



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 Magistrale

**La rappresentazione della maternità
da parte delle artiste cinesi contemporanee:
controllo esterno sul corpo delle donne
e reazioni dall'interno**

Relatrice

Ch. Prof.ssa Sabrina Rastelli

Laureanda

Camilla Spadaccino

Matricola 882446

Anno Accademico

2021/2022

前言

2019年12月5日至6日在我校举行的国际会议“(非)生殖自由“La (non) libertà riproduttiva”专门讨论了世界上妇女不得不面对的、至今仍在面对的与生殖有关的限制，之后我对性别问题以及这在性和生殖领域如何发展的兴趣大大增加。特别是，我对中国文学和艺术中关于政府或文化限制的表述印象深刻，这些限制对20世纪中国妇女的生活和与做母亲有关的选择产生了强烈的影响。我联系了几位发言的学者，包括 Nicoletta Pesaro 和 Arianna Vettorel，他们分别是我们大学的教授和研究员，还有 Ludovica Poli 和 Simona Novaretti，他们都是都灵大学的法学教授，以获得他们对这个问题的建议。之后不久，观看了由王南夫和张家岭拍摄的电影《一个孩子的国家》(2019年)，为我的研究提供了新的信息和见解。这部纪录片不仅涉及独生子女政策对中国人口增长的灾难性后果，而且还涉及在每对夫妇只允许有一个孩子的年代里出生的非自愿儿童的命运，以及这类法律对家庭的巨大影响。表现这些动态的第一个视觉证据是艺术家王蓬(1964年-)的系列作品。在接受采访时，王蓬解释了他在创作中如何从偶然发现的胎儿照片中获得灵感，这些胎儿作为医疗废物被遗弃在荒芜的地方，装在彩色塑料袋里，他在毛泽东的小红书的每一页上用红色颜料描绘出胎儿的轮廓。这方面的信息很少，艺术家本人也多次受到警察的恐吓。同样，在20世纪的最后几十年，许多艺术家描绘了邪恶政策的后果，如文化大革命和独生子女政策。例如著名艺术家张晓刚的《血缘》系列(1995年-)、王劲松的《标准家庭》(1996)、邵亦农和穆辰的《家普-家庭登记》(2000年)等作品。从他们选择的标题可以看出，他们的作品强调了家庭、集体记忆、家族血统、留下的和要传下去的遗产、祖国、儿童本身的主题，以及在政治的侵入性和渗透性达到最高点的时候，家庭所经历的剧情。阅读 Joni Seager 的《妇女地图》(2020年)进一步勾勒出进行研究的动机，即当代中国女性艺术家如何实现我们今天看到的那种母性的表现。事实上，西格谈到了有关母亲身份和生殖选择的决定--生几个孩子，何时以及是否生孩子--对大多数妇女的生存至关重要，而且在太多的情况下被否认。这就为他们在生活的所有其他领域的自由提供了条件，从社会和政治参与到教育和经济独立。允许男性控制女性生殖选择的法律和文化规范远比人们想象的要多得多。由于这些原因，在 Sabrina Rastelli 教授和 Nuria Querol 教授的宝贵建议指导下，我开始质疑为什么这个名单上没有女性艺术家，以及她们的艺术创作是否触及了这些问题。作为妇女，即计划生育政策的对象、工具和直接受害者，她们能否表达出与男性同行不同的观点？事实上，后者已经这样做了，有些人或多或少地含糊其辞，亲自出马，但无论如何，都是非常丰富的。

我的分析和下面的论文从两个前提出发：第一是对妇女在怀孕条件和细节方面的选择和身体的外部控制是由几种力量进行的：中国共产党、家庭、儒家思想。所有这些因素都是中国文化背景的一部分，因为它们在历史上普遍存在。第二是，从这个背景和艺术家的个人经历，包括他们的感受和目标来看，对母亲的表现可以成为这些妇女和观众的女性经验合法化的一种方式。通过母性的体验获得的经验，其表现有一种尚未揭示的力量。这种看问题的方式是通过打破父权制的思维方式、计划和限制来理解他们的作品。为了更好地理解中国传统社会的一些核心要素，这些要素决定了社会背景、政治和文化背景，在这些背景下，理想和定型观念被创造出来，以及中国当代艺术家的产出，有必要对中国的母亲和母亲的功能所赋予的看法和意义进行一次历史性的考察。出于这个原因，我决定概述中国的历史、社会和文化背景，考虑到母亲被视为生育者、负责养育孩子的人、祖国的方式。

如此，我对中国当代艺术家自 1989 年以来的表现形式感兴趣，这一年是中国艺术的分水岭，只考虑了不同年龄段的女性艺术家，但她们的共同点是，从文化大革命的年代开始，她们就在中国大陆出生和长大，她们面临着不同的理论和妇女解放运动，这在中国和海外都很受欢迎，但也面临着政府的运动和对女性身体应该如何管理的严格规定。同时，所调查的艺术作品不仅涉及各种可能形式的母性，而且还看到了不同媒体的使用；具体而言，我分析了摄影、油画、表演、装置和计算机图形的作品。

因此，第一章概述了古代文献的影响，如刘向的《列女传》（公元前 79-8 年）和班昭的《女诫》（公元 45 年-116 年），以及儒家思想对塑造某种母性角色的贡献。因此，我把重点放在妇女和母亲的概念、角色和责任上，特别是那些随着时间推移反复出现的元素，那些被操纵或被证明对特定叙事或历史时期有作用的解释。本文对母亲观点的历史性摘录考虑了上述文学作品、儒家的阴阳哲学概念，最后，首先是在帝国晚期发生的明显变化，然后是随着普及教育的要求。在上述文学和哲学基础上，我在第二章中分析了文化大革命（1966-76）后女性状况的发展，独生子女政策（1979 年）后母亲的发展，1989 年以来女性艺术家的发展，以及 1990 年代至今处理母性表现的女性和女性主义艺术。本文的这一部分讨论了从改革开放政策开始的中国妇女和女性主义艺术的发展和理论，包括女权主义和对男性标准存在的认识。国家对公民私人生活的控制让位于外国的影响、艺术的复兴，后来也让位于第一次民权运动。在这种情况下，首先，我分析了这些类型的动态如何影响了在毛泽东时期消失的妇女在艺术领域的声音的回归，以及在沉默了这么多年后，她们带来了什么样

的观点。另外，在艺术世界被男人、艺术家、评论家、学者所统治的时代，什么样的表现方式会被接受并被认为适合艺术家？中国当代女性艺术中是否存在女性主义艺术？不可否认的是，女权主义起源于一场纯粹的西方运动，但对更大权利的追求也确实没有国家内涵或限制。这些运动对妇女艺术的影响是这一探索的重要部分，特别是如果我们想考虑妇女的观点，对像母性这样“女性化”的主题，在其所有可能的下降。如果说1989年代表了当代艺术的一个突破点，那么在艺术界具有决策权的图标模式和人物仍然没有改变。同样，女性艺术家的地位和作品至少要再等十年，她们的艺术才能获得同样的知名度和关注。这在心理上、社会上和文化上都有影响。这就是我的研究发展的背景、时间框架和动力，我认为上述所有的因素都是在塑造人们的心态，从而塑造当代艺术生产中起作用的积极力量。因此，目的是寻找中国女性主义和妇女艺术理论与艺术实践之间的对应和差距；前者在西方女性主义、共产主义妇女解放、男性凝视和中国的文化历史背景中衰落，后者则是女性艺术家如何实际选择表现母性主题。

第三章，也是最后一章，选择了一些当代女性艺术家，她们出生于文革时期，在中国大陆长大，通过不同的媒介--特别是摄影、油画、装置、表演--以女性和/或女权主义的目光对待母性。最初，我的选择包括通过怀孕来描绘母性，使用怀孕的、经常是裸体的身体，母女关系，在计划生育政策的年代被遗弃或收养的胎儿，以及不孕症。然而，这太过宽泛和异质，也包括那些研究有可能被证明是不确定的、不完整的、不充分的艺术家和作品，与那些更知名的、活动时间更长的艺术家相比；因此有必要进行进一步的分析，考虑到中国女性艺术家的艺术创作中最明显的主题是那些与女性身体特征相关的事件，即月经、怀孕、分娩和流产。我想知道哪些女性艺术家用身体，穿或不穿，自己的或别人的，来谈论自己的经验或现有的现实，来表现中国的母性。这种反思包括意识到，早在20世纪90年代，许多女性艺术家就开始用身体来解决个人问题，而这些问题很多时候被证明是女性的典型状况。在很短的时间内，怀孕和经常是裸体的身体在女性艺术中变得非常突出，并以不同于以前在中国艺术史上所做和编目的方式来使用。以下是女性艺术家用她们的身体表现她们版本的母性的作品--真实的、数字的、自己的、别人的、穿着的、裸体的、女性的、幼稚的、现实的、概念的、母性的：邱秀文的《天使》系列（2006年-2008年），于红的《见证成长》系列（1999-2006），邢丹文的《与文革同生》（1995年），冯佳丽的《怀孕就是艺术》（1999），林天苗的《回望》。何成瑶的《母亲和我》（2001年）和《99根针》，以及姜杰的几个系列，包括《生命的外观》（1994年）、《脆弱的产品》（1994年）和《宰》（2001年）。

然后，还有一些局限性和缺失，它们以自己的方式成为这项研究的一部分。事实上，出于不同的原因，我决定在与我所选择的不同的叙述中，排除那些可以被认为是对母性的表述。除了男性生产之外，在顾文达的《俄狄浦斯再发现之二：出生之谜》（1993年）、陈焕发的《和知青在一起的日子》（2013年-）和戴可欣的《朱迪》（2008年-2015年）中都有母性元素，而在 POP! 李明伟和 Virgil Wong (1973年-) 的《第一个人类男性怀孕》（2000年-）还有其他的缺席。不孕不育，在中国几乎是一种犯罪，一直困扰着陶爱明、孙少坤、肖鲁、高远和熊文云的工作。这个主题很有意思，因为它很少出现，而且在中国的背景下，妇女的价值和家庭的延续是由继承人的出生来保证的，这就更有意义。

最后，我想从参与展览、回顾展和专门研究的角度来展示中国当代女性艺术的可见度的演变。在艺术市场的国际背景下，政治波普和批判犬儒主义的艺术家促进了中国艺术的指数式增长，考虑到中国的经济发展，其文化战略也包括当代艺术，或者至少应该包括，考虑女性艺术家的贡献很重要，她们仍然经常被忽略。

Indice

Introduzione	1
Capitolo 1:	
Storia delle madri cinesi: inquadramento storico di un processo culturale ancora in atto	6
1.1 Excursus storico e background culturale per una storia delle madri in epoca imperiale	6
1.1.1 Liu Xiang e <i>Biografie di donne</i>	6
1.1.2 Ban Zhao e <i>Precetti per le donne</i> e altri trattati cinesi di comportamento femminile	7
1.1.3 Il confucianesimo e il periodo tardo imperiale	14
1.1.4 A cavallo tra due secoli: i riformisti per la questione femminile	17
1.2 Essere donne e madri e nel Novecento di e post Mao	19
1.2.1 Il Maoismo e la mascolinizzazione delle donne come forma di uguaglianza	20
1.2.2 Il 1973 e la politica del figlio unico	23
1.2.3 Anni Ottanta: contraddizioni e convivenza tra tradizione e modernità	29
Capitolo 2:	
Conseguenze, sviluppi e teorie in gioco nell'arte femminile e femminista cinese dalle politiche di apertura in avanti	32
2.1 1989: punto di non ritorno e apertura per le voci alle donne nell'arte cinese	32
2.2 La categoria di artiste e l'arte femminile cinese	34
2.3 Dall'arte femminile all'arte femminista in Cina	42
2.4 Femminismo occidentale e femminismo di stato cinese: influenze e ripercussioni sull'arte	43
2.5 Verso un'arte femminile e femminista cinese riguardante la maternità	51
Capitolo 3:	
La rappresentazione della maternità nella produzione artistica delle artiste cinesi contemporanee	60
3.1 Lo sguardo maschile e le conseguenze sulla rappresentazione femminile	61
3.2 La mancata rappresentazione della maternità e il paragone con la situazione negli Stati Uniti	63

3.3 Modelli iconografici e tradizionali rilevanti nella rappresentazione delle donne e madri in Cina	71
3.4 Maternità nelle arti visive: temi, artiste cinesi contemporanee e le loro opere dal 1989	81
3.4.1 La maternità attraverso la gravidanza e il corpo nudo: Ciu Xiuwen, Yu Hong, Xing Danwen, Feng Jiali, Lin Tianmiao, He Chengyao e Jiang Jie	84
3.4.1.1 Ciu Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018)	90
3.4.1.2 Yu Hong 喻红 (1966-)	95
3.4.1.3 Xing Danwen 邢丹文 (1967-)	99
3.4.1.4 Feng Jiali 奉家丽 (1963-)	104
3.4.1.5 Lin Tianmiao 林天苗 (1961-)	109
3.4.1.6 He Chengyao 何成瑶 (1964-)	114
3.4.1.7 Jiang Jie 姜杰 (1965-)	119
3.4.2 Limiti e assenze	125
3.5 Lo stato delle artiste nel mondo dell'arte: mercato, mostre internazionale, studi e visibilità	129
Conclusioni	137
Bibliografia	144
Sitografia	151
Indice delle figure	156

