborato in Europa tra la fine del Settecento e l'Ottocento e spesso esportato come forma di legittimazione culturale insieme all'espansione coloniale. L'ICOM, fondato a Parigi nel 1946, è il principale strumento di codifica e diffusione di quei parametri. La Cina vi partecipa – è membro dal 1983, il Palace Museum ospita a Pechino il centro di formazione*

*internazionale dell'organizzazione – ma questo non significa che i suoi 7.046 musei siano stati costruiti secondo quei canoni. Il dibattito che nel 2019 a Kyoto scosse l'ICOM sulla nuova definizione di museo ha mostrato che le proposte pervenute dall'Asia e dall'Africa erano nettamente sottorappresentate: i parametri in discussione erano parametri occidentali, applicati poi al resto del mondo.*

*Il sistema museale cinese non nasce da quelle stesse radici. La tradizione occidentale della conservazione – codificata dalla Carta di Venezia del 1964 e sostenuta da ICOMOS e ICCROM – privilegia l'autenticità materiale dell'originale e la reversibilità degli interventi. La tradizione cinese considera l'autenticità non nella materia ma nella forma e nella funzione tramandate: ricostruisce, rifà, rinnova, con la stessa legittimità con cui un liutaio rifà le corde di uno strumento senza che lo strumento cessi di essere se stesso. Questa differenza emerge con particolare chiarezza nella museologia degli strumenti musicali. Quando un grande museo provinciale cinese espone i bianzhong del Marchese Yi di Zeng – le sessantacinque campane di bronzo rinvenute intatte nel 1977-1978 dopo ventiquattro secoli di sepoltura – non li espone come oggetti destinati a un uso performativo in una tradizione viva, ma come manufatti rituali sonori appartenenti a un sistema cerimoniale estinto. Lo strumento musicale è prima di tutto parte materiale di un rito: cambia il regime espositivo, la didascalìa, il senso stesso di cosa significhi “ascoltare”. È una categoria che la museologia europea degli strumenti fatica a contenere, e che nessuna organizzazione internazionale ha trovato finora un modo di tradurre senza perdita.*

*Anche in Cina molti musei di strumenti musicali nascono nei conservatori, come in Europa – dove questa origine produce ancora, in Italia, una condizione di doppia appartenenza istituzionale tra MUR e Ministero della Cultura, di cui il caso delle collezioni del Conservatorio Cherubini di Firenze, in comodato alla Galleria dell'Accademia dal 1996, è l'esempio più eloquente. In Cina la biforcazione ha forme diverse: da un lato la rete dei musei di conservatorio, dall'altro i grandi musei provinciali custodi del patrimonio archeologico-musicale, due sistemi che solo dal 2012 hanno cominciato a darsi un coordinamento formale.*

*Il lavoro che il lettore ha tra le mani è stato prodotto dalle studentesse ricercatrici dell'Osservatorio – Meng Xu, Shuning Xiang, Songwei Li, Yangyang Zhang – coordinate dal museologo Massimo Negri e da Marco Negroni, ideatore dell'Osservatorio e responsabile operativo del progetto per la parte milanese. Non è una sintesi della letteratura secondaria occidentale: è la voce della museologia cinese portata in italiano da chi ha entrambi i sistemi nella propria formazione. Letti uno accanto all'altro, i due volumi si rispecchiano: dove il manuale europeo dà per scontate le premesse del museo moderno, il dossier mostra che quelle premesse hanno una storia precisa – e che altrove la storia è andata diversamente.*

**Andrea Zanella**

# 1 | INTRODUZIONE DELL'OSSERVATORIO

*Documento istituzionale di progetto*

## 1.1 | Premessa e Contesto

**Il contesto museale cinese contemporaneo.** La Repubblica Popolare Cinese costituisce oggi uno dei più dinamici laboratori museali a livello globale. A partire dal primo decennio degli anni Duemila ha conosciuto una crescita del settore senza precedenti – nota nella letteratura anglosassone come “museum boom” – con una media di quasi un nuovo museo al giorno nel biennio 2011-2012 e un ritmo paragonabile mantenuto fra il 2021 e il 2024.

I dati pubblicati dall'Amministrazione Nazionale dei Beni Culturali (国家文物局) per il 2024 restituiscono la scala del sistema: 7.046 musei registrati (+213 sull'anno precedente), 91,46% ad accesso gratuito, oltre 43.000 mostre e 511.000 attività educative, 1,49 miliardi di visite – un nuovo record nazionale. La superficie espositiva complessiva supera i 43,9 milioni di metri quadrati, a fronte di un patrimonio stimato in circa 67 milioni di reperti. Fra le istituzioni inaugurate di recente spicca lo Shanghai Museum East (上海博物馆东馆), 113.200 metri quadrati e venti sale, pienamente operativo dal dicembre 2024.

La letteratura accademica cinese segnala tuttavia l'avvio di una fase di consolidamento qualitativo – una “fase post-boom”: la rapida espansione si è attenuata, e una parte delle istituzioni ha sviluppato o sta sviluppando una visione curatoriale coerente e una programmazione espositiva stabile. Sostenibilità finanziaria e costruzione di équipes professionali emergono quindi come le sfide strutturali del prossimo decennio. La stessa Amministrazione Nazionale, nei documenti di indirizzo recenti, ha, del resto, posto l'accento sulla transizione dalla crescita quantitativa a quella qualitativa.

Una componente di particolare rilievo scientifico, scarsamente documentata nella letteratura italiana, riguarda la

trasformazione digitale del sistema museale. Il processo del decennio 2014-2024 può essere letto in tre momenti: costruzione di siti istituzionali e sistemi di gestione delle collezioni; diffusione di visite virtuali e ambienti immersivi basati sulla modellazione tridimensionale; integrazione sistematica di intelligenza artificiale, big data, realtà virtuale e realtà aumentata. Fra i casi più rilevanti: la Digital Library del Museo del Palazzo (故宫博物院) di Pechino, avviata nel 2019 e oggi con oltre 150.000 oggetti liberamente consultabili online a fronte di un patrimonio complessivo di 1,95 milioni di pezzi; il progetto dell'Accademia di Dunhuang (敦煌研究院) con Tencent per la riproduzione digitale ad alta precisione della Grotta 285 di Mogao, fruibile in realtà virtuale con esplorazione a 360°; il Beijing Grand Canal Museum (北京大运河博物馆), inaugurato nel dicembre 2023 nel nuovo sottocentro urbano di Tongzhou e che nel primo anno ha registrato oltre 2,6 milioni di visitatori.

**Il ruolo della Scuola di Ricerca e Progetto per il Museo e Beni Culturali di Brera.** L'Accademia di Belle Arti di Brera, attraverso la sua Scuola di Ricerca e Progetto per il Museo e Beni Culturali, ha maturato negli ultimi anni una significativa esperienza nella formazione di professionisti del patrimonio culturale con un approccio interdisciplinare e internazionale. La Scuola ha potuto avvalersi del contributo di un numero considerevole di studenti di nazionalità cinese che hanno elaborato tesi di laurea dedicate al sistema museale della Repubblica Popolare Cinese, producendo un corpus di ricerca originale su un settore in rapida evoluzione e ancora scarsamente documentato nella letteratura accademica italiana.

La Scuola promuove una visione integrata del museo – istituzione culturale, spazio educativo, dispositivo narrativo – sviluppa competenze nella lettura critica dei sistemi museali internazionali e incoraggia pratiche di ricerca applicata, con particolare attenzione ai contesti emergenti. A questo patrimonio di competenze si affianca l'esperienza diretta di docenti che hanno svolto in Cina visite di studio e attività di insegnamento, maturando una conoscenza contestualizzata del panorama museale e istituzionale del Paese.

Il progetto dell'Osservatorio si inserisce pienamente in questa prospettiva, configurandosi come laboratorio di ricerca avanzata, piattaforma didattica per studenti e giovani ricercatori, e nodo di una futura rete internazionale.

## 1.2 | Identità Istituzionale e Mission

**Definizione e collocazione istituzionale.** L'Osservatorio Musei Cinesi – Accademia di Brera è una struttura di ricerca e documentazione permanente istituita all'interno della Scuola di Ricerca e Progetto per il Museo e Beni Culturali dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Opera come piattaforma scientifica a vocazione pubblica, rivolta alla comunità accademica e al pubblico professionale e culturale italiano interessato alle dinamiche del patrimonio culturale e del sistema museale cinese.

Dal punto di vista istituzionale, l'Osservatorio si configura come laboratorio didattico-scientifico integrato nell'offerta formativa della Scuola, capace di valorizzare le tesi degli studenti cinesi come contributi originali alla ricerca e di trasformarli in prodotti scientifici accessibili al pubblico italiano. La formazione rimane la vocazione centrale: l'Osservatorio è concepito come spazio di crescita per una nuova generazione di professionisti museali in grado di integrare competenze occidentali e sensibilità orientali.

**Finalità del progetto.** Il progetto si inserisce in un contesto di relazioni culturali italo-cinesi particolarmente favorevole. Il 6 novembre 2025 ricorreva il cinquantacinquesimo anniversario dell'avvio delle relazioni diplomatiche fra Italia e Cina (1970). Sul piano scientifico, il Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) e la Chinese Academy of Cultural Heritage (CACH, 中国文化遗产研究院) collaborano dal 2014 a un programma congiunto di ricerca – tuttora attivo e coordinato per la parte italiana da Heleni Porfyriou – orientato alla comprensione reciproca delle politiche e degli strumenti di conservazione, valorizzazione e gestione del patrimonio culturale nei due Paesi, con un'estensione recente verso le rotte culturali e i sistemi di siti storici seriali.

Sul versante del patrimonio UNESCO, i due Paesi hanno inaugurato un modello di gemellaggio fra siti di primaria rilevanza, codificato nel Piano d'azione italo-cinese 2024-2027. Le coppie formalmente stabilite includono il Paesaggio Culturale del Lago dell'Ovest di Hangzhou con il centro storico di Verona (dal 2019) e il Palazzo d'Estate di Pechino (颐和园) con Villa Adriana e Villa d'Este a Tivoli (accordo firmato nel novembre 2024, prima mostra congiunta nel dicembre 2025); il Piano d'azione prevede inoltre l'estensione del modello ai Giardini classici di Suzhou e a Venezia con la sua laguna.

Questa rete di relazioni costituisce un precedente istituzionale di riferimento per future forme di cooperazione, all'interno della quale l'Osservatorio può collocarsi apportando il contributo specifico di una prospettiva formativa e museologica.

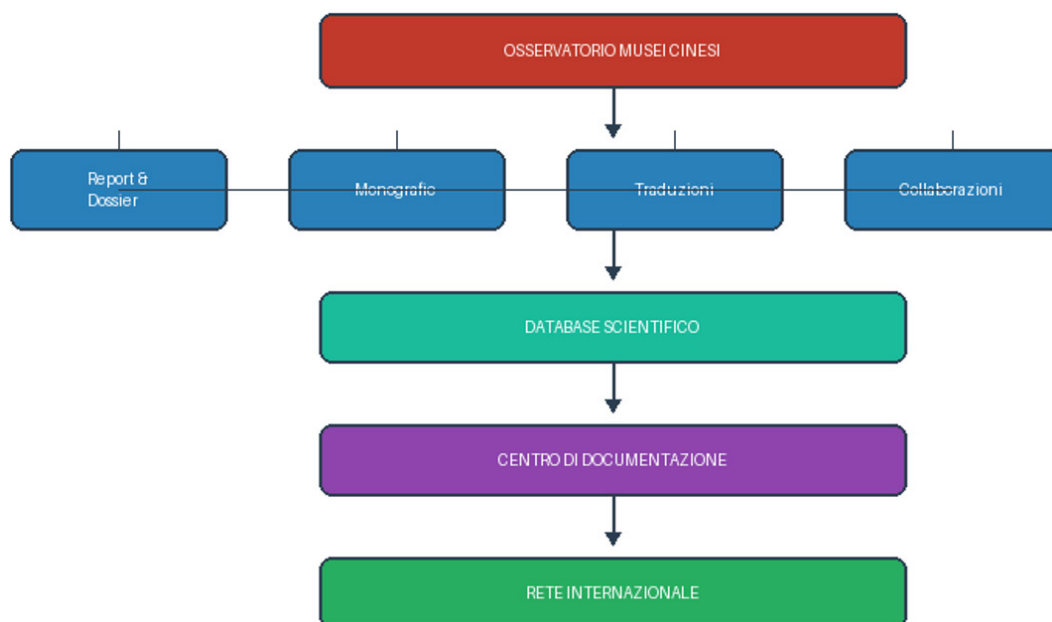
L'Osservatorio persegue le seguenti finalità fondamentali:

Favorire lo scambio accademico e culturale fra Italia e Cina nel campo dei musei e della valorizzazione del patrimonio culturale; promuovere un dialogo scientifico e formativo fra studenti, ricercatori e professionisti dei due Paesi; offrire al pubblico italiano professionale una finestra di osservazione sistematica e aggiornata sullo sviluppo del sistema museale cinese contemporaneo; contribuire alla crescita di nuove professionalità museali in grado di operare in contesti internazionali e interculturali.

### 1.3 | Attività Scientifica

L'attività scientifica dell'Osservatorio si articola in quattro ambiti complementari, funzionali a un sistema integrato di produzione e diffusione della conoscenza sul sistema museale cinese.

Diagramma 1 | Architettura del Progetto



**Report e Dossier tematici.** L'Osservatorio produce con cadenza libera pubblicazioni scientifiche dedicate a temi specifici del sistema museale cinese e delle sue evoluzioni. I report e i dossier sono redatti da studenti e docenti della Scuola di Ricerca e Progetto per il Museo e Beni Culturali, con impianto metodologico rigoroso e attenzione all'aggiornamento delle fonti. Ciascun numero è corredato di una premessa istituzionale a firma dei responsabili scientifici dell'Osservatorio e dei contributi specifici degli autori.

I numeri successivi al primo report potranno approfondire temi di crescente rilevanza nel panorama museale cinese: i modelli di governance e la sostenibilità finanziaria dei musei privati nella fase post-boom; le strategie di mediazione culturale rivolte alle nuove generazioni di visitatori; l'innovazione espositiva nei musei di sito archeologico; le politiche nazionali di standardizzazione e classificazione delle istituzioni museali; la trasformazione digitale del sistema museale e l'innovazione tecnologica.

**Monografie.** L'Osservatorio promuove la pubblicazione di lavori monografici elaborati in stretta correlazione con le tesi di laurea degli studenti cinesi. Le monografie approfondiranno casi studio relativi a musei e istituzioni culturali della Cina contemporanea di particolare rilievo, tanto per la significatività e la consistenza delle collezioni quanto per l'innovazione progettuale e comunicativa.

**Traduzioni.** Una componente essenziale dell'attività dell'Osservatorio è la traduzione in lingua italiana di testi scientifici – libri, saggi e articoli – relativi al sistema museale e al patrimonio culturale cinese. Le traduzioni non si limitano ai testi di lingua cinese, ma possono riguardare contributi in altre lingue (inglese, francese, tedesco), con l'obiettivo di favorire la circolazione del sapere e la mediazione culturale fra contesti accademici diversi.

**Collaborazioni con istituzioni museali cinesi.** L'Osservatorio promuove lo sviluppo di collaborazioni dirette con musei e istituzioni culturali cinesi, attraverso la definizione di progetti di ricerca congiunti e la supervisione di tesi in co-tutela. Fra le attività di ricerca previste figura lo studio di parametri di valutazione condivisi per l'analisi comparata dei musei in Cina e in Europa.

## 1.4 | Obiettivi a Medio Termine

Nel medio periodo, l'Osservatorio intende consolidare la propria presenza scientifica e istituzionale attraverso il conseguimento dei seguenti obiettivi:

Diagramma 2 | Roadmap Scientifica

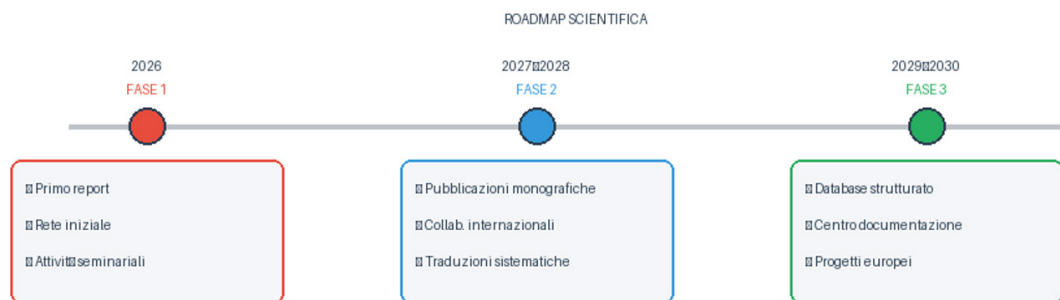
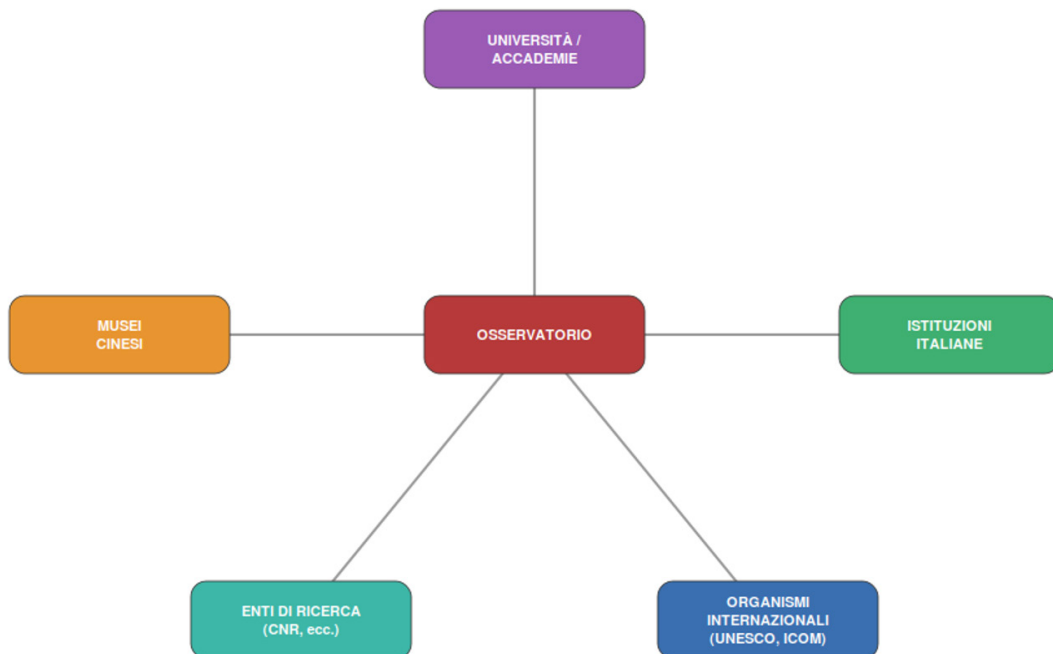


Diagramma 3 | Ecosistema Istituzionale



Creazione di un database sistematico dei musei cinesi, elaborato a partire da fonti attendibili e aggiornato con regolarità, come strumento di riferimento per ricercatori e professionisti; istituzione di un Centro di Documentazione e Ricerca permanente sui musei cinesi, con una biblioteca specializzata e un archivio digitale delle pubblicazioni dell'Osservatorio; organizzazione di seminari, convegni e conferenze aperti al pubblico, con la partecipazione di studiosi italiani e internazionali; costruzione di una rete di cooperazione internazionale con musei, università e istituzioni culturali in Cina; produzione di materiali divulgativi bilingui (italiano e cinese) per la diffusione delle attività e dei risultati scientifici dell'Osservatorio.

## **1.5 | Conclusioni**

L'Osservatorio Musei Cinesi – Accademia di Brera si propone di affermarsi come punto di riferimento scientifico e culturale nel panorama italiano per la conoscenza del sistema museale cinese contemporaneo. Attraverso la ricerca, la documentazione, la traduzione e la formazione, il progetto intende contribuire alla nascita di una nuova generazione di professionisti museali di profilo internazionale, capaci di coniugare rigore metodologico, competenza disciplinare e profondità di dialogo interculturale.

