



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Rappresentazioni del nudo: Occidente e Cina a confronto

Relatrice

Ch. Prof.ssa Sabrina Rastelli

Correlatrice

Ch. Prof.ssa Elena Pollacchi

Laureanda

Asia Dossi

Matricola 883186

Anno Accademico

2020/2021

*A mia nonna Alba,
l'anima che io vorrei avere*

前言

在学校 Rastelli 教授的《古代中国艺术、建筑及表演》课程中我了解到在 20 世纪之前中国文化艺术中极少出现裸体的主题，从而引起了我的研究兴趣。在参观了米兰 Sozzani 基金会举办的《任航》摄影展后，我决定将论文主题确定为分析从 20 世纪至今中西方艺术家赋予裸体表现生命的不同方式。

在西方，自艺术诞生之际，裸体就在绘画和雕塑领域占据了重要地位，象征了几个世纪以来理想之美的交融。在 19 世纪，裸体在西方艺术史上的重要性得到了巩固，当时最负盛名的艺术学院甚至将他对于裸体的完美掌握作为艺术家学术生涯的基本要求。19 世纪是学术艺术发展最辉煌的时期，当时刻画的具有代表性的人物必须是古典时期或文艺复兴时期完美主义和艺术之美的承载者，并且在类似的背景下，为避免任何淫秽指控，裸体只能置于神话或圣经环境中。在学术艺术中，裸体通常被置于神话或宗教背景中，表现出具有高度的色情成分。然而在 1863 年，爱德华·马奈（Édouard Manet）通过《草地上的早餐》和《奥林匹亚》这两幅画揭开了学术艺术虚伪的面纱。这两幅画分别描绘了画家的妓女朋友同时与两个男人在萨纳河畔吃早餐以及女人侧卧接受爱慕者礼物的景象。《草地上的早餐》和《奥林匹亚》在 19 世纪末的巴黎引起了巨大的轰动，马奈因此被冠以《不雅之人》的称号。尽管如此，这两幅画标志着学术艺术垄断地位的终结，同时强调了艺术家将注意力更多地放到另外一群人身上，他们尽管身份卑微但仍然值得在最负盛名的博物馆被展出。马奈的勇气推动了艺术界的变革，尤其是表现裸体主题的方式，为创新的表现赋予了生命力。

由于裸体作为中心主题常见于很多艺术家的作品中，因此，追溯从马奈到近现代裸体的发展史相对困难。出于该原因，本文将专注于研究不同艺术领域的特定艺术家，例如摄影，人体艺术和绘画等领域。为实现这一目标，分析完马奈在推动西方艺术变革的重要角色后，本文将专注于分析阿尔弗雷德·斯蒂格利茨（Alfred Stieglitz）同乔治亚·奥基夫（Georgia O'Keeffe）在恋爱时拍摄的乔治亚身体的照片，这些作品被认为是第一个没有借鉴古典文化而具有强烈亲密性和个人性内容的裸体摄影案例。随后，本文分析了伊夫·克莱因（Yves Klein）于 20 世纪下半叶在人体艺术领域具有开创性的作品——《人体测量术》（Antropometrie），也就是通过将油漆涂抹在裸体模特身上，并让他们在白色画布上留下印记的作品。在他短暂的艺术生涯中，伊夫·克莱因（Yves Klein）赋予了标志现代艺术实践的新生命，并将人体测量术视为人体艺术的起点。最后，第一章节以论述卢西安·弗

洛伊德 (Lucian Freud) 的作品结束。这位艺术家通过描绘朋友、家人或同事的肖像而闻名，而这些肖像通常是赤裸的，因为弗洛伊德深信，画布上的赤身裸体更能够展现人物性格及其内在隐蔽的一面。

本文第二章以中国为背景，但同西方艺术环境不同的是，20 世纪前，中国艺术家的作品中除极少数的个例外，基本上不存在裸体主题。鉴于上述内容的独特性，本章试图通过在中国文化背景下对人体与周围环境接触的不同方式进行追溯，并且在画布上展现出“气”的重要性，从而找出造成这种现象的原因。在与西方的政治和意识形态发生冲突后，表现人体的艺术方式在 19 世纪末发生了转变，这被认为是通往现代之路的典范。这些年来，许多中国的艺术家接触到了从前不为人知的西方艺术，产生了赋予现代艺术生命力的愿景，而刘海粟在 1912 年就朝这个方向迈出了重要的第一步，他创立了上海图画美术院，这也是全国第一所开设裸体绘画课程的学校。刘海粟的创举并没有遭到忽视，反而引起了官方机构的愤怒，并多次威胁他关闭学校。尽管如此，裸体艺术开始在全国传播，使得林凤眠等画家自由地尝试绘画这一主题。继毛泽东上台后，由于裸体主题不为社会所接受而被取缔。直到 80 年代，随着伟大领袖毛泽东的去世以及新领导层的建立，这一禁令才被废除，自由表达的中国艺术迎来了重生。为了与第一章类似的方式构建第二章，本文选择分析与斯蒂格利茨、克莱因和弗洛伊德同一领域的艺术家的作品，尽管论述顺序不同，但以时间顺序区分叙述。八十年代见证了“北京东村”艺术家集体的诞生，张洵就是其领军人物之一。第一次表演就让张洵脱颖而出，他在令人作呕的厕所里不断测试自己身体的极限或是赤身裸体地躺在厚厚的冰面上探索文化主题。随后，本文向读者介绍“塞壬艺术工作室”，这是一个由四位艺术家组成的艺术团体，被认为是中国女性主义艺术发展的重要基点。在这四位艺术家中，本文将聚焦崔秀文，她在她的绘画中颠覆了传统的男女关系。在传统关系中，女人通常由男人掌控。本章介绍的最后一位艺术家是任航，他是一位极具争议性的摄影师，在 2017 年自杀结束了生命。任航对人体最亲密本质的兴趣体现在他镜头的中心：在他拍摄的照片中，裸体常被插入到不同寻常的构图中，而这些构图通常被定义为淫秽和色情。在第三章中，本文试图划定艺术与色情之间的界限，试图了解中西方对于这两个术语的概念是否存在差异，从而为本文在第一章提及的一些困境提供初步的解决方案。随后，通过引入审查制度的概念将重点放在中国现实情境中，试图确定审查制度的使用情况，并将与其文化软实力相联系。

本文从分析任航、迟鹏、王庆松的作品入手，探讨中国当代艺术与政治之间可能存在的交互性，并且对裸体艺术是否能作为一种服务于经济或外交目的强有力的工具提出疑问。

这项研究的目的是首先论述同一主题在两种截然不同的文化背景下的发展轨迹，并且为探讨一个更广泛的话题提供一个粗略的切入点，加深政府对当代艺术的使用（特别是本文所关注的裸体作品），通过这种艺术试着在国际舞台上树立形象，并希望通过这种重视实现国库的巨大收入。

Indice

Introduzione	1
CAPITOLO 1	5
1.1 Nudo e Accademismo	5
1.1.1 Alexandre Cabanel	7
1.1.2 Édouard Manet	9
1.1.2.1 Olympia	9
1.1.2.2 <i>La colazione sull'erba</i>	12
1.1.2.3 La figurazione dello scandalo	14
1.2 La lezione di Manet	17
1.2.1 Edgar Degas e il nudo	17
1.2.2 Gustave Courbet e la nascita del nudo fotografico	24
1.3 Nudo nel Novecento	27
1.3.1 Defamiliarizzazione: Georgia O'Keeffe attraverso le lenti di Alfred Stieglitz	27
1.3.2 Corpo e assoluto: le <i>Antropometrie</i> di Yves Klein	33
1.3.3 La ricerca dell'io: Lucian Freud	38
CAPITOLO 2	45
2.1 Il nudo invisibile	45
2.2 L'Accademia d'arte di Shanghai	47
2.2.1 “ <i>Yishu pantu</i> 艺术叛徒”	48
2.3 Lin Fengmian 林风眠	50
2.4 Nudo in epoca Maoista e la svolta negli anni '80	56
2.4.1 Yuan Yunsheng 袁运生	58
2.5 <i>Beijing dongcun</i> 北京东村	59
2.5.1 Il corpo all'estremo: Zhang Huan 张洵	61
2.6 Siren Art Studio 塞壬艺术工作室 e la nascita dell'arte femminista	70
2.6.1 Un nuovo sguardo: Cui Xiuwen 崔岫闻	72

2.7 La molteplicità dell'uomo: Ren Hang 任航	78
CAPITOLO 3	85
3.1 Il labile confine tra nudo e pornografia	85
3.2 Nudo e pornografia in Cina	87
3.2.1 Nudo e censura	89
3.2.2 Nudo, censura e <i>wenhua ruanshili</i> 文化软实力	90
3.2.2.1 <i>Wenhua ruanshili</i> 文化软实力 e arte contemporanea	91
3.2.2.2 <i>Zou chuqu</i> 走出去: Ren Hang 任航	92
3.2.2.3 <i>Qing jinlai</i> 请进来: Chi Peng 迟鹏	94
Conclusioni	101
Bibliografia	107
Sitografia	121
Indice delle figure	125
Ringraziamenti	127

Introduzione

In una delle poche lezioni del corso “Arti, architettura e spettacolo nella Cina classica” tenutesi in università prima di un lungo periodo di lezioni seguite da casa, sono rimasta colpita nel sentire la professoressa Rastelli sottolineare come l’introduzione del nudo artistico in Cina si sia verificata solo nei primi decenni del Novecento secondo una tendenza totalmente opposta a quella che siamo abituati a vedere nei libri di storia dell’arte occidentale, dove il nudo sembra accompagnare l’uomo sin dai suoi primi passi sulla Terra.¹ La visita della mostra “Ren Hang Photography” presso la Fondazione Sozzani di Milano mi ha convinta a dedicare il mio progetto di tesi all’analisi delle diverse modalità secondo cui artisti occidentali e cinesi hanno dato vita a rappresentazioni del nudo dal XX secolo a oggi.

Come affermato in precedenza, in Occidente il nudo ha occupato sin dalla nascita dell’arte un ruolo centrale nella pittura e nella scultura, rappresentando il punto di convergenza degli ideali di bellezza che si sono susseguiti nei secoli. Questa sua importanza all’interno della storia dell’arte occidentale venne consolidata nel XIX secolo, quando le Accademie più prestigiose individuarono nella sua perfetta padronanza un requisito fondamentale nel percorso accademico di un artista. Il XIX secolo segnò il periodo di massimo splendore dell’arte accademica: le figure rappresentate dovevano farsi portatrici dei valori di perfezione e bellezza dell’arte classica antica o del Rinascimento e in un contesto simile non vi era alternativa per un nudo se non di essere posto all’interno di un’ambientazione mitologica o biblica, così da allontanare qualsiasi accusa di oscenità. La patina ipocrita dell’arte accademica che consentiva la rappresentazione di soggetti dall’alta componente erotica (seppur posizionati in contesti mitologici o religiosi) venne scalfita da Édouard Manet nel 1863 con la realizzazione de *La colazione sull’erba* e *l’Olympia*, due quadri aventi come soggetto una prostituta amica del pittore. Questi due dipinti causarono un enorme scalpore nella Parigi di fine Ottocento, ma allo stesso tempo segnarono la fine del monopolio dell’arte accademica, rivoluzionando il mondo artistico e, in particolare, il modo di approcciarsi al nudo, dando vita a una lunga serie di rappresentazioni innovative del soggetto.

Tracciare la storia del nudo da Manet ai tempi più recenti sarebbe difficile, in quanto tale soggetto risulta al centro delle opere di innumerevoli artisti. Per questo motivo si è presa la decisione di soffermarsi su autori specifici appartenenti ad ambiti artistici differenti, quali fotografia, body art e pittura. Al fine di ottenere ciò, una volta analizzato il ruolo fondamentale assunto da Manet nel rivoluzionare il mondo dell’arte occidentale, il presente elaborato si è concentrato sugli scatti che

¹ Ne è un esempio la *Venere di Willendorf*, statuetta risalente al 24.000-22.000 a.C.

Alfred Stieglitz ha realizzato del corpo di Georgia O'Keeffe nel corso della loro relazione considerati il primo esempio di nudi fotografici dalla forte componente intima e personale, senza alcun riferimento al mondo classico. Successivamente viene presentata un'analisi del lavoro pionieristico in ambito di body art compiuto da Yves Klein nella seconda metà del Novecento grazie alle sue *Antropometrie*, ovvero dipinti realizzati ricoprendo il corpo nudo di modelle di vernice e ordinando loro di lasciare la propria impronta su tele bianche. Yves Klein nel corso della sua breve carriera ha dato vita a pratiche che hanno segnato profondamente il panorama artistico moderno e che vedono nelle *Antropometrie* il punto di partenza della body art. Infine, il primo capitolo si chiude con la presentazione dei lavori di Lucian Freud, divenuto celebre per i suoi ritratti di amici, familiari o colleghi, spesso rappresentati senza vestiti in quanto l'artista era convinto che tramite una loro (letterale) messa a nudo egli sarebbe stato in grado di far emergere sulla tela il loro carattere e i lati più nascosti del loro io.

Col secondo capitolo si abbandona l'Occidente e ci si sposta in Cina. Contrariamente a quanto è accaduto in Occidente, il nudo risulta (salvo che per qualche eccezione) assente nelle opere degli artisti cinesi pre-novecenteschi. Data l'unicità di quanto appena affermato, il capitolo cerca di individuare le motivazioni di tale fenomeno rintracciandole in un maggiore interesse nella cultura cinese per i diversi modi in cui il corpo umano entra in contatto con l'ambiente che lo circonda, per il soffio vitale che lo anima e nella necessità di rendere questo scambio visibile sulla tela. Un cambiamento nel modo di rappresentare il corpo umano avvenne verso la fine del XIX secolo, a seguito dello scontro politico e ideologico con l'Occidente, considerato un modello da seguire per poter raggiungere la strada per la modernità. In questi anni numerosi artisti cinesi entrarono in contatto con la prima di allora sconosciuta arte occidentale facendo nascere in sé il desiderio di dare vita a un'arte moderna e un primo passo in questa direzione venne compiuto da Liu Haisu nel 1912 con la fondazione dell'Istituto di arti grafiche di Shanghai, ovvero la prima scuola nel paese a istituire un corso di pittura di nudo. L'innovazione di Liu Haisu non passò inosservata e scatenò le ire delle istituzioni ufficiali che minacciarono più volte di fare chiudere l'Istituto. Ciò nonostante, il nudo iniziò a diffondersi nel paese permettendo a pittori quali Lin Fengmian di sperimentare liberamente con il soggetto. Con la salita al potere di Mao Zedong, le rappresentazioni del nudo vennero considerate inaccettabili e di conseguenza furono abolite; tale divieto venne abrogato solo negli anni Ottanta a seguito della morte del Grande Timoniere e dell'instaurarsi di una nuova leadership portando a una rinascita dell'arte cinese caratterizzata da una grande libertà espressiva. In modo da costruire il secondo capitolo in maniera parallela al primo si è deciso di analizzare le opere di artisti appartenenti agli stessi ambiti di Stieglitz, Klein e Freud, seppur presentati in ordine differente così da mantenere l'aspetto cronologico che contraddistingue la narrazione. Gli anni Ottanta videro la

nascita del collettivo “Beijing dongcun”, tra i cui massimi esponenti è possibile ritrovare Zhang Huan. Zhang Huan è divenuto celebre sin dalle sue prime performance, che vedevano l’artista impegnato a testare i limiti del proprio corpo in latrine nauseabonde o a esplorare tematiche culturali sdraiato nudo su spesse lastre di ghiaccio. Successivamente, l’elaborato introduce al lettore il “Siren Art Studio”, un collettivo composto da quattro artiste considerato un punto fondamentale per lo sviluppo dell’arte femminista cinese. Delle quattro artiste che fanno parte del collettivo si è deciso di concentrarsi su Cui Xiuwen, distintasi per aver sovvertito nei suoi dipinti la relazione tradizionalmente presente tra uomo e donna e che vede in quest’ultima un oggetto sotto il completo controllo del volere maschile. Ultimo artista a chiusura del capitolo è Ren Hang, fotografo molto controverso e discusso che ha messo fine alla sua vita nel 2017. L’interesse di Ren Hang per il corpo umano nella sua essenza più intima è indubbiamente al centro degli scatti dell’artista: egli realizzò fotografie in cui il nudo è inserito in composizioni inusuali che spesso sono state definite oscene e pornografiche.

È proprio il confine tra arte e pornografia che si cerca di delineare nel terzo capitolo, tentando di capire se esistono delle differenze tra la concezione dei due termini in Occidente e in Cina e fornendo così un’iniziale soluzione ad alcuni dilemmi presentati nei primi capitoli dell’elaborato. Successivamente, ci si è concentrati unicamente sulla realtà cinese introducendo il concetto di censura, cercando di identificare le circostanze in cui quest’ultimo viene applicato e mettendolo in relazione con quello di *soft power* culturale. Partendo da un’analisi dei lavori di Ren Hang, Chi Peng e Wang Qingsong, il presente elaborato si propone di investigare i possibili intrecci tra il mondo dell’arte contemporanea cinese e quello della politica, domandandosi se il nudo non possa rappresentare un potente strumento di cui valersi per fini economici o diplomatici.

Lo scopo di questa ricerca è *in primis* delineare le diverse traiettorie che uno stesso soggetto ha intrapreso in due contesti culturali estremamente differenti tra loro individuando gli eventuali punti di contatto, nonché di rappresentare un abbozzato punto di partenza per un discorso più ampio in cui viene approfondito l’uso che viene fatto dell’arte contemporanea (nel particolare di questo elaborato ci si è concentrati per ovvi motivi solo sul nudo) dai governi nel tentativo di propagandare una determinata immagine in ambito internazionale e nella speranza che tale attenzione si trasformi in ingenti entrate nelle casse del paese. Si è cercato di perseguire questi obiettivi mediante un approccio metodologico di tipo deduttivo-induttivo: per la stesura del primo capitolo si è partiti dalla lettura del saggio di Charles Bernheimer “Manet's Olympia: the figuration of scandal” e del libro *Sociologia della cultura* di Mario De Benedittis per ricercare le motivazioni storiche e sociali che hanno portato allo scandalo causato dai dipinti di Manet e al successivo bisogno di abbandonare soggetti artistici del passato a favore di figure vere, non idealizzate. Successivamente, mediante una lettura critica di

libri e articoli di diversi autori si è cercato di rintracciare l'unicità dell'uso fatto del nudo da Stieglitz, Klein e Freud. Un lavoro simile è stato compiuto nella stesura del secondo capitolo, seppur con maggiore difficoltà nel trovare fonti accademiche che approfondissero il lavoro degli artisti cinesi in analisi: per questo motivo si è presa la decisione di fare ricorso alla consultazione di interviste e articoli *online* che bene si addicono alla contemporaneità dei lavori di Cui Xiuwen e Ren Hang. Fondamentali per un maggiore approfondimento delle opere degli artisti facenti parte del secondo capitolo dell'elaborato sono risultate le fonti in lingua cinese, che hanno colmato il vuoto lasciato dalla spesso inesistente letteratura occidentale in merito. Per il terzo e ultimo capitolo si è partiti dagli studi di Beth Eck e Kenneth Clark in materia di nudo e pornografia per svolgere un'analisi induttiva volta a individuare in un primo momento il confine oltre il quale un nudo diviene osceno in Occidente e in Cina, dopodiché si è cercato di collegare il nudo al concetto di *soft power* partendo dalla consapevolezza dell'importanza sempre crescente assunta dall'arte contemporanea cinese in ambito internazionale e dall'analisi dei lavori di Ren Hang, Chi Peng e Wang Qingsong.

CAPITOLO 1

L'evoluzione delle rappresentazioni del nudo in Occidente dall'Ottocento a oggi

1.1 Nudo e Accademismo

Il corpo è lo strumento con cui l'essere umano si interfaccia con il mondo e non c'è da meravigliarsi se sin dalla nascita dell'arte le sue rappresentazioni hanno occupato un ruolo centrale nella pittura divenendo uno dei soggetti prediletti di molti artisti.² La rappresentazione del corpo umano, spesso raffigurato nella sua espressione più intima, ovvero il nudo,³ ha subito numerose trasformazioni nel corso della storia così da accompagnare l'evoluzione degli ideali di bellezza e perfezione che si sono susseguiti nei secoli. La sua rilevanza in ambito artistico è tale che il nudo non può essere inteso come semplice soggetto, ma è una forma d'arte a sé stante.⁴ Nonostante la rappresentazione del nudo nel corso del tempo abbia subito un'evoluzione costante, un carattere che ha mantenuto è rintracciabile nel fatto che esso ha sempre rappresentato il punto di partenza per esprimere concetti e sentimenti più ampi e universali, tant'è che un suo studio potrebbe rivelare informazioni utili sui gusti e sulla mentalità prevalenti in una determinata società in un preciso periodo storico.

Nel XIX secolo la padronanza del nudo era una tappa fondamentale nel percorso di formazione di un artista; tuttavia, tale pratica non era accessibile a tutti poiché limitata alle accademie più prestigiose. Dato l'obiettivo e i futuri contenuti di questo lavoro, risulta fondamentale soffermarsi sulle Accademie Reali di Arte francesi, fondate nel paese nel 1648. Oltre a essere il luogo dove giovani artisti avevano modo di formarsi mettendosi alla prova con soggetti differenti, le Accademie francesi organizzavano annualmente o semestralmente mostre d'arte così da fornire ai propri studenti la possibilità di esporre i loro lavori e di ricevere i primi apprezzamenti dalla critica ufficiale. Facendo ciò, risulta naturale che tali istituzioni avessero il dominio completo del gusto pubblico e fossero l'organismo principale in grado di stabilire quali soggetti dovessero venire rappresentati e secondo quali modalità. Prima di esservi esposto, un dipinto doveva ottenere l'approvazione della giuria: non rispettare i dettami dell'Accademia significava per un aspirante pittore abbandonare il sogno di vedere le proprie opere esposte al fianco di quelle dei più grandi artisti e l'impossibilità di ottenere il favore

² Carolina PRIETO QUIRÓS, Mar RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, "El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX", *Revista de humanidades y ciencias sociales*, 2010, p. 68.

³ In italiano il termine "nudo" assume due connotazioni differenti tra loro. Nella sua accezione più comune, il termine identifica l'essere privo di indumenti e tale accezione sembra sempre alludere al senso di disagio che spesso si prova quando non si è vestiti. Se usato in ambito artistico, lo stesso termine assume una connotazione differente. L'imbarazzo svanisce e lascia posto all'immagine di un corpo armonioso e perfetto. In altre lingue, tra le quali l'inglese, la differenza tra le due connotazioni viene suggerita dall'uso di due termini differenti (nel caso dell'inglese *naked* e *nude*). (Kenneth CLARK, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1995, p. 11).

⁴ *Ivi* p. 12.

della critica. L'arte accademica, il cui ideale risiedeva nell'arte classica antica e nella tradizione europea, mantenne la sua influenza durante tutto il XIX secolo divenendo presto popolare in tutto l'Occidente.⁵

Le numerose scoperte archeologiche che caratterizzarono il Settecento portarono a una vera e propria passione per l'antico, il quale ben presto divenne il principale modello di riferimento per l'elaborazione di nuove opere d'arte. La corrente artistica del Neoclassicismo poggiava le proprie basi su un ritorno allo stile e ai soggetti dell'arte greca e romana, considerate massima espressione di armonia e bellezza formale, e in un tale contesto estrema importanza venne data alle rappresentazioni della figura umana nuda, in quanto massima espressione della potenza della natura. Cimentarsi con il soggetto del nudo era una sfida per un giovane artista: l'assenza di vestiti costringeva gli aspiranti Caravaggio a scontrarsi con numerose difficoltà, quali la resa della muscolatura, la corretta riproduzione dei gesti e la perfetta modulazione delle ombre. L'École Nationale Supérieure des Beaux-arts di Parigi, una delle principali scuole d'arte in Francia, identificava nelle rappresentazioni del nudo (comunemente chiamate *académies*)⁶ una pietra miliare per la formazione accademica di un artista. Per poter acquisire familiarità con il soggetto agli studenti era richiesto di ricopiare dapprima stampe classiche e successivamente calchi in gesso di famose statue del mondo antico in modo da far propri i concetti di contorno, luce e ombra. La loro acquisizione era fondamentale per poter prendere parte a lezioni con modelli dal vivo. Se raffigurato correttamente, il nudo si faceva portatore dei valori di perfezione, purezza, equilibrio e ordine caratteristici delle statue classiche o dei capolavori del Rinascimento, quali la *Venere di Dresda* di Giorgione o la *Venere di Urbino* di Tiziano, e un tale fine veniva raggiunto posizionando la figura in un contesto mitologico o biblico.⁷

Il tedesco Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), considerato uno dei padri della storia dell'arte, era un forte sostenitore di un ritorno alle opere di epoche passate e le sue teorie sul concetto di "bello" giocarono un ruolo fondamentale nella definizione dell'estetica neoclassica, fino a diventarne il manifesto principale. I suoi insegnamenti vennero raccolti nella *summa* del 1756 *Storia dell'arte nell'antichità*. In questi studi Winckelmann affermò che gli antichi erano stati in grado di operare una sintesi di ciò che vi era di bello in natura epurando le proprie opere da ogni gusto personale, spesso il principale ostacolo al raggiungimento della vera bellezza,⁸ e identificò nell'*Apollo del Belvedere* l'opera in grado di rappresentare il più alto ideale di perfezione artistica.

⁵ Tatiana SENKEVITCH, "Between the 'vrai' and the 'beau' of institutional history", *Oxford Art journal*, vol. 38, no. 3, 2015, p. 434.

⁶ Marie LATHERS, "The social construction and deconstruction of the female model in 19th-century France", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 29, no. 2, 1996, p. 24.

⁷ Lynda NEAD, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, Londra: Routledge, 1992, p. 42.

⁸ Johann Joachim WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano: Abscondita, 2017, p. 121.

Solo una completa astrazione dalla realtà e dai suoi problemi avrebbe permesso agli esseri umani di giungere a una completa contemplazione di tale meraviglia.⁹

1.1.1 Alexandre Cabanel

Un dipinto che incarna pienamente l'estetica neoclassica è *La nascita di Venere* del pittore francese Alexandre Cabanel (1823-1889). Nato a Montpellier da una modesta famiglia di artigiani, nel 1834 una borsa di studio gli permise di studiare disegno presso la Scuola di Belle Arti della sua città fino a che, grazie a un percorso accademico eccellente, nel 1840 venne ammesso alla prestigiosa Scuola di Belle Arti della capitale francese.¹⁰ Essere ammessi alla Scuola di Belle Arti di Parigi rappresentava una delle massime ambizioni degli aspiranti artisti poiché essa ogni anno garantiva una borsa di studio a coloro che avessero dimostrato le proprie abilità e la propria superiorità in una feroce competizione con i propri pari. Il *Prix de Rome*¹¹ (la vittoria della borsa di studio garantiva agli studenti di soggiornare per un anno presso la sede romana dell'Accademia di Francia, da qui il nome) era un'attesissima occasione di formazione poiché rappresentava il più alto onore a cui un artista potesse aspirare nella speranza di una lunga e redditizia carriera di fama internazionale e nel 1845 lo vinse proprio Cabanel¹² e soggiornò presso Villa Medici fino al 1851.¹³

La sua fu una carriera esemplare, prodotto del più puro Accademismo che gli permise di diventare uno dei pittori più conosciuti e amati del XIX secolo. Nonostante sia stato realizzato più di un secolo dopo la nascita e la diffusione dello stile neoclassico, il suo dipinto del 1863 *La nascita di Venere* (fig. 1) ne incarna pienamente l'estetica, divenendo un perfetto esempio delle opere d'arte che maggiormente godevano del favore del pubblico e delle istituzioni dell'epoca.

Per la realizzazione di questo dipinto Cabanel riprese uno degli episodi della mitologia antica più celebri e rappresentati nell'arte: la nascita della dea Venere. La figura della dea appare in tutta la sua nudità adagiata sulle onde spumeggianti del mare e attorno a lei si levano in volo cinque putti intenti a festeggiare l'avvenimento al suono di conchiglie. Pacatamente adagiata sulle acque del mare, Venere rivolge il proprio sguardo allo spettatore mentre appoggia delicatamente la mano destra sul viso. Nonostante i colori esprimano freschezza, donando raffinatezza al corpo di Venere in contrapposizione con le tonalità più scure delle onde del mare, il dipinto è immerso in un'atmosfera

⁹ *Ivi* pp. 265-266.

¹⁰ Jean NOUGARET, "De Figuerolles au parc Monceau: Alexandre Cabanel", *Bulletin de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier*, 2009, pp. 145-146.

¹¹ Laura BELTRAME, Elena DEMARTINI e Lavinia TONETTI, *L'arte tra noi. Dal Barocco all'Art nouveau*, Vol. 4, Milano: Mondadori, 2009, p. 139.

¹² L'opera che gli valse la vincita del *Prix de Rome* fu *Le Christ au jardin des Oliviers* del 1844.

¹³ Jean-Michel LENIAUD, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts: 1845-1849*, Parigi: Librairie Droz, 2008, p. 86.

erotica molto forte, suggerita dallo sguardo della dea rivolto all'osservatore, dalla sinuosità con cui è realizzato il suo corpo, dalla postura e dai lunghi capelli biondi che ne lasciano svelato il seno.¹⁴



Figura 1 Alexandre Cabanel, *La nascita di Venere*, 1863, olio su tela, 130 x 225 cm, Parigi, Musée d'Orsay

Il dipinto venne presentato al Salon¹⁵ del 1863 e ottenne il favore del pubblico. Il suo successo fu tale che Napoleone III lo acquistò per arricchire la sua collezione personale.¹⁶

Cabanel era a conoscenza di quali elementi sarebbero stati in grado di garantirgli il favore delle istanze ufficiali e la scelta di inserire nel proprio dipinto un soggetto tratto dalla mitologia classica gli permise di donare alla propria opera una forte essenza erotica senza scatenare le ire del pubblico e mettendolo a riparo dalle accuse di immoralità. L'ambientazione mitologica funse per Cabanel da pretesto per scontrarsi con il soggetto del nudo senza rinunciare alla sua componente più sensuale e accattivante.

Nonostante l'enorme successo ottenuto, *La nascita di Venere* fu anche oggetto di critiche. Impossibile non riportare le parole dello scrittore Émile Zola, grande oppositore dell'Accademismo e difensore di quegli artisti che pochi anni dopo avrebbero portato alla nascita dell'Impressionismo, definito dallo scrittore una corrente artistica rivoluzionaria, autentica e originale.

Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houppes, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz; vous aurez l'idéal de M. Cabanel. Cet heureux artiste a résolu le difficile problème de rester sérieux et de plaire. [...] Voyez au Camp-de Mars *La*

¹⁴ MUSÉE D'ORSAY, "Alexandre Cabanel. La nascita di Venere", in *Musée d'Orsay*, n.d., https://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/pittura/commentaire_id/la-nascita-di-venere-23066.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=c236147992#:~:text=La%20Nascita%20di%20Venere%20%C3%A8,e%20nella%20di,13%20febbraio%202021.

¹⁵ Mostra d'arte ufficiale fondata nel 1667 da Luigi XIV.

¹⁶ Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Parigi: École nationale des chartes, 2005, p. 788.

naissance de Vénus. La déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os, - cela serait indécent, - mais une sorte de pâte d'amande blanche et rose.¹⁷

La nascita di Venere viene spesso accostato a un dipinto di Édouard Manet che in quello stesso anno catturò l'attenzione del pubblico, ma per motivi diametralmente opposti a quelli che spinsero i cittadini parigini ad affollare il Salon del 1863 nella speranza di ritrovarsi faccia a faccia con il capolavoro di Cabanel. L'opera in questione è l'*Olympia*, oggi conservata al Musée d'Orsay.

1.1.2 Édouard Manet

1.1.2.1 Olympia

Il dipinto di Manet e quello di Cabanel presentano essenzialmente lo stesso soggetto: una donna nuda distesa. Ciò nonostante, l'*Olympia* (fig. 2) non godette della fama che venne invece riservata a *La nascita di Venere*, ma suscitò uno scandalo di enormi dimensioni¹⁸ costringendo Manet a una lotta continua con i circoli ufficiali, i quali vedevano in lui un provocatore mosso dal solo desiderio di scontrarsi con la morale borghese.¹⁹



Figura 2 Édouard Manet, *Olympia*, 1863, olio su tela, 130 x 190 cm, Parigi, Musée d'Orsay

Fin dal primo sguardo l'*Olympia* risulta essere una reinterpretazione in chiave moderna della *Venere di Urbino* di Tiziano, della *Maja desnuda* di Goya e della più recente *Odalisca con schiava* di Ingres;²⁰ tuttavia Manet si discosta dai suoi maestri rifiutando qualsiasi tentativo di idealizzazione del nudo femminile. Il dipinto ha per protagonista una donna nuda (fatta eccezione per le scarpe) semisdraiata su un letto disfatto. Il corpo perlaceo della donna viene accostato alla figura di una serva

¹⁷ Leo HOEK, *Titres, toiles et critique d'art: déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam: Rodopi, 2001, p. 75.

¹⁸ MUSÉE D'ORSAY, "Edouard Manet. Olympia", in *Musée d'Orsay*, n.d., https://m.musee-orsay.fr/it/opere/commentaire_id/olympia-7087.html, 26 febbraio 2021.

¹⁹ Federica AMIRAGLIO e Marcello VENTURI, *Manet*, Milano: Rizzoli, 2003, p. 80.

²⁰ Francesco CRICCO, Giorgio DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro: itinerario nell'arte. Dal Barocco al Postimpressionismo*, Vol. 4, Bologna: Zanichelli, 2012, p. 1582.

nera intenta a porgerle un mazzo di fiori e a quella di un gatto posto ai suoi piedi.²¹ Il quadro destò scandalo per due motivi: per il soggetto e per la tecnica pittorica utilizzata. I forti contrasti, l'assenza di volume, di prospettiva e chiaroscuro, le forme imperfette (il viso di Olympia risulta squadrato e le gambe corte)²² valsero a Manet l'accusa di dipingere in modo primitivo e approssimativo.²³ Per quanto riguarda il soggetto, il pubblico dell'epoca era certo di non trovarsi più davanti a una dea, ma a una prostituta. Nel volto di *Olympia*²⁴ (pseudonimo di molte cortigiane dell'epoca)²⁵ era possibile riconoscere quello di Victorine Meurant, cortigiana amica del pittore, e in un tale contesto il mazzo di fiori che la serve è intenta a porgerle risulta essere un inequivocabile dono di un cliente.

Il contrasto con la *Venere di Cabanel* è innegabile: il nudo della ragazza risulta privo della dolcezza e della sinuosità che caratterizzavano i corpi delle divinità mitologiche spesso protagoniste di dipinti, ma il culmine dello scandalo venne raggiunto dalla posa volutamente sdegnosa che ricorda le immagini pornografiche dei salotti mondani²⁶ e dallo sguardo impudico rivolto con decisione verso lo spettatore che, contrariamente a come accade ne *La nascita di Venere*, non viene velato, privando il dipinto di qualsiasi accenno romantico.²⁷

²¹ A prima vista, la presenza di un gatto nero nel dipinto potrebbe non destare sconcerto o turbamento, ma se accostiamo l'*Olympia* a *La Venere di Urbino* di Tiziano (opera a cui sappiamo che Manet si ispirò per la realizzazione del suo dipinto), possiamo notare come la figura del gatto sia stata usata per sostituire quella di un cane addormentato, tradizionalmente simbolo di fedeltà coniugale. L'ennesimo schiaffo alla morale borghese alla quale Manet cercava di ribellarsi. Inoltre, va ricordato che il francese *chatte* oltre che per l'animale, viene utilizzato per riferirsi ai genitali femminili. (John MOFFITT, "Provocative felinity in Manet's *Olympia*", *Notes in the History of Art*, 1994, p. 22).

²² BELTRAME, DEMARTINI, TONETTI, *L'arte tra noi...*, op. cit., pp. 238-239.

²³ CRICCO, DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro...*, op. cit., p. 1582.

²⁴ Il nome "Olympia" è del tutto assente nell'onomastica francese. La versione francese del nome è "Olympe", il suffisso "-ia" gli dona una connotazione latina o, nonostante la lingua non presenti la lettera "y", italiana. Le opere teatrali o letterarie francesi del XIX secolo (tra le quali citiamo *La dama delle camelie* di Alexandre Dumas figlio) nel riferirsi a donne di facili costumi prediligevano la variante francese del termine, fatta eccezione per quando l'opera presentava un chiaro riferimento a personaggi stranieri. Sharon Flescher nel suo saggio "More on a name: Manet's *Olympia* and the defiant heroine in Mid-Nineteenth-Century France" ipotizza che nell'intitolare il suo dipinto "Olympia", Manet si sia rifatto all'omonima protagonista di *Herculanum*, un'opera in quattro atti del compositore francese Féliciene David, presentata all'Opéra National de Paris nel 1859. L'*Olympia* di David è una donna forte in pieno controllo del suo destino che manipola gli uomini per raggiungere i propri obiettivi. Nel riprendere il nome di una donna arrogante e sicura di sé Manet voleva forse lanciare una sfida all'establishment artistico sottolineando il suo rifiuto di ottemperare a regole prescritte e vetuste. (Sharon FLESCHER, "More on a name: Manet's 'Olympia' and the defiant heroine in Mid-Nineteenth-Century France", *Art journal*, vol. 45, no. 1, 1985, pp. 27-29, 33).

²⁵ AMIRAGLIO, VENTURI, *Manet*, op. cit., p.80.

²⁶ CRICCO, DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro...* op. cit., p. 1582.

²⁷ AMIRAGLIO, VENTURI, *Manet*, op. cit., p.80.

Lo sdegno causato dal dipinto fu tale che le autorità parigine dovettero intervenire collocando un poliziotto a guardia del quadro per evitare che il pubblico vi ci scagliasse contro la propria ira sputandoci addosso o tentando di farlo a pezzi.²⁸

Molte furono le critiche nella stampa ufficiale. Il critico Geronte affermò “cette Vénus hottentote, au chat noir, exposée toute nue sur son lit, comme un cadavre sur les dalles de la Morgue, cette Olympia de la rue Mouffetard, morte de fièvre jaune et déjà parvenue à un état de décomposition avancée.”,²⁹ mentre Victor de Jankovitz scrisse “l’auteur nous représente, sous le nom d’Olympia, une jeune fille couchée sur un lit [...] L’expression du visage est celle d’un être prémature et vicieux; le corps d’une couleur faisandée, rappelle l’horreur de la Morgue.”³⁰ Il fatto che critici diversi facciano tutti riferimento a “la Morgue” (l’obitorio), non è un caso. La parola infatti designava l’edificio dove venivano esposti i morti senza nome di Parigi nella speranza che vedendoli qualcuno riuscisse a identificarli e per questo motivo il termine divenne molto presto sinonimo di una morte orribile. Questo vocabolo, inoltre, veniva utilizzato per riferirsi a un tipo di espressione facciale particolarmente cupa, forse proprio quella presente sui volti dei cadaveri.³¹

Fortunatamente, alle numerose critiche si opposero i favori di coloro che avevano visto nell’*Olympia* un dipinto innovativo e moderno, e tali persone vennero capitanate *in primis* da Zola, il quale prese le parti di Manet in un suo articolo affermando che l’unico difetto di *Olympia* era quello di assomigliare a molte signorine dell’epoca cogliendone così il potenziale scandaloso reso grazie a uno stile rivoluzionario in contrasto con la pittura svenevole in voga allora.³²

Zola e Manet erano accomunati da un forte sentimento di stima reciproca. Lo scrittore prese le difese di Manet in un pamphlet nel quale evidenziava i tratti più innovativi della sua pittura sottolineando come lo considerasse uno dei futuri maestri della scena pittorica francese; Manet ricambiò la cortesia eseguendo nel 1868 un ritratto in cui lo scrittore venne raffigurato nel suo studio circondato da elementi che mettono in risalto la sua personalità, i suoi interessi e il suo mestiere suggellando così la nascita di una profonda e duratura amicizia.³³

²⁸ Caroline VAN ECK, “Works of art that refuse to behave: agency, excess, and material presence in Canova and Manet”, *New literary history*, vol. 46, no. 3, 2015, p. 422.

²⁹ Timothy CLARK, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, New York: Knopf, 1985, p. 289.

³⁰ *Ivi*, p. 288.

³¹ *Ivi*, p. 289.

³² AMIRAGLIO, VENTURI, *Manet*, op. cit., p. 80.

³³ MUSÉE D’ORSAY, “Edouard Manet. Emile Zola”, in *Musée d’Orsay*, n.d., https://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/pittura/commentaire_id/emile-zola-3581.html?S=2&tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=c00939b3c8, 16 febbraio 2021.

Frequenti furono le occasioni in cui Zola si schierò controcorrente a favore di Manet senza risparmiare parole sprezzanti contro coloro che non riuscivano a coglierne il genio e difendendolo quando le sue opere venivano definite volgari e indecenti, come accadde con uno dei dipinti più celebri dell'autore, *La colazione sull'erba* (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1863).

1.1.2.2 La colazione sull'erba

Benché in questo elaborato si sia presa la decisione di concentrarsi in primo luogo *sull'Olympia* (decisione favorita dall'evidente paragone tra il dipinto e *La nascita di Venere* di Cabanel), fu *La colazione sull'erba* (fig. 3) il primo quadro di Manet a sconvolgere gli animi dei parigini divenendo uno dei dipinti emblematici dell'Ottocento e dando così inizio alla sua tribolata carriera. Secondo la testimonianza di Antonin Proust, l'idea del soggetto fu suggerita a Manet una domenica di agosto del 1862, quando egli era perso a osservare alcune persone intente a fare il bagno nella Senna. Questa vista suggerì al pittore di dar vita a un nudo immerso in un ambiente bucolico pur nella consapevolezza che la realizzazione di un tale dipinto sarebbe stata accompagnata da numerose critiche: "On m'éreintera. On dira ce qu'on voudra."³⁴



Figura 3 Édouard Manet, *La colazione sull'erba*, 1863, olio su tela, 208 x 264 cm, Parigi, Musée d'Orsay

La tela (rifiutata dalla giuria del Salon del 1863) venne esposta con il titolo *Le bain* (*Il bagno*) al Salon des Refusés, un salone parallelo a quello ufficiale organizzato da Napoleone III per permettere agli artisti i cui dipinti erano stati rifiutati dall'Accademia parigina di aver un posto dove

³⁴ Rolf LÆSSØE, "Édouard Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe* as a veiled allegory of painting", *Artibus et historiae*, vol. 6, no. 51, 2005, p. 215.

poter esporre le proprie opere.³⁵ *La colazione sull'erba* divenne in poco tempo l'opera più chiacchierata.