Introduzione

In seguito al convegno internazionale *La (non) libertà riproduttiva* tenutosi il 5-6 dicembre 2019 presso il nostro ateneo e dedicato ai limiti, legati alla riproduzione, che le donne hanno dovuto affrontare e affrontano tutt'oggi nel mondo, il mio interesse per la questione di genere e come questa si sviluppasse anche in ambito sessuale e riproduttivo crebbe significativamente. In particolare, mi avevano colpito gli interventi riguardanti le rappresentazioni nella letteratura e nell'arte cinese delle restrizioni, governative o culturali, che avevano avuto un forte impatto sulle vite e sulle scelte legate alla maternità delle donne in Cina nel corso del Novecento. Contattai diverse studiose che erano intervenute, tra cui Nicoletta Pesaro e Arianna Vettorel rispettivamente professoressa e ricercatrice presso il nostro ateneo e Ludovica Poli e Simona Novaretti, entrambe professoresse di diritto dell'università di Torino per avere i loro suggerimenti in materia. Poco dopo, la visione del film *One Child Nation* (2019), realizzato da Wang Nanfu e Zhang Jialing, mi fornì nuove informazioni e spunti per la mia ricerca. Il documentario, oltre a trattare le conseguenze disastrose della politica del figlio unico sulla crescita della popolazione cinese, affronta anche il destino dei bambini indesiderati nati negli anni in cui solo un figlio per coppia era concesso e la drammaticità delle conseguenze di questo genere di leggi sulle famiglie. La prima prova visiva della rappresentazione di queste dinamiche fu per me la serie di opere dell'artista Wang Peng 王蓬 (1964-). Intervistato, Wang spiega come fu ispirato dalle fotografie dei feti, scoperti per caso, abbandonati come rifiuti medici in luoghi deserti all'interno di sacchetti di plastica colorati nella realizzazione dei suoi lavori, nei quali con della vernice rossa raffigurò la sagoma di feti su ogni pagina del libretto rosso di Mao (fig. 1). Esistono poche informazioni a riguardo e l'artista stesso subì diverse intimidazioni da parte delle forze dell'ordine (Yang 2014). In modo simile, molti artisti negli ultimi decenni del Novecento hanno rappresentato le conseguenze delle politiche scellerate, come la Rivoluzione Culturale e la politica del figlio unico. Ne sono un esempio le opere di famosi artisti come Zhang Xiaogang (1958-) con la serie *Bloodline* (1995-), Wang Jinsong (1963-) con *Standard Family* (1996), Shao Yinong (1961-) e Mu Chen (1970-) con l'opera *Jiapu – Family registration* (2000). Risulta evidente, fin dai titoli scelti, che con le loro opere hanno sottolineato le tematiche della famiglia, della memoria collettiva, della discendenza familiare, dell'eredità lasciata e da tramandare, della patria, dei figli stessi e dei drammi vissuti dalle famiglie nel momento in cui l'intrusività e la pervasività della politica erano arrivati ai loro punti massimi. La lettura di *Atlante delle donne* (2020) di Joni Seager delinè ulteriormente le motivazioni per cui intraprendere lo studio di come le artiste cinesi contemporanee arrivarono a realizzare il tipo di rappresentazione della maternità a cui assistiamo oggi. Seager, infatti, parla di come le decisioni relative alla maternità e le scelte riproduttive - quanti figli avere, quando e se averne o meno - siano cruciali nell'esistenza della maggior parte delle donne e in troppi casi negate. Ciò ne

condiziona, poi, la libertà in tutti gli altri ambiti della loro vita, dalla partecipazione sociale e politica, all'istruzione, all'indipendenza economica. Le leggi e le norme culturali che permettono agli uomini il controllo sulle scelte riproduttive delle donne sono molto più numerose di quanto ci si aspetterebbe. Per questi motivi e indirizzata dai preziosi consigli della professoressa Sabrina Rastelli e Nuria Querol, rispettivamente miei coordinatori a Ca' Foscari e presso la Birmingham City University dove ho svolto il mio periodo di mobilità frequentando il corso di Contemporary Arts China, ho iniziato a interrogarmi sul perché all'interno di questo elenco non vi fossero delle artiste e se la loro produzione artistica toccasse questo genere di tematiche. In quanto donne, ovvero obbiettivi, strumenti e vittime dirette delle politiche di pianificazione familiare, avrebbero potuto esprimere un punto di vista diverso da quello della loro controparte maschile? Quest'ultima, infatti, lo aveva già fatto, chi in modo più o meno ambiguo e personale, ma in ogni modo abbondante.



Figura 1 Wang Peng 王蓬 (1964-), *Motive*, n.d, acrilico su carta.

La mia analisi e il seguente elaborato partono da due premesse. La prima è che il controllo esterno sulle scelte e sui corpi delle donne in merito alle condizioni e ai dettagli della loro gravidanza è condotto da diverse forze: il Partito Comunista Cinese, la famiglia, il confucianesimo. Tutti questi elementi sono parte integrante del contesto culturale cinese per via della loro pervasività storica. La seconda è che da questo contesto e dalle esperienze personali delle artiste, compresi i loro sentimenti e i loro obiettivi, le rappresentazioni della maternità possono essere una via di legittimazione del vissuto femminile per quelle donne e per il pubblico. Un vissuto acquisito attraverso l'esperienza della maternità, la cui rappresentazione ha un potere ancora non svelato. Questo modo di guardare al tema è un modo di comprendere le loro opere uscendo dalla mentalità, dagli schemi e dai limiti patriarcali. Per comprendere meglio alcuni degli elementi centrali della società cinese tradizionale che hanno determinato il contesto sociale, lo sfondo politico e culturale in cui sono stati creati gli ideali e gli stereotipi, nonché la produzione degli artisti cinesi contemporanei, è necessario dare uno sguardo storico alla percezione e al significato attribuito alla maternità e alle funzioni delle madri in Cina. Per

questo motivo, ho deciso di delineare il contesto storico, sociale e culturale cinese, prendendo in considerazione il modo in cui la madre viene percepita come colei che partorisce, come colei che si occupa dell'educazione dei figli, come patria.

Mi sono quindi interessata al tipo di rappresentazione che le artiste cinesi contemporanee hanno realizzato dall'1989, anno spartiacque per l'arte cinese, prendendo in considerazione unicamente artiste, di diverse età, ma che avessero in comune il fatto di essere nate e cresciute nella Cina continentale dagli anni della Rivoluzione Culturale in poi, che si fossero confrontate con diverse teorie e movimenti per la liberazione femminile, richiesta in Cina e oltreoceano, ma anche con campagne governative e regole rigide su come il corpo delle donne debba essere regolato. Allo stesso tempo, la produzione artistica indagata, oltre a riguardare la maternità in diverse sue possibili declinazioni vede anche l'utilizzo di media differenti, nello specifico, ho analizzato opere di fotografia, pittura a olio, performance, installazioni e computer grafica.

Il primo capitolo delinea, quindi, come le influenze di testi antichi, quali le *Lienü zhuan* 列女傳 *Biografie di donne* di Liu Xiang (79 – 8 a.C.) e *Nü jiè* 女誡 *Precetti per le donne* di Ban Zhao (45 ca – 116 ca d.C), insieme ai concetti confuciani abbiano contribuito a forgiare una determinata idea del ruolo materno. Mi sono, quindi, concentrata sulla concezione, sul ruolo e sulle responsabilità della donna e madre e nello specifico su quegli elementi che si sono ripresentati nel tempo, quelle interpretazioni che sono state manipolate o si sono dimostrate funzionali a una precisa narrazione o periodo storico. L'exkursus storico della visione delle madri all'interno di questo elaborato considera le sopracitate opere letterarie, i concetti filosofici confuciani e di yin e yang e, infine, il netto cambiamento avvenuto prima in epoca tardo imperiale e poi con la richiesta di un'istruzione universale. Partendo dalle basi letterarie e filosofiche citate, nel secondo capitolo ho analizzato lo sviluppo della condizione femminile dopo la Rivoluzione Culturale (1966-76), delle madri dopo la politica del figlio unico (1979), delle artiste dal 1989 in poi e dell'arte femminile e femminista che si occupa della rappresentazione della maternità dagli anni Novanta a oggi. Questa sezione dell'elaborato tratta sviluppi e teorie in gioco nell'arte femminile e femminista cinese dalle politiche di apertura in avanti, tra cui il femminismo e la consapevolezza dell'esistenza di standard maschili. Il controllo statale sulla vita privata dei cittadini lasciò il posto alle influenze straniere, alla rifioritura delle arti e in seguito anche ai primi movimenti per i diritti civili. In questo contesto, innanzitutto, ho analizzato come questo genere di dinamiche abbia influenzato il ritorno delle voci femminili nell'arte, scomparse sotto il periodo maoista, e che tipo di punti di vista portassero con sé dopo tutti quegli anni di silenzio. Inoltre, nel momento in cui il mondo dell'arte era governato da uomini, artisti, critici, accademici, che tipo di rappresentazione sarebbe stata accettata e considerata adatta per un'artista? Vi

è un'arte femminista nell'arte femminile cinese contemporanea? Se è innegabile che il femminismo nasca come movimento prettamente occidentale, è vero anche che la ricerca di maggiori diritti non ha avuto connotazioni e limiti nazionali. Le influenze di questi movimenti sull'arte femminile sono una parte importante di questa ricerca, soprattutto volendo considerare il punto di vista delle donne, su un tema tanto "femminile" come quello della maternità, nelle sue declinazioni possibili. Se il 1989 rappresentò un punto di rottura nell'arte contemporanea, i modelli iconografici e le figure con potere decisionale nel mondo dell'arte rimasero invariati. Allo stesso modo, la posizione e le opere delle artiste dovettero attendere almeno un altro decennio prima che la loro arte guadagnasse la stessa visibilità e attenzione. Tutto ciò fu influente a livello psicologico, sociale e culturale. Questo è il contesto, il lasso di tempo e le dinamiche in cui la mia ricerca si è sviluppata, considerando tutti i sopracitati elementi come forze attive, in gioco nella formazione della mentalità dei cittadini e di conseguenza della produzione artistica contemporanea. L'obiettivo è stato, quindi, quello di cercare corrispondenze e mancanze tra le teorie nell'arte femminile e femminista cinese e la pratica artistica; il primo declinato nel femminismo occidentale, nella liberazione femminile comunista, nello sguardo maschile e nel contesto storico-culturale della Cina, il secondo come le artiste hanno scelto effettivamente di rappresentare il tema materno.

Il terzo e ultimo capitolo vede una selezione di artiste contemporanee, nate dagli anni della Rivoluzione Culturale e cresciute nella Cina continentale, che hanno trattato la maternità, attraverso diversi media – nello specifico, fotografia, pittura a olio, installazione, performance - con uno sguardo femminile e/o femminista. Inizialmente, la mia selezione includeva la rappresentazione della maternità attraverso la gravidanza, l'uso di un corpo gravido, spesso, nudo, la relazione madre-figlia, i feti abbandonati o adottati negli anni delle politiche di pianificazione familiare e l'infertilità. Questa, però, risultava troppo ampia ed eterogenea, oltre a includere artiste e opere sulle quali la ricerca rischiava di dimostrarsi inconcludente, poco completa, e inadeguata rispetto a quella di artiste molto più conosciute e in attività da più tempo; è stata quindi necessaria un'ulteriore analisi tenendo in considerazione che i temi più evidenti nella produzione delle artiste cinesi sono quelli legati agli eventi che caratterizzano la fisicità femminile, ovvero le mestruazioni, la gravidanza, il parto, l'aborto. Mi sono interrogata su quali artiste abbiano usato il corpo, vestito o svestito, proprio o altrui, per parlare della propria esperienza o di realtà esistenti per rappresentare la maternità in Cina. Questa riflessione comprende la consapevolezza che già negli anni Novanta molte artiste abbiano iniziato a utilizzare il corpo per affrontare tematiche personali, rivelatesi molte volte tipiche della condizione femminile. In poco tempo, il corpo gravido e spesso nudo divenne molto presente nell'arte femminile e usato in modo diverso da quanto fatto in precedenza e catalogato nella storia dell'arte cinese. Di seguito le opere nelle quali con il corpo, reale, digitale, proprio, altrui, vestito, nudo, femminile,

infantile, realistico, concettuale, materno le artiste hanno rappresentato la loro versione di maternità: Ciu Xiuwen con la serie *Angel* (2006-2008), Yu Hong con la serie *Witness to Growth* (1999-2006), Xing Danwen con *Born with Cultural Revolution* (1995), Feng Jiali con *Pregnant is Art* (1999), Lin Tianmiao con *Gazing Back: Procreating* (2009), *Mother's* (2008) e *Bound Unbound* (2002), He Chengyao con *Mother and Me* (2001) e *99 Needles* e infine Jiang Jie con diverse serie, tra cui *Appearance of the Life* (1994), *Fragile Products* (1994) e *Zai* (2001).

Infine, esistono anche i limiti e le assenze che a loro modo hanno fatto parte di questa ricerca. Per motivi differenti, infatti, ho deciso di escludere quelle che potrebbero essere considerate rappresentazioni della maternità, all'interno di una narrazione diversa da quella scelta da me. Oltre alla produzione maschile, nella quale l'elemento materno è presente in *Oedipus re-found #2: the enigma of birth* (1993) di Gu Wenda, nelle serie *The Days with Zhiyu* (2013-) di Chen Huanfa e Judy Zhu (2008-2015) di Coca Dai e in *POP! The First Human Male Pregnancy* (2000 -) di Lee Mingwei e Virgil Wong (1973-) vi sono altre assenze. L'infertilità, quasi un crimine in Cina, ha ossessionato il lavoro di Tao Aiming, Sun Shaokun, Xiao Lu, Gao Yuan e Xiong Wenyun. Il tema risulta interessante in quanto è raro che appaia e, nel contesto cinese, in cui il valore della donna e la continuità della famiglia erano garantiti dalla nascita di un erede è ancora più significativa.

In conclusione, ho voluto mostrare l'evoluzione della visibilità dell'arte femminile cinese contemporanea, a livello di partecipazioni alle mostre, retrospettive e studi dedicati loro. Nel contesto internazionale del mercato dell'arte, in cui gli artisti del pop politico e del cinismo critico hanno facilitato la crescita esponenziale dell'arte cinese e considerando lo sviluppo economico della Cina, le cui strategie culturali includono anche l'arte contemporanea, o almeno, dovrebbero, è importante considerare l'apporto delle artiste, ancora oggi, troppo spesso ignorate.

Capitolo 1: Storia delle madri cinesi

1.1 Excursus storico e background culturale per una storia delle madri in epoca imperiale

Per inquadrare alcuni elementi centrali nella società cinese tradizionale che determinarono il contesto sociale e il background politico-culturale in cui avvenne la creazione di ideali come di stereotipi, ritengo necessario fare un excursus storico riguardante la condizione, la percezione e il significato apposti alla maternità e alla funzione della madre in Cina. Il filo conduttore di questa prima analisi storica vuole essere il fatto che la produzione culturale secolare cinese, selezionata, tramandata e manipolata nel tempo abbia avuto una forte influenza a livello sociale e culturale. Le opere artistiche portatrici di valori tradizionali realizzate secoli addietro sono ancora tenute in considerazione in epoca contemporanea. È il caso dei valori confuciani, spesso piegati e sfruttati per giustificare cambiamenti sociali impensabili all'epoca della dottrina originale. Per spiegare come la società e la cultura cinese di oggi presentino ancora al loro interno degli elementi della tradizione, che hanno determinato per secoli il modo di considerare le donne, le madri, le artiste ho selezionato due testi. Questi ritengo siano significativi per mostrare come temi e valori, riguardanti la maternità e la figura della madre in Cina, emersi oltre duemila anni, fa si siano ripresentati in maniera cadenzata nel corso dei secoli e siano stati modificati e utilizzati per veicolare teorie e bisogni specifici di un singolo periodo. Il pensiero confuciano si è dimostrato un eterno filo rosso, a volte dimenticato e nascosto, altre volte reso una storpiatura di sé stesso ed estremizzato fino quasi a non riconoscerne più i pilastri. I due testi presi in considerazione, i più antichi, ma anche più significativi, vogliono mostrare le prime definizioni di “donna” e “madre” nel mondo cinese, per sottolineare come l'origine dell'inferiorità femminile e descrivere come fosse inteso il ruolo delle donne e delle madri in Cina. Per certi versi, alcuni elementi sono riscontrabili anche nella cultura attuale. Inoltre, partendo da opere letterarie e precetti scritti vorrei in questo modo inquadrare in primo luogo il contesto per poter iniziare il mio excursus storico e culturale nella storia delle madri cinesi.

