



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

www.xydigitale.it

Year IX, January - December 2024
Anno IX, Gennaio - Dicembre 2024

*Critical review of studies
on the representation
of architecture
and use of the image
in science and art*

*Rassegna critica di studi
sulla rappresentazione
dell'architettura
e sull'uso dell'immagine
nella scienza e nell'arte*

15

**MOUNTAINS.
PAST, PRESENT,
FUTURE IMAGES**

**MONTAGNE.
IMMAGINI PASSATE,
PRESENTI, FUTURE**

Editor-in-Chief / Direttore Scientifico

Roberto de Rubertis

Managing Director / Direttore Responsabile

Giovanna A. Massari

Scientific Committee / Comitato Scientifico

Lucio Altarelli, Paolo Belardi, Alessandra Cirafici, Gianni Contessi, Antonella Di Luggo,
Edoardo Dotto, Michele Emmer, Francesca Fatta, Fabrizio Gay, Paolo Giandebiaggi,
Francesco Maggio, Carlos Montes Serrano, Philippe Nys, Ruggero Pierantoni,
Franco Purini, Fabio Quici, Livio Sacchi, Rossella Salerno,
José Antonio Franco Taboada, Marco Tubino, Ornella Zerlenga

Managing Editors / Capo Redattori

Elena Casartelli, Fabio Luce, Cristina Pellegatta, Cristiana Volpi

Editorial Board / Comitato di Redazione

Margherita Parrilli, Roberta Vitale

Advisor for English Language / Consulente per la lingua inglese

Roberta Vitale

Scientific reviewers of the submitted papers / Revisori scientifici dei testi ricevuti

Piero Albisinni, Giuseppe Amoruso, Laura Baratin, Paolo Belardi, Fabio Bianconi,
Massimiliano Ciammaichella, Alessandra Cirafici, Luigi Cocchiarella, Marco Fasolo, Luca Gibello,
Francesco Maggio, Leonardo Paris, Giulia Pellegri, Andrea Rolando, Livio Sacchi, Cristiana Volpi

Editorial Office / Redazione

Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica
via Mesiano, 77 - 38123 Trento
tel. +39 0461 282669
www.dicam.unitn.it

Index / Indice

Cover. Maria Piera Branca, *Dreamers Will Walk There*, drawing on paper, 21x21 cm, 2022.
© Maria Piera Branca.

The work is part of a collection of drawings representing imagined and dreamed places. A mountain is a place of the soul; silence and shapes accompany the journey, carrying with it the fear of every beginning represented by the shapes in the foreground. The suspended beauty of the morning and the amazement at the pale horizons soften the fear of going.

In copertina. Maria Piera Branca, *Vi cammineranno i sognatori*, disegno su carta, 21x21 cm, 2022.
© Maria Piera Branca.

Il lavoro fa parte di una raccolta di disegni che rappresentano luoghi immaginati e sognati. La montagna è un luogo dell'anima, il silenzio e le forme accompagnano il cammino che porta con sé il timore di ogni inizio, rappresentato dalle forme in primo piano. La bellezza sospesa del mattino e lo stupore per i pallidi confini attenuano il timore dell'andare.

XY: rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte = Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art – A. 9, n. 15 (gen.-dic. 2024) = Y. 9, no. 15 (Jan.-Dec. 2024)
Trento: Università degli Studi di Trento; 2016 - . - v. : ill.; 30 cm. – Annuale
ISSN (online): 2499-8346

ISBN (online): 978-88-5541-108-0
DOI: <http://dx.doi.org/10.15168/xy.v9i15>

Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
tel. +39 0461 283016 - 281722
casaeditrice@unitn.it



Except where otherwise noted, contents on this journal are licensed with a Creative Commons Attribution – Non Commercial – Share Alike 4.0 International License
Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti della rivista sono rilasciati con Licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale

4	<i>Giovanna A. Massari</i>	Editorial. Elevated Sites Editoriale. Luoghi in quota
8	<i>Simone Bori</i>	Representing by Outlines. The Mountain, Described through its Contour Rappresentare per profili. La montagna descritta attraverso il suo contorno
22	<i>Michela Rossi Sara Conte</i>	Stories by Drawing. Dino Buzzati’s Mountains Racconti di-segni. Le montagne di Dino Buzzati
40	<i>Cesare Battelli Ornella Zerlenga</i>	The Utopia of the Sacred Mountain. Imaginific Scenarios L’utopia della montagna sacra. Scenari immaginifici
60	<i>Roberta Agnifili</i>	Visible Traces, Invisible Traces. The Texture of the Mountain as Infrastructure Tracce visibili, tracce invisibili. La trama della montagna come infrastruttura
74	<i>Francesca Sisci</i>	The Italian Mountain Villages in Wisconsin. <i>Hillbrows and Hilltowns</i> by Robert Venturi I borghi montani italiani del Wisconsin. <i>Hillbrows and Hilltowns</i> di Robert Venturi
90	<i>Sara Favargiotti Adriano Dessì Marco Ferrari Roberto Sanna</i>	Cyborg Mountains. Post-war and Post-mining Metamorphoses in the Border Places between Trentino-Alto Adige and Sardinia Montagne Cyborg. Metamorfosi post-belliche e post-minerarie nei luoghi di confine tra Trentino-Alto Adige e Sardegna
106	<i>Elisa Bernard Massimiliano Condotta Elisa Zatta</i>	Interpreting the Alpine Region over Time through the High-altitude Network of Outposts Interpretare il territorio alpino nel tempo attraverso la rete dei presidi d’alta quota
120	<i>Silvia Metzeltin Giovanna Duri</i>	Gino Buscaini, Mountains in His Hands Gino Buscaini, montagne tra le mani
126	<i>XY 15 2024</i>	The Competition for the Cover Image Il concorso per l’immagine di copertina

The image of the mountain has been built around the idea of an entity characterised by a considerable mass, often associated with the perception of being an impervious area. This place, marked by its great height and extension, and difficult to traverse, has profoundly influenced the human imagination to the extent that, over the centuries and across several cultures, the mountain has been attributed symbolic values, representing both power and transcendence. According to Greek mythology, the mountaintop was the divine site of the union between Earth (Hera) and Heaven (Zeus), while in many religions and cultures ascending to heaven via the mountain was perceived as a path of purification – a return to the ‘beginning’ and a manifestation of the sacred. That said, this article aims to explore some imaginative scenarios that have shaped different cultures across time and space. Starting from the gnosiological conception of the ancient *Imago Mundi*, the first scenario examines the relationships – if not the idiomatic and conceptual equivalences – between imagination, utopia, and mountains. This leads to the gnosiological assumptions of the *Speculum Mundi* in Renaissance art through the representation of mountains in painting. In the Renaissance (Pinturicchio, Mantegna, Leonardo, etc.), the mountain becomes part of a landscape inscribed in the conception of ecstasy, the out-of-self as the connection between macro and microcosm, the sensible and the intelligible. The second scenario explores the symbolic significance of the mountain in a contemporary context through the work of Chinese artist Yang Yongliang who, starting from the Chinese pictorial tradition of depicting mountain landscapes as a celebration of the harmony between human species and Nature (known as *Shan shui*), restores the mountain as a call to awareness against consumerist policies based on profit and the consequent socio-environmental disasters.

Keywords: macro-micro cosmos, Renaissance art, *Shan shui*.

1. *Imago Mundi*

The *Imago Mundi* and the later *Anima Mundi*, or the modern *Imago* of the 15th-17th centuries, are two conceptions linked to the corresponding foundational gnosis of an intuitive-cognitive nature. According to Henry Corbin’s writings, gnosis is identified as *pistis-sophia* and finds its essence in the imagination, which serves as an intermediary (*Ratio*) between the sensible world and the intelligible – or between the visible and the invisible (Corbin 2014; Klein 1975). However, gnosis, understood as inner vision, also becomes knowledge of the nature of the whole, and since antiquity it has provided the cultural backdrop for articulating a narrative around imagination, particularly one that shaped artistic history from the early 15th century to the second half of the 17th (Yeats 1969; Klein 1975).

From a gnosiological perspective, the *Imago Mundi* is essentially the conception of an image of the world, in which imagination, as previously noted, plays a fundamental role

in uniting the world of the senses with that of the intellect. However, when referring to imagination as a form of knowledge, it must be understood in a Kantian sense. Properly considered, this does not imply a function lying at the border between sense and intellect, between the sensible and the intelligible, or between the visible and the invisible – that is, imagination as a preparatory image of the concept, the sensible that precedes, illustrates, or preserves the intelligible. Rather, it refers to a faculty that precedes both sense and intellect, making both worlds possible (Ferraris 1996). During the late Middle Ages, particularly between the 12th and 13th centuries at the intersection of Arab and Christian cultures, the *Imago Mundi* was primarily conceived as a representation of the soul’s journey. From this emerge imaginary maps in which ‘objective reality’ – such as oceans, islands, animals, nature, and time – become symbols, calling for an eminently spiritual perception of the world, or a theophany (figs. 1-2). We are con-

The authors share the general structure of this article. In particular, the following chapters are attributed to Cesare Battelli: 1. *Imago Mundi*, 2. Utopia, and 3. Art and Mountain Vision. Ornella Zerlenga is responsible for the chapters: 4. *Shan shui*: Imaginific Scenarios for Sacred Imaginaries and 5. Yang Yongliang and the Artificial Mountain.