Il soggetto e la composizione del dipinto sono il risultato di un lungo studio dei maestri del passato con particolare attenzione alla tradizione pittorica del Cinquecento. Nella scelta di rappresentare una conversazione informale tra tre personaggi, di cui solo due vestiti, possiamo riscontrare il desiderio di Manet di rifarsi al *Concerto campestre* di Tiziano (1509-1511, all'epoca attribuito a Giorgione),³⁶ mentre la collocazione delle figure evoca il *Giudizio di Paride* di Raffaello, dipinto andato perduto, ma di cui Manet era a conoscenza grazie a un'incisione di Marcantonio Raimondi.³⁷

Come sarebbe accaduto con l'*Olympia* pochi mesi dopo, l'ambientazione contemporanea del quadro suscitò un enorme clamore. I due uomini (per i quali posarono come modelli uno dei fratelli di Manet e Ferdinand Leenhoff, il futuro cognato)³⁸ sono vestiti secondo la moda dell'epoca lasciando pochi dubbi sulla collocazione temporale dei soggetti ed essi paiono intenti a conversare con una giovane donna nuda, la quale non dimostra affatto interesse verso i due uomini, ma si rivolge allo spettatore con un enigmatico sorriso.³⁹ *La colazione sull'erba* venne criticato per la volgarità dell'esecuzione pittorica,⁴⁰ ma ciò che destò i maggiori clamori fu il nudo in quanto non rappresentava una figura mitologica, bensì una comune prostituta nei cui lineamenti possiamo nuovamente ritrovare quelli della sopracitata Victorine Meurant. Ad aggravare il tutto, la donna non è semplicemente nuda, ma come suggeriscono i suoi abiti abbandonati nell'angolo in basso a sinistra del dipinto, ha scelto di denudarsi, forse spinta dal desiderio di bagnarsi nel fiume che si scorge in secondo piano. La scelta di Manet di dipingere "il vero" senza alcuna tendenza all'idealizzazione dei suoi soggetti rese l'opera inaccettabile agli occhi del pubblico.

³⁵ ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, "Salon des Refusés", in *Encyclopedia Britannica*, 2008, <https://www.britannica.com/art/Salon-des-Refuses>, 16 febbraio 2021.

³⁶ MUSÉE D'ORSAY, "Edouard Manet. La colazione sull'erba", in *Musée d'Orsay*, n.d., https://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/pittura/commentaire_id/la-colazione-sullerba-788591.html?S=2&tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=579164145b, 16 febbraio 2021.

³⁷ BELTRAME, DEMARTINI, TONETTI, *L'arte tra noi...*, op. cit., p. 243.

³⁸ Susan WALLER, "Realist quandaries: posing professional and proprietary models in the 1860s", *The Art Bulletin*, vol. 89, no. 2, 2007, p. 239.

³⁹ BELTRAME, DEMARTINI, TONETTI, *L'arte tra noi...*, op. cit., p. 244.

⁴⁰ Manet venne criticato per il suo uso della prospettiva e del chiaroscuro secondo una tecnica lontana dalla tradizione accademica. (CRICCO, DI TEODORO, *Il Cricco di Teodoro...*, op. cit., p. 1581).

1.1.2.3 La figurazione dello scandalo

Per poter comprendere più a fondo le vere motivazioni che valsero a Manet gli appellativi di “disgraziato francese” e “persona indecente”⁴¹ bisogna inserire la sua persona e i suoi dipinti all’interno di un contesto più ampio, arrivando a concepire i quadri in quanto agenti sociali, ovvero soggetti in grado di agire attivamente nel processo di strutturazione della realtà. Tradizionalmente le rappresentazioni del nudo venivano concepite per compiacere gli spettatori (presumibilmente uomini)⁴² e in un tale contesto esso risultava essere un mero oggetto erotico offerto in mostra al piacere e alle fantasie maschili.⁴³ Ciò appare evidente se si pensa che nella maggior parte delle rappresentazioni di nudo post-rinascimentali i corpi venivano rappresentati in posizione frontale, quasi volessero offrirsi in dono allo spettatore. Nel caso in cui nel dipinto appariva anche un soggetto maschile,⁴⁴ l’attenzione della donna era raramente diretta verso di lui: ella tendeva a distogliere lo sguardo dal suo amante per focalizzarsi su un punto non preciso della tela o si rivolgeva direttamente allo spettatore quasi a consacrarlo quale suo amante segreto. Tale pratica volta all’adulazione dell’ego maschile raggiunse il suo apice con l’arte accademica del XIX secolo.⁴⁵

Alla luce di ciò, appare chiaro perché lo scandalo che accompagnò i due quadri appena analizzati ebbe origine *in primis* dallo sguardo di Victorine Meurant, così lontano dalle occhiate timide e pudiche tradizionalmente presenti nei dipinti di nudo. La fermezza dello sguardo di Victorine rende difficile, se non impossibile, all’osservatore ridurla a un mero oggetto di desiderio carnale permettendole di riprendere il controllo della propria sessualità. Il motivo di tanto scandalo risiede proprio qui: tradizionalmente il fine massimo del pittore era stato quello di accogliere lo sguardo dello spettatore perché solo attraverso di esso egli sarebbe stato in grado di ricevere l’attenzione e il rispetto che gli avrebbero permesso di aver successo. Come affermato in precedenza, nel caso in cui il soggetto rappresentato sia un nudo femminile, il suo sguardo aveva il compito di accogliere quello dello spettatore così da dargli l’impressione di essere riuscito a impossessarsi della donna in questione. Se ci soffermiamo sulle figure femminili protagoniste dell’*Olympia* e de *La colazione sull’erba*, possiamo notare come i loro sguardi sfidino l’autorità dello spettatore maschile paralizzandolo, in

⁴¹ AMIRAGLIO, VENTURI, *Manet*, op. cit., p. 78.

⁴² Ad avvalorare quanto appena affermato, è doveroso sottolineare come i corpi femminili venissero rappresentati completamente glabri, eliminando qualsiasi accenno al desiderio sessuale femminile spesso simboleggiato dalla peluria pubica. (Charles BERNHEIMER, “Manet’s Olympia: the figuration of scandal”, *Poetics today*, vol. 10, no. 2, 1989, p. 258).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Si prenda come esempio *Bacco*, *Cerere e Cupido* del pittore olandese Hans von Aachen (1552-1615).

⁴⁵ John BERGER, *Ways of seeing*, Londra: Penguin books, 1972, pp. 56-57.

quanto egli, partito nella convinzione di essere un osservatore,⁴⁶ si rende in realtà conto di essere colui che viene osservato, nonché l'oggetto dei sordidi apprezzamenti che fino a poco prima riservava ai numerosi nudi femminili che abitano i dipinti accademici.⁴⁷

Per poter comprendere appieno lo spirito anticonformista delle opere di Manet, è necessario mettere da parte *La colazione sull'erba* e concentrarsi unicamente sull'*Olympia*, in quanto l'analisi di altri due particolari risultano essere estremamente utili nell'esemplificare il motivo di un tale scandalo. Ci si è appena soffermati su quanto lo sguardo delle due protagoniste femminili di Manet sia uno dei principali fattori che ha portato il pubblico parigino a demonizzare il pittore. Se ci si sofferma sullo sguardo di Olympia è possibile notare come esso risulti essere in forte contrasto con la posa della ragazza: sdraiata sul divano di un bordello, a prima vista ella sembra invitare lo spettatore a prendere possesso del suo corpo, ma il suo corpo così disobbediente ai canoni estetici dell'epoca, quasi morboso, interrompe qualsiasi fantasia maschile e lei sembra compiacersene posando in maniera sicura di sé, quasi a sfidare lo spettatore.⁴⁸ Egli, nel momento in cui i suoi sogni erotici si scontrano con la dura realtà, inizia a osservare alcuni particolari che a prima vista gli erano sfuggiti. Si rende conto di non essere in una posizione di dominio, bensì sente lo sguardo di Olympia che lo scruta e capisce di essere vittima di oggettivazione (situazione per lui nuova), si rende conto che la donna più che nuda è svestita (il suo è solo uno stato temporaneo e non "naturale" di permanente disponibilità sessuale); infine riconosce l'ambientazione del dipinto, inserisce Olympia all'interno delle pareti di un bordello e l'unico modo per farlo è esserne un cliente abituale.

Ecco spiegata, prendendo in prestito il titolo del saggio di Charles Bernheimer, la figurazione dello scandalo. L'unica colpa attribuibile a Manet è di aver reso la borghesia francese del XIX secolo consapevole dei propri vizi. Visitando il Salon e soffermandosi a osservare *La colazione sull'erba* e in seguito l'*Olympia* (benché il dipinto sia datato 1863, esso venne esposto al Salon solo nel 1865) gli spettatori vedevano rappresentate le perversioni che avevano provato per anni a tener nascoste e l'unico modo per mantenerle celate era far sì che tali dipinti venissero definiti osceni, venissero rimossi dal Salon e che Manet venisse additato in quanto persona volgare e indecente. Dipinti quali

⁴⁶ Laura Mulvey nel suo saggio "Visual pleasure and narrative cinema" sostiene che lo spettatore maschile trae piacere dall'osservare un corpo femminile secondo due diverse modalità: lo sguardo diretto (come nel caso dell'*Olympia*) o tramite l'identificazione con un personaggio maschile posto all'interno del dipinto (quali i putti che circondano il corpo della dea nel dipinto di Ingres datato 1808-1848 *Venere Anadiomene*). (Laura MULVEY, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 11-12).

⁴⁷ Lisa MOORE, "Sexual agency in Manet's *Olympia*", *Textual practice*, vol. 3, no. 2, 1989, p. 226.

⁴⁸ BERNHEIMER, "*Manet's Olympia...*", cit., p. 266.

la *Nascita di Venere* di Cabanel venivano concepiti con il fine di attrarre e accogliere lo sguardo dello spettatore nella speranza di conquistarne il favore e avere una lunga carriera di successo.

Manet era mosso dal desiderio di rappresentare il vero, non fantocci idealizzati inseriti all'interno di cornici mitologiche o religiose e questo suo desiderio lo portò a scontrarsi con schemi vetusti fino a provocare una vera e propria bufera che aprì la strada alla nascita dell'Impressionismo e in seguito della pittura moderna. Sarebbe sbagliato definire Manet un iconoclasta: egli aveva studiato e aveva a cuore i maestri del passato quali Tiziano, Giorgione e Goya; tuttavia, questo suo amore si scontrava con la consapevolezza che il mondo rappresentato nei dipinti dei suoi maestri apparteneva a epoche lontane ed era necessario tenere il passo con il progresso muoversi in mezzo alla realtà quotidiana della gente comune alla ricerca di quelle peculiarità che ognuno di noi si porta inconsapevolmente dietro e che non ci rende meno eroici o meno degni di nota dei grandi eroi della mitologia. Nobili, ricchi borghesi erano i protagonisti di un'epoca oramai al tramonto e nei quadri di Manet vedevano un costante riferimento alla loro imminente scomparsa, nonché una denuncia alle loro scappatelle nei bordelli di Parigi e al vizio di ridurre le donne a un mero giocattolo erotico, non riconoscendo la loro sessualità e la loro persona. Tali elementi fanno di Manet e della sua pittura un *unicum* all'interno dell'ambiente artistico francese di fine Ottocento e furono fondamentali per la rivoluzione artistica che si avrà negli anni successivi. Tale rivoluzione interessò inevitabilmente le rappresentazioni del nudo. I capolavori di Manet avevano dimostrato che le opere dei maestri del passato non dovevano essere copiate senza lasciare che nulla dell'artista rimanesse sulla tela, ma dovevano essere intese come punto di partenza per creare qualcosa di nuovo in grado di esprimere l'interiorità dell'artista portandolo a una continua ricerca di uno stile più personale, ma che fosse allo stesso tempo espressione di modernità.⁴⁹ *La colazione sull'erba* e *l'Olympia* scardinarono i canoni estetici dell'Accademismo divenendo un simbolo del rifiuto del nudo inserito all'interno di una cornice mitologica o religiosa e un simbolo della necessità di rappresentare persone ordinarie in situazioni comuni, in quanto anch'esse degne di essere esposte all'interno dei Salon più importanti. Tuttavia, forse conscio del rischio preso con la realizzazione di questi due dipinti o scoraggiato dall'immaginario comune costituitesi che lo designava in quanto personaggio pericoloso, dopo il 1863 Manet smise di rappresentare un simile soggetto nelle sue opere.⁵⁰ Nonostante ciò, pittori a lui contemporanei non permisero che i suoi tentativi di rompere schemi oramai vetusti fossero stati vani e due tra loro, Edgar Degas e Henri de Toulouse-Lautrec, arrivarono a protestare pubblicamente contro l'artificialità dei nudi esposti nel Salon.⁵¹

⁴⁹ AMIRAGLIO, VENTURI, *Manet*, op. cit., p. 64.

⁵⁰ CLARK, *The nude. A study...*, op. cit., p. 164.

⁵¹ *Ibidem*.

1.2 La lezione di Manet

Sebbene non abbia mai preso ufficialmente parte al movimento, il nome di Manet viene spesso associato a quello dell'Impressionismo. Questa associazione è giustificata dal fatto che egli viene ricordato per essere stato il precursore di una pittura estremamente sensibile a un ragionato accostamento dei colori piuttosto che a una resa verosimile dei volumi e questi elementi pochi anni più tardi divennero i capisaldi della pittura Impressionista (tra i quali maggiori esponenti ricordiamo Claude Monet, Edgar Degas, Pierre-Auguste Renoir e Camille Pissarro) che si sarebbe sviluppata nella seconda metà dell'Ottocento. Contrariamente ai quadri di Monet e degli altri pittori che divennero parte integrante della corrente, i dipinti di Manet non presentano accostamenti tra colori puri, ma mantengono forti contrasti di colore grazie all'uso del bianco e del nero (tonalità del tutto assenti nella tavolozza degli Impressionisti), danno molta importanza all'equilibrio tra i diversi elementi che danno vita all'opera d'arte e continuano a mantenere un forte collegamento con le opere dei maestri del passato. Non essendo un paesaggista, il padre dell'*Olympia* mantenne una preferenza per la pittura in atelier piuttosto che *en plein air* e mentre gli Impressionisti si dedicarono all'organizzazione di mostre libere che non prevedevano la presenza di una giuria o di premi nel tentativo di ribellarsi all'egemonia dei Salon,⁵² Manet era convinto che la rivoluzione dovesse passare per i canali ufficiali e cercò di combattere l'arte accademica che tanto detestava dall'interno.⁵³

1.2.1 Edgar Degas e il nudo

Manet strinse un legame di amicizia con molti esponenti del movimento, in particolare viene ricordato il rapporto che egli aveva con Degas, incontrato per la prima volta al Louvre nel 1861.⁵⁴ Numerosi sono i punti di contatto tra i due artisti: vicini d'età (Degas era più giovane di Manet di due anni), entrambi godevano di un'elevata estrazione sociale e condividevano un forte interesse per la grandezza spesso celata della vita quotidiana. Un altro punto di contatto è rintracciabile nella distanza più volte sottolineata da Degas tra le sue opere e quelle degli Impressionisti, distanza evidente

⁵² La prima mostra di coloro che avrebbero poi fatto parte dell'Impressionismo (allora Monet, Pissarro, Cézanne, Renoir e Degas non esponevano con il nome di "Impressionisti", ma si limitavano a far parte della "Société anonyme coopérative") venne aperta al pubblico il 15 aprile 1874. Il cronista d'arte Louis Leroy trovandosi di fronte a *Impression, soleil levant* (Monet, 1872) ironizzò sul titolo del dipinto e provocatoriamente si riferì agli artisti della mostra con il titolo di "impressionisti", non aspettandosi che questo appellativo sarebbe piaciuto tanto da divenire il nome di una vera e propria corrente artistica. (BELTRAME, DEMARTINI, TONETTI, *L'arte tra noi...*, op. cit., p. 239).

⁵³ AMIRAGLIO, VENTURI, *Manet*, op. cit., p. 67.

⁵⁴ Sebastian SMEE, *The art of rivalry. Four friendships, betrayals, and breakthroughs in Modern art*, New York: Penguin Random House, 2016, p. 117.

nell'uso che egli fece della luce artificiale e nella sua predilezione per i luoghi chiusi che possiamo ritrovare nei suoi dipinti più celebri aventi come soggetto giovani danzatrici.⁵⁵

Il nudo fu uno dei soggetti centrali nella pittura di Degas, tant'è che lo accompagnò durante tutto il corso della sua carriera artistica. Con il passare degli anni tale soggetto venne presentato secondo soluzioni espressive differenti: i primi nudi dell'artista, risultato di un attento studio dell'arte classica, lasciarono spazio a figure più moderne inserite in contesti attuali, spesso rappresentate in situazioni intime.⁵⁶ L'evoluzione dei suoi soggetti fu accompagnata dall'evoluzione delle tecniche pittoriche utilizzate.⁵⁷

Egli venne ammesso all'École des Beaux-Arts nel 1855, tuttavia, avendo studiato in un primo momento da auto-didatta passando ore a ricopiare i capolavori dei maestri italiani del Rinascimento esposti al Louvre,⁵⁸ sentì presto il desiderio di abbandonare le lezioni e di accrescere le proprie conoscenze tramite l'esperienza diretta, ovvero ripercorrendo le tracce dei suoi maestri in Italia. Dal 1856 al 1859, Degas visse a Napoli, Roma, Assisi e Firenze. Durante il suo soggiorno egli studiò e ricopiò diligentemente le opere dei maestri antichi assimilandone l'uso del colore e la strutturazione dell'impianto compositivo, ma allo stesso tempo ebbe modo di mettere sé stesso alla prova adottando soluzioni moderne e innovative. Quanto appreso durante i tre anni passati in Italia emerge nel dipinto del 1860 *Giovani spartani che si esercitano alla lotta* (fig. 4). Il titolo dell'opera presenta un chiaro richiamo all'antichità e ciò in un primo momento potrebbe sollevare degli interrogativi alla luce di quanto Degas trovasse limitanti i dettami dell'arte accademica. La scelta di un tale soggetto è giustificata dall'iniziale intenzione dell'artista di diventare un pittore di soggetti storici e gli permise di mettere in pratica quanto aveva appreso durante i suoi studi, i suoi viaggi e le numerose visite al Louvre. Nonostante il soggetto richiami alla mente i dipinti dell'Accademismo, Degas diede vita ai giovani ragazzi spartani secondo soluzioni artistiche innovative.⁵⁹

⁵⁵ Marina FERRETTI, "Degas, un pittore impressionista?", in *Musée d'Orsay*, 2015, <https://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/allesterno/mostre/article/degas-43226.html?cHash=c8cbb47a0c>, 1 marzo 2021.

⁵⁶ MUSEUM OF FINE ARTS – BOSTON, "Degas and the nude", in *MFA Boston*, 2011, <https://www.mfa.org/exhibitions/degas-and-nude>, 3 marzo 2021.

⁵⁷ Spinto dal desiderio di ricercare nuove possibilità espressive, Degas impiegò tecniche pittoriche differenti tra loro, pur mantenendo una predilezione per il disegno a pastello in quanto gli permetteva di dar sfogo velocemente al proprio impeto creativo senza dover aspettare i tempi di preparazione dei materiali e di asciugatura necessari una volta steso il colore sulla tela. Egli sperimentò con l'acquaforte, la litografia e con il passare dell'età anche con la scultura. Egli viene inoltre ricordato per aver riportato in auge la tecnica del monotypo. (MUSÉE D'ORSAY, "Degas e il nudo", in *Musée d'Orsay*, 2012, https://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/ai-musei/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/0/article/degas-et-le-nu-30632.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=0bac5ed6c0, 5 marzo 2021.

⁵⁸ Egli realizzò copie della *Nascita di Venere* di Botticelli, della *Crocefissione* di Mantegna e dello *Schiavo morente* di Michelangelo. (Adele WAGSTAFF, *Painting the nude in oils*, Ramsbury: Crowood Press Ltd, 2015, p. 59).

⁵⁹ Patrick BADE, *Edgar Degas*, New York: Parkstone Press, 2012, pp. 9, 28.



Figura 4 Edgar Degas, *Giovani spartani che si esercitano*, 1860-62, olio su tela, 109 × 154,5 cm, Londra, National Gallery

Sulla sinistra del dipinto troviamo quattro giovani spartane intente a lanciare una sfida a gruppo di ragazzi posto sulla destra. I corpi degli adolescenti, seppur fieri, appaiono acerbi e richiamano alla mente i disegni del Pollaiuolo e le figure dei vasi classici del VI secolo.⁶⁰ L'influsso della pittura accademica è riscontrabile nella rigida impostazione compositiva basata su una precisa simmetria, nella stesura del colore e nell'intento didascalico dell'opera, riprendendo l'idea per cui i dipinti dovevano rappresentare eventi che avrebbero poi contribuito all'insegnamento morale delle persone. Tuttavia, i nudi vengono rappresentati in maniera naturalistica e ciò viene sottolineato dalla spontaneità delle espressioni sui visi dei giovani.⁶¹ L'unione di due estetiche così diverse tra loro (quella classica suggerita dal soggetto e quella realistica suggerita dal nudo dei giovani) sollevò numerose critiche.⁶²

A partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, Degas realizzò una serie di dipinti ambientati in bordelli e di conseguenza aventi come protagoniste delle prostitute. La scelta di rappresentare delle prostitute nel loro luogo di lavoro segnò la rottura definitiva di Degas con i nudi idealizzati dell'arte accademica.

Le prostitute di Degas sono donne vere e il loro corpo venne rappresentato senza tralasciarne alcun difetto. Esse sono robuste, i lineamenti del viso appaiono scimmieschi, la loro fronte è spesso bassa e in ciò possiamo forse trovare un richiamo alla criminologia moderna che in essa identificava una delle caratteristiche fisionomiche che maggiormente predisponavano un individuo alla

⁶⁰ CLARK, *Il nudo...*, op. cit., p. 217.

⁶¹ Giovanna ROCCHI, Giovanna VITALI, *Degas*, Firenze: Rizzoli, 2003, p. 74.

⁶² Martha LUCY, "Reading the animal in Degas's *Young spartans*", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 2, no. 2, 2003, p. 55.

criminalità.⁶³ Considerando i modelli estetici prevalenti all'epoca in cui questa serie di dipinti venne realizzata, esse non appaiono particolarmente attraenti, poiché estremamente lontane dall'archetipo della dea che aveva nutrito per secoli le fantasie erotiche maschili.⁶⁴



Figura 5 Edgar Degas, *Il cliente*, 1879, monotipo in inchiostro nero su carta vergata, 22 x 16,4 cm, Parigi, Musée Picasso

Dipinti quali *Il cliente* (fig. 5) probabilmente funsero al pittore come esercitazione nel momento in cui iniziava a scontrarsi con un soggetto nuovo e ciò viene suggerito dal fatto che gran parte dei monotipi facenti parte della serie dedicata ai bordelli furono regalati da Degas ad alcuni suoi amici e vennero esposti pubblicamente solo dopo la morte dell'artista.⁶⁵

Sorte diversa ebbe la serie di nudi a pastello raffiguranti donne colte in attività quotidiane apparentemente banali, quali lavarsi e pettinarsi i capelli che venne esposta nel 1886 all'ultima mostra degli Impressionisti (figg. 6, 7).

⁶³ Hollis CLAYSON, *Painted love. Prostitution in French Art of the Impressionist era*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2003, p. 47.

⁶⁴ Anne LOCKHART, "Three monotypes by Edgar Degas", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 64, no. 9, 1977, p. 301.

⁶⁵ Robert HERBERT, "Degas & women", in *The New York Review*, 1996, <https://www.nybooks.com/articles/1996/04/18/degas-women/>, 4 marzo 2021.



Figura 6 Edgar Degas, *La tinozza*, 1886, pastello su carta, 60 x 83 cm, Parigi, Musée d'Orsay



Figura 7 Edgar Degas, *Dopo il bagno*, 1884, pastello su carta, 50 x 50 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Una differenza con i nudi accademici appare subito evidente: le donne vengono rappresentate di schiena come se non fossero a conoscenza della figura del pittore intenta a delinearne le forme sulla tela. Riprendendo le parole di Degas, loro sono “bestie umane” che non hanno altra preoccupazione se non la propria igiene e la cura del proprio corpo.⁶⁶ Nonostante il soggetto rappresentato sia lontano dalle figure idealizzate dell'Accademismo, Degas riuscì a evitare le accuse di oscenità poiché, contrariamente a Manet, scelse di rappresentare gesti banali facenti parte della quotidianità di ognuno e dunque privi di qualsiasi connotazione sessuale.

Numerosi critici hanno cercato di interpretare le due serie sopracitate di Degas così da comprendere se le donne rappresentate, nonostante la prospettiva impiegata, siano sole e i loro momenti più intimi rimangano privati e inosservati, o se esse siano invece vittime di uno sguardo

⁶⁶ Franco RUSSOLI, *Degas*, Milano: Rizzoli, 2003, p. 156.

intrusivo che cancella la loro umanità riducendole a meri giocattoli erotici in mostra per il piacere maschile.

Carol Armstrong, professoressa di storia dell'arte a Yale, è convinta che in queste serie Degas non abbia inserito uno sguardo maschile, ma che si sia limitato a rappresentare donne sole aventi come unica preoccupazione il proprio corpo. Ad avvalorare quanto appena affermato, nella sua tesi di dottorato *Odd man out* Carol Armstrong prende come esempio *La tinozza* (fig. 6), dipinto raffigurante una ragazza nuda, chinata di spalle nel tentativo di lavarsi il collo. La Armstrong ritiene che la posizione della ragazza, accovacciata in una tinozza di metallo, non solo renda la figura poco attraente, ma impedisca allo sguardo dello spettatore di posarsi sulle zone più intime e riservate del suo corpo ostacolando la nascita di qualsiasi fantasia che, fosse lei stata rappresentata sdraiata come da tradizione, sarebbe sicuramente emersa e l'avrebbe portato a immaginarsi come sarebbe potuto essere prendere possesso di tale corpo.⁶⁷

Al contrario, altri critici sostengono che Degas nello scegliere di rappresentare tali soggetti in tali pose e circostanze, si sia fatto portatore del sentimento di misoginia prevalente all'epoca in quanto le prostitute e le bagnanti a cui ha dato vita implicano un punto di vista di un voyeur maschile e ciò è suggerito dal fatto che osservando i dipinti “è come se le si guardasse dal buco della serratura”.⁶⁸ Richard Thompson afferma che i dipinti delle due serie oltre a essere stati realizzati con obiettivo di soddisfare i desideri erotici di Degas, essi allo stesso tempo si fanno portatori delle fantasie di numerosi altri uomini fino a rendere le donne rappresentate delle vere e proprie vittime in quanto immortalate in momenti estremamente personali e privati in cui esse pensano di essere inosservate, ma osservandole “dal buco della serratura”, lo spettatore compie un atto di trasgressione nei loro confronti violando deliberatamente la loro privacy⁶⁹ secondo una pratica allora molto diffusa nei bordelli.⁷⁰

Negli ultimi anni della sua vita, Degas mantenne un profondo interesse per il nudo iniziando a sperimentare con tecniche nuove quali l'uso del carboncino e della carta da ricalco. Nella sua scelta di raffigurare donne di spalle possiamo ritrovare il desiderio di dare maggior importanza alla morfologia del corpo femminile piuttosto che alla personalità della figura ritratta e in ciò egli venne

⁶⁷ Carol ARMSTRONG, *Odd man out: readings of the work and reputation of Edgar Degas*, Chicago: Chicago University Press, 1991, p. 328.

⁶⁸ RUSSOLI, *Degas*, op. cit., p. 156.

⁶⁹ Richard THOMPSON, *The troubled republic: visual culture and social debate in France, 1889–1900*, New Haven: Yale University Press, 2004, p. 64.

⁷⁰ Nel diciannovesimo secolo, molti bordelli permettevano ai propri clienti di spiare dentro le camere delle proprie prostitute senza che loro ne fossero a conoscenza. (Kathryn BROWN, “The aesthetics of presence: looking at Degas's *Bathers*”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, no. 4, 2010, p. 335).

aiutato dalla nascita della cronofotografia che gli permise di scomporre e di isolare le diverse tappe di un movimento arrivando a sperimentare con pose nuove mai esplorate prima a sottolineare il suo desiderio di dar vita a una pittura nuova, fuori da ogni schema. Nei suoi ultimi dipinti Degas fece uscire le proprie donne dalle stanze che avevano abitato per anni e le inserì in paesaggi fuori dal tempo concludendo così la sua carriera pittorica, sintesi di tradizione e innovazione.⁷¹

Da questa analisi risulta evidente come i nudi femminili abbiano accompagnato la produzione artistica di Degas sin dai suoi esordi e come nel corso degli anni essi siano stati realizzati secondo soluzioni artistiche differenti. I primi nudi dell'artista risentono dell'influsso della pittura accademica: i protagonisti dei primi dipinti di Degas appartengono a tempi lontani e la resa dei loro corpi si allontana dagli ideali accademici solo grazie a una maggiore naturalezza nelle pose rappresentate. Verso gli anni Settanta del XIX secolo Degas iniziò a sperimentare con tecniche e soggetti nuovi. Sulle sue tele non vennero più rappresentati soggetti storici, ma prostitute in orari di lavoro e giovani donne in momenti privati delle loro giornate. Nelle fonti ufficiali non è stato possibile riscontrare l'elemento che portò Degas a un simile cambio nella sua arte, ma alla luce della profonda amicizia e stima che in quegli anni legava i due pittori si ritiene non sia un caso che tale innovazione si sia presentata a seguito della realizzazione da parte di Manet dei due dipinti su cui ci si è soffermati nelle prime pagine di questo elaborato, *La colazione sull'erba* e *l'Olympia*. Manet e Degas furono accumulati dal desiderio di rompere i severi schemi dell'arte ufficiali tramite la ricerca di soggetti a loro contemporanei, lontani dagli eroi che avevano affollato le tele per secoli, ma non per questo meno degni di nota. Essi erano convinti che anche le figure più umili avessero qualcosa di affascinante e degno di essere esposto nei Salon più raffinati. Manet e Degas si dedicarono alla realizzazione di quadri aventi lo stesso soggetto: donne che *sceglievano* di svestirsi piuttosto che farsi svestire rifiutando uno stato di perenne sottomissione sessuale. L'unica differenza tra i due autori è riscontrabile nel tema dello sguardo: le protagoniste di Manet guardano dritto negli occhi lo spettatore impedendogli di ridurre la loro nudità a un giocattolo con cui dar libero sfogo alle proprie fantasie; nel caso dei dipinti di Degas, il discorso appare essere più complesso. La critica non è riuscita a stabilire se dipingendo giovani donne nude di spalle il pittore francese abbia permesso loro di bloccare lo sguardo dello spettatore ostacolando qualsiasi suo tentativo di rendere proprio il corpo delle giovani o se tale scelta non fosse altro che un *escamotage* per inserirsi nella quotidianità di queste donne senza che loro ne fossero a conoscenza, attuando così una vera e propria violenza nei loro confronti.

⁷¹ MUSÉE D'ORSAY, *Degas...*, cit.

1.2.2 Gustave Courbet e la nascita del nudo fotografico

Il caso di Degas è la dimostrazione di come le opere di Manet non divennero modelli di riferimento solo per le correnti artistiche che si svilupparono a partire dal XX secolo, ma di come il suo esempio venne immediatamente colto dai suoi contemporanei, i quali avevano visto in lui un'iniziale risposta all'inadeguatezza dell'arte accademica. In questa sede è doveroso citare l'esempio di Gustave Courbet (1819-1877), iniziatore e massimo esponente del movimento realista, nonché colui che inserì il tema del nudo all'interno della sua corrente.⁷² La sua indole irriverente lo portò a criticare pubblicamente l'ipocrisia della società francese che consentiva la rappresentazione di figure dall'alta componente erotica in dipinti mitologici o onirici, ma era pronta a gridare allo scandalo qualora lo stesso oggetto fosse inserito in circostanze quotidiane, senza alcun tentativo di idealizzazione.⁷³ Nonostante ciò, Courbet era forse legato all'arte accademica più di quanto volesse ammettere: nei suoi dipinti il corpo femminile veniva sì rappresentato con estremo realismo, ma era spesso inserito in contesti idilliaci, secondo schemi convenzionali.⁷⁴ Sicuramente influenzato dall'arte di Manet, il suo primo esempio di nudo naturalista inserito in un contesto quotidiano senza alcun tentativo di idealizzazione risale al 1866.⁷⁵ *L'origine del mondo* (fig. 8) è probabilmente il quadro più celebre dell'artista e dal momento della sua realizzazione è stato al centro di numerose proteste in quanto risulta essere il primo piano del pube e dell'addome di una donna, sdraiata su un letto con le gambe aperte. Ciò che sconvolse fu il realismo con cui venne realizzata la vulva femminile che rappresentava una chiara presa di posizione di Courbet nei confronti degli insegnamenti delle Accademie. Si è deciso di soffermarsi su una (breve) analisi dell'opera per due motivi. Il primo motivo è lo scalpore con cui essa fu accolta e che continua ad accompagnarla ancora oggi, nonostante sia passato più di un secolo e mezzo dalla sua realizzazione. Mentre i dipinti di Manet vengono oggi esposti senza alcuna censura nei musei di tutto il mondo e le mostre dell'artista riscuotono sempre un enorme successo, nel febbraio 2011 Facebook decise di chiudere il profilo dell'artista Frode Steinicke dopo che egli aveva pubblicato una foto de *L'origine del mondo* in un post di commento a un programma osé mandato in onda dalla televisione danese e nell'ottobre dello stesso anno il medesimo provvedimento venne adottato nei confronti di un utente francese, reo di aver pubblicato sul proprio profilo una foto del dipinto. Non avendo ricevuto alcuna risposta alle sue e-mail di protesta, l'uomo

⁷² *Le bagnanti* del 1853 è il primo quadro realista avente come soggetto un nudo. (Françoise GAILLARD e Colette WINDISH, *Naked, but hairy: women and misogyny in Fin de Siècle representations*, vol. 29, no. 3, 2012, p. 164).

⁷³ Questo suo temperamento lo portò nel 1853 a scegliere una modella dalle forme morbide per la realizzazione de *Le bagnanti*. Alla vista del dipinto, l'imperatrice paragonò una delle due giovani rappresentate da Courbet a un percheron, un cavallo da soma, e Napoleone III per punire gli eccessi del pittore ordinò che il quadro venisse frustato. (Giuseppe NIFOSÌ, *Arte in opera. Dal Naturalismo seicentesco all'Impressionismo*, Roma: Editori Laterza, 2016, p. 265).

⁷⁴ CLARK, *The nude...*, op. cit., p. 164.

⁷⁵ Jennifer SHAW, "Living art and dead objects: Gustave Courbet's Realism in Nineteenth-century visual culture", *Third Text*, vol. 22, no. 4, 2008, p. 477.

ha dunque deciso di denunciare Facebook per “violazione della libertà di espressione” chiedendo un indennizzo di ventimila euro.⁷⁶ Ciò dimostra come (nel caso del nudo) il confine tra libera espressione e pornografia sia assai labile e non è chiaro quali siano i fattori da tenere in considerazione quando si è chiamati a decidere se una determinata opera è accettabile o è espressione di “cattivo gusto”. Dato l’interesse del tema, il presente elaborato vi indagherà più a fondo nel terzo capitolo.

In secondo luogo, *L’origine del mondo* funge da pretesto per introdurre il soggetto della fotografia, fornendo così un facile collegamento con il prossimo artista che verrà presentato. L’inquadratura impiegata da Courbet presenta evidenti punti di contatto con quella utilizzata dal fotografo francese Auguste Belloc in molte delle fotografie stereoscopiche a soggetto erotico (fig. 9) di cui egli era autore e che gli costarono nel 1857 un’accusa di immoralità e nel 1860 una condanna a tre mesi di carcere.⁷⁷



Figura 8 Auguste Belloc, *Photographie obscène pour le stéréoscope*, 1860, negativo su vetro al collodio, Parigi, Bibliothèque nationale de France

⁷⁶ Enrico BONADIO e Nicola LUCCHI, “Copyright and pornography”, in Enrico Bonadio e Nicola Lucchi (a cura di) *Non-conventional copyright: do new and atypical works deserve protection?*, Northampton: Edward Elgar Publishing, 2018, p. 418.

⁷⁷ Flaminio GUALDONI, *Storia generale del nudo*, Milano: Skira, 2012, p. 115.



Figura 9 Gustave Courbet, *L'origine del mondo*, 1866, olio su tela, 45 x 55 cm, Parigi, Musée d'Orsay

Nonostante la data precisa non sia ancora stata stabilita, numerosi studiosi fanno risalire la nascita della fotografia di nudo alla Parigi degli anni Quaranta del XIX secolo. Essa divenne presto una risorsa estremamente preziosa per i pittori, i quali riuscirono a liberarsi dell'ingombrante presenza nel proprio studio di modelli, calchi in gesso e bozzetti di terracotta ottimizzando i tempi di realizzazione delle loro opere. La tecnica del dagherrotipo (ideata nel 1837 da Louis Daguerre) permetteva di ottenere una raffigurazione estremamente precisa di un soggetto facendo rimanere in posa un modello per un massimo di quarantacinque minuti e ciò oltre ad accelerare i tempi di realizzazione di un'opera evitava all'artista la dilapidazione di elevate quantità di denaro.⁷⁸

Grazie alla varietà di pose realizzabili, al minor uso di materiali necessari e al conseguente risparmio economico che assicurava, la fotografia di nudo ottenne un successo sempre crescente che culminò con il suo inserimento nei programmi delle Accademie più prestigiose: il diffondersi di questa pratica fu aiutato anche dai numerosi studiosi che si schierarono a suo favore riconoscendo in tali scatti un materiale di consultazione accessibile nell'immediato. Di fronte a questo fenomeno persino le Accademie più rinomate dovettero riconoscerne il potenziale artistico e ciò venne espresso tramite la sua accettazione all'interno delle loro mura, a patto che questi scatti venissero realizzati in funzione alla produzione artistica e non contribuissero alla diffusione di immagini pornografiche che andava formandosi in quegli anni.⁷⁹

In questi primi scatti i soggetti erano in prevalenza donne oggettivate, merci sessuali date in pasto alla cultura maschilista dell'epoca e di cui non si conosceva nemmeno l'identità, a sottolineare quanto non venissero viste come persone degne di rispetto, ma figure che non meritavano neanche di

⁷⁸ Giulia GALLINUCCI, *Il nudo in fotografia: analisi storica e concettuale*, Venezia: Università Ca' Foscari, 2016, pp. 14-15.

⁷⁹ Aaron SCHARF, *Arte e fotografia*, Torino: Einaudi editore, 1979, p. 132.

essere conosciute per nome.⁸⁰ Non sorprende che spesso le persone immortalate dalla fotocamera erano prostitute, ballerine, donne senza occupazione, ovvero le uniche disposte a mostrarsi in tutta la loro nudità in quanto libere da qualsiasi obbligazione morale e che vedevano nei quarantacinque minuti di posa richiesti dal fotografo il loro unico metodo di sostentamento.⁸¹ Queste donne erano spesso immortalate in pose che riprendevano quelle dei dipinti dell'antichità. L'illuminazione, la messa a fuoco le trasportavano in tempi lontani, le spogliavano della loro identità di donne dai facili costumi e in cambio di pochi soldi davano loro l'illusione di potersi sedere al fianco delle dee più belle e seducenti. Solo al concludersi della Prima Guerra Mondiale fotografi quali Brassai, Man Ray, Hans Bellmer e André Kertész iniziarono a sperimentare con questo soggetto preferendo raffigurare la vita reale piuttosto che terre lontane nel tempo e nello spazio identificando nel nudo un veicolo ottimale per esprimere la propria interiorità.⁸² Le foto che Alfred Stieglitz scattò a sua moglie Georgia O'Keeffe sono tra i primi esempi di nudi fotografici dalla forte componente intima e personale, evitando qualsiasi riferimento al mondo classico.

1.3 Nudo nel Novecento

1.3.1 Defamiliarizzazione: Georgia O'Keeffe attraverso le lenti di Alfred Stieglitz

La vita di Alfred Stieglitz si intrecciò con quella di Georgia O'Keeffe nel gennaio 1916 quando il fotografo vide per la prima volta una serie di disegni a carboncino realizzati dalla pittrice. Egli ne fu talmente colpito che decise di esporli nella sua galleria,⁸³ senza che ella ne fosse inizialmente a conoscenza.⁸⁴ Cinque anni dopo questo primo incontro, tra i due nacque una storia d'amore che sarebbe destinata a durare fino alla morte di Stieglitz nel 1946. Il 1917 finse da data spartiacque nella vita personale e lavorativa del fotografo: l'incontro con Georgia O'Keeffe fece crollare definitivamente il matrimonio con Emmeline Obermeyer, sposata ventiquattro anni prima, ma che ben presto si era rivelata una compagna con cui Stieglitz non sarebbe mai stato in grado di condividere alcuna passione. Dal punto di vista lavorativo, il 1917 segnò invece l'anno in cui il

⁸⁰ GALLINUCCI, *Il nudo in fotografia...*, op. cit., p. 18.

⁸¹ Michela TURNO, *Il malo esempio: donne scostumate e prostituzione nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze: Giunti Editore, 2003, pp. 236-237.

⁸² Malcolm DANIEL, "History of the nude in photography in Naked before the Camera at the Metropolitan Museum of Art", in *The Metropolitan Museum of Art*, 2012, <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2012/naked-before-the-camera>, 11 marzo 2021.

⁸³ Conosciuta inizialmente con il nome di "Little Galleries of the Photo-Secession", la Gallery 291 (dal numero civico della Fifth Avenue newyorkese dove si trovava lo studio) venne aperta da Stieglitz nel 1905 nel tentativo di innalzare la fotografia allo stesso livello di pittura e scultura. Inizialmente concepita per l'ambiente artistico americano, essa divenne il primo punto espositivo dei pittori modernisti europei negli Stati Uniti grazie alla presenza dei quadri di Henri Matisse, Auguste Rodin, Paul Cézanne e Pablo Picasso. (Sarah GREENNOUGH, *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, Washington: National Gallery of Art, 2000, p. 26).