1.1.1 Liu Xiang e *Biografie di donne*

Il primo testo è il primo volume dell'opera del *Lienü zhuan* 列女傳 *Biografie di donne*, attribuite allo studioso confuciano durante la dinastia di epoca Han (206 a.C. al 220 d.C.) Liu Xiang (79 – 8 a.C.) e risalente al 18 a.C. Questo scritto è il primo nella tradizione letteraria cinese a essere unicamente incentrato sull'educazione femminile. Ricco di informazioni sulla vita quotidiana, sui rituali, sui ruoli politici e sociali, oltre che meramente domestici che potevano essere ricoperti al tempo, *Biografie di donne* non vuole fornire una visione unificata dell'ideale femminile, ma offre

diversi punti di vista (Coduti 2008, 8). È interessante che questo volume sia dedicato, non solo alla maternità, ma nello specifico alle madri esemplari. Secondo Manzone (2021) è proprio qui che entrerebbe in gioco «il concetto, di stampo confuciano, secondo cui bisogna far sì che ogni donna sia una “donna virtuosa e una madre saggia”». Questo determinò un cambiamento anche nella concezione delle donne e delle loro virtù, e di conseguenza, l’aumento e l’inasprimento delle restrizioni riguardanti le libertà delle donne¹, avvenuta molto dopo la stesura dell’opera sopracitata, che fu però presa a modello in epoca Qing per giustificare le restrizioni volute nei confronti delle donne. Non si può negare la natura della società cinese come «patriarcale, patrilocale e patrilineare» (Indraccolo 2011: VIII) risalente ai tempi di Confucio (551-479 a.C.), ma è necessario anche non travisarne i valori e non attribuirne un’estremizzazione nell’interpretazione, avvenuta con la fine del periodo imperiale, e incompatibile con la dottrina confuciana in sé. Quest’ultima, infatti, considerata retrograda e sessista, sempre indirizzata al passato e alla tradizione - come d’altronde ogni società patriarcale che si rispetti (Indraccolo 2011, XIV) – è identificata come l’origine dell’ignoranza della donna, asservita e ridotta in schiavitù dai tempi di Confucio. In realtà, la filosofia di Confucio vide comparire al suo interno la teoria della superiorità maschile sulle donne – attraverso i principi cosmici complementari di *yin* e *yang* – solo nel I secolo a. C.². Nonostante la difficoltà di identificare la paternità di questa teoria – se nata dai singoli discepoli o già presente nel pensiero dello stesso Confucio – è significativo come questa distinzione sia rimasta nel confucianesimo ufficiale, che è quindi caratterizzato dall’elemento sessista. Sempre secondo Indraccolo (2011, X) è in epoca imperiale che l’inferiorità femminile fu ufficializzata e i ruoli sociali, definiti *wài* 外 se esterni al focolare, e *nèi* 内 se appartenenti alla dimensione domestica, (Leung 2003 in Manzone 2021), furono definiti come esclusività della donna, in quanto compatibile con le cosiddette “qualità innate femminili”. La donna, associata all’elemento *yin* è attiva all’interno della casa e la sua sfera d’azione è indirizzata alla soddisfazione dei bisogni della famiglia; l’uomo di carattere *yang* è, invece, attivo nella società e si esprime pienamente nella dimensione della vita pubblica al di fuori delle mura domestiche³ (Indraccolo 2011, XIV). Questa interpretazione dei ruoli sociali risale alla dinastia di epoca Han, quando i Classici furono interpretati in modo molto più ortodosso di quanto avvenuto fino ad allora e quando il Confucianesimo divenne filosofia di Stato.

1.1.2 Ban Zhao e i Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile

¹ Per ulteriori approfondimenti riguardanti il periodo storico tardo imperiale cinese si veda, Mario SABATINI, e Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina*, Milano, RCS Quotidiani Spa, 2004.

² Per approfondire la l’origine dei concetti di *yin* e *yang* e la controversia relativa ai versi del *Lunyu* identificati come precursori e a giustificazione del *Chunqiu fanlu* 春秋繁露, si veda Lisa INDRACCOLO (2011, IX); Chengyang LI (2000).

³ Questo tipo di divisione di ruoli e di spazi si applicava alle famiglie di alto e medio ceto sociale, mentre nelle famiglie di ceto sociale inferiore, anche le donne svolgevano il lavoro nei campi come i mariti e i figli (Indraccolo 2011, XIV).

Questa stessa interpretazione è riscontrabile negli scritti degli autori di quel periodo, o immediatamente successivo. Infatti, un ulteriore testo che merita di essere preso in considerazione è il trattato, unico nel suo genere, *Nü jiè* 女诫 *Precetti per le donne* (2011) di Ban Zhao (45 ca – 116 ca d.C), storica di corte⁴ e consigliera dell'imperatrice Deng (81-121), proveniente da una famiglia di letterati e considerata una delle prime figure femminili ad ottenere grandi onori letterari a corte. Questa opera, databile intorno al II secolo d.C, è funzionale a mostrare quanto l'impostazione confuciana abbia avuto una forte influenza sulla vita delle donne e delle madri. L'esigenza di avere testi «che indichino la strada da seguire e dettino chiari principi di condotta per le donne delle nuove generazioni» (Indraccolo 2011, XXI) deriva dall'esigenza di stabilire in modo netto le norme necessarie per un buon vivere all'interno della società civile, che portò successivamente, in epoca Ming e Qing alla ridefinizione del ruolo della donna. Questa analisi contemporanea vede anche questo testo più che una descrizione del tempo, e un rigido modello su cui plasmare la società del futuro, come avverrà in epoca tardo imperiale, come un'interpretazione funzionale che potesse giustificare un maggiore irrigidimento della società. Questi precetti, già diffusi in epoca Han, appaiono come «un ammonimento o un auspicio [più] che essere un ritratto fedele delle abitudini consolidate dell'epoca» (Indraccolo 2011, XV). Nelle famiglie più agiate le figlie femmine avevano accesso alla stessa istruzione dei fratelli,⁵ pur dovendo essere indipendenti in una serie di attività specifiche: il ricamo, la tessitura, l'allevamento dei bachi da seta, la cucina. I ruoli di moglie e madre sono certamente più totalizzanti, ma lasciano spazio anche ad attività di tipo amministrativo. Tuttavia, pur essendo state istruite per farlo ed essendo quindi in grado di amministrare, non lo potevano fare in autonomia. Questo genere di precetti segnalava il luogo in cui le attività quotidiane sono svolte, a seconda del sesso e del ruolo nella società. Secondo il principio delle “tre obbedienze” (*sancong* 三从⁶), codificato sempre sotto la dinastia di epoca Han, le donne dovevano rispettare il proprio ruolo di figlie e sorelle, poi di mogli e madri, facendo riferimento al padre, poi al marito e ai figli, se vedova. Secondo Indraccolo (2011, XI) furono proprio questi principi a determinare la posizione morale e sociale delle donne. La sfera domestica, quindi, è il luogo in cui si definisce l'identità della donna, le cui relazioni al suo interno sono sempre «regolati da rapporti gerarchici stabiliti dalle norme rituali e dalle relazioni fondamentali confuciane, che prevedono che ognuno ricopra il posto che gli spetta interpretando fino

⁴ Ban Zhao fu chiamata a corte, alla morte del fratello Ban Gu (32-92), per completare il suo lavoro di stesura storica, iniziata a partire dagli appunti del padre Ban Biao (3-54 d.C.). In seguito a ciò, rimase a corte come responsabile dell'educazione della futura imperatrice Deng e delle concubine imperiali (Indraccolo 2011, XXII).

⁵ La stessa Indraccolo non segnala fino a che età ciò avvenisse.

⁶ L'espressione idiomatica completa consisterebbe in *sancong side* 三从四德, ovvero le “tre obbedienze e quattro virtù”, che all'interno del pensiero confuciano di epoca Han determinano le ingiunzioni morali che le donne devono avere nei confronti di tre figure maschili (nell'ordine: il padre, il marito e il figlio), e le quattro virtù di *de* 得 morale, *rong* 容, *yan* 言 e *gong* 功 (Xiaoping YAO, *A Chinese-English Dictionary*, Foreign Languages Teaching and Research Press, Pechino, 2010). A tal proposito, anche Indraccolo (2011, XVI) parla delle virtù fondamentali femminili: la pietà filiale, il rispetto, l'obbedienza, la frugalità, la castità e l'umiltà.

in fondo e con consapevolezza il ruolo sociale che si trova a rivestire» (Indraccolo, 2011, XII). Allo stesso tempo, Indraccolo (2011) mostra come spesso il termine “confucianesimo” abbia compreso al suo interno anche derivazioni della dottrina, spesso improprie, quando non decisamente estremiste rispetto ai precetti originali codificati nel *Lunyu* di epoca Han, un esempio ne è la concezione dei principi di *yin* e *yang*.

Soprattutto nel testo di Ban Zhao emerge il fatto che il matrimonio resti, a prescindere da tutto, lo spartiacque e un rito di passaggio nella vita di una donna (Indraccolo 2011, XII), mentre nel testo di Liu Xiang sono principalmente descritti episodi di vita quotidiana. «Il criterio che regola i rapporti tra marito e moglie partecipa dell’alternanza di *yin* e *yang*, è la via che conduce alla comprensione del divino [...]» e inoltre «se il marito non è virtuoso, non ha modo di comandare la moglie; se la moglie non è virtuosa, non ha modo di servire il marito; [...] se la moglie non serve il marito, allora le relazioni fondamentali e i principi morali decadono» (Ban 2011, 9). Il matrimonio, di fatto, segna sia l’accesso alla società civile, sia l’inizio dell’appartenenza a una nuova famiglia, e con essa anche il ruolo di moglie e madre, a cui la donna era destinata dalla nascita. Nella Cina tradizionale il matrimonio non era un mero atto giuridico attestante l’unione tra due individui, piuttosto era il modo di unire due famiglie, per migliorare la posizione sociale ed economica di entrambe, ma anche per assicurare una discendenza (Scarpari 2015, 22). Ciò comprende avere la responsabilità di una famiglia propria, e soprattutto occuparsi dei figli. Oltre alla capacità di mettere al mondo una prole, questo significava anche essere la figura in carico della trasmissione dei valori etico-morali all’interno della famiglia. Ancora una volta, questo garantiva non solo il buon ordine sociale, ma anche la certezza della conservazione della cultura⁷, in modo che la tradizione fosse perpetuata⁸. Il confucianesimo, bisogna ricordare, aveva come fine ultimo «il conseguimento di una società armoniosa attraverso un radicale processo di riforma dei costumi e di profonda trasformazione etica e sociale che prenda avvio dal perfezionamento morale del singolo, a prescindere dal sesso» (Indraccolo 2011, XVI). Allo stesso tempo, i valori da trasmettere erano gli stessi che le bambine imparavano da piccole per essere adatte alla famiglia del marito, in cui sarebbero state «moglie e madri virtuose ed esemplari, così da non attirarsi il biasimo dei suoceri e dei parenti acquisiti o gettare vergogna sulla propria famiglia di origine con un comportamento sconveniente o inadeguato» (Indraccolo 2011, XVI). Una volta entrata a far parte del nuovo clan, infatti, la donna doveva dedicarsi, secondo la virtù della pietà filiale, sia alla cura dei genitori naturali, che dei suoceri, e ciò avviene solo per le donne. Questa, insieme a tutte

⁷ Indraccolo (2011, XIII) cita le cosiddette “conservatrici della cultura”, di cui Michael Nylan parla in Chenyang LI, *The Sage and the Second Sex. Confucianism. Ethics, and Gender*, Chicago-La Salle, Open Court, 2000.

⁸ Si intende in questo caso una tradizione restaurata dal confucianesimo. (Indraccolo 2011, XIII).

le virtù femminili necessarie da rispettare per essere una buona moglie e una buona madre⁹, sono concetti che le bambine imparavano fin dalla tenera età. Allo stesso modo, era insegnato loro che avrebbero occupato sempre un ruolo subordinato sia nella società che nella famiglia, nonostante ne fossero le prime artefici sia per procreazione e trasmissione dei valori che per armonia e benessere familiare. Alcun merito o capacità, però, potranno essere rivendicati a riguardo, in quanto solo la deferenza e l'abnegazione potranno essere lodate, seppure dovendo sempre dedicare tutte le energie per adempiere ai doveri familiari, senza mai lamentarsi (Indraccolo 2011, XVI).

Gli antichi il terzo giorno dopo la nascita di una bambina la adagiavano sotto il letto, le davano delle tegole con cui giocare, e officiavano un sacrificio agli antenati. Adagiare una bambina sotto il letto stava a indicare la sua inferiorità e debolezza, e il fatto che avrebbe dovuto considerare uno dei suoi principali doveri sminuirsi di fronte agli altri. Darle delle tegole con cui giocare stava a indicare che avrebbe dovuto abituarsi al lavoro e considerare uno dei suoi principali doveri dedicarsi alle proprie mansioni con dedizione e impegno. Officiare un sacrificio agli antenati stava a indicare che la bambina avrebbe dovuto considerare uno dei suoi principali doveri occuparsi dei sacrifici [...]. Queste tre pratiche riassumono i principi immutabili che scandiscono la vita di una donna, e l'insegnamento canonico delle tradizionali norme rituali di comportamento. (Ban 2011, 7)

Il trattato di Ban Zhao mostra quindi come l'impronta culturale impressa dal confucianesimo, e soprattutto da alcuni suoi precetti specifici, sia stata decisiva e da non sottovalutare. Inoltre, in quanto testo scritto da una donna e indirizzato alle donne cinesi è il primo del suo genere. L'opera si presenta unica e moderna per diversi motivi: per la prima volta è una donna a rivolgersi alle giovani su questioni esclusivamente femminili; inoltre, per fare ciò, Ban Zhao si avvale di un pretesto letterario, affermando nella prefazione all'opera che il testo è indirizzato alle proprie figlie, in modo che queste non si trovassero impreparate nel momento del matrimonio¹⁰. Soprattutto, la paura per le figlie, a cui si rivolge direttamente, è quella che quest'ultime non abbiano «acquisito un'educazione appropriata in maniera progressiva, e che non abbiate appreso le norme di condotta a cui si deve attenere una donna sposata» (Ban 2011, 5). Riunendo principi del confucianesimo, e nello specifico principi morali e legati all'armonia, nelle pratiche di comportamento quotidiano, Ban (2011) mostra come già in epoca confuciana la dimensione femminile fosse permeata da questioni riguardanti: come conquistare l'affetto del marito; come gestire i rapporti con i parenti acquisiti; come occuparsi delle faccende domestiche; quale fosse la condotta appropriata da tenere nelle diverse situazioni. Questo testo di divulgazione popolare, di fatto, racchiude i principi confuciani e i comportamenti da seguire per compiacere famiglia e marito. Questi ovviamente riguardano anche la sfera della maternità. Si

⁹ Si vedano le virtù confuciane di *de* 得 morale, *rong* 容, *yan* 言 e *gong* 功 (Xiaoping YAO, *A Chinese-English Dictionary*, Foreign Languages Teaching and Research Press, Pechino, 2010) e le virtù citate da Ban Zhao (2011, 13): la virtù femminile, intesa come castità e modestia, l'eloquio, il contegno e il lavoro femminile.