L’immagine della montagna si è costruita intorno all’idea di un’entità connotata da una notevole massa a cui è stata spesso associata la percezione di essere una zona impervia. Questo luogo, caratterizzato da notevole altezza ed estensione e difficile percorrenza, ha segnato profondamente l’immaginazione umana tant’è che, nel corso dei secoli e in più culture, alla montagna sono stati attribuiti valori simbolici rappresentativi sia di un’idea di potenza che di trascendenza. Secondo il mito greco, la cima della montagna fu il luogo divino dell’unione fra la Terra (Hera) e il Cielo (Zeus) mentre in più religioni e culture l’idea di ascensione al cielo tramite la montagna fu avvertito come un percorso di purificazione, luogo di ritorno al “principio” e manifestazione del sacro. Ciò premesso, scopo del presente articolo è indagare alcuni scenari immaginifici che hanno connotato culture diverse sia temporalmente che spazialmente. Partendo dalla concezione gnoseologica dell’antico *Imago Mundi*, il primo scenario si propone di analizzare le relazioni se non equivalenze idiomatiche e concettuali tra immaginazione, utopia e montagna, fino a sfociare nei supposti gnoseologici dello *Speculum Mundi* dell’arte rinascimentale attraverso la rappresentazione della montagna in pittura. Nel Rinascimento (Pinturicchio, Mantegna, Leonardo, ecc.), la montagna diventa parte di un paesaggio inscrivibile nella concezione di estasi, il fuori-di-sé in quanto connessione tra macro e microcosmo, sensibile e intellegibile. Il secondo scenario sviluppa il tema simbolico della montagna in ambito contemporaneo attraverso l’opera dell’artista cinese Yang Yongliang che, partendo dalla tradizione pittorica cinese di rappresentazione dei paesaggi montuosi quale celebrazione dell’armonia fra specie umana e Natura (nota come *Shan shui*), restituisce la montagna quale richiamo alla consapevolezza nei confronti di politiche consumistiche basate sul profitto e dei conseguenti disastri socio-ambientali.

Parole chiave: arte rinascimentale, macro-micro cosmo, *Shan shui*.

1. *Imago Mundi*

L’*Imago Mundi* e la successiva *Anima Mundi* o *Imago* moderna dei secoli XV-XVII sono due concezioni legate alle corrispondenti gnosi fondative di natura intuitivo-cognitiva. Stando ai testi di Henry Corbin, la gnosi viene identificata come *pistis-sophia* e radica la sua essenza nell’immaginazione in quanto intermediazione (*Ratio*) tra il mondo sensibile e l’intelligibile o il mondo visibile con l’invisibile (Corbin 2014; Klein 1975). Ma la gnosi, da intendersi come visione interiore, diventa anche conoscenza della natura del tutto, ed è stata fin dall’antichità lo sfondo culturale su cui articolare una narrazione intorno all’immaginazione, in particolare quella che ha determinato la storia artistica dall’inizio del quindicesimo secolo fino alla seconda metà del diciassettesimo (Yeats 1969; Klein 1975).

L’*Imago Mundi* da un punto di vista gnoseologico non è altro che la concezione di una immagine del mondo, in cui l’immaginazione, come si è visto, gioca un ruolo fondamentale

in quanto unione tra il mondo dei sensi a quello dell’intelletto. Quando però ci si riferisce all’immaginazione come forma di conoscenza, la si deve intendere in un’accezione kantiana che, propriamente considerata, non allude a una funzione situata al confine tra senso e intelletto, tra sensibile e intellegibile o visibile e invisibile – ovvero l’immagine preparatoria del concetto, il sensibile che precede, illustra o funge da tesoriere dell’intelligibile – ma a quella facoltà che precede sia il senso che l’intelletto, rendendo possibili i due mondi (Ferraris 1996). Durante il tardo medioevo, in particolare il periodo tra il XII e XIII secolo ai confini tra cultura araba e cristiana, l’*Imago Mundi* si configura soprattutto come rappresentazione dello spazio dell’avventura dell’anima da cui emergono mappe immaginarie dove la “realtà oggettiva” come gli oceani, le isole, gli animali, la natura e il tempo, diventano simboli e richiedono una percezione eminentemente spirituale del mondo ovvero una teofania (figg. 1-2). Ci si trova di fronte a una mappatura di un

Gli autori condividono la struttura generale di questo articolo. In particolare, a Cesare Battelli si attribuiscono i capitoli 1. *Imago Mundi*, 2. Utopia, 3. Arte e visione della montagna; a Ornella Zerlenga i capitoli 4. *Shan shui*: scenari immaginifici per immaginari sacri, 5. Yang Yongliang e la montagna artificiale.

fronted with a mapping of a symbolic and theophanic world, often represented through the symbol of a landscape with a mountain at its centre, as evidenced by contemporary maps, especially those of Arab origin (Tardiola 2006; Pinto 2016). The recurring idea is that of a sacred mountain that, beyond its geographical coordinates, hosts Eden and has antecedents not only in the Arab-Christian tradition but also in a wide range of ancestral cultures – from the Persian Alborj to the Arabian Qaf and even Mount Olympus in Greek mythology (Tardiola 2006).

This is what Henry Corbin, a mid-20th century French Iranologist, defines as an existential and qualitative space, a spiritual exegesis, which, for example, in 12th century visionary Islam is identified with the world of subtle forms, theosophically referred to as the land of Malakût.

Two mystical-visionary narratives from the 12th century (Sohravardî 1154-1191) name what lies beyond the mountain of Qaf, marking the transformation from the cosmic to the psycho-cosmic mountain – the passage from the physical cosmos to what constitutes the first level of the spiritual universe. In the story entitled *The Flicker of Gabriel's Wings*, the figure Avicenna calls Hajj Ibn Yaqzan (the Living One, son of the Guardian) reappears as the Purple Archangel, whose origin is *Na-koja-Abad* (Corbin 1964; Sohravardî 1990).

2. Utopia

Na-koja-Abad is a term not found in any ancient Persian dictionary and, according to Corbin, was coined by the philosopher Sohravardî directly from the Persian language. Literally, it means city, region or territory – often also identified as a mountain or cosmic – north, thus a kind of populated space with an extension as *locus* (*Abad*), but in a non-place (*Na-koja*). At first glance, it appears to be the exact equivalent of *utopia*, a term that, as is well known, is also absent from classical Greek dictionaries. The *eu-topian* concept is Renaissance in origin, but the term was first introduced by Thomas More in the early 16th century as an abstract, non-referential noun to designate the displacement of any place within the space that can



1

be experienced by our senses. Later, Thomas Campanella used it with similar characteristics in *Civitas Solis. Idea Republicae Philosophicae* (*City of the Sun*), published in 1602.

Na-koja-Abad is a place not contained in any place, a *topos* that does not respond to a 'where' and which we also find in Marsilio Ficino's *Platonic Theology*, where it is given the appellation "citadel of the soul". This is not a change of position in space, a transfer from one place to another, since that would imply locations contained within a single homogeneous space. The relationship here is hermeneutic, essentially between the exterior – the visible, the exoteric – and the interior – the invisible, the esoteric (Corbin 1964). It follows – and it is no coincidence – that Moro's utopia also evokes, in the manner of an isolated bubble, the idea of an island or mountain, or alternatively, an island separated by mountain ranges (More 1997).

The theogonic aspects of cognitive imagination – or of an inner (utopian) space, as referred to by Henry Corbin – were, in part, inherited from the Neo-Platonic Renaissance in reference to the soul as a subtle body, and imagination as something halfway between a body and its opposite (Griffero 2003). Corbin's extensive elaboration of cognitive imagination, while serving as one of the great pillars of the metaphysics of imagination or an archetypal imaginary, also, when referring to the

Figure 1
Typical al-Idrīsī-type mimetic map of the world. 960/1553, Gouache and ink on paper. Diameter cm 23, The Bodleian Library, University of Oxford, Ms. Pococke 375, fols. 3b-4a.

Figure 2
Mount 'Arafāt and the pilgrimage stages around it from *Futūḥ al-baramayn*, 1089/1678, Deccan, India, Gouache, ink and gold on paper, cm 15.1 x 7.6, The Metropolitan Museum of Art, New York.

mondo simbolico e teofanico, sovente rappresentato attraverso il simbolo di un paesaggio con al centro una montagna come lo testimoniano le mappe di quell'epoca, soprattutto di origine araba (Tardiola 2006; Pinto 2016). L'idea ricorrente è quella di una montagna sacra che, al di là delle coordinate geografiche, ospita l'Eden e che si ritrova con anteriorità non solo nella tradizione arabo-cristiana, ma anche nelle più svariate culture ancestrali, dall'Alborj persiano, al Qaf arabo e persino al Monte Olimpo della mitologia greca (Tardiola 2006).

Si tratta di ciò che Henry Corbin, iranologo francese della metà del XX secolo, definisce come uno spazio esistenziale e qualitativo, un'esegesi spirituale, che, ad esempio, nell'Islam visionario del XII secolo si identifica con il mondo delle forme sottili, teosoficamente chiamato la terra di Malakût.

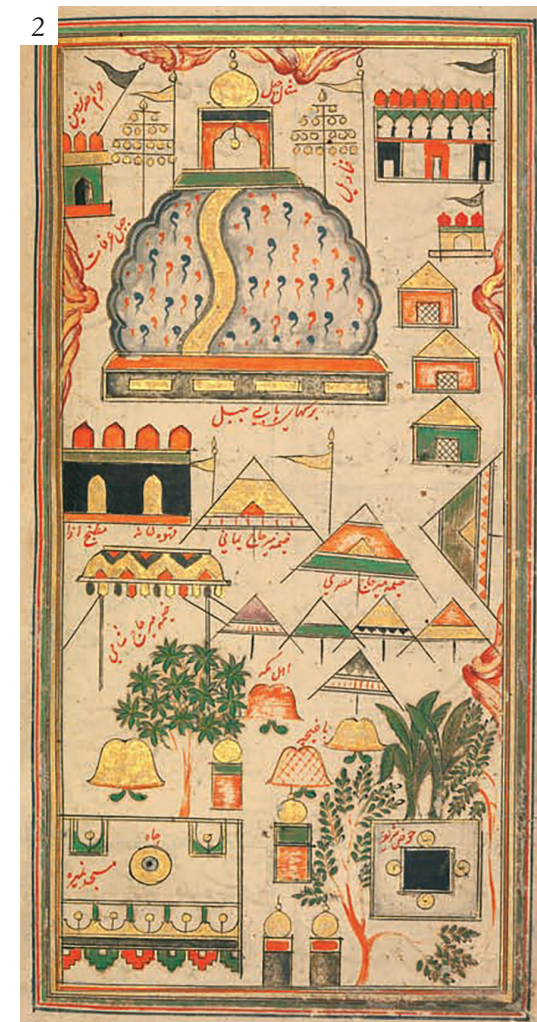


Figura 1
Tipica mappa mimetica del mondo tipo al-Idrīsī, 960/1553, gouache e inchiostro su carta, diametro cm 23, Biblioteca The Bodleian, Università di Oxford, Ms. Pococke 375, fols. 3b-4a.