L'Osservatorio si configura, in ultima analisi, come un ponte culturale fra Italia e Cina nel settore museale: uno spazio di incontro fra tradizioni disciplinari, sensibilità culturali e vocazioni professionali diverse, orientato alla conoscenza reciproca e alla collaborazione scientifica. Non è soltanto un progetto di ricerca, ma un dispositivo formativo coerente con la tradizione dell'Accademia di Belle Arti di Brera, capace di coniugare riflessione teorica e applicazione operativa in un contesto internazionale.

## 2 | LA DISTANZA CHE SERVE ATTRAVERSARE

*Per un osservatorio italiano sui musei cinesi*

### 2.1 | La distanza che non si vede

Il 24 ottobre 1914, mentre l'Europa è già da tre mesi in trincea, lo scrittore Lu Xun visita un museo a Pechino. Lavora al Ministero dell'Educazione della giovane Repubblica e quel pomeriggio entra, come visitatore, in un'istituzione aperta al pubblico da poche settimane: l'Istituto di Esposizione degli Oggetti Antichi (古物陈列所 *Guwu Chenliesuo*). È il primo museo statale della Cina. Si trova nelle sale Wuying e Wenhua dell'Outer Court della Città Proibita, e custodisce, nelle stanze prima riservate all'imperatore, i tesori imperiali appena espropriati ai depositi di Rehe e Mukden. Nel suo diario, quella sera, Lu Xun annota una frase severa: il posto sembra un negozio di antiquariato<sup>1</sup>.

L'osservazione, breve e impietosa, dice molto più di quanto sembri. L'edificio c'è. Gli oggetti ci sono. Il pubblico c'è. Quel che manca è il modo cinese di stare dentro un'istituzione che si chiama museo. Lo spazio è quello della corte imperiale convertita in spazio civile da pochissimi giorni; il lessico è in fase di assestamento; le pratiche curatoriali sono importate, tradotte, ancora alla ricerca di una forma propria. Chi entra a guardare non ha ancora imparato a guardare da pubblico di museo, perché «pubblico di museo» come categoria sociale, in Cina, non esiste ancora. Lu Xun lo vede, e lo registra in tre parole.

Il presente saggio prende sul serio quello scarto. La sua tesi è che il museo cinese non è una variante locale di un modello universale, ma il prodotto di una storia specifica di traduzione concettuale e importazione istituzionale. Questa storia non si è esaurita nel 1914, e non si esaurisce oggi. La attraversano ancora, in forme diverse, i sei o settemila musei che oggi popolano il paese<sup>2</sup>, le decine di

leggi e regolamenti che li governano, e le scelte lessicali – *wenwu*, *gu wu*, *bowuguan*, *wenhua yichan* – che ogni studioso cinese di museologia compie ogni volta che si siede a scrivere.

Per il lettore italiano questa distanza è meno visibile di quanto si pensi. Da decenni siamo abituati a una categoria – «bene culturale» – che ci sembra ovvia, naturale, quasi universale. La parola entra nel lessico amministrativo dello Stato italiano negli anni Sessanta, con la Commissione Franceschini, e nel 1975 trova casa in un Ministero dedicato<sup>3</sup>. Nel lessico amministrativo cinese la categoria equivalente, *wenhua yichan* 文化遗产, entra nel 2005, con un documento del Consiglio di Stato sulla protezione dei beni culturali<sup>4</sup>. Quarant'anni di scarto. Non sono un dettaglio, non sono ritardo: sono una storia diversa.

Il saggio prova a raccontarla seguendo due fili intrecciati. Il primo è concettuale e lessicale: come la cultura cinese ha pensato, classificato e nominato gli oggetti del proprio passato, e come il termine moderno di museo è stato lentamente ricavato dentro questa tradizione attraverso un processo di traduzione che è durato quasi un secolo. Il secondo è istituzionale: quando, dove, da chi e per quali ragioni politiche sono stati fondati i primi musei cinesi, e come hanno attraversato la guerra, il maoismo, la riforma, fino al *museum boom* degli ultimi vent'anni. I due fili procedono insieme, perché separati raccontano poco.

Le pagine che seguono mostrano la stessa distanza dall'altra parte. Il dossier dell'Osservatorio Musei Cinesi della Scuola di Ricerca e Progetto per il Museo e Beni Culturali raccoglie ricerche di studenti cinesi su fonti cinesi, tradotte in italiano. Non sintesi di letteratura secondaria occidentale, non commento europeo a distanza: traduzione di documenti, lettura ravvicinata di rapporti ufficiali, mediazione fatta da chi ha entrambi i sistemi nella propria formazione. È una scelta editoriale, e in chiusura proveremo a spiegare perché ci sembra l'unica adeguata al compito di osservare, dall'Italia, un sistema museale così vasto, così politicamente denso, così rapidamente in trasformazione.

## 2.2 | Wenwu non è «bene culturale»

Per il lettore italiano la categoria di «bene culturale» è così familiare da sembrare senza tempo. In realtà ha una data di nascita precisa, e una storia più breve di quanto si pensi. La formula entra nel discorso pubblico italiano nel 1964, quando la Commissione di indagine presieduta da Francesco Franceschini comincia i suoi lavori, e diventa categoria amministrativa dello Stato nel 1974-75 con l'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali<sup>3</sup>. La parola era stata mutuata in parte dal lessico giuridico tedesco (*Kulturgut*) e in parte dai documenti UNESCO degli anni Cinquanta. È, in altre parole, un'invenzione lessicale del secondo Novecento europeo, che noi abbiamo incorporato al punto da non vederla più come tale. Quando proviamo a tradurla in cinese, scopriamo che non c'è un termine equivalente. Ce ne sono almeno cinque, e ognuno porta con sé una storia diversa. La tabella seguente offre uno schema sinottico di questa stratificazione lessicale.

<b>Termine</b>	<b>Letterale</b>	<b>Tradizione e periodo</b>
古物 <i>gu wu</i>	“oggetto antico”	Collezionismo tardo-imperiale, dalla dinastia Song (960-1279) in poi.
金石 <i>jin shi</i>	“metallo e pietra”	Termine tecnico del <i>jinshixue</i> 金石学, studio epigrafico e antiquario nato nei Song settentrionali, XI sec.
古董 <i>gu dong</i> / 古玩 <i>gu wan</i>	“antichità”, “anticaglie da gioco”	Dalla dinastia Ming (1368-1644). Lessico del collezionismo di mercato.
文物 <i>wen wu</i>	“oggetto di cultura”	Termine antico (classici confuciani), significato moderno consolidato nel primo Novecento, codificato 1982.
博物馆 <i>bowuguan</i>	“padiglione delle cose ampie”	Calco dal giapponese <i>hakubutsukan</i> , entrato in cinese a fine Ottocento.
文化遗产 <i>wenhua yichan</i>	“eredità culturale”	Calco dal giapponese <i>bunka isan</i> , traduzione di <i>cultural heritage</i> . Entrata ufficiale nel lessico statale cinese: dicembre 2005.

Il più radicato nella tradizione è *gu wu*, «oggetto antico». È la categoria con cui il collezionismo tardo-imperiale, dalla dinastia Song (960-1279) in poi, ha pensato i propri reperti: bronzi, ceramiche, jade, calligrafie. A questa categoria si affianca, e poi in parte si sovrappone, il termine tecnico *jin shi*, da cui prende nome il *jinshixue*, lo studio epigrafico e antiquario che nasce nella Cina dei Song settentrionali nell'undicesimo secolo. Figure come Ouyang Xiu e Lü Dalin (autore nel 1092 del *Kaogu tu* 考古图, «Illustrazioni per lo studio dell'antichità») sviluppano un approccio rigoroso e quasi proto-scientifico agli artefatti del passato, considerando bronzi rituali e iscrizioni in pietra come fonti storiche più affidabili dei testi tramandati, soggetti a errori di copiatura e a censure politiche. È una tradizione erudita di altissimo livello, che continua per secoli e produce cataloghi, repertori, sistemi di classificazione<sup>5</sup>. È anche, per definizione, una tradizione elitaria e privata: gli oggetti sono in studi di letterati, in collezioni di funzionari, occasionalmente nei depositi imperiali. Nessuno pensa che debbano essere mostrati a un pubblico – perché un «pubblico», come categoria, non esiste.

A complicare ulteriormente il quadro, dalla dinastia Ming (1368-1644) in poi entrano in uso *gu dong* e *gu wan*, lessico del collezionismo di mercato che cresce con l'urbanizzazione e con la circolazione monetaria delle ultime dinastie. Sono parole con un sapore diverso da *gu wu*: meno scientifico, più mondano, talvolta vagamente svalutativo. Il negozio di antiquariato che Lu Xun evoca nel suo diario del 1914 sta esattamente su questo registro lessicale: *guwan dian* 古玩店, bottega di anticaglie. Quando entra nelle sale Wuying e Wenhua appena trasformate in museo, e si trova davanti a vetrine di porcellane allineate senza didascalie, senza percorso, senza cornice narrativa, l'analogia gli viene spontanea. Non è un giudizio sulla qualità degli oggetti: è un giudizio sulla forma in cui sono presentati. La forma non è ancora quella del museo; è ancora quella del mercato antiquario.

Il termine che diventerà invece centrale nel lessico amministrativo della Cina del Novecento è *wen wu*. La parola è antica – il composto compare nei classici confuciani, dove indica gli ornamenti rituali e, per estensione, le manifestazioni esteriori della civiltà – ma il suo significato moderno è una conquista relativamente recente. Lungo il primo Novecento, attraverso le

esperienze museali repubblicane, l'attività della Società di studio dell'architettura cinese e i lavori dei primi archeologi formati in Occidente, il termine si carica di un valore nuovo: identifica l'insieme degli oggetti materiali che lo Stato considera patrimonio della nazione e si impegna a tutelare. La codificazione definitiva arriva con la Legge sulla protezione dei *wenwu* della Repubblica Popolare Cinese del 1982, rivista nel 2002<sup>6</sup>. Da allora *wenwu* è la categoria amministrativa centrale dell'intero sistema della tutela: l'agenzia statale che governa il sistema museale e archeologico cinese si chiama 国家文物局 *Guojia Wenwu Ju*, «Ufficio Statale dei *wenwu*», traducibile in italiano in modo molto approssimativo come National Cultural Heritage Administration.

Mancano due parole all'appello, ed entrambe arrivano in cinese passando per il giapponese. La prima è *bowuguan*, calco dal giapponese *hakubutsukan* 博物館, coniato in Giappone in epoca Meiji per tradurre il termine occidentale. Il primo resoconto cinese che descrive i musei europei in modo sistematico è quello di Bin Chun, di ritorno dalla missione diplomatica della Corte Qing del 1866; il termine *bowuguan* in quanto tale, però, si afferma più tardi, attraverso il lavoro collettivo dei periodici cinesi della seconda metà dell'Ottocento. Letteralmente, *bowuguan* significa «padiglione delle cose ampie»: la radice 博 *bo* indica vastità, varietà, conoscenza estesa. È un'etichetta che porta con sé l'idea della collezione enciclopedica, della classificazione moderna, dell'esposizione organizzata. La seconda parola è *wenhua yichan*, «eredità culturale», quella che traduce – o cerca di tradurre – il nostro «patrimonio culturale». Anche questa è una traduzione che condivide con il giapponese (*bunka isan*) la stessa matrice lessicale sino-giapponese sviluppata per rendere il concetto occidentale di *cultural heritage*, e ha una data di entrata ufficiale nel lessico statale cinese sorprendentemente recente: dicembre 2005, con la Comunicazione del Consiglio di Stato sul rafforzamento della protezione dei beni culturali<sup>4</sup>. Quarant'anni dopo la Commissione Franceschini.

La distanza non è solo cronologica. È concettuale, ed è oggetto di un dibattito vivo nella museologia internazionale. Marzia Varutti, nel suo libro del 2014 sui musei cinesi del post-Mao, propone una traduzione tutto sommato lineare: «*heritage*» occidentale corrisponde sostanzialmente a *wenwu* cinese<sup>7</sup>. L'antropologo Magnus Fiskesjö, in una recensione critica del 2015, contesta apertamente l'equivalenza. Per Fiskesjö

lo slittamento da *wenwu* a *wenhua yichan* non è una disputa accademica sterile: rivela una frizione concettuale reale. *Wenwu* è eredità del *jinshixue*, è il modo cinese di trattare gli oggetti del passato come materia di studio elitario e di collezionismo erudito. *Wenhua yichan* è invece una concezione modernista che impegna lo Stato-nazione a costruire un «patrimonio culturale» collettivo da rivendicare e legittimare sulla scena globale, davanti a organismi internazionali multilaterali come, ad esempio, l'UNESCO<sup>8</sup>. I due termini non sono sinonimi. Coesistono, si sovrappongono in parte, ma raccontano due rapporti diversi tra società cinese e oggetti del passato.

A questo dibattito si affianca, in anni più recenti, una posizione che potremmo chiamare «terza via». Lo storico dell'arte Xu Jian, dell'Università di Shanghai, nel suo libro del 2016 *Grandi fondazioni: una storia intellettuale dei primi musei cinesi*, sostiene che la museologia cinese non è né un'importazione totale dall'Occidente né il prodotto di un singolo patriota cinese (Zhang Jian, di cui parleremo nella sezione successiva). È stata, dall'inizio, un fenomeno di ibridazione consapevole, in cui pratiche cinesi pre-moderne e modelli istituzionali importati si sono incontrati e reciprocamente trasformati<sup>9</sup>. Una posizione affine, ma più radicale verso il polo «rotturista», è quella della giovane studiosa Daphné Sterk, che nel 2025 ha pubblicato un articolo importante sulla museologia cinese degli anni Trenta: per Sterk la riflessione cinese sui musei in quegli anni non è teorica autoctona, è in larga misura disseminazione di idee occidentali attraverso la neonata Associazione dei Musei Cinesi<sup>10</sup>. Il dibattito è vivo, e non è il nostro compito chiuderlo qui. Il nostro compito è segnalare che esiste, e che non è secondario.

Tutto questo ha una conseguenza concreta sul dossier che il lettore sta per leggere. Quando gli studenti del nostro Osservatorio scrivono *wenwu*, non stanno scrivendo «bene culturale». Quando scrivono *wenhua yichan*, non stanno scrivendo «patrimonio culturale» come lo intendiamo noi. Stanno usando categorie cinesi che si sovrappongono solo parzialmente alle nostre, e ogni volta che le traducono compiono una scelta interpretativa. Il dossier rende esplicite queste scelte. È, anche, un modo per restituire al lettore italiano una sensibilità più fine verso il suo stesso lessico – perché la distanza, quando viene attraversata, è uno specchio.

### 2.3 | Tre fondazioni, non una

Qual è il primo museo cinese? La domanda sembra semplice e ammette almeno cinque risposte, distanti tra loro nei decenni e diverse nella loro natura. La storiografia cinese più consolidata, di taglio divulgativo, indica il *Nantong Bowuyuan*, fondato nel 1905 dall'imprenditore Zhang Jian: prima istituzione concepita, finanziata e gestita da un cittadino cinese per un pubblico cinese. È una risposta giusta ma non la sola, e le cose che lascia in ombra contano almeno quanto quella che mette in luce. Per arrivare a Nantong è servito un secolo di traduzioni; subito dopo Nantong nascono istituzioni statali con altre logiche; e già negli anni Trenta esistevano in Cina più di settanta musei e una vera disciplina accademica chiamata 博物馆学 *bowuguanxue*, «studio dei musei». La storia di cui ci occupiamo qui ha quindi più di un inizio.

Il primo museo fisicamente presente sul suolo cinese non è cinese. Lo aprono nel 1868 a Shanghai, allora porto trattato sotto giurisdizione mista, i gesuiti francesi della missione di Zi-Ka-Wei, dal nome cinese 徐家汇 *Xujiahui* del villaggio nella periferia occidentale della città dove avevano stabilito la loro casa. L'istituzione, in seguito ribattezzata Musée Heude e poi Museo Aurora, nasce come centro di raccolta naturalistica e antropologica, primo nucleo di una collezione zoologica e botanica oggi in parte conservata allo Shanghai Natural History Museum. Non è un museo per cinesi, e non lo diventerà mai davvero: il pubblico, le didascalie, le pratiche curatoriali sono pensate per gli europei della concessione. Ma è un fatto materiale: dal 1868 in poi, in Cina, esiste un edificio chiamato museo. Il modello istituzionale è arrivato sul terreno prima ancora che i cinesi se lo appropriassero<sup>11</sup>.

Tra il 1868 e il 1905, mentre la dinastia Qing (1644-1912) attraversa la lunga crisi che la porterà al collasso, il concetto di museo entra nella cultura cinese attraverso un canale specifico: i resoconti dei letterati che viaggiano in Occidente. Già nel 1849 il funzionario Xu Jiyu pubblica lo *Yinghuan zhilue* 瀛环志略, una geografia del mondo basata sulle informazioni raccolte da missionari e mercanti, in cui descrive musei d'arme e musei archeologici di Spagna e Portogallo. Sempre nel 1849, il letterato Lin Zhen, primo cinese a viaggiare negli Stati Uniti, pubblica lo *Xi Hai Ji You Cao* 西海纪游草, «Appunti di un viaggio nei mari occidentali», in cui dedica pagine attente

ai musei statunitensi<sup>12</sup>. Nel 1866 la corte Qing invia in Europa una missione diplomatica guidata dal vice-ministro Bin Chun, accompagnato da giovani allievi del *Tongwen guan*, l'istituto di lingue di Pechino: nei resoconti di Bin Chun e dell'allievo Zhang Deyi vengono descritti in dettaglio decine di musei europei. Sono loro a cercare per primi, in modo sistematico, una traduzione cinese per un'istituzione che il loro lessico tradizionale non contempla. Le formule provate sono curiose e rivelatrici: 古玩库 *guwan ku* (deposito di anticaglie), 集古楼 *jigu lou* (padiglione che raccoglie le cose antiche), 万种园 *wanzhong yuan* (giardino delle diecimila specie). Solo verso fine secolo si affermerà il termine *bowuguan*, calco dal giapponese *hakubutsukan*. Tradurre il museo richiede quasi quarant'anni e il passaggio attraverso il Giappone Meiji.

Il filo si stringe attorno a Zhang Jian (1853-1926). Letterato di formazione tradizionale, *zhuangyuan* – primo classificato all'esame imperiale del 1894 – Zhang abbandona la carriera burocratica per dedicarsi all'industria e alla riforma sociale nella sua città natale, Nantong, sul delta dello Yangzi. Le sue filande di cotone diventano una delle prime grandi imprese cinesi a capitale interamente nazionale; con i profitti finanzia scuole, biblioteche, opere di bonifica. Nel 1905, dopo aver inutilmente proposto al governo di Pechino la creazione di un museo nazionale, decide di farne uno proprio. Il *Nantong Bowuyuan* apre con tre sezioni – naturale, storica, artistica – affiancate da un orto botanico e da un piccolo zoo. Dieci anni più tardi la collezione conta ventimila pezzi. L'impostazione è dichiaratamente educativa: il museo deve «risvegliare la coscienza pubblica», *qi minzhi* 启民智, formare una nuova cittadinanza moderna, mostrare con quali materiali la nazione cinese può essere ripensata. Lisa Claypool, in un'analisi puntuale del progetto di Zhang Jian, ha mostrato come Nantong non sia un gabinetto di curiosità ma un'istituzione con tre direttive nazionaliste fin dall'inizio: gloria della civiltà, salvataggio delle antichità minacciate dal saccheggio coloniale, educazione civica<sup>13</sup>. Nantong è il primo museo cinese in senso pieno, ma è anche un esperimento isolato: nasce dall'iniziativa di un singolo, e per i primi anni rimane un caso unico.