¹⁰ Secondo la datazione dell'opera, fatta risalire a non prima del 106 d.C. (secondo l'analisi di N.L. SWANN citata da Indraccolo 2011, XXIII), a quel tempo le figlie di Ban Zhao si presume fossero già sposate, in quanto avrebbero superato l'età da marito da diverso tempo.

dimostra però innovativo in quanto l'elemento di modernità «risiede nel fatto che Ban Zhao sostiene apertamente la necessità di provvedere all'educazione anche delle bambine, cosa tutt'altro che ovvia e scontata all'epoca», oltre al fatto che fosse «esclusivamente pensato per l'educazione femminile» (Indraccolo 2011, XXIV). L'obiettivo, di fatto, è quello di colmare il vuoto nell'ambito dei testi dedicati al comportamento che le donne dovevano adottare, stilando quindi delle norme che potessero rispettare la tradizione, e al tempo stesso essere un punto di riferimento per le giovani – a cui Ban Zhao si rivolge concretamente, attraverso anche un linguaggio semplice, pulito e diretto – in modo da risanare la morale e i costumi dell'epoca (Indraccolo 2011, XXIV). L'educazione è il punto di partenza fondamentale per costruire una società in armonia. Come per Liang Qichao (1873-1929), per cui l'educazione femminile era fondamentale per crescere figli illuminati (Cheng Weikun 2000 in Manzone 2021), Ban Zhao stessa afferma che la cultura sia un elemento cruciale; «una donna che, a tempo debito, non abbia appreso le tradizionali norme di comportamento [...] non saprà stare al proprio posto, verrà meno ai propri doveri nei confronti dei familiari [...], attirandosi il biasimo non soltanto della sua famiglia, ma dell'intera comunità», ma soprattutto «una donna ignorante, quindi, non è in grado di realizzare appieno la propria natura interpretando il ruolo di moglie e madre che le spetta, costituendo un grave elemento di disturbo nel processo di realizzazione di una società armoniosa auspicato dai confuciani» (Indraccolo 2011). In piccola scala, i loro *exploits*, indifferentemente se positivi o negativi, toccano la famiglia, e non solo. Considerando la capillarità sociale e la concezione “dal piccolo al grande” (e viceversa) tipicamente cinese, le conseguenze dei loro comportamenti vanno a interessare in poco tempo l'intera comunità, e infine sono determinanti anche per la possibilità di costruire, o meno, una società virtuosa e armonica, proprio come i precetti confuciani vorrebbero. «Temo che, coprendovi di vergogna in casa d'altri, disonoriate la vostra famiglia e il vostro clan» afferma Ban nella sua prefazione (2011, 6). Allo stesso modo, Indraccolo (2011, XIII) sottolinea come la cultura della donna, una volta diventata moglie e madre non sia sottovalutata, ma anzi, valorizzata in quanto la cultura da trasmettere ai figli, soprattutto in giovane età, quando è la madre a occuparsi principalmente di loro. Le conoscenze della madre, soprattutto in termini di sapere classico, erano considerate la base per la trasmissione del sapere e per la formazione di giovani che avrebbero, in seguito, contribuito alla società, trovando il proprio posto al suo interno. Il pensiero confuciano, quindi, si pone come guida, etica, per una responsabilità morale e civile, nelle mani femminili, per l'educazione di figli che avranno un peso nella società e nella politica del futuro (Indraccolo 2011, XIII). La madre si occupa del figlio, «in modo da trasformarlo in un essere sociale attraverso l'inculcamento di valori morali. Questo era ciò che forgiava i legami più veri di tenerezza e di rispetto». L'importanza del ruolo della madre come educatore aumentò durante il tardo periodo imperiale. Oltre che su come eseguire i rituali, «Una buona madre istruiva i figli su come comportarsi

correttamente [...]; non solo insegnava a leggere i semplici classici [...], esponeva anche i messaggi morali che i testi contenevano, [...] instillava in loro un senso di scopo morale e determinazione, e li incoraggiava a perseguire ambizioni onorevoli» (Bray 2009, 191). A differenza di quanto ci si potrebbe aspettare da un trattato sui comportamenti che le donne dovessero adottare in famiglia, sapientemente nascosto, ma palesemente evidente è il fatto che l'educazione femminile sia un fattore imprescindibile, proprio per preservare la «società ideale confucianamente ordinata che le donne colte venivano accusate di minacciare, in quanto la cultura ai suoi massimi livelli era considerata prerogativa esclusiva del mondo maschile» (Indraccolo 2011, XXV). Secondo l'autrice, quindi, tutti i bambini avrebbero dovuto avere lo stesso tipo di educazione fino ai quindici anni, quando, sesso, famiglia e soprattutto posizione sociale avrebbero deciso le loro strade, in prospettiva degli esami imperiali e una possibile vita politica - comunque all'interno della società e all'esterno del focolaio domestico - per i giovani uomini, in prospettiva di diventare mogli e madri - all'interno delle mura domestiche e lontane dalle dinamiche della società, ma vittime della stessa - per le giovani donne (Indraccolo 2011, XXVI). Attenersi quindi al principio dei riti, insegnando a leggere e scrivere sia ai bambini che alle bambine, è quanto Ban Zhao si auspicherebbe: «Educare solo i maschi e non le femmine non significa forse essere ciechi di fronte alla relazione fondamentale che unisce gli uni alle altre?» (Ban 2011, 10). Oltre all'importanza della cultura della madre, vi è il peso della cura, termine ombrello e compito che racchiude sotto di sé tutti i doveri della donna cinese, che trova il suo posto e il suo scopo nel mondo diventando prima di tutto moglie e poi madre. Considerando la dimensione dell'etica e della pratica della cura, di cui la donna è responsabile, «uno dei compiti vitali di cui la donna è investita è appunto il prendersi cura del prossimo» (Indraccolo 2011, XIV).

Nonostante la figura storica di Ban Zhao, che non si risposò mai alla morte del marito Cao Shishu¹¹, impersonando lei stessa il rinnovamento morale che auspicava nel trattato, e che ricoprì ruoli fino ad allora unicamente maschili, insieme al fatto che il suo pensiero possa effettivamente essere riconosciuto come progressista – come fa Indraccolo (2011) – ella, però, da un lato non mise mai in discussione la superiorità maschile e dell'altro, con i suoi scritti, condizionò profondamente le generazioni successive, «gettando il seme di quello che in epoca Ming e Qing diventerà il culto della castità femminile, che imporrà alle vedove non soltanto di non risposarsi, ma spesso addirittura di immolarsi in memoria del defunto» (Indraccolo 2011, XXII). Per Ban Zhao, la subordinazione femminile è data dall'incontrovertibile superiorità maschile, principalmente biologica, ma anche costruzione sociale che vede due mondi, quello maschile e quello femminile, complementari, ma sempre nettamente separati a livello sociale, per azione e interazione. Lei stessa nella prefazione al

¹¹ Tale scelta, che sarebbe giustificata in quanto conforme alla tradizione delle norme rituali del *Liji* 礼记 Memorie sui Riti, è secondo Indraccolo (2011, XXI) un segno di rottura con la prassi di risposarsi alla morte del coniuge.

testo si descrive come «dotata per natura di un intelletto poco vivace», ma allo stesso tempo afferma di essere stata istruita dalla madre e da un'istitutrice (Ban 2011, 5). Sono interessanti anche le controversie e le contraddizioni sottostanti a questo scritto: Ban Zhao, infatti, presenta delle posizioni molto più polarizzate e in dissonanza con l'epoca. Posizioni, che lei stessa, non vide applicate e non visse in prima persona nel corso della sua vita - avendo la possibilità di far parte del *milieu* intellettuale dell'epoca, grazie alla propria famiglia di origine, e di vedere riconosciuto il proprio talento e la propria erudizione - e per cui fu criticata, anche dalla sua stessa cognata Cao Fengsheng. Una delle ipotesi del comportamento della storica di epoca Han potrebbe essere quello di voler sottolineare l'importanza dell'educazione femminile, «adottando un tono e delle categorie di pensiero che fossero congeniali e familiari per introdurre invece un concetto che risultava all'epoca quasi rivoluzionario» (Li 2000, 257 in Indraccolo 2011, XXVII). In ogni caso, il testo di Ban Zhao ebbe un peso decisivo: come detto in precedenza, fu il primo nel suo genere per diversi motivi, ma allo stesso tempo aprì la strada ad altri trattati di comportamento, creando di fatto un nuovo genere nel panorama degli scritti di epoca confuciana. Questo probabilmente perché i *Precetti per le donne* (106 ca d.C.) furono anche il primo codice di comportamento ad essere stilato, in un'epoca in cui la condotta e le limitazioni imposte alle donne non erano ancora interamente condivise, e codificate, e per questo osservati liberamente. L'influenza, quindi, di questo trattato risulta innegabile sia per le conseguenze sulle menti e generazioni successive, sia per la produzione di norme di comportamento dedicate alle donne che seguì. In particolare, dal VI-VII secolo d.C. vi fu la stesura del *Nü Lunyu*¹² 女论语 *Discorsi per le donne* (780 ca) di Song Ruoxin (?-820 d.C.) e Song Ruozhao¹³ (?-825 d.C.), scritto in epoca Tang (618-755 d.C.) e compreso nel cosiddetto canone femminile il *Nü Sishu* 女四书 *Quattro libri per le donne*, che incluse successivamente anche il *Neixun* (*Insegnamenti per le stanze interne*) dell'imperatrice Renxiao (1362-1407) e il *Nüfan jielu* (*Brevi note su donne esemplari*) scritto dalla madre di uno studioso, Wang Jinsheng, vissuto tra l'epoca Ming e Qing. Lo scopo, al tempo - tenendo presente che fu proprio in quell'epoca che vi fu un consistente cambiamento culturale, che interessò anche la percezione e la vita quotidiana delle donne - era quello di avere una selezione di «testi normativi per la virtù femminile, che definissero un sistema di valori speculare e al contempo complementare a quello stabilito dagli insegnamenti ortodossi della tradizione confuciana, che aveva sempre pensato in un'ottica maschile e si era rivolta per lo più a un pubblico di uomini» (Indraccolo

¹² Con evidente riferimento ai *Dialoghi* di Confucio, il testo riprende gli argomenti trattati nei *Precetti* di Ban Zhao, a cui si avvicina sia per il focus sul ruolo educativo femminile e di figura di cura dei familiari per diventare un modello di virtù, sia per il linguaggio semplice e accessibile (Indraccolo 2011, XXX).

¹³ Song Ruoxin (?-820) e Song Ruozhao (?-825), della cui vita non si sa molto, furono due delle cinque figlie del letterato Song Tingfen, un letterato confuciano che visse in epoca Tang (618 d.C.-907 d.C.), ma di cui non si conoscono date né dettagli relativi alla nascita e alla morte. Inoltre, sempre in quanto appartenenti a una famiglia di intellettuali, le due sorelle furono invitate a corte, dove ricoprirono diversi ruoli nella Biblioteca e a Palazzo (Indraccolo 2011, XXIX-XXX).

2011, XXIX). In generale quindi, nella Cina imperiale vi fu una densa produzione letteraria riguardante i comportamenti femminili, stabilendo norme e modelli da emulare. Questo genere di letteratura era apertamente favorevole e promotrice della necessità di educare le donne, andando in controtendenza con gli ideali dell'epoca, ma allo stesso tempo, basandosi su un'interpretazione letterale dei Classici, contribuirono a un irrigidimento delle regole di comportamento e a imporre nuove norme più restrittive, e di conseguenza aggravando la situazione femminile nel corso delle ultime due dinastie imperiali (Indraccolo 2011, XXXIII).

1.1.3 Il confucianesimo e il periodo tardo imperiale

Per tutta l'epoca imperiale una ferrea gerarchia regolò i rapporti all'interno della famiglia cinese, determinati a loro volta da sesso, età e ruolo sociale ricoperto.

Le norme che regolavano i rapporti all'interno della famiglia, affermatesi nel corso dei secoli e codificate nei classici confuciani di stampo moralista, erano di natura consuetudinaria (*li*) e avevano un valore di gran lunga maggiore rispetto alla legge (*fa*) plasmata spesso sulle norme convenzionali consuetudinarie e applicata solo quando queste ultime non ottenevano i risultati desiderati. (Scarpari 1980¹⁴ in Scarpari 2015, 20)

Facendo un salto temporale che segue la rottura con il passato, è necessario guardare al periodo tardo imperiale sia per constatare il cambiamento culturale dell'epoca, già citato in precedenza, sia per vedere come si tentò di superare gli ultimi anni del Diciannovesimo secolo attraverso una serie di riforme. I riformatori accesero i riflettori su questioni interpretate in precedenza come puramente femminili. Analizzando quale fosse la situazione di fine secolo, Francesca Bray (2009) tratta delle possibilità e dei significati dati alla "maternità" e alla dimensione del ruolo di madre in epoca tardo imperiale in Cina¹⁵. Inoltre, si concentra sulla relazione esistente tra società e biopotere, considerando le teorie riguardanti fertilità e la parentela naturale nella Cina tardo imperiale. Uno dei primi argomenti trattati riguarda la capacità di una donna di partorire, e quanto questo fosse importante per il suo status e la sua sicurezza. In questo contesto, risultano quindi rilevanti le dimensioni delle azioni delle donne, sempre tenendo presente «i modelli antropologici della parentela cinese, che rispecchiavano l'ideologia patrilineare ortodossa, trattando le donne come poco più che "uteri in prestito"» (Bray 2009, 181). Il presupposto è sempre, come già sottolineato in precedenza, il fatto che la Cina tardo imperiale fosse una società patrilineare e poliginica (Bray 2009, 182). Una donna dava alla luce dei figli che non le appartenevano, sia nel caso delle prime mogli, sia nel caso delle concubine; questi erano un possesso, oltre che una parte fondamentale della famiglia del marito. Questi figli, inoltre, non dovevano essere necessariamente figli di sangue. Ovviamente, la singola

¹⁴ Maurizio SCARPARI, *Lo status giuridico della donna cinese nel periodo imperiale* in L. Lanciotti, *La donna nella Cina imperiale e nella Cina repubblicana*, Firenze, Olschki, pp. 79-94.

¹⁵ La ricerca di Francesca Bray (2009) si concentra in particolar modo sul periodo dal 1500 al 1750.