Figura 2
Il monte 'Arafāt e le tappe del pellegrinaggio intorno ad esso da *Futūḥ al-baramayn*, 1089/1678, Deccan, India, gouache, inchiostro e oro su carta, cm 15,1 x 7,6, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Due racconti mistico-visionari del XII secolo (Sohravardî 1154-1191) danno un nome a ciò che si trova al di là della montagna di Qaf, dove avviene la trasformazione dalla montagna cosmica a quella psicocosmica, il passaggio dal cosmo fisico a ciò che costituisce il primo livello dell'universo spirituale. Nel racconto intitolato *Il fremito delle ali di Gabriele*, ricompare la figura che Avicenna chiama Hajj Ibn Yaqzan (il Vivente, figlio del Guardiano) e che, in questo caso, è chiamato l'Arcangelo purpureo, la cui provenienza è *Na-koja-Abad* (Corbin 1964; Sohravardî 1990).

2. Utopia

Na-koja-Abad è un termine che non si trova in nessun dizionario persiano antico ed è stato coniato, secondo Corbin, dal filosofo Sohravardî direttamente dalla lingua persiana. Letteralmente significa città, regione o territorio, spesso identificato anche come montagna o nord cosmico, quindi una sorta di spazio popolato con un'estensione come *locus* (*Abad*) ma in un non-luogo (*Na-koja*). È un termine che, a prima vista, potrebbe essere tradotto nell'esatto equivalente di utopia e che, come è noto, non si trova nei dizionari classici greci. Il carattere eu-topico è rinascimentale ma il termine è stato introdotto per la prima volta da Tommaso Moro all'inizio del XVI secolo come sostantivo astratto e non referenziale per designare la dislocazione di qualsiasi luogo nello spazio sperimentabile dai nostri sensi e, successivamente, da Tommaso Campanella in *Civitas Solis. Idea Republicae Philosophicae* (*Città del Sole*), pubblicato nel 1602 con caratteristiche simili.

Na-koja-Abad è un luogo non contenuto in alcun luogo, un *topos* che non risponde a un dove e che ritroviamo anche nella *Teologia Platonica* di Marsilio Ficino, a cui viene dato l'appellativo di cittadella dell'anima. Non si tratta di un cambiamento di posizione nello spazio, di un trasferimento da un luogo a un altro, perché questo implicherebbe luoghi contenuti in un unico spazio omogeneo. Il rapporto in questo caso è ermeneutico, essenzialmente tra l'esteriore, il visibile, l'essoterico, e l'interiore, l'invisibile, l'esoterico (Corbin 1964). Ne consegue, e non è un caso, che l'utopia di Moro

modern era, suggests a different philosophical conception of imagination – particularly in the artistic sphere. Here, it implies a creative or transitive *Vis imaginativa*, whose implications differ from those of spiritual vision understood as the vision or imaginability of the divine.

In order to understand in more detail the extent to which this aspect influenced modern art (15th-17th century) and the role that the representation of nature – particularly mountains – played in it, one must first consider that, *ab origine*, imagination, utopia, and the interaction of sacred mountains are conceptually equivalent.

First of all, in syncretic Renaissance culture, imagination was primarily understood in its creative aspect as the mediation produced by the *Oculus Imaginationis*, rather than as the *Cognitio* of the *Visio Spiritualis*. However, especially in philosophical or theosophical contexts, the terms were often used interchangeably, as in Saint Augustine's writings, where the *Visio Spiritualis* did not imply the imaginability of the divine – a notion widely employed by Ficino and modern Neo-Platonists (Fattori, Bianchi 1988). Thus, in reference to the Renaissance and, by extension, the Baroque and all of magical modernity, as Eugenio Garin points out, *Imaginatio* and *Corporalis Spiritus* – imagination and corporeal spirit – are mirror images of each other (Fattori, Bianchi 1988; Garin 1988). In fact, with Marsilio Ficino, the *Vis Imaginativa* becomes the true axis of a particular mode of knowledge based on an intuitive dimension, partly reliant on the senses, and partly on the intellect's synthetic intuitive capacities (Griffero 2003).

3. Art and Mountain Vision

For modern artists, especially in the late 15th century – such as Leonardo, Pinturicchio, Michelangelo, Andrea Mantegna, and extending to Flemish painters like Joos de Momper the Younger (Antwerp 1564-1635), who specialised in mountainous landscapes (fig. 3) – the state of vision, i.e. the intermediate capacity to grasp the present-absent, is expressed through an image elevated to the rank of raw material. This occurs as the internalisation of the image, which in turn triggers imaginative and, in a



Figure 3
Joos de Momper the Younger,
Antropomorphic Landscape,
c. 1630, oil on canvas, cm 52.5 x
39.6, private collection.

certain sense, visionary creative processes. With due caution – given the topic's complexity from an ontological, historical, and lexicographical point of view – unlike the theophanies mentioned in *Imago Mundi* and on the basis of these assumptions, it is possible to argue that throughout modernity and the Renaissance cultural debate, the first approximations towards a visionary world no longer identify a metaspaces (and its symbols) but acquire the connotations of a pan-symbolism. This corresponds to a worldview that is no longer theophanic but organic, marked by a dominant presence the shadow that, from Marsilio Ficino onwards (mediated by Plato and Lactantius), is generally reflected in the artistic world as well, lasting until the late 17th century (Klein 1975; Fattori, Bianchi 1988). The mountain then becomes an organic representation of a universe in which divinity is also a manifestation, an organic expression. God is in the world not as the author in his work, but as the spirit in the body, the body of nature itself. He does not merge with the world, but is nevertheless closer to the world, more within it, even if at the same time the world becomes more real, more in-itself, if not

Figura 3
Joos de Momper til Giovane,
Paesaggio antropomorfo,
1630 ca, olio su tela, cm 52,5 x
39,6, collezione privata.

richiami, a modo di bolla isolata, anche l'idea di isola o montagna o ancora, di un'isola separata da catene montuose (More 1997).

Gli aspetti teogonici di un'immaginazione cognitiva, o di uno spazio interiore (utopico) a cui fa riferimento Henry Corbin, saranno in parte ereditati dal Rinascimento neoplatonico in riferimento all'anima come corpo sottile, e all'immaginazione come qualcosa a metà strada tra un corpo e tutto il suo contrario (Griffero 2003). L'immaginazione cognitiva, ampiamente elaborata nei testi corbiniani, se da un lato rappresenta uno dei grandi pilastri della metafisica dell'immaginazione o di un immaginario archetipico, dall'altro, in particolare se riferito all'epoca moderna, allude a una diversa concezione filosofica dell'immaginazione, in particolare quella artistica, in cui è sottesa una *vis* immaginativa creativa o transitiva le cui implicazioni sono diverse dalla visione spirituale intesa come visione o immaginabilità del divino.

Per comprendere con maggiori dettagli la portata di quanto questo aspetto abbia inciso nell'ambito dell'arte moderna (XV-XVII secolo) e il ruolo che in essa ha avuto la rappresentazione della natura e, in particolare, la montagna, bisogna anzitutto pensare che, *ab origine*, immaginazione, utopia e l'interazione di montagne sacre sono concettualmente equivalenze. Prima di tutto, nella cultura sincretico rinascimentale, l'immaginazione va intesa nel suo aspetto creativo come mediazione prodotta dall'*Oculus Imaginationis* e non come *Cognitio* della *Visio Spiritualis*, anche se, soprattutto in ambito filosofico o teosofico, i termini sono stati spesso usati in modo intercambiabile come negli scritti di Sant'Agostino dove la *Visio Spiritualis* non implicava l'immaginabilità del divino, ampiamente usati da Ficino e dai neoplatonici moderni (Fattori, Bianchi 1988). Facendo quindi riferimento al rinascimento e, per estensione al barocco e a tutta la modernità magica, come sottolinea Eugenio Garin, *Imaginatio* e *Corporalis Spiritus* ovvero immaginazione e spirito corporeo sono speculari l'uno all'altro (Fattori, Bianchi 1988; Garin 1988). Infatti, con Marsilio Ficino la *Vis Imaginativa* diventa il vero asse di una particolare condizione di conoscenza basata su una

dimensione intuitiva, affidata in parte ai sensi e in parte alle capacità intuitive sintetiche dell'intelletto (Griffero 2003).

3. Arte e visione della montagna

Per gli artisti moderni, soprattutto del tardo Quattrocento come Leonardo, Pinturicchio, Michelangelo, Andrea Mantegna, fino a estensioni fiamminghe come il pittore Joos de Momper il Giovane (Anversa 1564-1635), specializzato in paesaggi montuosi (fig. 3), lo stato di visione, ovvero la capacità intermedia di cogliere il presente-assente, si traduce attraverso un'immagine elevata al rango di materia prima, in quanto interiorizzazione di un'immagine per innescare e far fiorire da essa processi creativi immaginativi e, in un certo senso, visionari.

Con le dovute cautele (data la complessità dell'argomento dal punto di vista ontologico, storico e lessicografico), a differenza delle teofanie qui citate nell'*Imago Mundi* e sulla base di questi presupposti è possibile sostenere che in tutta la modernità e nel dibattito culturale rinascimentale, le prime approssimazioni verso un mondo visionario non identificano più un metaspazio (e i suoi simboli), ma acquistano i connotati di un pansimbolismo secondo una visione del mondo non più teofanica ma organica e con un forte protagonismo dell'ombra che, da Marsilio Ficino in poi (mediato da Platone e Lattanzio) si riflette in generale anche nel mondo artistico, perdurando fino a tutto il Seicento inoltrato (Klein 1975; Fattori, Bianchi 1988).

La montagna diventa allora rappresentazione organica di un universo in cui la divinità è anch'essa manifestazione, espressione organica. Dio è nel mondo non come l'autore nella sua opera, ma come lo spirito nel corpo, il corpo della natura stessa. Non si confonde con il mondo, ma è comunque più vicino al mondo, più all'interno di esso anche se allo stesso tempo il mondo diventa più reale, più in-sé, se non spirituale (pensiero e volontà) ed è rafforzato dal legame organico (anima e vita o *Anima Mundi*; Koyrè 1955).

In definitiva, ci si trova di fronte a un cambio di paradigma che muove dalla metafisica della luce a quella dell'ombra e che troverà nella

spiritual (thought and will) and is strengthened by the organic bond (soul and life or *Anima Mundi*: Koyrè 1955).