Nove anni dopo Nantong, nell'ottobre 1914, succede qualcosa di diverso. La Repubblica appena nata espropria

le collezioni imperiali conservate nei depositi di Rehe – l'attuale Chengde – e di Mukden – l'attuale Shenyang – le trasferisce a Pechino e le installa nelle sale Wuying e Wenhua dell'Outer Court della Città Proibita, riadattate come spazi espositivi. Nasce il *Guwu Chenliesuo* 古物陈列所, l'Istituto di Esposizione degli Oggetti Antichi: il primo museo statale della Cina. Non è solo una questione di proprietà giuridica. È un atto politico esplicito. Gli oggetti che fino al 1911 erano collezione privata dell'imperatore diventano, da un giorno all'altro, materia di patrimonio nazionale aperta al pubblico. La trasformazione è simbolica prima ancora che amministrativa: lo spazio fisico dell'autorità imperiale viene riaperto al popolo, e il popolo viene invitato a entrarci e guardare. Lu Xun, che ci entra il 24 ottobre, vede tutto questo – e vede anche che la curatela è ancora primitiva, le vetrine accumulate, l'allestimento da bottega. Ha ragione: il museo è nato in un giorno, e per imparare il proprio mestiere ci impiegherà decenni<sup>14</sup>.

Undici anni dopo, il 10 ottobre 1925 – quattordicesimo anniversario della rivoluzione *xinhai* che aveva rovesciato la dinastia – viene aperto al pubblico anche il cortile interno della Città Proibita, quello dove fino a pochi mesi prima aveva ancora vissuto Puyi, ultimo imperatore della dinastia Qing. Nasce così il *Gugong Bowuyuan* 故宫博物院, il Palace Museum. È una nascita politica più che museologica: il governo di Pechino, in piena instabilità, vuole sancire definitivamente la fine del passato imperiale e impedire che le collezioni della Città Proibita possano in qualunque modo tornare alla famiglia Qing o a un eventuale tentativo di restaurazione. Trasformare la residenza dell'imperatore in museo è un gesto irreversibile: una volta aperto al pubblico, lo spazio non può più essere requisito<sup>15</sup>. Nei due decenni successivi il Palace Museum diventa il museo cinese per antonomasia, l'istituzione su cui si misurano tutte le altre, e quella attorno a cui si addensa una parte importante della storia del paese – compresa la lunga evacuazione delle collezioni durante la guerra contro il Giappone, di cui parleremo nella sezione successiva.

Mentre il Palace Museum cresce nella vecchia capitale, nella nuova capitale repubblicana di Nanchino prende forma un progetto di natura diversa. Nel 1933 un gruppo di intellettuali sostenuti da Cai Yuanpei, allora figura di riferimento del

mondo culturale repubblicano e fondatore della Academia Sinica, istituisce l'Ufficio Preparatorio (*Choubeichu* 筹备处) del *Guoli Zhongyang Bowuyuan* 国立中央博物院, il futuro Museo Centrale Nazionale, la cui apertura al pubblico avverrà però solo nel 1948 a guerra conclusa. Le figure chiave sono due archeologi: Fu Sinian, fondatore dell'Istituto di Storia e Filologia dell'Academia Sinica, e Li Ji, primo direttore degli scavi di Anyang, dove a partire dal 1928 erano state ritrovate le iscrizioni oracolari della dinastia Shang (ca. 1600-1046 a.C.) – prova materiale dell'esistenza di una civiltà cinese più antica di duemila anni rispetto a quanto gli stessi cinesi credero. Per Fu e Li il museo non doveva essere un deposito di tesori imperiali ereditati: doveva essere un'istituzione scientifica, basata su scavi sistematici, costruita secondo i canoni dell'archeologia moderna europea. La progettazione architettonica fu affidata a Liang Sicheng, con uno stile ispirato alle dinastie Tang (618-907), Liao (907-1125) e Song – una scelta dichiaratamente politica, mirata a costruire un'identità nazionale cinese basata sui periodi considerati più «puri» e a oscurare le influenze Manciù della dinastia Qing appena deposta<sup>16</sup>. Si delinea così un dibattito interno alla museologia cinese degli anni Trenta che attraverserà tutto il Novecento: il museo come custode dei tesori imperiali oppure come laboratorio scientifico; l'eredità dinastica oppure la documentazione archeologica; Pechino oppure Nanchino; la collezione del passato oppure la ricerca del presente. Sono due idee diverse di cosa significhi essere un museo in una nazione moderna.

Nel 1935 questi processi convergono in un atto formale. A Pechino viene fondata la *Zhongguo Bowuguan Xiehui* 中国博物馆协会, l'Associazione dei Musei Cinesi, con trenta musei istituzionali iscritti e oltre centoventi soci individuali. La museologia diventa, in Cina, una disciplina accademica con una propria rete, una rivista, una formazione. Negli anni successivi escono i primi manuali in lingua cinese: il *Bowuguanxue tonglun* 博物馆学通论 (Trattato generale di museologia) di Chen Duanzhi nel 1936, il *Bowuguanxue dagang* 博物馆学大纲 (Compendio di museologia) di Jing Sanlin nel 1941, il volume *Bowuguan* 博物馆 (Museo), curato nel 1943 dagli archeologi del Museo Centrale di Nanchino Zeng Zhaoyu 曾昭燏 (1909-1964, prima direttrice donna del Nanjing Museum) e

Li Ji 李济, lo stesso archeologo di Anyang già incontrato nelle pagine precedenti<sup>17</sup>. Sono testi che attingono massicciamente alla letteratura occidentale, a cui spesso si limitano a fare da tramite: la museologa Daphné Sterk ha mostrato di recente che in essi la riflessione propriamente cinese è rara, e che il loro scopo principale è disseminare in Cina le pratiche dei musei europei e americani<sup>10</sup>. Anche così, però, la disciplina esiste: in trent'anni la Cina è passata da non avere parole per dire museo ad avere un'associazione professionale, una bibliografia in lingua nazionale, un corpo di curatori formati. Di lì a due anni l'invasione giapponese spazzerà via gran parte di tutto questo.

## 2.4 | Dispersione, ricostruzione, boom

Tra il febbraio 1933 e l'inverno 1947 il Palace Museum compie una delle più grandi operazioni di salvataggio del patrimonio culturale del Novecento: oltre tredicimila casse di oggetti vengono evacuate da Pechino lungo tre rotte diverse, attraversano l'intero paese in guerra fino al sud-ovest profondo, e tornano verso est con perdite minime. È una storia che dice molto sul rapporto tra museo e Stato nella Cina di quegli anni: gli oggetti vengono trattati come materia di sovranità, e la loro sopravvivenza è considerata questione di legittimità politica.

Il resto del sistema museale cinese non ha fortune simili. I tre decenni di costruzione istituzionale di cui abbiamo parlato nella sezione precedente vengono in larga parte distrutti dalla guerra. I musei provinciali appena fondati subiscono bombardamenti, occupazioni, saccheggi. Le collezioni si disperdono nei trasferimenti improvvisati. Le pubblicazioni dell'Associazione dei Musei Cinesi si interrompono. Le università di Pechino e di Tsinghua, evacuate nel sud-ovest, riprendono come possono i loro corsi di museologia, ma su scala minima. Le cifre esatte di questo collasso sono difficili da fissare: alcune fonti cinesi parlano di una caduta drastica nel numero di musei operativi, da settantasette nel 1936 a poche unità durante gli anni centrali del conflitto, prima di una lenta risalita a una ventina di istituzioni nel 1949<sup>18</sup>. La letteratura internazionale, più cauta, preferisce termini qualitativi e parla di «interruzione» o «stagnazione»

piuttosto che di censimenti puntuali, considerati poco affidabili per un paese frammentato dalla guerra. In ogni caso il dato sostanziale è chiaro: alla vigilia della fondazione della Repubblica Popolare, di quanto era stato costruito tra Nantong e Nanchino restava molto poco.

Nel 1948, mentre la guerra civile si avvia alla sua fase finale, una parte del materiale evacuato dal Palace Museum non torna a Pechino. Il governo nazionalista di Chiang Kai-shek seleziona quasi tremila casse – precisamente 2.972, quantitativamente meno di un quinto delle collezioni evacuate, ma qualitativamente una parte importante – e le imbarca per Taiwan. Da quel momento il patrimonio della corte imperiale cinese è conservato in due istituzioni: il Palace Museum di Pechino, nella Città Proibita, e il National Palace Museum di Taipei. Questa situazione è di rilievo politico-culturale nella storia contemporanea cinese.

Dopo il 1949 il sistema museale viene ricostruito da zero, e con un'altra logica. Il modello che la giovane Repubblica Popolare adotta non è più quello europeo dei decenni repubblicani, il punto di riferimento diventa l'esperienza sovietica. Nel 1957, il libro *Soviet Museological Research Institute, Basics of the Soviet Museology*, viene tradotto e pubblicato in cinese da Antique Publishing House. Esso presenta una ampia sintesi delle ricerche museologiche sviluppate in URSS dopo la Rivoluzione di Ottobre. Nell'anno precedente la Conferenza Nazionale sul Lavoro Museale aveva costituito la fonte dell'orientamento ideologico in questa materia ma anche la presentazione di una prospettiva futura incentrata sullo sviluppo dell'istituzione museale come strumento per la ricerca e il pubblico, dando il via a una fase di sviluppo professionale e scientifico, favorendo una più netta ripartizione dei compiti all'interno delle strutture museali. Gli atti pubblicati in *Wenwu Cankao Ziliao* (文物参考资料) 1956, n. 6, riportano dettagliatamente i discorsi e le riflessioni elaborate in quella sede.

Il documento ministeriale del 1956, le *Opinioni sul lavoro dei musei e delle biblioteche*, fissa questi orientamenti e rimane per decenni il riferimento principale<sup>19</sup>. È il momento di uno slogan diventato celebre: 县县有博物馆, 社社有展览室 *xianxian you bowuguan, sheshe you zhanlanshi*, «un museo in ogni contea, una sala espositiva in ogni comune».

L'ambizione è capillare: fare del museo lo strumento ordinario, presente sul territorio, della pedagogia dello Stato. Il numero di istituzioni cresce – più di quanto non sia mai successo prima nella storia cinese. È il primo momento in cui il museo cinese diventa veramente un sistema di massa.

In quegli stessi anni si compie anche una scelta amministrativa che dura fino a oggi. I musei storici, archeologici e di scienze naturali vengono posti sotto la responsabilità del Bureau di Stato dei Beni Culturali – antesignano dell'attuale National Cultural Heritage Administration – mentre i musei e le gallerie d'arte (美术馆 *meishuguan*) restano sotto il Ministero della Cultura. Si crea così una biforcazione istituzionale che separa due famiglie di istituzioni museali: i *bowuguan* da un lato, i *meishuguan* dall'altro, due reti parallele con vertici amministrativi diversi, normative diverse, logiche di finanziamento diverse<sup>20</sup>. È una distinzione che il lettore italiano farà bene a tenere a mente: quando in cinese si parla del «sistema museale», spesso ci si riferisce solo ai *bowuguan*, e l'altro ramo va menzionato a parte. La distanza concettuale di cui abbiamo parlato nelle prime sezioni di questo saggio si manifesta anche qui, nella forma più burocratica.

La Rivoluzione Culturale (1966-1976) comporta una significativa interruzione dello sviluppo del sistema museale. Numerose istituzioni vengono chiuse temporaneamente, alcune collezioni subiscono danneggiamenti o dispersioni, e diversi professionisti del settore affrontano notevoli difficoltà personali. Nel 1969 un intervento di Zhou Enlai impone la riapertura di una serie di istituzioni e limita le distruzioni più gravi, ma il danno è già fatto, e per quasi un decennio il museo cinese smette di esistere come spazio professionale. La storiografia cinese contemporanea affronta questo periodo con attenzione storiografica: riconosce apertamente le criticità ma evidenzia anche le azioni di tutela attivate da figure istituzionali.

Nel 1978, con l'avvio delle riforme di Deng Xiaoping, il sistema museale cinese ricomincia un secondo tempo. Procedo lentamente nei primi anni, poi accelera. Tre provvedimenti normativi segnano il periodo. Nel 1982 viene promulgata la Legge sulla protezione dei *wenwu* della Repubblica Popolare Cinese, primo testo organico di tutela dopo decenni di provvedimenti frammentari; verrà rivista nel 2002. Nel 2005

una Comunicazione del Consiglio di Stato sul rafforzamento della protezione dei beni culturali introduce per la prima volta nel lessico amministrativo cinese, come abbiamo già visto, il termine *wenhua yichan*, segnando il passaggio dalla logica del *wenwu* a quella del patrimonio culturale in senso UNESCO. Nel 2015 il Regolamento sui musei (*Bowuguan tiaoli* 博物馆条例) fornisce per la prima volta un quadro giuridico unificato per la gestione delle istituzioni, distinguendo musei statali, musei privati e musei di gestione mista. Tra il 1982 e il 2015 il museo cinese passa, sul piano del diritto, da oggetto di tutela a istituzione regolata. È un percorso parallelo a quello che molti paesi europei hanno compiuto tra gli anni Settanta e gli anni Duemila, ma compresso in tempi molto più brevi. La definizione ufficiale di museo stabilita dall'art. 2 del citato Regolamento sui Musei (*Museum Regulations*) descrive il museo come:

«Un'organizzazione non a scopo di lucro che raccoglie, protegge ed espone al pubblico testimonianze delle attività umane e dell'ambiente naturale a fini di educazione, ricerca e fruizione, e che è stata legalmente registrata presso le autorità competenti».

Nel mezzo di questo percorso normativo c'è una decisione politica del 2008 che cambia la scala del sistema. Il governo cinese decide di abolire le tariffe d'ingresso ai musei statali. La risposta del pubblico è immediata: nel giro di pochi anni le visite annuali ai musei cinesi passano da decine di milioni a centinaia di milioni, e poi al miliardo. Insieme alla gratuità il governo lancia una politica di costruzione massiccia di nuove strutture, distribuita su tutto il territorio nazionale. Il fenomeno prende il nome di 博物馆热 *bowuguan re*, «febbre dei musei», o in inglese *China Museum Boom*. Tra il 2007 e oggi il numero di musei registrati passa da poco più di duemila a oltre settemila. Alla fine del 2024, secondo i dati pubblicati dalla National Cultural Heritage Administration, in Cina sono attivi 7.046 musei e si registrano 1,49 miliardi di visite annue<sup>21</sup>. È, in termini puramente quantitativi, il sistema museale più grande mai esistito al mondo.

Un'analisi di questo fenomeno è stata condotta da Fenghua Zhang e Pascal Courty (2021), i quali evidenziano come, a partire dal 2008, l'apertura di nuovi musei in Cina risponda prioritariamente a obiettivi di politica culturale pubblica e di standardizzazione dei servizi sul territorio. Tale

impostazione ha contribuito a configurare un ecosistema museale articolato su più livelli: da un lato, un numero limitato di istituzioni di rilevanza nazionale e internazionale – come il Museo Nazionale di Pechino, i grandi musei archeologici provinciali o le recenti realtà dedicate all'arte contemporanea a Shanghai – orientate alla valorizzazione del patrimonio e alla proiezione culturale del Paese; dall'altro, una rete di musei locali e di comunità, concepiti per garantire l'accesso diffuso ai beni culturali e per sostenere le finalità educative e di coesione sociale previste dalle politiche nazionali. Sebbene le finalità specifiche si siano evolute rispetto alle fasi storiche precedenti, l'attuale modello conferma una visione del museo come infrastruttura culturale pubblica, il cui sviluppo rimane saldamente coordinato dalle strategie nazionali di pianificazione territoriale e di servizio culturale.

A questa scala e in questa logica, il sistema museale cinese richiede un approccio osservativo rigoroso e contestualizzato. I dati statistici sono elaborati e pubblicati dalle autorità competenti secondo standard nazionali, mentre la letteratura internazionale ha finora sviluppato interpretazioni che, pur essendo metodologicamente solide, si fondano spesso su fonti mediate. Per orientarsi in questo panorama è necessario familiarizzare con il lessico amministrativo cinese, saper confrontare le rilevazioni periodali e comprendere l'evoluzione dei criteri di classificazione e di rendicontazione. È proprio questo il lavoro metodologico che gli studenti dell'Osservatorio hanno svolto per il dossier che il lettore sta per leggere – e di cui si tratterà nella sezione conclusiva.

Una precisazione iniziale: il cosiddetto *museum boom* costituisce, all'interno del dibattito museologico cinese, un oggetto di riflessione strutturata e non un dato meramente descrittivo. Negli ultimi anni, studiosi e professionisti del settore hanno avviato un confronto approfondito sulle implicazioni di questa crescita, esaminando il rapporto tra sviluppo quantitativo e approfondimento curatoriale, l'evoluzione delle metodologie di raccolta dati, e il ruolo emergente delle istituzioni non statali nel quadro normativo definito dal Regolamento sui Musei (2015). Sono queste voci e questi contributi che il prossimo capitolo, di breve estensione, intende presentare al lettore italiano, offrendo una prospettiva diretta sul dibattito accademico interno.

## 2.5 | Per un osservatorio italiano

Cosa significa, oggi, osservare i musei cinesi dall'Italia? La domanda non è retorica. Il sistema museale di cui abbiamo provato a raccontare la genesi ha raggiunto, come abbiamo visto nelle ultime pagine, dimensioni che mettono in difficoltà qualunque osservatore esterno. Settemila istituzioni, un miliardo e mezzo di visite annue, un quadro normativo in continua revisione, una pluralità di tipologie – *bowuguan*, *meishuguan*, musei privati, musei memoriali, musei industriali, musei di sito archeologico, ecomusei – che si moltiplicano più velocemente di quanto la letteratura specialistica riesca a inseguire. A questa scala, gli strumenti consueti dell'osservatore occidentale rischiano di essere insufficienti, quando non fuorvianti.

Esistono almeno tre modi sbagliati di rispondere alla domanda. Il primo è l'osservazione turistica: trattare i musei cinesi come destinazioni di viaggio, oggetti di racconto suggestivo, sfondi per riflessioni vagamente civilizzazionali sulla «Cina millenaria». È il modo che incontriamo nei supplementi domenicali e in molta divulgazione di consumo, e ha il difetto di restituire un'immagine ferma di un paese in trasformazione rapidissima. Il secondo è l'osservazione comparativa ingenua: prendere il museo italiano come termine di paragone implicito e misurare il museo cinese su quella scala, con i nostri criteri di qualità della curatela, di rapporto con il visitatore, di accessibilità. È un metodo legittimo per certe ricerche specifiche, ma diventa un problema se trasformato in atteggiamento generale, perché la storia che abbiamo provato a raccontare in queste pagine mostra che le due tradizioni museali non condividono né le premesse concettuali né le funzioni politiche. Il terzo modo, il più diffuso nella letteratura accademica europea, è l'osservazione mediata: leggere il museo cinese attraverso la letteratura secondaria internazionale, prevalentemente in lingua inglese, prodotta da sinologi e museologi occidentali che a loro volta si appoggiano – quando lo fanno – su una selezione di fonti cinesi tradotte. È il metodo più rigoroso dei tre, e nelle pagine precedenti abbiamo attinto a piene mani al lavoro di Denton, Varutti, Lu, Fiskesjö, Zhang e Courty, Sterk e altri ancora. Ma anche questo metodo ha un limite: lascia fuori la voce diretta della museologia cinese, che è ricchissima e largamente invisibile al lettore italiano.

L'Osservatorio Musei Cinesi della Scuola di Ricerca e Progetto per il Museo e Beni Culturali nasce per provare a fare una cosa diversa, e più semplice. Non sintesi italiana di letteratura secondaria occidentale. Non commento europeo a distanza. Traduzione di fonti. I dossier dell'Osservatorio raccolgono ricerche prodotte direttamente dagli studenti cinesi della Scuola, lavorando su documenti, rapporti, articoli accademici e materiali normativi in lingua originale, e restituite in italiano in forma di traduzione ragionata. La scelta è deliberata. Si fonda su due convinzioni operative. La prima è che le fonti cinesi accademiche e istituzionali sui musei sono in larga parte inaccessibili al mondo italiano – non per mancanza di interesse, ma per una semplice barriera linguistica che la letteratura secondaria occidentale aggira piuttosto che superare. La seconda è che gli studenti cinesi che studiano oggi nel sistema universitario italiano sono i mediatori naturali di questa traduzione: hanno la lingua, hanno la formazione che permette loro di riconoscere le categorie cinesi senza doverle ridurre alle nostre, e hanno l'esperienza concreta del passaggio tra i due sistemi culturali. Il dossier è il luogo in cui questa mediazione diventa visibile.