circostanza determinava conseguenze, interpretazioni e significati diversi. È significativa la citazione ad apertura dell'articolo di Bray (2009) riportante ciò che avrebbe detto la moglie di un funzionario cinese, rivolta al figlio nato dalla concubina del marito: «Eri un embrione di drago, nutrito temporaneamente nella pancia di un cane» (T'ien 1988, 9 in Bray 2009, 181). La paternità multipla, infatti, non era insolita, di solito risultava dall'adozione di un figlio, spesso di età adulta. La maternità multipla, invece, era condonata, resa luogo comune e «accomodata all'interno delle istituzioni morali, legali e rituali di una società ufficialmente poliginica» (Bray 2009, 182). Questo determinava una "maternità doppia", permessa, e anzi, parte della natura di una società poliginica. All'opposto di ciò, chiunque non fosse in grado di fornire una discendenza, aveva un problema pubblico nei confronti della società, oltre che a livello privato. Nella sfera familiare, infatti, non riuscire ad avere figli era una vergogna, un'offesa nei confronti dei genitori e della pietà filiale, oltre che un fallimento nei confronti della responsabilità di portare avanti la propria discendenza. Anche in questa circostanza, però, vi erano delle strategie e conseguenze differenti a seconda che si fosse uomo o donna: un uomo doveva fornire un erede, e se ciò non era possibile attraverso la moglie, allora poteva essere ovviato attraverso una concubina: in epoca Ming (1368-1644) fu concesso agli uomini che avessero compiuto quarant'anni e non avessero ancora avuto figli, di prendere una concubina. Questo merita di essere menzionato in quanto in altre circostanze il concubinaggio poteva essere punito con 40 frustate (Waltner 1990, 17,22 in Bray 2009, 185). L'infertilità maschile era riconosciuta, e anche presente nella letteratura medica del tempo, ma era comunque considerata meno rilevante dell'infertilità femminile (Bray 2009, 200). Per quanto riguarda le donne, infatti, non riuscire a dare figli al proprio marito era considerata una buona ragione per divorziare. Pur entrando a far parte della famiglia del marito una volta sposata, una donna poteva dirsi realizzata, completa, se non quanto meno al sicuro, una volta che aveva dato alla luce un figlio; solo così, e dimostrando di prendersi cura dei suoceri, oltre che del marito, infatti, la sua posizione e il suo ruolo nella nuova famiglia erano definite. In questo modo, ella aveva un posto assicurato nel pantheon degli antenati (Bray 2009, 185). Una concubina non poteva godere delle stesse certezze: a meno che non avesse dato alla luce un figlio maschio, ed essendo possibile per un uomo avere solo una prima moglie, la concubina poteva essere allontanata dalla corte in qualsiasi momento. Avere un utero fertile, che generasse un figlio maschio, era una prerogativa irrinunciabile per concubine e domestiche. Per le mogli, a differenza delle concubine, le possibilità di assicurare una discendenza erano più ampie, considerando la possibilità dell'adozione all'interno di una società poliginica. Sperare che il marito prendesse una concubina o ricercarne e proporre una al marito in modo da avere la possibilità di avere un figlio e continuare la

discendenza, o in alternativa adottare direttamente un infante, riconosciuto dal marito¹⁶, erano opzioni preferibili al non avere prole o subire la vergogna di un divorzio. Il concubinaggio comprendeva molti vantaggi per la moglie che «non era solo la padrona di tutte le concubine e le serve, ma anche la madre legale e rituale, *dimu*, di tutti i figli riconosciuti del marito. Indipendentemente da chi li avesse partoriti, loro la piangevano e la veneravano come loro genitore a tutti gli effetti» (Bray 2009, 186). La prima moglie e madre rituale di tutta la prole si occupava anche dell'educazione dei figli delle concubine. Ogni figlio, nel momento in cui raggiungesse determinati obiettivi e successivi ringraziava la madre rituale, che essa fosse biologica o meno, non potendo riferire il merito delle proprie doti né al padre, che si occupava in minima parte della progenie, né alla madre biologica, nel momento in cui questa fosse stata illetterata e di umili origini. Nella Cina tardo imperiale, infatti, la coltivazione morale e intellettuale erano ritenuti la ragione del successo sociale maschile. Nelle élite cinesi del tempo, una madre ideale era un'educatrice, e la quintessenza della maternità non era simbolizzata dal parto, o dalle successive azioni di cura nei confronti del bambino – come nella cultura occidentale – ma dal fornirgli una corretta educazione morale (Bray 2009, 191-192). Nel periodo tardo imperiale, inoltre, divenne centrale la salute della donna, in modo che potesse procreare; uomini e donne potevano essere istruiti per migliorare la propria fertilità¹⁷. La regolarità del flusso mestruale era qualcosa a cui fare attenzione e che portava con sé diversi significati: «da un lato simboleggiava la fertilità femminile, la capacità di riprodurre la vita, *sheng*, o di partorire, *chan*; d'altra parte, altrettanto importante, simboleggiava la salute e la forza femminile, l'equilibrio e il controllo emotivo, la capacità di nutrire la vita e di allevare i bambini con successo, *yang*» (Bray 2009, 189). Allo stesso tempo, le donne nate in famiglie di alto rango sociale erano però considerate più delicate, meno forti e meno fertili, più suscettibili ai dolori del parto, mentre le contadine, le serve e perfino le concubine, provenienti da retaggi familiari meno elevati erano considerate più feconde, e più capaci a sopportare il parto, e questo perché la vita più difficile che le era toccata in sorte ne aveva fortificato il corpo e i desideri (Leung 1984, 66 in Bray 2009, 189). Quest'ultime, di conseguenza, erano considerate «più adatte a partorire, ma non ad allevare i bambini come gentiluomini. In termini fisiologici, le concubine e le domestiche erano considerate *yang* in confronto alle loro delicate amanti *yin*; in termini di status sociale, autorità e coltivazione, le padrone erano *yang* rispetto ai loro [...] servitori» (Bray 2009, 189). È interessante notare come anche nel momento della riproduzione la teoria di *yin* e *yang* sia sempre presente: il padre contribuiva al *qi*, con spirito e intelligenza, facendo in modo di fornire l'energia necessaria alla formazione del bambino nell'utero; la madre contribuiva nelle sue forme *yin*,

¹⁶ Spesso ciò avveniva nel caso di figli avuti con donne appartenenti a livelli sociali meno fortunati, come nel caso delle serve o delle contadine (Bray 2009, 185, 187).

¹⁷ Ciò avveniva attraverso l'uso di piante medicinali e tenendo in considerazione l'importanza del flusso mestruale, come prova della salute della donna. Allo stesso modo, l'irregolarità mestruale, *tiaojing*, era considerata un pericolo per la salute della donna, oltre che per la sua possibilità di generare una prole (Bray 2009, 187-188).

contribuendo alla carne e alle ossa del bambino (Bray 2009, 189). Difficilmente questa divisione e *forma mentis* non si sarebbe ripercossa nella società. Il momento essenziale e di legame tra padre e figlio, oltre alla possibilità di creare una discendenza era il momento stesso del concepimento, attraverso il coito; la madre, invece, oltre a fornire tradizionalmente sangue e membra al nascituro, ne era la casa vivente per nove mesi, la fonte di cibo nel momento dell'allattamento – se si sceglieva di non affidarsi a una nutrice – e la fonte della conoscenza nei primi anni di vita, sia per sapere quotidiano che per valori morali ed etici (Bray 2009, 191). Nonostante ciò, la figura del padre era sempre nettamente più rilevante. Ancora una volta si è all'interno di una società patriarcale e patrilineare, in cui oltre al lignaggio maschile, è più importante la filiazione e la progenie composta di figli maschi (Bray 2009, 200). Sarebbe errato, però, pensare che i contributi biologici della maternità forniti esclusivamente dalla madre non contino nulla. Nel pensiero cinese, i processi fisici della gestazione, il parto e il nutrimento del bambino erano parte dell'enorme spettro della pratica della cura che spettava quasi totalmente alla madre: si tratta di «una scala di contributi che sfumavano gradualmente dal materiale al morale» (Bray 2009, 192). La cultura riproduttiva della Cina tardo imperiale appena descritta era, quindi, estremamente complessa, contraddittoria e intrinsecamente inegualitaria. I figli erano, in primo luogo, sia uno *status symbol* che una necessità, di cui però le donne più mature e appartenenti a ceti sociali più elevati potevano godere, approfittando dei prodotti del grembo delle giovani donne meno fortunate, che in molti casi ricoprivano anche il ruolo di nutrice. Avere un figlio, infine, non faceva necessariamente una madre, né l'infertilità la rendeva non-madre. Ciò che era fondamentale, almeno tra l'élite più benestante, non era il parto, come spesso ritenuto il passaggio per entrare nella maternità nei paesi occidentali, ma il legame forgiato tra la madre sociale e il bambino durante i processi di educazione e istruzione (Bray 2009, 192-193). Questa concezione resterà centrale fino al Diciannovesimo secolo, quando soprattutto grazie al maoismo assistiamo a un cambio di paradigma.

1.1.4 A cavallo tra due secoli: i riformatori per la questione femminile

Facendo un ulteriore salto in avanti, ritengo necessario riprendere quanto detto, seppur brevemente, in precedenza sulla figura di Liang Qichao (1873-1929), che insieme a Kang Youwei (1858-1927), approfondì il problema dell'educazione femminile a livello politico. Entrambi riportarono l'attenzione sulla questione femminile in un periodo, quello di fine età imperiale successivo alle guerre dell'oppio, in cui la società cinese si rese conto di non poter più tornare a un ordinamento tradizionale. I riformatori sopracitati, insieme anche a Tan Sitong (1865-1898), a cavallo tra Diciannovesimo e Ventesimo secolo spinsero per la costruzione di un futuro più aperto, in cui fosse assicurata un'istruzione per tutti, indipendentemente se uomini o donne: la nuova

interpretazione di antichi concetti come quelli di “parità” e “unità” in quanto elementi, che secondo il confucianesimo avrebbero creato l’umanità¹⁸, insieme alla mobilitazione concreta in favore di una liberalizzazione femminile diedero il via a una serie di modernizzazioni. Nel 1894 proprio Kang Youwei fondò il primo movimento contro la fasciatura dei piedi delle donne, mentre nello stesso periodo nacque a Shanghai la *Nü xuehui* 女学会 Società di studi per le donne. Questa si occupava della pubblicazione di una rivista femminile, gestiva una scuola femminile, oltre a impegnarsi più in generale per la diffusione della cultura dei diritti e della parità per le donne (Vogelsang 2014, 432-433). Come sappiamo questo genere di riforme furono molto difficili da far accettare e, anche in seguito al fallimento della “riforma dei Cento Giorni” (1898), fu necessario molto tempo prima che una stabilità sociale e politica fosse riguadagnata e i discorsi sulla condizione femminile potessero ritrovare il proprio spazio. Lo studio di Bailey (2007), che analizza i primi passi nei confronti di un’istruzione femminile, mostra come le campagne per la formazione scolastica delle giovani a fine epoca Qing fossero sostenute da riformatori e intellettuali influenzati fortemente dal Giappone. In realtà, quindi, la questione passò velocemente dalla necessità di istruire le donne al contenuto e allo scopo di questa operazione. «Come parte del processo di adozione del percorso di modernizzazione del Giappone, la nozione di “madri degne e mogli virtuose” (*liangmu xianqi*) dominava il curriculum per la scolarizzazione delle ragazze e si credeva fosse legata alla sopravvivenza della Cina» (Bai 2007, 1516). Nel 1907 il governo ancora in mano ai Qing istituì formalmente l’istruzione per le donne, a cui seguì, tra il 1902 e il 1911, l’aumento esponenziale del numero di scuole femminili che segnò un decisivo cambiamento sociale e culturale. Sempre secondo Bailey (2007, 84) «il discorso dell’educazione pubblica femminile in questo periodo rappresentava sia l’approvazione dell’educazione moderna che una posizione di “ambivalenza” sulle sue possibili conseguenze». La promozione dell’istruzione femminile, di fatto, rientrò nell’agenda “conservatrice modernizzante” dei funzionari, educatori e intellettuali nel tentativo di riprendere il controllo del discorso.

All’apice del Movimento del Quattro Maggio (1919), però, il ruolo percepito delle donne cinesi era ancora quello di gestire la casa (Bai 2007, 1516), cosa che continuerà ad essere tale fino al Grande Balzo in Avanti (Ceccarelli 2021). «L’idea di formare “madri degne e mogli virtuose” attraverso l’istruzione aveva dominato il discorso pubblico e ufficiale fin dagli anni 1890». Questo progetto era del tutto antitetico e anacronistico con le posizioni portate avanti con il Movimento del Quattro Maggio per l’uguaglianza di genere nell’educazione, che avrebbe dovuto segnare un cambiamento nell’istruzione delle donne (Bai 2007, 1516). L’istruzione gioca quindi un ruolo

¹⁸ «Confucio non aveva mai inteso in questo senso il concetto di “umanità”. Ciò che un tempo era stato pensato come la virtù guida di un ordinamento sociale stratificato, ora avrebbe dovuto indicare invece il dissolvimento di tale ordine. E il “legame” non doveva più operare soltanto all’interno dell’élite, ma tra tutti» (Vogelsang 2014, 433).

ambivalente. Nel corso del periodo imperiale, seppur spesso messa in ombra dalla necessità di altre qualità femminili, questa era ritenuta importante per i valori da dover trasmettere alla propria discendenza. A questo periodo, seguì però quello di fine impero, in cui le libertà femminili furono ridotte di molto. In risposta ai disordini e agli sconvolgimenti che caratterizzarono l'intero Diciannovesimo secolo in Cina, gli intellettuali e i riformatori tentarono di cambiare la situazione sociale, culturale ed economica drammatica dell'epoca. L'educazione femminile ricomparse quindi in agenda, influenzata anche dal vicino Giappone, in cui molti intellettuali si formavano e che stava vivendo un periodo della sua storia totalmente diverso da quello cinese. Nei primi decenni del Novecento le posizioni furono controverse e ambivalenti, quando possibile. Il così chiamato elemento "conservatore modernizzante" di Bailey (2007), che permeò la stampa negli anni dal 1890 al Movimento del Quattro Maggio fino agli inizi degli anni Venti del Novecento in Cina influenzò e, allo stesso tempo, esprime quello che fu il periodo iniziale dell'educazione pubblica femminile (Bai 2007, 1516).

1.2 Essere donne e madri nel Novecento di e post Mao

Usando il confucianesimo come filo conduttore di questo capitolo, vediamo che all'inizio del Novecento il pensiero confuciano era quindi ormai considerato un elemento appartenente al passato, e in particolare «espressione di un sistema feudale nocivo per l'evoluzione della società¹⁹» (Scarpari 2015, 102). Proprio quest'idea di figure della cultura e della politica del tempo di voler modificare radicalmente la società cinese del Novecento determinò diversi cambiamenti che ne modificarono il tessuto sociale, e di conseguenza, lo stile di vita della popolazione. Nello specifico, a partire dalla Rivoluzione del 1911, dal Movimento del Quattro Maggio 1919 fino ad arrivare alla Rivoluzione Culturale del 1966, si assistette in Cina al progressivo sgretolamento di quelli che fino ad allora erano stati i pilastri della società cinese. In primo luogo, fu il modello di famiglia allargata - alla base della società tradizionale - ad entrare in crisi. Soppiantata da una famiglia di stampo nucleare, (Scarpari: 2015, 19-20) questo tipo di famiglia sarà poi il modello e lo standard "da seguire", o meglio da imitare (Ceccarelli 2021) dagli anni Settanta in avanti. Il principale obiettivo delle riforme succedutesi negli anni del Novecento era stato quello di «scardinare la struttura patriarcale della famiglia tradizionale, fortemente condizionata dall'ideologia confuciana, e soprattutto modificarne la funzione sociale ed economica, vista come antitetica all'interesse dello Stato» (Scarpari: 2015, 19-20). Sempre Scarpari (2015, 20) aggiunge che secondo la visione dei confuciani, lo Stato fosse come una grande famiglia, e non è casuale che tre delle cinque relazioni confuciane che regolano la società siano dedicate ai

¹⁹ Questo sentimento si inasprì ulteriormente con la Rivoluzione culturale (1966), culminando con le campagne anticonfuciane negli anni tra il 1972 e il 1974 (Scarpari 2015, 102).

rapporti familiari (padre-figlio, moglie-marito e fratello maggiore-fratello minore). Rispetto al passato, la famiglia non rappresentava più un'entità autonoma e suprema, ma era sottoposta al Partito. Questo aspetto si inseriva in un ampio discorso di enfasi sulla definizione dei ruoli sessuali e di genere da parte delle autorità (Evans 1995 in Ceccarelli 2021). Mentre in epoca imperiale una ferrea gerarchia regolava i rapporti all'interno della famiglia cinese, determinati a loro volta da sesso, età e ruolo sociale ricoperto, in epoca moderna, una famiglia strutturata in questo modo – in cui «i rapporti all'interno della famiglia, [si fossero] affermatesi nel corso dei secoli e [fossero state] codificate nei classici confuciani di stampo moralista» (Scarpari: 1980²⁰ in Scarpari: 2015, 20) con una natura consuetudinaria e un valore superiore rispetto alla legge – era vista come retaggio del passato, al pari dell'ideologia confuciana. Questo è un elemento importante che permette di capire la società cinese attuale: considerando anche come l'ideologia confuciana, forte, ma allo stesso tempo risalente a ben prima del I secolo a.C., quando divenne filosofia di Stato, fosse ancora centrale in epoca tardo imperiale. Non deve quindi sorprendere come retaggi di questo genere possano ancora influenzare la società del Novecento – quando non quella di oggi – in Cina. Il pensiero confuciano è allo stesso tempo fonte e responsabile: nel Novecento, oltre che la principale causa dell'arretratezza della Cina, quest'ultimo fu identificato come la causa principale della condizione delle donne. In quanto uno Stato nello Stato, sotto il governo maoista, si sottolineò come fosse necessario spostare l'attenzione al Partito Comunista Cinese. La dimensione della famiglia, e con essa i principi confuciani, non dovevano essere più centrali come in precedenza. «[...] la donna, che tradizionalmente doveva rispondere al padre da bambina, al marito in età adulta e al figlio nel caso in cui fosse diventata vedova, si trovò a godere di una libertà impensabile, e a ricoprire un ruolo di sociale di primaria importanza, non più limitato al solo ambito riproduttivo ed educativo» (Scarpari 2015, 21).