Ultimately, we are faced with a paradigm shift that moves from the metaphysics of light to the metaphysics of shadow – one that finds its greatest philosophical exponent in the gnosis of the vestiges and hermeneutics as developed by Giordano Bruno and, above all, in the first decades of the 17th century, in François De Nomé, one of the most significant artistic representatives.

Taking Pinturicchio and Leonardo as primary examples, Renaissance painting inscribes the mountain within what comes to be the concept of *ekstasis*, or the outside-of-oneself, within an optimistic gnosis characterised by continuous outpourings from the world of divinity and directed towards nature. In this schema, man, as *Miraculum Magnum*, is placed at the centre, as prescribed by the *Hermetic* in accordance with Christian precepts and Renaissance astrology (Yeats 1969).

The mountain becomes *Speculum naturae* – that is, ‘nature’ as a bifocal mirror between the two worlds, the spiritual and the earthly – as exemplified in certain details of the frescoes in the great hall of Palazzo Schifanoia in Ferrara. The out-of-self (already present in the sky of the *Annunciation* and in Giotto’s landscapes) has a double reading: an external pictorial space, understood as an elsewhere, a setting that does not exactly express the natural landscape but rather an outside, an intelligible world-landscape, as *ek-stasis* towards the divinity of which it is a reflection (the myth of Ficino’s Narcissus is illuminating in this sense); and a magical or imaginative connection to the spiritual world through the human virtues of the great figures who embodied models to be imitated, such as Duke Borgo d’Este. Similar themes emerge in the various scenes of magicians and shepherds found, for example, in Pinturicchio’s art, where rocky mountains are often depicted in the background, as in the frescoes in the Vatican rooms commissioned by Pope Alexander VI (Yeats 1969). In three of these paintings by Pinturicchio (1454-1513), the presence of mountains establishes a pictorial intentionality that places the entire



Figure 4
Pinturicchio, *Adoration of the Shepherds*, 1477-1479, fresco, collection Collegiate of Santa Maria Maggiore.

Figure 5
Pinturicchio, *Glory of San Bernardino of Siena*, c. 1486, fresco, Siena, Bufalini Chapel.

composition in an ascending and descending vertical perspective (fig. 4).

The blending of architecture and nature suggests an interpretation of sky and mountain in a symbolic way, where the sky is marked by a hierophantic cut, represented by the hierarchy of angels leaning on a cloud and like an overhang protruding from the gable of the stable, from which the *Adoration of the Shepherds* (1500-1501) emerges. The scene belongs to the Baglioni Chapel cycle in the church of



Figura 4
Pinturicchio, *Adorazione dei pastori*, 1477-1479, affresco, collezione Collegiata di Santa Maria Maggiore.

Figura 5
Pinturicchio, *Gloria di San Bernardino da Siena*, 1486 ca, affresco, Siena, Cappella Bufalini.

gnosi delle vestigia e nell’ermeneutica di Giordano Bruno il suo massimo esponente filosofico e, soprattutto, nei primi decenni del Seicento in François De Nomé, uno dei rappresentati artistici più significativi.

Prendendo come esempi principali Pinturicchio e Leonardo, nella pittura rinascimentale la montagna si iscrive in ciò che viene ad essere il concetto di *ekstasis* ovvero il fuori di sé all’interno di una gnosi ottimista caratterizzata da continue effusioni provenienti dal mondo della divinità e dirette verso la natura di cui l’uomo, in quanto *Miraculum Magnum*, è posto al centro così come prescrive il libro degli *Ermetici* in accordo ai precetti cristiani e all’astrologia rinascimentale (Yeats 1969).

La montagna diviene *Speculum naturae* ovvero “natura” come specchio bifocale tra i due mondi, quello spirituale e terreno, così come rappresentato in alcuni dettagli degli affreschi del salone del Palazzo Schifanoia a Ferrara.

Il mondo “al di sopra” genera il secondo mondo, quello terreno, che si offre alla divinità accogliendola come un’altra parte di sé, mentre, in un processo di reciprocità, il *pathos* di questa offerta (ovvero il *pathos* umano verso il sacro) per il mago-filosofo così come per l’artista è l’eros in una dimensione anagogica ed estatica, di cui *ek-stasis*, essere fuori-di-sé (Wind 1985).

Il fuori-di-sé (già presente nel cielo dell’*Annunciazione* e nei paesaggi di Giotto) ha una doppia lettura: uno spazio pittorico esterno, inteso come altrove, un’ambientazione che non esprime esattamente il paesaggio naturale ma un fuori, un mondo-paesaggio intelligibile, come *ek-stasis* verso la divinità di cui è riflesso (il mito del narciso ficiniano è esplicativo in questo senso); una connessione magica o immaginativa con il mondo spirituale con al centro della scena le virtù umane dei grandi personaggi che hanno incarnato modelli da imitare come il duca Borgo d’Este, o le varie scene di maghi e pastori presenti, ad esempio, nell’arte di Pinturicchio (1454-1513) e di cui spesso le montagne rocciose sono raffigurate sullo sfondo come negli affreschi delle stanze vaticane commissionati da papa Alessandro VI (Yeats 1969). Tre di questi dipinti di Pinturicchio, grazie alla presenza di montagne rivelano

un’intenzionalità pittorica che colloca l’intera rappresentazione in una prospettiva verticale ascendente e discendente (fig. 4).

La commistione tra architettura e natura suggerisce una lettura fra cielo e monte di carattere simbolico laddove il cielo è segnato da un taglio ierofanico rappresentato dalla gerarchia degli angeli che, appoggiati su una nuvola e come uno sbalzo che sporge dal frontone della stalla, fa emergere *l’Adorazione dei pastori* (1500-1501). La scena appartiene al ciclo della cappella Baglioni, ubicata nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Spello (PG).

Come un fiume, dalla cima della montagna architettonica (collocata in alto a sinistra dell’affresco) discende il corteo dei visitatori, che si allinea in basso con il presepe posto in relazione verticale con l’albero centrale, la nuvola e gli angeli sovrastanti. Due figure, una serpeggiante e l’altra rettilinea e in posizione centrale, a seconda del punto di partenza dell’osservatore, creano una continuità di forme discendenti/ascendenti e costruiscono l’allusione spaziale della scena, caratterizzata anche dal paesaggio dell’*Orazione nell’orto* di Andrea Mantegna, dove i discepoli addormentati esaltano la dimensione onirica del dipinto; al centro della composizione e sulle falde di un monte, Cristo è raffigurato inginocchiato mentre i suoi apostoli dormono al di sotto (Rodríguez Ruiz, Borobia Guerrero 2011).

Significativo è anche l’affresco di Pinturicchio nella cappella Bufalini in Santa Maria Aracoeli (Roma 1484-1488), noto come *Gloria di San Bernardino da Siena* (fig. 5). La composizione è divisa tra il cielo (inteso come luogo della divinità e al cui centro è raffigurato Cristo circondato da angeli) e, sullo sfondo, una catena montuosa di color violaceo con al centro la figura di San Bernardino che, vestito di bianco, appare sollevato su una piccola roccia insieme ai santi Ludovico di Tolosa e Antonio da Padova. Lo spazio in cui la natura è inserita sullo sfondo mette in discussione alcuni aspetti della prospettiva artificiale così come accade per la rappresentazione delle montagne che, per loro natura, sfuggono a qualsiasi forma di quadraturismo prospettico. Completa la scena una costruzione di piani stratificati che, come una montagna, costituisce l’unico elemento

Santa Maria Maggiore in Spello (PG).

Like a river, the procession of visitors descends from the top of the architectural mountain (located at the top left of the fresco), which is aligned at the bottom with the crib placed in vertical relation to the central tree, the cloud, and the angels above. Two figures - one serpentine and the other rectilinear and centrally positioned, depending on the observer's starting point - create a continuity of descending/ascending forms and construct the spatial allusion of the scene. This is also characterised by the landscape of Andrea Mantegna's *Oration in the Garden*, where the sleeping disciples enhance the dreamlike dimension of the painting; in the centre of the composition and on the slopes of a mountain, Christ is depicted kneeling while his apostles sleep below (Rodríguez Ruiz, Borobia Guerrero 2011).

Also significant is Pinturicchio's fresco in the Bufalini Chapel in Santa Maria Aracoeli (Rome 1484-1488), known as the *Glory of St. Bernadine of Siena* (fig. 5). The composition is divided between the heavens (understood as the place of divinity and at the centre of which Christ is depicted surrounded by angels) and, in the background, a violet-coloured mountain range with the figure of St. Bernadine in the centre. He is dressed in white and appears raised on a small rock, accompanied by Saints Ludovico of Toulouse and Anthony of Padua. The space in which nature is placed in the background calls into question certain aspects of artificial perspective, as well as the representation of the mountains, which, by their nature, escape any form of perspective quadraturism. The scene is completed by a construction of layered planes that, like a mountain, constitutes the only element that, together with the figure of the holy Pope, crosses the boundary between heaven and earth, evoking a vertical city on a reduced architectural scale, with a battle at the base and a small temple at the top. The frequency with which painters treated space by combining architecture and landscape, as well as sacred and profane themes, is also demonstrated in landscape details such as the construction of Rocca Pia in Mantegna's *Wedding Room*. Although the theme had already been explored in the opposite direction

by Bramante in the apse of San Satiro (for the perforations of the perspective plane), later applied in Correggio's *Assumption of the Virgin* (1526-30) in the Dome of Parma Cathedral and in the Baroque frescoes, Mantegna's work constitutes a significant precedent.

According to Gombrich's hypothesis (Gombrich 1986), the transformation of landscape details into a visible microcosm of the in-visible world - through images of rocks set in the background or placed near watercourses, as seen in the painting *Stigmata of St Francis* by Jan van Eyck (1430-1432) - may have been a point of reference for Leonardo's studies of rocks and mountains. Leonardo experimented with this type of study on several occasions, both in his drawings and sketches as well as in his paintings, as seen in the details of the *Annunciation*, *Virgin of the Rocks* or *Saint Jerome* (Gorris Camos 2002).