Il primo numero, che il lettore sta per leggere, ha al suo centro un esercizio specifico. Gli studenti dell'Osservatorio hanno preso in mano l'ultimo rapporto statale biennale sui musei cinesi pubblicato dalla National Cultural Heritage Administration e lo hanno confrontato sistematicamente con il rapporto precedente<sup>22</sup>. È un lavoro che, a quanto ci risulta, in italiano non era mai stato fatto. I due documenti, in lingua originale, contengono i dati che lo Stato cinese rende pubblici sulla composizione, la distribuzione geografica, la classificazione tipologica, le politiche di accessibilità e le linee strategiche dichiarate del sistema museale nazionale. Confrontarli significa cogliere, in un intervallo di pochi anni, quali cambiamenti reali stanno avvenendo: come si modifica il rapporto tra musei statali e musei privati, come cambia la distribuzione tra le province costiere e quelle interne, come si spostano i criteri di valutazione e finanziamento, dove lo Stato sceglie di investire e dove invece riduce. Non sono dati sensazionali. Sono i dati grezzi su cui poi le interpretazioni – incluse quelle critiche internazionali che abbiamo discusso nella sezione precedente – devono esercitarsi. L'Osservatorio

offre al lettore italiano questi dati nella loro forma originale, accompagnati dal commento dei traduttori, in modo che chi legge possa farsi un'idea propria prima ancora di leggere qualunque interpretazione.

I prossimi numeri del dossier andranno in altre direzioni. Stiamo lavorando su un fascicolo dedicato alle pratiche digitali dei musei cinesi – un campo in cui la Cina si trova in molte sperimentazioni internazionalmente avanzate, dalle visite virtuali ai musei «metaversali», e di cui in Italia conosciamo poco. Pensiamo a un fascicolo sui musei privati di arte contemporanea, fenomeno esploso nell'ultimo decennio soprattutto a Shanghai e Pechino, e su cui il dibattito interno cinese è particolarmente vivo. Vogliamo, prima o poi, dedicare uno spazio anche alla questione delle restituzioni, terreno su cui la posizione cinese ha caratteristiche specifiche che meritano di essere capite a fondo prima che giudicate. L'Osservatorio è giovane, e queste sono indicazioni di lavoro più che promesse: ma la direzione è quella di un'osservazione paziente, ravvicinata, fondata sui materiali cinesi.

Torniamo per un istante a Lu Xun, da cui siamo partiti. Quando entra al *Guwu Chenliesuo* nell'ottobre del 1914, scopre che lo spazio si chiama museo ma non si comporta ancora come un museo: la forma istituzionale è arrivata, la cultura del guardare non c'è ancora. La sua osservazione, severa, è il punto da cui parte la museologia cinese moderna. Centodieci anni dopo, dall'altra parte del processo, ci troviamo noi italiani davanti a un sistema museale che ci somiglia meno di quanto pensassimo, e che proprio per questo merita attenzione. La distanza tra la nostra museologia e la loro non è un vuoto da riempire con generiche aperture al «dialogo interculturale». È, prima di tutto, un fatto materiale e concettuale di cui prendere atto. Le pagine che seguono sono un primo, modesto contributo a quel prendere atto: traduzioni, dati, voci cinesi che parlano dei propri musei. Si attraversa una distanza traducendo da vicino, non osservando da lontano.

## Note

<sup>1</sup> Lu Xun 鲁迅, *Riji* 日记 (Diario), voce del 24 ottobre 1914. Citato e contestualizzato in numerosi studi sulla nascita del *Guwu Chenliesuo*; per una sintesi accessibile, le pubblicazioni del Palace Museum di Pechino sulla propria preistoria istituzionale.

<sup>2</sup> I dati sono pubblicati annualmente dalla National Cultural Heritage Administration (国家文物局 *Guojia Wenwu Ju*). Per una loro analisi critica, Fenghua Zhang, Pascal Courty, «The China Museum Boom: soft power and cultural nationalism», *International Journal of Cultural Policy* 27, n. 1, 2021, pp. 30-49.

<sup>3</sup> Sulla Commissione Franceschini si veda *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, 3 voll., Colombo, Roma 1967. La riforma istitutiva del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali è il decreto-legge 14 dicembre 1974 n. 657, convertito nella legge 29 gennaio 1975 n. 5.

<sup>4</sup> *Guowuyuan guanyu jiaqiang wenhua yichan baohu de tongzhi* 国务院关于加强文化遗产保护的通知 (Comunicazione del Consiglio di Stato sul rafforzamento della protezione del patrimonio culturale), 22 dicembre 2005, Pechino, Consiglio di Stato della Repubblica Popolare Cinese.

<sup>5</sup> Per un'introduzione al *jinshixue* e al collezionismo antiquario di epoca Song si vedano Yunchiaoh C. Sena, *Bronze and Stone: The Cult of Antiquity in Song Dynasty China*, University of Washington Press, Seattle 2019, e Shana J. Brown, *Pastimes: From Art and Antiquarianism to Modern Chinese Historiography*, University of Hawaii Press, Honolulu 2011. Per la prospettiva comparativa, Peter N. Miller, François Louis (a cura di), *Antiquarianism and Intellectual Life in Europe and China, 1500-1800*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2012.

<sup>6</sup> *Zhonghua renmin gongheguo wenwu baohu fa* 中华人民共和国文物保护法 (Legge della Repubblica Popolare Cinese sulla protezione dei *wenwu*), promulgata il 19 novembre 1982 dalla XXV sessione del Comitato Permanente del Congresso Nazionale del Popolo, rivista nel 2002 e successivamente. Per una ricostruzione della storia del termine *wenwu* e della sua codificazione giuridica, Wang Hongjun 王宏钧, *Zhongguo bowuguanxue jichu* 中国博物馆学基础 (Fondamenti di museologia cinese), Shanghai Guji Chubanshe, Shanghai 2001.

<sup>7</sup> Marzia Varutti, *Museums in China: The Politics of Representation after Mao*, The Boydell Press, Woodbridge 2014, in particolare il capitolo introduttivo.

<sup>8</sup> Magnus Fiskesjö, «The Museum Boom in China and the State Efforts to Control History» (recensione di Varutti 2014 e Denton 2014), *Museum Anthropology Review* 9, n. 1-2, 2015.

<sup>9</sup> Xu Jian 徐坚, *Mingshan: zuowei sixiangshi de zaoqi Zhongguo bowuguanshi* 名山: 作为思想史的早期中国博物馆史 (Grandi fondazioni: una storia intellettuale dei primi musei cinesi), Kexue Chubanshe, Pechino 2016. Per una sintesi in inglese delle posizioni di Xu Jian, l'intervista pubblicata su Sixth Tone, «What Was China's First Museum?», 2018.

<sup>10</sup> Daphné Sterk, «The Development of Museology in 1930s China: Western Influences and Early Reflections», *Curator: The Museum Journal*, 13 giugno 2025, DOI 10.1111/cura.12676.

<sup>11</sup> Sull'Xujiahui Museum di Shanghai e sulle sue successive trasformazioni in Musée Heude e Museo Aurora, oltre alla letteratura specialistica sulla presenza gestita in Cina, una sintesi accessibile è in Tracey Lie Dan Lu, *Museums in China: Power, Politics and Identities*, Routledge, Abingdon-New York 2014, capitolo 2.

<sup>12</sup> Sul viaggio di Lin Zhen e sulla sua opera la documentazione bibliografica è scarsa: il testo è oggi accessibile attraverso la collana *Zou xiang shijie congshu* 走向世界丛书 («Verso il mondo»), curata da Zhong Shuhe 钟叔河 per la Yuelu Shushe di Changsha a partire dagli anni Ottanta. Una ricostruzione filologica della figura dell'autore è disponibile nel progetto digitale *Reminiscences of Western Travels* curato da Ting Man Tsao presso la University of Southern California.

<sup>13</sup> Lisa Claypool, «Zhang Jian and China's First Museum», *Journal of Asian Studies* 64, n. 3, 2005, pp. 567-604.

<sup>14</sup> Sull'episodio del diario di Lu Xun vedi nota 1. Per la storia complessiva del *Guwu Chenliesuo* dalla fondazione del 1914 alla fusione con il Palace Museum nel 1948, oltre alla letteratura specialistica del Palace Museum di Pechino, Sterk 2025 (vedi nota 10).

<sup>15</sup> Sulla fondazione del Palace Museum nel 1925 come atto di chiusura simbolica del periodo imperiale e di consolidamento istituzionale della Repubblica, Kirk A. Denton, *Exhibiting the Past: Historical Memory and the Politics of Museums in Postsocialist China*, University of Hawaii Press, Honolulu 2014, capitolo 1.

<sup>16</sup> Sulla scelta dello stile architettonico Tang-Liao-Song per il Museo Centrale di Nanchino e sulle sue implicazioni politiche, Delin Lai, «Idealizing a Chinese Style: Rethinking Early Writings on Chinese Architecture and the Design of the National Central Museum in Nanjing», 2014. Il punto è ripreso e contestualizzato anche in Denton 2014 (nota precedente).

<sup>17</sup> Per un'analisi puntuale dei primi manuali cinesi di museologia degli anni Trenta e Quaranta – Chen Duanzhi (1936), Jing Sanlin (1941) e Zeng-Li (1943) – il riferimento attuale è Sterk 2025 (vedi nota 10).

<sup>18</sup> Sulle cifre dei musei cinesi durante e immediatamente dopo la guerra sino-giapponese, le fonti cinesi e quelle internazionali divergono sensibilmente. Le fonti cinesi indicano un crollo da 77 unità nel 1936 a poche istituzioni a metà guerra, con una risalita a circa 21 musei operativi nel 1949; la letteratura accademica internazionale non conferma questi numeri puntuali e preferisce descrizioni qualitative del periodo.

<sup>19</sup> *Guanyu bowuguan tushuguan gongzuo de jidian yijian* 关于博物馆图书馆工作的几点意见 (Opinioni sul lavoro dei musei e delle biblioteche), 1956.

<sup>20</sup> Sulla biforcazione istituzionale tra *bowuguan* e *meishuguan* nel sistema museale cinese e sulle sue implicazioni amministrative durature, Selina Ho Chui-fun, *Museum Processes in China*, Asian Visual Cultures, Amsterdam University Press, 2020.

<sup>21</sup> I dati sono stati resi noti dalla National Cultural Heritage Administration (国家文物局 *Guojia Wenwu Ju*) il 18 maggio 2025, in occasione dell'International Museum Day, dal direttore Rao Quan, presso il Beijing Grand Canal Museum. Sono ripresi e analizzati nello studio di Zhang e Courty 2021.

<sup>22</sup> I rapporti biennali analizzati nel contributo principale del presente dossier sono pubblicati in lingua cinese sul sito ufficiale della National Cultural Heritage Administration (国家文物局 *Guojia Wenwu Ju*), [www.ncha.gov.cn](http://www.ncha.gov.cn). Per il dettaglio del confronto fra le due rilevazioni, vedi infra il contributo specifico in questo numero.

## 3 | IL MUSEUM BOOM: COMPLESSITÀ E SFIDE

*Voci interne dalla museologia cinese contemporanea*

### Nota di apertura

Il capitolo che segue è di natura diversa rispetto al saggio precedente. Là si è raccontata, dall'esterno, la genesi e l'evoluzione del museo cinese fino al *museum boom* contemporaneo. Qui si dà voce a una dimensione che il saggio ha solo accennato in chiusura: l'esistenza, dentro la museologia cinese stessa, di un dibattito sul fenomeno della crescita quantitativa e sulla qualità delle istituzioni nuove. Sono voci interne al sistema culturale cinese che osservano se stesse, e non facilmente accessibili al lettore italiano.

L'apparato bibliografico cinese ragionato, in coda a queste pagine, raccoglie i punti d'ingresso principali per chi voglia entrare nei materiali originali.

### 3.1 | Voci interne dalla museologia cinese contemporanea

Il fenomeno che la letteratura internazionale chiama *China Museum Boom* – la crescita del numero di musei da poco più di duemila nel 2007 a oltre settemila nel 2024, e il passaggio del numero annuale di visite dal centinaio di milioni al miliardo e mezzo – è un risultato riconosciuto e importante della storia culturale del paese che porta con se diverse posizioni.

La prima riguarda il rapporto fra quantità e qualità. Una parte del dibattito accademico cinese degli ultimi anni – ospitato da riviste di settore come 《博物院》 *Bowuyuan* e 《中国博物馆》 *Zhongguo Bowuguan*, oltre che da pubblicazioni come 《东南文化》 *Dongnan Wenhua* – si interroga sulle implicazioni di una corsa ai record di visitatori che potrebbe sacrificare la curatela e la profondità scientifica. Le domande

che circolano sono concrete: se un museo provinciale apre con fretta per rispettare un obiettivo politico di costruzione, in che misura il suo allestimento è pensato? Quanto del personale curatoriale è formato? Sono domande sempre aperte che la letteratura internazionale ha posto da fuori (Zhang e Courty 2021, fra gli altri), ma che dentro la museologia cinese hanno una loro voce autonoma e articolata.

Voci interne come Li Anqi (李安琪) e Peng Xiaoyun (彭晓云) documentano, con il tono costruttivo proprio del dibattito accademico cinese, le sfide della fase ‘post-boom’ – sostenibilità finanziaria, formazione curatoriale, applicazione locale degli standard – evidenziando la qualità della programmazione come priorità per il passaggio da una museologia dell’espansione a una della profondità.

La letteratura accademica cinese affronta la questione come riflessione tecnica sull’evoluzione degli standard di classificazione e dei criteri di rilevazione. La definizione stessa di «museo» è oggetto di discussione interna: il conteggio include solo le istituzioni statali (国有博物馆 *guoyou bowuguan*) o anche quelle non statali (非国有博物馆 *fei guoyou bowuguan*, categoria che dal 2015 ricomprende anche i musei privati 民办博物馆 *minban bowuguan*)? Cambia, da una rilevazione all’altra, il criterio di registrazione? Sono domande che la comunità museologica cinese si pone con frequenza.

Un altro aspetto riguarda i musei non statali – categoria che nel lessico amministrativo cinese, dal 2015, ha unificato sotto la formula 非国有博物馆 *fei guoyou bowuguan* i precedenti *minban bowuguan* 民办博物馆 (musei privati) e altre forme di gestione non statale. L’emergere di questa famiglia istituzionale è probabilmente la novità strutturale più significativa del decennio: incide oggi per circa un quinto del sistema museale registrato, e va dalle grandi collezioni d’arte contemporanea di Shanghai e Pechino – fenomeno noto anche al pubblico internazionale – alle migliaia di micro-istituzioni provinciali fondate da singoli collezionisti, dai musei aziendali ai musei comunitari di base. Il settore non statale ha portato nel sistema museale cinese una pluralità di voci, di formati e di finalità che il sistema statale, per natura, non avrebbe potuto produrre. Il quadro normativo che lo regola si è progressivamente articolato. Il *Bowuguan tiaoli* 博物馆条例 del 2015 – il regolamento sui musei già citato nel capitolo

precedente – li riconosce giuridicamente, e documenti attuativi della National Cultural Heritage Administration come le *Guanyu minban bowuguan sheli de zhidao yijian* 关于民办博物馆设立的指导意见 (Indicazioni guida sull'istituzione dei musei privati, 2014) definiscono criteri specifici per personale qualificato, consistenza delle collezioni e standard degli spazi espositivi. La letteratura accademica cinese segnala però che l'applicazione di questi standard a livello locale resta diseguale, e che le sfide più persistenti riguardano la sostenibilità finanziaria, la stabilità del personale curatoriale e il consolidamento delle competenze scientifiche delle istituzioni di scala più piccola. Pubblicazioni di settore, fra cui i rapporti annuali sui musei di Pechino curati da Peng Xiaoyun 彭晓云, documentano in modo puntuale queste difficoltà operative. La museologia cinese contemporanea segue il fenomeno con un atteggiamento misto di interesse e di cautela.

Il *museum boom* non è, all'interno della discussione cinese, un dato pacifico. È un risultato di scala su cui la stessa comunità museologica cinese ha iniziato a interrogarsi, e queste pagine vogliono restituire al lettore italiano almeno un'eco di quegli interrogativi.

Nota terminologica: Nel lessico amministrativo cinese, dal 2015 la categoria ufficiale è 非国有博物馆 *fei guoyou bowuguan* (“musei non statali”), che ricomprende le precedenti formule 民办博物馆 *minban bowuguan* (“musei privati”) e altre forme di gestione non pubblica. Nel presente dossier è utilizzato prevalentemente “musei non statali”, con riferimento esplicito a “musei privati” solo quando il contesto lo richieda.

### **Apparato bibliografico cinese ragionato**

L'apparato che segue raccoglie le principali pubblicazioni cinesi rilevanti per le questioni discusse in questo capitolo e nel saggio che lo precede. Non è una bibliografia esaustiva del settore – sarebbe sproporzionata – ma un orientamento ragionato, pensato per il lettore italiano che non conosce la letteratura cinese accademica e che ha bisogno di punti di ingresso solidi. Le voci marcate con asterisco (\*) richiedono ulteriore verifica filologica nella prossima edizione.

### **A. Manualistica e saggistica accademica**

Wang Hongjun 王宏钧, *Zhongguo bowuguanxue jichu* 中国博物馆学基础 (Fondamenti di museologia cinese), Shanghai Guji Chubanshe 上海古籍出版社, Shanghai 2001. Manuale di riferimento della museologia cinese del primo Duemila, già citato nella nota 6 del Cap. 2.

Zhu Fenghan 朱凤瀚, *Zhongguo bowuguan fazhan bainian* 中国博物馆发展百年 (Cent'anni di sviluppo dei musei cinesi), Forbidden City Press 紫禁城出版社, Pechino, prima edizione anni Duemila. (\*)

Zou Zhenhuan 邹振环, *Xifang zhishi xingtai zai Zhongguo de zhuanhuan* 西方知识形态在中国的转换 (La trasformazione delle forme di sapere occidentali in Cina), Fudan University Press 复旦大学出版社, Shanghai 2011. Studio sull'importazione e l'adattamento delle categorie occidentali del sapere nella Cina moderna.

Ge Zhaoguang 葛兆光, *Zhai zi Zhongguo* 宅兹中国 (Abita qui la Cina), Zhonghua Shuju 中华书局, Pechino 2011. Saggio di storia intellettuale, non di museologia in senso stretto, ma utile per comprendere come la storiografia cinese contemporanea ridefinisce i concetti di «cinesità» e di patrimonio dopo la fine del modello maoista.

### **B. Memorialistica e voci di pratica**

Shan Jixiang 单霁翔, *Wo shi ruhe dang shang Gugong Bowuyuan yuanzhang de* 我是如何当上故宫博物院院长的 (Come sono diventato direttore del Palace Museum), Sanlian Shudian 三联书店, Pechino 2012. Memorie del lungo direttore del Palace Museum, fonte secondaria utile per comprendere la cultura interna delle grandi istituzioni cinesi contemporanee.

Xie Chensheng 谢辰生, *Xin Zhongguo wenwu shiye qinli ji* 新中国文物事业亲历记 (Memorie personali sulla storia dei beni culturali della Nuova Cina), Wenwu Chubanshe 文物出版社, Pechino 2010. Già citato nella nota 21 del Cap. 2.

Peng Xiaoyun 彭晓云, *2020 nian Beijing diqu fei guoyou bowuguan fazhan yanjiu baogao* 2020年北京地区非国有博物馆发展研究报告 (Rapporto di ricerca sullo sviluppo dei musei

non statali nell'area di Pechino 2020), in *Beijing diqu bowuguan fazhan baogao (2019-2020)* 北京地区博物馆发展报告 (2019-2020) “Bowuguan lanpishu” 博物馆蓝皮书 (Rapporto blu sui musei, 2019-2020). Studio empirico che documenta le difficoltà operative dei musei non statali nell'area di Pechino, con attenzione alle questioni di valutazione, accreditamento e sostegno politico.