⁸⁴ Vivien GREEN FRYD, *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O'Keeffe*, Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 34.

fotografo chiuse le porte della sua galleria e sciolse il movimento della Photo-Secession⁸⁵ da lui stesso capitanato mettendosi alla ricerca di nuovi modi per esprimersi che fossero in grado di raggiungere l'essenza più pura della fotografia.⁸⁶

Nell'estate del 1917 Stieglitz convinse la O'Keeffe ad abbandonare il Texas trasferendosi con lui a New York, dietro la promessa di garantirle un sussidio mensile e uno studio tranquillo dove potesse lavorare. I due vivevano e lavoravano insieme in città o nella tenuta di famiglia a Lake George e divennero presto inseparabili. Egli venne completamente conquistato dalla presenza della O'Keeffe e tra il 1918 e il 1925 la fotografò in modo ossessivo producendo più di 350 fotografie che oltre al suo aspetto erano state in grado di catturare l'ampia varietà dei suoi stati d'animo e della sua personalità.⁸⁷

I ritratti di Georgia O'Keeffe vedono il definitivo abbandono delle convenzioni del pittorialismo che professavano un forte legame tra il corpo nudo e l'ambiente naturale in cui esso veniva inserito.⁸⁸ Stieglitz si era confrontato con il soggetto del nudo anni prima di conoscere e instaurare una relazione con colei che sarebbe divenuta la sua seconda moglie. Nonostante ciò, se confrontiamo i suoi primi nudi con quelli realizzati a partire dal 1918, possiamo notare come essi vennero realizzati secondo due modalità estremamente differenti, un'ulteriore prova del suo desiderio di abbandonarsi a un modo completamente nuovo di fare fotografia.⁸⁹ Le due immagini che verranno analizzate ora rappresentano lo stesso soggetto (un torso femminile), ma le differenze tra le due sono evidenti fin dal primo sguardo. Nel 1907 Stieglitz in collaborazione con l'amico Clarence White realizzò la fotografia di un torso femminile che venne esposta solo due anni più tardi in Camera Work,

⁸⁵ Seguendo il modello della Brotherhood of the Linked Ring e di altre secessioni artistiche che nacquero in Europa verso la fine del XIX secolo, nel 1902 Stieglitz fondò la Photo-Secession sottolineando il proprio desiderio di allontanarsi dalle disposizioni dei club fotografici che si vantavano di essere a conoscenza delle regole per realizzare una fotografia di successo. In una sua dichiarazione del 1903 egli affermò che lo scopo principale della Photo-Secession era riunire tutte le persone che vedevano nella fotografia un mezzo di espressione individuale, ribellandosi contro i dettami delle autorità in materia. Questo desiderio di protesta includeva automaticamente un fotografo nel movimento, non era necessaria alcuna selezione. (John TAYLOR, "The Salon des Refusés of 1908", *History of photography*, vol. 8, no. 4, 1984, pp. 277-278).

⁸⁶ Marcia BRENNAN, *Painting gender, constructing theory: the Alfred Stieglitz circle and American formalist aesthetics*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 2001, p. 72.

⁸⁷ Barbara BUHLER LYNES e Russell BOWMAN, *Georgia O'Keeffe. La collezione privata*, Milano: Rizzoli, 2001, p. 92.

⁸⁸ Ne sono un esempio le fotografie di Anne Brigman. In *Soul of the Blasted Pine* (1906), una donna nuda emerge dal tronco di un pino rotto in due da un fulmine mentre allunga una mano verso il cielo, quasi volesse riprodurre lo stato originale dell'albero prima dell'incidente. (Robin WALLACE, *The glory of the open: spirituality and nature in the photography and poetry of Anne Brigman*, Louisville: University of Louisville, 1994, p. 33).

⁸⁹ Daniell CORNELL, *Embodying gender: narrative and spectacle in the photography of Alfred Stieglitz, Imogen Cunningham, Minor White, and Robert Mapplethorpe*, New York: New York University, 2002, p. 89.

un periodico di fotografia da lui fondato. Il titolo volutamente generico (*Torso*, fig. 10) crea un immediato richiamo con le correnti artistiche del passato.

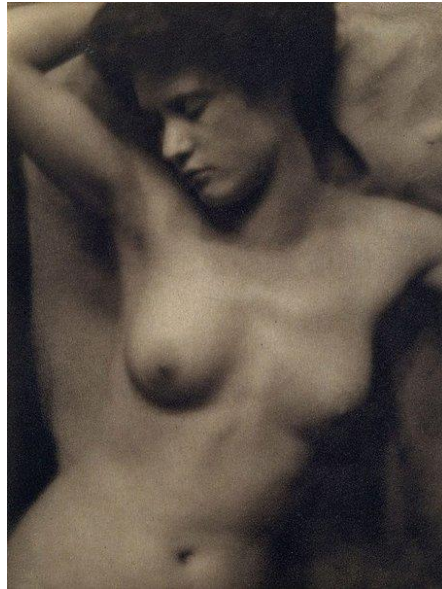


Figura 10 Alfred Stieglitz, *Torso*, 1907, 24 x 18,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

La donna è adagiata su un letto, gli occhi sono chiusi e il braccio destro è posto dietro la sua testa, quasi fosse stata fotografata mentre dormiva. Tale posa riporta alla mente quella delle “Veneri” che possiamo ritrovare nei dipinti accademici del XIX secolo. La messa a fuoco morbida e gli effetti tonali donano al dipinto un’aurea angelica, che rende facile e immediato il paragone con la pittura e la scultura antiche. Nonostante l’assenza dei tradizionali ruscelli o prati dove i nudi accademici solevano trovarsi, la donna di questa fotografia venne inserita in un contesto che invitava all’oggettivazione del proprio corpo quasi ella si trovasse in uno stato di perenne disponibilità sessuale.⁹⁰

La fotografia al seguito (fig. 11) è una delle prime che Stieglitz realizzò del corpo nudo di colei che poco più tardi sarebbe diventata sua moglie.

Come era accaduto undici anni prima, egli decise di concentrarsi sul busto della donna, incorniciandolo con due strisce di tessuto, riprendendo però solo in parte le convenzioni della scultura classica. Il petto, le linee morbide del corpo ricordano la fisionomia della Venere occidentale; ciò che colpisce maggiormente è la scelta di Stieglitz di eliminare completamente il viso e gli arti della amata dall’inquadratura facendo apparire il suo corpo incompleto, quasi come se fosse stato smembrato.⁹¹

⁹⁰ *Ivi*, pp. 87-88.

⁹¹ La storica statunitense Belinda Rathbone ha suggerito che un tale trattamento del corpo della O’Keeffe potrebbe essere il risultato dello studio da parte di Stieglitz del pensiero del filosofo francese Henri Bergson (1859-1941), il quale sosteneva che il cosmo era talmente ampio da poter essere compreso solo soffermandosi su diverse sue sezioni in diversi

Inoltre, una più attenta analisi rivela la mancanza di simmetria nella posa assunta dalla donna. Il lato sinistro del corpo è delineato con precisione, quello destro appare più sfocato; una gamba è dritta, l'altra sollevata in totale opposizione con i corpi sdraiati e perfetti delle Veneri accademiche. Particolare attenzione merita il pube: sembra che Stieglitz abbia sottoesposto intenzionalmente l'area in mezzo alle gambe così da renderla più scura e, di conseguenza, meno esplicita.⁹²



Figura 11 Alfred Stieglitz, *Torso*, 1918, 24,1 x 18,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

A prima vista e senza conoscere nulla del rapporto che legava i due artisti, si potrebbe arrivare alla conclusione che questa fotografia rappresenti l'ennesimo tentativo di un artista maschile di privare una donna del suo stesso corpo esponendone le parti più intime per il proprio piacere personale. In realtà, *Torso* appartiene a una serie di ottantuno fotografie intitolata *Portrait* che hanno come soggetto parti del corpo di Georgia O'Keeffe e ognuna di queste immagini sembra essere in grado di catturare parte della sua identità, quasi che Stieglitz volesse affermare che una singola fotografia non sarebbe stata in grado di raccogliere le molteplici sfaccettature della donna amata.⁹³ Questa scelta può anche essere giustificata riprendendo il concetto di "defamiliarizzazione" ideato dal linguista russo Romàn Jakobson, il quale affermò che la mente umana, se esposta in continuazione agli stessi *topoi* artistici, perde la capacità di stupirsi. L'introduzione di nuovi elementi o la resa di questi ultimi secondo espedienti originali crea inizialmente disorientamento nello spettatore, ma in un secondo momento gli permette di venire a conoscenza di modalità di fare arte prima di allora sconosciute,

intervalli di tempo. (David PEELER, "Alfred Stieglitz: from nudes to clouds", *History of photography*, vol. 20, no. 4, 2013, p. 314).

⁹² Anne WAGNER, *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley: University of California Press, 1998, p. 93.

⁹³ *Ibidem*.

assumendo prospettive e punti di vista innovativi.⁹⁴ Nonostante il concetto di “defamiliarizzazione” venne concepito da Jakobson in relazione al mondo della letteratura, si ritiene che possa essere applicato anche al mondo dell’arte e *Torso* di Stieglitz (1918) ne è un esempio in quanto con questo scatto Stieglitz e la O’Keeffe dimostrarono di aver intrapreso un viaggio su un territorio ancora inesplorato alla ricerca di nuovi modi per fare arte.⁹⁵ Come sarebbe successo pochi anni più tardi con la sua serie *Equivalents* (1922) avente come soggetto il cielo e le nuvole (ovvero gli “equivalenti” della propria personalità e delle proprie emozioni) Stieglitz fece uso della fotografia per esprimere attraverso una sola immagine il legame che collegava il mondo fisico e la propria interiorità, legame del tutto assente nella ritrattistica tradizionale.⁹⁶ L’aspetto così intimo di queste fotografie venne riconosciuto dalla donna, la quale in occasione di una mostra su Stieglitz organizzata nel 1978 raccontò come gli scatti che egli aveva realizzato del suo corpo ottenevano spesso il favore del pubblico maschile, il quale era solito chiedere a Stieglitz se fosse disposto a soffermarsi sul corpo delle loro compagne come aveva fatto col suo e come questa domanda suscitasse in lui una grande ilarità. “If they had known what a close relationship he would have needed to have to photograph their wives or girlfriends the way he photographed me” raccontò la O’Keeffe, “I think they wouldn’t have been interested”.⁹⁷

Come affermato in precedenza, Georgia O’Keeffe raccolse l’invito di Stieglitz a trasferirsi a New York nell’estate del 1918. L’estate 1918 viene ricordata per le sue temperature altissime, che costrinsero la pittrice a lavorare in capi di abbigliamento discinti, talvolta nuda, permettendo a Stieglitz di immortalare le sue forme da punti di vista differenti e di giocare tra il reale e l’ideale, l’esplicito e l’implicito rivelando così diversi aspetti della sua personalità:⁹⁸ una donna seria e decisa quando vestita con abiti maschili (fig. 12), voluttuosa e materna quando rivelava il suo seno (fig. 13).⁹⁹

⁹⁴ Barbara ARFÉ, “L’indagine psicologica dell’interpretazione letteraria: la risposta alla letteratura”, *Lingua e stile*, vol. 35, no. 2, 2000, p. 325.

⁹⁵ Maria MORRIS-HAMBOURG, *Georgia O’Keeffe: a portrait by Alfred Stieglitz*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 129.

⁹⁶ PEELER, “Alfred Stieglitz...”, cit., p. 318.

⁹⁷ WAGNER, *Three Artists...*, op. cit., p. 92.

⁹⁸ Gordon BALDWIN, Julian COX, et al., *Capolavori del J. Paul Getty Museum: fotografie*, Los Angeles: Getty Publications, 1999, p. 76.

⁹⁹ Anne MCCAULY, “Rethinking woman in the age of psychoanalysis: Alfred Stieglitz’s photographs of the female nude”, in Bettina Gockel (a cura di) *American photography: local and global contexts*, Berlino: Akademie Verlag, 2012, p. 90.



Figura 12 Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe*, 1920 circa, stampa su carta alla gelatina ai sali d'argento, 11,43 x 8,89 cm, Santa Fe, Georgia O'Keeffe Museum



Figura 13 Alfred Stieglitz, *Georgia O'Keeffe: a portrait*, 1918, stampa al palladio, 24,3 x 19,4 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Le fotografie del corpo nudo della O'Keeffe risultano essere segnate da una forte intimità e osservandole è possibile tracciare le tappe dell'inizialmente travagliata storia d'amore tra i due artisti.¹⁰⁰ Oltre a ciò, questi scatti avevano una duplice funzione: permettevano a Stieglitz di esplorare il corpo della donna amata, di coglierne ogni particolare e permettevano alla O'Keeffe di conoscersi più a fondo, in quanto le mostravano lati di sé su cui difficilmente avrebbe potuto soffermarsi da sola ed è questo punto di vista nuovo del proprio corpo che potrebbe aver influenzato la realizzazione dei

¹⁰⁰ Carolyn BURKE, *Foursome: Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, Paul Strand, Rebecca Salsbury*, New York: Alfred A. Knopf, 2019, p. 14.

dipinti floreali per i quali viene oggi ricordata.¹⁰¹ Come le scrisse Stieglitz in una lettera, il suo unico desiderio era di farla innamorare di sé stessa attraverso i suoi scatti.¹⁰²

1.3.2 Corpo e assoluto: le *Antropometrie* di Yves Klein

Nel dare inizio alla sua carriera artistica, Yves Klein si interrogò più volte sulla direzione che le sue opere avrebbero dovuto intraprendere arrivando alla conclusione di dover cambiare e ampliare ciò che allora veniva concepito come “arte” ponendosi come intermediario tra l’uomo e l’assoluto, spinto dalla convinzione che solo un artista grazie alla sua sensibilità era in grado di rappresentare la bellezza spesso nascosta della natura. Egli riteneva che prima di addentrarsi in territori inesplorati, bisognasse scontrarsi con il vecchio ordine stabilito fino a ridefinire il concetto di arte e due erano a suo parere gli elementi fondamentali sui quali intervenire per ottenere ciò: lo spazio in cui una opera veniva realizzata e il soggetto rappresentato.¹⁰³

Il desiderio di opposizione di Klein di ricercare una propria indipendenza nel panorama artistico mondiale venne esplicitato in un suo articolo pubblicato nel 1952 sul periodico *Soulèvement de la jeunesse* (Rivolta giovanile). Egli criticava il fatto che il mondo artistico, al posto di dar sfogo alla propria forza creatrice, si limitasse a dar vita a pensieri nuovi sulla base di concetti preesistenti, spesso errati e di conseguenza destinati a portarci alla rovina: “Si l’on construit une maison neuve sur une ‘Ruine’, la maison pourra être d’une solidité à toute épreuve, elle s’écroulera, car la base n’est que ruine.”¹⁰⁴ In altre parole, Klein era convinto che non fosse possibile fare arte facendo unicamente affidamento a concetti e insegnamenti del passato in quanto considerati incompleti e inaffidabili. Tramite la metafora della casa, egli sottolineò il suo desiderio di dar vita a un’arte completamente innovativa retta da principi nuovi. Lo scontro con l’arte del passato non doveva avvenire in maniera violenta, egli fece uso di un’arma ancora più potente: l’indifferenza. “Il faut être indifférent devant les grands exemples que nous offrent les vieillards [...] Il faut refuser leur expérience souffreteuse, malsaine et poussiéreuse.”¹⁰⁵

¹⁰¹ Nonostante l’artista stessa si fosse schierata contro una tale interpretazione delle sue opere, numerosi critici hanno sostenuto per anni che i suoi dipinti aventi come soggetto diverse tipologie di fiori fossero in realtà rappresentazioni di genitali femminili. Solo negli ultimi anni si sta cercando di dare una nuova lettura a questi quadri così da mostrare quanto la O’Keeffe fosse un’artista unica allontanandosi da un’interpretazione stereotipata e “di genere” delle sue opere. (Roxana ROBINSON, *Georgia O’Keeffe: a life*, New York: Open Road Media, 2016, pp. 352-353).

¹⁰² Phyllis ROSE, *Alfred Stieglitz: taking pictures, making painters*, New Heaven: Yale University Press, 2019, pp. 197-198.

¹⁰³ Nuit BANAI, *Public (dis)order: Yves Klein, 1945-1962*, New York: Columbia University, 2007, p. 121.

¹⁰⁴ Yves KLEIN, *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, Parigi : Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts, 2003, p. 19.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 20.

L'utilizzo del monocromo rappresentò per Klein il primo tentativo di sovvertire il rapporto tradizionalmente esistente tra spazio e soggetto. Egli associò a ciascun colore una valenza simbolica cercando di trasformarlo in una forma di ambiente che avrebbe eluso la distanza spaziale e temporale che secondo lui allontanava uno spettatore dal quadro che stava osservando. Con i suoi monocromi, Klein si auspicava che il pubblico si sentisse tutt'uno con l'assoluto: "Jamais par la ligne, on a pu créer dans la peinture une quatrième, cinquième ou une quelconque autre dimension – seule la couleur peut tenter de réussir cet exploit. La monochromie est la seule manière physique de peindre – permettant d'atteindre à l'absolu spirituel."¹⁰⁶

Un ulteriore passo avanti verso la completa astrazione venne compiuto nell'aprile 1958, quando egli affittò la galleria parigina Iris Clert, la svuotò completamente (fatta eccezione per un armadio) e dipinse di bianco le sue pareti. Il giorno dell'inaugurazione più di tremila persone si misero in coda per visitare la mostra, forse inconsapevoli di star per entrare in una stanza completamente vuota. Attraverso questa mostra, intitolata *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* o semplicemente *Le Vide* (Il Vuoto), Klein sperava di influenzare lo stato emotivo e percettivo dello spettatore immergendolo in un'aura intangibile come era accaduto inizialmente con l'uso del monocromo.¹⁰⁷

Dopo essersi concentrato su e aver dato vita a un nuovo modello di spazio, Klein iniziò a interrogarsi su come avrebbe potuto agire sul corpo umano che lo abitava ed è da questo suo desiderio che nel 1958 egli diede vita a una serie di opere conosciute con il nome di *Antropometrie* (fig. 15).¹⁰⁸ I dipinti, eseguiti per la prima volta a casa dell'amico Robert Godet nel 1958, vennero realizzati intingendo il corpo di modelle nude in vernice blu e dando loro precise istruzioni sulle pose da assumere nel momento in cui lasciavano la propria impronta su tele bianche poste orizzontalmente sul pavimento o verticalmente lungo le pareti.¹⁰⁹ Il 9 marzo 1960 Klein espose pubblicamente per la prima volta le sue *Antropometrie* presso la Galleria Internazionale d'Arte Contemporanea nella capitale francese invitando più di cento persone dell'élite parigina alla cerimonia. La serata venne inaugurata da sei musicisti e tre cantanti che dopo essere stati salutati da Klein iniziarono a suonare la *Symphonie monotone*, una sinfonia mono-nota di venti minuti seguita da altrettanti minuti di silenzio ideata dall'artista. Terminata la sinfonia, diverse modelle nude fecero il loro ingresso nella

¹⁰⁶ Yves KLEIN, "L'aventure monochrome", in *Yves Klein Archive*, 1960, <http://www.yvesklein.com/fr/textes-choisis/view/31/the-monochrome-adventure/>, 20 marzo 2021.

¹⁰⁷ Nuit BANAI, "Rayonnement and the readymade: Yves Klein and the end of painting", *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 51, 2007, p. 203.

¹⁰⁸ L'antropometria (dal greco *ánthropos*, "uomo", e *métron*, "misura") è la scienza che si occupa di misurare il corpo umano.

¹⁰⁹ BANAI, *Public (dis)order...*, op. cit., p. 155.

sala e sotto le direttive di Klein cominciarono a ricoprirsi di vernice per poi adagiarsi, rotolarsi, danzare sulla tela facendo in modo che il proprio seno, le proprie gambe e il proprio torso lasciassero la propria impronta sulla carta (fig.14).¹¹⁰



Figura 14 Presentazione delle Antropometrie alla Galerie Internationale d'Art Contemporain, 9 marzo 1960



Figura 15 Yves Klein, *Antropometria*, 1960, pigmento e resine sintetiche su carta riportata su tela, 155 x 281 cm, Parigi, Musée National d'Art Moderne

Le *Antropometrie* rappresentano l'apice della carriera artistica di Klein in quanto sintesi dei numerosi esperimenti condotti negli anni precedenti: esse si fanno portatrici della potenza del monocromo, dell'assolutismo del Vuoto e dell'essenza provocatoria del *readymade*.¹¹¹ Con Klein il corpo umano cessò di essere un soggetto passivo e divenne un agente di creazione, fondamentale per la realizzazione dell'opera d'arte. Quando diede inizio alla sua carriera da pittore, Klein si servì raramente della collaborazione di modelli, non riuscendo a capire cosa spingesse un numero così

¹¹⁰ *Ivi*, p. 156.

¹¹¹ La tecnica del *ready-made* consisteva nel prelevare oggetti di uso quotidiano proponendoli come opere d'arte, talvolta lavorandoli, talvolta lasciandoli intatti. Lo stesso Klein realizzò una serie avente come soggetto delle spugne, usate dall'artista nel suo atelier. Klein era convinto che le spugne avessero un potenziale artistico molto forte in quanto, se immerse in un barattolo di International Blue Klein (tonalità di blu molto profondo ideata nel 1957 che ben presto divenne il suo tratto distintivo) potevano divenire espressione concreta dell'infinito. (Elena DEMARTINI, Chiara GATTI, Elisabetta VILLA, *L'arte tra noi. Il Novecento*, Vol. 5, Milano: Mondadori, 2007, pp. 105, 236-267).

elevato di pittori a dipingere nudi.¹¹² Egli non aveva interesse nel copiare ciò che la natura aveva creato e sentiva la necessità di approcciarsi a questo soggetto secondo modalità nuove riconoscendo il clima *sensuale* (non *sessuale*) che una modella nuda era in grado di creare all'interno di uno studio.¹¹³ L'idea di realizzare le *Antropometrie* nacque dalla convinzione che se avesse continuato a usare un semplice pennello per dipingere, non sarebbe mai riuscito a esprimere a pieno ciò che aveva in mente e fu per questo che decise di stendere a terra una tela bianca, di rovesciarci sopra venti chili di vernice blu e di lasciare che una modella desse vita all'opera facendo roteare il proprio corpo nudo in ogni direzione.¹¹⁴ Spesso le modelle di cui Klein si servì per la realizzazione dei suoi dipinti sono state definite “*pinceaux vivants*”¹¹⁵ (pennelli viventi), a sottolineare la mercificazione del loro corpo nel processo di creazione artistica. In realtà Klein fungeva da semplice regista della performance, elaborandola concettualmente e dirigendola da lontano, lasciando che le modelle, pur sotto la sua direzione, agissero spontaneamente giocando un ruolo fondamentale nella creazione dell'opera.

Klein ha raccontato che spesso le donne rimanevano talmente inebriate dal processo creativo che finivano con l'ignorare le sue direttive agendo in autonomia. Contrariamente a quello che veniva malignamente detto, egli rigettò sempre qualsiasi lettura erotica o pornografica dei suoi dipinti; lui non esercitava alcun dominio sulle modelle con le quali lavorava e le vedeva come collaboratrici fondamentali, senza le quali non sarebbe riuscito a esprimere concretamente ciò che fino ad allora aveva solamente immaginato.¹¹⁶

Con le *Antropometrie* Klein adottò un punto di vista diametralmente opposto alle tendenze artistiche da sempre prevalenti nella storia dell'arte, approcciandosi al soggetto nel nudo con naturalezza e spontaneità. Storicamente, il nudo è sempre stato un soggetto temuto dai grandi pittori (o dagli aspiranti tali) in quanto giudice finale nel determinare il successo (o meno) del percorso di studi di un artista. Con le *Antropometrie*, Klein diede vita a questo soggetto con evidente noncuranza per i dettami della tradizione artistica, spogliandolo dall'aura solenne che lo circondava. Egli si

¹¹² Si dice che egli assumesse modelli per avere qualcuno che gli facesse compagnia, piuttosto che per farli posare per lui. (Yves KLEIN, “The Chelsea Hotel Manifesto”, in *Yves Klein Archives*, 1961, https://web.archive.org/web/20130115221051/http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_us.html, 20 marzo 2021).

¹¹³ YVES KLEIN ARCHIVE, “Selected texts: *Living brushes*”, in “Yves Klein Archive”, n.d., <http://www.yvesklein.com/en/textes-choisis/view/29/living-brushes/>, 20 marzo 2021.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Jean MAISONNEUVE, “Le corps et le corporéisme aujourd'hui”, *Revue française de sociologie*, vol. 17, no. 4, 1976, p. 561.

¹¹⁶ YVES KLEIN ARCHIVE, “Selected texts...”, cit.

approcciò al macigno della tradizione in maniera totalmente innovativa, sovvertendolo così da creare arte liberamente e senza alcuna costrizione.¹¹⁷

Va sottolineato che l'utilizzo di matrici e timbri nel processo di creazione di un'opera era considerato un oltraggio alla professione del pittore, in quanto rappresentava il totale annullamento delle sue abilità artistiche. Attraverso la realizzazione delle *Antropometrie* Klein sembra affermare che un'opera d'arte può essere definita tale solo nell'istante in cui essa si impregna della presenza umana. Secondo un ragionamento uguale, ma allo stesso tempo opposto, lasciando la propria impronta su un foglio bianco l'uomo acquisisce piena consapevolezza di sé e dello spazio fisico che occupa nel mondo.¹¹⁸ In un'intervista per il Louisiana Museum of Modern Art danese, l'artista Rotraut Klein-Moquay (nonché moglie e modella di Klein che partecipò più volte alla realizzazione delle *Antropometrie*) affermò: "When I saw my first print, I could not really feel my soul, but it was into it, it was just there [...] You could say 'it's there' into the painting and that was very interesting for me. That the body and the soul is one in the print."¹¹⁹

Scegliendo di creare opere d'arte con tecniche ritenute indegne per la professione dell'artista, Klein ha implicitamente sostenuto la popolarizzazione dell'arte, sottolineando la sua essenza collettiva alla portata di tutti. Con le *Antropometrie* egli sembra suggerire che l'arte non debba essere necessariamente alta per poter mettere in relazione l'uomo con l'assoluto. Non si ha bisogno di intermediari per entrare in contatto con l'universo, l'unica cosa che serve siamo noi stessi.

Nel terminare la parte relativa a Yves Klein è doveroso sottolineare quanto la sua carriera, seppur breve,¹²⁰ abbia aperto la strada a pratiche concettuali e performative destinate a segnare profondamente il panorama artistico moderno, le quali ci permettono di individuarlo in quanto pioniere della *performance art*.¹²¹ Egli sfondò i confini di ciò che veniva tradizionalmente definita "arte" sollevando polemiche e domande riguardanti la definizione stessa del termine e questa rivoluzione non sarebbe stata possibile senza la presenza del corpo umano nella sua forma più pura: il nudo.

¹¹⁷ SOTHEBY'S, "The radical nudes of Yves Klein's Anthropometries", in *Sotheby's*, 2020, <https://www.sothebys.com/en/articles/the-radical-nudes-of-yves-kleins-anthropometries>, 21 marzo 2021.

¹¹⁸ Constantinos PROIMOS, *Common places and other topoi of limits. On the relations between art and philosophy around the 1960s*, New York: New School University, 1998, pp. 44-45, 49.

¹¹⁹ Rotraut KLEIN-MOQUAY, *Rotraut Interview: Yves Klein's Living Paintbrushes* [Video], 2018.

¹²⁰ Klein morì a Parigi nel 1962 all'età di 34 anni di infarto al miocardio.

¹²¹ Si rimanda ai lavori di artisti quali Yayoi Kusama, Marta Minujin, Carolee Schneemann e Charlotte Moorman, considerate precorritrici della performance art. Non a caso, le performance di tutte queste artiste erano spesso incentrate sul nudo. (Carolee SCHNEEMANN, "The Obscene body/politic", *Art journal*, vol. 50, no. 4, 1991, p. 31).

1.3.3 La ricerca dell'io: Lucian Freud

Lucian Freud mostrò fin da giovane un forte interesse e predisposizione per l'arte e all'età di diciassette anni si iscrisse alla East Anglican School of Drawing and Painting nell'Essex per seguire la sua passione più grande: quella per la pittura.¹²²

I suoi primi dipinti sono stati accostati all'Espressionismo tedesco e al Surrealismo. Tuttavia, al termine della Seconda Guerra Mondiale egli iniziò a sentire il bisogno di dipingere ciò che si trovava realmente davanti ai propri occhi e questa sua necessità venne esplicitata attraverso l'impiego di uno stile più vicino all'estetica naturalista e l'adozione di un nuovo soggetto: il ritratto.¹²³

As a young man I was not obsessed with working in a specific way, even though I felt very little freedom. The rigidity of Surrealism, its rigid dogma of irrationality, seemed unduly limiting. I could never put anything into a picture that wasn't actually there in front of me. That would be a pointless lie, a mere bit of artfulness.¹²⁴

La sua prima modella fu la moglie Kathleen "Kitty" Garman, con la quale Freud convolò a nozze nel 1948. Nonostante il loro matrimonio sia stato breve e turbolento a causa delle numerose infedeltà dell'artista, Freud dimostrò un iniziale interesse per la figura di Kitty e i dipinti che ne derivarono segnarono la svolta definitiva dell'artista verso il naturalismo. Ne è un esempio *Ragazza con il cane bianco* realizzato nel 1951-52 (fig. 16).¹²⁵



Figura 16 Lucian Freud, *Ragazza con il cane bianco*, 1951-1952, olio su tela, 76,2 x 101,6 cm, Londra, Tate Britain

Il dipinto ha come soggetto Kitty nel momento in cui la donna era incinta del secondo figlio della coppia e uno dei cani di Freud. Sia la donna che l'animale distolgono lo sguardo dal pittore e lo fissano sullo spettatore. Il seno destro di Kitty fuoriesce dalla vestaglia che sta indossando, ma lei, forse in un momento di distrazione, sembra non farci caso e preferisce appoggiare la mano su quello

¹²² Mic MORONEY, "Lucian Freud: prophet of discomfort", *Irish Arts Review*, vol. 24, no. 2, 2007, p. 82).

¹²³ Wilson FULLER, *Self and the other: a Lacanian study of the art of Lucian Freud*, Berkely: The Wright Institute, 2012, p. 31.

¹²⁴ Robert HUGHES, *Lucian Freud: paintings*, Londra: Thames and Hudson, 2002, p. 13.

¹²⁵ Sebastian SMEE, *Freud 1922-2011: osservare l'animale*, Colonia: Taschen, 2015, pp. 22-23.

sinistro, ancora coperto dall'abito. L'ambientazione, la posa di Kitty e dell'animale sembrano inizialmente conferire al dipinto un'atmosfera intima.¹²⁶ In quanto spettatori abbiamo l'impressione di star assistendo a un episodio della vita privata dei due sposi, un episodio in cui noi risultiamo essere totalmente estranei. In realtà nel momento in cui Freud realizzò *Ragazza con il cane bianco* il suo matrimonio con la moglie era ormai arrivato al capolinea e uno sguardo più attento ci permette di notare la malinconia negli occhi della donna, quasi preferisse trovarsi ovunque tranne che su quel letto e la distanza emotiva tra i due è sottolineata dal titolo generico dell'opera che allontana qualsiasi riferimento alla relazione tra Freud e la presto ex-moglie Kathleen.¹²⁷

In *Ragazza col cane bianco* possiamo trovare molti degli elementi che in seguito divennero caratterizzanti dei dipinti di nudo di Freud: i soggetti sono spesso rappresentati distesi su un letto o sul pavimento, talvolta accompagnati da animali, lo sguardo è di frequente rivolto verso il vuoto. I protagonisti dei nudi di Freud furono sempre amici, familiari, amanti, figli¹²⁸ e colleghi del pittore, ovvero persone con cui egli aveva un legame molto forte e consolidato che fosse in grado di resistere alle numerose ore di seduta a cui Freud faceva sottostare i suoi modelli.¹²⁹ Egli era solito dipingere molto lentamente, concentrandosi in maniera quasi maniacale sul corpo dei suoi soggetti richiedendone la presenza anche quando era concentrato a dipingere parti del quadro che tradizionalmente non necessitano la partecipazione di terzi, quali lo sfondo. *Ria, naked portrait*, dipinto del 2007, venne completato dopo sedici mesi e circa 2400 ore di lavoro. Joseph Dodds suggerisce che tempi così lunghi sono paragonabili a un ciclo completo di psicoanalisi e forse era proprio questo che Freud, seguendo in parte le orme di suo nonno Sigmund, voleva conseguire: solo stando a contatto con i suoi modelli a lungo egli era in grado di conoscerli in profondità lasciando che il loro inconscio emergesse liberamente.¹³⁰

Il nudo divenne il tema prediletto da Freud a partire dagli anni Sessanta. L'adozione di un nuovo soggetto fu accompagnata dall'adozione di un nuovo modo di dipingere che prevedeva l'utilizzo di un pennello in setola di maiale (ampio e dal tratto pesante) al posto di un pennello di setola di zibellino (dalla finitura fine e delicata) quasi non volesse più limitarsi a rappresentare la

¹²⁶ Gregory SALTER, "Looking at identity: Bacon, Souza, Freud", in Elena Crippa (a cura di) *All too human: Bacon, Freud and a century of painting life*, Londra: Tate publishing, 2018, p. 52.

¹²⁷ SMEE, *Lucian Freud...*, op. cit., p. 23.

¹²⁸ Il primo nudo integrale realizzato dall'artista (*Ragazzina nuda che ride*, 1963) ha per soggetto la figlia Annie, all'epoca solo quattordicenne. (*Ivi*, p. 37).

¹²⁹ Martin GAYFORD, *Man with a blue scarf: on sitting for a portrait by Lucian Freud*, Londra: Thames & Hudson, 2014, p. 179.

¹³⁰ Joseph DODDS, "Farewell Lucian Freud (1922-2011), master painter of the subjective body", *Psyart Journal for the Psychological Study of the Arts*, 2012, p. 2.

carne dei suoi modelli, ma desiderasse rendere palpabile la sua consistenza e solidità.¹³¹ Questa sua scelta appare totalmente in linea con l'interesse che Freud aveva per il carattere narrativo e prosastico della carne ponendosi come obiettivo, attraverso una loro (letterale) messa a nudo, la rappresentazione dell'io, del carattere e della natura più grezza dei propri soggetti.¹³² In particolare, la pelle rappresentava per Freud il mezzo principale per esprimere l'interiorità dei suoi modelli in quanto veicolo di espressione della loro salute mentale, del piacere e del dolore, della sessualità e del passaggio del tempo.¹³³

I suoi ritratti sfuggono al culto della bellezza coltivato dall'arte pompier: i volti appaiono spesso affaticati, segnati dal passaggio del tempo, arrossati dal sole, troppo magri o troppo carnosì. Nonostante ciò, Freud non intendeva esaltare "il brutto", ma rappresentava la realtà così come filtrata dai suoi stessi occhi cogliendone l'essenza più genuina. Con i suoi dipinti, egli si inserì all'interno di una tradizione (quella anglosassone) da sempre caratterizzata da una continua ricerca del "bello" e in un tale contesto le sue opere risultano lacerare la patina idealizzata dei dipinti inglesi e americani mostrando l'asprezza della vita reale.¹³⁴ I ritratti di Freud paiono in grado di andare oltre ciò che l'occhio umano è in grado di vedere riuscendo a cogliere i drammi e le ferite che ognuno di noi si porta dietro svelando la vera essenza dell'essere umano.¹³⁵ Come scrive Ellen Handler Spitz: "his portraits are meant not to be *like* the sitters, but *of* them".¹³⁶

Nel 1988 Freud fece la conoscenza dell'artista, drag queen e designer australiano Leigh Bowery. Bowery era solito avvalersi del nudo nelle sue performance e accettò con entusiasmo l'invito di Freud di fargli da modello sottolineando come i due fossero accumulati dal desiderio di addentrarsi negli aspetti spesso celati delle persone.¹³⁷ Freud rimase talmente affascinato dalla figura di Bowery che lo elesse a sua musa dipingendo dozzine di dipinti dell'uomo nell'arco di quattro anni. Il primo dipinto della serie (fig. 17), forse tra i più belli e significativi, risale al 1990. Bowery ci appare in tutta la sua maestosità (Freud ne esagerò deliberatamente le forme) e la pelle seppur cadente a causa del passare del tempo risulta essere viva grazie all'accostamento di tonalità diverse di colori. In questo dipinto Bowery viene *letteralmente* messo a nudo da Freud. Grazie ai numerosi incontri tra i due, il pittore era stato in grado di notare che nonostante Leigh fosse solito ostentare al proprio pubblico la

¹³¹ Malcolm RUEL, "Lucian Freud and the naked self", *The Cambridge Journal of Anthropology*, vol. 18, no. 3, 1995, p. 21.

¹³² Marco FAGIOLI, *Lucian Freud*, Milano: Giunti, 2018, p. 31.

¹³³ Rotraut DE CLERCK, "How deep is the skin? Surface and depth in Lucian Freud's female nudes", in Ingrid Moeslein-Teising and Frances Thomson Salo (a cura di) *The female body. Inside and outside*, Londra: Karnac Books, 2013, p. 44.

¹³⁴ FAGIOLI, *Lucian Freud*, op. cit., pp. 32, 35.

¹³⁵ *Ivi*, p. 36.

¹³⁶ Ellen HANDLER SPITZ, "Lucian Freud: psychoanalysis in paint?", *American Imago*, vol. 67, no. 3, 2010, p. 444.

¹³⁷ SMEE, *Lucian Freud...*, op. cit., p. 90.

sua personalità più dirompente e vivace, indossando spesso tacchi alti, calze a rete, maschere e i travestimenti più eccentrici e particolari, egli era in realtà una persona timida e riservata e questo suo aspetto emerge nel ritratto.¹³⁸ Senza abiti, Bowery non può più nascondersi ed è costretto a mostrarsi per quello che è realmente. Inoltre, le forme accentuate, la posa scomoda presentano un riferimento al rapporto spesso difficile che il performer aveva con il proprio corpo, con la propria omosessualità e con una grave malattia, l'AIDS, che ne determinò la morte nel 1994.¹³⁹



Figura 17 Lucian Freud, *Leigh Bowery (Seated)*, 1990, olio su tela, 243,7 x 183 cm, collezione privata

Dopo la morte di Bowery, Freud ritrovò le stesse forme e la stessa fisicità nell'amica dell'artista australiano Sue Tilley, scrittrice londinese. A partire dal 1993, Freud dipinse numerosi ritratti della donna; il dipinto del 1995 *Benefits Supervisor Sleeping* venne battuto all'asta da Christie's a New York nel maggio 2008 alla cifra eccezionale di 33,6 milioni di dollari, detenendo per sette anni il record mondiale per il prezzo più alto pagato per un dipinto di un artista vivente.¹⁴⁰ Dati i propositi di questo elaborato, si è ritenuto di concentrarsi su un altro dipinto avente come soggetto "Big Sue". Il dipinto in questione è *Sleeping by the lion carpet* del 1995-96 (fig. 18).

¹³⁸ Laura CASTAGNINI, "Lucian Freud", in Elena Crippa (a cura di) *All too human: Bacon, Freud and a century of painting life*, Londra: Tate publishing, 2018, p. 145.

¹³⁹ Niall BOYCE, "Lucian Freud: in the flesh", *The lancet*, vol. 379, no. 9817, 2012, p. 701.

¹⁴⁰ Catherine DESPRATS-PÉQUIGNOT, "D'obésité en performances de corps", *Champ psychosomatique*, no. 51, 2008, p. 47.



Figura 18 Lucian Freud, *Sleeping by the lion carpet*, 1995-96, olio su tela, 228,6 cm x 121,3 cm, collezione privata

La donna siede addormentata su una poltrona marrone di pelle. Il suo corpo, posto in primo piano, si staglia in tutta la sua interezza riempiendo la tela e catturando immediatamente lo sguardo dello spettatore, anche grazie all'uso che Freud fece della luce: gli enormi seni, il ventre carnoso, le cosce della donna sono illuminati da una luce proveniente da destra, mentre il viso appare in penombra. Occupando il corpo nudo di Sue circa i due terzi della tela, appare evidente la cura e l'attenzione con cui Freud si è concentrato sul corpo della donna. La sua pelle non è liscia e perfetta, ma presenta segni, iperpigmentazioni, lividi e ammaccature lasciando che essi si facciano rivelatori del passaggio del tempo e delle numerose esperienze di vita vissute.¹⁴¹ Nel suo saggio "How deep is the skin? Surface and depth in Lucian Freud's female nudes", Rotraut De Clerck suggerisce che il braccio destro della donna a contatto con il suo seno e la mano sinistra appoggiata nelle vicinanze del pube inseriscono il dipinto in una dimensione auto-erotica e le fantasie di Sue sembrano "prendere vita" reincarnandosi nell'arazzo con leoni che fa da sfondo al dipinto riprendendo le teorie psicosessuali di Sigmund Freud. Ciò a cui Lucian Freud sembra alludere in *Sleeping by the lion carpet* è che in una società altamente sessualizzata (quale quella in cui viviamo) in cui pare che il sesso sia solo alla portata dei corpi più atletici e attraenti, la sessualità è in realtà un bisogno universale presente nelle dimensioni più intime e alla portata delle persone che nulla hanno da spartire con i modelli sui cartelloni.¹⁴²

¹⁴¹ DE CLERCK, "How deep is the skin...", cit., p. 46.

¹⁴² Ivi, pp. 48-49.

Il nudo fu per Freud un veicolo per esplorare l'essenza più intima e pura dei suoi modelli e ciò lo portò a realizzare dipinti in cui il sesso e la lussuria erano in costante relazione con l'irrigidirsi dello spirito e la decadenza della carne.¹⁴³ Nel 1993, poco dopo il suo settantesimo compleanno, Freud dipinse un nudo integrale avente per la prima volta un soggetto d'eccezione: sé stesso. In *Painter working, reflection* (fig. 19), egli si rivolge nudo (fatta eccezione per un paio di scarponi ai piedi) agli spettatori brandendo una spatola nella mano destra e una tavolozza ancora intrisa di colore nella sinistra. Come affermò egli stesso, il dipinto non si fa portatore di alcun tentativo di auto-analisi, forse per timore di quello che sarebbe potuto emergere, e ha rappresentato una vera e propria sfida per il pittore, posto di fronte alla realtà del proprio corpo oramai invecchiato.¹⁴⁴ Eppure, definire questo un semplice "autoritratto" sarebbe riduttivo: esso permise a Freud di diventare un tutt'uno con i soggetti che aveva minuziosamente studiato durante la sua carriera. Con *Painter working, reflection*, l'artista da osservatore divenne soggetto.¹⁴⁵



Figura 19 Lucian Freud, *Painter working, reflection*, 1993, olio su tela, 101,2 x 81,7 cm, collezione privata

¹⁴³ MORONEY, "Lucian Freud...", cit., p. 81.