In the latter two paintings, particularly *The Virgin of the Rocks* (fig. 6), the rock reliefs form the frame in which macro- and microcosm, elements of Renaissance magic, engage in dialogue and where the pictorial breakthrough takes place. These are mainly two cavernous frames of stratified rocks, between which, on the left, a flight towards mountainous peaks gradually fades into primordial waters and mists, and on the right, a mountain of stones and rocks is positioned at a closer distance (Gorris Camos 2002). In the manner of stalactites (also present in Pinturicchio), aligned with the Virgin and the figures depicted, a large rocky peak at the centre symbolises the sacredness of the mountain.

During Leonardo's Milanese years, the use of compositional constraints was abandoned in order to deepen his theoretical studies of optics and to observe the mountain ranges of the Alps at close quarters. This is evident, for example, in the *Madonna of the Yarnwinder* (fig. 7) where, through aerial perspective, the mountain ranges provide a direct backdrop to the Virgin Mary, placed in the foreground.

In the *Book of Painting*, in the pages dedicated to the horizon, one encounters lakes and rivers, and once again, lakes suspended between atmospheres and mists from which emerge in the distance remote, shaded mountains of

Figure 6
Leonardo da Vinci, *Virgin of the Rocks*, 1483-86, oil on panel, cm 199 x 122, Paris, Louvre Museum.

Figure 7
Leonardo da Vinci, *The Madonna of the Yarnwinder*, c. 1501, oil on panel, cm 50.2 x 36.4, New York, private collection.

Figura 6
Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, 1483-86, olio su tavola, cm 199 x 122, Parigi, Museo Louvre.

Figura 7
Leonardo da Vinci, *La Madonna dei Fusi*, 1501 ca, olio su tavola, cm 50,2 x 36,4, New York, collezione privata.



che, insieme alla figura del santo Papa, supera il limite tra cielo e terra, evocando una città



verticale in scala architettonica ridotta, con una battaglia alla base e un tempietto in cima alla costruzione.

La frequenza con cui i pittori trattavano lo spazio combinando architettura e paesaggio, temi sacri e profani, è dimostrata anche in particolari paesaggistici come il dettaglio della costruzione di Rocca Pia nella *Sala degli Sposi* di Mantegna. Anche se il tema era già stato trattato in senso opposto da Bramante nell'abside di San Satiro, per le perforazioni del piano prospettico, poi applicate nell'*Assunzione della Vergine* di Correggio (1526-30) nella cupola del Duomo di Parma e negli affreschi barocchi, l'opera del Mantegna costituisce un buon precedente. Secondo l'ipotesi di Gombrich (Gombrich 1986), la trasformazione di particolari paesaggistici in un microcosmo visibile del mondo in-visibile attraverso immagini di rocce messe sullo sfondo o inserite a ridosso di corsi d'acqua, come nel dipinto delle *Stigmati di San Francesco* di Jan van Eyck (1430-1432), può essere stato di riferimento per gli studi di rocce e montagne di Leonardo, il quale si cimenta in questo tipo di studi a più riprese, tanto nei suoi disegni e bozzetti come nei dipinti, così come si evince nei particolari dell'*Annunciazione*, della *Vergine delle Rocce* o del *San Girolamo* (Gorris Camos 2002).

In questi ultimi due dipinti, in particolare la *Vergine delle Rocce* (fig. 6), i rilievi rocciosi costituiscono la cornice in cui dialogano macro e microcosmo, elementi della magia rinascimentale, in cui avviene lo sfondamento pittorico. Si tratta principalmente di due cornici di caverne di rocce stratificate, tra le quali si apre, a sinistra, la fuga verso picchi montuosi gradualmente sfumati tra acque e nebbie primigenie e, a destra, una montagna di pietre e rocce a una distanza più ravvicinata (Gorris Camos 2002). A modo di stalattite (presenti anche in Pinturicchio), in asse con la Vergine e le figure raffigurate è collocato al centro un grande piccolo roccioso come significazione della sacralità della montagna.

Negli anni milanesi di Leonardo, l'uso di ogni costruzione compositiva viene abbandonata per approfondire gli studi teorici di ottica e osservare da vicino le catene montuose delle Alpi come, per esempio, nel quadro della

the same hue as the sky. We find ourselves before what, for Leonardo, is a true workshop not only of painting but also of architecture through analogical studies. As Paul Valéry (Valéry 2005) points out, the various elements that make up nature become interchangeable for Leonardo – mountains, flames, waves, etc. This is a set of studies that would have significant consequences on much of the landscape art of the 16th and 17th centuries, particularly that of the German landscape painters, at the pinnacle of which we find the Bril brothers and Adam Elsheimer.

4. Shan shui: Imaginific Scenarios for Sacred Imagery

While Leonardo is one of the most significant figures in the atmospheric representation of mountains in the course of modern art, in the East, particularly during the 5th century and under the Southern Song dynasty, a style of painting became widespread in China. This style used brushes and ink on parchment and focused on depicting natural landscapes characterised by mountains, waterfalls, and rivers. This style was called *Shan shui* or *Shan*, mountain and *shui*, water (Coburn Soper 1967). This figurative tradition was initiated by a group of landscape artists, including the Chinese painter Zhang Zerui (1085-1145), who produced large-scale works that introduced the wide-

spread presence of private gardens and the inclusion of mountain and rock masses into the local artistic culture (Sirén 1956). However, according to a somewhat widespread interpretation among contemporary Chinese painters, the *Shan shui* style did not involve a mimetic representation of mountains and waters but rather a symbolic depiction of nature (Maeda 1970; Yee 2022).

Interested in landscape representation and influenced by the cosmic vision of Taoism, which associates human presence on Earth with an idea of smallness (microcosm) in relation to the vastness of the universe (macrocosm), ancient Chinese painters conveyed the image of the mountain as a place of spiritual meditation, thus mystical. The mountain, characterised by its pristine nature and considerable height, became the preferred place to detach from earthly life and ascend towards the divine that inhabits the heavens (fig. 8).

Like many other religious forms, from the most archaic (such as the Western myth of the mountain, whose summit was the divine place of union between Earth, Hera, and Heaven, Zeus) to the monotheistic traditions, the mountain symbolises a path of purification and represents the place of return to the ‘principle’ and ‘manifestation’ of the sacred. This contemplative interpretation of the mountain found, in the pictorial style of *Shan*



Figura 8
Hanging scroll, c. 900-1090, ink and colour on silk, National Palace Museum, Taiwan, Republic of China, in LAW S.S. (2011), pp. 373, 376, 377. From left to right: Jing Ho, *Mountain Lu*, cm 185.8 x 106.8; Guo Xi, *Early Spring*, cm 158.3 x 108.1; Fan Kuan's *Autumn Travellers Dwelling in the Mountains*, cm 206.3 x 103.3.

Madonna dei fusi (fig. 7) dove, attraverso una prospettiva aerea, le catene montuose fanno da sfondo diretto alla Vergine Maria, collocata in primo piano.

Dal *Libro di Pittura*, nelle pagine dedicate all'orizzonte si scoprono laghi e fiumi, e ancora laghi sospesi fra atmosfere e nebbie da cui emergono in lontananza montagne remote e sfumate della stessa tonalità del cielo. Ci troviamo di fronte a quello che, per Leonardo, è un vero laboratorio non solo di pittura ma di architettura attraverso studi analogici. Come sottolinea Paul Valéry (Valéry 2005), i vari elementi che compongono la natura diventano per Leonardo intercambiabili, come montagne, fiamme, onde, ecc. Si tratta di un insieme di studi che avrà conseguenze significative su buona parte dell'arte del paesaggio tra Cinque e Seicento, quella del circolo di paesaggisti tedeschi nella cui cuspide troviamo i fratelli Bril e Adam Elsheimer.

4. Shan shui: scenari immaginifici per immaginari sacri

Se Leonardo rappresenta uno degli autori più significativi nella rappresentazione atmosferica delle montagne nel corso dell'arte moderna, in Oriente, in particolare durante il V secolo e sotto la dinastia Song meridionale, si diffuse in Cina uno stile di pittura che, con il solo uso di pennelli e inchiostro su pergamena, consisteva nella rappresentazione di paesaggi naturali connotati dalla presenza di montagne, cascate e fiumi. Questo stile fu denominato *Shan shui* ovvero *Shan*, montagna e *shui*, acqua (Coburn Soper 1967). Questa corrente figurativa prese avvio da un gruppo di artisti paesaggisti, fra cui il pittore cinese Zhang Zerui (1085-1145), che realizzò opere su larga scala, introducendo nella locale cultura artistica la presenza diffusa di giardini privati così come di ammassi montuosi e rocciosi (Sirén 1956). Tuttavia, secondo un'interpretazione alquanto diffusa fra i pittori cinesi contemporanei, lo stile *Shan shui* non sarebbe consistito nella rappresentazione mimetica di montagne e acque, ma nella raffigurazione simbolica della natura (Maeda 1970; Yee 2022).

Interessati alla rappresentazione paesaggistica e influenzati dalla visione cosmica del

Taoismo, che fa corrispondere alla presenza umana sulla Terra un'idea di piccolezza (microcosmo) rispetto alla vastità dell'universo (macrocosmo), gli antichi pittori cinesi veicolavano l'immagine della montagna come di un luogo di meditazione spirituale, dunque mistico. La montagna, caratterizzata da una natura incontaminata e una notevole altezza, diventa il luogo preferito per distaccarsi dalla vita terrena e ascendere verso il divino che abita i cieli (fig. 8).

Al pari di molte altre forme religiose, dalle più arcaiche (si pensi al mito occidentale della montagna, la cui cima era il luogo divino dell'unione fra Terra, Hera, e Cielo, Zeus) a quelle monoteiste, la montagna veicola l'idea di un percorso di purificazione e rappresenta il luogo del ritorno al “principio” e di “manifestazione” del sacro. Questa interpretazione contemplativa della montagna trovò nello stile pittorico del *Shan shui* una forma simbolica per esprimere un pensiero filosofico (Northrop 1949) che, fondando sulla teoria cinese dei cinque elementi naturali (acqua, fuoco, legno, metallo, terra), sull'uso di pochi colori e attributi naturali essenziali (sentieri serpeggianti per accrescere la profondità dello spazio rappresentato; profili nitidi per accentuare le ombre proprie e portate), e sull'individuazione di direzioni più o meno dominanti lungo cui comporre in modo equilibrato gli elementi essenziali, veicolava l'immagine della montagna come rappresentazione di un luogo sacro (Bush, Shih 2012).