### **C. Fonti normative**

*Zhonghua renmin gongheguo wenwu baohu fa* 中华人民共和国文物保护法 (Legge della RPC sulla protezione dei beni culturali), 1982, riv. 2002. Il principio cardine è quello del 不改变文物原状 *bu gaibian wenwu yuanzhuang*, «non modificare lo stato originale del bene culturale», che orienta tutta la dottrina cinese della tutela.

*Bowuguan tiaoli* 博物馆条例 (Regolamento sui musei), 2015. Quadro legale di riferimento per la gestione dei musei cinesi, con l'introduzione esplicita della tripartizione fra musei statali, privati e di gestione mista, e con i criteri di accreditamento. Già citato nel Cap. 2.

National Cultural Heritage Administration, *Guanyu minban bowuguan sheli de zhidao yijian* 关于民办博物馆设立的指导意见 (Indicazioni guida sull'istituzione dei musei privati), *Wenwu Bo Fa* 文物博发 (2014) 21号, 2014. Documento attuativo del *Bowuguan tiaoli* 2015 (anticipato di un anno) che definisce in dettaglio i requisiti per istituire un museo privato in Cina: titoli del direttore (laurea triennale + cinque anni di esperienza museale), superficie espositiva minima (400 m<sup>2</sup>, almeno il 40% della superficie totale dell'edificio), dotazione di collezioni, standard di gestione.

Duan Yong 段勇, *Zhongguo bowuguan fazhan baogao* 中国博物馆发展报告 (Rapporto sullo sviluppo dei musei cinesi), Social Sciences Academic Press 社会科学文献出版社, Pechino, pubblicazione periodica. Rapporto ufficiale che raccoglie statistiche e linee di policy. È il modello del genere di documenti che gli studenti dell'Osservatorio analizzano nei contributi del dossier.

### **D. Note bibliografiche di servizio**

Tre annotazioni utili al lettore italiano. (i) I database accademici cinesi – in particolare CNKI 中国知网 – sono in larga parte accessibili solo dietro abbonamento istituzionale, e questo costituisce uno dei limiti strutturali alla ricerca italiana sui musei cinesi. Una parte del catalogo è tuttavia visibile come metadato attraverso Google Scholar, sufficiente almeno alla verifica delle citazioni. (ii) Le riviste specializzate cinesi del settore – fra cui 《博物院》 *Bowuyuan* e 《中国博物馆》 *Zhongguo Bowuguan* – non hanno traduzioni regolari né indicizzazione completa nelle banche dati internazionali. (iii) Le pubblicazioni della National Cultural Heritage Administration sono accessibili sul portale ufficiale [www.ncha.gov.cn](http://www.ncha.gov.cn), in lingua cinese; alcuni documenti hanno anche edizioni inglesi, ma la lingua di riferimento resta il cinese.

## 4 | UN APPROCCIO TRASVERSALE

*Perché il primo dossier dell'Osservatorio si occupa di musei della musica*

Questo dossier nasce per concomitanza, non per scelta astratta. Mentre l'Osservatorio Musei Cinesi della Scuola di Ricerca e Progetto per il Museo e Beni Culturali iniziava il proprio lavoro, la stessa Scuola stava chiudendo, all'interno del progetto PNRR Jerus-It-Arts, un volume di reference dedicato alla museologia e alla museografia degli strumenti musicali in Italia e in Europa. Le due pubblicazioni escono insieme. Si presentano insieme. E si pensano come un dittico: il libro mappa il campo italiano ed europeo, mette ordine nelle tradizioni di curatela, di conservazione, di esposizione, di didattica che hanno strutturato la museografia degli strumenti musicali nella seconda metà del Novecento; il dossier ne tenta, con scala più piccola, un approfondimento cinese. Le due pubblicazioni rispondono a domande complementari: il libro chiede che cos'è un museo degli strumenti musicali oggi in Italia e in Europa, quali ne sono le forme istituzionali consolidate, in che direzione il campo può evolversi nei prossimi anni; il dossier chiede che cosa diventa la stessa categoria quando la si sposta dentro un sistema museale che non condivide la stessa storia. Sono due interrogazioni dello stesso campo da posizioni diverse, e il lettore che attraverserà entrambe le pubblicazioni avrà alla fine una mappa più completa di quanto ciascuna delle due, presa singolarmente, riesca a offrire.

L'incrocio non è scontato. Si poteva aprire la collana dell'Osservatorio da molte porte. La porta principale, quella che la letteratura internazionale tende a privilegiare, è la grande museologia di Stato – i musei provinciali, il Palace Museum di Pechino, il Museo Nazionale della Cina, il Three Gorges Museum, lo Shanghai Museum East e i suoi 113.200 metri quadrati. È la porta dei numeri impressionanti, delle politiche pubbliche, dei piani quinquennali, del museum boom di cui il saggio introduttivo ha già discusso. Si è scelta invece

una porta laterale: quella di un campo specifico, circoscritto, e per certi versi marginale, sia rispetto al sistema museale cinese complessivo sia rispetto alla letteratura italiana sui musei cinesi che esiste – pochissima – sino ad oggi. La scelta è deliberata, e ha tre motivi che vale la pena rendere espliciti.

Il primo motivo è di metodo. La grande museologia cinese è un oggetto su cui si scrive da decenni in Occidente, con bibliografie ricche e posizioni storiograficamente articolate (Varutti, Denton, Lu, Fiskesjö, fra gli altri). Non c'era ragione, per il primo numero di un osservatorio italiano alle prime armi, di entrare in una conversazione già densamente popolata. I musei della musica cinesi sono invece, all'opposto, un campo che la letteratura internazionale ha appena cominciato a tematizzare, e che la letteratura italiana non tematizza affatto. Lo spazio per un contributo originale qui è effettivamente disponibile, e lo si può occupare con risorse ragionevoli – in particolare con la lettura ravvicinata dei siti istituzionali cinesi e della letteratura accademica in CNKI che le ricercatrici dell'Osservatorio hanno svolto in prima persona. È un terreno in cui la nostra scala è proporzionata.

Il secondo motivo è di campo. Quello che il lettore italiano chiama «museo della musica» – sulla scorta della Cité de la musique a Parigi, dei Musikinstrumenten-Museum di Berlino e Bruxelles, della Sammlung alter Musikinstrumente di Vienna, del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, delle collezioni dei conservatori italiani – è una categoria con una storia europea precisa. Si è formata fra Otto e Novecento attorno a due nuclei: l'organologia comparata di matrice positivista, con la sua ambizione classificatoria, e la conservazione degli strumenti storici di pregio, con la sua vocazione iconografica. Il lettore italiano ha questa categoria in mente come una bussola ed è giusto così. Il problema è che la bussola, se applicata alla Cina senza correzioni, produce letture sbagliate. In Cina questa categoria non si è formata sugli stessi assi. La rete dei musei della musica cinesi cresce su due binari paralleli che il saggio analitico del dossier – «Il panorama dei musei della musica e degli strumenti musicali in Cina» – articola in dettaglio: un binario archeologico (i bianzhong 编钟 del Marchese Yi di Zeng a Suizhou, i flauti d'osso 骨笛 di Jiahu, gli spazi dedicati alla musica antica nei grandi musei provinciali e nazionali) e un binario istituzionale

(i musei interni ai conservatori di musica, una rete che nasce a Shanghai nel 1984 e che nel decennio 2010-2020 si dirama su tutto il territorio nazionale, da Wuhan a Hangzhou, da Xi'an a Nanning). Sono due binari che in Europa non sono separati nello stesso modo, e che in Cina richiedono di essere letti come parte di una sola configurazione storica.

Il terzo motivo è di reciprocità. La biforcazione fra archeologia musicale e organologia istituzionale che caratterizza il sistema cinese non è semplicemente un'altra storia da osservare a distanza: offre uno specchio.

**Cosa il lettore troverà nelle pagine che seguono.** Il dossier si compone di due blocchi, da leggere nell'ordine in cui sono presentati. Il primo è un repertorio empirico – tre tabelle organizzate per famiglia istituzionale (musei annessi a istituzioni accademiche; sezioni musicali in musei generali pubblici; musei tematici di musica) – preceduto da un breve testo metodologico che ne dichiara le scelte di classificazione e i criteri di inclusione. Il secondo blocco è il saggio analitico, che riprende le tre famiglie del repertorio una per una e propone una lettura d'insieme del campo, con particolare attenzione alla genealogia istituzionale dei musei dei conservatori – l'elemento più originale e meno documentato del sistema – e alla sua progressiva strutturazione attorno al nodo di Wuhan, che dal 2012 ospita la Commissione Strumenti dell'Associazione Cinese dei Musei.

## 5 | TABELLE MUSEI DELLA MUSICA

### *Repertorio dei musei e delle collezioni musicali in Cina*

Le tre tabelle che seguono costituiscono il repertorio empirico su cui si fonda il saggio di accompagnamento. Raccolgono i musei e le collezioni musicali della Cina continentale censiti dal gruppo di ricerca dell'Osservatorio fra il 2024 e il 2025, attraverso la consultazione sistematica dei siti istituzionali, dei portali culturali provinciali, delle banche dati museali cinesi e della letteratura accademica di settore.

Il repertorio è organizzato in tre famiglie, che riflettono una distinzione istituzionale reale del sistema museale cinese – non una classificazione accademica formalizzata nella letteratura. La prima famiglia riunisce i musei annessi a istituzioni accademiche: conservatori di musica e università d'arte che hanno allestito al proprio interno collezioni di strumenti musicali con finalità didattica e di ricerca. La seconda raccoglie le sezioni musicali permanenti ospitate da musei generali pubblici – sale o mostre dedicate alla musica e agli strumenti all'interno di grandi musei provinciali o nazionali di storia e di etnografia. La terza riunisce i musei tematici di musica: istituzioni indipendenti dedicate a generi musicali specifici, forme teatrali, singoli compositori, singoli strumenti o tradizioni performative regionali, compresi memoriali, ecomusei e spazi espositivi di confine.

Per ciascuna voce sono indicati il nome cinese in caratteri semplificati e in traslitterazione pinyin, il nome inglese ufficiale (quando disponibile), la città di sede e una descrizione sintetica del tema della collezione. Il saggio che accompagna le tabelle ne fornisce il commento storico, istituzionale e critico, e discute apertamente le omissioni consapevoli. I dati quantitativi (dimensioni delle collezioni, superfici espositive) sono quelli dichiarati dalle istituzioni stesse al momento della rilevazione e possono essere soggetti a variazioni successive.

## I. Musei annessi a istituzioni accademiche

Museo	Città	Tema
上海音乐学院东方乐器博物馆 <b>shanghai yinyuexueyuan dongfang yueqi bowuguan</b> <i>Museum for Oriental Musical Instruments</i>	Shanghai	Circa 800 strumenti musicali da oltre 40 paesi, organizzati in 5 sale (antichi cinesi, moderni cinesi, stranieri, minoranze etniche, donazioni). Fondato 1984, aperto al pubblico 1987, rinominato 2001. Offerta digitale a tre livelli (museo digitale, padiglione, VR).
中国音乐学院音乐博物馆 <b>zhongguo yinyuexueyuan yinyue bowuguan</b> <i>Museum of Music, China Conservatory of Music</i>	Pechino	Strumenti musicali dell'antica Cina, strumenti tradizionali, documenti e reperti musicali della musica cinese moderna e contemporanea.
中国乐派智慧型乐器博物馆 <b>zhongguo lepai zhihuixing yueqi bowuguan</b> <i>Intelligent Instrument Museum of the Chinese Music School</i>	Pechino	Piattaforma sperimentale di ricostruzione virtuale di strumenti musicali, in fase di sviluppo. Progetto di ricerca del China Conservatory of Music, non museo fisico aperto al pubblico.
中央音乐学院音乐博物馆 <b>zhongyang yinyuexueyuan yinyue bowuguan</b> <i>Museum of Music, Central Conservatory of Music</i>	Pechino	Strumenti musicali dell'antica Cina, strumenti occidentali, documenti e reperti relativi alla storia della musica cinese moderna e contemporanea.
武汉音乐学院湖北音乐博物馆 <b>wuhan yinyuexueyuan hubei yinyue bowuguan</b> <i>Hubei Museum of Music, Wuhan Conservatory of Music</i>	Wuhan	Fondato 2010, aperto gratuitamente al pubblico dal 2016. Due sale permanenti dedicate ai bianzhong e al guqin, più sale per mostre temporanee. Strumenti popolari, strumenti delle minoranze etniche e reperti musicali.

西安音乐学院艺术博物馆 <b>xian yinyuexueyuan yishu bowuguan</b> <i>Art Museum, Xi'an Conservatory of Music</i>	Xi'an	Museo costituito congiuntamente dal Conservatorio di Xi'an e dallo Shaanxi History Museum (inaugurato 27 ottobre 2017). 591 oggetti incentrati sulla musica antica e sulla cultura musicale della Via della Seta.
天津音乐学院乐器博物馆 <b>tianjin yinyuexueyuan yueqi bowuguan</b> <i>Instrument Museum, Tianjin Conservatory of Music</i>	Tianjin	Strumenti orchestrali cinesi e occidentali, strumenti a tastiera e altri strumenti musicali.
沈阳音乐学院乐器博物馆 <b>shenyang yinyuexueyuan yueqi bowuguan</b> <i>Instrument Museum, Shenyang Conservatory of Music</i>	Shenyang	Strumenti musicali di epoche e culture diverse, con attenzione agli strumenti etnici e popolari della regione nord-orientale della Cina.
四川音乐学院音乐博物馆 <b>sichuan yinyuexueyuan yinyue bowuguan</b> <i>Museum of Music, Sichuan Conservatory of Music</i>	Chengdu	Strumenti musicali delle minoranze etniche del sud-ovest della Cina, strumenti classici cinesi e strumenti occidentali.
浙江音乐学院音乐博物馆 <b>zhejiang yinyuexueyuan yinyue bowuguan</b> <i>Museum of Music, Zhejiang Conservatory of Music</i>	Hangzhou	Oltre 1.000 strumenti su 1.500 m <sup>2</sup> , ospitato nella biblioteca del conservatorio (inaugurato 15 settembre 2017). Quattro aree espositive fondamentali e due spazi tematici aggiuntivi. Prestiti dal Museo dello Zhejiang per la sezione locale Wu-Yue.
星海音乐学院音乐博物馆 <b>xinghai yinyuexueyuan yinyue bowuguan</b> <i>Museum of Music, Xinghai Conservatory of Music</i>	Guangzhou	Cultura musicale del Lingnan, sezione commemorativa dedicata a Xian Xinghai e strumenti musicali occidentali.

<p>哈尔滨音乐学院音乐博物馆  <b>haerbin yinyuexueyuan  yinyue bowuguan</b>  <i>Museum of Music, Harbin  Conservatory of Music</i></p>	Harbin	Musica delle minoranze etniche del nord della Cina, cultura musicale russa e occidentale, arti performative locali della provincia di Heilongjiang. Museo e biblioteca unificati sotto un'unica direzione.
<p>南京艺术学院音乐博物馆  <b>nanjingyishuxueyuan yinyue  bowuguan</b>  <i>Museum of Music, Nanjing  University of the Arts</i></p>	Nanjing	Strumenti musicali classici e folklorici cinesi.
<p>华南师范大学图书馆  <b>huanan shifandaxue  tushuguan</b>  <i>Library of South China Normal  University</i></p>	Guangzhou	Strumenti tradizionali del Lingnan, strumenti occidentali e materiali storici musicali.
<p>广西民族音乐博物馆  <b>guangxi minzu yinyue  bowuguan</b>  <i>Guangxi Museum of Ethnic  Music</i></p>	Nanning	Circa 1.200 oggetti (dato inaugurazione 2018) in un edificio di 2.600 m <sup>2</sup> . Tre unità espositive: strumenti antichi, cultura musicale del Guangxi (Bagui) e musica del Sud-Est asiatico. Asse geopolitico ASEAN dichiarato. Inaugurato 19 ottobre 2018.

## II. Sezioni musicali in istituzioni culturali pubbliche

Museo	Città	Tema
“曾侯乙墓”展厅 <b>“cenghouyi mu” zhanting</b> <i>Tomb of Marquis Yi of Zeng Exhibition Hall</i>	Wuhan	I bianzhong e i bianqing del Marchese Yi di Zeng, insieme a strumenti come qin e se, rappresentano l'apice delle collezioni di reperti musicali dell'antica Cina.
华夏古乐团 <b>huaxia gu yuetuan</b> <i>Huaxia Ancient Music Ensemble</i>	Zhengzhou	Il flauto d'osso di Jiahu e i bianzhong di Wang Sun Gao, tra gli altri, sono presentati in combinazione con esecuzioni basate sulla ricostruzione di antichi strumenti musicali.
潇湘古琴文化展 <b>xiaoxiang guqin wenhua zhan</b> <i>Xiaoxiang Guqin Culture Exhibition Museo dello Hunan</i>	Changsha	Mostra virtuale dedicata alla cultura del guqin, l'antico strumento a corde cinese.
唐代乐舞文化展 <b>tangdai yuewu wenhua zhan</b> <i>Music and Dance Culture of the Tang Dynasty Exhibition</i>	Xi'an	Bianzhong della dinastia Zhou Occidentale e statuette di terracotta della dinastia Tang (raffiguranti musicisti e danzatori).
中国古代乐器展 <b>zhongguo gudai yueqi zhan</b> <i>Ancient Chinese Musical Instruments Exhibition</i>	Pechino	Strumenti musicali dell'antica Cina.
世界口弦文化艺术展 <b>shijie kouxian wenhua yishuzhan</b> <i>World Jew's Harp Cultural and Art Exhibition</i>	Pechino	Oltre 200 esemplari di scacciapensieri provenienti da più di 50 paesi e regioni del mondo, accompagnati da 100 minuti di contenuti audiovisivi e più di 220 immagini.
戏曲馆 <b>xiqu guan</b> <i>Traditional Chinese Opera Gallery</i>	Pechino	Reperti storici di corte: strumenti musicali delle dinastie Ming e Qing appartenenti all'ensemble cerimoniale Zhonghe Shaoyue (tra cui bianzhong e bianqing), strumenti provenienti dalle minoranze etniche e doni musicali di origine straniera.

### III. Musei tematici di musica

Museo	Città	Tema
聂耳纪念馆 <b>nier jinianguan</b> <i>Nie Er Memorial Hall</i>	Kunming	Vita, manoscritti musicali e documenti storici di Nie Er (1912-1935), compositore dell'inno nazionale della Repubblica Popolare.
冼星海纪念馆 <b>xianxinghai jinianguan</b> <i>Xian Xinghai Memorial Hall</i>	Guangzhou	Vita, opere e reperti storici di Xian Xinghai (1905-1945), compositore della Cantata del Fiume Giallo.
王光祈纪念馆 <b>wanguangqi jinianguan</b> <i>Wang Guangqi Memorial Hall</i>	Chengdu	Commemorazione di Wang Guangqi (1892-1936), fondatore della musicologia moderna cinese.
刘天华、阿炳（华彦钧）纪念馆 <b>liutianhua, abing (huayanjun) jinianguan</b> <i>Liu Tianhua &amp; Abing (Hua Yanjun) Memorial Hall</i>	Jiangyin / Wuxi	Contesto creativo, manoscritti e influenza delle opere di Liu Tianhua (1895-1932) e Abing (1893-1950) per strumenti tradizionali cinesi come erhu e pipa.
贺绿汀中国音乐高等研究院 <b>helvting zhongguo yinyue gaodeng yanjiuyuan</b> <i>He Luting Institute of Advanced Chinese Music Studies</i>	Shanghai	Allestito in modo permanente presso il Conservatorio di Shanghai, commemora il contributo di He Luting (1903-1999) all'educazione musicale cinese.
周大风《采茶舞曲》纪念馆 <b>zhou dafeng «caicha wuqu» jinianguan</b> <i>Zhou Dafeng Memorial Hall for "Tea-Picking Dance Song"</i>	Ningbo	Biografia, manoscritti delle composizioni e documentazione dell'opera Caicha Wuqu (Danza del raccolto del tè) di Zhou Dafeng.
厦门鼓浪屿钢琴博物馆 <b>xiamen gulangyu gangqin bowuguan</b> <i>Xiamen Gulangyu Piano Museum</i>	Xiamen	Pianoforte. Collezione ospitata sull'isola di Gulangyu, dove la presenza missionaria europea aveva introdotto lo strumento già nell'Ottocento.
厦门风琴博物馆 <b>xiamen fengqin bowuguan</b> <i>Xiamen Organ Museum</i>	Xiamen	Organo.