¹⁴⁴ James HARRIS, "Lucian Freud's *Reflection (Self-portrait)*", *JAMA Psychiatry*, vol. 70, no. 5, 2013, p. 456.

¹⁴⁵ RUEL, Lucian Freud..., cit., p. 22

CAPITOLO 2

Il nudo nell'arte cinese del XX secolo

2.1 Il nudo invisibile

Nel tentativo di delineare una storia del nudo artistico nel corso del XX secolo è doveroso dedicare un capitolo a parte alla realtà cinese. Questo perché, data l'importanza riservata al nudo nell'arte occidentale, ci si potrebbe aspettare che un simile interesse per il soggetto sia riscontrabile in tutte le altre culture; in realtà il nudo assume valori simbolici differenti in diverse aree geografiche e se ci addentriamo nel mondo dell'arte cinese pre-novecentesca, è possibile imbattersi in una sua totale assenza. Per comprendere il perché di questo fenomeno, occorre soffermarsi sulle caratteristiche principali del contesto sociale cinese, da sempre rispecchiato nella produzione artistica del paese.

Fin dalle origini dell'arte pittorica cinese, possiamo notare una predilezione per la figura umana, la quale divenne presto il soggetto principale di numerosi artisti. Se leggiamo il *Tangchao minghua lu* 唐朝名画录 (Archivio di dipinti celebri della dinastia Tang), capolavoro di Zhu Jingxuan 朱景玄, un antenato dei moderni critici d'arte, possiamo constatare che la pittura di ritratto (*in primis* di figure umane, in secondo luogo di animali) fosse considerata il genere prediletto all'interno della produzione pittorica di inizio dinastia, considerata addirittura superiore alla pittura di paesaggio e all'architettura.¹⁴⁶

Questo interesse per la figura umana sfociò nel nudo solo nei primi decenni del XX secolo: è possibile trovare riscontro a tale fenomeno nelle diverse connotazioni che il corpo umano assume in Cina e in Occidente. Mentre in Europa l'interesse per il nudo si è mantenuto vivo fin dall'Antica Grecia, in Cina più che alle componenti morfologiche del corpo si è prestata maggiore attenzione agli scambi che avvengono tra il suo interno e ciò che sta al suo esterno: in un tale contesto il corpo umano veniva concepito quale mero contenitore delle energie che lo muovevano e non si riteneva necessario rappresentarlo in maniera dettagliata.¹⁴⁷ I cinesi credevano che determinate concavità sulla superficie del corpo fungessero da aperture per il passaggio di flussi energetici vitali e una loro conoscenza avrebbe permesso di agire sui disturbi fisiologici di un individuo.¹⁴⁸ L'importanza di tali concetti è tale che essi sono ancora oggi alla base della medicina tradizionale cinese e della pratica dell'agopuntura (fig. 20).¹⁴⁹

¹⁴⁶ Sabrina RASTELLI, *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 6000 a.C. – X secolo d.C.*, Torino: Einaudi, 2016, p. 206.

¹⁴⁷ François JULLIEN, *Il nudo impossibile*, Roma: Luca Sossella Editore, 2004, p. 24.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.



Figura 20 Mappa con i punti in cui praticare l'agopuntura

Per i pittori cinesi era importante rendere visibile questo flusso di energia che collegava l'uomo con l'esterno animandolo interiormente e rappresentare una figura completamente nuda non avrebbe permesso loro di raggiungere questo obiettivo: solo la rappresentazione degli abiti, delle loro falde e delle loro pieghe rendeva percepibile questo flusso di energia che anima il tutto. Gli stessi flussi di energia che percorrono gli esseri umani permeano anche l'ambiente che li circonda e per questo motivo le figure umane venivano spesso inserite in contesti naturali.¹⁵⁰ Inoltre, i vestiti fungevano da pretesto per sottolineare la posizione sociale e le qualità individuali di una persona.¹⁵¹

Si potrebbe obiettare che i primi dipinti di nudo vennero realizzati in Cina ben prima del XX secolo quando in epoca Ming si assistette alla ristampa di vecchi manuali sull'arte di amare e alla realizzazione di nuovi. Oltre alla letteratura ufficiale dedicata al tema, grande era la richiesta di letteratura volta al piacere personale, così che in questo periodo venne pubblicato un grande numero di romanzi, racconti e poesie erotiche spesso accompagnate da immagini che potessero rendere più completa l'esperienza del lettore.¹⁵² Il pittore Qiu Ying 仇英 era considerato un maestro di questo genere di pittura.¹⁵³ Nonostante ciò, se osserviamo le sue illustrazioni possiamo notare come le figure umane risultino rese in maniera maldestra. Ciò è dovuto al fatto che questi disegni non si basavano su un'osservazione dal vero della figura umana: si suppone che pittori quali Qiu Ying abbiano ripreso dei modelli conosciuti come *diben* 底本 che fungevano agli artisti come esercizio di copiatura e li abbiano "spogliati" cercando di ricostruire in autonomia le loro forme. Il risultato sono corpi

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 25-26.

¹⁵¹ John HAY, "The body invisible in China?", in Angela Zito e Tani Barlow (a cura di) *Body, subject, and power in China*, Chicago: Chicago University Press, 1994, p. 44.

¹⁵² Queste illustrazioni erano conosciute come *chunhua* 春画, oppure *bixi tu* 秘戏图.

¹⁵³ Ellen JOHNSTON LAING, "Problems in reconstructing the life of Qiu Ying", *Ars Orientalis*, vol. 29, 1999, p. 82.

approssimativi, lontani dai dettami dell'anatomia. Di conseguenza, il vero protagonista di queste illustrazioni non risultano essere le figure umane, bensì l'ambiente che fa loro da sfondo, siano esse poste all'interno di un folto bosco o in una casa riccamente decorata in tutti i suoi particolari.¹⁵⁴

Verso la fine del 1800, a seguito dello scontro politico, militare e ideologico con l'Occidente, un numero sempre maggiore di intellettuali cinesi sentì la necessità di rinnovare il paese attuando dei cambiamenti sul piano politico ed educativo. Lo scrittore e riformatore Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) arrivò a definire la propria patria "l'uomo malato d'Oriente" (*dongfang bingfu* 东方病夫) e manifestò più volte il proprio disappunto per l'amara sorte toccata a quello che un tempo era un impero grandioso, oramai ridotto in rovina.¹⁵⁵ Negli ultimi anni di quella che sarebbe stata l'ultima dinastia cinese (i Qing 清朝), il governo finanziò la costruzione di scuole moderne dove gli studenti avrebbero avuto modo di scontrarsi con programmi di studio di stampo occidentale incentrati sullo studio delle lingue straniere, della scienza e della tecnologia. Questa rivoluzione interessò anche l'ambito artistico: gli studenti cinesi seguivano corsi di disegno tecnico, prospettiva e chiaroscuro ed erano incoraggiati a studiare all'estero per poter imparare direttamente dai grandi maestri del passato. L'Occidente era considerato il punto di partenza di tutte le scienze.¹⁵⁶

Appena tornato da quattro anni di studio in Germania, nel 1912 l'allora Ministro dell'Educazione della Repubblica Cinese Cai Yuanpei 蔡元培¹⁵⁷ iniziò a promuovere la propria teoria della formazione estetica, sostenendo la necessità di rivoluzionare l'arte cinese attraverso l'introduzione di tecniche e temi occidentali.¹⁵⁸ Il suo appello fu accolto dal pittore e futuro fondatore dell'Accademia di Shanghai Liu Haisu 刘海粟 (1896-1994).

2.2 L'Accademia d'arte di Shanghai

Nel tentativo di porre fine alla mortificante arte della tradizione e dar vita a un'arte nuova, moderna che si facesse portatrice del desiderio di innovazione da lui provato, nel 1912 a soli sedici

¹⁵⁴ Robert VAN GULIK, *Erotic colour prints of the Ming period. With an essay on Chinese sex life from the Han to the Ch'ing dynasty, B.C. 206-A.D. 1644*, Leida: Brill Academic Pub, 2003, p. 163.

¹⁵⁵ Amanda WANGWRIGHT, "The sick man of Asia and the anatomically perfect woman: remodeling Republican China's (body) image through the visual arts: models and modeling", in Andrew Graciano (a cura di) *Visualizing the body in art, anatomy, and medicine since 1800. Models and modeling*, New York: Routledge, 2019, p. 182.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Cai Yuanpei viene anche ricordato per aver fondato nel 1918 la Scuola Nazionale di Belle Arti di Pechino (*Guoli Beijing meishu xuexiao* 国立北京美术学校), rinominata nel 1950 Accademia Centrale di Belle Arti (*Zhongyang meishu xueyuan* 中央美术学院). (PAN Gongkai e PAN Qing, "History of Chinese Design Education", *The International Encyclopedia of Art and Design Education*, 2019, p. 8).

¹⁵⁸ Julia ANDREWS e SHEN Kuiyi, *The art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012, p.28.

anni Liu Haisu fondò a Shanghai¹⁵⁹ la prima accademia d'arte del paese inizialmente conosciuta con il nome di *Shanghai tuhua meishu yuan* 上海图画美术院 (Istituto di arti grafiche di Shanghai). L'Accademia offriva corsi di pittura e fotografia occidentali e stampa su rame, ai quali si aggiunsero negli anni successivi corsi di acquarello, pittura a olio, carboncino e pittura *en plein air*. I corsi dedicati alla pittura tradizionale erano pochi e spesso si limitavano alla copiatura dei dipinti nei testi scolastici.¹⁶⁰ Corsi di disegno di nudo vennero introdotti nel Dipartimento di pittura occidentale dell'Accademia nel 1914 (fig. 21). La prima persona che si prestò a posare come modello fu un ragazzo di quindici anni di nome Heshang 和尚. Nonostante la presenza in studio di Heshang risultasse estremamente preziosa per gli aspiranti pittori dell'Accademia, essi sentirono ben presto la necessità di lavorare con corpi più maturi, così lo stesso anno venne decretata obbligatoria la recluta di modelli adulti. I primi modelli adulti che posarono nudi per l'Accademia furono uomini, la prima donna fece il proprio ingresso solo nel luglio del 1920.¹⁶¹ Grazie al lavoro pionieristico dell'Istituto di arti grafiche di Shanghai, l'uso di modelli di nudo si diffuse rapidamente nel paese ed entrò nei curricula di diverse accademie.¹⁶²



Figura 21 Modello al lavoro nello studio dell'Accademia d'arte di Shanghai

2.2.1 “Yishu pantu 艺术叛徒”

Nel 1917 alcuni studenti dell'Accademia di Shanghai esposero pubblicamente per la prima volta le loro opere causando stupore e orrore negli spettatori, tant'è che i dipinti vennero presto definiti indecenti. Molte furono le richieste inviate al Ministero dell'Istruzione nel tentativo di far

¹⁵⁹ Non è un caso che la prima accademia del paese venne fondata a Shanghai. Con l'apertura del porto al commercio estero nel 1842, Shanghai in pochi anni da piccola cittadina divenne una metropoli enorme e ciò ebbe ripercussioni anche in ambito artistico: la città divenne uno dei centri culturali principali del paese e, di conseguenza, un punto di riferimento per numerosi artisti. (Ivi, p. 2).

¹⁶⁰ Ivi, p. 38.

¹⁶¹ CHEN Zui 陈醉, “Zhongguo luoti yishu fazhan licheng 中国裸体艺术发展历程” (Storia dello sviluppo dell'arte di nudo cinese), *Wenyi yanjiu* 文艺研究, vol. 1, 2006, p. 131.

¹⁶² *Ibidem*.

chiudere la mostra, ma le istanze di coloro che vedevano in Liu Haisu un traditore della disciplina artistica (*yishu pantu* 艺术叛徒) non vennero ascoltate e gli studenti dell'Accademia di arte di Shanghai ebbero modo di continuare a esporre pubblicamente le loro opere. L'essenza innovativa degli insegnamenti di Liu Haisu venne presto riconosciuta dal Ministero dell'Istruzione, il quale nel 1922 emise una disposizione affermando che la presenza di modelli nudi era fondamentale per permettere agli studenti di fare pratica e formarsi nell'ambito della pittura occidentale. Quanto proclamato dalle istituzioni ufficiali non trovò appoggio tra la popolazione e quando nel 1924 Rao Guiju 饶桂举 tenne una mostra a Nanchang esponendo diversi suoi quadri aventi come soggetto schizzi del corpo umano, un'unità del dipartimento di polizia del Jiangxi intervenne facendola chiudere e affermando che tale tipologia di pittura riduceva uomini e donne dalla bassa estrazione sociale a dei meri manichini, rappresentava una perversione ed era dannosa per la morale del popolo cinese.¹⁶³ Il provvedimento della polizia del Jiangxi sollevò le ire di Liu Haisu e diede inizio a una lunga diatriba tra l'artista e le istituzioni ufficiali le quali minacciarono più volte di ordinare la chiusura dell'Accademia se egli non avesse cessato di richiedere la presenza di modelli nudi nelle proprie aule. Da parte sua, Liu Haisu rispose con lunghe lettere negando più volte l'essenza pornografica dei nudi realizzati dai propri studenti e sferrò feroci attacchi al comandante della Lega delle cinque province Sun Chuanfang 孙传芳 e al legislatore Jiang Huaisu 姜怀素 affermando che le loro accuse erano il risultato della loro completa ignoranza in materia artistica. A seguito di una denuncia per diffamazione nei confronti di Jiang Huaisu, Liu Haisu cedette e in una lettera del 15 luglio 1926 indirizzata a Sun Chuanfang comunicò la sua decisione di smettere di usare modelli dal vivo per la creazione di nudi per evitare la nascita di ulteriori polemiche e permettere alla propria Accademia il continuo delle attività.¹⁶⁴

Fortunatamente per Liu e i suoi alunni, nel 1926 Sun Chuanfang perse il controllo su Shanghai e fu costretto a rifugiarsi a Tianjin, dove morì nel 1935. Jiang Huaisu, divenuto un'importante figura nel governo nazionalista istituito dal Guomindang nel 1927, perse l'appoggio di molti intellettuali a seguito della nascita e della diffusione del Movimento del quattro maggio, il quale sosteneva la necessità di rifarsi alle discipline occidentali per poter raggiungere la strada della modernizzazione. Non è stato possibile determinare l'anno in cui il nudo fece la sua ricomparsa nelle aule dell'Accademia di Shanghai, ma si suppone che un tale avvenimento si sia susseguito alla nomina di

¹⁶³ HAO Jiawen 郝佳雯, "Liu Haisu yu Zhongguo 20 shiji renti yishu—cong youhua 'luonu' tan qi 刘海粟与中国 20 世纪人体艺术—从油画《裸女》谈起" (Liu Haisu e la body art cinese del XX secolo - dal dipinto a olio "Donna nuda"), *Shoucang jia* 收藏家, vol. 12, 2020, pp. 95-96.

¹⁶⁴ Julia ANDREWS, "Art and the cosmopolitan culture of 1920s Shanghai: Liu Haisu and the nude model controversy", *Journal of Chinese Historical Researches*, no. 35, 2005, pp. 337, 354-366.

Cai Yuanpei quale Ministro dell'Educazione nel 1927.¹⁶⁵ Il nudo divenne parte integrante degli insegnamenti dell'Accademia d'arte di Hangzhou (oggi conosciuta come "Accademia nazionale delle arti") fondata da Cai Yuanpei in collaborazione con il pittore Lin Fengmian 林风眠.¹⁶⁶

2.3 Lin Fengmian 林风眠

Lin Fengmian (1900-1991), fu un pittore ed educatore cinese promotore della fusione tra arte orientale e occidentale.

Essendo suo padre un artista, egli si avvicinò fin da giovane al mondo dell'arte. Ciò nonostante, crescendo si formò presso scuole di stampo occidentale e nel 1918, una volta diplomatosi, si trasferì in Francia dove si formò nell'ambito della pittura a olio inizialmente presso l'École des Beaux-Arts di Dijon e successivamente a Parigi sotto le direttive di Fernand Piestre, maestro dell'arte accademica.¹⁶⁷ Durante il suo periodo di studio a Parigi, il suo dipinto *Autunno* venne incluso nel Salon d'Automne, un prestigioso appuntamento della stagione artistica parigina. Nel 1922, durante un viaggio a Berlino Lin rimase particolarmente colpito dall'Espressionismo tedesco: questo incontro determinò un cambio di stile e fece nascere in lui l'idea per cui la pittura cinese dovesse fondersi con il Modernismo europeo.¹⁶⁸ Tornato in Cina nel 1925, egli venne inizialmente nominato direttore del Dipartimento di musica e teatro dell'Accademia di Pechino, tuttavia a causa della situazione politica instabile della capitale nel 1928 egli accolse l'invito di Cai Yuanpei e spinto dalla convinzione che l'arte fosse una risorsa fondamentale per la rinascita della nazione cinese fondò con quest'ultimo L'Accademia nazionale di Hangzhou fondendo i dipartimenti di arte occidentale e tradizionale grazie alla presenza di Pan Tianshou, considerato un erede dei maestri della tradizione.¹⁶⁹

Lo stile di Lin Fengmian venne fortemente influenzato dai maestri europei dell'Espressionismo e del Cubismo. Nei suoi dipinti possiamo trovare la co-presenza di punti di vista differenti secondo quanto appreso dalle opere di Picasso e Braque, l'impianto compositivo si rifà a Léger e nella scelta dei colori ritroviamo l'influenza di Delaunay.¹⁷⁰ Nonostante suo padre e suo nonno fossero entrambi artisti e lo introdussero fin da bambino al mondo dell'arte, egli arrivò in Francia appena ventenne ed è proprio al suo soggiorno europeo che dobbiamo la crescita artistica di

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 366-367.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Craig CLUNAS, "Chinese art and Chinese artists in France 1924-1925", *Arts Asiatiques*, vol. 44, 1989, p. 101.

¹⁶⁸ ANDREWS, SHEN, *The art...*, op. cit., p. 62.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ David CLARKE, "Exile from tradition: Chinese and Western traits in the art of Lin Fengmian", in David Clarke (a cura di) *Art & place. Essays on art from a Hong Kong perspective*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1996, p. 227.

Lin, in quanto fu lì che egli si formò in maniera completa come pittore.¹⁷¹ Sebbene Lin Fengmian venga ricordato per il suo stile, frutto della sintesi tra le tecniche più moderne con cui entrò in contatto in Occidente e lo stile più classico della tradizione cinese, questa sintesi non venne compiuta subito di ritorno in Cina. In un primo momento egli mostrò una chiara predilezione per la maniera “occidentale” di fare arte; ciò nonostante, ebbe modo di congiungere il proprio paese natale con il paese che l’aveva adottato durante i suoi studi grazie alla scelta dei soggetti, ripresi dalla realtà cinese.¹⁷²

In particolare, il periodo dal 1926 al 1935 fu cruciale per l’artista in quanto durante questi anni egli stabilì con fermezza il percorso artistico che la sua persona avrebbe dovuto seguire. Una volta tornato in Cina, Lin passò dall’arte romantica, grande prediletta durante il periodo di studi in Francia, a un approccio più diretto con la realtà sociale cinese e in un frangente simile non stupisce che le opere realizzate a partire dal 1925 presentino un forte spirito umanitario. Ne sono un esempio i dipinti *Tongku* 痛苦 (*Sofferenza*, 1929) e *Bei'ai* 悲哀 (*Dolore*, 1934) nei quali la scelta di inserire figure nude funge da espediente per esprimere la preoccupazione dell’artista per il profondo baratro verso il quale la Cina sembrava irrimediabilmente dirigersi.¹⁷³ In entrambi i dipinti la stesura della luce, le zone di ombra e la particolare enfasi sulla violenza e sull’orrore danno vita a un’atmosfera cupa, la quale diviene metafora per il dolore spirituale dell’artista. In quanto spettatori veniamo immediatamente attratti dalle espressioni di dolore presenti sul viso delle figure rappresentate e sui corpi senza vita che fanno loro da sfondo: il fatto che queste persone siano svestite non risulta essere il focus dei dipinti, nelle sue prime opere il nudo diviene un mero strumento per avventurarsi in profondità nel proprio inconscio.¹⁷⁴

Gran parte dei dipinti originali di Lin Fengmian sono andati perduti negli anni della Guerra di Resistenza contro il Giappone (1937-1945) e della Rivoluzione Culturale (1966-1976) e sono giunti a noi solo attraverso riproduzioni fotografiche¹⁷⁵ in bianco e nero.¹⁷⁶ Ciò rappresenta un problema nel momento in cui ci si accinge a svolgere un’analisi approfondita dell’opera che sia il più vicino

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ MO Ai 莫艾, “Tongku zhong de zhizhuo yu tuibian: lun Lin Fengmian 1926-1935 nian xingshi tansuo licheng 痛苦中的执著与蜕变——论林风眠 1926-1935 年形式探索历程” (Perseveranza e trasformazione nel dolore - Sull’esplorazione delle forme di Lin Fengmian dal 1926 al 1935), *Wenyi yanjiu* 文艺研究, vol. 3, 2011, p. 116.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 117.

¹⁷⁵ Si è discusso a lungo se considerare o meno le fotografie valide sostitute di un’opera andata perduta, questo perché se da un lato esse riempiono un vuoto difficilmente colmabile, ci si potrebbe chiedere se il soggetto del dipinto originale sia stato mantenuto in tutta la sua interezza o se la fotografia lo ritragga solo in parte. Inoltre, con lo sviluppo della tecnologia, colori e linee risultano facilmente manipolabili. Per un’analisi più approfondita si rimanda a Geoffrey BATCHEN, *Burning with desire: the conception of photography*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1999.

¹⁷⁶ Sandy NG, “Resurrecting the lost paintings of Lin Fengmian (1900-1991)”, *Oriental art*, vol. 5, no. 5, 2012, p. 63.

possibile al fine primo dell'artista. Dalle differenze di colore possiamo supporre che Lin abbia scelto toni in forte contrasto tra loro, forse nel tentativo di accrescere il senso di sconforto di cui i dipinti si fanno portatori.¹⁷⁷

Tongku (fig. 22) ha come soggetto tre donne: due di loro sono ritratte in piedi con la testa inclinata all'indietro in segno di sconforto, la terza è sdraiata accanto a loro con le gambe divaricate. Nonostante l'immagine abbia toni molto scuri, sono presenti dei chiari contrasti tonali tra le figure e lo sfondo.¹⁷⁸ *Tongku* venne ricreato da Lin nel 1989. Questa seconda versione differisce dalla precedente per l'uso dell'acquerello al posto della pittura a olio e per il numero di figure rappresentate: alle tre del dipinto originale Lin ne aggiunse sei in piedi sullo sfondo ed altre due sulla destra del dipinto. I loro volti appaiono straziati dal dolore e le loro teste assumono pose estreme accrescendo l'effetto drammatico della narrazione. Lin ha utilizzato principalmente tonalità cupe quali il nero e il grigio per realizzare lo sfondo e la pelle delle sue figure e di conseguenza la scena appare estremamente cupa.¹⁷⁹



Figura 22 Lin Fengmian, 痛苦 *Tongku* (Sofferenza), 1929, riproduzione dell'originale andato perduto

La copia fotografica giunta fino a noi di *Bei'ai* (fig. 23) appare confusa e non permette di distinguere con chiarezza le diverse figure che compongono il dipinto. Alcune fonti affermano che l'opera rappresentava una montagna di corpi e ciò ci porta a pensare che la copia che abbiamo sia in realtà il dettaglio di un'opera più grande.¹⁸⁰ Osservando il dipinto possiamo distinguere i contorni di una donna nuda intenta a piangere rivolta verso il corpo di un giovane tenuto in braccio da una terza figura, anch'essa svestita, che rivolge la propria disperazione verso il cielo. Sullo sfondo giace un corpo femminile e una figura più anziana gli siede di fronte disperata a causa della perdita. La

¹⁷⁷ Sandy NG, *Lin Fengmian (1900-1991): figure painting and hybrid modernity in Twentieth Century Chinese art*, Londra: School of Oriental and African studies, 2005, p. 125.

¹⁷⁸ Al momento della sua realizzazione, il quadro fu al centro di un grande dibattito a causa del soggetto rappresentato (ritenuto sconveniente) per il quale Lin rischiò di essere arrestato. (*Ivi*, p. 127).

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 129.

¹⁸⁰ XU Jiang 许江, *Lin Fengmian zhi lu 林风眠之路* (L'approccio di Lin Fengmian), Hangzhou: Hangzhou Art Academy, 1999, p. 48.

giustapposizione tra i corpi vivi e quelli senza vita non lascia spazio ad alcun tipo di decorazione e ciò non fa che rafforzare il senso di sofferenza di cui il dipinto è pregno.¹⁸¹



Figura 23 Lin Fengmian, 悲哀 *Bei'ai* (Dolore), 1934, riproduzione dell'originale andato perduto

Tramite una (letterale) messa a nudo dei propri soggetti, Lin Fengmian si affida interamente alla gestualità del corpo umano per esprimere la propria interiorità. *Tongku* e *Bei'ai* vennero lodati dal critico d'arte e pittore Lin Wenzheng 林文铮 in quanto riflesso non solo della realtà cinese, ma del mondo intero.¹⁸² Lin stesso ha successivamente affermato che questi dipinti rispecchiavano la sofferenza dei cittadini cinesi durante un'epoca di transizione quale fu quella del passaggio dalla vecchia alla nuova Cina e ha ammesso di essere stato fortemente influenzato da riviste quali *Xin Qingnian* 新青年 (Nuova Gioventù) che in quegli anni sostenevano la necessità di rifarsi alla scienza e alla cultura occidentali per poter far uscire il paese dal buio della tradizione. La scelta del nudo permise a Lin Fengmian di esprimere il dolore e la fragilità umane secondo l'idea per cui l'arte dovesse riflettere la realtà.¹⁸³

Verso la fine degli anni Trenta, Lin Fengmian attraversò un lungo periodo di crisi che lo portò a dimettersi dalle cariche che ricopriva e a trasferirsi a Chongqing, dove visse in solitudine. Durante gli anni passati a Chongqing, le sue giornate venivano riempite dipingendo. I dipinti realizzati in questo periodo vedono il graduale abbandono dello spirito umanitario che aveva contraddistinto le sue opere precedenti e una ricerca di temi e soggetti nuovi che verranno inseriti in contesti più intimi. Sulle sue tele fecero la propria comparsa nature morte, uccelli, paesaggi e, in particolare, nudi. Il tono dei suoi ultimi dipinti appare più neutro, lo stile sereno rivelando una visione solipsistica del mondo. La scelta di soggetti nuovi fu accompagnata da un cambiamento nello stile personale dell'artista. Nel suo uso della linea è ora possibile trovare un richiamo alle opere di Matisse e Modigliani, nell'uso del colore ritroviamo Derain e Vlaminck e la composizione dei suoi dipinti si rifà a quella utilizzata

¹⁸¹ QIAN Zhijian, *Toward a sinicized modernism: the artistic practice of Lin Fengmian in wartime China, 1937-1949*, New York: New York University, 2014, p. 25.

¹⁸² *Ivi*, p. 19.

¹⁸³ XU Jiang, *Lin Fengmian...*, op. cit. p. 47.

da Braque.¹⁸⁴ Nonostante ciò, Lin Fengmian mantenne un forte interesse per l'arte tradizionale cinese e a partire da questi anni il suo stile può essere considerato una sintesi tra le tecniche più moderne con cui entrò in contatto durante il suo periodo di studi in Francia e lo stile più classico della tradizione cinese.¹⁸⁵

Opere collettive quali *Tongku* e *Bei'ai* lasciano spazio a realtà private come quella rappresentata in *Figura* (1980, fig. 24). Contrariamente alle prime, osservando *Figura* veniamo immediatamente trasportati in un contesto più intimo e ciò appare evidente nel momento in cui ci accorgiamo che il viso della donna rappresentata appare sereno, viene a mancare qualsiasi riferimento al dolore e alla tristezza e il suo essere nuda è in totale armonia con la camera da letto che la ospita. Il sentimento di sofferenza che permeava i dipinti precedenti è del tutto assente.¹⁸⁶ Le linee delicate del corpo, la resa piatta del colore riportano alla mente i nudi di Matisse,¹⁸⁷ nel viso ovale e nel collo allungato possiamo ritrovare un tributo a Modigliani, mentre i motivi geometrici delle tende che fanno da sfondo alla ragazza sembrano riprendere le forme di Mondrian. I colori sono luminosi e paiono inserire il dipinto all'interno di una tranquilla mattinata primaverile. Tutti questi elementi riflettono l'abilità di Lin Fengmian di scontrarsi con un soggetto fino ad allora unico nella realtà cinese quale il nudo femminile.¹⁸⁸ Ciò nonostante, non bisogna cadere nell'errore di pensare che la ripresa di determinati elementi e tecniche ereditate dai maestri occidentali rappresenti per Lin Fengmian un semplice lavoro di copiatura. Con *Figura*, Lin sembra prendere le distanze dalle sue opere precedenti proponendosi come alternativa a un totale abbandono al Modernismo occidentale. Le tele occidentali hanno spesso come soggetto nudi posti all'interno di ambienti privati, ma nell'osservare *Figura* siamo certi di trovarci di fronte a un dipinto cinese grazie all'attento uso che Lin fece di tecniche facilmente riconducibili alla pittura tradizionale del proprio paese, quali l'utilizzo dell'inchiostro acquarellato, di pigmenti minerali, di linee fluide e grazie alla resa quasi perlacea della pelle che sembra riprendere la ceramica di epoca Ming e Song.¹⁸⁹ Tutti questi elementi conferiscono al dipinto un inequivocabile aspetto cinese. Inoltre, se paragoniamo *Figura* a *Nudo rosa* di Matisse, possiamo notare come la posa della ragazza di Lin e i suoi occhi rivolti verso il basso donino al dipinto un'atmosfera maggiormente introspettiva e lo privino dell'essenza erotica invece presente nel quadro del pittore francese.¹⁹⁰

¹⁸⁴ GENG Youzhuang, *A concept of immediacy as seen in Lin Fengmian's paintings and William Carlos Williams' poetry*, Athens: Ohio University, 1998, p. 48.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ SOTHEBY'S, "Lin Fengmian: Figure", in *Sotheby's*, n.d., <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/modern-art-evening-sale-hk0886/lot.1028.html>, 01 maggio 2021.

¹⁸⁷ Si pensi a *Nudo rosa* (1935) del pittore francese.

¹⁸⁸ SOTHEBY'S, *Lin Fengmian...*, cit.

¹⁸⁹ *Ivi*.

¹⁹⁰ QIAN Zhijian, *Toward a sinicized modernism...*, op. cit., p. 162.

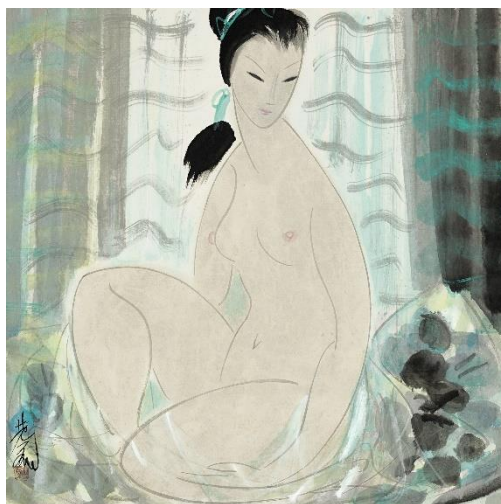


Figura 24 Lin Fengmian, *Figura*, 1980, inchiostro e colore su carta, 69, 6 x 70,2 cm, collezione privata

Le prime opere di Lin Fengmian presentano sentimenti tormentati che alla luce della sua formazione artistica risultano essere un lascito dell'Espressionismo europeo. Egli concepisce il corpo umano come uno strumento per rendere espliciti i sentimenti di tristezza e sconforto che in quanto intellettuale provava quando posto davanti alla consapevolezza che il proprio paese si stava lentamente avviando verso un inesorabile declino. Nei suoi primi ritratti viene a mancare qualsiasi tendenza al "bello" e il dolore rappresentato risulta essere un grido di aiuto del pittore, probabilmente nella speranza che il proprio appello venga ascoltato e accolto dando vita a una rivoluzione che sia in grado di portare la Cina verso la strada della modernità.¹⁹¹ Nonostante Lin stesso abbia affermato che il bisogno di realizzare questi dipinti l'abbia assalito dopo essere entrato in contatto con riviste estremamente radicali per l'epoca quali *Xin Qingnian*, sarebbe riduttivo limitare quadri come *Tongku* e *Bei'ai* alla sola realtà cinese: essi paiono incarnare un sentimento di sofferenza comune a tutto il mondo. Al momento della loro realizzazione, i dipinti di Lin vennero considerati scandalosi in quanto presentavano un soggetto fino ad allora raro sulle tele dei pittori, quale il nudo. Il lungo periodo di crisi che lo interessò verso la fine degli anni Trenta, spinse l'artista ad abbandonare la tematica umanitaria nei suoi dipinti e a concentrarsi su temi e soggetti più intimi. In questo periodo della sua vita (e della sua carriera) il nudo continuò a occupare una posizione di rilievo ed è proprio analizzando il suo dipinto *Figura* che è possibile notare l'evoluzione finale del suo stile, perfetta sintesi tra tradizione cinese e innovazione.

¹⁹¹ Lin Fengmian non è stato il primo pittore a usare la propria arte come strumento di protesta sociale, si pensi all'uso fatto da Bada Shanren 八大山人 (1626-1705) di fiori e uccelli contro la dinastia Qing. Si invita alla lettura di Richard BARNHART, *Master of the Lotus Garden: the life and art of Bada Shanren (1626-1705)*, New Haven: Yale University Press, 1990.

2.4 Nudo in epoca Maoista e la svolta negli anni '80

Con la salita al potere di Mao Zedong 毛泽东 e la nascita della Repubblica Popolare Cinese, il nudo scomparve nel paese: l'utilizzo di modelli nelle Accademie venne considerato una pratica straniera, nonché un pretesto per mercificare il corpo femminile. Per questi motivi il suo insegnamento venne presto abolito.¹⁹² Inoltre, prima di salire al potere, nel 1942 Mao tenne un forum sull'arte e la letteratura nella città di Yan'an (*Yan'an wen yi zuotanhui* 延安文艺座谈会) nel quale stabilì che a partire da quell'anno la libertà di creazione degli artisti doveva rispettare una serie di norme in armonia con il pensiero marxista-leninista. Gli artisti avevano l'obbligo di abbracciare la retorica socialista e nel fare ciò la loro arte doveva avere come unico soggetto scene di vita della classe operaia e contadina, tutto ciò considerando il proletariato come loro unico pubblico. Con il Forum di Yan'an si assistette alla totale sottomissione dell'arte alla politica.¹⁹³

Il 12 maggio 1965 Wen Lipeng 闻立鹏, Wang Shikuo 王式廓 e Li Huaji 李化吉, insegnanti dell'Accademia Centrale di Belle Arti, scrissero una lettera a Mao, nella quale si soffermarono sulle difficoltà riscontrate nelle attività di educazione artistica dopo l'abolizione dell'uso di modelli nelle scuole e chiedendo il ripristino (anche parziale) di tale pratica, sottolineandone il ruolo fondamentale nel processo di creazione artistica.¹⁹⁴ Nella sua lettera di risposta del 18 luglio 1965, Mao si dichiarò a favore del nudo artistico in quanto, se realizzato con discrezione, rappresentava il punto di partenza della pittura e della scultura e definì inappropriata la sua abolizione.¹⁹⁵ Nonostante quanto affermato da Mao, le sue istruzioni non vennero mai implementate: con lo scoppio della Rivoluzione Culturale nel 1966, il nudo divenne un soggetto tabù.¹⁹⁶ Alle Accademie d'arte fu vietato di dipingere nudi, le numerose opere che vedevano nel nudo il loro soggetto principale subirono le ire delle Guardie Rosse

¹⁹² WU Jijin 吴继金, "Mao Zedong guanyu luoti mote er wenti: pishi de jingguo 毛泽东关于裸体模特儿问题: 批示的经过" (Mao Zedong sulla questione delle modelle nude: un resoconto della sua approvazione), *Wenshi jinghua* 文史精华, no. 3, 2003, p. 55.

¹⁹³ Julia ANDREWS, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley: University of California Press, 1994, p. 36.

¹⁹⁴ WU, "Mao Zedong guanyu luoti mote...", cit., p. 55.

¹⁹⁵ "Disegnare nudi di uomini, donne, anziani e bambini è una necessità fondamentale per la pittura e la scultura. Non farne uso, proibirlo nel nome del pensiero feudale è inappropriato. Anche se appare qualcosa di inadeguato, non bisogna preoccuparsi. Per il bene della disciplina artistica, piccoli sacrifici devono essere fatti. Fatene uso con discrezione. Mao Zedong." In testo originale in cinese recita: "Hua nannü laoshao luoti moter shi huihua he diaosu bixu de jibengong, bu yao buxing, fengjian sixiang, jiayi jinzhi, shi bu tuo de. Jishi youxie huaishi chuxian, ye bu yao jin. Weile yishu xueke, buxi xiao you xisheng. Qing zhuo ding. Maozedong. 画男女老少裸体模特儿是绘画和雕塑必须的基本功, 不要不行, 封建思想, 加以禁止, 是不妥的。即使有些坏事出现, 也不要紧。为了艺术学科, 不惜小有牺牲。请酌定。毛泽东." (*Ibidem*).

¹⁹⁶ Nudi, quadri astratti ed espressionisti vennero definiti "nocivi" per la patria. Gli unici soggetti accettati erano figure realizzate secondo lo stile del Realismo Socialista Sovietico che prevedeva la celebrazione del progresso socialista attraverso una versione edulcorata della realtà. (Michael SULLIVAN, "Art in China since 1949", *The China Quarterly*, no. 159, 1999, p. 713).

e i maestri del genere vennero perseguitati.¹⁹⁷ Molti pittori e scultori che avevano avuto modo di formarsi in Occidente come Pang Xunqing 庞薰琹, Wu Zuoren 吴作人 e Liu Kaiqu 刘开渠 rinunciarono alla propria indipendenza artistica a favore di una sicurezza economica e della completa dedizione agli ideali del nuovo regime. Non offrire il proprio talento in dono alla causa della Rivoluzione Culturale era considerato un atto di tradimento nei confronti del popolo cinese.¹⁹⁸ Alla luce di quanto sopra, non stupisce la totale scomparsa del nudo artistico durante gli anni della Rivoluzione Culturale.

Con la morte di Mao nel 1976 e la fine ufficiale della Rivoluzione Culturale nel 1977, si assistette a una graduale apertura del paese grazie alla politica di riforma e apertura (*gaige kaifang* 改革开放) messa in atto da Deng Xiaoping 邓小平. Questa riforma, che interessò *in primis* la sfera politica cinese, ebbe importanti conseguenze anche in ambito artistico: a partire da quegli anni si assistette a una depoliticizzazione della cultura a favore di un'arte indipendente, libera da qualsiasi tipo di dettame e ciò divenne evidente il 15 dicembre 1978 quando il Ministero della Cultura, riprendendo ciò che Mao aveva affermato anni prima, reintegrò l'uso di modelli nelle scuole d'arte del paese invitando gli studenti a farne uso nel momento in cui si accingevano allo studio della materia artistica.¹⁹⁹ Alla luce della rinascita artistica che seguì le politiche di Deng Xiaoping è possibile affermare che la reintegrazione del nudo nei programmi delle Accademie cinesi divenne un importante segnale di liberazione ideologica in netto contrasto con l'oscurantismo che aveva segnato gli anni della Rivoluzione Culturale e ha inconsciamente promosso una graduale trasformazione della società cinese verso una maggiore emancipazione dalle restrizioni imposte dalla tradizione.²⁰⁰

Un primo esempio di nudo in epoca post-maoista ci viene fornito dalla scultura *Mengshi* 猛士 (Guerriera) realizzata nel 1979 dallo scultore Tang Daxi 唐大禧. La statua venne eretta in onore dell'eroina e martire Zhang Zhixin 张志新, la quale durante la Rivoluzione Culturale era stata brutalmente torturata per essersi opposta al culto della figura di Mao.²⁰¹ Tang Daxi venne presto seguito da altri artisti, tra i quali è importante ricordare Yuan Yunsheng 袁运生.

¹⁹⁷ Song Qingling 宋庆龄, vicepresidente del paese, fu costretta a rimuovere dalla propria camera da letto un nudo donatole da un amico. Rappresentazioni del balletto "Il lago dei cigni" vennero vietate perché la vista di gambe scoperte era considerata inaccettabile e nociva per la morale di operai, contadini e soldati. (ZHU Guohua e WEI Feng, "The invention of body representation in Modern China: case study of Liu Haisu and the 'model event'", *Comparative literature studies*, vol. 56, no. 3, 2019, p. 601).

¹⁹⁸ SULLIVAN, "Art in China...", cit., p. 712.

¹⁹⁹ WU Jijin 吴继金, "Zhongguo gaige kaifang yu renti yishu 中国改革开放与人体艺术" (La politica di riforma e riapertura e la body art), *Shandong gongyi meishu xuexuan xuebao* 山东工艺美术学院学报, 2019, p. 75.

²⁰⁰ Ivi, p. 76.

²⁰¹ Randle EDWARDS, *Human rights in Contemporary China*, New York: Columbia University Press, 1988, p. 1986.