La possibilità di rendere “simbolica” una forma d'arte comporta una riflessione di carattere generale (quindi, applicabile a questo contesto) secondo cui la rappresentazione della realtà contenga due scenari diametralmente opposti: uno, immaginifico; l'altro, immaginario. Il primo termine, immaginifico, fu coniato dal filologo, letterato, traduttore e collaboratore del *Vocabolario della Crusca*, Anton Maria Salvini (1653-1729), con l'obiettivo di semplificare l'originaria voce greca *idolopeo* e, quale aggettivo, di attribuirne il significato di “parola d'autore” ovvero sia di “creatore d'immagini”, riferito quasi esclusivamente a uno scrittore o a uno stile capace di produrre un'illusione così abilmente costruita da sembrare reale

Figura 8
Rotolo appeso, 900-1.090 ca, inchiostro e colore su seta, National Palace Museum, Taiwan, Repubblica di Cina, in LAW S.S. (2011), pp. 373, 376, 377. Da sinistra a destra: Jing Ho, *Mountain Lu*, cm 185.8 x 106.8; Guo Xi, *Inizio della primavera*, cm 158,3 x 108,1; *Viaggiatori autunnali che dimorano sulle montagne di Fan Kuan*, cm 206,3 x 103,3.



shui, a symbolic form to express philosophical thought (Northrop 1949). This style, based on the Chinese theory of the five natural elements (water, fire, wood, metal, earth), the use of few colours, and essential natural attributes (meandering paths to increase the depth of the represented space; sharp contours to accentuate the shadows, proper and carried), as well as the identification of dominant directions to compose the essential elements in a balanced manner, conveys the mountain as a representation of a sacred place (Bush, Shih 2012).

The possibility of making an art form ‘symbolic’ entails a broader reflection that applies in this context: the representation of reality contains two diametrically opposed scenarios - one, imaginific, and the other, imaginary. The term ‘imaginific’ was coined by the philologist, man of letters, translator and collaborator of the *Vocabolario della Crusca*, Anton Maria Salvini (1653-1729), with the aim of simplifying the original Greek word *idolopeo* and, as an adjective, of attributing to it the meaning of ‘author’s word’ or ‘creator of images’, referring almost exclusively to a writer or a style capable of producing an illusion so skilfully constructed that it seems real (Treccani 2003). In contrast, the imaginative scenario does not create new content but merely assimilates it, absorbing its cultural echo. Unlike the imaginative, which is

created, the imaginary does not produce new images but receives them as an inheritance, so much so that the expression ‘collective imaginary’ refers to a visual form that acts as a cultural ‘mirror’ of a community, showing how the latter uncritically undergoes a thought process formulated by others through the construction of an image. This imaginative value has allowed the meaning conveyed by the mountain in the *Shan shui* style to renew itself and become expressive of new cultural contexts.

5. Yang Yongliang and the Artificial Mountain

For ancient Chinese philosophers, the natural elements operated as a whole, and *Shan shui* painting expressed a positive relationship between man and Nature as a unified identity. These paintings represent the spatial and temporal vastness of the depicted place, with the mountain, the main element of the visual narrative, symbolically identified as the place of spiritual interaction between man and the cosmos in balance (Law 2011; Wei 2017).

This concept of cosmic balance has long connoted the symbolic representation of the mountain, so much so that in the Chinese animated short film, *Feeling from Mountain and Water*, produced in 1988 by Shanghai Animation Film Studio and directed by Te Wei (fig. 9), the elderly protagonist, ill and accompa-

Figure 9
Te Wei (1988), *Feeling from Mountain and Water*, Shanghai Animation Film Studio, fotogrammi tratti dal cortometraggio <https://www.youtube.com/watch?v=HsXof3p5l3U> (ultima consultazione 12/2/2025).

Figure 10
Yang Yongliang (2010), *Artificial Wonderland*, <https://www.yangyongliang.com/> (last access 12/2/2025).



(Treccani 2003). Di contro, lo scenario immaginario non crea nuovi contenuti ma semplicemente li assimila, subendone l’eco sotto il profilo culturale. Al contrario dell’immaginifico, che viene creato, l’immaginario non produce nuove immagini ma le riceve in eredità tant’è che con l’espressione “immaginario collettivo” si intende una forma visiva che è “specchio” culturale di una comunità, testimonianza di come quest’ultima subisce acriticamente un portato di pensiero, da altri formulato, tramite la costruzione di un’immagine. Questo valore immaginifico ha fatto sì che nel corso del tempo il significato veicolato dalla montagna rappresentata secondo lo stile *Shan shui* potesse rinnovarsi e diventare espressivo di nuovi contesti culturali.

5. Yang Yongliang e la montagna artificiale

Per gli antichi filosofi cinesi gli elementi naturali operavano come un insieme e la pittura *Shan shui* esprimeva una relazione positiva fra uomo e Natura come di un’identità unificata. Questi dipinti rappresentano la vastità spaziale e temporale del luogo rappresentato e la montagna, elemento principe della narrazione visiva, si identificava simbolicamente con il luogo di interazione spirituale dell’uomo in equilibrio con il cosmo (Law 2011; Wei 2017). Questo concetto di equilibrio cosmico ha connotato a lungo la rappresentazione simbolica della montagna tant’è che nel cortometraggio animato cinese, *Feeling from Mountain and Water*, prodotto nel 1988 da Shanghai Animation Film Studio con la regia di Te Wei (fig. 9), l’anziano protagonista, ammalato e accompagnato durante la guarigione dal giovane nipote, è rappresentato come immerso in un paesaggio naturale, ancora disegnato secondo lo stile *Shan shui*, la cui azione benefica di sentirsi in equilibrio con la Natura, fra montagne e ruscelli, è simbolicamente indicata nella graduale riconquista della forza fisica (Milone 2023). Tuttavia, e soprattutto in molte grandi città e metropoli, la notevole crescita dello sviluppo urbano ha fortemente compromesso il rapporto con l’ambiente naturale, riducendone gradualmente gli spazi e compromettendo la relazione di equilibrio spirituale, possibile in virtù di un rapporto cosmico fra uomo e

Natura. Questa inquietante situazione è magistralmente testimoniata nell’opera di Yang Yongliang (1980), uno fra i più stimati artisti della Repubblica Popolare Cinese (Yang Yongliang Studio), di cui alla recente mostra presso la Fondation pour l’Art Contemporain Claudine et Jean Marc Salomon (Annecy, dal 27-09-2024 al 15-12-2024; PARIS-B 2024). Nato nell’antica città di Jiading, Yongliang si laurea nel 2000 allo Shanghai Institute of Design della China Academy of Art dopo aver praticato sin dall’infanzia l’arte della calligrafia e della tradizionale pittura cinese *Shan shui*, di cui ne apprende con dovizia non soltanto il valore tecnico della rappresentazione ma soprattutto la portata spirituale. Questo studio gli consente di strutturare un originale percorso di crescita artistica nell’ambito della pittura *Shan shui* realizzando numerose sperimentazioni multidisciplinari, che integrano le tradizionali tecniche di esecuzione di questo stile con quelle più attuali e digitali. Inoltre, il suo interesse per la costruzione dell’immagine visiva lo conduce allo studio della fotografia (*Gli scenari apocalittici* 2011) e a classificarsi fra i primi dodici artisti in gara per il Prix Pictet, le cui opere dedicate al tema del “disordine” sono esposte al MAXXI nel 2016 (MAXXI 2016).

In sintesi, traendo spunto dalla cultura dall’antico stile pittorico, Yongliang racconta il mutevole contesto urbano contemporaneo realizzando nuovi panorami paesaggistici di imponenti gruppi montuosi, i cui contorni richiamano le pitture dei grandi maestri della dinastia Song, ma, diversamente da questi, che dipingevano i paesaggi montuosi per lodare la grandezza della Natura e indurre l’uomo alla ricerca di un equilibrio spirituale in armonia con essa, la raffigurazione delle montagne di Yang Yongliang costituisce una denuncia nei confronti della realtà contemporanea. Se, infatti, le montagne di Yongliang sono osservate da lontano, esse rimandano a profili, equilibri e chiaroscuri propri della pittura *Shan shui* (fig. 10); ma, se osservate da vicino, svelano un’inclemente realtà fatti da innumerevoli dettagli fotografici dove agli alberi corrispondono grattacieli, tralicci, pali elettrici mentre alle acque di ruscelli e cascate si sostituisce



Figure 11
Yang Yongliang, from top to bottom, *Artificial Wonderland* (2010); *Artificial Wonderland II* (2014); *From the New World*; *Taigu Descendants*; *Travelers among Mountains and Streams*, <https://www.yangyongliang.com/> (last access 12/2/2025).

Figure 12
Yang Yongliang, *Parallel Metropolis* (2024), from left to right: *New York City*, cm 100 x 300; *Riverbank*, cm 100 x 100; *Glows in the Night* (2019), 2-channel 4K Video, 9'50", px 7.200 x 2.430, <https://www.yangyongliang.com/> (last access 12/2/2025).

nied during his recovery by his young nephew, is depicted as immersed in a natural landscape still drawn in the *Shan shui* style. The beneficial action of feeling in balance with Nature, amidst mountains and streams, is symbolically indicated in the gradual regaining of physical strength (Milone 2023).

However, especially in many large cities and metropolises, the remarkable growth of urban development has severely compromised the relationship with the natural environment, gradually reducing its space and compromising the spiritual balance that is possible through a cosmic relationship between man and Nature. This disturbing situation is masterfully illustrated in the work of Yang Yongliang (1980), one of the most respected artists in the People's Republic of China (Yang Yongliang Studio.com), featured at the recent exhibition at the "Fondation pour l'Art Contemporain Claudine et Jean Marc Salomon (Annecy, 27-09-2024 to 15-12-2024; PARIS-B 2024).

Born in the ancient city of Jiading, Yongliang graduated in 2000 from the Shanghai Institute of Design of the China Academy of Art after having practised the art of calligraphy and traditional Chinese *Shan shui* painting since childhood, learning not only the technical value of representation but, above all, its spiritual significance. This study allowed him to structure an original artistic growth path within

the sphere of *Shan shui* painting, carrying out numerous multidisciplinary experiments that integrate the traditional execution techniques of this style with the latest digital methods.