1.2.1 Il Maoismo e la mascolinizzazione delle donne come forma di uguaglianza

Inizialmente, il pensiero e gli scritti maoisti, databili tra il 1917 al 1927 rispecchiano «le tendenze ed il modo di pensare di una Cina scossa dall'alternanza tra adesione agli ideali delle dottrine tradizionali e curiosità verso l'esterno» (China Files 2018). La stessa retorica di Mao si mosse agilmente tra la tradizione - che ci si voleva lasciare alle spalle - e un'agognata modernità, tra il vecchio ed il nuovo. In particolare, negli scritti giovanili di Mao si riscontra un «progressivo distacco dagli ideali confuciani» ma, allo stesso tempo «un forte attaccamento ad un substrato tradizionale, proprio perché considerato come parte integrante del patrimonio culturale non solo cinese, ma dell'intero mondo asiatico» (China Files 2018). Vi fu, quindi un conseguente progressivo

²⁰Maurizio SCARPARI, *Lo status giuridico della donna cinese nel periodo imperiale* in L. Lanciotti, *La donna nella Cina imperiale e nella Cina repubblicana*, Firenze, Olschki, pp. 79-94.

avvicinamento al pensiero marxista, evidente negli scritti più maturi, in cui risultano più evidenti «discorsi piuttosto ideologizzati basati sullo stile occidentale, che rasentano il tono propagandistico e risultano quasi privi di ragionamento filosofico» (China Files 2018). Nell'articolo *Il Confucianesimo negli scritti giovanili di Mao* (2018) si afferma che a partire dal 1919, anno del Movimento del Quattro Maggio, Mao si avvicinò sempre più alla causa degli intellettuali modernisti. Costoro ritenevano che la tradizione fosse sinonimo di arretratezza, e per questo motivo dovesse essere dimenticata. Questo tipo di situazione si polarizzerà nel 1966 con i “Quattro vecchiumi” che dovevano essere distrutti.

«Il Partito Comunista Cinese incluse la questione femminile tra i propri baluardi fin dalla fondazione (avvenuta nel 1921), includendola in una più ampia analisi dello sfruttamento di classe» (Ceccarelli, 2021). Alla base di ciò vi era il pensiero di Engels sul matrimonio, secondo cui quest'ultimo creerebbe una dimensione di sfruttamento della figura femminile, poi replicata nella società. Il matrimonio, di fatto, come già visto nell'analisi fatta del periodo tardo imperiale in Cina, sanciva un legame tra due famiglie e clan²¹, e allo stesso tempo una divisione dei ruoli e degli spazi: le donne portavano nel nuovo contesto familiare una dote (Bray 2009, 185) la propria conoscenza e le proprie abilità, utili alla cura dei familiari e alla gestione e amministrazione della casa (Indraccolo 2011). Oltre a ciò, è indubbio, però, che anche il loro corpo fosse un elemento in gioco. Come detto nei paragrafi precedenti, procreare era una necessità²², biologica e sociale, più per la donna che per l'uomo. L'uomo infatti godeva del fatto di vivere in una società patriarcale, ma soprattutto poliginica (Bray 2009). Questo significa che egli poteva avere più relazioni matrimoniali o simil matrimoniali con più donne; con ognuna di queste vi era un rapporto di gerarchia diverso: con il matrimonio la funzione riproduttiva di una donna diventava esclusivamente di un uomo. Secondo il Partito comunista cinese, il problema della disparità di sesso sarebbe stata una conseguenza naturale della risoluzione delle diseguaglianze di classe. Se inizialmente il problema della disparità fu incluso all'interno del discorso sulla liberazione nazionale e modernizzazione dello Stato cinese, il discorso sull'emancipazione femminile nello specifico venne poi spostato sotto il macro-tema della lotta di classe, rendendo evidente il fatto che fosse un argomento strumentale al discorso del Partito (Ceccarelli, 2021), ma non una priorità. Con la fine dei disordini e l'instaurazione della Repubblica Popolare Cinese (1949) una delle prime iniziative del nuovo governo per riformare e modernizzare la popolazione cinese fu l'abolizione del concubinaggio, sopravvissuto in epoca repubblicana (1912-49) in un limbo semi-legale e la cui abolizione segnò anche la fine della dimensione della società poliginica. La famiglia come struttura riproduttiva cambiò dimensione diventando esclusivamente

²¹ Ciò resterà tale fino al 1950, quando fu emanata una nuova legge sul matrimonio (Ceccarelli 2021).

²² Si veda l'articolo di Francesca Bray (2009).

formata da un marito e una moglie, sul modello della moderna coppia occidentale (Bray 2009, 193). I comunisti continuarono a portare avanti la questione femminile su un doppio binario: quello del femminismo di Stato²³ e quello del patriarcato socialista. Quest'ultimo manteneva le strutture del patriarcato, traendo forza dalla divisione dei ruoli sulla base del genere, ma avendo come fine la costruzione di una nuova società socialista (Ceccarelli 2021). Tra gli elementi innovativi e che segnano come si stesse, comunque, tentando di trattare la questione femminile in Cina a metà del Diciannovesimo secolo vi è la Lega delle Donne Cinesi (1949), unico «interlocutore ufficiale del PCC sul piano della questione di genere», e la Legge sul matrimonio (1950); quest'ultima rendeva il matrimonio un accordo fra due persone, libere e consapevoli di scegliersi reciprocamente, e di cui lo Stato è testimone e garante. La nuova legge eliminava «le forme di scambio economico e poneva il modello normativo della famiglia nucleare (*xiaojiating* 小家庭), con l'obiettivo di sradicare le modalità feudali del rapporto matrimoniale tradizionale» (Ceccarelli 2021). Allo stesso tempo, però, il Partito usò la legge sul matrimonio per rinforzare il proprio controllo sui temi che aveva a cuore, tra cui il tema del divorzio e della sessualità (Bailey 2012 in Ceccarelli 2021). In questa fase il ruolo casalingo della donna restava centrale, nonostante, «rispetto al passato, la famiglia non rappresentava più un'entità autonoma e suprema, ma era sottoposta al Partito. Questo aspetto si inseriva in un ampio discorso di enfasi sulla definizione dei ruoli sessuali e di genere da parte delle autorità» (Ceccarelli 2021).

Con il Grande Balzo in Avanti (1958-1961) si assistette alla mobilitazione generale della popolazione cinese. «Se prima veniva incoraggiato il paradigma della casalinga socialista, in questa fase si ebbe la comparsa della figura della lavoratrice modello, che si impegna al pari degli uomini e investe le proprie capacità nella sfera collettiva» (Ceccarelli 2021). Questo tipo di visione – che caratterizzerà l'intero periodo maoista – si trasformò in una mascolinizzazione delle donne, che oltre a dover dare prova di una certa resistenza fisica, essendo “finalmente” messe sullo stesso piano dei compagni uomini, videro aumentare l'insieme totale dei propri compiti. Questo avvenne in particolar modo nelle zone rurali, dove fu più evidente che lo «spazio pubblico²⁴ non sempre va di pari passo con una più equa ripartizione del lavoro domestico e di cura». Nelle aree urbane, invece, la condizione femminile migliorò in modo netto e significativo, in quanto con l'istituzione delle unità di lavoro (*danwei* 单位), furono creati anche nuovi servizi per le donne: nello specifico si trattava di servizi legati alla maternità, alla gestione e alla cura dei figli. Come in precedenza avvenne nel periodo

²³ Analizzerò il femminismo di Stato nei capitoli successivi, come una delle teorie in gioco per un'analisi della rappresentazione della maternità in Cina, ma anche per capire se e come si può parlare di femminismo cinese.

²⁴ Per un approfondimento sullo spazio pubblico dedicato alle donne e che le donne cercarono di ritagliarsi in Cina si veda Mayfair Mei-Hui YANG (eds.) *Spaces of Their Own. Women's Public Sphere in Transnational China*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

nazionalista, «la partecipazione e la rappresentazione delle donne assunsero una valenza quasi simbolica» (Ceccarelli 2021).

Un ulteriore passaggio fu segnato dalla Rivoluzione Culturale, che cancellò la questione femminile come tale: il problema delle differenze di genere venne eliminato dal sopraggiungere della lotta di classe. Il nuovo modello femminile era quello delle eroine di ferro, in tutto e per tutto uguali agli uomini. La legittimità della lotta femminista fu negata e la Lega delle donne sciolta; non vi era, infatti, altra questione al di fuori di quella di classe, e la fine del capitalismo avrebbe significato la fine di ogni tipo di oppressione (Ceccarelli 2021). La retorica dell'uguaglianza di genere non risparmiò nessuno: uomini e donne erano uguali in tutto, aspetto e carattere. La cancellazione del genere, fatta in nome della neutralità, è in realtà un grosso limite, soprattutto per le donne cinesi. Quest'illusione di parità, che non teneva conto delle differenze né delle necessità biologiche dei singoli individui e sessi, fu solo un passo illusorio verso l'emancipazione femminile. Il potere rivoluzionario era veicolato attraverso i concetti di anti-femminilità e antiborghesismo. L'emancipazione, quindi, oltre che dallo slogan "Uomini e donne sono uguali", passava anche dall'abbandono delle «costruzioni di genere che le allontanano dalla lotta di classe». L'uguaglianza di genere segnava quindi non tanto l'annullamento delle differenze, quanto il rimodellamento della femminilità, che si doveva avvicinare quanto più possibile all'ideale di mascolinità. Qualsiasi affermazione identitaria specificatamente femminile era etichettata come borghese, antirivoluzionaria, illegale, e quindi passabile di denuncia. Di conseguenza, «contestare le femminilità nelle sue forme borghesi significa abbracciare fedelmente la rivoluzione» (Piscitelli 2021). «Alla negazione della questione femminile non corrispondeva una sua vera e profonda risoluzione, e la disuguaglianza tra uomini e donne si palesò nuovamente sotto il riformismo di Deng, agevolata dalle dinamiche capitalistiche» (Ceccarelli 2021).

1.2.2 Il 1973 e la politica del figlio unico

Nella Cina tradizionale i figli erano intesi come forza lavoro e sicurezza per la vecchiaia, successivamente, a questa visione si aggiunse quella secondo cui la crescita della famiglia era vista come la crescita dello Stato (Samarani 2008, 318-319). Si assistette a un cambiamento radicale, a un passaggio da epoca imperiale a epoca moderna, con la politica di pianificazione delle nascite, uno degli ambiti principali di intervento di epoca post maoista (Scarpari 2015, 20-21). Gli studi sulla riproduzione in Cina si sono sempre concentrati prevalentemente sull'impatto delle politiche di controllo delle nascite e sul problema della eccessiva fertilità (Bray 2009, 194), ma ampliando il raggio di analisi, il quadro che emerge è molto più complesso e interessante. La verità è che in seguito alla formazione dello Stato cinese moderno, Mao «incoraggiò la popolazione ad avere figli per

realizzare una combinazione di aspirazioni e obiettivi economici»; il risultato però superò di molto le aspettative (Bricker e Ibbitson 2021, 188). Vogelsang (2014, 540) sottolinea come il miracolo cinese, in ambito economico, iniziò dalle campagne: il carattere delle riforme in ambito agricolo fu fin da subito fortemente innovativo (Samarani 2008, 303). Risultando tanto di successo, venne successivamente importato in città (Vogelsang 2014, 541). Questo successo nascondeva però un risvolto drammatico: già «alla fine degli anni Cinquanta la sovrappopolazione contribuì alla carestia che uccise decine di milioni di persone» (Bricker e Ibbitson 2021, 188). La paura che questo scenario si ripresenti, avendo sempre più bocche da sfamare e sempre meno terra disponibile, per essere abitata e coltivata, sarà una delle forze in gioco nelle scelte politiche degli ultimi decenni del Novecento (Samarani 2008, 319).

La fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta furono, quindi, un momento cruciale e di introduzione di diverse politiche significative, che segneranno la Cina degli anni a venire. In primo luogo, Samarani (2008, 303) parla del sistema di responsabilità familiare in ambito agricolo, che vide anche la cancellazione delle divisioni per classe. Il periodo di riforme e apertura (*gaige kaifang* 改革开放), avviate da Deng Xiaoping a fine anni Settanta, che portò, fra l'altro, a un miglioramento dei rapporti con l'estero (Vogelsang 2014, 536-557) segnò l'inizio dell'inversione di rotta del paese, anche a livello demografico. Le campagne sanitarie degli anni successive furono un tentativo di arresto (Bray 2009, 194) di questo processo disastroso (Bricker e Ibbitson 2021, 188): già a cavallo tra anni Sessanta e Settanta iniziarono le prime campagne di incoraggiamento rivolte alle donne perché creassero una famiglia più tardi e perché scegliessero di distanziare maggiormente i figli; questo per migliorare l'assistenza sanitaria materna e infantile, evitando di esercitare troppa pressione sulle risorse a disposizione e, in questo modo, sperare di migliorare e aumentare gli standard di vita (Bray 2009, 194). Vogelsang (2014, 549) cita come la propaganda dell'epoca suggerisse di ritardare i matrimoni e diminuire il numero dei nuovi nati. Il motto per le donne e le coppie cinesi era *Wan xi shao* 晚稀少, ovvero ritardare (*wan* 晚) il matrimonio e la gravidanza ad un'età più avanzata, un intervallo più lungo (*xi* 稀) tra un figlio e l'altro, e, in generale, ridurre (*shao* 少) il numero dei figli, anche attraverso la pratica dell'aborto, se necessario (Scarpari 2015, 24). Già all'inizio degli anni Settanta, però, - parallelamente a un'«ulteriore graduale riduzione dell'influenza del ruolo dell'Esercito popolare di Liberazione e dal rinnovato contrasto tra i tre gruppi²⁵ più influenti in seno all'apparato» (Samarani 2008, 272), furono introdotte delle prime misure riguardanti la pianificazione familiare (Vogelsang 2014, 549). «Poiché permettevano alle coppie di "provare per un maschio",

²⁵ Si tratta dei protagonisti della Rivoluzione Culturale; chi, al contrario, non ne aveva fatto parte attivamente, ma ne aveva ottenuto i benefici; e chi, infine, vi era sopravvissuto (Samarani 2008, 272-73).