达州钢琴博物馆 <b>dazhou gangqin bowuguan</b> <i>Dazhou Piano Museum</i>	Dazhou	Oltre 300 pianoforti antichi d'epoca.
中国民族音乐博物馆 <b>zhongguo minzu yinyue bowuguan</b> <i>Chinese National Music Museum</i>	Wuxi	Cinque sezioni: reperti musicali antichi in ordine cronologico; musica popolare locale di Wuxi; musicisti originari di Wuxi; musica e opera tradizionale nel patrimonio culturale immateriale; strumenti musicali tradizionali cinesi.
无锡二泉映月音乐博物馆 <b>wuxi erquanyingyue yinyue bowuguan</b> <i>Wuxi Erquan Yingyue Music Museum (traduzione non ufficiale)</i>	Wuxi	Tracce storiche dell'opera Erquan Yingyue (Al chiaro di luna sulle due sorgenti) di Abing ed esperienze virtuali basate su tecnologie contemporanee.
中国民族乐器博物馆 <b>zhongguo minzu yueqi bowuguan</b> <i>Chinese National Musical Instrument Museum</i>	Shanghai	Strumenti musicali tradizionali cinesi.
苏州民族乐器博物馆 <b>suzhou minzu yueqi bowuguan</b> <i>Suzhou Museum of National Musical Instruments</i>	Suzhou	Più di 300 strumenti musicali etnici, con attenzione alla manifattura artigianale tradizionale.
北京戏曲博物馆 <b>beijing xiqu bowuguan</b> <i>Peking Opera Museum</i>	Pechino	Costumi, strumenti musicali (jinghu, yueqin), spartiti e materiali audiovisivi relativi all'opera di Pechino.
中国昆曲博物馆 <b>zhongguo kunqu bowuguan</b> <i>China Kunqu Museum</i>	Suzhou	Reperti e spartiti del kunqu, con illustrazione sistematica del sistema musicale dello stile shuimo diao (melodia d'acqua levigata).
广东粤剧院粤剧博物馆 <b>guangdong yue juyuan yueju bowuguan</b> <i>Guangdong Opera Theater - Cantonese Opera Museum</i>	Guangzhou	Costumi, copricapi, strumenti musicali (gaohu, yehu) e dischi dell'opera cantonese, con documentazione dello stile vocale banghuang.

<p>内蒙古马头琴艺术博物馆  <b>neimenggu matouqin yishu bowuguan</b>  <i>Inner Mongolia Morin Khuur Art Museum</i></p>	<p>Hohhot</p>	<p>Museo tematico dedicato alla preservazione e promozione della musica mongola, con attenzione al morin khuur (violino a testa di cavallo).</p>
<p>中国唱片博物馆  <b>zhongguo changpian bowuguan</b>  <i>China Record Museum</i></p>	<p>Xiamen</p>	<p>Un secolo di storia della discografia in Cina: evoluzione delle tecniche di registrazione e sviluppo dei contenuti musicali.</p>
<p>贵州苗族侗族民族音乐传习中心  <b>guizhou miao zu dong zu min zu yinyue chuanxi zhongxin</b>  <i>Guizhou Miao &amp; Dong Ethnic Music Heritage Center</i></p>	<p>Liping / Congjiang</p>	<p>Raccolta, esposizione e ricerca delle forme musicali e degli strumenti legati ai canti polifonici a cappella delle minoranze Miao e Dong (Feige e Da Ge).</p>
<p>深圳音乐厅·深圳交响乐团陈列馆  <b>shenzhen yinyueting · shenzhen jiaoxiangyuetuan chenlieguan</b>  <i>Shenzhen Concert Hall - Shenzhen Symphony Orchestra Exhibition Hall</i></p>	<p>Shenzhen</p>	<p>Documentazione della cultura della musica moderna.</p>
<p>摩登天空实验室等品牌空间  <b>modeng tiankong shiyanshi deng pinpai kongjian</b>  <i>Modern Sky Lab (and similar brand spaces)</i></p>	<p>Pechino</p>	<p>Spazi fisici di etichette musicali indipendenti (Modern Sky e simili): mostre a tema musicale, eventi e salon per la cultura della musica pop e indie.</p>
<p>音乐坊街区  <b>yinyue fang jiequ</b>  <i>Music Quarter Block</i></p>	<p>Chengdu</p>	<p>Distretto culturale dedicato alla musica.</p>

## 6 | IL PANORAMA DEI MUSEI DELLA MUSICA E DEGLI STRUMENTI MUSICALI IN CINA

*Una rete a due anime*

### 6.1 | Una tomba, un museo, un campo

Nell'inverno fra il 1977 e il 1978, presso il villaggio di Leigudun, nel distretto di Suizhou, provincia dello Hubei, una squadra del genio militare lavora all'ampliamento di un deposito di esplosivi. Sotto la collina compare una tomba di grandi dimensioni, con assi di legno laccati ancora intatti e una camera funeraria allagata. Gli archeologi del Museo Provinciale dello Hubei intervengono e scoprono, sotto la falda, la sepoltura completa di un signore feudale di rango. Il defunto è il Marchese Yi 乙, sovrano di Zeng 曾, piccolo stato vassallo dei Zhou orientali, decesso poco dopo il 433 a.C. Il corredo conta più di quindicimila oggetti, ma uno solo, fra tutti, fissa la scoperta nella memoria della disciplina: un set di sessantacinque campane di bronzo a doppia tonalità, i **bianzhong** 编钟, ancora montate sui loro tre piani di telai laccati e ancora capaci, dopo ventiquattro secoli, di suonare le note che erano state intonate per loro al momento della fusione. La camera del Marchese Yi era una sala da musica cerimoniale, e gli archeologi l'avevano trovata pressoché intatta<sup>1</sup>.

Lo scavo dei *bianzhong* del Marchese Yi non è la prima scoperta di strumenti musicali dell'antichità cinese, ma è quella che segna uno spartiacque per il campo. Per la prima volta gli studiosi cinesi hanno fra le mani un sistema musicale completo – strumenti, telai, accordatura, iscrizioni epigrafiche, contesto rituale –, sufficiente a ricostruire come la musica di corte di età Zhou (1046-256 a.C.) doveva suonare. Quindici anni dopo, nel 1993, l'archeologo americano Lothar von Falkenhausen pubblica per i tipi della University of California Press la monografia *Suspended*

*Music. Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*: è il libro che porta i *bianzhong* dello Hubei dentro la musicologia internazionale e che ha contribuito a fissare alcuni degli standard scientifici con cui ancora oggi si studia la musica antica cinese in Occidente<sup>2</sup>. Nello stesso giro di anni, sul versante cinese, il Museo Provinciale dello Hubei a Wuhan organizza attorno alle campane del Marchese Yi una sala permanente, una serie di repliche suonabili e un programma di esecuzioni dal vivo. La provincia ha un pezzo straordinario; il museo lo trasforma in identità istituzionale.

Le tabelle che il lettore ha appena scorso raccontano cosa è venuto dopo. Sono organizzate, secondo la scelta delle ricercatrici dell'Osservatorio, in tre famiglie: musei annessi a istituzioni accademiche (la rete dei conservatori e delle università d'arte), sezioni musicali ospitate da musei generali pubblici, musei tematici di musica veri e propri. Sono famiglie che si parlano poco fra loro. Una delle proposte di lettura di queste pagine è che il sistema dei musei della musica in Cina sia, ad oggi, una **rete a due tempi**: un *tempo archeologico*, custodito quasi per intero nei grandi musei provinciali pubblici, e un *tempo organologico moderno*, custodito quasi per intero nei conservatori. Le due anime non si ignorano del tutto, ma operano come reti parallele, con vertici amministrativi diversi, riviste diverse, comunità di pratica diverse, criteri di pubblico diversi. Solo dal 2012 in poi, come vedremo nelle ultime pagine, hanno cominciato a darsi un coordinamento istituzionale formale, ed è una storia che vale la pena raccontare proprio perché è recente.

Le pagine che seguono prendono le mosse, una per una, dalle tre tabelle del dossier. Non ne ripetono i contenuti, che il lettore ha già davanti agli occhi, ma forniscono le coordinate storiche, istituzionali e critiche minime per leggerle come mappa di un campo in costruzione, anziché come elenco di voci. Le note al fondo rinviano alle fonti puntuali; il filo argomentativo è quello di un'osservazione paziente, che non chiede al lettore di accettare conclusioni e cerca, dove possibile, di mostrare come le conclusioni vengono.

## 6.2 | Suoni dal sottosuolo

La seconda tabella è la più breve del dossier – sette voci – e forse la più importante per cominciare, perché è quella in cui si vede meglio in quale misura la museologia musicale cinese sia, prima di ogni altra cosa, una museologia archeologica. Quattro delle sette voci appartengono a grandi musei statali provinciali e custodiscono patrimonio archeologico-musicale di età preimperiale o imperiale: il Museo Provinciale dello Hubei a Wuhan, con la sala dedicata alla tomba del Marchese Yi e ai suoi *bianzhong*; l'Henan Provincial Museum a Zhengzhou, con la sezione attorno al **flauto d'osso di Jiahu** 贾湖骨笛 *jiahu guti* – uno dei più antichi strumenti musicali suonabili al mondo, datato a circa novemila anni fa – e con i *bianzhong* di Wang Sun Gao 王孙诰; lo Shaanxi History Museum di Xi'an, con la mostra sulla cultura musicale e coreutica di età Tang (618-907), centrata sulle statuette di terracotta di musicanti e danzatrici della dinastia, accostate ai *bianzhong* dei Zhou occidentali; il National Museum of China a Pechino, con la sua mostra di sintesi sugli strumenti musicali dell'antica Cina. Le restanti tre voci escono in parte da questo perimetro: la mostra virtuale sulla cultura del *guqin* del Museo dello Hunan a Changsha, l'esposizione mondiale degli scacciapensieri ospitata dal China Ethnic Museum di Pechino, e la galleria dell'opera tradizionale del Palace Museum della Città Proibita, che conserva strumenti cerimoniali di corte delle dinastie Ming (1368-1644) e Qing (1644-1912).

Quattro casi su sette dedicati al tempo lungo dell'archeologia musicale non sono un caso. Sono il prodotto di una condizione storica precisa: la Cina dispone di un corpus di reperti musicali di età Shang (ca. 1600-1046 a.C.), Zhou, Han (206 a.C.-220 d.C.) e Tang che ha pochi paragoni nel mondo per quantità, qualità di conservazione e densità documentaria. Negli ultimi cinquant'anni, ogni nuovo grande scavo di tomba elitaria – dalla Marchesa di Dai a Mawangdui negli anni Settanta alla tomba del Marchese di Haihun 海昏侯 *Haihunhou* a Nanchang nel 2011, anch'essa con qin, se, paixiao e *bianzhong* fra il corredo – ha aggiunto un capitolo a questa storia. I musei provinciali in cui finiscono i reperti di scavo sono diventati, per forza di cose, anche musei della musica antica. Non perché lo

abbiano scelto, ma perché chi conserva una tomba con strumenti, finisce per conservare una sala di strumenti.

Da questa storia derivano due conseguenze che il lettore italiano farà bene a tenere a mente. La prima è di ordine concettuale. Quando un grande museo provinciale cinese espone i *bianzhong* del Marchese Yi o quelli di Wang Sun Gao, non li espone come strumenti musicali nel senso che la museologia europea attribuirebbe alla parola, ovvero come oggetti destinati a un uso performativo all'interno di una tradizione musicale viva. Li espone come **manufatti rituali sonori** appartenenti a un sistema cerimoniale dinastico ormai estinto. La differenza non è marginale: cambia il regime espositivo, la didascalia, il tipo di ricostruzione che si offre al visitatore, il senso stesso di cosa significa "ascoltare". L'ensemble Huaxia Ancient Music *huaxia gu yuetuan* 华夏古乐团, attivo all'Henan Provincial Museum, esegue concerti su strumenti ricostruiti filologicamente che intendono offrire al pubblico l'esperienza più ravvicinata possibile a un suono di età Zhou: lo fa con i parametri e i protocolli dell'archeologia sperimentale, non con quelli della performance artistica contemporanea<sup>3</sup>. È un modello che ha pochi equivalenti nei musei europei e che vale la pena conoscere.

La seconda conseguenza è critica, ed è qui che le letture internazionali sui musei cinesi tornano utili. La studiosa Marzia Varutti, nella sua analisi della rappresentazione museale nella Cina post-Mao, ha mostrato come i grandi musei provinciali tendano a operare sui reperti archeologici un lavoro di **estetizzazione** e di produzione dell'effetto di stupore (*wonder*) che li allontana dalla loro funzione originaria di documenti scientifici e li avvicina alla condizione di icone visive di uno splendore nazionale millenario<sup>4</sup>. La diagnosi vale anche, e in modo particolarmente chiaro, per la sala dei *bianzhong* dell'Hubei: vetrine controllo, scenografia teatrale, campane illuminate dal basso, esecuzione registrata in diffusione. È un allestimento curatorialmente sofisticato e museologicamente discutibile allo stesso tempo. La distanza fra il rigore scientifico dei programmi di archeologia musicale e l'enfasi spettacolare di certi allestimenti è una delle tensioni interne più visibili del campo.

Le tre voci che escono dal canone archeologico meritano un commento separato ciascuna. La mostra virtuale sulla cultura del *guqin* del Museo dello Hunan è un caso interessante perché è – al momento della raccolta delle ricercatrici – una *mostra solo online*, accessibile dal portale del museo provinciale ma senza un corrispettivo fisico sostenuto. Il *guqin* 古琴, lo strumento a sette corde della tradizione letteraria cinese, è iscritto fra i capolavori del patrimonio orale e immateriale UNESCO dal 2003, e il Museo dello Hunan ne fa una vetrina di soft power culturale: la mostra virtuale è in cinese e in inglese, è progettata per un pubblico internazionale, e si presenta come un manufatto digitale autonomo dal museo che la ospita. Per il lettore italiano, è un esempio di una pratica espositiva – la mostra solo digitale – che in Cina si sta diffondendo molto più rapidamente che in Europa.

L'esposizione mondiale degli scacciapensieri al China Ethnic Museum di Pechino è invece l'unica voce della tabella in cui il patrimonio cinese non è oggetto principale, ma uno fra i molti. Oltre duecento esemplari da più di cinquanta paesi e regioni, accompagnati da cento minuti di materiale audiovisivo e oltre duecentoventi immagini, mettono lo strumento – uno degli strumenti più semplici e più ubiqui della storia umana – al centro di un discorso esplicitamente comparativo, in cui le varianti cinesi (in particolare quelle delle minoranze del sud-ovest) compaiono accanto agli equivalenti vietnamiti, nepalesi, siberiani, austriaci, italiani. È una scelta curatoriale insolita per il sistema museale cinese, e merita di essere segnalata.

La galleria dell'opera tradizionale del Palace Museum, infine, raccoglie strumenti di corte delle dinastie Ming e Qing usati nel cerimoniale Zhonghe Shaoyue 中和韶乐 – la musica rituale di stato – insieme a strumenti di tributo di minoranze etniche e di paesi stranieri. È, almeno in linea di principio, l'unico spazio espositivo permanente in Cina dove si può incontrare l'apparato musicale cerimoniale dell'imperatore in funzione di stato, anche se al momento della rilevazione la sezione risulta temporaneamente chiusa. La presenza in tabella di questa galleria, anche se non visitabile, segnala che il dossier intende restituire l'esistenza istituzionale del campo, non solo lo stato corrente di accessibilità.

### 6.3 | La rete dei conservatori

La prima tabella, **quindici voci**, è la più estesa e quella che racconta la parte più caratteristica del sistema cinese: la museologia musicale “viva” – gli strumenti di uso recente, gli strumenti delle minoranze etniche, gli strumenti del mondo, l’organologia comparata – è ospitata quasi per intero nei conservatori di musica e nelle università d’arte, non nei musei generalisti. Per il lettore italiano abituato al modello del Musée de la musique di Parigi o del Museum für Musikinstrumente di Lipsia – istituzioni statali autonome dedicate per intero al patrimonio strumentale di un paese o di un’area –, la collocazione cinese è inattesa, e merita una spiegazione storica.

La spiegazione comincia in un anno preciso, il 1984, e in un luogo preciso, il Conservatorio di Shanghai. In quell’anno il conservatorio allestisce, nei propri spazi interni, una “sala espositiva degli strumenti etnici cinesi” 中国民族乐器陈列室 *zhongguo minzu yueqi chenlieshi*: un nucleo di poche centinaia di strumenti raccolti per scopi didattici e di ricerca, destinato in prima istanza a studenti e docenti del conservatorio. Tre anni più tardi, il 27 novembre 1987, in occasione del sessantesimo anniversario della fondazione dell’istituzione, la sala viene aperta al pubblico esterno. Nel 2001 viene rinominata Museo degli Strumenti Orientali del Conservatorio di Shanghai 上海音乐学院东方乐器博物馆 *shanghai yinyuexueyuan dongfang yueqi bowuguan* con calligrafia dell’ex direttore He Luting 贺绿汀, decano della musica cinese del Novecento. Da quel momento il museo entra in una fase di accreditamento ufficiale come istituzione di base per l’educazione patriottica a livello nazionale, municipale e distrettuale. È, per autoriconoscimento e per consenso del settore, il primo museo di strumenti musicali di un’istituzione artistica cinese e funziona ancora oggi come modello implicito per gli altri.

Da quel primo nucleo si è progressivamente diramata una rete che oggi comprende musei in quasi tutti i conservatori cinesi di rango nazionale e nelle principali università d’arte. La logica della rete non è centralizzata. Non c’è una direttiva ministeriale unica, non c’è una dotazione comune, non c’è un protocollo standard di catalogazione, non c’è una rete formale di prestiti reciproci. Ogni conservatorio ha allestito il proprio museo secondo le proprie esigenze, le proprie possibilità di

bilancio, le proprie collaborazioni locali. Il risultato è una pluralità di modelli istituzionali che vale la pena guardare da vicino, perché smentisce un'aspettativa che il lettore italiano potrebbe portare con sé – quella di un sistema museale cinese centralizzato e omogeneo per costruzione politica.

Cinque casi del campione sono stati documentati direttamente dalle ricercatrici dell'Osservatorio attraverso lettura ravvicinata dei siti ufficiali e delle pagine di stampa istituzionale, e questi cinque casi mostrano cinque architetture diverse<sup>5</sup>. La tabella che segue ne riassume i tratti salienti.

<b>Museo</b>	<b>Modello istituzionale</b>	<b>Anno chiave</b>	<b>Tratto distintivo</b>
Museo degli Strumenti Orientali, Conservatorio di Shanghai	Museo autonomo integrato nel conservatorio	1984 nucleo / 1987 apertura al pubblico	~800 strumenti da oltre 40 paesi; 5 sale (antichi cinesi, moderni cinesi, stranieri, minoranze, donazioni); offerta digitale a 3 livelli
Museo d'Arte, Conservatorio di Xi'an	Joint venture con museo provinciale di primo grado	27 ottobre 2017	Doppia titolarità con il Shaanxi History Museum; 591 oggetti; modello di museo derivato da ente generalista
Museo della Musica, Conservatorio dello Zhejiang	Museo dentro la biblioteca del conservatorio	15 settembre 2017	Oltre 1.000 strumenti su 1.500 m <sup>2</sup> ; 4 aree espositive fondamentali e 2 spazi tematici; prestiti dal Museo dello Zhejiang per la sezione locale Wu-Yue
Biblioteca-Museo, Conservatorio di Harbin	Biblioteca e museo unificati sotto un'unica direzione	n.d.	Caso unico nel campione: il museo esiste come funzione interna della biblioteca
Museo della Musica Etnica del Guangxi, Guangxi Arts University	Museo regionale di università d'arte	19 ottobre 2018	~1.200 oggetti (dato inaugurazione) in un edificio di 2.600 m <sup>2</sup> ; tre unità (antichi, Bagui, sud-est asiatico); asse geopolitico ASEAN dichiarato

Cinque musei, cinque architetture istituzionali. Il dato è interpretativo: il sistema cinese dei musei della musica di conservatorio non è un sistema centralizzato e omogeneo, è una giustapposizione di soluzioni locali negoziate caso per caso fra il conservatorio, il museo provinciale, le direttive universitarie e – talvolta – le agenzie del governo regionale. Tracey Lu, nella sua analisi sociologica del sistema museale cinese, ha proposto di leggere questa pluralità come effetto della negoziazione continua fra agenti istituzionali e potere centrale che caratterizza il settore lungo tutto l'arco della sua storia<sup>6</sup>. L'osservazione vale anche per la sotto-rete dei musei di conservatorio.