In addition, his interest in the construction of the visual image led him to the study of photography (*Gli scenari apocalittici* 2011) and to being ranked among the top twelve artists in the competition for the Prix Pictet, whose works on the theme of 'disorder' were exhibited at MAXXI in 2016 (MAXXI 2016).

In short, by drawing inspiration from the culture of the ancient painting style, Yongliang narrates the changing contemporary urban context by creating new landscape views of imposing mountain groups, whose contours recall the paintings of the great masters of the Song dynasty. However, unlike the latter, who painted mountainous landscapes to praise the greatness of Nature and encourage mankind to seek spiritual balance in harmony with it, Yang Yongliang's depiction of mountains constitutes a denunciation of contemporary reality. If, in fact, Yongliang's mountains are observed from afar, they evoke the profiles, balances, and chiaroscuros typical of *Shan shui* painting (fig. 10). But when observed up close, they reveal an inclement reality made up of innumerable photographic details where trees correspond to skyscrapers, pylons, and electric poles, while the waters of streams and

un'erosione del terreno, presagio di pericolose inondazioni e crollo di edifici e strade (fig. 11). Se per un verso, la visione di questi panorami montuosi allude all'atmosfera del paesaggio cinese di tradizione *Shan shui*, avvolto nella nebbia e realizzato con inchiostro e tratti di pennello, dall'altro, la lettura di dettaglio non restituisce alcunché di naturale: le montagne rappresentate sono tutte forme artificiali e l'apparente armonia *Shan shui* è un inganno, laddove l'osservazione restituisce un immaginario urbano contemporaneo in totale decadenza (Yang Yongliang 2013).

Per alludere alle forme degli elementi paesaggistici di tradizione *Shan shui*, Yongliang realizza i suoi dipinti con una fine maestria tecnica, componendo assieme un numero elevatissimo di fotografie digitali all'interno di imponenti montagne, fotografate in Islanda e Norvegia. Per Yongliang, il messaggio che questo nuovo e inquietante paesaggio immaginifico deve trasferire è quello di essere specchio degli effetti incontrollati di devastanti

urbanizzazioni e industrializzazioni, sia nella nuova Cina che nelle megalopoli occidentali. Esplorando la rappresentazione di queste montagne, l'artista costruisce consapevolezza su danni e rischi che questo frenetico modello di città contemporanea genera. Scrutare questi panorami per indagarne i dettagli induce a fermarsi e questo salto di scala (lasciare l'insieme per il particolare) diventa monito alla necessità di rallentare per riflettere sull'efficacia dei cambiamenti avvenuti nel tempo e, da qui, sul futuro del pianeta e della Vita di tutti coloro che lo abitano (Curry 2022).

Tuttavia, questi paesaggi artificiali realizzati nei toni del grigio su lunghi rotoli di carta e con l'impiego di codici a barre e loghi di multinazionali per simulare le iscrizioni e i sigilli realizzati con inchiostro di colore rosso sui lembi degli antichi dipinti, suscitano una forte attrazione perché, nonostante siano composte da un collage di simboli della vita urbana contemporanea (grattacieli, betoniere, gru, rifiuti di ogni genere, ecc.), evocano la pittu-



Figura 11
Yang Yongliang, da sopra a sotto, *Artificial Wonderland* (2010); *Artificial Wonderland II* (2014); *From the New World*; *Taigu Descendants*; *Travelers among Mountains and Streams*, <https://www.yangyongliang.com/> (ultima consultazione 12/2/2025).

Figura 12
Yang Yongliang, *Parallel Metropolis* (2024), da sinistra a destra: *New York City*, cm 100 x 300; *Riverbank*, cm 100 x 100; *Glows in the Night* (2019), 2-channel 4K Video, 9'50", px 7.200 x 2.430, <https://www.yangyongliang.com/> (ultima consultazione 12/2/2025).

waterfalls are replaced by eroded terrain, an omen of dangerous floods and the collapse of buildings and roads (fig. 11).

If, on the one hand, the vision of these mountainous panoramas alludes to the atmosphere of the Chinese landscape in the *Shan shui* tradition, shrouded in mist and created with ink and brush strokes, on the other hand, the reading of the details does not depict anything natural: the mountains are all artificial forms, and the apparent *Shan shui* harmony is deceptive. Observation of these landscapes reveals contemporary urban imagery in total decay (Yang Yangliang 2013).

In order to evoke the forms of landscape elements in the *Shan shui* tradition, Yongliang creates his paintings with fine technical mastery, combining a large number of digital photographs of imposing mountains, photographed in Iceland and Norway. For Yongliang, the message that this new and disturbing imaginative landscape must convey is that it mirrors the uncontrolled effects of devastating urbanisation and industrialisation, both in the new China and in Western megacities.

By exploring the representation of these mountains, the artist raises awareness of the damage and risks that this frenetic model of the contemporary city generates. Scrutinising these panoramas and investigating their details induces one to stop, and this shift in scale (leaving the whole for the particular) becomes a reminder of the need to slow down and reflect on the effectiveness of the changes that have taken place over time - and, from here, on the future of the planet and the lives of all those who inhabit it (Curry 2022).

However, these artificial landscapes, created in shades of grey on long rolls of paper and using barcodes and logos of multinationals to simulate the inscriptions and seals made in red ink on the edges of ancient paintings, arouse strong attraction because, despite being composed of a collage of symbols of contemporary urban life (skyscrapers, cement mixers, cranes, waste of all kinds, etc.), they evoke *Shan shui* painting. At the same time, they allow us to rediscover a lost beauty in harmony with nature in the face of a contemporaneity that instils anxiety and concern about 'what' the near

future will be like. So much so that, with extreme brevity, Yongliang states: "Ancient Chinese expressed their appreciation of nature and feeling for it by painting the Landscape. In contrast, I make my Landscape to criticise the realities in [before] my eyes" (Stuart 2008). In his most recent works, Yongliang experiments with the latest technological innovations, hybridising analogue and digital representation techniques, and creating animated images or immersive experiences using virtual reality (*Gli spettacolari paesaggi* 2018). With the aim of imagining a changing world but confident in the future, after the global pandemic of the 21st century, the artist introduces the use of colour in his artificial landscapes and, to denounce the environmental damage caused by light pollution, he depicts them at night (fig. 12).

In conclusion, through the image of the mountain, Yongliang stimulates a critical reconsideration of contemporary urban development, a result of a consumerist culture capable of annihilating people's spirituality, homogenising them, and imprisoning their lives. So much so that, in these artificial landscapes there are neither people represented nor inhabited places. They are ghost landscapes where concrete forests take over Nature (Rosenberg 2011).

Shifting from art to contemporary Chinese architecture, between 2009 and 2017, MAD Architects, led by Ma Yansong, realised a residential complex of ten blocks of flats in the UNESCO site of Huangshan, home to one of the most beautiful mountains in China and most evoked in *Shan shui* pictorial art, entrusting the success of the project to the presence of the mountain and its symbolic values (Hudson 2012).

Starting from the spiritual needs of the residents and confirming the cultural value of the imposing mountain range, along the southern side of Lake Taiping, the designers adapted each building to the orography of the terrain, arranging them along the side of the lake at varying heights and establishing specific visual paths with the environment. Thus conceived and created, Huangshan Mountain Village is part of the natural environment, following a mutual relationship in which architecture becomes nature, and through continuity, nature itself dissolves into architecture (fig. 13). Like

Figura 13
MAD Architects (2009-17),
Huangshan Mountain Village,
<http://www.i-mad.com/work/huangshan-mountain-village/?cid=4> (last access 12/2/2025).

ra *Shan shui* e, al contempo, consentono di riscoprire una bellezza perduta e in armonia con la natura a fronte di una contemporaneità che infonde ansia e preoccupazione su come sarà il futuro prossimo tant'è che, con estrema sintesi, Yongliang afferma: «Gli antichi cinesi esprimevano il loro apprezzamento per la natura e il loro sentimento per essa dipingendo il paesaggio. Al contrario, io creo il mio paesaggio per criticare le realtà [davanti] ai miei occhi» (Stuart 2008).

Nelle sue opere più recenti, Yongliang sperimenta le novità dell'innovazione tecnologica, ibridando le tecniche di rappresentazione analogiche con quelle digitali e realizzando immagini animate oppure esperienze immersive ricorrendo alla realtà virtuale (*Gli spettacolari paesaggi* 2018), così come con l'obiettivo di immaginare un mondo in cambiamento ma fiducioso del futuro, dopo la pandemia globale del XXI secolo l'artista introduce l'uso del colore nei suoi paesaggi artificiali e, per denunciare i danni all'ambiente causati dall'inquinamento luminoso, li rappresenta di notte (fig. 12).

In conclusione, attraverso l'immagine della montagna Yongliang stimola a un ripensamento critico sullo sviluppo urbano contemporaneo, esito di una cultura consumistica capace di annientare la spiritualità delle perso-

ne, omologandole e imprigionandone le vite, tant'è che in questi paesaggi artificiali non ci sono persone rappresentate né luoghi abitati. Sono paesaggi fantasma in cui foreste di cemento prendono il sopravvento sulla Natura (Rosenberg 2011).

Passando dall'arte all'architettura contemporanea cinese, fra il 2009 e il 2017 lo studio MAD Architects, guidato da Ma Yansong, realizza un complesso residenziale di dieci palazzine nel sito UNESCO di Huangshan, che ospita una delle più belle montagne della Cina e più evocate nell'arte pittorica *Shan shui* e che affida la riuscita del progetto alla presenza della montagna e ai suoi valori simbolici (Hudson 2012).