queste campagne relativamente blande ridussero drasticamente i tassi di natalità senza generare un'opposizione significativa. Ma nel 1975, la fertilità femminile media era ancora ben al di sopra del tasso di sostituzione, al 3,6» (Banister 1987, 220 in Bray 2009, 194). Nel 1979 questa era scesa a 2,5 (Bricker e Ibbitson 2021, 188); considerando che nel 1960 il tasso di natalità era di 6,2 figli per donna e che il tasso di urbanizzazione era in continua crescita dagli anni Sessanta in avanti, secondo Bricker e Ibbitson (2021, 188) sarebbe bastato continuare con la campagna iniziata nel 1971 per raggiungere gli obiettivi sperati. Scarpari (2015, 24) segnala che fu nel 1973 «- e in seguito nel 1975 e 1979 - che [la politica di pianificazione familiare] venne regolamentata formalmente». La sperimentazione della pianificazione delle nascite in determinate zone del Paese fu estesa a livello nazionale, oltre che rafforzata (Scarpari 2015, 24), e il progetto si realizzò pienamente nel 1979, con l'applicazione ufficiale della politica di pianificazione familiare (Samarani 2008, 303). La politica del figlio unico «mirava a porre sotto stretto controllo il processo di crescita demografica definendo quote nazionali, provinciali o locali relative al tasso di natalità e il cui obiettivo era [...] contenere in generale a un solo figlio la procreazione familiare» (Samarani 2008, 303). Questa legge formava un duo perfetto con la legge che aboliva i collettivi rurali, istituita sempre del 1979, per accelerare la trasformazione della Cina da un'austera economia socialista in un'esuberante società dei consumi e in una superpotenza competitiva (Bray 2009, 194). Limitando, soprattutto, le coppie rurali a un solo figlio, obbligandole ad operare come imprese familiari competitive, le nuove politiche determinarono uno scontro tra gli interessi dello stato, delle donne, dei bambini e dei gruppi familiari (Greenhalgh 2005 in Bray 2009, 194). Le strategie e i valori patrilineari che fino ad allora era stati in qualche modo arginati (Anagnost 1989; Potter 1987 in Bray 2009, 194) includevano una forte preferenza per i maschi. Quest'ultima è di fatto una scelta, quasi universale e presente da sempre e sempre in più paesi²⁶, che determina una distorsione demografica. Secondo Seager (2020, 77) la preferenza per i figli è testimoniata dagli indici delle nascite e si tratta di una selezione maschilista e discriminatoria a causa della quale si stima che siano tra i 117 e i 126 milioni gli individui a “mancare” in Asia ed Est Europa. Inoltre, questa è una delle pratiche tradizionali più dannose contro le donne e le ragazze. La preferenza per il figlio e il relativo impatto negativo sulle bambine sono più evidenti nei paesi dell'Asia meridionale e centrale, nell'Africa settentrionale e nell'Europa orientale (OMS 2011 in Glover et al. 2018). È interessante vedere come questa rifletta diversi elementi, tra cui economia, cultura e religione. La pressione per avere figli maschi cresce con l'aumento delle famiglie ridotte; parallelamente, le figlie femmine sono viste come meno importanti dal punto di vista economico. La discriminazione inizia spesso fin dall'utero, attraverso l'utilizzo di strumenti per il riconoscimento

²⁶ Sempre secondo Seager (2020, 77) la tendenza della preferenza del figlio unico avrebbe subito del corso del Novecento un ampliamento, oltre che uno spostamento.

prenatale, come gli ultrasuoni, in seguito al quale, una volta riconosciuto il sesso del nascituro, quest'ultimo sarebbe abortito, anche a gestazione avanzata (Chen, Yuyu, Hongbin Li & Meng, 2013 in Glover et al. 2018). La discriminazione postnatale, al contrario, è attuata attraverso «l'infanticidio attivo o la negligenza intenzionale, per esempio denutrendo le figlie femmine o negando loro assistenza sanitaria» (Seager 2020, 77), ma anche esercitando la pratica di un eccessivo «abbandono e mortalità nelle bambine, compresa la riduzione della qualità delle cure prenatali per le bambine, tassi di vaccinazione differenziati (Oster, 2009), l'inequale distribuzione delle risorse all'interno della famiglia (Basu & Jong, 2010), l'attuazione di un comportamento differenziale nell'allattamento al seno (Jayachandran & Kuziemko, 2011)» (Glover et al. 2018). Le conseguenze di questo tipo di politica furono la considerazione della donna come utile solo a fare figli, esclusivamente uno e preferibilmente maschio, la cui sicurezza sociale era determinata direttamente da ciò, come in epoca imperiale, e che poteva determinare il divorzio se il figlio desiderato tardava ad arrivare; per ultimo, vi fu la “scomparsa” delle bambine. Le famiglie urbane più agiate, il cui reddito non dipendeva dal lavoro familiare trovavano più facile accettare gli obiettivi e i metodi della politica del figlio unico, e presto cominciarono ad accettare che era moderno avere un solo figlio, o anche che una bambina fosse altrettanto gradita di un bambino (Nathansen Milwertz 1996 in Bray 2009, 194).

La legge stessa e la sua applicazione seguirono uno sviluppo graduale: inizialmente il numero di figli concesso era limitato a due e parallelamente fu diffusa una campagna di sensibilizzazione (Scarpari 2015, 24). In seguito alle prime versioni della legge del 1973 e del 1975, quando nel 1979 fu permesso un solo figlio per coppia, l'applicazione a livello locale non fu omogenea in tutto il Paese (Scarpari 2015, 24). Poco dopo l'introduzione della politica stessa, furono comunque introdotte delle modifiche e delle eccezioni - riguardanti però solo le minoranze e gli abitanti delle campagne (Vogelsang 2014, 550). Samarani (2008 319-320) spiega bene l'impatto, le strategie e le esenzioni riguardanti le aree rurali e le minoranze: le aree urbane, infatti, sono state quelle maggiormente colpite dalla politica del figlio unico. In quelle zone, i controlli e i problemi abitativi furono maggiori, come anche la quantità di incentivi economici nel momento in cui le quote nazionali e provinciali del tasso di natalità erano rispettate. Diversa fu la situazione nelle aree rurali, dove si attestarono anche due o tre figli:

Sono state segnalate tra l'altro pratiche e strategie diverse al fine di evadere gli obblighi imposti dallo Stato: corruzione di pubblici funzionari, non registrazione di nascite quando si trattava di femmine, “parcheggio” di figli presso parenti e amici vicini quando erano previsti controlli e anche il terribile uso dello strumento dell'infanticidio (soprattutto delle femmine, dato che restava comunque essenziale avere quantomeno un figlio maschio). (Samarani 2008, 319-320)

Inoltre, ai gruppi etnici minoritari, o a chi risiedeva in province considerate rurali o a bassa abitazione furono permessi due figli per coppia, soprattutto se il primo figlio era femmina. Allo stesso modo, ma solo successivamente, fu consentito anche alle coppie formate da figli unici poter avere un secondo figlio (Scarpari 2015, 24). Nonostante ciò, in circostanze ideali, la maggior parte delle coppie rurali voleva almeno un figlio e una figlia. Le norme draconiane sul controllo delle nascite spinsero molte famiglie ad abbandonare le bambine appena nate, ma molte furono rapidamente accolte da altre famiglie che avevano figli maschi, ma non figlie femmine. Tuttavia, i regolamenti rigorosi che permettevano solo alle coppie senza figli sopra i 35 anni di adottare legalmente, significavano che tutte queste "adozioni" dovevano rimanere non ufficiali (Johnson et al. 1998 in Bray 2009). Questa descrizione, da un lato, mostra quanto questo genere di politiche fossero entrate con violenza nella vita quotidiana delle famiglie cinesi; dall'altro, come oltre all'utilizzo di misure restrittive, la fissazione di quote da parte della Commissione statale per la pianificazione familiare fosse il modo per portare avanti la politica del figlio unico, e di conseguenza, l'impegno dei governi locali per il rispetto delle quote del tasso di natalità. La gradualità sopracitata, infatti, fu accompagnata da una progressività e una pervasività disarmanti. La forza dello Stato si dispiegava a livello locale con «le centinaia di migliaia di funzionari incaricati di far applicare tale politica a livello [che] dovevano stabilire le quote familiari nell'ambito della propria giurisdizione» (Samarani 2008, 319), mentre per quanto riguardò le minoranze semplicemente la politica di pianificazione familiare non fu applicata. In ogni caso, «questa politica fu una brutale intromissione nella libertà della gente, tipica di una pratica totalitaria» (Vogelsang 2014, 550). Vogelsang stesso (2014, 550) cita come la politica familiare cinese dell'epoca fece indignare la popolazione. Forse, però, anche perché a metà degli anni Ottanta in seguito all'enorme crescita economica, la corruzione, l'aumento dei prezzi, l'inflazione, oltre a eventi legati all'ordine pubblico – come i disordini in Tibet e le manifestazioni di piazza disperse rigidamente - l'attenzione dell'opinione pubblica si spostò su altre tematiche. Furono scelte altre battaglie. Allo stesso tempo, fu sempre più evidente per il governo che le politiche di riforma dovevano comunque preservare le “quattro modernizzazioni” e questo significava impedire assolutamente la quinta di queste, la democrazia (Vogelsang 2014, 550-51). Parallelamente agli sviluppi economici dell'epoca, infatti, i cittadini, tra cui principalmente gli studenti e gli intellettuali tentarono di sfruttare il momento e spingere per altre modernizzazioni necessarie. Con la richiesta della “quinta modernizzazione” nel 1978 e la fine della “Primavera di Pechino” fu chiaro, però, che «la liberalizzazione economica non significava ancora libertà politica. [...] Il Partito comunista cinese continuava a pretendere di controllare tutti i campi della società, fino alla sfera privata» (Vogelsang 2014, 547). «I suoi meccanismi, per esempio la registrazione delle mestruazioni e il rilascio di permessi di nascita da parte delle unità di lavoro, esponevano brutalmente aspetti intimi della fertilità

o infertilità di una donna alla vista del pubblico. Questo si aggiungeva, spesso in modo insopportabile, alle pressioni private e all'infelicità» (Bray 2009, 194). Tutto ciò mostra la pervasività e il livello di intromissione nella sfera privata, ma anche la rigidità di tale legge e del modo con cui era applicata: «una donna, un bambino» (Vogelsang 2014, 549), senza alcun compromesso. Il rispetto di tale legge era premiato con una serie di vantaggi a livello sociale, mentre è interessante vedere come sia Samarani (2008, 319) che Vogelsang (2014, 550) descrivano, rispettivamente il peso della politica di pianificazione familiare e delle misure repressive, come problemi riguardanti le sole donne: alle donne toccava il peso della pianificazione, spesso anche attraverso metodi che mischiavano pubblico e privato, come nel caso della «formulazione di liste procreazione nelle quali si dava conto della situazione in ogni giurisdizione amministrativa e unità di lavoro, mentre gli uomini sono stati coinvolti in misura decisamente limitata» (Samarani 2008, 319). Secondo Scarpari (2015, 25) chi si fosse attenuto alla legge poteva godere di un certo tipo di agevolazioni, mentre erano previste ammende per chi trasgrediva. Sono le donne, inoltre, ad essere colpevoli di aver partorito troppi figli, a dover affrontare le misure repressive: «mentre l'osservanza di questo progetto veniva premiata con buone abitazioni, posti a scuola e altri vantaggi, ogni donna che partorisse più bambini doveva fare i conti con misure repressive: multe, abitazioni peggiori, ma anche aborti coatti, fino al nono mese di gravidanza» (Vogelsang: 2014, 550). Samarani (2008, 319- 320) segnala l'uso della violenza, di mezzi coercitivi e abusi (Scarpari 2015, 25), che erano preferiti all'introduzione di incentivi, come istruzione e libero controllo delle nascite (Bricker e Ibbitson 2021, 188). Inoltre, come per la maggior parte delle politiche coercitive, questa si dimostrò, oltre che più drammatica ed invasiva del previsto (Scarpari 2015, 25), anche controproducente, in quanto fece rallentare il tasso di natalità cinese proprio quando il benessere economico e l'evoluzione tecnologica stavano permettendo un aumento dell'aspettativa di vita. Così facendo, nel 2050 l'età media cinese sarà di cinquant'anni, molto più vicina a quella del vecchio Giappone, che a quella degli Stati Uniti, con cui la Cina vuole competere a livello economico (Bricker e Ibbitson 2021, 189). Se la flessibilità e l'autonomia dei governi locali permise comunque il contenimento delle nascite - si stima che la popolazione cinese conterebbe oggi 400 milioni di persone in più se la legge non fosse stata applicata con rigidità - questi furono al contempo promotori di abusi di diverso tipo. Tra questi bisogna citare aborti forzati, sterilizzazioni e ricatti. Parallelamente, «è convinzione comune che la popolazione cinese sia superiore a quella ufficialmente dichiarata, il che rende comunque centrale anche per il futuro il compito della programmazione demografica» (Samarani 2008, 320); vi sarebbe quindi parte di una generazione non registrata all'anagrafe, con tutto ciò che questo può comportare, soprattutto in Cina²⁷.

²⁷ Si veda la problematica dell'*hukou*, come nel caso delle popolazioni migranti (Scarpari 2015).

1.2.3 Anni Ottanta: contraddizioni e convivenza tra tradizione e modernità

Secondo Yang (1999, 51) nel periodo successivo al maoismo si assistette a una rinnovata femminilizzazione delle donne, parallelamente a una nuova mascolinizzazione, in quanto nella cosiddetta nuova società socialista, a differenza della vecchia che aveva preceduto la Liberazione, uomini e donne, in modo indifferente, erano bloccati nelle unità di lavoro, equiparati in tutto e per tutto, o quasi. Il Partito aveva sempre un occhio su di loro, i quali non potevano avere ambizioni né una dimensione totalmente autonoma e individuale. Con la morte di Mao, la situazione a mano a mano si modificò:

Nel 1977, il periodo peggiore era passato. La Rivoluzione culturale era finita, la vita quotidiana dei Cinesi non era più terrorizzata dalla politica. Si poteva di nuovo leggere letteratura, ascoltare musica classica, eseguire danze popolari, fare sport. Si tornarono a celebrare le feste tradizionali e le religioni rifiorirono [...]. La società cinese acquisiva libertà, e imparò nuovamente che cosa fosse il tempo libero [...]. Di nuovo gli esseri umani poterono riappropriarsi della vita ed essere lasciati in pace. (Vogelsang 2014, 537-38)