Un'osservazione di pattern, interna alla tabella, vale la pena di essere registrata. Nei tre casi che hanno documentazione sufficiente sulla tassonomia delle sale (Shanghai, Zhejiang, Guangxi), l'allestimento si articola sempre attorno a quattro dimensioni ricorrenti, con varianti sul peso relativo: una dimensione diacronica (antico/moderno, o storia/contemporaneo), una dimensione sincronica (cinese/mondo, o nazionale/internazionale), una dimensione territoriale (locale/pancinese), e una dimensione cerimoniale che riguarda gli strumenti di corte di dinastia, in particolare il *yayue* 雅乐, “musica elegante”, del cerimoniale imperiale. Le quattro dimensioni si combinano in modi diversi: Shanghai mette in relazione minoranze cinesi e strumenti stranieri tenendoli in due sezioni distinte; lo Zhejiang aggiunge una dimensione iconografica tutta sua, dedicata alle pitture musicali di Dunhuang come patrimonio condiviso del periodo Tang; il Guangxi sostituisce la dimensione globale-enciclopedica con un'unica sezione regionale, l'asse geopolitico dell'ASEAN. Nessuno dei tre coincide con gli altri, ma tutti e tre adottano una griglia compositiva riconoscibile. L'osservazione poggia su tre casi documentati su quindici: è un'ipotesi di lavoro, non un pattern consolidato, e richiede verifica su scala più ampia.

Va anche detto cosa la tabella non dice. Per alcune voci la documentazione disponibile è scarsa o problematica: il Museo del Conservatorio di Tianjin, per cui l'unica fonte reperibile è una notizia di stampa del 2018 oggi non più raggiungibile; il Museo del China Conservatory of Music di Pechino, per cui non esiste una pagina istituzionale autonoma; il Museo

del Conservatorio del Sichuan, per cui non risulta un sito ufficiale; il Museo della Musica del Conservatorio Centrale di Pechino, presente come voce di menu sul sito del conservatorio ma senza descrizione propria. La tabella le elenca perché esistono come istituzioni formali, non perché siano egualmente documentate. Va anche segnalato il caso dell'Intelligent Instrument Museum of the Chinese Music School 中国乐派智慧型乐器博物馆 *zhongguo lepai zhihuixing yueqi bowuguan*, che la tabella registra come “museo virtuale intelligente”: dietro questa etichetta si cela un progetto in corso di sviluppo presso il China Conservatory of Music di Pechino, legato alla linea di ricerca dei musicologi Fu Xiaodong 付晓东 e Huang Siqi 黄司祺, che in due articoli del 2024 e del 2025 ne hanno descritto la natura di piattaforma sperimentale di ricostruzione virtuale piuttosto che di museo fisico aperto al pubblico<sup>7</sup>. La voce è in tabella perché esiste come progetto scientifico formalizzato; non è in tabella perché esista come spazio visitabile.

Un ultimo dato emerge dal confronto incrociato dei siti istituzionali, e vale la pena registrarlo perché disegna una geografia di rapporti che la tabella, da sola, non mostra. Fra le direzioni dei musei della musica dei conservatori cinesi esiste una comunità di pratica documentata, piccola e visibile a chi sappia dove guardare. Il segno più chiaro è la presenza del direttore del Museo degli Strumenti Orientali del Conservatorio di Shanghai alla cerimonia di inaugurazione del Museo del Conservatorio dello Zhejiang nel settembre 2017: presenza che non è una cortesia istituzionale generica, ma un riconoscimento esplicito di seniority – il museo di Shanghai ha trent'anni più di quello dello Zhejiang. Un secondo segno è nei link “amici” del sito di Shanghai, dove l'unico museo provinciale citato è il Museo dell'Hubei, custode dei *bianzhong* del Marchese Yi. La rete dichiarata da Shanghai è quella della provincia che possiede il reperto musicale archeologico cinese più importante a livello internazionale, e questo legame fra il museo di conservatorio più antico e il museo provinciale più rilevante è uno dei pochi casi in cui le due anime della museologia musicale cinese – quello archeologico e quello organologico moderno – si incrociano esplicitamente.

## 6.4 | Memoriali, opera, ecomusei

La terza tabella è la più ampia e la più eterogenea del dossier – ventidue voci – e riunisce sotto l’etichetta di “musei tematici di musica” famiglie istituzionali molto diverse fra loro. Nessuna sintesi unitaria sarebbe onesta verso il materiale; il lettore conviene trattarle separatamente per sotto-gruppi.

Il primo sotto-gruppo è dedicato ai memoriali di musicisti. Sei voci: la Sala in memoria di Nie Er 聂耳 (1912-1935, compositore della Marcia dei volontari, poi inno nazionale della Repubblica Popolare) a Kunming; la Sala in memoria di Xian Xinghai 冼星海 (1905-1945, compositore della Cantata del Fiume Giallo) a Guangzhou; la Sala in memoria di Wang Guangqi 王光祈 (1892-1936, fondatore della musicologia moderna cinese) a Chengdu; la Sala in memoria congiunta di Liu Tianhua 刘天华 (1895-1932) e Abing 阿炳 (1893-1950, al secolo Hua Yanjun 华彦钧, autore di *Erquan Yingyue* 二泉映月) a Jiangyin-Wuxi; l’Istituto He Luting di studi superiori di musica cinese, ospitato in modo permanente al Conservatorio di Shanghai; la Sala in memoria di Zhou Dafeng 周大风 e della sua canzone *Caicha Wuqu* 采茶舞曲, a Ningbo. I sei musei hanno una funzione precisa e un precedente storico riconoscibile: il memoriale di musicista nazionale è un dispositivo di commemorazione che la Cina ha ereditato dalla tradizione socialista europea – la casa-museo, il pantheon culturale, lo spazio biografico-celebrativo – e ha adattato alle proprie figure di riferimento. Fanno parte di una famiglia più ampia di memoriali di “intellettuali della nazione” che la museologia cinese contemporanea conosce bene, e che Tracey Lu ha analizzato come strumento di costruzione dell’identità repubblicana e poi socialista<sup>8</sup>.

Per il lettore italiano la sovrapposizione tipologica è facile: i memoriali cinesi ricordano, per impianto narrativo e per funzione pubblica, le case-museo dei grandi compositori europei. Ma il taglio interno è diverso. Nei memoriali cinesi la dimensione del genio privato – la stanza dello studio, gli oggetti personali, le abitudini quotidiane – pesa meno della dimensione del ruolo pubblico nella costruzione della nazione moderna: Nie Er e Xian Xinghai sono prima di tutto autori della colonna sonora dello stato repubblicano e poi dello stato socialista; Wang Guangqi è prima di tutto colui che ha fondato la musicologia accademica cinese; Liu Tianhua e Abing

sono prima di tutto i rifondatori della musica popolare cinese moderna. Le vite individuali sono il pretesto narrativo; l'oggetto vero è il contributo del musicista al programma della modernità nazionale. Il sotto-gruppo dei memoriali è, in altre parole, un sotto-genere del museo storico-patriottico cinese, declinato sul terreno specifico della musica.

Il secondo sotto-gruppo raccoglie i musei di strumento o tipologia specifica. Sette voci, distribuite su una sorprendente varietà di tipi. Due musei dedicati al pianoforte (lo Xiamen Gulangyu Piano Museum, ospitato sull'isola di Gulangyu davanti a Xiamen, dove la presenza missionaria europea aveva introdotto lo strumento già nell'Ottocento; e il Dazhou Piano Museum nel Sichuan, con oltre trecento pianoforti d'epoca dichiarati). Un museo dedicato all'organo, anch'esso a Xiamen. Il Chinese National Music Museum di Wuxi – un'istituzione articolata in cinque sezioni che vanno dall'antichità alla contemporaneità, fortemente radicata nel territorio del lago Taihu –, e il Museo "Erquan Yingyue" della stessa Wuxi, dedicato a una sola opera musicale, il celebre brano per erhu di Abing che dà il nome al museo, e che combina tracce storiche e ricostruzioni virtuali. Il Chinese National Musical Instrument Museum di Shanghai. Il Museo degli Strumenti Etnici di Suzhou, con oltre trecento esemplari e un'enfasi particolare sull'artigianato tradizionale di liutai e fabbricanti di strumenti.

Cosa lega voci tanto diverse? Una scelta di focus organologico: a differenza dei musei di conservatorio, che tendono a costruire rassegne enciclopediche, questi musei tematici adottano un principio di specializzazione su un singolo strumento, su un singolo autore, su una singola tradizione. Due dei sette sono ospitati in un'unica città – Wuxi, capoluogo nel Jiangsu meridionale, patria di Abing e centro storico della musica tradizionale del basso Yangzi – e formano insieme un piccolo distretto museale dedicato alla musica forse unico in Cina. Due altri sono concentrati a Xiamen, sull'isola di Gulangyu, antico avamposto del commercio estero e oggi sito UNESCO. La concentrazione geografica suggerisce che in alcune città la politica culturale locale ha riconosciuto la propria tradizione musicale come risorsa di identità territoriale, e ha investito nel renderla visibile attraverso la forma museale.

Il terzo sotto-gruppo raccoglie i musei dell'opera tradizionale cinese e della registrazione. Cinque voci: il Peking Opera Museum a Pechino, il China Kunqu Museum a Suzhou, il Cantonese Opera Museum del Guangdong Opera Theater a Guangzhou, l'Inner Mongolia Morin Khuur Art Museum a Hohhot, il China Record Museum a Xiamen. È, fra i sotto-gruppi della tabella, quello più direttamente legato al patrimonio culturale immateriale iscritto UNESCO: il *kunqu* 昆曲 è stato proclamato fra i capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità nel 2001, l'opera cantonese (*yueju* 粤剧) è stata iscritta nella lista rappresentativa nel 2009, l'opera di Pechino (*jingju* 京剧) nel 2010. La tradizione strumentale e vocale mongola attorno al violino a testa di cavallo (*morin khuur*) è anch'essa parte del repertorio iscritto UNESCO, sia per la Mongolia sia per la Cina, attraverso una serie di proclamazioni che hanno riconosciuto distintamente lo strumento, il canto lungo *urtiin duu* e la tecnica vocale *khoomel*. Ognuna di queste istituzioni è di fatto, oltre che un museo, un centro di salvaguardia di una pratica performativa attiva, con compiti di documentazione, formazione, trasmissione intergenerazionale.

Il rimando critico più utile, qui, è al lavoro recente di una musicologa cinese, Wu Jie 吴洁, che nel 2023 ha pubblicato sulla rivista *Music Research* 音乐研究 – una delle principali riviste accademiche del Conservatorio Centrale di Pechino – un saggio importante sulla museologia musicale cinese letta in chiave di etnomusicologia applicata<sup>9</sup>. La diagnosi di Wu Jie è severa: il museo musicale cinese contemporaneo, sostiene, ha ereditato dalla museologia degli oggetti un'attitudine alla conservazione statica che mal si adatta a una materia per sua natura performativa. Esporre un *gaohu* 高胡 dell'opera cantonese in vetrina, separato dal corpo che lo suona, dalla tradizione di scuola che lo custodisce, dai contesti rituali e teatrali che gli danno senso, equivale a imbalsamarlo. La proposta che Wu Jie avanza è la transizione da una museologia dell'oggetto a una museologia della pratica viva, in cui il museo diventa parte integrante del sistema di trasmissione delle tradizioni performative – non il loro punto di arrivo. La diagnosi converge, per strade del tutto indipendenti, con quella che Marzia Varutti formulava nove anni prima, dall'esterno, con strumenti di antropologia museale europea: in entrambi i

casi, l'effetto di estetizzazione del museo cinese è visto come una forma di sottrazione di agency culturale<sup>10</sup>. Il fatto che la stessa diagnosi venga formulata da dentro e da fuori, in lingue diverse e con cornici teoriche diverse, è uno dei pochi punti di convergenza fra critica internazionale e riflessione cinese sui musei della musica – e merita di essere segnalato.

Il quarto sotto-gruppo contiene una sola voce, ma la voce merita un trattamento separato perché esce dalla categoria del museo nel senso europeo del termine. È il Centro di Trasmissione della Musica Etnica Miao e Dong del Guizhou, distribuito fra le contee di Liping e Congjiang, nella provincia montuosa del sud-ovest cinese in cui vivono alcune delle minoranze etniche più note per la loro tradizione musicale. Il centro non è propriamente un museo: non ha collezioni di oggetti come funzione primaria. È un centro di documentazione e trasmissione dei canti polifonici a cappella delle due minoranze – il *Feige* 飞歌 dei Miao, il *Da Ge* 大歌 dei Dong, quest'ultimo iscritto fra il patrimonio culturale immateriale UNESCO nel 2009 – riconosciuti come patrimonio nazionale di primo grado. Si colloca nel filone degli ecomusei e dei centri di heritage che Tracey Lu ha analizzato come dispositivo ambivalente di gestione delle minoranze etniche del sud-ovest cinese<sup>11</sup>.

L'ambivalenza di Lu vale la pena di essere richiamata: da un lato, questi centri favoriscono la conservazione di pratiche che rischiano di estinguersi con il mutamento delle condizioni economiche delle comunità di origine; dall'altro, tendono a fissare tradizioni viventi in forme espositive, inserendole in strategie di valorizzazione turistica e in quadri discorsivi ufficiali sulla diversità culturale cinese. La voce del dossier va letta tenendo presenti entrambe le letture, senza scegliere prematuramente fra una e l'altra.

L'ultimo sotto-gruppo, infine, è la zona di confine: spazi culturali e laboratoriali dedicati alla musica contemporanea, che le ricercatrici dell'Osservatorio hanno scelto di inserire nella tabella con beneficio di inventario. Tre voci: la sala espositiva permanente della Shenzhen Concert Hall e dell'Orchestra Sinfonica di Shenzhen, il Modern Sky Lab di Pechino – spazio dell'omonima etichetta indipendente cinese, attiva nella scena indie rock –, e il Music Quarter Block di Chengdu. Nessuna di queste tre voci è un museo in senso stretto. Tutte

sono esempi di come, in Cina, la dimensione espositiva e quella produttiva (concerto, festival, laboratorio, presentazione di marca) tendano a ibridarsi in spazi che rivendicano uno statuto museale senza averne la struttura. Si tratta di un fenomeno interessante, e segnala una zona di ricerca futura per chi voglia studiare la museologia musicale cinese non solo come storia delle istituzioni accreditate ma anche come storia degli spazi che si propongono come museali.

## 6.5 | Un campo che si dà istituzioni

Nel raccontare le tre tabelle abbiamo finora seguito il filo dell'oggetto: i reperti archeologici, gli strumenti dei conservatori, i memoriali e le opere tradizionali. C'è però un quarto livello, che le tabelle del dossier non rendono visibile per scelta editoriale e che vale la pena menzionare in chiusura, perché spiega perché il campo abbia oggi una forma riconoscibile.

Il 26 settembre 2012, presso il Museo Provinciale dello Hubei a Wuhan, viene ufficialmente istituita la **Commissione Strumenti Musicali dell'Associazione Cinese dei Musei** (中国博物馆协会乐器专业委员会 *zhongguo bowuguan xiehui yueqi zhuanye weiyuanhui*). È un organismo di settore sotto l'ombrello dell'Associazione Cinese dei Musei – la corrispondente cinese di organizzazioni come AAMD negli Stati Uniti o ICOM Italia – con funzioni di coordinamento inter-museale: ricerca scientifica, cooperazione fra istituzioni, scambi internazionali sui reperti musicali. La sua sede non è casuale: è stata posta presso il museo provinciale che custodisce i *bianzhong* del Marchese Yi e che, per ovvie ragioni di patrimonio, è il nodo più visibile del campo. Tredici anni dopo la fondazione, la Commissione è il principale dispositivo istituzionale di coordinamento della museologia musicale cinese, e i suoi effetti sono visibili a ritroso nel decennio appena trascorso. È sotto la sua egida che nel 2017 il Museo dell'Hubei ospita il quarto Corso Internazionale di Formazione in Archeologia Musicale, evento di aggiornamento scientifico con partecipazione internazionale. È sotto la sua egida che nel 2018 lo stesso Museo dell'Hubei ospita il seminario della Commissione Strumenti Musicali dell'ICOM dedicato a *Teoria, tecnica, metodologia: le interpretazioni museali della musica tradizionale*, uno dei pochissimi casi in cui la museologia musicale cinese entra

formalmente nel perimetro delle commissioni internazionali ICOM. È nel 2023, infine, che il Conservatorio di Shenyang ospita il primo Simposio sui Resti Archeologici Musicali, primo nel suo genere organizzato in un conservatorio cinese.

Tre eventi in sei anni – formazione, dialogo internazionale, ricerca – non fanno una scuola, ma fanno una traccia. La traccia è quella di un campo che, dopo essersi sedimentato per trent'anni come somma di iniziative locali (i musei di conservatorio dal 1984 in poi, i grandi musei provinciali dagli anni Ottanta in poi, i memoriali dagli anni Novanta in poi), sta cominciando a darsi gli strumenti del proprio coordinamento scientifico. Accanto alla Commissione, va segnalato il ruolo del **Conservatorio di Wuhan** come polo accademico di riferimento. La rivista del Conservatorio di Wuhan, *Huang Zhong* 黄钟 – indicizzata fra le riviste accademiche di scienze sociali cinesi più autorevoli (Chinese Social Sciences Citation Index) – ha pubblicato negli ultimi anni alcuni dei contributi più rilevanti del campo: lo studio di Wan Bo 万博 sulle collezioni di strumenti musicali cinesi conservate al British Museum di Londra, esempio raro di lavoro cinese sulla *provenance* delle collezioni diasporiche; lo studio di Yang Chen 杨琛 sulla digitalizzazione e la promozione degli strumenti delle minoranze etniche del sud-ovest; lo studio di Guo Yueqiong 郭月琼 sulla mostra “Suoni lenti, corde vibranti” 声声慢·心弦动 dedicata ai reperti musicali antichi della provincia del Fujian, ospitata dal Fujian Museum di Fuzhou nel 2023<sup>12</sup>. Per il lettore italiano che voglia seguire gli sviluppi del campo, *Huang Zhong* – insieme a *Music Research* del Conservatorio Centrale e a *Yuefu Xinsheng* 乐府新声 del Conservatorio di Shenyang – costituisce il punto di ingresso più affidabile.

Wuhan, in altre parole, sta diventando il nodo di un campo che fino a pochi anni fa sembrava privo di un centro di gravità riconoscibile. Il museo provinciale dello Hubei custodisce il pezzo; il conservatorio della stessa città produce la rivista e dal 2010 ospita il proprio Museo della Musica dello Hubei 湖北音乐博物馆 *hubei yinyue bowuguan*, con due sale permanenti dedicate ai *bianzhong* e al *guqin*, aperto gratuitamente al pubblico dal 2016; la Commissione di settore ha la propria sede nel museo provinciale. È una geografia di concentrazione che il dossier non poteva fotografare nelle sue tabelle ma che il lettore farà bene a tenere a mente come orizzonte istituzionale di tutto quanto è stato detto finora.