2.4.1 Yuan Yunsheng 袁运生

In occasione dell'inaugurazione di un secondo terminal nell'aeroporto internazionale di Pechino, nel 1979 il pittore e scultore Yuan Yunsheng fu incaricato assieme ad altri artisti di realizzare una serie di murales per decorarne le pareti. Egli raccolse l'invito e attingendo da un suo recente viaggio nel sud-ovest del paese, decise di realizzare un murale avente come soggetto le celebrazioni del Festival dell'Acqua organizzato annualmente dal popolo Dai, una minoranza etnica che abita principalmente nella provincia dello Yunnan.²⁰² Durante il Festival, le persone sono solite prendere parte in rituali di purificazione che prevedono di bagnare amici e parenti aiutandosi con secchi d'acqua così da scacciare la sfortuna dell'anno precedente e poter iniziare il nuovo liberi da pensieri negativi.²⁰³ Yuan Yunsheng scelse di rappresentare un soggetto simile per celebrare la nascita di una nuova Cina, libera dall'oppressione e dalla violenza che avevano caratterizzato gli anni del governo di Mao.²⁰⁴

Quando il murale, intitolato *Poshui jie-shengming de zange* 泼水节—生命的赞歌 (Festival dell'Acqua-un inno alla vita, fig. 25), fu esposto al pubblico per la prima volta nell'ottobre 1979 fu accolto con entusiasmo dalla stampa ufficiale e dai visitatori.²⁰⁵ posto nella sala da pranzo dedicata ai viaggiatori stranieri, esso venne visto come espressione del nuovo dinamismo dell'arte cinese e dell'apertura del governo verso nuove forme di arte. L'entusiasmo iniziale lasciò presto spazio alle prime critiche: lo stile delle figure (che secondo molti riportava alla mente le opere di Klimt e Modigliani) venne definito grottesco, la scelta di dedicare un intero murale ai festeggiamenti di una minoranza venne considerata inappropriata dato il suo posizionamento nell'aeroporto più importante del paese, ma in particolare l'elemento più discusso divennero le tre figure femminili nude intente a lavarsi poste su un pannello laterale.²⁰⁶ Le controversie che interessarono il murale furono tali che funzionari del popolo Dai vennero invitati a Pechino e fu chiesto loro di dare la propria opinione in merito. Inizialmente lodarono il murale in quanto rappresentazione accurata della cerimonia, ma in un secondo momento lo definirono offensivo a causa della presenza dei nudi.²⁰⁷ A seguito del rifiuto di Yuan Yunsheng di porre alcune modifiche, il murale venne coperto per mesi da un paravento fino

²⁰² WANG Duanyang 王端阳, "Yuan Yunsheng shoudu jichang bihua chuanguo qianhou 袁运生首都机场壁画创作前后" (Il prima e il dopo la creazione del murale di Yuan Yunsheng all'aeroporto della capitale), *Yanhuang Chunqiu* 炎黄春秋, 2016, p. 34.

²⁰³ Tasaw LU, "Festivalizing Thingyan, negotiating ethnicity: Burmese Chinese migrants in Taiwan", *Journal of Burma Studies*, vol. 12, no. 1, 2008, p. 30.

²⁰⁴ Deirdre CHETHAM, "The art of Yuan Yunsheng", *The Massachusetts Review*, vol. 25, no. 1, 1984, p. 84.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

a che nel 1980 venne sigillato con del compensato. I nudi sono riemersi solo nel 1990 con la rimozione del compensato e sono ancora visibili oggi.²⁰⁸



Figura 25 Yuan Yunsheng, *Poshui jie-shengming de zange* 泼水节—生命的赞歌 (Festival dell'Acqua-un inno alla vita), 1979, acrilico su tela, 340 x 2100 cm, Aeroporto di Pechino

Poshui jie-shengming de zange di Yuan Yansheng divenne per numerosi artisti il simbolo di un'arte libera da costrizioni, espressione dell'indipendenza e della libertà del singolo e strumento di ribellione nei confronti della politica di censura messa in atto dal governo. Un semplice murale divenne un simbolo visivo e concreto dell'apertura del paese, nonché dell'uscita dal buio artistico e culturale dei decenni precedenti.²⁰⁹ È in parte proprio grazie alla figura di Yuan Yansheng che in questi anni si sviluppò nel paese un'arte non ufficiale, indipendente: grande era il desiderio di rinnovamento della disciplina artistica, molta era la voglia di distaccarsi dal realismo professato durante il governo di Mao e l'introduzione nel paese di libri, riviste e articoli provenienti dall'Occidente permisero agli artisti cinesi di interfacciarsi con idee e concetti nuovi, facendo nascere in loro il desiderio di portare il proprio paese al passo con i tempi. Questo entusiasmo creativo si espresse con la nascita di numerosi gruppi artistici.²¹⁰ Tra loro, uno in particolare si distinse per la realizzazione di performance aventi come soggetto principale il nudo: il gruppo in questione prese il nome di *Beijing dongcun* 北京东村.

2.5 *Beijing dongcun* 北京东村

Come suggerisce il nome, il *Beijing dongcun* 北京东村 (spesso tradotto in inglese con l'appellativo di "Beijing East Village") è un villaggio situato nella periferia est di Pechino che verso l'inizio degli anni Novanta vide l'arrivo di un gruppo di giovani artisti che vi si stabilì da diverse parti

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ LIN Yuyuan 林钰源, "Yuan Yunsheng yu 'Poshui jie—shengming de zange'" 袁运生与《泼水节-生命的赞歌》 (Yuan Yunsheng e *Festival dell'Acqua-un inno alla vita*), *Wenyi zhenming* 文艺争鸣, 2010, p. 69.

²¹⁰ Paul GLADSTON, *'Avant-garde' Art Groups in China, 1979–1989*, Bristol: Intellect, 2013, p. 20.

del paese affittando vecchie case in rovina e dando vita a una comunità artistica fiorente e innovativa.²¹¹ Per indirizzare il pubblico verso il luogo delle loro performance ed essere facilmente identificabili, prendendo come punto di riferimento il quartiere East Village di Manhattan divenuto il centro dell'arte sperimentale di avanguardia del Novecento, gli artisti decisero di riunirsi sotto il nominativo di "Dongcun", a omaggiare il luogo che li aveva accolti e che spesso faceva da sfondo alle loro performance.²¹²

La scelta di un nome condiviso fu seguita da un'esplosione di creatività collettiva. Gli artisti che si erano riuniti nell'East Village pechinese iniziarono a collaborare mettendo in scena progetti comuni. *Fen-Ma Liuming's Lunch* di Ma Liuming 马六明 (1994, fig. 26) e *12m²* (1994, fig. 28) di Zhang Huan 张洵 divennero note anche all'esterno del villaggio grazie alle fotografie di Rong Rong 荣荣,²¹³ a sottolineare il profondo rapporto che legava gli artisti della comunità.²¹⁴

Nel mettere in scena *Fen-Ma Liuming's Lunch*, Ma Liuming si esibì davanti al pubblico prendendo le sembianze del suo alter-ego femminile Fen-Ma: truccato, con i capelli sciolti e completamente nudo, fatta eccezione per un paio di orecchini e un orologio al polso, iniziò a cucinare mettendo una pentola sul fuoco e facendo cuocere delle patate assieme a una foglia raccolta da un albero poco distante. Dopo venti minuti di cottura inserì nella pentola gli orecchini e l'orologio e poco dopo tolse le patate oramai cotte seppellendole sotto un albero del giardino. La performance si chiuse con il suo allontanamento e il successivo ritorno completamente vestito.²¹⁵

²¹¹ QIAN Zhijian, "Dongcun", in Edward Davis (a cura di) *Encyclopedia of Contemporary Chinese culture*, Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2005, p. 218.

²¹² *Ivi*, p. 219.

²¹³ Pseudonimo di Lu Zhirong 卢志荣. Fotografo, si trasferì a Pechino dopo essere stato rifiutato da diverse Accademie d'arte. I suoi scatti rappresentano un'importante testimonianza delle attività artistiche sperimentali della comunità del *Beijing dongcun* presentate per la prima volta nel 1995 alla Tokyo Gallery giapponese. (Mathieu BORYSEVICZ, "Lu Zhirong", in Edward Davis (a cura di) *Encyclopedia of Contemporary Chinese culture*, Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2005, p. 504).

²¹⁴ WU Hung, *Contemporary Chinese art: a history 1970s-2000s*, Londra: Thames & Hudson, 2014, p. 197.

²¹⁵ *Ivi*, p. 199



Figura 26 Ma Liuming, *Fen-Ma Liuming's Lunch*, 1994, fotografia in bianco e nero della performance, collezione dell'artista

Con *Fen-Ma Liuming's Lunch*, Ma Liuming mirava a criticare la tendenza a concentrare i propri giudizi su una persona sugli abiti che essa indossa e sul modo in cui essa decide di presentarsi agli altri, piuttosto che sull'individuo stesso. Egli riteneva che il corpo umano nella sua forma più pura (ovvero il nudo) rappresentasse di per sé il più alto livello di bellezza e non necessitasse di abbellimenti per essere paragonato a un'opera d'arte. Ma Liuming ha affermato che ogni volta che interpreta un ruolo, è come se donasse alla performance una corporalità e iniziasse con lei una relazione, studiandola attentamente e rendendola una componente essenziale della propria vita.²¹⁶

L'esibizione di Ma Liuming venne seguita dall'arrivo della polizia che arrestò alcuni membri della comunità con l'accusa di oscenità e cacciò gli artisti rimanenti dal villaggio ponendo fine alle attività del *Beijing dongcun*. L'arrivo della polizia, pur avendo posto fine alla realtà del *Beijing dongcun*, non impedì agli artisti, oramai trasferitesi in diversi quartieri della capitale, di continuare a organizzare attività individuali o di gruppo. Le performance di Zhang Huan 张洵 si distinsero per le condizioni spesso estreme a cui l'artista sottoponeva il proprio corpo permettendogli di ottenere un enorme successo sia in Cina che all'estero.²¹⁷

2.5.1 Il corpo all'estremo: Zhang Huan 张洵

Zhang Huan, pseudonimo di Zhang Dongming 张东明, nacque nel 1965 ad Anyang, nella provincia dell'Henan e venne cresciuto dalla nonna nella campagna attorno alla città durante gli anni

²¹⁶ WU Hung, *Contemporary Chinese art: contemporary documents*, New York: MoMA, 2010, p. 188.

²¹⁷ WU, *Contemporary Chinese art: a history...*, op. cit., p. 199.

della Rivoluzione Culturale.²¹⁸ Egli ha affermato che la maggior parte dei suoi ricordi d'infanzia sono associati alla morte; questo perché sua nonna venne a mancare improvvisamente e il suo corpo rimase esposto nel salotto di casa per sette giorni, secondo un'usanza contadina.²¹⁹ Con la morte della nonna, Zhang Huan si trasferì ad Anyang dai genitori e fu proprio in questi anni che si avvicinò al mondo della pittura: la mancanza della nonna che lo aveva accompagnato durante l'infanzia e il pensiero dell'allontanamento dall'ambiente di campagna dove era cresciuto non gli permisero di affrontare la scuola con il giusto approccio e la sua incapacità di dedicarsi allo studio lo indirizzò verso il mondo dell'arte: nelle sue prime opere, pur notando l'influenza del Realismo sovietico, possiamo ritrovare un forte legame con le sue origini, sia grazie ai soggetti riprodotti che alle tecniche artistiche utilizzate.²²⁰

Durante gli anni dell'università di Kaifeng (conclusasi nel 1988), Zhang Huan entrò in contatto con la pittura di Rembrandt e Jean-François Millet, rispettivamente maestri del Naturalismo e del Realismo francese. Quest'ultimo in particolare si faceva promotore del concetto dell'*art pour l'homme* che vedeva nell'arte un importante strumento di rivolta politica e sociale. Nel 1991 l'artista si trasferì a Pechino dove abbandonò definitivamente il suo vero nome e iniziò a frequentare la CAFA ottenendo un Master in pittura nel 1993, il quale gli permise di trovare presto lavoro riproducendo e vendendo le più celebri opere di Degas.²²¹

Nonostante si sia formato nell'ambito della pittura, Zhang Huan viene ricordato per le sue performance. Il passaggio dalla pittura all'arte performativa avvenne nel 1993 con la realizzazione di *Di san tiao tui* 第三条腿 (La terza gamba, fig. 27): in questo progetto Zhang Huan ha usato una protesi trovata casualmente per strada e si è fatto fotografare nudo, sdraiato per terra con l'arto tra le gambe.

²¹⁸ Melissa CHIU, "Altered art: Zhang Huan", in Melissa Chiu (a cura di) *Zhang Huan: altered states*, New York: Asia Society, 2007, p. 14.

²¹⁹ Rosalee GOLDBERG, Robert STOLL, *et al.*, *Zhang Huan*, Londra: Phaidon, 2009, p. 9.

²²⁰ Alessia LAY, *Buddhist influences in Chinese art: Zhang Huan and the relationship with contemporary society*, Venezia: Università Ca' Foscari, 2019, p. 14.

²²¹ *Ivi.*, p. 15.



Figura 27 Zhang Huan, *Di san tiao tui* 第三条腿 (La terza gamba), 1993

In un'intervista ha affermato che *Di san tiao tui* ha rappresentato la prima volta in cui come artista ha trasformato intenzionalmente il proprio corpo in materiale da lavoro:

One day, riding my bicycle from the city to my painting studio, I found a leg from a mannequin on the street. Just one leg, a woman's leg. I took it to my studio, and experimented with taping the prosthetic leg to my body. That was the first performance experience for me. It was an important moment; I discovered the body as an important part of my art. The body is the first language for me. The body is immediate. You can feel it. You can't feel by drawing. In the toilet I can feeling the flies biting me--I experience new things with my body, that's why I use the body.²²²

Con la realizzazione di *Di san tiao tui*, Zhang Huan si allontanò definitivamente dall'arte accademica e la sua arte divenne principalmente performativa, prendendo spunto dalle esperienze quotidiane che viveva sulla propria pelle lavorando nell'East Village pechinese.²²³ Nel 1994 diede vita a una delle sue performance più memorabili, *12m²*, realizzata in stretta collaborazione con gli artisti del *Beijing dongcun*.

In una calda mattinata di maggio del 1994, Zhang Huan rimase seduto per un'ora, completamente nudo, nel mezzo di un gabinetto pubblico con il corpo interamente ricoperto da miele e succo di pesce. In poco tempo, ogni centimetro del suo corpo venne ricoperto da sciami di mosche brulicanti, occhi e le labbra compresi.²²⁴ L'intera performance venne fotografata dal fotografo Rong Rong 荣荣, il quale in una lettera alla sorella scrisse che Zhang Huan era rimasto stoico e irremovibile durante l'intera durata della performance, anche nel momento in cui gli insetti iniziavano a pungerlo o cercavano di entrargli nelle orecchie, paragonandolo a una statua.²²⁵ Circa sessanta minuti dopo il suo arrivo, Zhang Huan si alzò, uscì dal bagno e si diresse verso uno stagno vicino, dove si immerse

²²² Jiae KIM, "Losing himself in his Art", *Theme*, 2005, p. 51.

²²³ Karin OEN, *Admonition and the Academy: installation, video, and performance art in Reform Era China*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2012, p. 173.

²²⁴ ZHANG Huan 张洵, "A piece of nothing", in Melissa Chiu (a cura di) *Zhang Huan: altered states*, New York: Asia Society, 2007, p. 58.

²²⁵ WU Hung, *Rong Rong's East Village 1993-1998*, New York: Chambers Fine Art, 2003, p. 70.

lasciando che la sporcizia con la quale aveva ricoperto il proprio corpo poco prima lasciasse una traccia del suo passaggio sull'acqua (fig. 29).²²⁶

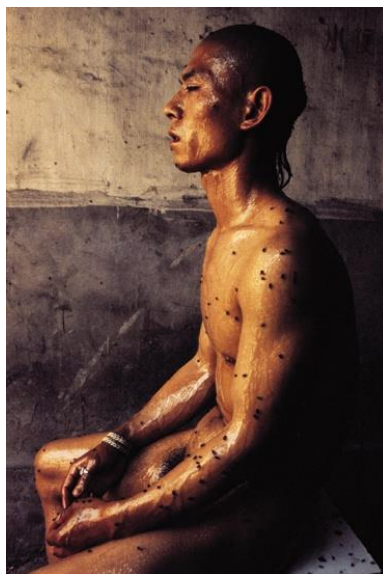


Figura 28 Zhang Huan, *12m²*, 1994, fotografia di Rong Rong



Figura 29 Zhang Huan si bagna in uno stagno a conclusione della performance *12m²*. Fotografia di Rong Rong

Il titolo *12m²* fa riferimento alle dimensioni della latrina in cui l'artista rimase seduto durante l'intera durata della performance.²²⁷ Zhang Huan ha affermato di aver realizzato *12m²* spinto dal desiderio di dar vita a un'opera d'arte che riflettesse appieno la vita in un quartiere povero e dismesso quale quello dove lui e molti altri artisti si erano rifugiati nel tentativo di creare arte liberamente²²⁸ e in ciò si potrebbe ritrovare un richiamo alla tradizione confuciana che vede l'uomo in stretto legame con il cielo, la terra e i gli animali, le piante e le rocce che li abitano in quanto tutti esseri percorsi dallo stesso soffio vitale.²²⁹

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ WANG Duanting, "Redemption of sins through the human body: meanings of action art in China", in Zhang Jian 张 馨 e Robertson Bruce (a cura di) *Complementary Modernisms in China and the United States: Art as Life/Art as Idea*, Goleta: Punctum Books, 2020, p. 613.

²²⁸ ZHANG, "A piece...", cit., p. 58.

²²⁹ Drew LEDER, *The absent body*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, p. 157.

12m² (anche grazie al luogo nella quale l'opera è stata realizzata) si presenta come una performance silenziosa, intima, lontana dalla natura pubblica e travolgente a cui storicamente viene affiancata l'arte performativa. L'evento non è stato accompagnato da clamore mediatico ed è stato organizzato prevedendo la sola presenza di fotografi reclutati personalmente da Zhang Huan e di alcuni abitanti del villaggio che recandosi di propria iniziativa verso la latrina, divenivano inconsciamente testimoni del lavoro dell'artista.²³⁰ Rispetto alla performance *Tianshi* 天使 (Angelo) dell'anno prima,²³¹ Zhang Huan ha deciso di mostrarsi completamente nudo, eliminando musica e oggetti di scena. Nei sessanta minuti in cui il suo corpo è stato ricoperto interamente da insetti, egli è rimasto immobile e silenzioso, questo perché il suo obiettivo non era scuotere la coscienza pubblica e portarla a riflettere su temi universali o lanciare il proprio guanto di sfida alle politiche del governo. La sua era una silenziosa testimonianza delle condizioni abiette in cui milioni di persone nel paese erano costrette a vivere.²³²

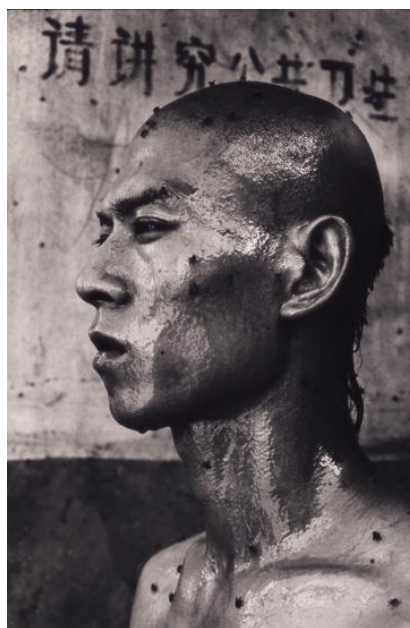


Figura 30 Zhang Huan, *12m²*, 1994. Fotografia di Rong Rong

²³⁰ Rong Rong racconta che alla vista del corpo di Zhang Huan ricoperto da mosche, molte persone uscirono dalla latrina schifate, domandandosi come facesse a resistere così a lungo sotto il sole cocente e in tali condizioni. (WU, *Rong Rong...*, op. cit., p. 70).

²³¹ Nel 1993, Zhang Huan si esibì davanti al *Zhongguo meishuguan* 中国美术馆 di Pechino (National Art Museum of China) dapprima posizionando una tela bianca sul pavimento, dopodiché si verso addosso un barattolo di pittura rossa e ha iniziato a riassemblare i frammenti di una bambola che, una volta ricomposta, è stata posta al centro della composizione. Con *Tianshi*, Zhang Huan ha voluto dare voce alle figure femminili della propria vita che sono state costrette ad abortire in conformità con la legge del figlio unico. L'uso della pittura rossa per simboleggiare il sangue ha donato alla scena un'atmosfera cruenta, tanto da costringere le guardie a intervenire e a mettere fine alla performance. (LI Yishun, *Prospering in resistance: the performance art of Zhang Huan from the 1990s to the 2000s*, Los Angeles: University of Southern California, 2019, p. 11).

²³² OEN, *Admonition and the Academy...*, op. cit., p. 174.

La latrina scelta da Zhang Huan era molto comune nella Cina della fine del XIX secolo; le condizioni igieniche precarie facevano sì che le pareti dei bagni fossero spesso ricoperte da mosche e vermi. Una scena simile era paradossalmente spesso accompagnata dalla scritta *qing jiangjiu gonggong weisheng* 请讲究公共卫生 (si prega di prestare attenzione all'igiene pubblica, fig. 30).²³³ Questo particolare non è stato ignorato da Rong Rong, il quale ha realizzato alcuni scatti della frase in netto contrasto con il volto di Zhang Huan ricoperto dagli insetti.

In merito a *12m²*, l'artista ha affermato che nel corso dei sessanta minuti che ha passato seduto nella latrina, ha più volte cercato di liberare la propria mente dalla realtà che lo circondava fino a vedere le pareti del bagno e gli insetti scomparire dalla sua vista. L'unica cosa che riusciva a percepire erano i morsi delle mosche e il loro strisciare sul suo naso, occhi, labbra e orecchie, "the very concept of life was then for me the simple experience of the body."²³⁴

Dalla descrizione della sua esperienza durante la realizzazione di *12m²*, possiamo intuire quanto Zhang Huan sia stato messo a dura prova dal punto di vista sia fisico che psicologico. Nel suo tentativo di sfidare i propri limiti fino a raggiungere la totale trascendenza del corpo possiamo ritrovare un richiamo alla pratica della meditazione, spesso utilizzata dai monaci buddhisti che portarono l'artista ad abbracciare il Buddhismo Chan verso la fine degli anni Novanta.²³⁵

Nonostante in *12m²* Zhang Huan abbia evitato di dare vita a una performance carica di implicazioni politiche, l'opera è piena di un forte significato sociale. Rispetto a *Tianshi* possiamo notare un forte senso di autocoscienza e di alienazione dalla modernità, esplicitate dalla presenza del corpo nudo dell'artista in un ambiente putrido e inquinato ai margini di una città moderna.²³⁶ *12m²* potrebbe anche essere vista come un autoritratto dell'artista in un momento di transizione quali furono gli anni che seguirono la morte di Mao e precedettero le politiche di apertura messe in atto nel paese dal governo successivo: in una simile interpretazione della performance, il corpo nudo di Zhang Huan diviene il portatore dell'oppressione spirituale del popolo cinese, sottolineandone al tempo stesso lo spirito di resilienza.²³⁷

²³³ KONG Bu, "Zhang Huan in Beijing", in Melissa Chiu (a cura di) *Zhang Huan: altered state*, New York: Asia Society, 2007, p. 32.

²³⁴ QIAN Zhijian, "Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China", *Art Journal*, vol. 58, no. 2, 1999, pp. 65-66.

²³⁵ OEN, *Admonition and the Academy...*, op. cit., p. 177.

²³⁶ LI Yishun, *Prospering in resistance...*, op. cit., p. 15.

²³⁷ Katie HILL, "Why the manic grin? Hysterical bodies: Contemporary Art as (male) trauma in Post-Cultural Revolution China", in Jiang Jiehong (a cura di) *Burden or legacy: from the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007, p. 81.

Lo stile e il contenuto delle performance di Zhang Huan hanno subito dei cambiamenti nel corso degli anni, permettendoci di identificare tre temi principali attorno a cui l'artista ha dato vita ai suoi lavori. Il primo è il tema della resistenza, dell'auto-tortura e del dolore, sia a livello personale che sociale nel passaggio dalla Cina maoista alla Cina moderna guidata da Deng Xiaoping. *12m²* è un perfetto esempio dello spirito masochista delle prime performance dell'artista, espressione non solo del suo disagio personale, ma personificazione del malessere di un'intera nazione. In un secondo momento, Zhang Huan si è interrogato sul rapporto tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda ed è in questa fase che possiamo inserire *Wei wuming shan zenggao yi mi* 为无名山增高一米 (Aggiungere un metro a una montagna anonima) del 1995 (fig. 31).²³⁸



Figura 31 Zhang Huan, *Wei wuming shan zenggao yi mi* 为无名山增高一米 (Aggiungere un metro a una montagna anonima), 1995

La performance venne realizzata nel maggio 1995 sulla cima del monte Miaofeng, a ovest di Pechino, in collaborazione con altri nove artisti del *Beijing dongcun*: il sopraccitato Ma Liuming,²³⁹ Ma Zongyin 马宗垠, Wang Shihua 王世华, Zhu Ming 朱冥, Cang Xin 苍鑫, Zhang Binbin 张彬彬, Duan Yingmei 段英梅, Gao Yang 高炆 e Zu Zhou 祖咒.²⁴⁰ Gli artisti che parteciparono alla realizzazione della performance si presentarono in un punto prestabilito, si misero in fila spogliandosi a uno a uno, dopodiché salirono su una bilancia identificandosi per nome e annunciando a gran voce il proprio peso corporeo. Fatto ciò, si sdraiarono l'uno sull'altro fino a formare una piramide sotto la

²³⁸ Sheldon LU, *Chinese modernity and global biopolitics: studies in Literature and Visual Culture*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007, p. 79.

²³⁹ Zhang Huan e Ma Liuming sono gli unici artisti facenti parte della performance che possono essere facilmente identificati: Zhang Huan ha la testa rasata, mentre Ma Liuming indossa un braccialetto al polso sinistro. (*Ibidem*).

²⁴⁰ È interessante notare come *Wei wuming shan zenggao yi mi* vide la partecipazione di due artiste: Zhang Binbin e Duan Yingmei. (LI Yu-Chieh, "Gender and performativity in Xing Danwen's East Village", *Third Text*, vol. 35, no. 3, 2021, p. 392).

supervisione di due geometri, chiamati affinché accertassero con precisione che l'altezza della piramide di corpi raggiungesse effettivamente un metro.²⁴¹

Ciò che in un primo momento appare un lavoro improvvisato è in realtà il frutto delle attente direttive di Zhang Huan, il quale mesi prima della realizzazione di *Wei wuming shan zenggao yi mi* aveva realizzato diversi schizzi e diverse prove della performance, volte a evitare qualsiasi inconveniente durante la realizzazione del lavoro. Zhang Huan aveva stabilito che coloro che pesavano di più avrebbero dovuto realizzare la parte inferiore della piramide, coloro che erano più leggeri avrebbero dovuto trovarsi in cima, così come fu sua l'idea di chiamare un geometra professionista a supervisionare il tutto.²⁴² Diversamente da altri lavori quali *Yuanyin* 原音 (Suono originale, 1995) che vedeva la partecipazione attiva di diversi artisti nel delineare la traiettoria che la performance avrebbe dovuto avere, la paternità *Wei wuming shan zenggao yi mi* sarebbe appartenuta unicamente a Zhang Huan e ciò incontrò il rifiuto di alcuni artisti tra cui Zhu Fadong 朱发东 a prendervi parte.²⁴³

Nel realizzare *Wei wuming shan zenggao yi mi*, Zhang Huan ha affermato di essersi ispirato a un proverbio cinese che recita: “*shanwai you shan, renwai you ren* 山外有山，人外有人”²⁴⁴ (ci sono sempre montagne più alte dietro un'alta montagna e ci sono sempre persone più capaci oltre una persona capace), spesso utilizzato per invitare le persone ad assumere atteggiamenti umili.²⁴⁵ La performance evidenzia la tensione tra volontà umana e natura in un'epoca caratterizzata da una forte tendenza alla modernizzazione a spese dell'ambiente.²⁴⁶ Ciò nonostante, nel momento in cui Zhang e gli altri artisti hanno lasciato la montagna, essa è rimasta la stessa di prima, senza alcun cambiamento, a dimostrare quanto le azioni umane spesso risultino futili di fronte alla grandezza della natura.²⁴⁷

Nel 1998 Zhang Huan lasciò la Cina per New York. Il suo trasferimento negli Stati Uniti segnò l'inizio della terza e ultima tappa del suo percorso artistico in quanto a partire da questi anni possiamo notare un notevole cambiamento rispetto ai suoi lavoro precedenti. Se nelle sue prime opere

²⁴¹ LU, *Chinese modernity...*, op. cit., p. 80.

²⁴² ZHANG, “A piece...”, cit., p. 60.

²⁴³ Una volta ultimata la performance, alcuni partecipanti hanno fatto circolare fotografie dell'evento rivendicandone la paternità e affermando che avendoci preso parte, avevano diritto a trarre profitto dalla vendita delle fotografie che documentavano la performance. Ciò nonostante, le fotografie in questione sono sempre state esposte in quanto lavoro di Zhang Huan. (Joan KEE, “The property of contemporary Chinese art”, *Law and Humanities*, vol. 12, no. 2, 2018, p. 263).

²⁴⁴ Il proverbio completo recita “*ren wai you ren, shan wai you shan. Shan wai you shan, tian wai you tian* 人外有人，山外有山。山外有山，天外有天”.

²⁴⁵ ZHANG, “A piece...”, cit., p. 60.

²⁴⁶ LU, *Chinese modernity...*, op. cit., p. 80.

²⁴⁷ ZHANG, “A piece...”, cit., p. 60.

l'artista aveva esplorato il concetto di resistenza del corpo e il legame tra uomo e ambiente, ora si concentra su questioni maggiormente legate all'identità culturale in un contesto diasporico.²⁴⁸

Chaobai—Niuyue fengshui 朝拜—纽约风水 (Pellegrinaggio - New York fengshui, fig. 32)

fu la prima opera realizzata da Zhang Huan al suo arrivo in America. Accompagnato da musiche del buddhismo tibetano, egli si distese nudo, a faccia in giù, su un letto tradizionale in stile Ming sopra il quale erano stati appoggiati tre blocchi di ghiaccio. Ci si potrebbe aspettare che il “materasso” sopra il quale Zhang era sdraiato a poco a poco si sciogliesse a causa del calore emesso dal suo corpo, ma in realtà ciò che avvenne fu il contrario: la temperatura corporea dell'artista iniziò a scendere rischiando di portarlo al congelamento. Durante i dieci minuti della performance, il letto su cui Zhang giaceva era circondato da nove cani di diversa razza.²⁴⁹



Figura 32 Zhang Huan, *Chaobai—Niuyue fengshui* 朝拜—纽约风水 (Pellegrinaggio—New York fengshui), 1998

Pur presentando dei rimandi alle sue performance precedenti (l'esperienza del dolore fisico diretto riporta immediatamente alla mente le sue prime opere), l'elemento religioso e spirituale risultano essere il vero centro del lavoro. Con questa opera, Zhang voleva esprimere lo shock culturale che aveva provato una volta lasciata la Cina ed essersi trasferito negli Stati Uniti, mentre i nove cani fungevano da metafora per la coesistenza di etnie in una città che vanta un importante ambiente multiculturale come New York.²⁵⁰

In merito a *Chaobai—Niuyue fengshui*, Zhang Huan ha ribadito quanto fosse importante per lui esibirsi completamente nudo, in quanto solo nella nudità poteva sentire la relazione tra il proprio corpo e le lastre di ghiaccio sulle quali era sdraiato.²⁵¹ Esibirsi nudo gli permette di rafforzare la sua percezione personale dell'ambiente che lo circonda e allo stesso tempi gli consente di raggiungere

²⁴⁸ LU, *Chinese modernity...*, op. cit., p. 82.

²⁴⁹ GAO Minglu, “Pilgrimage to Santiago”, in *Zhang Huan*, 2000, http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1141, 06 giugno 2021.

²⁵⁰ LAY, *Buddhist influences in Chinese art...*, op. cit., p. 34.

²⁵¹ QIAN, “Performing bodies...”, cit., p. 69.

una maggiore comprensione del proprio “io”. “Nudity is absolutely necessary in my performance. Only in its full nakedness can the body be truly felt.”²⁵²

2.6 Siren Art Studio 塞壬艺术工作室 e la nascita dell’arte femminista

Il “Siren Art Studio” (in cinese: *Sairen yishu gongzuo shi*) è un collettivo artistico composto da quattro artiste, Feng Jiali 奉家丽, Cui Xiuwen 崔岫闻, Li Hong 李虹 e Yuan Yaomin 袁耀敏, nato nel 1998 e presentatosi come il primo gruppo di arte femminista cinese.

Feng Jiali, considerata la fondatrice del gruppo, aveva originariamente proposto come nome *Hei mao gongfang* 黑猫工坊 (Laboratorio del gatto nero), prendendo ispirazione da un sogno avuto poco prima della nascita del collettivo. Successivamente, sotto consiglio di un amico, decise di adottare il nome *Sairen yishu gongzuo shi* rifacendosi alla figura mitologica delle sirene che con il loro canto ammaliavano i marinai fino a portarli alla morte. Il riferimento alle sirene è giustificato in quanto nelle opere delle artiste che fanno parte del gruppo, centrali risultano essere le figure femminili, spesso in contrapposizione agli ideali di una società maschilista quale quella tradizionale cinese.²⁵³ Gli obiettivi artistici dello studio erano pochi, ma ben definiti: l’opposizione al patriarcato e la rivendicazione degli ideali artistici femministi, la diffusione di opere d’arte realizzate da artiste donne e infine il rispetto delle diverse personalità artistiche che componevano il gruppo, riconoscendo l’unicità di ognuna. Questi propositi dovevano venire rispettati in occasione di una mostra annuale che portasse il nome dello studio.²⁵⁴

L’approccio alla creazione artistica promosso dai membri del gruppo è stato fortemente influenzato dalla teoria femminista occidentale combinata con riflessioni sullo stato della donna in Cina, a tal punto che è possibile considerare la pratica e la realizzazione di opere d’arte femministe da parte del Siren Art Studio come punto di partenza nel tentativo di delineare la storia dell’arte femminista contemporanea e l’esplorazione delle questioni femminili nel paese. In realtà, la nascita dell’arte femminista in Cina viene attribuita all’artista Xiao Lu 肖鲁, più precisamente nel momento in cui ella decise di sparare due colpi di pistola alla propria opera *Duihua* 对话 (Dialogo) presentata nel 1988 alla mostra *China/Avant-Garde* di Pechino. *Duihua* rappresenta l’opera con cui l’artista si laureò nel 1988 presso la Zhejiang Academy of Fine Arts e consisteva nella presenza di due cabine telefoniche che presentavano rispettivamente una fotografia in bianco e nero a grandezza naturale di

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ LIU Huanhuan, *Nuxing zhuyi shiyeye zhong de ‘Sairen yishu gongzuo shi’ yanjiu* 女性主义视野中的《塞壬艺术工作室》研究 (Uno studio del “Siren Art Studio” da una prospettiva femminista), Nanchino: Nanjing Arts Institute, 2018, p. 8.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 9.

un uomo e di una donna intenti a telefonare dando le spalle allo spettatore. Le due cabine erano collegate da uno specchio, davanti al quale erano stati posti un piedistallo e un telefono.²⁵⁵ Come affermato in precedenza, il giorno dell'inaugurazione della mostra Xiao Lu tirò fuori una pistola e sparò due colpi in direzione dello specchio posto tra le due cabine e, di conseguenza, verso il suo riflesso. Questo suo gesto fece sì che la mostra venne chiusa, valse all'artista un periodo di tre giorni in prigione e la elevò a eroina giovanile, in quanto i due proiettili da lei sparati precedettero di pochi mesi gli scontri di piazza Tian'anmen.²⁵⁶ I media diedero al gesto di Xiao Lu una connotazione prettamente politica definendolo un atto di ribellione alle pratiche artistiche convenzionali senza vedere in esso una risposta alla relazione abusiva vissuta dall'artista e a un'aggressione sessuale subita da bambina, nonché un tentativo di liberarsi da un dolore a lungo tenuto nascosto.²⁵⁷

Il desiderio di avvicinarsi a un'arte più individualista fu uno dei fenomeni che accompagnarono la politica di riforma e apertura lanciata da Deng Xiaoping nel 1978. Questa necessità di auto-espressione risvegliò una coscienza femminile sempre più critica di un canone di un'esperienza visiva esclusivamente maschile. A partire da questi anni nacquero nel paese numerose organizzazioni di artiste unite dalla consapevolezza di dover agire assieme per poter aprire una breccia in uno spazio in cui le voci femminili erano state a lungo escluse.²⁵⁸ Gli spari di Xiao Lu vengono considerati il punto di partenza dell'arte contemporanea femminista cinese in quanto si pongono all'interno di una società fortemente influenzata da una retorica patriarcale, la quale prevedeva che le donne fossero intrappolate in rigidi stereotipi di genere che imponevano loro di essere femminili e assenzienti, evitando qualsiasi gesto che potesse essere considerato di rottura con il pensiero tradizionale.²⁵⁹

Durante gli anni Novanta, numerose furono le occasioni in cui artiste donne ebbero modo di esporre, di far conoscere i propri lavori e le proprie idee. Nel 1990 alcune studentesse dell'Accademia Centrale di Belle Arti organizzarono una mostra indipendente intitolata *Nü huajia de shijie* 女画家的世界 (Il mondo delle artiste donne), considerata la prima mostra ad aver svelato il mondo emotivo femminile, soffermandosi sui pensieri, le speranze e gli ideali maturati dalle artiste nel corso della loro vita. La nascita di un'arte femminile fu accompagnata dalla comparsa di critiche d'arte di

²⁵⁵ Jonathan GOODMAN, "Xiao Lu: the confluence of Life and Art", *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 8, no. 2, 2009, p. 25.

²⁵⁶ Ivi, p. 27.

²⁵⁷ CUI Shuqin, "Performing the body, expressing pain", in Cui Shuqin (a cura di) *Gendered bodies (toward a women's visual art in Contemporary China)*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015, p. 113.

²⁵⁸ TAO Yongbai, "Off the margins: twenty years of Chinese women's art (1990-2010)", *Positions*, vol. 28, no. 1, 2020, p. 66.

²⁵⁹ Taliesin THOMAS, "Context, challenge, conversion: Chinese feminism via Contemporary art", *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 14, no. 5, 2015, p. 31.

professione: nel 1994 Xu Hong 徐虹 pubblicò il saggio “Zouchu shenyuan: wo de nüxingzhuyi pipingguan 走出深渊：我的女性主义批评观” (Camminando fuori dall’abisso: la mia critica femminista), condannando l’anima patriarcale delle istituzioni artistiche e sottolineando la necessità di un cambiamento.²⁶⁰ Fu proprio in questo contesto di maggiore presa di coscienza delle artiste nel paese che nel 1998 Feng Jiali, Cui Xiuwen, Li Hong e Yuan Yaomin fondarono il Siren Art Studio, ponendosi alla ricerca di forme espressive nuove che fossero in grado di spingersi oltre gli schemi del linguaggio quotidiano esplorando questioni legate alla propria identità, al proprio sesso e alla propria sessualità. L’arte da femminile divenne femminista.²⁶¹ Il nudo divenne un soggetto fondamentale per la nascita di un discorso artistico femminile, venendo declinato secondo modalità differenti.²⁶² *Pregnancy is art* (1999) di Feng Jiali si propone di esplorare attraverso gli scatti del corpo nudo dell’artista stessa i cambiamenti delle proprie forme durante il periodo della gravidanza,²⁶³ mentre la serie *Rosa e menta acquatica* di Cui Xiuwen esplora il desiderio sessuale femminile rendendo il corpo nudo maschile l’oggetto delle attenzioni femminili, sovvertendo così la nozione convenzionale di sguardo che vede nella donna l’oggetto degli sguardi maschili.²⁶⁴

2.6.1 Un nuovo sguardo: Cui Xiuwen 崔岫闻

Cui Xiuwen nacque ad Harbin nel 1967. Si avvicinò fin da bambina al mondo dell’arte e questa sua passione la spinse a frequentare dapprima l’Accademia di Belle Arti dell’Università Normale del Nord-est laureandosi nel 1990 e successivamente l’Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino, dove nel 1996 conseguì il diploma di laurea magistrale in pittura a olio. Fu proprio durante il suo periodo di studio presso l’Accademia d’arte della capitale che Cui Xiuwen conobbe Feng Jiali, Li Hong e Yuan Yaomin.²⁶⁵

Nel corso della sua carriera, Cui Xiuwen ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti che le hanno permesso di diventare una delle artiste cinesi maggiormente conosciute in ambito internazionale: nel 2003 fu invitata a prendere parte alla mostra *Alors, la Chine?* al Centre Pompidou di Parigi, nel 2004 fu la prima artista cinese a esporre al Tate Modern di Londra in occasione della mostra *Unititled: Julia Loktev, Julika Rudelius, Cui Xiuwen*, mentre nel 2006 partecipò a *The*

²⁶⁰ TAO, “Off the margins...”, cit., pp. 67-68.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² CUI Shuqin, “The (in)visibility of the female body in an art tradition: a historical framework”, in Cui Shuqin (a cura di) *Gendered bodies: toward a women's visual art in Contemporary China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016, p. 21.

²⁶³ CUI Shuqin, “The pregnant nude and photographic representation”, in Cui Shuqin (a cura di) *Gendered bodies: toward a women's visual art in Contemporary China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016, p. 61.

²⁶⁴ CUI Shuqin, “The (in)visibility of the female body...”, cit., p. 28.

²⁶⁵ Patricia EICHENBAUM KARETZKY, “God bless the child: in memory of Cui Xiuwen”, *Yishu: journal of Contemporary Chinese art*, vol. 17, no. 6, 2018, p. 99.

Thirtheen: Chinese video now presso il MoMA di New York. L'artista si è spenta il 1° agosto 2018 a Pechino dopo una lunga malattia.²⁶⁶

Prima di passare all'analisi dei dipinti di Cui Xiuwen, occorre soffermarsi brevemente sul sottogenere della pittura cinese conosciuto come *meiren hua* 美人画 (dipinti di belle donne) sorto nella produzione artistica e letteraria del paese negli ultimi decenni nel XVIII secolo. In ambito letterario, scrittori uomini composero poemi da un punto di vista femminile, mentre pittori realizzarono ritratti di donne inserendosi nella loro vita privata: i soggetti di tali dipinti sono spesso figure femminili idealizzate per il piacere di spettatori maschili.²⁶⁷ La donna non era considerata il soggetto artistico, ma era un mezzo attraverso cui l'uomo traeva piacere.²⁶⁸ Nelle opere di Cui Xiuwen possiamo ritrovare un tentativo di sfidare l'autorità maschile, ridefinendo le rappresentazioni storicamente associate alle donne e allo stesso tempo rivelando una soggettività esplicitamente femminile.²⁶⁹

I suoi primi dipinti hanno come soggetto uomini nudi. Nella sua scelta di rappresentare nudi maschili possiamo trovare un riferimento alla pratica delle Accademie d'arte di assumere in prevalenza modelle per i corsi di nudo: i modelli maschili erano rari e spesso, se ritratti, non venivano rappresentati in tutta la loro nudità, venendo alcune loro parti appositamente coperte. In dipinti quali *Meigui yu shui bohe* 玫瑰与水薄荷 (Rosa e menta acquatica, fig. 33) un nudo maschile, seduto all'interno di un ambiente urbano caotico risulta essere il punto focale della composizione. La posizione delle figure e gli elementi compositivi che fanno loro da contorno dirigono l'occhio dell'osservatore verso il centro del dipinto, occupato dai genitali dell'uomo.²⁷⁰

²⁶⁶ *Ivi*, p. 105.