Partendo dalle esigenze spirituali dei residenti e confermando il valore culturale dell'imponente catena montuosa, lungo il versante meridionale del Lago Taiping i progettisti adattano ogni palazzina all'orografia del terreno, disponendole lungo il versante del lago con altezze diverse e instaurando con l'ambiente precipui percorsi visuali. Così concepito e realizzato, Huangshan Mountain Village è parte dell'ambiente naturale secondo un mutuo rapporto in cui l'architettura si fa natura e, per continuità, la natura stessa si dissolve nell'architettura (fig. 13). Come un dipinto

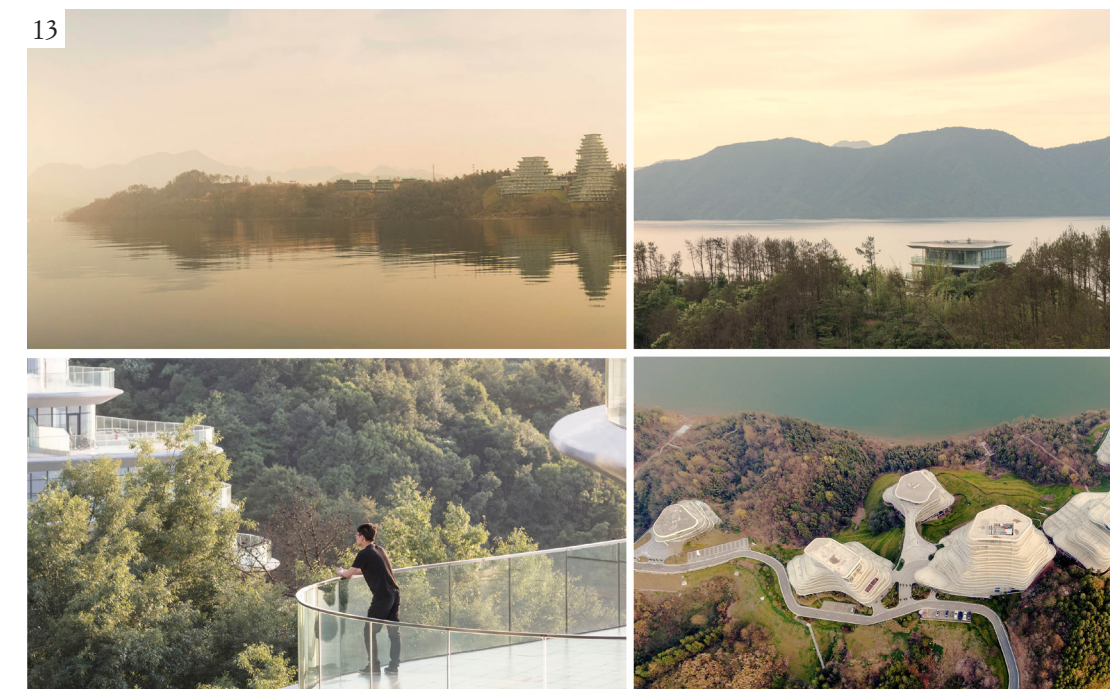


Figura 13
MAD Architects (2009-17),
Huangshan Mountain Village,
<http://www.i-mad.com/work/huangshan-mountain-village/?cid=4> (ultima consultazione 12/2/2025).

a *Shan shui* painting, the balance achieved between mountain, water, and architectural design allows the inhabitants to reconnect spiritually with nature through a path of inner reflection. So much so that, when handing over the residential complex to the residents,

Ma Yansong hoped that they “will not just look at the scenery, but see themselves in relation to this environment, attention that is brought inward. In observing oneself, one perhaps begins to notice a different self than the one present in the city” (MAD 2017).

References / Bibliografia

BUSCH S., SHIH H. (2012), *Early Chinese Texts on Painting*, Hong Kong, Hong Kong University Press, pp. 89-138, 141-187.

CHEN Y. (2022), “*High the Moutain, Long the River*”: *Chinese Landscape Painting and its Afterlife in the Short Animation Film Feeling from Mountain and Water (1988)*, «The Columbia Journal of Asia», Vol. I, Issue 1, pp. 95-110.

CORBIN H. (1964), *Mundus imaginalis: o l’immaginario e l’immaginale* 1, <https://www.visionaire.org/visionari/57-visioni/304-henry-corbin-mundus-imaginalis-o-limmaginario-e-limmaginal> (ultima consultazione 05/6/2024).

CORBIN H. (2014), *La Sophia Eterna*, a cura di R. Revello, Milano, Mimesis.

COBURN SOPER A. (1967), *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui (AD 420-618). Excluding Treatises on Painting*, «Artibus Asiae», Supplementum, 24.

CURRY K. (2022), “*Beyond the Mountain*” is where we all want to go, ASAM Asian Art Museum exhibition, Asian Weekly, https://www.paris-b.com/wp-content/uploads/2023/11/Publication_Yang-Yongliang_Asian-Weekly_aout-2022.pdf (ultima consultazione 25/7/2024).

FATTORI M., BIANCHI M., a cura di (1988), *Phantasia-Imaginatio*, atti del V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma, 9-11 gennaio 1986), Roma, Edizioni dell’Ateneo.

FERRARIS M. (1996), *L’immaginazione*, Bologna, Il Mulino.

GARIN E. (1988), *Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti.

Gli scenari apocalittici di Yang Yongliang (2011), Because the light, 30 gennaio 2011, <https://becausethelight.blogspot.com/2011/01/gli-scenari-apocalittici-di-yang.html> (ultima consultazione 25/7/2024).

Gli spettacolari paesaggi “Shan shui” animati da Yang Yongliang (2018), Artbooms, 24 gennaio 2018, <https://www.artbooms.com/blog/yang-yongliang-artificial-wonderland-time-immemorial-parigi> (ultima consultazione 27/7/2024).

GOMBRICH E.H. (1986), *L’Eredità di Apelle. Studi sull’Arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi.

GORRIS CAMOS R., a cura di (2005), *Les Montagnes des l’Esprit: Imaginarie et Historie de la Montagne a la Renaissance*, Actas de colloque internacional (Saint-Vincent, 22-23 novembre 2002), Grande Charriere, Musumeci, pp. 89-105.

GRIFFERO T. (2003), *Immagini attive. Breve Storia dell’Immaginazione transitiva*, Milano, Mondadori.

HUDSON D. (2012), *MAD architects: Huangshan Mountain Village, China*, «Designboom.it», <https://www.designboom.com/architecture/mad-architects-huangshan-mountain-village-china/> (ultima consultazione 25-8-2024).

KLEIN R. ([1970] 1975), *La forma e l’Intelligibile*, Torino, Einaudi.

KOYRÈ A. (1955), *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI siecle allemande*, Paris, Librairie Armand Colin.

LAW S.S. (2011), *Being in Traditional Chinese Landscape Painting*, «Journal of Intercultural Studies», 32, 4, pp. 369-382.

MAEDA R.J. (1970), *Two twelfth century texts on Chinese painting*, translations of the Shan-shui ch’un-ch’üan chi by Han Cho and chapters nine and ten of Hua-chi by Teng Ch’un, Ann Arbor, University of Michigan, Center for Chinese Studies, pp. 74.

Shan shui, l’equilibrio raggiunto fra montagna, acqua e progetto architettonico consente a coloro che abitano il luogo di riconnettersi spiritualmente con la natura grazie a un percorso di ricerca interiore tant’è che, nel consegnare il complesso residenziale ai residenti,

Ma Yansong augura che questi «non si limitino a guardare il paesaggio, ma vedano sé stessi in relazione a questo e, con un’attenzione portata verso l’interno. Osservandosi si comincia forse a notare un sé diverso da quello presente in città» (MAD 2017).

MAD (2017), *Huangshan Mountain Village*, <http://www.i-mad.com/work/huangshan-mountain-village/?cid=4> (ultima consultazione 25/8/2024).

MAXXI (2016), *Prix Pictet. Disorder*, <https://www.maxxi.art/events/disorder/> (ultima consultazione 27/07/2024).

MILONE M. (2023), *Te Wei: Il Maestro dell’Animazione Cinese influenzato dal Taoismo*, «Rubrics», <https://www.rubrics.it/te-wei-il-maestro-dellanimazione-cinese-influenzato-dal-taoismo/> (ultima consultazione 17/9/2024).

MORE T. ([1516] 1997), *Utopia*, London, Dover Publications.

NORTHROP F.S.C. (1949), *Ideological Differences and World Order: Studies in the Philosophy and Science of the World’s Culture*, Yale University Press.

PARIS-B (2024), *Yang Yongliang*, <https://www.paris-b.com/news/yang-yongliang-24/> (ultima consultazione 03/9/2024).

PINTO K.C. (2016), *Medieval Islamic Maps*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

RODRÍGUEZ RUIZ D., BOROBIA GUERRERO, a cura di (2011), *Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, D.L.

ROSENBERG D. (2011), *Yang Yongliang. The Mirror of Time*, «PARIS-B, Textes», <https://www.paris-b.com/artist/yang-yongliang/#> (ultima consultazione 25/7/2024).

SIRÉN O. (1956), *Chinese Painting Leading Masters and Principles*, Part I, *The First Millennium*, vol. 1, *Early Chinese Paintings*, London, Lund Humphries, pp. 196-230.

SOHRAVARDÏ (1990), *L’Arcangelo Purpureo*, Milano, Coliseum.

STUART J. (2008), *Yang Yongliang’s Visionary Landscapes*, «PARIS-B, Textes», <https://www.paris-b.com/artist/yang-yongliang/#> (ultima consultazione il 25/7/2024).

TARDIOLA G., a cura di (2006), *I viaggiatori del Paradiso*, Milano, Le Lettere.

Imaginifico (2003), in *Vocabolario. Sinonimi e contrari*, Treccani, [https://www.treccani.it/vocabolario/imaginifico_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/imaginifico_(Sinonimi-e-Contrari)/) (ultima consultazione 17/8/2024).

VARÉRY P. ([1894] 2005), *Introduzione al metodo di Leonardo*, Milano, SE.

WEI N. (2017), *Establishing a new scopic regime: the new landscape painting of Mao’s era*, «Cultural Studies», vol. 31, n. 4, pp. 894-917.

WIND E. ([1971] 1985), *Misteri Pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi.

YANG YONGLIANG STUDIO, <https://www.yangyongliang.com/> (ultima consultazione 27/7/2024).

Yang Yongliang (2013), «Domus web», 29 marzo 2013, <https://www.domusweb.it/it/notizie/2013/03/29/yang-yongliang.html> (ultima consultazione 27/7/2024).

YEATS A.F. ([1964] 1969), *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza.

YEE C. ([1935] 1964), *The Chinese Eye. An interpretation of Chinese Painting*, vol. 6, Bloomington, Indiana University Press.