## 6.6 | Cosa il dossier vede e cosa non vede

Le pagine fin qui hanno cercato di rendere leggibili al lettore italiano le tre tabelle che chiudono il dossier, accompagnandole con il minimo di contesto necessario. Resta da dire una parola sui limiti consapevoli del catalogo – e da segnalare, in chiusura, due o tre linee trasversali che attraversano tutte e tre le tabelle insieme.

La prima linea trasversale è la **divaricazione fra archeologia e organologia** di cui abbiamo parlato in apertura. Il sistema cinese opera come una rete a due tempi: i grandi musei provinciali pubblici (Hubei, Henan, Shaanxi, Hunan, Palace Museum) custodiscono il patrimonio archeologico-musicale e lo presentano dentro la cornice del cerimoniale dinastico estinto; i musei dei conservatori (Shanghai, Xi'an, Zhejiang, Guangxi, Shenyang) custodiscono gli strumenti di uso recente, gli strumenti delle minoranze e quelli del mondo, e li presentano dentro la cornice della cultura musicale viva o dello studio organologico. I due sistemi hanno vertici amministrativi diversi (la National Cultural Heritage Administration per i primi, il Ministero dell'Istruzione attraverso le università per i secondi), riviste diverse, comunità di pratica diverse, criteri di valutazione diversi. Il lettore italiano, che ha in mente il modello del museo strumentale unitario europeo (Parigi, Lipsia, Bruxelles, Stoccolma), deve fare lo sforzo di accettare che in Cina la musica nei musei è distribuita su due reti che raramente si parlano nella loro routine quotidiana, e che solo dal 2012 hanno cominciato a darsi un coordinamento istituzionale formale.

La seconda linea trasversale è **la vitalità del dibattito interno cinese**, di cui le tre tabelle danno solo un'eco indiretta. Negli ultimi dieci anni una nuova generazione di musicologi cinesi ha cominciato a scrivere sui musei della musica del proprio paese in modo critico e propositivo: il manifesto teorico di Wu Jie sull'etnomusicologia applicata al museo, lo studio di Wan Bo sulla *provenance* coloniale al British Museum, gli studi di Fu Xiaodong e Huang Siqi sul progetto di museo intelligente del China Conservatory, i lavori di Yang Chen e Ru Huiyu sulla digitalizzazione del patrimonio strumentale delle province periferiche<sup>13</sup>. È una comunità scientifica relativamente piccola, distribuita su poche riviste di settore, e in larga parte invisibile al lettore italiano. Il dossier che si chiude

qui non ha la pretesa di restituirla nella sua interezza; ne offre, attraverso il commento alle tabelle, un primo riferimento in lingua italiana.

La terza linea, e l'ultima che vale la pena segnalare, riguarda **cosa il catalogo non vede**. Le omissioni sono di tre tipi. Il primo tipo è di copertura geografica: alcune province con tradizioni musicali importanti – il Fujian del *nanyin* 南音, il Guangxi delle minoranze Zhuang, lo Yunnan delle minoranze Dai e Naxi – sono rappresentate solo in modo parziale, e una mappatura più estesa richiederebbe ricerche sul campo che il dossier non ha potuto compiere. Il secondo tipo riguarda alcune categorie di musei fuori catalogo: i piccoli musei privati di strumenti, fenomeno emergente nelle grandi città cinesi e particolarmente vivo nel mercato di antiquariato musicale; i musei tematici di fabbrica e di marca legati ai grandi produttori di strumenti (pianoforti Pearl River, *erhu* della scuola di Shanghai); le collezioni didattiche universitarie che non hanno statuto museale formale ma esistono come archivi di studio. Il terzo tipo, infine, riguarda il rovescio della medaglia di cui abbiamo parlato a proposito di Wan Bo: **le collezioni cinesi conservate fuori dalla Cina**, dal British Museum di Londra al Musical Instrument Museum di Phoenix, dal Musée de la Musique di Parigi al Metropolitan Museum di New York, sono parte costitutiva della storia della musica cinese ma non rientrano nel perimetro del dossier per scelta editoriale. La loro presenza, sullo sfondo, va ricordata: ogni volta che si parla del patrimonio musicale cinese conservato in Cina, esiste un patrimonio parallelo conservato altrove di cui solo recentemente la museologia cinese ha cominciato a occuparsi in modo critico.

Il dossier che si chiude con queste tabelle è, dichiaratamente, una **prima mappatura**. Non ha l'ambizione di un censimento esaustivo, e non ne ha gli strumenti. Ha l'ambizione, più modesta e più realistica, di rendere disponibile al lettore italiano colto un primo strumento di orientamento in un campo che fino ad oggi è stato in larga parte invisibile alla museologia italiana. Le pagine che lo accompagnano hanno cercato di esercitare lo stesso tipo di attenzione che il primo saggio di questo dossier proponeva a proposito dei musei cinesi in generale: non assumere che le categorie cinesi coincidano con le nostre, non confondere la presenza di un nome con la

consistenza di un'istituzione, non scambiare il discorso ufficiale per il dato empirico. Se queste pagine avranno indotto il lettore a tornare alle tabelle con uno sguardo un po' meno frettoloso di quello con cui le aveva scorse la prima volta, avranno fatto il loro lavoro.

Dei *bianzhong* del Marchese Yi, da cui siamo partiti, restano oggi due immagini parallele: quella scientifica, fissata da Falkenhausen nel 1993 e custodita nei laboratori di archeologia musicale dei conservatori cinesi; e quella spettacolare, fissata negli allestimenti del Museo dell'Hubei e nei programmi di esecuzione che il museo offre ai visitatori. Le due immagini convivono e raccontano insieme cosa significa, oggi, essere un museo della musica in Cina. Tenere insieme le due immagini – la rigorosa e la celebrativa, la scientifica e la pubblica – è il compito che la museologia musicale cinese si trova davanti, e le tabelle che chiudono questo dossier sono il primo strumento, in lingua italiana, per cominciare a vederlo.

## Note

<sup>1</sup> Sui *bianzhong* del Marchese Yi di Zeng e sulle circostanze della scoperta del 1977-1978, la letteratura cinese di riferimento è ampia. In italiano una sintesi accessibile manca; in inglese il riferimento principale resta Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music. Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*, University of California Press, Berkeley 1993. La cifra di oltre quindicimila oggetti del corredo funerario è quella consolidata nelle pubblicazioni del Museo Provinciale dello Hubei, oggi sede di conservazione del corredo. Per il corpus sistematico dei reperti musicali cinesi, il riferimento fondativo è Wang Zichu 王子初 (cur.), *Zhongguo yinyue wenwu daxi* 中国音乐文物大系, Daxiang Press, Zhengzhou, 16 voll. pubblicati fra il 1996 e il 2011. Per l'organologia cinese preimperiale, il classico è Li Chunyi 李纯一, *Zhongguo shanggu chutu yueqi zonglun* 中国上古出土乐器综论, Wenwu Press, Beijing 1996.

<sup>2</sup> Falkenhausen, *Suspended Music*, citato. L'opera resta a oltre trent'anni dalla pubblicazione un riferimento internazionale autorevole sull'organologia musicale cinese di età Zhou e ha contribuito a fissare alcuni degli standard scientifici con cui ancora oggi si studiano i ritrovamenti di strumenti rituali in bronzo della Cina pre-imperiale.

<sup>3</sup> Sull'ensemble Huaxia Ancient Music dell'Henan Provincial Museum, attivo dagli anni Duemila, le informazioni più sistematiche sono nelle pubblicazioni del museo stesso e negli atti del quarto Corso Internazionale di Formazione in Archeologia Musicale ospitato dal Museo Provinciale dello Hubei nel 2017 (vedi nota 12 per il contesto istituzionale di quell'evento). Una contestualizzazione critica europea del fenomeno della "ricostruzione filologica eseguita" nei musei cinesi resta da scrivere.

<sup>4</sup> Marzia Varutti, *Museums in China. The Politics of Representation after Mao*, The Boydell Press, Woodbridge 2014, in particolare i capitoli sulla rappresentazione del patrimonio archeologico e sulla produzione dell'effetto di stupore. Sull'allestimento specifico della sala dei *bianzhong* del Museo dell'Hubei, la letteratura critica cinese è cauta; il giudizio sul suo carattere "spettacolare" è offerto qui come osservazione del Redattore, basata sul materiale fotografico e descrittivo disponibile sui canali ufficiali del museo.

<sup>5</sup> Le cinque schede di lettura diretta sono state prodotte sulla base dei siti istituzionali ufficiali del Museo degli Strumenti Orientali del Conservatorio di Shanghai, del Museo d'Arte del Conservatorio di Xi'an, del Museo della Musica del Conservatorio dello Zhejiang, della Biblioteca-Museo del Conservatorio di Harbin e del Museo della Musica Etnica del Guangxi presso la Guangxi Arts University. I dati riportati nel testo e nella tabella sono quelli pubblicati dalle istituzioni stesse al momento della rilevazione.

<sup>6</sup> Tracey Lie Dan Lu, *Museums in China. Power, Politics and Identities*, Routledge, Abingdon-New York 2014, in particolare i capitoli sulla negoziazione fra agenti istituzionali e potere centrale nel sistema museale cinese contemporaneo.

<sup>7</sup> Fu Xiaodong 付晓东 e Huang Siqi 黄司祺, "博物学、博物馆与音乐元宇宙的融合研究——以'智慧型乐器博物馆'为例" (Studio sull'integrazione fra storia naturale, musei e metaverso musicale: il caso del Museo Intelligente degli Strumenti Musicali), in *Yuefu Xinsheng* 乐府新声 (New Voices of Yuefu, rivista del Conservatorio di Shenyang), 2024; Huang Siqi 黄司祺 e Fu Xiaodong 付晓东, "智慧科技赋能中华传统乐器文化传承创新——智慧型中国乐器博物馆'的探索与实践" (L'innovazione tecnologica intelligente per la trasmissione e l'innovazione della cultura degli

strumenti musicali tradizionali cinesi: esplorazione e pratica del Museo Intelligente degli Strumenti Musicali Cinesi), in *Yueqi* 乐器 (Musical Instruments), 2025. Entrambi gli articoli descrivono il progetto del China Conservatory of Music di Pechino come piattaforma di ricerca digitale in fase di sviluppo, non come museo fisico aperto.

<sup>8</sup> Lu, *Museums in China*, citato, in particolare i capitoli sulla costruzione dell'identità nazionale attraverso le istituzioni museali repubblicane e socialiste.

<sup>9</sup> Wu Jie 吴洁, “应用民族音乐学视域下的中国音乐博物馆” (Il museo della musica cinese nella prospettiva dell'etnomusicologia applicata), in *Yinyue Yanjiu* 音乐研究 (Music Research, rivista del Conservatorio Centrale di Pechino), 2023. La rivista è indicizzata fra le riviste fondamentali del CSSCI (Chinese Social Sciences Citation Index).

<sup>10</sup> Per la convergenza diagnostica fra Wu Jie 2023 e Varutti 2014, vedi nota 4 e nota 9. Le due autrici operano da posizioni del tutto diverse – Wu Jie come musicologa cinese che propone un'agenda curatoriale di intervento, Varutti come museologa europea che propone una critica esterna dell'estetizzazione – ma giungono a una diagnosi convergente sull'effetto di sottrazione di agency culturale che il museo dell'oggetto produce nei confronti delle pratiche performative vive.

<sup>11</sup> Lu, *Museums in China*, citato, capitolo dedicato agli ecomusei e alla gestione del patrimonio culturale immateriale delle minoranze etniche del sud-ovest cinese. La diagnosi di Lu sull'ambivalenza degli ecomusei del Guizhou e del Guangxi resta uno dei contributi più equilibrati della letteratura internazionale sul tema.

<sup>12</sup> Wan Bo 万博, “大英博物馆馆藏中国音乐文物考察” (Esame dei manufatti musicali cinesi conservati al British Museum), in *Huang Zhong* 黄钟 (rivista del Conservatorio di Wuhan), 2023; Yang Chen 杨琛, “中国西南少数民族乐器的数字化采集、保护与推广研究” (Ricerca sulla digitalizzazione, conservazione e promozione degli strumenti musicali delle minoranze etniche del sud-ovest cinese), in *Huang Zhong*, 2022; Guo Yueqiong 郭月琼, “从‘物’的视角谈博物馆展览的构筑—以‘声声慢·心弦动—福建古代音乐文物展’为例” (Costruire mostre museali dalla prospettiva dell'oggetto: il caso di “Suoni lenti, corde vibranti – mostra di reperti musicali antichi del Fujian”), in *Huang Zhong*, 2023.

<sup>13</sup> Oltre ai titoli citati nelle note 7 e 12, si vedano: Ru Huiyu 汝慧玉, “江西省馆藏音乐文物数字化保护与研究” (Conservazione digitale e ricerca sui manufatti musicali conservati nella provincia del Jiangxi), tesi di laurea magistrale, Jiangxi Science & Technology Normal University, 2023; e Yang Ke 杨珂, “基于VR技术的曾侯乙编钟数字博物馆设计研究” (Studio sul design di un museo digitale dei *bianzhong* del Marchese Yi di Zeng basato sulla tecnologia VR), tesi di laurea magistrale, Wuhan Textile University, 2024. Le due tesi rappresentano la frontiera applicata della digitalizzazione del patrimonio musicale cinese, e segnalano una linea di ricerca cui il prossimo dossier potrà eventualmente dedicare uno spazio specifico.

## ABSTRACT

The Chinese Museums Observatory is a research platform of the School of Research and Design for the Museum and Cultural Heritage of the Brera Academy of Fine Arts. It focuses on the museum system of the People's Republic of China and publishes periodical dossiers in Italian. This is the first issue, and it is devoted to musical collections in Chinese museums.

The dossier offers a tool for orientation to readers who do not read Chinese, alongside original analyses produced by the Observatory: it brings Chinese primary sources into Italian and comments on them.

It opens with the Project Document of the Observatory, which outlines its institutional position, activities, and medium-term goals. The Observatory is both a teaching laboratory and a research venue: it values the original contribution of the Chinese students enrolled at the School and addresses a gap in Italian museology, which lacks a dedicated instrument on the museums of the PRC. Its activities are organised along four complementary lines: thematic reports and dossiers, monographs, translations, and collaborations with Chinese museum institutions. In the medium term the Observatory aims to build a systematic database of Chinese museums drawn from institutional sources in the original language.

Two introductory essays follow. The first, "The Distance Worth Crossing", opens with a note from Lu Xun's diary of 24 October 1914 – his visit to the Guwu Chenliesuo, the first museum of the Chinese Republic, opened only a few weeks earlier inside the Forbidden City – and argues that the Chinese museum is not a local variant of a universal model, but the product of a specific history of conceptual translation and political appropriation. The essay follows two threads. A lexical one: *gu wu*, *jin shi*, *gu dong* and *gu wan*, then *wen wu*, finally *bowuguan* and *wenhua yichan*. Each category carries layers of meaning that do not coincide with Italian administrative vocabulary. An institutional one: from the Xujiahui Museum founded in

Shanghai by the French Jesuits in 1868, to Zhang Jian's museum of Nantong (1905), from the Guwu Chenliesuo of 1914 to the Palace Museum of 1925, from the wartime evacuations to the post-1949 reconstruction, from the interruption of the Cultural Revolution to the reopening of 1978 and the 2008 political decision on free admission, up to the contemporary museum boom and its current phase of qualitative consolidation.

The second essay, "The Museum Boom: Complexities and Challenges", gathers voices from Chinese museology of the last decade on three open fronts. The relationship between quantity and quality of the museum network and its territorial distribution. The evolution and criteria of the official statistics published annually by the National Cultural Heritage Administration. The status of non-state museums (*minban bowuguan*) after the *Bowuguan tiaoli* of 2015, between incentives and sustainability constraints. The essay conveys voices such as those of Li Anqi and Peng Xiaoyun, who address these issues in the constructive tone typical of Chinese technical reflection. The chapter closes with a reasoned Chinese bibliographical apparatus organised in four sections: academic manuals and scholarship, memoirs and voices from practice, normative sources, and service notes.

The thematic report, edited by the research group, is introduced by "A Transversal Approach", which explains the choice of museums of music as the first subject. The dossier grew out of the School's research for a volume on the museology of musical instruments, within the framework of the Italian PNRR *Jerus-It-Arts* project. The choice rests on three reasons. One of method: Chinese museology is a subject on which English-language scholarship has been produced for decades, whereas museums of music remain an almost unexplored field even in the international literature. One of field: what Italian readers call a "museum of music" is distributed in China across different institutions, and can be read only by entering the individual typologies. One of reciprocity: the divergence between musical archaeology and institutional organology is a distinctive feature of the Chinese system and offers a meaningful counterpoint to the Italian case.

The report has two parts. The first is an empirical repertory of museums and musical collections in mainland China, organised in three institutional families: museums affiliated with

academic institutions (15 entries), music sections in public cultural institutions (7 entries), and thematic museums of music (22 entries). For each entry the repertory lists the Chinese name (in simplified characters and pinyin), the Italian translation, the city, the main theme, and essential bibliographical notes. The repertory has been built from Chinese institutional sources consulted between 2024 and 2025, with five in-depth records produced directly by the School's researchers. The third table is articulated in five subgroups: musician memorials, museums of specific instrument or typology, museums of traditional opera and recording, ecomuseums and intangible heritage, and cultural spaces and borderline workshops.

The second part is the analytical essay "A Network with Two Souls", which reads the Chinese system of museums of musical instruments as a parallel network governed by two distinct institutional rhythms. The first is archaeological-musical and is hosted almost entirely within the great provincial museums. The essay starts from the excavation of the bianzhong of Marquis Yi of Zeng at Leigudun (1977-1978) and follows the organological galleries of the main museums of Wuhan, Henan, Hubei, and Beijing. The second is contemporary organological and is hosted almost entirely within conservatories and universities of the arts. It takes its starting point from the founding nucleus of the Shanghai Conservatory (1984) and branches into a network that today covers almost all major conservatories. The essay traces the genealogy of this second network, discusses its progressive structuring around the institutional node of Wuhan since 2012 – with the creation of the National Committee for Music Museums, international symposia, and dedicated training paths – and engages with the international literature (Varutti, Lu, Falkenhausen) and with Chinese scholarship (Wu Jie, Wan Bo, Fu Xiaodong), registering, among other points, the diagnostic convergence between Chinese museum musicologist Wu Jie (2023) and museologist Marzia Varutti (2014) on what both read as the risk of a narrative flattening of musical collections towards identity functions.

The dossier as a whole is offered as a first mapping. It does not aim to exhaust the field: it signals what is currently documentable, indicates the omissions, and leaves open the lines of enquiry – digitalisation of musical heritage, non-state museums, the network of ecomuseums – that the next issues may take up.

L'Osservatorio Musei Cinesi è una piattaforma di ricerca della Scuola di Ricerca e Progetto per il Museo e i Beni Culturali dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Si occupa del sistema museale della Repubblica Popolare Cinese e pubblica dossier periodici in lingua italiana. Questo è il primo numero, dedicato alle collezioni musicali nei musei cinesi. Il dossier offre uno strumento di orientamento per i lettori che non leggono il cinese, affiancando le analisi originali prodotte dall'Osservatorio: porta in italiano fonti primarie cinesi e le commenta.

The Chinese Museums Observatory is a research platform of the School of Research and Design for the Museum and Cultural Heritage of the Brera Academy of Fine Arts. It focuses on the museum system of the People's Republic of China and publishes periodical dossiers in Italian. This is the first issue, and it is devoted to musical collections in Chinese museums. The dossier offers a tool for orientation to readers who do not read Chinese, alongside original analyses produced by the Observatory, bringing Chinese primary sources into Italian and commenting on them.

Il presente volume è stato finanziato nell'ambito del  
Progetto PNRR: Partenariati strategici / iniziative per innovare la dimensione  
internazionale del sistema AFAM  
Codice Identificativo INTAFAM000\_44  
CUP E33C24000160006

**VOLUME FUORI COMMERCIO**

L'opera è disponibile nella versione  
digitale eBook Open Access download  
free nel sito [www.biblionedizioni.it](http://www.biblionedizioni.it)