²⁶⁷ Lara BLANCHARD, *Song Dynasty figures of longing and desire: gender and interiority in Chinese painting and poetry*, Leida: Brill, 2018, pp. 4-7.

²⁶⁸ Tani BARLOW, *The question of women in Chinese feminism*, Durham: Duke University Press, 2004, pp. 313-314.

²⁶⁹ Lara BLANCHARD, "Defining a female subjectivity: gendered gazes and feminist reinterpretations in the art of Cui Xiuwen and Yu Hong", *Positions*, vol. 28, no. 1, 2020, p. 178.

²⁷⁰ Patricia EICHENBAUM KARETZKY, "Cui Xiuwen: walking on broken glass", *Yishu: journal of Contemporary Chinese art*, vol. 9, no. 3, 2010, pp. 18-19.

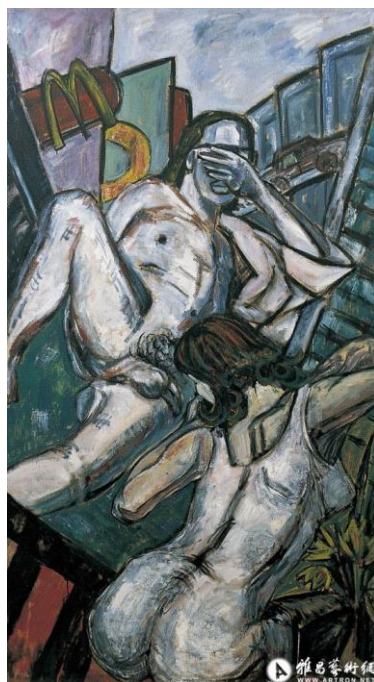


Figura 33 Cui Xiuwen, *Meigui yu shui bohe* 玫瑰与水薄荷 (Rosa e menta acquatica), 1996-1997, olio su tela, 100 x 180 cm, collezione privata

Ciò su cui risulta importante soffermarsi è la presenza di una figura femminile ritratta di spalle che appare intenta a scrutare le forme dell'uomo posto di fronte a lei. In *Meigui yu shui bohe* la relazione tradizionalmente presente tra uomo e donna viene completamente sovvertita. Il personaggio maschile da osservatore diviene colui che viene osservato, mentre la figura femminile diviene lo spettatore. È proprio in questa inversione di ruoli che possiamo ritrovare la valenza esplicitamente femminista del dipinto.²⁷¹ Tramite questa pratica, Cui Xiuwen ha ribaltato uno dei capisaldi della società patriarcale e pare affermare che se gli uomini hanno diritto a trattare il corpo femminile come un oggetto erotico, le donne devono avere diritto a riservare lo stesso trattamento ai corpi maschili.²⁷² Attraverso lo spoglio della figura maschile, Cui Xiuwen sembra voler risvegliare la coscienza femminile, esortando le donne a ribellarsi alla società patriarcale e a liberarsi dalle catene della tradizione che vedono in loro esseri assenzienti sottomesse al volere maschile.²⁷³

A partire dal 1998, Cui Xiuwen realizzò una serie di dipinti che si pongono come prosiegua di *Meigui yu shui bohe*, seppur realizzati secondo soluzioni artistiche differenti. Nei dipinti facenti parte della serie *Chuan 舛* (Sbagliato, fig. 34), il rapporto tra gli uomini e le donne all'interno delle tele diviene violento e ciò è suggerito dai colori utilizzati e dalle diverse posizioni delle figure rispetto

²⁷¹ LIANG Rong 梁容, *Cui Xiuwen yishu tuxiang fuhao yanjiu* 崔岫闻艺术图像符号研究 (Studio sui simboli dell'immagine artistica di Cui Xiuwen), Chongqing: Università Normale di Chongqing, 2012, p. 11.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ LI Jiaqi 李家琪, *Zi xing zhi yu - Cui Xiuwen yishu tezhen yu linian yanjiu* 自性之语—崔岫闻艺术特征与理念研究 (Parole di sé: uno studio delle caratteristiche artistiche e della filosofia di Cui Xiuwen), Wuhan: Central China Normal University, 2017, p. 10.

alle opere precedenti. Le donne ora vengono ritratte in piedi, completamente vestite e appaiono fiere, possenti, mentre gli uomini giacciono seminudi ai loro piedi con il loro sesso coperto malamente da un panno di tessuto. Il loro corpo presenta contrasti di colore molto forti e sul loro viso sono presenti espressioni strazianti di dolore. Sullo sfondo del dipinto al seguito, ambientato in quella che appare essere una landa desolata, è possibile notare un cane intento a cibarsi di qualcosa non immediatamente riconoscibile, ma che dal sangue presente sui pochi abiti dell'uomo risultano essere i suoi genitali.²⁷⁴

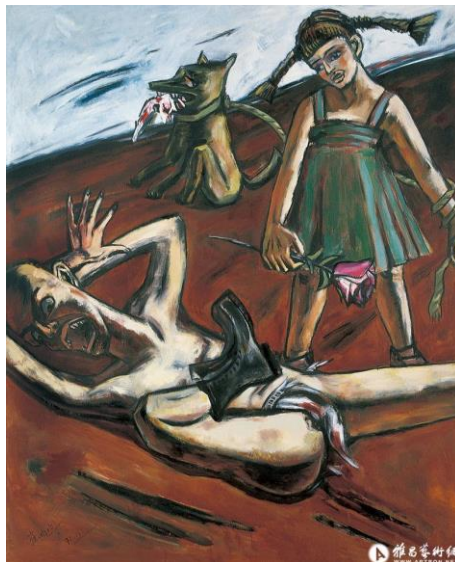


Figura 34 Cui Xiuwen, *Chuan* 舛 (Sbagliato), 1998, olio su tela, 130 x 160 cm, collezione privata

Con *Chuan*, Cui Xiuwen si scaglia con violenza sulla credenza che gli uomini debbano avere più potere delle donne, che tra i due sessi ci siano delle differenze e che queste differenze vengano esplicitate attraverso una totale sottomissione del così detto “sesso debole” a quello maschile.²⁷⁵ Le donne a cui dà vita Cui Xiuwen non sono vulnerabili e passive, ma hanno pieno controllo di sé ed esercitano questa loro nuova consapevolezza ribellandosi all’etica patriarcale, difendendo la propria autonomia, sia in ambito personale che lavorativo.²⁷⁶

I dipinti di Cui Xiuwen si inseriscono all’interno di una tradizione artistica che si è raramente rapportata con la sessualità femminile in maniera esplicita, preoccupandosi unicamente di nutrire i desideri erotici di spettatori uomini.²⁷⁷ Tuttavia, quando artiste donne reclamano il controllo del corpo femminile rivendicando il diritto di vedere riconosciuta la sessualità, la validità di questo discorso che nega l’esistenza delle donne in quanto essere sessuali viene messo in discussione.²⁷⁸ Nel caso di

²⁷⁴ LIU, *Nuxing zhuyi...*, op. cit., p. 28.

²⁷⁵ LIANG, *Cui Xiuwen yishu tuxiang...*, op. cit., p. 12.

²⁷⁶ LIU, *Nuxing zhuyi...*, op. cit., p. 28.

²⁷⁷ CUI Shuqin, “The sexual subject: sexing the body, reversing the gaze”, in Cui Shuqin (a cura di) *Gendered bodies: toward a women's visual art in Contemporary China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016, p. 69.

²⁷⁸ Ivi.

Cui Xiuwen, questa presa di coscienza si è espressa attraverso il superamento dell'immagine tradizionalmente affiancata al mondo femminile, dando vita a donne moderne consapevoli e con il pieno controllo della propria sessualità (*Meigui yu shui bohe* 玫瑰与水薄荷), nonché determinata ad affermarsi nel mondo, rifiutandosi di sottostare al volere maschile ed essendo pronta a ribellarsi, se si presentasse l'occasione (*Chuan 姦*).²⁷⁹

Tramite una messa a nudo delle figure maschili, Cui Xiuwen sembra spogliarle non solo dei loro vestiti, ma anche della posizione di potere che storicamente hanno occupato, mostrandoli non come eroi valorosi o possenti cavalieri in conformità con l'iconografia tradizionale, bensì come figure patetiche, imbarazzate dalla vista della propria nudità e del tutto impotenti di fronte all'impeto femminile.

Soffermarsi unicamente sui dipinti a olio di Cui Xiuwen vorrebbe dire ignorare gran parte della sua produzione artistica, in quanto la sua carriera è stata caratterizzata da una continua ricerca di tecniche e generi differenti nel tentativo di reinventare costantemente il suo stile artistico.²⁸⁰ A partire dai primi anni Duemila, l'artista abbandonò la pittura a olio a favore della video-art, con la quale continuò a esplorare temi riguardanti la sessualità e lo stato della donna nella Cina contemporanea.²⁸¹ Per uno dei suoi lavori più celebri (*Xishoujian* 洗手间, Ladies' room, 2000), Cui Xiuwen nascose una telecamera nel bagno femminile di un famoso nightclub della capitale registrando le conversazioni delle prostitute intente a truccarsi e pettinarsi per i propri clienti. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, l'obiettivo dell'artista non era criticare la pratica della prostituzione, bensì fornire un resoconto veritiero della vita nei nightclub cinesi, lasciando allo spettatore il compito di trarre le proprie conclusioni senza influenzarne il pensiero.²⁸² Pur riconoscendo la posizione di rilevanza di *Xishoujian* nella carriera artistica di Cui Xiuwen, dato l'obiettivo di questo elaborato risulta fondamentale soffermarsi sulla sua opera del 2001 *Toot* (fig. 35).

²⁷⁹ PEI Yuxin e Sik-ying PETULA, "Studies on women's sexuality in China since 1989: a critical review", *Journal of Sex Research*, vol. 44, no. 2, 2007, p. 210.

²⁸⁰ EICHENBAUM KARETZKY, "God bless the child...", cit., p. 99.

²⁸¹ EICHENBAUM KARETZKY, "Cui Xiuwen: walking...", cit., p. 19.

²⁸² WU Hung e PHILLIPS Christopher, *Between past and future: new photography and video from China*, Chicago: Smart Museum of Art, 2004, p. 203.

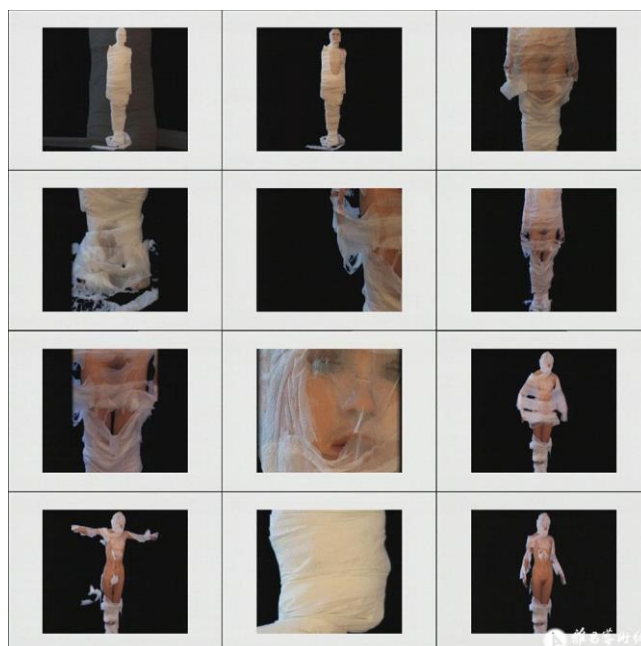


Figura 35 Cui Xiuwen, *Toot*, 2001

In *Toot*, Cui Xiuwen si presenta avvolta dalla testa ai piedi da una lunga striscia di carta igienica che ne oscura totalmente le forme facendola apparire come una mummia. Lentamente lo strato di carta igienica viene disintegrato dalla caduta di gocce d'acqua rivelando il volto dell'artista e permettendole di muoversi, dapprima alzando le braccia, successivamente scuotendo tutto il corpo fino a mostrarsi trionfante e nuda allo spettatore.²⁸³

Questa performance è stata accolta con scetticismo dal pubblico in quanto ha visto in *Toot* una forte presa di posizione nei confronti dell'atteggiamento spesso conservatore della mentalità cinese verso il nudo. In *Toot* possiamo assistere a una graduale presa di coscienza di Cui Xiuwen in quanto l'artista si presenta dapprima come un oggetto sottomesso, impossibilitato a muoversi e ad agire, ma nel lento disintegrarsi del suo "abito" di carta e nel suo emergere dall'involucro bianco che ne cela le forme possiamo trovare il rifiuto di sottostare ai vincoli delle convenzioni sociali. Ciò che ne segue è l'impregnarsi della performance di un indomito spirito di libertà: libertà di movimento e libertà di presentarsi come si è realmente e non come un fantoccio creato per soddisfare e compiacere a un'etica patriarcale.²⁸⁴

In sottofondo è possibile sentire *Shimian maifu* 十面埋伏 (Agguato da dieci direzioni), melodia che riprende la leggenda della storia d'amore tra la bella concubina Yu Ji 虞姬 e il guerriero Xiang Yu 项羽. La leggenda racconta che alla vigilia di una battaglia, Yu Ji si uccise per non cadere in mano al nemico. Alla vista del suo corpo morto, Xiang Yu iniziò a piangere disperato e la mattina

²⁸³ EICHENBAUM KARETZKY, "God bless the child...", cit., p. 100.

²⁸⁴ EICHENBAUM KARETZKY, "Cui Xiuwen: walking...", cit., p. 21.

dopo, sul campo di battaglia, gridò a gran voce il nome dell'amata e intonò una canzone alla sua memoria pochi istanti prima di morire per mano dei nemici. L'aggiunta di questa melodia alla performance porta lo spettatore a riflettere sulle implicazioni spesso tragiche dell'amore romantico e sui gesti spesso estremi a cui le donne devono ricorrere per mantenere la loro purezza, fino a domandarsi se simili atti siano ancora accettabili oggi o se rappresentino il lascito di una tradizione retrograda e disumanizzante.²⁸⁵

Il nudo gioca un ruolo fondamentale nella carriera artistica di Cui Xiuwen, sia esso posto al centro di dipinti a olio o performance visive. L'artista ha affermato che nell'usare il nudo per dare vita alle sue opere sperava di tornare allo stato originario e naturale dell'umanità in quanto solo nel nudo un individuo è a contatto con la sua identità primordiale e, di conseguenza, con il mondo e l'intero universo.²⁸⁶ Quando le venne chiesto cosa pensasse della libertà delle donne di apparire nude, Cui Xiuwen rispose: "the freedom of women to appear nude is decided by the specific time, situation, and field. There is no such case for one to be restricted because she used her own nude body to create an artwork until now."²⁸⁷

2.7 La molteplicità dell'uomo: Ren Hang 任航

Ren Hang nacque nel 1987 a Changchun, nel nord-est del paese e, nonostante una laurea in pubblicità ottenuta nel 2010 presso la Communication University of China di Pechino, la sua passione per la fotografia risale ai primi anni del liceo, quando con macchine fotografiche da 35 mm, compatte, ma soprattutto economiche, cominciò a fotografare incessantemente i propri amici e compagni di stanza, ricevendo ben presto i primi apprezzamenti e le prime richieste da suoi ammiratori che si offrirono come modelli per i suoi scatti.²⁸⁸

Grazie alle sue fotografie, Ren Hang ha raggiunto una grande fama internazionale, la quale gli ha permesso di collaborare con riviste, gallerie e istituzioni artistiche in tutto il mondo e di ottenere numerosi premi. Nel 2012 è stato invitato a esporre i propri lavori presso l'Oriental Museum di Stoccolma, nel 2013 ha partecipato alla mostra "Fuck Off 2" organizzata da Ai Wei Wei al Groninger Museum olandese dando inizio a una lunga serie di mostre personali in tutta Europa.²⁸⁹

Oltre che fotografo, Ren Hang era anche un poeta. A partire dal 2007 iniziò a tenere un blog personale online, aggiornandolo quasi quotidianamente con poesie scritte in cinese nelle quali

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Monica MERLIN, "Cui Xiuwen 崔岫闻", in *Tate Modern*, 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/cui-xiuwen>, 16 giugno 2021.

²⁸⁷ EICHENBAUM KARETZKY, "Cui Xiuwen: walking...", cit., p. 22.

²⁸⁸ FONDAZIONE SOZZANI, *Comunicato stampa: Ren Hang, photography*, Milano: Fondazione Sozzani, 2020, p.2.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 3.

presentava intense riflessioni sulla propria vita, sulla morte e sulla sua lotta con la depressione. Fu proprio questa sua malattia a portarlo al suicidio il 24 febbraio del 2017 pochi mesi prima del suo trentesimo compleanno.²⁹⁰

Il soggetto prediletto da Ren Hang è indubbiamente il corpo umano, spesso presentato in composizioni inusuali e surreali, pur mantenendo richiami a figure emblematiche dell'iconografia occidentale, quali Ofelia morente nel fiume o Leda e il cigno, già reinterprete in Europa rispettivamente dal pittore preraffaellita John Everett Millais e Leonardo da Vinci.²⁹¹ I suoi scatti, volutamente provocatori, vedono uomini e donne posare con i più singolari oggetti di scena, quali animali esotici e piante, spesso situati in paesaggi urbani o nella natura incontaminata tra risaie e stagni di loto secondo un vocabolario visivo che attinge al Surrealismo, al Dadaismo e alla fotografia storica. L'artista ha ammesso di essere stato influenzato dai lavori di fotografi quali Juergen Teller, Nan Goldin, Araki Nobuyoshi e in particolare del regista giapponese Shuji Terajama, divenuto celebre per le sue opere cinematografiche e teatrali surreali.²⁹² Le fotografie di Ren Hang sono un'ode alla molteplicità degli esseri umani, al sesso e alla bellezza proponendosi come simbolo di ribellione giovanile in un regime restrittivo quale quello cinese che vede nella libertà sessuale uno dei suoi più grandi oppositori. Non sorprende che i suoi scatti siano spesso senza titolo, senza data e le persone ritratte senza nome.²⁹³

I primi film e le prime fotografie pornografiche dall'estero, soprattutto dal Giappone, fecero il proprio ingresso in Cina a partire dagli anni Ottanta, divenendo presto un passatempo comune e ricercato.²⁹⁴ Nessuna di queste immagini conteneva attori cinesi e fu proprio questa loro caratteristica a spingere Ren Hang verso il soggetto dei nudi, in quanto non voleva che passasse l'impressione che i cinesi fossero robot privi di impulsi sessuali.²⁹⁵

Il suo lavoro, seppur estremo, non è erotico, né pornografico, ma viene spesso definito tale in quanto rappresenta la prima presa di posizione in difesa dell'importanza del sesso e della sessualità da parte di un artista cinese e non sorprende che i suoi scatti abbiano spesso scatenato le ire del pubblico e delle istituzioni ufficiali e che gran parte delle sue mostre siano state allestite all'estero,

²⁹⁰ Una sua poesia del 2014 dal titolo “*Liwu* 礼物” (Regalo) recita: “Shengming di que shi yi fen / zhengui de liwu/ keshi wo shichang jue de / ta haoxiang song cuole ren 生命的确是一份 / 珍贵的礼物可是我时常觉得 / 它好像送错了人”, ovvero: “La vita è davvero un / regalo prezioso / ma spesso penso / che sembra sia stato dato in dono alla persona sbagliata. (REN Hang 任航, “Poem 2014”, in *Ren Hang*, 2014, <https://web.archive.org/web/20170226164531if/http://www.renhang.org/Poem-2014>, 17 giugno 2021).

²⁹¹ FONDAZIONE SOZZANI, *Comunicato stampa...*, p. 2.

²⁹² Stephanie TUNG, “Ren Hang”, *Aperture*, no. 218, 2015, p. 84.

²⁹³ C/O BERLIN, “Love, Ren Hang”, in *C/O Berlin*, 2019, <https://co-berlin.org/en/program/exhibitions/love-ren-hang>, 18 giugno 2021.

²⁹⁴ Dian HANSON, *Ren Hang*, Colonia: Taschen, 2017, p. 8.

²⁹⁵ *Ibidem*.

piuttosto che nel paese, permettendogli di diventare un fotografo acclamato internazionalmente nel giro di dieci anni.²⁹⁶

Oltre alla presenza del nudo, altri elementi ad avere catturato l'attenzione del pubblico sono stati il modo spesso innaturale in cui i modelli erano costretti a posare e le diverse soluzioni artistiche secondo cui venivano realizzati gli scatti di modelli maschili e femminili. Le composizioni aventi al centro uomini appaiono divertenti, goffe, mentre gli scatti di donne risultano eleganti, romantici e talvolta malinconici, forse in riferimento al classico della letteratura cinese *Honglou meng* 红楼梦 (Il sogno della camera rossa), in cui il protagonista Jia Baoyu 贾宝玉 afferma che gli uomini sono sporchi e fangosi come la terra, mentre le donne chiare e pulite come l'acqua.²⁹⁷ La scala tonale verte principalmente sui colori primari, in particolare sul rosso e il blu. Il rosso non appare solo sulle unghie e sulle labbra delle sue modelle, ma anche su mani e genitali, nonché sui numerosi oggetti che spesso usa per arricchire i suoi scatti permettendo loro di entrare in relazione con il mondo esterno.²⁹⁸ Il blu risulta essere un colore centrale sia negli scatti all'aperto (è il colore del cielo e del mare) che in quelli realizzati all'interno, donando alla scena una sensazione di calma e di freddezza.²⁹⁹

Quando nel 2012 Ren Hang pubblicò la fotografia al seguito (fig. 36), il suo sito internet venne chiuso dalle autorità.³⁰⁰



Figura 36 Ren Hang, *Untitled*, 2012

²⁹⁶ YAN Zhou, *A history of Contemporary Chinese Art: 1949 to present*, Singapore: Springer, 2020, p. 450.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 451.

²⁹⁸ Terence TURNER, "The social skin", in Margaret Lock e Judith Farquhar (a cura di) *Beyond the body proper: reading the Anthropology of material life*, Durham: Duke University Press, 2007, p. 91.

²⁹⁹ Michael FREEMAN, *L'occhio del fotografo: la composizione nella fotografia digitale*, Modena: Logos, 2012, p. 115.

³⁰⁰ Giovanni BOTTACINI, *Censorship in consistency: the case of Chinese Contemporary Art (2004-2014)*, Leida: Universiteit Leiden, 2014, p. 21.

Lo scatto mostra una persona piegata in due con le natiche ricoperte da panna montata in piena vista. Sul cumulo di panna montata sono state poste sei ciliegie rosse.³⁰¹

Lo scatto in questione, come molti altri lavori dell'artista, ha sollevato reazioni molto differenti tra loro. C'è chi ritiene che queste fotografie abbiano un'essenza feticista,³⁰² mentre altri critici sostengono che i lavori di Ren Hang sfidano le norme visive e psicologiche catturando ciò che c'è di assurdo, esagerato ed estremo nelle nostre vite.³⁰³ Questa sua predilezione per scene di vita quotidiana è riconducibile al movimento della "fotografia privata" (*si sheying* 私摄影) emerso in Cina a cavallo tra il XX e il XXI secolo.³⁰⁴ Nel momento in cui la fotografia digitale stava iniziando a prendere il sopravvento, alcuni giovani fotografi cinesi, tra i quali va ricordato Lin Zhipeng 林志鹏 (conosciuto anche con lo pseudonimo No. 223), abbracciarono l'uso della pellicola per catturare la fugacità della vita, al tempo stesso esprimendo la loro indifferenza nei confronti del resto del mondo.³⁰⁵ Contrariamente agli scatti di altri esponenti del movimento, le fotografie di Ren Hang non sono casuali, ma sono accuratamente coreografate e inquadrate: i modelli sono spesso posizionati al centro dell'immagine secondo pose inusuali, frutto di un attento studio del fotografo, quasi volesse donare ai propri collaboratori l'illusione di poter vivere (seppur brevemente) una vita parallela.³⁰⁶

I suoi lavori sono stati spesso definiti importanti strumenti di critica sociale in quanto rendono lo spettatore consapevole della moltitudine e della varietà di persone che vivono nel paese, sottolineando le unicità di ognuna di esse. Gli scatti di Ren Hang sono stati spesso accostati a *Big Eyes* di Xie Hailong 解海龙 (riflessione sullo scarso livello di istruzione della Cina rurale, fig. 37) e *Psychiatric Hospital* (fig. 38) di Lü Nan 吕楠, che mostra le condizioni precarie degli ospedali psichiatrici cinesi. Questi lavori sono accumulati da un occhio di riguardo nei confronti di una minoranza o di un gruppo sociale emarginato e ciò implica la presenza di una critica, seppur indiretta, alla società e al governo cinese, incapaci di mettere fine alle miserie di queste persone. In questa

³⁰¹ Lo scatto in questione richiama alla mente *It looks like a landscape* (2004) di Liu Wei 刘卫. La fotografia in bianco e nero di Liu Wei mostra diversi corpi maschili, completamente nudi, posizionati in maniera analoga allo scatto di Ren Hang. I corpi, così posizionati, riportano alla mente un paesaggio montano cinese. Fu proprio questo richiamo all'arte tradizionale cinese che permise a Liu Wei di evitare che il suo lavoro venisse censurato e fosse accettato all'interno della Biennale di Shanghai del 2004. (Barbara POLLACK, *The wild, wild East: an American art critic's adventure in China*, Hong Kong: Blue Kingfisher, 2010, p. 65).

³⁰² Chinnie DING, "Ren Hang", in *Artribune*, 2015, <https://www.artforum.com/picks/ren-hang-51059>, 19 giugno 2021.

³⁰³ Sue WANG, "Solo exhibition of Ren Hang Photography 'Physical Borderline' Opening August 2 at ThreeShadows +3 Gallery", in *CAFA Art Info*, 2014, <http://en.cafa.com.cn/solo-exhibition-of-ren-hang-photography-physical-borderline-opening-august-2-at-three-shadows-3-gallery.html>, 19 giugno 2021.

³⁰⁴ CHEN Shuxia, "Ren Hang: bodies without redemption", in Ivan Franceschini (a cura di) *Gilded Age*, Canberra: ANU Press, 2018, p. 201.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*.

lettura delle fotografie di Ren Hang è possibile ritrovare uno dei motivi che hanno portato alla censura del suo sito web nel 2012 e alla chiusura di alcune sue mostre individuali nel corso degli anni.³⁰⁷



Figura 37 Xie Hailong, *Big eyes*, 1991, 51 x 35 cm



Figura 38 Lü Nan, *The forgotten ones No.19 – Mental hospital*, 1990, 60,9 x 91,4 cm

Nonostante l'artista fosse consapevole dell'atteggiamento repressivo del governo cinese nei confronti del nudo, sarebbe sbagliato considerare le sue fotografie un atto di ribellione contro la politica di censura del paese: "my pictures' politics have nothing to do with China. It's Chinese politics that wants to interfere with my art".³⁰⁸ Quanto appena affermato risulta in opposizione con la figura di Ren Hang propagandata dai media e dai critici d'arte occidentali che hanno spesso descritto

³⁰⁷ LI Chenhong 李陈红, "Shenti gaobai - qian xi Ren Hang de sheying sixiang 身体告白 - 浅析任航的摄影思想" (Confessioni del corpo - un'analisi del pensiero fotografico di Ren Hang), *Mudan* 牡丹, no. 8, 2021, p. 175

³⁰⁸ Ashleigh KANE, "Ren Hang on nature, nudity and censorship", in *Dazed*, 2015, <https://www.dazeddigital.com/photography/article/24031/1/ren-hang-on-nature-nudity-and-politics>, 20 giugno, 2021.

il fotografo come una figura dall'animo irriverente, in perenne guerra con la severa censura cinese.³⁰⁹ Se è vero che i suoi lavori hanno spesso subito le ire della censura cinese, il suo primo arresto risale solo al 2016, nove anni dopo l'inizio della sua carriera da fotografo, a sottolineare come il governo iniziò a interessarsi relativamente tardi ai suoi scatti, cogliendone solo due anni prima della sua morte il potenziale controverso.³¹⁰ Egli non era interessato a presentarsi al pubblico come un controverso dissidente, rifiutando la corrente di pensiero che vedeva nei suoi lavori una sfida alla censura, sottolineando più volte il suo disinteresse per la sfera politica, disinteresse che si tradusse nell'accusa di non essere abbastanza impegnato socialmente. Come disse lui stesso in un'intervista del 2016: "I just shoot photos".³¹¹

Negli scatti di Ren Hang il tema del nudo viene spesso associato a quello del sesso (non necessariamente eterosessuale)³¹² e ciò ha valso all'artista il titolo di pioniere della fotografia *queer*³¹³ in Cina (fig. 39).³¹⁴ Gu Zheng afferma che nel momento in cui ci si appresta a fotografare il corpo umano, due sono le forme di rappresentazione concettuale a cui si può fare ricorso: la prima consiste nel servirsi del corpo fotografato per esprimere una riflessione più ampia e concettualizzata della realtà; nella seconda il corpo si limita a essere messo in relazione con tematiche più personali e di conseguenza applicabili a un contesto più ridotto.³¹⁵ Ren Hang risulterebbe rientrare nella prima forma di rappresentazione concettuale ideata da Gu Zheng: nella scelta di immortalare soggetti dello stesso sesso nudi e spesso in atteggiamenti che presentano chiari rimandi all'atto sessuali è riconducibile al desiderio dell'artista di ribellarsi al sentimento di eteronormatività prevalente nel paese, sottolineando l'esistenza di preferenze sessuali oltre all'unica riconosciuta in Cina continuando in parte il lavoro pionieristico in ambito di sesso e genere svolto nei decenni precedenti dal precedentemente citato Ma Liuming.³¹⁶

³⁰⁹ BOTTACINI, *Censorship...*, op. cit., p. 21.

³¹⁰ *Ivi*, p. 20.

³¹¹ ALTERNATIVE BEIJING, "Getting close to Ren Hang", in *Alternative Beijing*, 2016, <http://www.alternativebeijing.com/getting-close-to-ren-hang/>, 21 giugno 2021.

³¹² Quando gli è stata chiesta la sua opinione in merito all'omosessualità, l'artista ha risposto "not much thoughts, just go and fuck." (BEAUTY PAPERS, "Ren Hang", *Beauty papers*, no. 1, 2016, p. 112).

³¹³ Secondo l'Oxford English Dictionary, l'aggettivo risulta ambiguo e di difficile definizione. Al suo significato originario di "strano" ed "eccentrico", nel 1970 se n'è aggiunto uno ulteriore molto diffuso nel linguaggio comune per riferirsi al mondo omosessuale. Negli anni il significato del termine è stato ampliato fino a comprendere tutti gli individui appartenenti alla comunità LGBT (acronimo di Lesbica, Gay, Bisessuale e Transgender) e, soprattutto in ambito accademico, per riferirsi a modalità di pensiero opposte a quelle normative o dominanti. (Karl WHITTINGTON, "QUEER", *Studies in Iconography*, vol. 33, 2012, p. 157).

³¹⁴ Ada QUONDAMATTEO, *Cuori teneri: 心肠软 (Xinchang Ruan). Riflessioni su Ren Hang*, Bologna: Università di Bologna, 2020, p. 33.

³¹⁵ GU Zheng, "Portrayal, definition and reconstruction of 'the body' in Contemporary Chinese photography", in Jorg Huber e Zhao Chuan (a cura di) *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*, Bielefeld: Transcript-Verlag, 2013, p. 78.

³¹⁶ QUONDAMATTEO, *Cuori teneri...*, op. cit., pp. 33-34.



Figura 39 Ren Hang, *Untitled*, 2013

Pochi artisti cinese sarebbero stati disposti a mettere a rischio la propria intera carriera pur di documentare (e di conseguenza convalidare) l'esistenza di soggetti spesso esclusi in Cina dalla narrativa ufficiale.³¹⁷ Pochi artisti sarebbero stati disposti a diventare Ren Hang.

³¹⁷ Katrien JACOBS, "Smouldering pornographies on the Chinese internet", *Porn studies*, 2020, p. 7.

CAPITOLO 3

Nudo, pornografia e censura

3.1 Il labile confine tra nudo e pornografia

Nel suo articolo “Nudity and framing: classifying art, pornography, information, and ambiguity”, Beth Eck, professoressa di Sociologia presso la James Madison University di Harrisonburg, Stati Uniti, esplora i diversi meccanismi che agiscono sulle persone nell’interpretare immagini di nudo differenti. Eck sostiene che nel definire il grado di disinibizione e amoralità di un nudo un ruolo fondamentale venga svolto dal contesto in cui tale soggetto appare suggerendo l’esistenza di tre cornici fondamentali: una legata all’ambito artistico, un’altra a quello pornografico e una terza a quello dell’informazione.³¹⁸ Quanto appena affermato risulta in linea con i principi alla base della sociologia che professano l’esistenza di rigide norme che inconsciamente disciplinano le interazioni sociali fornendo agli individui modelli di azione e di pensiero prestabiliti, ed è proprio grazie a questo meccanismo che si raggiunge il consenso all’interno di una società.³¹⁹ Entità difficili da classificare rappresentano una minaccia per queste strutture e portano l’uomo a espandere le categorie già esistenti o a crearne di nuove nel tentativo di demistificarle in quanto espressione della loro limitatezza.³²⁰ Nel sostenere ciò, il sociologo israeliano Eviatar Zerubavel fa un chiaro riferimento al mondo del nudo e dell’erotismo sottolineando come una stessa azione o uno stesso soggetto acquisiscano connotazioni differenti se posti in contesti diversi:

In the context of art, respectability is granted to otherwise obscene literary passages and poetic metaphors as well as to nude modeling and photography [...] Ordinary sexual meanings are likewise antisepticized by science, which allows genital display in anatomy books, and medicine, which de-eroticizes mouth-to-mouth resuscitation and gynecological examinations.³²¹

L’assenza di quadri di riferimento espliciti rende difficoltosa un’interpretazione unanime del significato di una determinata immagine. Da un punto di vista culturale il nudo artistico e la pornografia rappresentano due poli opposti: il nudo artistico è simbolo di purezza e perfezione, mentre le immagini pornografiche sono espressione di profanità e personificazione dei sordidi desideri della cultura di massa. Questi due estremi vengono distinti e divisi da una linea di confine sacra che viene continuamente ridisegnata in accordo con i concetti di accettabilità e inaccettabilità.³²² Alla luce di quanto appena affermato risulta evidente che il confine che divide l’arte dalla pornografia è estremamente labile e di difficile identificazione. Lo storico dell’arte britannico Kenneth Clark³²³ ha

³¹⁸ Beth ECK, “Nudity and framing: classifying art, pornography, information, and ambiguity”, *Sociological Forum*, vol. 16, no. 4, 2001, pp. 603-604.

³¹⁹ Mario DE BENEDITTIS, *Sociologia della cultura*, Roma: Editori Laterza, 2013, pp. 8-10.

³²⁰ Eviatar ZERUBAVEL, *The fine line: making distinctions in everyday life*, New York: The Free Press, 1991, p. 36.

³²¹ *Ivi*, p. 12.

³²² NEAD, *The female nude...*, op. cit., p. 85.

³²³ Autore del sopraccitato *Il nudo. Uno studio della forma ideale*.

stabilito un sistema in grado di differenziare arte e oscenità: l'autore afferma che nel momento in cui un'immagine diventa ciò che egli definisce un "incentivo all'azione" viene automaticamente espulsa dal regno dell'arte e relegata al mondo culturalmente inferiore e moralmente corrotto della pornografia. In tale mondo, qualsiasi tentativo di fuga dal reale viene a mancare e la vista del nudo provoca disagio e fastidio nello spettatore:³²⁴

To my mind art exists in the realm of contemplation, and is bound by some sort of imaginative transposition. The moment art becomes an incentive to action it loses its true character [...] In a picture like Correggio's Danaë [fig. 40] the sexual feelings have been transformed, and although we undoubtedly enjoy it all the more because of its sensuality, we are still in the realm of contemplation. The pornographic wall-paintings in Pompeii are documentaries and have nothing to do with art. There are one or two doubtful cases – a small picture of copulation by Géricault [fig. 41] and a Rodin bronze of the same subject. Although each of these is a true work of art, I personally feel that the subject comes between me and complete aesthetic enjoyment. It is like too strong a flavour added to a dish.³²⁵



Figura 40 Antonio Allegri (Correggio), *Danae*, 1531-1532, olio su tela, 161 x 193 cm, Roma, Galleria Borghese

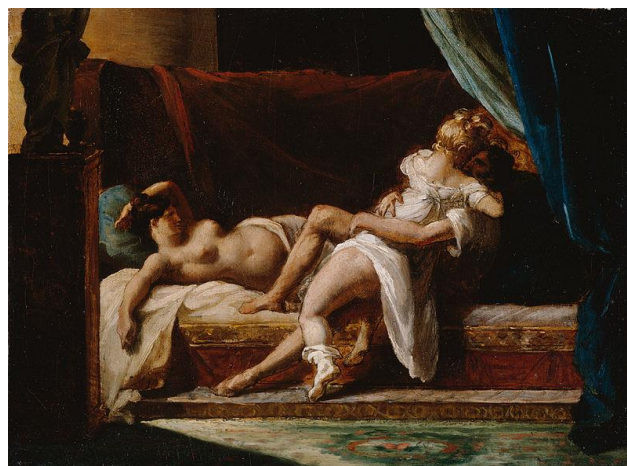


Figura 41 Théodore Géricault, *Tre amanti*, 1817-1820, olio su tela, 225 x 289 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

La teoria di Kenneth Clark sembra fornire un'iniziale soluzione al dilemma presentato nel primo capitolo del presente elaborato nel quale ci si è brevemente soffermati sull'atteggiamento di

³²⁴ Frank PAKENHAM LONGFORD, *Pornography - the Longford report*, Londra: Coronet, 1972, pp. 99-100.

³²⁵ *Ibidem*.

censura spesso attuato nei confronti de *L'origine del mondo* di Gustave Courbet. Nonostante Courbet e Manet fossero contemporanei, i loro dipinti più scandalistici siano stati realizzati a distanza di pochi anni (*Olympia* è datata 1863 e *L'origine del mondo* 1866) e presentino in parte lo stesso soggetto, *L'origine del mondo* viene ancora oggi considerata un'opera inaccettabile ed è spesso soggetta a censura, mentre i dipinti di Manet vengono lodati per aver rappresentato il punto di partenza della pittura moderna. Quanto affermato da Beth Eck non fornisce alcuna soluzione al dilemma appena presentato in quanto sia le opere di Manet che quella di Courbet appartengono a uno dei contesti che la professoressa definisce fondamentali, ovvero quello artistico. Nel delineare una linea di confine tra i due quadri, fondamentale risulta essere la teoria di Kenneth Clark: partendo da quanto dichiarato dallo storico dell'arte è possibile affermare che il primo piano di un pube femminile sia in grado ancora oggi di smuovere, 155 anni dopo la sua realizzazione, gli animi dei suoi spettatori impedendo loro di abbandonarsi alla pura contemplazione dell'opera e al piacere estetico che ne deriva. Affermato ciò, *L'origine del mondo* rientrerebbe nel concetto di "incentivo all'azione" coniato da Clark. Probabilmente, i dipinti di Manet nel momento della loro prima esposizione in pubblico hanno suscitato lo stesso sentimento tra la folla parigina. Ciò nonostante, oggi si è in grado di osservare il corpo nudo di Victorine Meurant con maggior distacco e la vista del dipinto non fornisce allo spettatore riferimenti espliciti a momenti o azioni spesso relegate alla sfera privata e ciò sembrerebbe permettere alle mostre di Manet di avere un grande successo in tutto il mondo. Un'ulteriore conferma di quanto appena esposto viene fornita dalle parole del padre della psicologia Sigmund Freud, il quale nel suo libro *Il disagio della civiltà* ha affermato che: "gli organi genitali, la cui vista è sempre eccitante, non vengono però mai considerati belli, mentre sembra che il carattere della bellezza sia attribuito ad alcuni caratteri sessuali secondari."³²⁶ Ciò sembra suggerire che la bellezza si ottiene solo nel momento in cui non si raffigura direttamente il luogo che è origine del piacere.³²⁷

3.2 Nudo e pornografia in Cina

Alla luce di quanto sopra, risulta naturale domandarsi se una simile differenziazione sia applicabile anche al contesto cinese. Nel dare il significato di *seqing* 色情 (pornografia), l'*Hanyu da cidian* 汉语大词典, ovvero il più completo dizionario in lingua cinese, sottolinea come il termine presenti uno stretto legame con i desideri della carne, mentre nel definire il termine *luoti* 裸体 (nudo) lo stesso dizionario si limita a fare riferimento all'assenza di vestiti.³²⁸ Dalle definizioni dei due

³²⁶ Sigmund FREUD, *Il disagio della civiltà*, Torino: Einaudi, 2010, p. 29.

³²⁷ Arthur DANTO, *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*, Chicago: Open Court, 2003, p. 82.

³²⁸ La voce del dizionario recita:

- "Seqing": daojiao yu. Zhi wuyu. 【色情】道教語。指物欲。 "Pornografia": termine taoista. Si riferisce ai desideri materiali.

termini si potrebbe arrivare alla conclusione che esista poca differenza tra ciò che in Occidente e in Cina viene considerato “pornografico”, in quanto in entrambi i casi il termine viene associato a qualcosa di proibito, alimentato da sordidi desideri carnali. È doveroso sottolineare che la definizione di “nudo” fornitaci dall’*Hanyu da cidian* è del tutto priva di alcun riferimento al mondo dell’osceno e ciò potrebbe risultare in opposizione con l’ostracismo con cui è stato accolto Liu Haisu nel momento in cui decise di dar vita a corsi di disegno di nudo all’interno dell’Accademia di Shanghai o con l’atteggiamento di protesta che è stato riservato ai dipinti di Lin Fengmian. Come si è sottolineato nel capitolo precedente,³²⁹ molti sono i punti di contatto con i nudi di Lin Fengmian e di numerosi artisti occidentali, *in primis* il francese Matisse. Nonostante ciò, le opere dei due artisti hanno sollevato reazioni estremamente differenti tra loro e il motivo di tale differenza appare inspiegabile se si prende in riferimento la sola definizione del termine che in cinese, come affermato in precedenza, non presenta alcun riferimento a qualcosa di moralmente inaccettabile. Per poter comprendere al meglio l’iniziale rifiuto del pubblico cinese a elevare il nudo a soggetto artistico, fondamentale risulta essere l’apporto di Beth Eck. Come osserva Robert Van Gulik, prima del XX secolo era solito trovare rappresentazioni di nudi all’interno di romanzi e poesie erotiche così da rendere più vivida l’esperienza del lettore.³³⁰ L’unico altro ambito in cui era concesso fare riferimenti al mondo del sesso era in medicina. I manuali di medicina presentavano spesso una sezione dedicata interamente all’Arte della Camera da Letto e il loro compito era quello di presentare ai propri lettori le diverse modalità attraverso cui la copulazione poteva portare beneficio all’uomo.³³¹ Sun Simiao 孙思邈 nel suo *Fang zhong buyi* 房中补益 (Aiuto in camera da letto) afferma che un uomo non deve avere rapporti sessuali solo per dare libero sfogo alla sua passione, ma deve controllare il suo desiderio così da poter nutrire la sua essenza vitale. Un uomo deve essere in grado di copulare con dieci donne diverse in una sola notte senza eiaculare: solo così potrà vivere in salute e allontanare le malattie.³³² Se ci si concentra nuovamente sulle tre cornici che Beth Eck definisce fondamentali per il nudo (la cornice artistica, quella pornografica e quella dell’informazione), è possibile notare come nella Cina pre-novecentesca una di queste risulti completamente assente. Essendo storicamente inserite nei manuali sull’Arte della Camera da Letto o nei manuali di medicina (seppur sempre in riferimento al sesso), le rappresentazioni del nudo hanno assunto automaticamente una connotazione erotica e ciò ha impedito

- “Luoti”: chishen lu ti. 【裸體】赤身露体 “Nudo”: senza vestiti. (LUO Zhufen 罗竹风, *Hanyu da cidian* 汉语大词典, vol. 9, Pechino: Hanyu da cidian chubanshe 汉语大词典出版社, 1994, pp. 15, 107.).

³²⁹ Si veda la sezione 2.3 dell’elaborato.

³³⁰ VAN GULIK, *Erotic colour prints of the Ming period...*, op. cit., p. 163.

³³¹ *Ivi*, p. 75.

³³² *Ivi*, p. 77.

loro di essere accettate all'interno del mondo dell'arte privando il paese di una tradizione artistica del soggetto che invece ha avuto modo di svilupparsi in Occidente.

3.2.1 Nudo e censura

Come analizzato nel capitolo precedente, il comportamento del governo nei confronti delle rappresentazioni del nudo non si è mantenuto costante in Cina nel corso degli anni: dopo l'atteggiamento di repressione che ha caratterizzato i primi decenni del XX secolo e che si è mantenuto in epoca maoista, con le riforme di Deng Xiaoping si assistette a un graduale rilassamento del controllo esercitato dal governo sulla produzione culturale nel paese permettendo ad artisti quali Zhang Huan di dare vita liberamente alle proprie performance artistiche.³³³ A seguito delle rivolte studentesche che interessarono la capitale cinese nell'aprile 1989 diffondendosi in poco tempo in tutto il paese e che culminarono in una severa repressione dei manifestanti il 4 giugno dello stesso anno, si assistette a un cambiamento della strategia del governo nei confronti dei media e della stampa, in quanto una loro maggiore libertà venne identificata come uno dei principali motivi che aveva portato alla nascita delle proteste di piazza Tian'anmen:³³⁴ il controllo del partito sui mezzi di comunicazione e sulla produzione artistica del paese tornò a intensificarsi. Severi provvedimenti vennero presi nei confronti di giornalisti, intellettuali e attivisti che si erano esposti nei mesi precedenti creando un clima di terrore. I media, la stampa e le arti dovevano sottostare a rigide regole e dovevano avere come fine ultimo il sostenere con entusiasmo le politiche del governo.³³⁵ Un esempio della messa in atto delle nuove disposizioni in ambito artistico è fornito dalla sopracitata mostra *China/Avant-Garde* curata da Gao Minglu nel 1989. Il governo cinese permise che la mostra si tenesse a patto che le opere esposte rispettassero precise condizioni: nessuna opera che andasse contro i quattro principi del partito³³⁶ era ammessa, così come performance e opere definite oscene e/o pornografiche.³³⁷ La macchina della censura cinese non colpì solo le opere prodotte nel paese a partire dal 1989: opere che negli anni precedenti alle proteste di piazza Tian'anmen erano state ritenute accettabili vennero improvvisamente considerate espressione di eccessiva libertà, nonché tentativi di sfidare la supremazia del Partito.³³⁸ La rabbia e la frequenza con cui la polizia interveniva

³³³ Gianluigi NEGRO, "Dalla 'Grande Muraglia di Fuoco' alla diplomazia di Internet", in Emma Lupano (a cura di) *La Cina dei media: analisi, riflessioni, prospettive*, Milano: UNICOPLI, 2016, p. 136.

³³⁴ Margaret ROBERTS, *Censored: distraction and diversion inside China's great firewall*, Princeton: Princeton University Press, 2018, p. 101.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ I quattro principi alla base del Partito Comunista Cinese professano l'aderire 1. Alla via socialista 2. Alla dittatura del proletariato 3. Alla leadership del Partito Comunista 4. Al marxismo-leninismo e al pensiero di Mao Zedong. (Ezra VOGEL, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge: Harvard University Press, 2011, p. 262).

³³⁷ GAO Minglu 高名潞, *The Century's utopia: the trends of Contemporary Chinese Avant-Garde Art*, Taipei: Artist, 2001, p. 19.

³³⁸ Melissa CHIU, *Chinese Contemporary Art: 7 things you should know*, New York: AW Asia, 2008, p. 56.

minacciando di far chiudere una mostra se determinati lavori non fossero stati esclusi, sollevarono numerosi interrogativi riguardo quali fossero i criteri precisi secondo cui un dipinto o una scultura potessero risultare pericolosi agli occhi del governo e necessitassero l'intervento delle forze dell'ordine.³³⁹ Lo storico e critico dell'arte cinese Wu Hung ha identificato nella mancanza di direttive specifiche la principale arma dei censori cinesi, pur riconoscendo un maggior accanimento nei confronti delle opere che presentavano un diretto attacco allo stato e al partito e che rappresentavano corpi non curandosi di nascondere la nudità.³⁴⁰ Ciò dimostra come nonostante i numerosi passi avanti fatti durante il decennio precedente, a partire dagli anni Novanta il nudo continuò a rappresentare uno dei principali obiettivi della censura e quanto appena affermato risulta in pieno contrasto con l'articolo 367 del Codice penale cinese, il quale esenterebbe le opere d'arte dalla classificazione di "materiale osceno" (*yinhui wupin* 淫秽物品). L'articolo recita chiaramente "le opere d'arte non sono considerate oscene" (*yishu zuopin bu bei shi wei yinhui wupin* 艺术作品不被视为淫秽物品),³⁴¹ mentre nella definizione rientrerebbero libri, riviste e video che raffigurano atti sessuali specifici o che promuovono esplicitamente la pornografia.³⁴²

3.2.2 Nudo, censura e *wenhua ruanshili* 文化软实力

I numerosi sforzi di censura messi in atto dal governo cinese nella speranza di avere il pieno controllo sulla produzione artistica del paese risultano in netto contrasto con le politiche promosse dallo stesso per aumentare il *soft power* culturale della nazione. Il concetto di *soft power* fu coniato dal politologo statunitense Joseph Nye nel corso degli anni Novanta partendo dalla consapevolezza dell'esistenza della possibilità di influenzare il comportamento di persone, organizzazioni e stati terzi non con la violenza, bensì facendo leva sul proprio fascino e attrattiva: fu proprio questa capacità di condizionare il comportamento altrui tramite la persuasione che Nye definisce con il termine *soft power*.³⁴³ Nel suo libro *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, Nye afferma che l'attrattiva di uno stato è determinata da risorse intangibili quali valori culturali, azioni politiche considerate legittime o moralmente corrette. L'unione di questi fattori contribuisce alla nascita di preferenze verso un determinato agente e, di conseguenza, porta alla sua accettazione e a un sentimento di consenso nei suoi confronti. Se un leader o uno stato incarna valori che altri desiderano

³³⁹ WANG Wan-Chia, *Censorship and subtle subversion in Chinese Contemporary Art*, New York: Sotheby's Institute of Art, 2013, p. 22.

³⁴⁰ WU Hung, *Exhibiting experimental art in China*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 121.

³⁴¹ LÜ Na 吕娜, *Wenhua chanpin shencha zhidu yanjiu: yi daode shencha wei shijiao* 文化产品审查制度研究: 以道德审查为视角 (Uno studio sulla censura dei prodotti culturali: una prospettiva sulla censura etica), Pechino: Zhongguo zhengfa daxue 中国政法大学, 2011, p. 78.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ JOSEPH NYE, *Soft power: the means to success in world politics*, New York: Perseus Books Group, 2004, p. 5.

o considerano di particolare importanza, per lui sarà più facile imporre sé stesso e i propri ideali senza l'uso della forza.³⁴⁴ Come sottolineato da Nye stesso, un ruolo fondamentale nel rafforzare il concetto di *soft power* risulta assumere la componente culturale e questo particolare non è stato ignorato dall'ex Presidente della Repubblica Popolare Cinese Hu Jintao 胡锦涛, il quale in occasione del XVII Congresso nazionale del PCC nell'ottobre 2007 sottolineò la necessità di incrementare il *soft power* culturale del paese in quanto vedeva nella cultura una fonte di forza coesiva per il popolo, nonché un'importante risorsa per l'auspicata rinascita della nazione che secondo Hu sarebbe andata di pari passo con il prosperare della cultura cinese.³⁴⁵ Nell'analizzare le diverse modalità in cui il governo cinese sta cercando di integrare il concetto di *soft power* culturale all'interno della propria politica estera, Justyna Szczudlik-Tatarha identificato due strategie principali che consistono nell'esportare (*zou chuqu* 走出去, letteralmente "uscire") i propri prodotti culturali e allo stesso tempo attrarre (*qing jinlai* 请进来, letteralmente "invitare a entrare") l'interesse dell'estero.³⁴⁶ La strategia del *qing jinlai* consiste nel creare le condizioni ideali per l'insediamento di aziende e investimenti stranieri in Cina: l'obiettivo finale è far sì che queste persone una volta tornate a casa condividano con i propri conoscenti la loro esperienza nel paese divenendo inconsapevolmente emissari del governo di Pechino. La strategia del *zou chuqu* si concentra sulle attività che varcano i confini nazionali verso l'estero. Il principale obiettivo di questa strategia è raggiungere coloro non interessati alla realtà cinese e plasmare le loro opinioni in merito e in un tale contesto molta importanza assume l'arte contemporanea cinese.³⁴⁷

3.2.2.1 *Wenhua ruanshili* 文化软实力 e arte contemporanea

L'arte contemporanea cinese rappresenta un'enorme attrattiva per collezionisti e galleristi di tutto il mondo. Nel 2007 il mercato dell'arte cinese rappresentava il 9% delle vendite mondiali: tale percentuale è raddoppiata nel 2009 fino ad attestarsi al 30% nel 2011.³⁴⁸ L'interesse di galleristi e collezionisti esteri nei confronti delle opere d'arte cinesi si è mantenuto vivo negli ultimi anni e ciò è riscontrabile nella vendita il 17 dicembre 2017 del dipinto *Shanshui shi'er tiaoping* 山水十二條屏

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Natalia RIVA, "Dal *soft power* al *wenhua ruanshili*: la cultura al centro", in Emma Lupano (a cura di) *La Cina dei media: analisi, riflessioni, prospettive*, Milano: UNICOPLI, 2016, pp. 31-32.

³⁴⁶ Justyna SZCZUDLIK-TATAR, "Soft Power in China's Foreign Policy", *The Polish Quarterly of International Affairs*, vol. 19, no. 3, 2010, p. 49.

³⁴⁷ Justyna Szczudlik-Tatar identifica nei tentativi di migliorare il livello di istruzione degli istituti superiori, lo sviluppo di corsi di Mandarino per stranieri, nella promozione del turismo e negli sforzi di aggiungere il maggior numero possibile di siti storici al patrimonio dell'UNESCO alcuni degli strumenti che il paese impiega nell'ambito del *qing jinlai*. La rete degli Istituti Confucio presenti in tutto il mondo e che operano sotto il controllo del Ministero dell'Educazione promuovendo l'insegnamento del cinese all'estero anche tramite gare per gli studenti cinesi (Chinese Bridge) rientrano invece nella strategia del *zou chuqu*. (*Ibidem*).

³⁴⁸ ZOU Liping, Anne DE BRUIN, WU Ji e YUAN Yue, "Art not for art's sake: an exploration of the Chinese art market", *Applied economics*, 2021, p. 3.

(Dodici schermi paesaggistici) del pittore Qi Baishi 齐白石 (1864-1957) alla cifra record di 140 milioni di dollari, centoquaranta volte il prezzo con il quale la casa d'aste Poly Beijing era entrata in possesso dell'opera nel 1989.³⁴⁹ Quest'opera è valsa a Qi Baishi il titolo di primo artista cinese ad aver venduto un proprio dipinto a un prezzo superiore di 100 milioni di dollari, consacrando il mercato di arte cinese come uno dei più grandi e redditizi al mondo.³⁵⁰

Di fronte a un giro di affari di questa portata ci si potrebbe domandare fino a quali estremi il governo cinese sia disposto ad agire impedendo ad artisti di toccare certi temi nelle loro opere, in quanto ostacolare la creazione di determinati lavori potrebbe avere come risultato la perdita di milioni di yuan e, di conseguenza, un sempre maggiore disinteresse nell'investire nel paese da parte degli abbienti collezionisti stranieri. Ciò detto, si può sostenere che l'arte contemporanea rappresenta un prezioso strumento per accrescere il *soft power* del paese e questa sua caratteristica viene articolata secondo modalità differenti, sia in Cina che all'estero, tramite l'organizzazione di mostre internazionali, partenariati e fiere che hanno il compito di presentare il paese come un luogo di libero scambio e dialogo, permettendo allo stesso tempo di offrire al pubblico un assaggio della propria cultura e distogliendo momentaneamente l'attenzione da alcuni comportamenti e decisioni che hanno spesso sollevato l'indignazione delle comunità internazionali.

I tentativi di censura delle opere d'arte messi in atto dal governo cinese risultano in netto contrasto con le mire espansionistiche del paese dando vita a un'evidente dicotomia: da un lato l'arte viene vista come un elemento pericoloso che necessita di costante controllo da parte del governo, dall'altro sta diventando un'importante fonte di visibilità internazionale. Tutto ciò sembrerebbe suggerire che in Cina l'arte venga abilmente sfruttata e promossa all'estero nella speranza di un ingente ritorno economico e di far trasparire una determinata immagine del paese, attirando l'attenzione di numerosi stranieri, mentre venga censurata quando un artista o un'opera risultano scomodi e dal limitato potenziale economico. Un atteggiamento simile è inevitabilmente applicabile anche al nudo artistico secondo le modalità di *zou chuqu* e *qing jinlai* delineate in precedenza.

3.2.2.2 Zou chuqu 走出去: Ren Hang 任航

Un esempio di un artista cinese che pur vivendo nel paese e avendo consacrato il nudo a suo soggetto prediletto è riuscito a esporre le proprie opere all'estero senza incorrere in pesanti conseguenze è indubbiamente quello di Ren Hang. Come si è sottolineato nel capitolo precedente dell'elaborato³⁵¹ le fotografie dell'artista sono state spesso sottoposte alla censura statale, fino a

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ *Ibidem.*

³⁵¹ Si veda la sezione 2.7.

portarlo all'arresto nel 2016. I tentativi di censura messi in atto nei confronti degli scatti di Ren Hang non gli hanno tuttavia impedito di esporre i propri lavori in gallerie e istituzioni artistiche di Asia, Europa e Stati Uniti ottenendo un enorme successo³⁵² e ciò sembrerebbe suggerire che il governo cinese abbia volutamente esercitato un rilassamento della censura nei confronti dell'artista permettendo alle sue fotografie di varcare i confini nazionali e rendersi inconsapevoli promotrici della tolleranza della Repubblica Popolare Cinese in merito al soggetto rappresentato. Se ci si limita alla diffusione dei suoi lavori nel paese, è necessario sottolineare che pur non essendo mai stato in grado di esporre i propri scatti in alcun museo cinese, Ren Hang è riuscito a pubblicarli assieme alle proprie poesie (fig. 42) grazie ai numerosi editori indipendenti che sia in Cina che all'estero hanno riconosciuto il suo enorme potenziale artistico.³⁵³ Oltre ad affidarsi a editori terzi, fondamentale per il suo percorso artistico fu la decisione di pubblicare in autonomia le proprie creazioni, avendo così il completo controllo sul processo di stampa e, di conseguenza, sui contenuti.³⁵⁴ Pubblicare in autonomia un libro in un paese dove l'editoria è interamente nelle mani dello stato significa, una volta pubblicato, non poterlo distribuire in alcuna libreria. Inoltre, l'impossibilità di ottenere un numero di riferimento internazionale (a cui ci si riferisce comunemente con la sigla ISBN) impedisce a un editore di distribuire i propri libri all'estero³⁵⁵ e ciò spesso si traduce in un particolare fenomeno: la distribuzione dell'editoria non ufficiale in Cina è spesso limitata a una realtà locale ed è resa possibile grazie allo sforzo di individui accomunati da un interesse comune.³⁵⁶ Fu proprio grazie alla pratica dell'autopubblicazione che Ren Hang dopo aver caricato per anni i propri scatti su blog e siti personali ebbe modo di pubblicarli in edizione limitata vendendole ad amici, nelle poche librerie indipendenti di Pechino o online.³⁵⁷

³⁵² La prima mostra personale dell'artista venne organizzata dalla Galleria Vasli Souza norvegese a Malmö dal 4 aprile al 25 maggio 2014 attraendo in poco meno di due mesi 433 visitatori. Rasmus Vasli, cofondatore e direttore della galleria, ha affermato che il numero "was pretty good for us at that time". Dal 27 gennaio al 9 marzo 2017, la mostra "Naked/nude" visitabile presso il Fotografiemuseum di Amsterdam (conosciuto semplicemente come FOAM) ha raggiunto i 26.157 visitatori con una media di 4.360 ingressi a settimana, mentre la mostra "Human love" tenutasi presso il Fotografiska di Stoccolma tenutasi da febbraio ad aprile dello stesso anno è stata visitata da circa 60.000 persone. I numeri sono certamente indicativi, ma dimostrerebbero come in Europa l'interesse per i lavori dell'artista sia cresciuto in maniera esponenziale in pochi anni. I dati relativi all'affluenza alla mostra di Malmö, del FOAM e del Fotografiska di Stoccolma provengono da comunicazioni private tra gli enti stessi e l'autrice dell'elaborato.

³⁵³ CHEN, "Ren Hang...", cit., p. 204.

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ John MILLICHAP, "Independent art publishing in China", *Art Libraries Journal*, vol. 39, no. 2, 2014, pp. 14-15.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 15.

³⁵⁷ *Ibidem*.



Figura 42 Copertina di *Ren Hang: 2009-2011*, prima pubblicazione dell'artista, 2011

Come precedentemente affermato, la prima incarcerazione di Ren Hang risale al 2016, nove anni dopo che l'artista si dedicasse alla fotografia e in questo periodo di tempo il governo cinese intervenne più volte a censurare i suoi scatti, talvolta impedendogli di partecipare a mostre o oscurando il suo sito internet. Ciò nonostante, Ren Hang ebbe ugualmente modo di viaggiare esponendo le sue opere all'estero e tale fenomeno porta a pensare che nel paese ci sia una maggiore flessibilità da parte del governo volta a soddisfare le richieste dei consumatori dell'industria culturale, anche nel caso in cui esse siano in evidente contrasto con il desiderio di rendere omogenea la proposta artistica del paese, accettando così opere altrimenti considerate inaccettabili.³⁵⁸ Ed è proprio la promozione - o meglio l'accettazione - di nudi che, seppur osceni e immorali, hanno un enorme successo all'estero (e che dunque rappresentano la possibilità per il paese di attrarre i capitali stranieri, nonché di proiettare l'immagine di un paese aperto e inclusivo) che gioca un importante ruolo nella creazione del *soft power* nazionale.

3.2.2.3 *Qing jinlai* 请进来: Chi Peng 迟鹏

Un esempio di artista che seppur abbia reso il nudo una parte integrante delle sue opere sia riuscito a lavorare e a esporre i propri lavori in Cina senza impedimenti da parte della censura è Chi Peng 迟鹏 (1981-).

Nato a Yantai nel nord-est del paese nel 1981, all'età di vent'anni Chi Peng si iscrisse al Dipartimento di fotografia della Central Academy of Fine Arts di Pechino laureandosi quattro anni

³⁵⁸ CHEN, "Ren Hang...", cit., p. 204.

più tardi.³⁵⁹ Nei suoi scatti Chi Peng utilizza il proprio corpo nudo per dare vita a immagini surreali delle quali si serve per trattare argomenti particolarmente rilevanti nella Cina contemporanea, quali le preoccupazioni giovanili, il conflitto tra la libertà individuale e lo stato e l'orientamento sessuale,³⁶⁰ quest'ultimo tema a lui molto caro in quanto primo artista cinese ad avere dichiarato pubblicamente la propria omosessualità.³⁶¹

La prima serie fotografica realizzata dall'artista prende il nome di *Ben* 奔 (il titolo è stato tradotto in inglese con "Sprinting forward", fig. 43). In questi scatti è possibile osservare Chi Peng correre nudo per le strade, i palazzi e gli uffici di Pechino. Una particolarità delle fotografie che fanno parte della serie è l'uso che Chi Peng fa del software di elaborazione grafica Adobe Photoshop: l'artista infatti ha riprodotto più volte la propria immagine dando vita a quello che appare come un gruppo di giovani dissoluti che si impadroniscono della città deserta.³⁶² La posizione delle figure sembra suggerire una lettura cronologica delle immagini come se si trattasse di una breve storia: l'artista sembra correre verso un edificio grigio quasi fosse inseguito da un qualcosa o un qualcuno di cui non si riesce a scorgere il volto e fosse alla disperata ricerca di un riparo. Questo suo tentativo di fuga può assumere delle connotazioni simboliche divenendo una riflessione sul malessere dei giovani nella Cina contemporanea e sul conseguente desiderio di scappare via da problemi sociali, incertezze riguardo al futuro e insicurezze.³⁶³ Come ha affermato l'artista stesso, questa corsa: "O è trepidazione, o una fuga dalla realtà. [...] È anche un atteggiamento, un atteggiamento di ricerca di libertà personale."³⁶⁴

³⁵⁹ SHEN Yang 沈阳, "Xin xueyuan pai' sheying san ren guanyu Chi Peng, Liu Ren, Chen Man '新学院派'摄影三人关于迟鹏、刘韧、陈曼" (Il trio di fotografi della Nuova Accademia: Chi Peng, Liu Ren e Chen Man), *Zhongguo sheyingjia* 中国摄影家, no. 2, 2017, p. 96.

³⁶⁰ Inga WALTON, "Body language: Contemporary Chinese photography", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese art*, vol. 7, no. 4, 2007, p. 99.

³⁶¹ BOTTACCINI, *Censorship...*, op. cit., p. 4.

³⁶² Barbara POLLACK, "Chi Peng: zai taiyang xia benpaode 80 hou 迟鹏: 在太阳下奔跑的 80 后" (Chi Peng: correre sotto il sole dopo gli anni '80), *Arts criticism*, no. 9, 2008, p. 51.

³⁶³ Alice SCHMATZBERGER, "Pictorial city: Chinese urbanism and Contemporary photography", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese art*, vol. 10, no. 6, 2011, p. 42.

³⁶⁴ "Huozhe shi huangkong, huozhe shi dui xianshi de yi zhong taobi.[...] Lingwai yeshi yi zhong taidu, qiu qi ziyou de taidu 或者是惶恐, 或者是对现实的一种逃避。[...] 另外也是一种态度, 求其自由的态度。"(SHEN, cit., p. 96).



Figura 43 Chi Peng, *Ben* 奔 (Sprinting forward), 2004, stampa cromogenica, 220 x 74 cm

Meno adatta a riflessioni e tentativi di interpretazione risulta la serie successiva *I FUCK ME* (fig. 44), che, come lascia trapelare il nome, consiste in una serie di fotografie ambientate in bagni pubblici, uffici o cabine telefoni che in cui è possibile scorgere l'artista intento ad avere un rapporto sessuale con sé stesso.³⁶⁵ Nonostante la serie, sia nel nome che nel contenuto, abbia un innegabile carattere provocatorio e controverso, non risulta che il governo cinese abbia mai messo in atto alcun tentativo di censura, né abbia minacciato Chi Peng di prendere provvedimenti nel caso in cui egli non avesse fatto ricorso all'auto-censura, pratica invece diffusa tra gli artisti pur di potersi esprimere liberamente senza paura di ritorsioni da parte delle autorità.³⁶⁶ Barbara Pollack, nel suo libro *The wild, wild East: an American art critic's adventure in China* contrappone la figura di Chi Peng a quella di Wang Qingsong 王庆松 (1966-), fotografo laureatosi presso l'Accademia d'arte del Sichuan nel 1993, che in gran parte dei suoi lavori illustra le contrapposizioni spesso presenti tra le aspirazioni personali

³⁶⁵ *Ibidem.*

³⁶⁶ POLLACK, *The wild, wild East...*, op. cit., p. 176

di un individuo e l'incertezza del futuro nelle grandi città cinesi dominate da una sempre maggiore tendenza alla modernità e alla globalizzazione.³⁶⁷ Nel 2006, per ricordare il sessantesimo anniversario della resa del Giappone e la fine della Seconda Guerra Mondiale celebrato l'anno precedente, Wang Qingsong ha dato inizio alla realizzazione di quella che sarebbe dovuta essere un'elaborata installazione fotografica prendendo come riferimento i pittori romantici Delacroix e Goya e che prevedeva la presenza in studio di modelle completamente nude.³⁶⁸ La realizzazione di *Blood of the world* (fig. 45) non venne mai ultimata a causa dell'intervento della polizia che fermò i lavori, confiscò i negativi dei lavori e arrestò Wang con l'accusa di pornografia.³⁶⁹ L'artista ha dichiarato che prima di allora non aveva mai considerato la possibilità di essere soggetto a censura e come questo incidente abbia cambiato la sua percezione sulla libertà di cui (non) godono gli artisti nel paese:³⁷⁰ "I had to be humble. I couldn't think only about myself and my art, I had children and a family now. Censorship could also affect them."³⁷¹



Figura 44 Chi Peng, *I FUCK ME*, 2005, 150 x 120 cm

³⁶⁷ Danielle SHANG, "The Night Revels: Wang Qingsong in conversation with Danielle Shang", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese art*, vol. 10, no. 5, 2011, p. 51.

³⁶⁸ POLLACK, *The wild, wild East...*, op. cit., p. 172.

³⁶⁹ SHANG, "The Night Revels...", cit., p. 57.

³⁷⁰ Si segnala che nel sito internet ufficiale dell'artista (www.wangqingsong.com) nella sezione "Works" viene a mancare qualsiasi riferimento alla sua attività nel corso del 2006.

³⁷¹ *Ivi*, p. 58.



Figura 45 Wang Qingsong, fotografia dal set di *Blood of the world*, 2006

È innegabile che i due lavori sono estremamente differenti tra loro. Il primo è uno scatto dal carattere volutamente ironico e provocatorio che non solo presenta due persone nude in un momento intimo, ma le persone (in realtà come affermato in precedenza, per entrambi i soggetti Chi Peng ha utilizzato un proprio autoritratto) raffigurate sono dello stesso sesso e ciò dovrebbe apparire ancora più grave agli occhi del governo di un paese dove l'omosessualità è stata rimossa dalla lista dei disordini mentali solo nel 2001 e dove questa rimozione non è però coincisa con una sua completa accettazione sociale.³⁷² Nell'installazione di Wang Qingsong, il nudo risulta essere un elemento accessorio alla composizione e non ne rappresenta il punto focale, incarnato invece dall'aspetto corale dell'opera e dal desiderio di celebrare l'anniversario della fine di due eventi disastrosi per la storia dell'umanità. L'esempio delle diverse misure prese nei confronti di Chi Peng e Wang Qingsong si inserisce all'interno del discorso sviluppato in questo capitolo in quanto il mancato intervento delle autorità nei confronti di Chi Peng potrebbe essere inteso come un tentativo del governo di propagandare all'estero una propria immagine di sé tollerante e inclusiva nei confronti della comunità LGBTQ+ in anni caratterizzati da numerosi tentativi di rendere legale il matrimonio tra coppie dello

³⁷² Lisa ROFEL, "Grassroots activism: Non-normative sexual politics in post-socialist China" in SUN Wanning e GUO Yingjie (a cura di) *Unequal China: The political economy and cultural politics of inequality*, Abingdon: Routledge, 2013, p. 156.

stesso sesso in numerose democrazie occidentali.³⁷³ Non a caso il 2005, ovvero l'anno in cui Chi Peng ha realizzato *I FUCK ME*, è l'anno in cui la sociologa Li Yinhe 李银河 ha proposto (senza successo) all'Assemblea Nazionale del Popolo di legalizzare le unioni omosessuali.³⁷⁴ Ciò dimostrerebbe come l'atteggiamento di tolleranza del governo nei confronti delle opere di Chi Peng sia in realtà solo una questione "di facciata" volta a soddisfare gli interessi di un'élite ristretta, pronta invece a scagliarsi contro artisti quali Wang Qingsong nel momento in cui le loro opere non sembrano possedere alcuna caratteristica di cui servirsi per fini puramente economici o politici.

³⁷³ Timothy HILDEBRANDT, "Same-sex marriage in China? The strategic promulgation of a progressive policy and its impact on LGBT activism", *Review of International Studies*, vol. 37, no. 3, 2011, p. 1313.

³⁷⁴ *Ibidem*.

Conclusioni

Il presente elaborato ha cercato di delineare una parziale storia del nudo artistico in due contesti culturali estremamente differenti tra loro: l'Occidente e la Cina.

In questo lavoro di tesi si è sottolineato come per secoli in Occidente le rappresentazioni di nudo venissero concepite con il fine ultimo di soddisfare i desideri sessuali di un pubblico prevalentemente maschile: le donne al centro dei dipinti erano spesso inserite in contesti biblici o mitologici, venivano rappresentate in posizione frontale così da offrire una visuale completa della propria nudità ed era usanza far convergere il loro sguardo pudico con quello dello spettatore, secondo una pratica volta all'adulazione dell'ego maschile. La figura della prostituta Victorine Meurent ne *La colazione sull'erba* e *l'Olympia* del pittore francese Édouard Manet rappresenta il primo esempio di nudo artistico moderno inserito in un contesto quotidiano. Un elemento che contribuì allo scandalo che fin dalla loro apparizione accompagnò i due quadri è riscontrabile nello sguardo della donna, la quale, conscia del proprio *eros*, fissa orgogliosa lo spettatore impedendogli di ridurla a un mero oggetto erotico e riprendendo il pieno controllo della propria sessualità. Il desiderio di Manet era ribellarsi all'ipocrisia dell'arte accademica rompendo schemi oramai vetusti, dando così vita a rappresentazioni di nudi reinterpretati in chiave personale e innovativa. Un esempio di ciò è riscontrabile nei nudi fotografici realizzati da Alfred Stieglitz aventi come modella la moglie Georgia O'Keeffe. I primi scatti dell'artista risentirono enormemente dell'influenza dell'arte accademica; ciò nonostante, l'approccio di Stieglitz ai suoi soggetti cambiò nel 1916 con la conoscenza di colei che pochi anni più tardi sarebbe divenuta sua moglie. Pur mantenendo alcuni richiami ai suoi precedenti lavori, gli scatti che Stieglitz realizzò della O'Keeffe presentavano elementi innovativi, quali la scelta di eliminare completamente il viso della donna dall'inquadratura e l'asimmetria della posa assunta, divenendo così il primo esempio di nudo fotografico dalla componente intima e personale senza alcun richiamo all'arte classica. Nella scelta di allontanarsi dall'iconografia delle "Veneri" accademiche perlustrando sentieri inesplorati è possibile ritrovare un richiamo al concetto di "defamiliarizzazione" coniato dal linguista russo Romàn Jakobson, il quale sosteneva che l'introduzione di elementi nuovi in letteratura permetterebbe alla mente umana di risvegliarsi dal torpore intellettuale in cui rischia di cadere se esposta in continuazione agli stessi espedienti artistici. Questo concetto risulta applicabile anche in ambito artistico e spiegherebbe l'essenza innovativa delle fotografie di Stieglitz.

Successivamente l'elaborato si è concentrato sulla figura di Yves Klein, sottolineando come il suo animo innovativo e iconoclasta abbia svolto un ruolo fondamentale nel rivoluzionare il mondo dell'arte, permettendoci di individuarlo quale padre della *body art*. Le sue *Antropometrie* rappresentano il convergere di anni di studi relativamente al modo di fare arte e della convinzione

dell'impossibilità di rifarsi ai limitanti insegnamenti del passato, difficilmente applicabili in un contesto moderno. Non riuscendo a comprendere le motivazioni che avevano portato innumerevoli pittori a scontrarsi con il nudo, Klein cercò di reinterpretare il soggetto secondo modalità nuove e questo suo desiderio prese forma nel 1958 con la scelta di stendere un telo bianco per terra, ricoprire il corpo di una modella di vernice e facendola posizionare sulla tela, lasciando che l'opera d'arte nascesse dal contatto con la sua nudità e la tela sottostante. Le *Antropometrie* si fanno portatrici dell'atteggiamento di noncuranza dell'artista per i dettami della tradizione artistica divenendo testimoni della possibilità di creare arte in maniera più libera, senza il bisogno di sottostare alle rigide regole della tradizione che imprigionano gli artisti impedendo loro di dare libero sfogo alla propria creatività.

Ultimo artista analizzato nel primo capitolo è il britannico Lucian Freud. Il nudo è innegabilmente il soggetto principale della produzione pittorica dell'artista, nonché mezzo attraverso cui egli è stato in grado di far emergere sulla tela il carattere e l'interiorità dei soggetti ritratti. Le numerose ore di seduta a cui l'artista faceva sottostare i propri modelli sembrano riprendere inconsciamente le tempistiche di un ciclo di psicoanalisi, creando un richiamo con il lavoro del nonno di Lucian, il fondatore della psicoanalisi Sigmund Freud. L'artista era convinto che solo rimanendo a lungo in compagnia dei suoi modelli egli era in grado di scavare a fondo nella loro interiorità lasciando al tempo stesso che il loro inconscio affiorasse liberamente sulla tela. Da un'analisi dei suoi dipinti emerge il rifiuto dell'artista per il culto della bellezza professato dall'arte accademica, preferendo una rappresentazione più veritiera della realtà. Nella predilezione di Freud per l'aspetto più umile e quotidiano della vita sembrerebbe possibile ritrovare un richiamo con l'artista da cui si è partiti per la realizzazione del primo capitolo, ovvero Édouard Manet, a dimostrazione di quanto il suo apporto fu fondamentale per dar vita a una vera e propria rivoluzione in ambito artistico, ponendo le basi per l'attività di innumerevoli artisti dopo di lui. Nonostante i numerosi secoli in cui il nudo è rimasto imprigionato negli stessi ambienti e raffigurato secondo i medesimi espedienti artistici, a partire dalla seconda metà del XIX secolo si è potuto assistere al rapido susseguirsi di rappresentazioni del soggetto in esame innovative che non nascono con l'obiettivo primario di soddisfare i gusti di Accademie che trovano nella fuga verso il passato conforto di fronte al proprio inevitabile declino. Tutto ciò non sarebbe stato possibile senza lo spirito anticonformista e rivoluzionario di Manet.

Nel secondo capitolo, la concezione nella tradizione cinese del corpo umano come il mero contenitore dei flussi energetici che animano il tutto e l'importanza di rendere tali flussi visibili in arte attraverso le falde e le pieghe dei vestiti sono stati individuati come due dei motivi che hanno

impedito al nudo artistico di ricoprire una posizione di rilievo nelle opere degli artisti cinesi secondo una tendenza totalmente opposta a quella verificata in Occidente. L'introduzione del nudo artistico in Cina fu una conseguenza dello scontro politico e ideologico del paese con le potenze occidentali e venne incarnata nella figura del pittore Liu Haisu. Fu proprio grazie all'avvio di corsi di disegno di nudo nell'Istituto di arti grafiche di Shanghai da lui fondato se il soggetto iniziò a diffondersi nel paese, affiorando sulle tele di numerosi artisti, come testimoniano i dipinti di Lin Fengmian. La sua comparsa improvvisa non ottenne subito il favore delle istituzioni ufficiali e questo atteggiamento di repressione venne mantenuto anche nei decenni successivi che videro la salita al potere di Mao Zedong. Solo con il cambio di leadership che seguì la morte del Grande Timoniere e il graduale rilassamento del controllo del governo sulla produzione artistica del paese si assistette a una ripresa del nudo artistico, declinato secondo modalità differenti. Si è presa la decisione di presentare ai lettori l'operato di Zhang Huan in quanto come afferma l'artista stesso, esibirsi nudo gli permetteva di creare una profonda connessione con l'ambiente che lo circondava, operando al tempo stesso un importante lavoro di autoanalisi volto a scavare nel proprio io. Il presente elaborato si concentra principalmente sull'idea alla base delle performance dell'artista per cui il corpo fungerebbe da collegamento tra la propria interiorità e il mondo esterno; non sorprende che molti lavori di Zhang Huan vedono l'artista testare i limiti di sopportazione del proprio corpo in situazioni estreme. Con le sue performance Zhang Huan sembrerebbe suggerire che solo attraverso una completa immersione nell'ambiente in cui ci si trova è possibile arrivare a una totale comprensione del proprio io e delle forze che muovono il mondo.

Successivamente, si è dedicata parte del capitolo alla nascita dell'arte femminista coincisa con la fondazione del Siren Art Studio. Come emerge dall'analisi delle opere di numerose artiste, il nudo rappresentò il punto di partenza per la nascita di un discorso artistico femminile e la conseguente presa di coscienza di numerose donne nel paese. Si è deciso di soffermarsi sulle opere di Cui Xiuwen con particolare attenzione alle serie *Meigui yu shui bohe* e *Chuan* in quanto entrambe le serie presentano un collegamento con il tema dello sguardo femminile già approfondito nel capitolo precedente. Come si è verificato nell'*Olympia*, nei dipinti di Cui Xiuwen è possibile ritrovare un tentativo di sfidare l'autorità maschile attraverso un rovesciamento del rapporto tradizionalmente presente in arte tra spettatore maschile e soggetto femminile. Cui Xiuwen sembra riprendere il tema dell'inversione dello sguardo già affrontato da Manet aggiungendoci un ulteriore elemento: lo spoglio dello spettatore non è più sottinteso, ma prende forma davanti ai nostri occhi grazie alla scelta di rappresentare un'imbarazzata figura maschile completamente nuda sotto lo sguardo attento di una donna, intenta a scrutarne le forme e ribaltando così uno dei capisaldi della società patriarcale che nega alle donne il pieno controllo della propria sessualità. Avendo conseguito una laurea in pittura a olio presso l'Accademia Centrale di Belle Arti, si potrebbe arrivare alla conclusione che Cui Xiuwen

abbia studiato a fondo i dipinti di Manet e abbia dunque voluto reinterpretare l'*Olympia* dando sfogo alla rabbia e al desiderio di cambiamento ed emancipazione delle donne cinesi.

Gli scatti di Ren Hang rappresentano la prima ode al mondo del sesso da parte di un artista all'interno di una società chiusa e restrittiva quale quella cinese. Il fotografo sembra ribadire il diritto alla sessualità dei giovani nel paese attraverso scatti che seppur espliciti si caricano di una forte componente onirica grazie agli oggetti di scena utilizzati, alle pose surreali dei modelli e alle ambientazioni che fanno loro da sfondo. Nonostante Ren Hang abbia diviso la critica ufficiale tra coloro che vedono nei suoi lavori un inno al feticismo e coloro che ritengono che l'artista abbia avuto la capacità di catturare l'essenza esagerata e assurda delle nostre vite, è indubbio che i suoi scatti siano una testimonianza della varietà di persone che abitano il paese, sottolineandone l'unicità. In un tale contesto le fotografie di Ren Hang si propongono come il prosieguo dei lavori di artisti quali Xie Hailong e Lü Nan che attraverso i loro scatti hanno portato all'attenzione generale le condizioni di vita di minoranze o gruppi emarginati nel paese. L'animo apparentemente irriverente di Ren Hang si è scontrato con il desiderio di controllo del governo cinese che ripudia qualsiasi tendenza che risulti in opposizione con le direttive ufficiali. Si potrebbe pensare che attraverso i suoi scatti l'artista abbia voluto denunciare l'atteggiamento di repressione dell'unicità personale prevalente nel paese, ma ciò non corrisponderebbe alla realtà. Fondamentale per l'artista era celebrare la molteplicità della vita e questo suo desiderio poco aveva a che fare con la sfera politica, mentre il suo arresto del 2016 sembrerebbe suggerire che la politica molto voleva avere a che fare con i suoi lavori.

Da un'analisi del secondo capitolo emerge che nonostante una totale assenza del nudo nell'arte pre-novecentesca, gli artisti cinesi siano stati in grado in pochi anni di colmare il divario artistico che li allontanava dall'Occidente reinterpretando il soggetto in chiave personale. Una differenza fondamentale tra i diversi percorsi che il nudo ha intrapreso in Occidente e in Cina è riscontrabile nella maggiore libertà di cui gli artisti occidentali che hanno visto in Manet un punto di riferimento hanno goduto nel rielaborare il soggetto, senza alcuna opposizione da parte della politica. In Cina il desiderio di libertà degli artisti si è spesso scontrato con il desiderio di controllo del governo.

Ren Hang ricopre un ruolo importante anche nel terzo e ultimo capitolo dell'elaborato che si apre con il tentativo di delineare il limite oltre il quale un nudo cessa di essere artistico e diviene osceno in Occidente e in Cina. In Occidente, la diretta raffigurazione dei genitali risulta essere l'elemento che condanna un nudo a essere considerato indecente e un esempio di ciò è riscontrabile ne *L'origine del mondo* di Gustave Courbet. Come suggerisce la professoressa Beth Eck, un ruolo fondamentale nel determinare il grado di amoralità di un nudo viene svolto anche dal contesto in cui esso viene posto, prendendo in riferimento tre cornici principali: quella artistica, quella pornografica

e quella dell'informazione. Se si analizza la realtà cinese, è possibile notare come fino ai primi anni del Novecento le rappresentazioni di nudo fossero fruibili solo all'interno dei manuali sull'Arte della Camera da Letto o nei libri di medicina (pur in stretta relazione con la sfera sessuale) e questa loro caratteristica ha fatto sì che il soggetto assumesse una connotazione prettamente erotica, sollevando dubbi e perplessità nel momento della sua prima introduzione in ambito artistico. Il nudo risulta essere un soggetto estremamente controverso ancora oggi e ciò è riscontrabile nella feroce censura di cui sono spesso bersaglio gli artisti cinesi che lo rendono parte integrante dei loro lavori. Ciò nonostante, i diversi atteggiamenti assunti nei confronti di artisti quali Ren Hang, Chi Peng e Wang Qingsong sembrerebbero suggerire che il governo cinese sfrutti il nudo artistico con l'obiettivo di aumentare il *soft power* nazionale e soddisfare la propria agenda in ambito politico ed economico. Questo ultimo aspetto meriterebbe un maggiore approfondimento espandendo il discorso fino a comprendere l'intero mondo dell'arte contemporanea, svelando quella che sembrerebbe essere la doppia faccia del governo cinese.

Bibliografia

- AMIRAGLIO Federica e VENTURI Marcello, *Manet*, Milano: Rizzoli, 2003.
- ANDREWS Julia, *Painters and politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- , "Art and the cosmopolitan culture of 1920s Shanghai: Liu Haisu and the nude model controversy", *Journal of Chinese Historical Researches*, vol. 35, 2005, pp. 323-372.
- e SHEN Kuiyi, *The art of modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012.
- ARFÉ Barbara, "L'indagine psicologica dell'interpretazione letteraria: la risposta alla letteratura", *Lingua e stile*, vol. 35, no. 2, 2000, pp. 315-335.
- ARMSTRONG Carol, *Odd man out: readings of the work and reputation of Edgar Degas*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- BADE Patrick, *Edgar Degas*, New York: Parkstone Press, 2012
- BALDWIN Gordon, COX Julian, et al., *Capolavori del J. Paul Getty Museum: fotografie*, Los Angeles: Getty Publications, 1999.
- BANAI, Noit. *Public (dis)order: Yves Klein, 1945-1962*. New York: Columbia University, 2007.
- , "Rayonnement and the readymade: Yves Klein and the end of painting", *RES: Anthropology and Aesthetics*, vol. 51, 2007, pp. 202-215.
- BARLOW Tani, *The question of women in Chinese feminism*, Durham: Duke University Press, 2004.
- BARNHART Richard, *Master of the Lotus Garden: the life and art of Bada Shanren (1626–1705)*, New Haven: Yale University Press, 1990.
- BATCHEN Geoffrey, *Burning with desire: the conception of photography*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1999.
- BEAUTY PAPERS, "Ren Hang", *Beauty papers*, no. 1, 2016, pp. 112-127.
- BELTRAME Laura, DEMARTINI Elena e TONETTI Lavinia, *L'arte tra noi. Dal Barocco all'Art nouveau*, Vol. 4, Milano: Mondadori, 2009.
- BERGER John, *Ways of seeing*, Londra: Penguin books, 1972.
- BERNHEIMER Charles, "Manet's Olympia: the figuration of scandal", *Poetics today*, vol. 10, no. 2, 1989, pp. 255-277.

- BLANCHARD Lara, *Song Dynasty figures of longing and desire: gender and interiority in Chinese painting and poetry*, Leida: Brill, 2018.
- , "Defining a female subjectivity: gendered gazes and feminist reinterpretations in the art of Cui Xiuwen and Yu Hong", *Positions*, vol. 28, no. 1, 2020, pp. 177-205.
- BONADIO Enrico e LUCCHI Nicola, "Copyright and pornography", in Enrico Bonadio e Nicola Lucchi (a cura di) *Non-conventional copyright: do new and atypical works deserve protection?*, Northampton: Edward Elgar Publishing, 2018, pp. 418-431.
- BORYSEVICZ Mathieu, "Lu Zhirong", in Edward Davis (a cura di) *Encyclopedia of Contemporary Chinese culture*, Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2005, pp. 504-505.
- BOTTACINI Giovanni, *Censorship in consistency: the case of Chinese Contemporary Art (2004-2014)*, Leida: Universiteit Leiden, 2018.
- BOYCE Nial, "Lucian Freud: in the flesh", *The lancet*, 2012, p. 701.
- BRENNAN Marcia, *Painting gender, constructing theory: the Alfred Stieglitz circle and American formalist aesthetics*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 2001.
- BROWN Kathryn, "The aesthetics of presence: looking at Degas's *Bathers*", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, no. 4, 2010, pp. 331-341.
- BUHLER LYNES Barbara e BOWMAN Russell, *Georgia O'Keeffe. La collezione dell'artista*, Milano: Rizzoli, 2001.
- BURKE Carolyn, *Foursome: Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, Paul Strand, Rebecca Salsbury*, New York: Alfred A. Knopf, 2019.
- CASTAGNINI Laura, "Lucian Freud", in Elena Crippa (a cura di) *All too human: Bacon, Freud and a century of painting life*, Londra: Tate Publishing, 2018, pp. 144-161.
- CHEN Shuxia, "Ren Hang: bodies without redemption", in Ivan Franceschini (a cura di) *Gilded Age*, Canberra: ANU Press, 2018, pp. 200-205.
- CHEN Zui 陈醉, "Zhongguo luoti yishu fazhan licheng 中国裸体艺术发展历程” (Storia dello sviluppo dell'arte di nudo cinese)", *Wenyi yanjiu 文艺研究*, vol. 1, 2006, pp. 130-136.
- CHETHAM Deirdre, "The art of Yuan Yunsheng", *The Massachusetts Review*, vol. 25, no. 1, 1984, pp. 81-96.

- CHIU Melissa, *Chinese Contemporary Art: 7 things you should know*, New York: AW Asia, 2008.
- , "Altered art: Zhang Huan", in Melissa Chiu (a cura di) *Zhang Huan: altered states*, New York: Asia Society, 2007, p. 14.
- CLARK Kenneth, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1995.
- CLARK Timothy, *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*, New York: Knopf, 1985.
- CLARKE David, "Exile from tradition: Chinese and Western traits in the art of Lin Fengmian", in David Clarke (a cura di) *Art & place. Essays on art from a Hong Kong perspective*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1996, pp. 225-235.
- CLAYSON Hollis, *Painted love. Prostitution in the French Art of the Impressionist era*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2003.
- CLUNAS Craig, "Chinese art and Chinese artists in France 1924-1925", *Arts Asiatiques*, no. 44, 1989, pp. 100-106.
- CORNELL Daniell, *Embodying gender: narrative and spectacle in the photography of Alfred Stieglitz, Imogen Cunningham, Minor White, and Robert Mapplethorpe*, New York: New York University, 2002.
- CRICCO Francesco e DI TEODORO Giorgio, *Il Cricco di Teodoro: itinerario nell'arte. Dal Barocco al Postimpressionismo*, Vol. 4, Bologna: Zanichelli, 2012.
- CUI Shuqin, "Performing the body, expressing pain", in Cui Shuqin (a cura di) *Gendered bodies (toward a women's visual art in Contemporary China)*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015, pp. 109-127.
- , "The (in)visibility of the female body in an art tradition: a historical framework", in Cui Shuqin (a cura di) *Gendered bodies (toward a women's visual art in Contemporary China)*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2015, pp. 16-29.
- , "The pregnant nude and photographic representation", in Cui Shuqin (a cura di) *Gendered bodies (toward a women's visual art in Contemporary China)*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016, pp. 49-66.

- , "The sexual subject: sexing the body, reversing the gaze", in Cui Shuqin (a cura di) *Gendered bodies (toward a women's visual art in Contemporary China)*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016, pp. 69-86.
- DANTO Arthur, *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*, Chicago: Open Court, 2003.
- DE BENEDITTIS Mario, *Sociologia della cultura*, Roma: Editori Laterza, 2013.
- DE CLERCK Rotraut, "How deep is the skin? Surface and depth in Lucian Freud's female nudes" in Salo Frances Thomson e Ingrid Moeslein-Teising (a cura di) *The female body. Inside and outside*, Londra: Karnac Books, 2013, pp. 43-64.
- DEMARTINI Elena, GATTI Chiara e VILLA Elisabetta, *L'arte tra noi. Il Novecento*, Vol. 5, Milano: Mondadori, 2007.
- DESPRATS-PÉQUIGNOT Catherine, "D'obésité en performances de corps", *Champ psychosomatique*, no. 51, 2008, pp. 43-56.
- DODDS Joseph, "Farewell Lucian Freud (1922-2011), master painter of the subjective body", *Psyart Journal for the Psychological Study of the Arts*, 2012, pp. 1-5.
- ECK Beth, "Nudity and framing: classifying art, pornography, information, and ambiguity", *Sociological Forum*, vol. 16, no. 4, 2001, pp. 603-632.
- EDWARDS Randle, *Human rights in Contemporary China*, New York: Columbia University Press, 1988.
- EICHENBAUM KARETZKY Patricia, "God bless the child: in memory of Cui Xiuwen", *Yishu: journal of Contemporary Chinese art*, vol. 17, no. 6, 2018, pp. 99-105.
- , "Cui Xiuwen: walking on broken glass", *Yishu: journal of Contemporary Chinese art*, vol. 9, no. 3, 2010, pp. 18-33.
- FAGIOLI Marco, *Lucian Freud*, Milano: Giunti, 2018.
- FLESCHER Sharon, "More on a name: Manet's 'Olympia' and the defiant heroine in Mid-Nineteenth-Century France", *Art journal*, vol. 45, no. 1, 1985, pp. 27-35.
- FONDAZIONE SOZZANI, *Comunicato stampa: Ren Hang, photography*, Milano: Fondazione Sozzani, 2020.
- FREEMAN Michael, *L'occhio del fotografo: la composizione nella fotografia digitale*, Modena: Logos, 2012.

- FREUD Sigmund, *Il disagio della civiltà*, Torino: Einaudi, 2010.
- FULLER Wilson, *Self and the other: a Lacanian study of the art of Lucian Freud*, Berkely: The Wright Institute, 2012.
- GAILLARD Françoise e WINDISH Colette, *Naked, but hairy: women and misogyny in Fin de Siècle representations*, vol. 29, no. 3, 2012, pp. 163-176.
- GALLINUCCI Giulia, *Il nudo in fotografia: analisi storica e concettuale*, Venezia: Università Ca' Foscari, 2016.
- GAO Minglu 高名潞, *The Century's utopia: the trends of Contemporary Chinese Avant-Garde Art*, Taipei: Artist, 2001.
- GAYFORD Martin, *Man with a blue scarf: on sitting for a portrait by Lucian Freud*, Londra: Thames & Hudson, 2014.
- GENG Youzhuang, *A concept of immediacy as seen in Lin Fengmian's paintings and William Carlos Williams' poetry*, Athens: Ohio University, 1998.
- GLADSTON Paul, *'Avant-garde' Art groups in China, 1979–1989*, Bristol: Intellect, 2013.
- GOLDBERG Roselee, STOLL Robert, *et all.*, *Zhang Huan*, Londra: Phaidon, 2009.
- GOODMAN Jonathan, "Xiao Lu: the confluence of Life and Art", *Yishu: journal of contemporary Chinese Art* vol. 8, no. 2, 2009, pp. 25-32.
- GRANGER Catherine, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Parigi: École nationale des chartes, 2005.
- GREEN FRYD Vivien, *Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O'Keeffe*, Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- GREENNOUGH Sarah, *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, Washington: National Gallery of Art, 2000.
- GUALDONI Flaminio, *Storia generale del nudo*, Milano: Skira, 2012.
- GU Zheng, "Portrayal, definition and reconstruction of 'the body' in Contemporary Chinese photography", in Jorg Huber e Zhao Chuan (a cura di) *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*, Bielefeld: Transcript-Verlag, 2013, pp. 68-86.

- HANDLER SPITZ Ellen, "Lucian Freud: psychoanalysis in paint?", *American Imago*, 2010, pp. 441-450.
- HANSON Dian, *Ren Hang*, Colonia: Taschen, 2017.
- HAO Jiawen 郝佳雯, "Liu Haisu yu Zhongguo 20 shiji renti yishu—cong youhua 'luonu' tan qi 刘海粟与中国 20 世纪人体艺术—从油画《裸女》谈起" (Liu Haisu e la body art cinese del XX secolo - dal dipinto a olio "Donna nuda"), *Shoucang jia* 收藏家, vol. 12, 2020, pp. 95-98.
- HARRIS James, "Lucian Freud's *Reflection (Self-portrait)*", *JAMA Psychiatry*, vol. 70, no. 5, 2013, pp. 455-456.
- HAY John, "The body invisible in Chinese art?", in Angela Zito e Tani Barlow (a cura di) *Body, subject, and power in China*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 42-77.
- HILDEBRANDT Timothy, "Same-sex marriage in China? The strategic promulgation of a progressive policy and its impact on LGBT activism", *Review of International Studies*, vol. 37, no. 3, 2011, pp. 1313-1333.
- HILL Katie, "Why the manic grin? Hysterical bodies: Contemporary Art as (male) trauma in Post-Cultural Revolution China", in Jiang Jiehong (a cura di) *Burden or legacy: from the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007, pp. 71-83.
- HOEK Leo, *Titres, toiles et critique d'art: déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam: Rodopi, 2001.
- HUGHES Robert, *Lucian Freud: paintings*, Londra: Thames and Hudson, 2002.
- JACOBS Katrien, "Smouldering pornographies on the Chinese internet", *Porn studies*, 2020, pp. 1-9.
- JOHNSTON LAING Ellen, "Problems in reconstructing the life of Qiu Ying", *Ars Orientalis*, vol. 29, 1999, pp. 69-89.
- JULLIEN François, *Il nudo impossibile*, Bologna: Luca Sossella Editore, 2004.
- KEE Joan, "The property of contemporary Chinese art", *Law and Humanities*, vol 12, no. 2, 2018, pp. 251-277.
- KIM Jiae, "Losing himself in his Art", *Theme*, 2005, pp. 51-53.

- KLEIN Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Parigi: Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts, 2003.
- KONG Bu, "Zhang Huan in Beijing", in Melissa Chiu (a cura di) *Zhang Huan: altered states*. New York: Asia Society, 2007, pp. 29-37.
- LATHERS Marie, "The social construction and deconstruction of the female model in 19th-century France", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 29, no. 2, 1996, pp. 23-52.
- LAY Alessia, *Buddhist influences in Chinese art: Zhang Huan and the relationship with contemporary society*, Venezia: Università Ca' Foscari, 2019.
- LEDER Drew, *The absent body*, Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- LENIAUD Jean-Michel, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts: 1845-1849*, Parigi: Librairie Droz, 2008.
- LI Chenhong 李陈红, "Shenti gaobai - qian xi Ren Hang de sheying sixiang 身体告白 - 浅析任航的摄影思想" (Confessioni del corpo - un'analisi del pensiero fotografico di Ren Hang), *Mudan 牡丹*, no. 8, 2021, pp. 174-175.
- LI Jiaqi 李家琪, *Zi xing zhi yu - Cui Xiuwen yishu tezheng yu linian yanjiu 自性之语—崔岫闻艺术特征与理念研究* (Parole di sé: uno studio delle caratteristiche artistiche e della filosofia di Cui Xiuwen), Wuhan: Central China Normal University, 2017.
- LI Yishun, *Prospering in resistance: the performance art of Zhang Huan from the 1990s to 2000s*, Los Angeles: University of Southern California, 2019.
- LI Yu-Chieh, "Gender and performativity in Xing Danwen's East Village", *Third Text*, vol. 35, no. 3, 2021, pp. 389-410.
- LIANG Rong 梁蓉, *Cui Xiuwen yishu tuxiang fuhao yanjiu 崔岫闻艺术图像符号研究* (Studio sui simboli dell'immagine artistica di Cui Xiuwen), Chongqing: Università Normale di Chongqing, 2012.
- LIN Yuyuan 林钰源, "Yuan Yunsheng yu 'Poshui jie—shengming de zange 袁运生与《泼水节—生命的赞歌》" (Yuan Yunsheng e Festival dell'Acqua-un inno alla vita), *Wenyi zhengming 文艺争鸣*, 2010, pp. 66-69.

- LIU Huanhuan 刘焕焕, "Nuxing zhuyi shiye zhong de 'Sairen yishu gongzuo shi' yanjiu 女性主义视野中的《塞壬艺术工作室》研究" (Uno studio del "Siren Art Studio" da una prospettiva femminista), Nanchino: Nanjing Arts Institute, 2018.
- LOCKHART Anne, "Three monotypes by Edgar Degas", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1977, pp. 299-306.
- LU Sheldon, *Chbioinese modernity and global biopolitics: studies in Literature and Visual Culture*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2007.
- LU Tasaw, "Festivalizing Thingyan, negotiating ethnicity: Burmese Chinese migrants in Taiwan", *Journal of Burma Studies*, vol. 12, no. 1, 2008, pp. 29-62.
- LUCY Martha, "Reading the animal in Degas's *Young spartans*", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2003, pp. 55-73.
- LUO Zhufen 罗竹风, *Hanyu da cidian 汉语大词典*, vol. 9, Pechino: Hanyu da cidian chubanshe 汉语大词典出版社, 1994.
- LÜ Na 吕娜, *Wenhua chanpin shencha zhidu yanjiu: yi daode shencha wei shijiao 文化产品审查制度研究: 以道德审查为视角* (Uno studio sulla censura dei prodotti culturali: una prospettiva sulla censura etica), Pechino: Zhongguo zhengfa daxue 中国政法大学, 2011.
- LÆSSØE Rolf, "Edouard Manet's *Le Déjeuner sur l'herbe* as a veiled allegory of painting", *Artibus et historiae*, vol. 26, no. 51, 2005, pp. 195-220.
- MAISONNEUVE Jean, "Le corps et le corporéisme aujourd'hui", *Revue française de sociologie*, vol. 17, no. 4, 1976, pp. 551-571.
- MCCAULY Anne, "Rethinking woman in the age of psychoanalysis: Alfred Stieglitz's photographs of the female nude", in Bettina Gockel (a cura di), *American photography: local and global contexts*, Berlino: Akademie Verlag, 2012, pp. 71-103.
- MILLICHAP John, "Independent art publishing in China", *Art Libraries Journal*, vol. 39, no. 2, 2014, pp. 14-19.
- MO Ai 莫艾, "Tongku zhong de zhizhuo yu tuibian: lun Lin Fengmian 1926-1935 nian xingshi tansuo licheng 痛苦中的执著与蜕变——论林风眠 1926-1935 年形式探索历程" (Perseveranza e

- trasformazione nel dolore - Sull'esplorazione delle forme di Lin Fengmian dal 1926 al 1935), *Wenyi janjiu* 文艺研究, vol. 3, 2011, pp. 115-124.
- MOFFITT John, "Provocative femininity in Manet's *Olympia*", *Notes in the History of Art*, 1994, pp. 21-31.
- MOORE Lisa, "Sexual agency in Manet's *Olympia*" *Textual practice*, vol. 3, no. 2, 1989, pp. 222-233.
- MORONEY Mic, "Lucian Freud: prophet of discomfort", *Irish Arts Review*, vol. 24, no. 2, 2007, pp. 80-85.
- MORRIS-HAMBOURG Maria, *Georgia O'Keeffe: a portrait by Alfred Stieglitz*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- MULVEY Laura, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6-18.
- NEAD Lynda, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, Londra: Routledge, 1992.
- NEGRO Gianluigi, "Dalla 'Grande Muraglia di Fuoco' alla diplomazia di Internet", in Emma Lupano (a cura di) *La Cina dei media: analisi, riflessioni, prospettive*, Milano: UNICOPLI, 2016, pp. 129-150.
- NG Sandy, *Lin Fengmian (1900-1991): figure painting and hybrid modernity in Twentieth Century Chinese art*, Londra: School of Oriental and African studies, 2005.
- , "Resurrecting the lost paintings of Lin Fengmian (1900-1991)", *Oriental art*, vol. 5, no. 5, 2012, pp. 62-66.
- NIFOSÌ Giuseppe, *Arte in opera. Dal Naturalismo seicentesco all'Impressionismo*, Roma: Editori Laterza, 2016.
- NOUGARET Jean, "De Figuerolles au parc Monceau: Alexandre Cabanel", *Bulletin de l'Academie des sciences et lettres de Montpellier*, 2009, pp. 145-164.
- NYE Joseph, *Soft power: the means to success in world politics*, New York: Perseus Books Group, 2004.
- OEN Karin, *Admonition and the Academy: installation, video, and performance art in Reform Era China*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2012.
- PAKENHAM LONGFORD Frank, *Pornography: The Longford Report*, Londra: Coronet, 1972.

- PAN Gongkai e PAN Qing, "History of Chinese Design Education", *The International Encyclopedia of Art and Design Education*, 2019, pp. 1-14.
- PEELER David, "Alfred Stieglitz: from nudes to clouds", *History of photography*, vol. 20, no. 4, 2013, pp. 312-319.
- PEI Yuxin e PETULA Sik-ying, "Studies on women's sexuality in China since 1989: a critical review", *Journal of Sex Research*, vol. 44, no. 2, 2007, pp. 202-212.
- POLLACK Barbara, "Chi Peng: zai taiyang xia benpaode 80 hou 迟鹏: 在太阳下奔跑的 80 后" (Chi Peng: correre sotto il sole dopo gli anni '80), *Arts criticism*, no. 9, 2008, pp. 50-57.
- , *The wild, wild East: and American art critic's adventure in China*, Hong Kong: Blue Kingfisher, 2010.
- PRIETO QUIRÓS Carolina e RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ Mar, "El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX", *Revista de humanidades y ciencias sociales*, 2010, pp. 67-107.
- PROIMOS Constantinos, *Common places and other topoi of limits. On the relations between art and philosophy around the 1960s*, New York: New School University, 1998.
- QIAN Zhijian, "Performing bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China", *Art Journal*, vol. 58, no. 2, 1999, pp. 60-81.
- , "Dongcun", in Edward Davis (a cura di) *Encyclopedia of Contemporary Chinese culture*, Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2005, pp. 218-219.
- , *Toward a sinicized modernism: the artistic practice of Lin Fengmian in wartime China, 1937-1949*, New York: New York University, 2014.
- QUONDAMATTEO Ada, *Cuori teneri: 心肠软 (Xinchang Ruan), Riflessioni su Ren Hang*, Bologna: Università di Bologna, 2020.
- RASTELLI Sabrina, *L'arte cinese. I. Dalle origini alla dinastia Tang. 6000 a.C. – X secolo d.C.*, Torino: Einaudi, 2016.
- RIVA Natalia, "Dal soft power al wenhua ruanshili: la cultura al centro", in Emma Lupano (a cura di) *La Cina dei media: analisi, riflessioni, prospettive*, Milano: UNICOPLI, 2016, pp. 27-49.
- ROBERTS Margaret, *Censored: distraction and diversion inside China's great firewall*, Princeton: Princeton University Press, 2018.

- ROBINSON Roxana, *Georgia O'Keeffe: a life*, New York: Open Road Media, 2016.
- ROCCHI Giovanna e VITALI Giovanna, *Degas*, Firenze: Rizzoli, 2003.
- ROFEL Lisa, "Grassroots activism: Non-normative sexual politics in post-socialist China", in SUN Wanning and GUO Yingjie (a cura di) *Unequal China: The political economy and cultural politics of inequality*, Abingdon: Routledge, 2013, pp. 154-167.
- ROSE Phyllis, *Alfred Stieglitz: taking pictures, making painters*, New Heaven: Yale University Press, 2019.
- RUEL Malcolm, "Lucian Freud and the naked self", *The Cambridge Journal of Anthropology*, vol. 18, no. 3, 1995, pp. 15-24.
- RUSSOLI Franco, *Degas*, Milano: Rizzoli, 2003.
- SALTER Gregory, "Looking at identity: Bacon, Souza, Freud", in Elena Crippa (a cura di) *All too human: Bacon, Freud and a century of painting life*, Londra: Tate publishing, 2018, pp. 43-53.
- SCHARF Aaron, *Arte e fotografia*, Torino: Einaudi editore, 1979.
- SCHMATZBERGER Alice, "Pictorial city: Chinese urbanism and Contemporary photography", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese art*, vol. 10, no. 6, 2011, pp. 38-58.
- SCHNEEMANN Carolee, "The Obscene body/politic", *Art journal*, vol. 50, no. 4, 1991, pp. 28-35.
- SENKEVITCH Tatiana, "Between the 'vrai' and the 'beau' of institutional history", *Oxford Art journal*, vol. 38, no. 3, 2015, pp. 433-440.
- SHANG Danielle, "The Night Revels: Wang Qingsong in conversation with Danielle Shang", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese art*, vol. 10, no. 5, 2011, pp. 51-61.
- SHAW Jennifer, "Living art and dead objects: Gustave Courbet's Realism in Nineteenth-century visual culture", *Third Text*, vol. 22, no. 4, 2008, pp. 467-482.
- SHEN Yang 沈阳, "'Xin xueyuan pai' sheying san ren guanyu Chi Peng, Liu Ren, Chen Man "新学院派"摄影三人 关于迟鹏、刘韧、陈曼" (Il trio di fotografi della Nuova Accademia: Chi Peng, Liu Ren e Chen Man), *Zhongguo sheyingjia 中国摄影家*, no. 2, 2007, pp. 96-105.
- SMEE Sebastian, *Freud 1922-2011: osservare l'animale*, Colonia: Taschen, 2015.

- , *The art of rivalry. Four friendships, betrayals, and breakthroughs in Modern art*, New York: Penguin Random House, 2016.
- SULLIVAN Michael, "Art in China since 1949", *The China Quarterly*, no. 159, 1999, pp. 712-722.
- SZCZUDLIK-TATAR Justyna, "Soft Power in China's foreign policy", *The Polish Quarterly of International Affairs*, vol. 9, no. 3, 2010, pp. 45-68.
- TAO Yongbai, "Off the margins: twenty years of Chinese women's art (1990-2010)", *Positions*, vol. 28, no. 1, 2020, pp. 65-86.
- TAYLOR John, "The Salon des Refusés of 1908", *History of photography*, vol. 8, no. 4, 1984, pp. 277-298.
- THOMAS Taliesin, "Context, challenge, conversion: Chinese feminism via Contemporary art", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese art*, vol. 14, no. 5, 2015, pp. 21-40.
- THOMPSON Richard, *The troubled republic: visual culture and social debate in France, 1889–1900*, New Haven: Yale University Press, 2004.
- TUNG Stephanie, "Ren Hang", *Aperture*, no. 218, 2015, pp. 84-93.
- TURNER Terence, "The social skin", in Margaret Lock e Judith Farquhar (a cura di) *Beyond the body proper: reading the Anthropology of material life*, Durham: Duke University Press, 2007, pp. 83-103.
- TURNO Michela, *Il malo esempio: donne scostumate e prostituzione nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze: Giunti Editore, 2003.
- VAN ECK Caroline, "Works of art that refuse to behave: agency, excess, and material presence in Canova and Manet", *New literary history*, vol. 46, no. 3, 2015, pp. 409-434.
- VAN GULIK Robert, *Erotic colour prints of the Ming period. With an essay on Chinese sex life from the Han to the Ch'ing dynasty, B.C. 206-A.D. 1644*, Leida: Brill Academic Pub, 2003.
- VOGEL Ezra, *Deng Xiaoping and the transformation of China*, Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- WAGNER Anne, *Three artists (three women): Modernism and the art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkely: University of California Press, 1998.
- WAGSTAFF Adele, *Painting the nude in oils*, Ramsbury: Crowood Press Ltd, 2015.

- WALLACE Robin, *The glory of the open: spirituality and nature in the photography and poetry of Anne Brigman*, Louisville: University of Louisville, 1994.
- WALLER Susan, "Realist quandaries: posing professional and proprietary models in the 1860s", *The Art Bulletin*, vol. 89, no. 2, 2007, pp. 239-265.
- WALTON Inga, "Body language: Contemporary Chinese photography", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese art*, vol. 7, no. 4, 2007, pp. 95-99.
- WANG Duanyang 王端阳, "Yuan Yunsheng shoudu jichang bihua chuanguo qianhou 袁运生首都机场壁画创作前后" (Il prima e il dopo la creazione del murale di Yuan Yunsheng all'aeroporto della capitale), *Yanhuang chunqiu 炎黄春秋*, 2016, pp. 34-36.
- , "Redemption of sins through the human body: meanings of action art in China", in Zhang Jian 张璠 e Robertson Bruce (a cura di) *Complementary Modernisms in China and the United States: Art as Life/Art as Idea*, Goleta: Punctum Books, 2020, pp. 610-621.
- WANG Wan-Chia, *Censorship and subtle subversion in Chinese Contemporary Art*, New York: Sotheby's Institute of Art, 2013.
- WANGWRIGHT Amanda, "The sick man of Asia and the anatomically perfect woman: remodeling Republican China's (body) image through the visual arts: models and modeling, in Andrew Graciano (a cura di) *Visualizing the body in art, anatomy, and medicine since 1800. Models and modeling*, New York: Routledge, 2019, pp. 181-200.
- WHITTINGTON Karl, "QUEER", *Studies in Iconography*, vol. 33, 2012, pp. 157-168.
- WINCKELMANN Johann Joachim, *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano: Abscondita, 2017.
- WU Hung, *Exhibiting experimental art in China*, Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- , *Rong Rong's East Village 1993–1998*, New York: Chambers Fine Art, 2003.
- , *Contemporary Chinese art: contemporary documents*, New York: MoMA, 2010.
- , *Contemporary Chinese art: a history 1970s-2000s*, Londra: Thames & Hudson, 2014.
- e PHILLIPS Christopher, *Between past and future: new photography and video from China*, Chicago: Smart Museum of Art, 2004.

- WU Jijin 吴继金, "Mao Zedong guanyu luoti mote er wenti: pishi de jingguo 毛泽东关于裸体模特儿问题: 批示的经过" (Mao Zedong sulla questione delle modelle nude: un resoconto della sua approvazione), *Wenshi jinghua* 文史精华, no. 3, 2003, pp. 54-56.
- , "Zhongguo gaige kaifang yu renti yishu 中国改革开放与人体艺术" (La politica di riforma e riapertura e la body art), *Shandong gongyi meishu xueyuan xuebao* 山东工艺美术学院学报, 2019, pp. 74-78.
- XU Jiang 许江, *Lin Fengmian zhi lu* 林风眠之路 (Il percorso di Lin Fengmian), Hangzhou: Hangzhou Academy of Art, 1999.
- YAN Zhou, *A history of Contemporary Chinese Art: 1949 to present*, Singapore: Springer, 2020.
- ZERUBAVEL Eviatar, *The fine line: making distinctions in everyday life*, New York: The Free Press, 1991.
- ZHANG Huan 张洵, "A piece of nothing", in Melissa Chiu (a cura di) *Zhang Huan: altered states*, New York: Asia society, 2007, pp. 51-97.
- ZHU Guohua e WEI Feng, "The invention of body representation in Modern China: case study of Liu Haisu and the 'model event'", *Comparative Literature Studies*, vol. 56, no. 3, 2019, pp. 507-603.
- ZOU Liping, *et al.*, "Art not for art's sake: an exploration of the Chinese art market", *Applied economics*, 2021, pp. 1-19.

Sitografia

- BEIJING ALTERNATIVE, "Getting Close to Ren Hang", in *Beijing Alternative*, 2016, <http://www.alternativebeijing.com/getting-close-to-ren-hang/>, 21 giugno 2021.
- C/O BERLIN, "Love, Ren Hang", in *C/O Berlin*, 2019, <https://co-berlin.org/en/program/exhibitions/love-ren-hang>, 18 giugno 2021.
- DANIEL Malcolm, "History of the nude in photography in Naked before the Camera at the Metropolitan Museum of Art", in *The Metropolitan Museum of Art*, 2012, <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2012/naked-before-the-camera>, 11 marzo 2021.
- DING Chinnie, "Ren Hang", in *Artribune*, 2015, <https://www.artforum.com/picks/ren-hang-51059>, 19 giugno 2021.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, "Salon des Refusés", in *Encyclopedia Britannica*, 2008, <https://www.britannica.com/art/Salon-des-Refuses>, 16 febbraio 2021.
- FERRETTI Marina, "Degas, un pittore impressionista?", in *Musée d'Orsay*, 2015, <https://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/allesterno/mostre/article/degas-43226.html?cHash=c8cbb47a0c>, 1 marzo 2021.
- GAO Minglu 高名潞, "Pilgrimage to Santiago", in *Zhang Huan*, 2000, http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1141, 6 giugno 2021.
- HERBERT Robert, "Degas & women", in *The New York Review*, 1996, <https://www.nybooks.com/articles/1996/04/18/degas-women/>, 4 marzo 2021.
- KANE Ashleigh, "Ren Hang on nature, nudity and censorship", in *Dazed*, 2015, <https://www.dazeddigital.com/photography/article/24031/1/ren-hang-on-nature-nudity-and-politics>, 6 giugno 2021.
- KLEIN Yves, "L'aventure monochrome", in *Yves Klein Archive*, 1960, <http://www.yvesklein.com/fr/textes-choisis/view/31/the-monochrome-adventure/>, 20 marzo 2021.
- , "The Chelsea Hotel Manifesto", in *Yves Klein Archives*, 1961, https://web.archive.org/web/20130115221051/http://www.yveskleinarchives.org/documents/chelsea_us.html, 20 marzo 2021.

- KLEIN-MOQUAY Rotraut, "Rotraut Interview: Yves Klein's living paintbrushes", in *Youtube* (intervista di Christian Lund), https://www.youtube.com/watch?v=IjAcXJeqvCw&ab_channel=LouisianaChannel, 20 marzo 2021.
- MERLIN Monica, "Cui Xiuwen 崔岫闻", in *Tate Modern*, 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/cui-xiuwen>, 16 giugno 2021.
- MUSÉE D'ORSAY, "Degas e il nudo", in *Musée d'Orsay*, 2012, https://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/ai-musei/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/0/article/degas-et-le-nu-30632.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=0bac5ed6c0, 5 marzo 2021.
- , "Alexandre Cabanel. La nascita di Venere", in *Musée d'Orsay*, n.d., https://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/pittura/commentaire_id/la-nascita-di-venere-23066.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=c236147992#:~:text=La%20Nascita%20di%20Venere%20%C3%A8,e%20nella%20di, 13 febbraio 2021.
- , "Edouard Manet. Emile Zola", in *Musée d'Orsay*, n.d., https://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/pittura/commentaire_id/emile-zola-3581.html?S=2&tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=c00939b3c8, 16 febbraio 2021.
- , "Edouard Manet. La colazione sull'erba", in *Musée d'Orsay*, n.d., https://www.musee-orsay.fr/it/collezioni/opere-commentate/pittura/commentaire_id/la-colazione-sull'erba-8591.html?S=2&tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=579164145b, 16 febbraio 2021.
- , "Edouard Manet. Olympia", in *Musée d'Orsay*, n.d., https://m.musee-orsay.fr/it/opere/commentaire_id/olympia-7087.html, 26 febbraio 2021.
- MUSEUM OF FINE ARTS – BOSTON, "Degas and the nude", in *MFA Boston*, 2011, <https://www.mfa.org/exhibitions/degas-and-nude>, 3 marzo 2021.
- REN Hang 任航, "Poem 2014", in *Ren Hang*, 2014, https://web.archive.org/web/20170226164531if_/http://www.renhang.org/Poem-2014, 17 giugno 2021.

SOTHEBY'S, "The radical nudes of Yves Klein's Anthropometries", in *Sotheby's*, 2020, <https://www.sothebys.com/en/articles/the-radical-nudes-of-yves-kleins-anthropometries>, 21 marzo 2021.

SOTHEBY'S, "Lin Fengmian: Figure", in *Sotheby's*, n.d., <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/modern-art-evening-sale-hk0886/lot.1028.html>, 1 maggio 2021.

WANG Sue, "Solo exhibition of Ren Hang photography 'Physical Borderline' opening August 2 at Three", in *CAFA Art Info*, 2014, <http://en.cafa.com.cn/solo-exhibition-of-ren-hang-photography-physical-borderline-opening-august-2-at-three-shadows-3-gallery.html>, 19 giugno 2021

YVES KLEIN ARCHIVE, "Selected texts: *Living brushes*", in *Yves Klein Archive*, n.d., <http://www.yvesklein.com/en/textes-choisis/view/29/living-brushes/>, 20 marzo 2021.

Indice delle figure

Figura 1 Alexandre Cabanel, <i>La nascita di Venere</i> , 1863	8
Figura 2 Édouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863	9
Figura 3 Édouard Manet, <i>La colazione sull'erba</i> , 1863	12
Figura 4 Edgar Degas, <i>Giovani spartani che si esercitano</i> , 1860-62	19
Figura 5 Edgar Degas, <i>Il cliente</i> , 1879	20
Figura 6 Edgar Degas, <i>La tinozza</i> , 1886	21
Figura 7 Edgar Degas, <i>Dopo il bagno</i> , 1884	21
Figura 8 Auguste Belloc, <i>Photographie obscène pour le stéréoscope</i> , 1860	25
Figura 9 Gustave Courbet, <i>L'origine del mondo</i> , 1866	26
Figura 10 Alfred Stieglitz, <i>Torso</i> , 1907	29
Figura 11 Alfred Stieglitz, <i>Torso</i> , 1918	30
Figura 12 Alfred Stieglitz, <i>Georgia O'Keeffe</i> , 1920 circa	32
Figura 13 Alfred Stieglitz, <i>Georgia O'Keeffe: a portrait</i> , 1918	32
Figura 14 Presentazione delle <i>Antropometrie</i> , 1960	35
Figura 15 Yves Klein, <i>Antropometria</i> , 1960	35
Figura 16 Lucian Freud, <i>Ragazza con il cane bianco</i> , 1951-1952	38
Figura 17 Lucian Freud, <i>Leigh Bowery (Seated)</i> , 1990	41
Figura 18 Lucian Freud, <i>Sleeping by the lion carpet</i> , 1995-96	42
Figura 19 Lucian Freud, <i>Painter working, reflection</i> , 1993	43
Figura 20 Mappa con i punti in cui praticare l'agopuntura	46
Figura 21 Modello al lavoro nello studio dell'Accademia d'arte di Shanghai	48
Figura 22 Lin Fengmian, 痛苦 <i>Tongku</i> , 1929	52
Figura 23 Lin Fengmian, 悲哀 <i>Bei'ai</i> , 1934	53
Figura 24 Lin Fengmian, <i>Figura</i> , 1980	55
Figura 25 Yuan Yunsheng, <i>Poshui jie-shengming de zange 泼水节—生命的赞歌</i> , 1979	59
Figura 26 Ma Liuming, <i>Fen-Ma Liuming's Lunch</i> , 1994	61
Figura 27 Zhang Huan, <i>Di san tiao tui 第三条腿</i> , 1993	63
Figura 28 Zhang Huan, <i>12m²</i> , 1994	64
Figura 29 Zhang Huan si bagna in uno stagno a conclusione della performance <i>12m²</i>	64
Figura 30 Zhang Huan, <i>12m²</i> , 1994	65
Figura 31 Zhang Huan, <i>Wei wuming shan zenggao yi mi 为无名山增高一米</i> , 1995	67
Figura 32 Zhang Huan, <i>Chaobai—Niuyue fengshui 朝拜—纽约风水</i> , 1998	69

Figura 33 Cui Xiuwen, <i>Meigui yu shui bohe</i> 玫瑰与水薄荷, 1996-1997	74
Figura 34 Cui Xiuwen, <i>Chuan</i> 舛, 1998	75
Figura 35 Cui Xiuwen, <i>Toot</i> , 2001	77
Figura 36 Ren Hang, <i>Untitled</i> , 2012	80
Figura 37 Xie Hailong, <i>Big eyes</i> , 1991	82
Figura 38 Lü Nan, <i>The forgotten ones No.19 – Mental hospital</i> , 1990	82
Figura 39 Ren Hang, <i>Untitled</i> , 2013	84
Figura 40 Antonio Allegri (Correggio), <i>Danae</i> , 1531-1532	86
Figura 41 Théodore Géricault, <i>Tre amanti</i> , 1817-1820	86
Figura 42 Copertina di <i>Ren Hang: 2009-2011</i> , prima pubblicazione dell'artista, 2011	94
Figura 43 Chi Peng, <i>Ben</i> 奔, 2004	96
Figura 44 Chi Peng, <i>I FUCK ME</i> , 2005	97
Figura 45 Wang Qingsong, fotografia dal set di <i>Blood of the world</i> , 2006	98

Ringraziamenti

Molte sono le persone da ringraziare a conclusione di questo lungo percorso. Grazie alla mia relatrice Sabrina Rastelli, alla correlatrice Elena Pollacchi e alla dottoressa Matilde Nuzzo per avermi accompagnata in questo percorso di crescita, sia accademica che personale. Grazie a Rasmus Vasli della Fotogalleri Vasli Souza di Oslo, a Johan Vikner della Fotografiska di Stoccolma e a Sonia Deiters del FOAM di Amsterdam per la loro disponibilità. Grazie ai miei genitori Paolo e Antonella, a mio fratello Matteo e a mia sorella Giorgia per avermi sempre sostenuta e per aver supportato con entusiasmo le mie scelte di vita. Grazie a mia zia Lalla per il tempo passato a rileggere il mio lavoro e per le sue precise annotazioni. Grazie a Kaili per essere stata una paziente maestra e una fantastica amica. Grazie a Emma per il suo prezioso aiuto di ricerca nelle librerie di Copenaghen. Grazie a Giorgia per tutti i lunghi pomeriggi passati ad ascoltarmi ripetere in preparazione per gli esami. Grazie a Camilla, Denis, Giulia, Livia e Veronica per le ore passate insieme tra libri e spritz: la mia Venezia siete stati voi. Grazie, infine, ad Alessio per essere stato sempre al mio fianco in questo lungo percorso, per aver trovato sempre il tempo per rileggere con pazienza il mio lavoro dandomi preziosi consigli e per l'amore che mi dimostra ogni giorno.