Con la ripresa della normalità, cambiarono i politici in posizione di comando e con essi il livello di apertura della Cina al mondo. Fu con una Cina di «'epoca nuova' (*xin shiqi*), caratterizzata dalla liberalizzazione e dall'apertura verso l'esterno» (Vogelsang 2014, 541) che si assistette negli anni Ottanta a una “febbre culturale” (*wenhua re*). Sempre Vogelsang (2014, 541) segnala come la stessa tradizione culturale fu messa in discussione sotto il nuovo influsso dell'Occidente. L'assurdità e la tragedia della politica maoista risultarono evidenti solo molti anni dopo; tra le problematiche escluse dall'attenzione pubblica vi era anche il fatto che l'infertilità crescente fosse passata inosservata: tra gli anni Ottanta e Novanta molte coppie iniziarono a rivolgersi alla medicina cinese per essere aiutate ad avere un figlio. (Farquhar 1991 in Bray 2009, 194). È già negli anni Ottanta che si assiste alla necessità di rinascita della nazione cinese e che la modernizzazione, diventata occidentalizzazione, riprese vita all'interno di un contesto molto più conflittuale e violento: al centro vi sono la sopravvivenza della tradizione e lo sviluppo della nazione; la tensione è data dal difficile rapporto tra nazionalismo e occidentalizzazione. Si assiste, quindi, a una denuncia e allo stesso tempo ammirazione della cultura tradizionale. Negli anni Ottanta e Novanta, infatti, molte donne cinesi avevano lasciato i propri impieghi nel settore pubblico o avevano subito un declassamento sul posto di lavoro. Allo stesso tempo, molti media chiedevano il ritorno delle donne nel luogo del focolare. Diverse ragioni furono addotte, tra cui: il lasciare spazio agli uomini disoccupati; risolvere il problema della (mala) gestione della casa, nel momento in cui entrambi i componenti della coppia o entrambi i genitori lavorassero; eliminare il peso che le aziende dovevano sostenere nel momento in cui le donne richiedevano permessi o benefit relativi alla maternità, come se il lavoro delle donne valesse meno e come se le donne non dovessero già reggere sulle proprie spalle un carico doppio di lavoro, quello

domestico, come in epoca maoista, o come se non fossero più capaci di reggere metà del Cielo. Inoltre, si temeva che il fatto che le donne che lavorassero potesse condurre a una cattiva educazione dei figli e che una riduzione della scelta di allattare determinasse un problema nel rifornimento di latte vaccino (Yang 1999, 52-53). Infine, «negli anni '90 la politica era stata significativamente modificata: mentre le aree urbane avevano mantenuto la politica del figlio unico, avere un secondo figlio era accettato nella maggior parte delle aree rurali» (Johnson et al. 1998, 475 in Bray 2009, 194). Prima di essere abolita dalla Corte Suprema cinese nel 2013, è evidente che abbia causato gravi violazioni dei diritti umani (Stillone 2021). Il 28 dicembre 2013, senza abbandonare del tutto le restrizioni, si è vista l'attenuazione della legge con la possibilità di avere due figli nel momento in cui uno solo dei partner fosse figlio unico (Scarpari 2015, 27). Nonostante ciò, si continuarono a riscontrare scandali e coercizioni: solo nel 2016, «allarmato dalla scarsità delle nascite [...] il governo cinese ha finalmente messo un termine alla sua odiosa politica del figlio unico, prodotto di un'ideologia e burocrazia impazzite» (Bricker e Ibbitson 2021). Al giorno d'oggi gran parte dei giovani adulti sono figli unici o hanno, al massimo un fratello e una sorella. Lo squilibrio tra maschi e femmine è in crescita costante, si stima che nel 2025 vi saranno almeno 30 milioni di maschi in più, i cosiddetti "rami secchi". Solo il Tibet ha un equilibrio tra i sessi in linea con la procreazione naturale, mentre quattordici province - per la maggior parte nell'Est e nel Sud - hanno una percentuale di 120 maschi ogni 100 femmine, tre province di oltre 130 (Hesketh, Li e Zhu 2005; 2009 in Scarpari 2015, 25). Tra le conseguenze della politica del figlio unico vi è sicuramente una disparità numerica tra maschi e femmine. Ad oggi mancano le donne: in Cina, le stime del 2010-2015 parlano di una discrepanza tra il numero effettivo di donne all'interno della popolazione e di quello previsto se non ci fosse una preferenza per il figlio maschio di 68 milioni (Seager 2020, 78-79). «La politica del figlio unico ha coinvolto tre generazioni, troppe secondo gli esperti, che stimano una perdita di oltre 3 punti percentuali di PIL fino al 2050 se la situazione non verrà modificata rapidamente» (Scarpari 2015, 25). Secondo Bricker e Ibbitson (2021, 188-189) nel 2016, all'abolizione definitiva della legge si stima che fossero 400 milioni le nascite impedito, e 160 milioni di figli unici. «La politica del figlio unico fu la peggiore manifestazione dell'autoritarismo del Paese» (Bricker e Ibbitson 2021, 188).

In conclusione, la disuguaglianza di genere fu un punto nevralgico dei mutamenti storici e politici del XX secolo. Le modalità con cui essa fu esplicitata e gestita non furono sempre omogenee e unitarie. Quello che rimase costante per tutto il dibattito sulla condizione delle donne (compresa la fase di rimozione durante la Rivoluzione Culturale) fu la subordinazione della questione femminile a obiettivi preponderanti, dall'assicurazione di una famiglia per il continuo della discendenza e il rispetto dei valori del rispetto della pietà filiali, alla costruzione della nazione fino all'edificazione della società socialista (Ceccarelli, 2021). Inoltre, in Cina ancora oggi «la maggiore parte delle

informazioni riguardanti il periodo della gravidanza, del parto e della maternità sono tradizionalmente fornite dalle donne più anziane della famiglia, spesso madri o suocere, ma anche da amiche che hanno già avuto dei figli». La cultura della gravidanza e del parto nella società cinese contemporanea sono quindi influenzati dai fenomeni globali contemporanei, ma allo stesso tempo continuano ad avere un forte legame con la tradizione e la medicina cinese tradizionale (Forni 2013, 96-97). Tutti questi elementi sono significativi del tipo di società e di cultura che si è tramandata e ha ancora presa nella dimensione contemporanea cinese. Ritengo quindi utile provare a descrivere quello che era il contesto storico relativo alla condizione femminile nel momento in cui si colloca la produzione artistica delle artiste cinesi contemporanee da me prese in considerazione, ovvero dalla fine degli anni Ottanta in avanti. Guardare alle condizioni storiche delle donne e alle forze sociali in campo è fondamentale per capire le dinamiche dell'epoca, soprattutto in relazione al pensiero femminista cinese. Yang (1999, 63-64) tentò di descrivere lo spazio nella dimensione pubblica che le donne hanno provato a ritagliarsi fino ad oggi, stretto nella morsa composta da due poteri fortemente maschili, lo Stato e il mercato economico, che guidano e determinano spazi e possibilità delle donne stesse. Entrambi contribuirono alla sopravvivenza di schemi ed elementi retrogradi che consolidarono la posizione della donna nella sfera domestica, le relegarono in posti di lavoro di basso livello e le resero ancora più dipendenti dal desiderio maschile. Quelle citate in questo capitolo ritengo siano testimonianze significative della situazione culturale e sociale della Cina del Novecento, e sono state da me selezionate per sondare la concezione della maternità nella Cina moderna e contemporanea a partire da categorie di pensiero molto antiche, ma che in un modo o in altro si sono sempre riproposte, quando non sono state volutamente tramandate, come dimostrato attraverso l'exkursus storico di questo capitolo. Vedere come le artiste cinesi contemporanee siano state e siano tuttora influenzate da queste dinamiche nella loro produzione artistica, che essa riguardi più o meno esplicitamente la maternità, è una parte importante del focus di questo elaborato. Allo stesso tempo, però, oltre a identificare gli elementi attivi e le attrici passive di questa dimensione di controllo del corpo e delle decisioni delle donne cinesi in ambito di maternità, e della produzione delle artiste cinesi contemporanee, vorrei anche analizzare come le loro creazioni artistiche possano essere letta come una risposta, una reazione, una sfida a tutte le imposizioni a cui sono state sottoposte negli anni in quanto donne, esseri umani senzienti in grado di dare la vita.

Capitolo 2: Conseguenze, sviluppi e teorie in gioco nell'arte femminile e femminista cinese dalle politiche di apertura in avanti

2.1 1989: punto di non ritorno e apertura per le voci alle donne nell'arte cinese

Il precedente capitolo ha descritto il contesto relativo alla condizione femminile, che comprende di conseguenza anche quella delle madri, considerando le dinamiche storico culturali e prendendo in considerazione concetti filosofici ed episodi storici che hanno determinato la percezione della donna e delle madri in Cina fino al Ventesimo secolo. Questa impostazione ha quindi determinato le condizioni e ha fatto da background al tipo di produzione artistica delle artiste cinesi contemporanee qui prese in considerazione, a fine Ventesimo secolo. Volendosi soffermare su opere d'arte riguardanti la maternità realizzate da artiste contemporanee cinesi dal 1989 in avanti, nel seguente capitolo si analizzeranno le conseguenze, gli sviluppi e le teorie in gioco nel mondo dell'arte dalle politiche di apertura in poi. Ciò comprende l'analisi dei cambiamenti artistici in Cina e la nascita di una vera e propria arte femminile e femminista cinese, le cui radici sono da ricercare anche nel femminismo occidentale e in quello statale cinese. Inoltre, la parte finale del capitolo vuole considerare come, proprio a partire dalle teorie prese in analisi, nuove strategie siano state create e siano adottabili da donne e madri artiste nel mondo dell'arte. Partendo dal contesto sociale e politico descritto nel capitolo precedente, infatti, risulta evidente che in Cina le donne non potessero avere accesso al mondo intellettuale e artistico allo stesso modo degli uomini. Dal punto di vista artistico, questo comportò la mancanza di una forte presenza femminile nelle arti visive fino a fine anni Ottanta (Lu 2010, 597). Con il periodo di riforme e aperture (*gaige kaifang* 改革开放), avviate da Deng Xiaoping a fine anni Settanta, nei decenni successivi si assistette ai primi esempi di rappresentazione delle difficoltà attraversate dalla popolazione cinese negli anni sotto Mao (Scarpari 2015, 24). Questi furono accompagnati dalla ricerca di un'arte più individualista. Alcuni esempi frutto della reazione e produzione artistico-culturale immediatamente successiva furono la "letteratura delle cicatrici" e la prima mostra del gruppo Stelle nel 1979, fino ad arrivare alla celebre mostra *China/Avantgarde* del 1989 e al cinema degli anni Ottanta e Novanta. Fu nella cosiddetta Nuova Era successiva al 1979, in cui la cultura cinese divenne un «contrattacco della cultura patriarcale contro l'uguaglianza di genere dell'epoca precedente» (Dai 1999, 202), che la voce delle donne iniziò a emergere e ad avere un peso. «Cosa fanno le artiste nell'era post-Mao e post-1989?» (Pesaro 201, 28). La prima mostra del collettivo Stelle (fig. 2) – in cinese 星星 *xingxing*, fondato da Huang Rui 黄锐, Ma Desheng 马德升,

Wang Keping 王克平 e Qu Leilei 曲磊磊 - del 27 settembre 1979,²⁸ fece la storia, segnando di fatto un punto di non ritorno nello sviluppo dell'arte cinese. In seguito, ciò sarebbe avvenuto anche con la mostra *China/Avanguardie* del 1989, che segnò non solo «un allontanamento radicale dal realismo socialista dell'arte pubblica dell'era Mao» (Weaver 2020), ma anche la strada dell'arte contemporanea cinese dei successivi decenni. La mostra del 1979 fu di fatto anche una sfida in risposta e netto contrasto con il ruolo – strettamente politico e di propaganda - che l'arte aveva ricoperto fino ad allora: dal 1949, infatti, in Cina «l'arte era considerata uno strumento importante per educare e unificare il popolo nell'obiettivo di ottenere una società di successo» (Karetzky, Zhang, 2020, 4). Fu, infatti, in seguito al periodo di aperture di fine anni Settanta, che gli artisti, sia uomini che donne, si avvicinarono a un'arte più individualista (Tao 2020, 67). Allo stesso tempo, le necessità e le caratteristiche dell'arte che si svilupparono proprio in seguito al periodo di apertura, risvegliarono una coscienza femminile sempre più critica nei confronti di un'esperienza artistica esclusivamente maschile, con ciò che ne conseguiva, per artisti e fruitori, che cambiò solo decenni dopo²⁹ (Tao 2020, 66). Le artiste «si resero conto della necessità di unirsi, di imparare l'una dall'altra e di incoraggiarsi a vicenda mentre insieme si muovevano per creare uno spazio per lo sviluppo dell'arte femminile». Così iniziò il risveglio di una coscienza femminile e l'ascesa della soggettività femminile negli anni Ottanta (Tao 2020, 67). Alla mostra delle Stelle del 1979, che presentò una varietà di stili e tecniche prima difficilmente immaginabili sulla scena pubblica dell'arte cinese, fece seguito il movimento della Nuova Onda '85, che vide «un'esplosione di pratiche artistiche in tutto il paese» (Weaver 2020). Il 1980, a solo un anno di distanza dalla prima mostra delle Stelle, vide il riconoscimento ufficiale degli artisti che avevano appeso le loro opere sulle recinzioni del National Art Museum of China (NAMOC), a Pechino, e che ora esponevano al suo interno.



Figura 2 Prima mostra del collettivo Stelle, 1979, parco vicino alla China Art Gallery.

²⁸ Ve ne saranno due ufficiali in Cina, a cui ne seguiranno almeno altre otto, anche al di fuori della Cina continentale (Weaver, 2020).

²⁹ Bisognerà attendere fino agli anni Novanta per assistere a collettivi e alla fuoriuscita dall'ombra e dagli appartamenti delle stesse artiste, in cui esponevano, dell'arte femminile cinese (Karetzky, Zhang, 2020, 3).

«Questa notevole transizione preannunciava la mostra *China/Avant-Garde*, con la sua arte non ortodossa e le sue performance, presso la stessa istituzione» (Weaver 2020) che si sarebbe tenuta dieci anni dopo. Fu negli anni Ottanta che si assistette alla necessità di rinascita della nazione cinese e che la modernizzazione divenne sinonimo di occidentalizzazione. Nonostante tutti gli sforzi fatti, «le donne oggi continuano a lottare per esercitare un controllo completo sul proprio corpo in una società ancora in parte rurale, nonostante l'ampia urbanizzazione e industrializzazione raggiunta negli ultimi decenni» (Pesaro 2021, 28).

2.2 La categoria di artiste e l'arte femminile cinese

In questa breve analisi del momento storico successivo alle riforme economiche, al periodo di aperture, alle influenze straniere, all'emancipazione ideologica, alla brama di esprimersi liberamente, che vide novità rilevanti dal punto di vista artistico, il 1989 fu un anno importante in quanto spartiacque e momento in cui la voce delle donne prese finalmente vigore nel Paese. Nel corso della mostra *China/Avanguard*, le cui basi furono gettate sia con la mostra delle Stelle nel 1979 (Weaver 2020) sia con la *Large-Scale Slide Exhibition of New Wave Art*, conosciuta come il *Simposio di Zhuhai* del 1986, e il *Symposium on the Making of Chinese Modern Art* del 1988 (Jiang 2021, 11), uno delle opere più significative fu *Dialogue*³⁰ (fig. 3) e l'ambigua performance di Xiao Lu 肖鲁 (1962-). Questi furono considerati da Taliesin (2015, 31) e Goodman (2009, 25) come il punto di partenza dell'arte contemporanea femminista cinese. L'artista sparò due colpi di pistola allo specchio compreso tra le due cabine telefoniche che componevano l'opera (Gao 2011, 158).



Figura 3 Xiao Lu 肖鲁 (1962-), *Duihua* 对话 *Dialogue*, 1989, installazione e performance *Qiangsheng* 枪声 *Gunshot*, performance, 5 febbraio 1989, China Art Gallery, Pechino.

Il gesto di Xiao Lu fu interpretato come un gesto politico, senza interrogarsi o interrogare l'artista a riguardo e ignorando gli aspetti più personali nascosti dietro la sua performance (Cui 2015, 113),

³⁰ L'opera *Dialogue*, oltre alle due cabine telefoniche al cui interno erano state posizionate due fotografie in bianco e nero a grandezza naturale. Tra le due cabine era posizionato uno specchio, davanti al quale vi erano un piedistallo e un telefono (Goodman 2009, 25).

ignorando come questo fosse un atto di ribellione sia nei confronti della propria famiglia che una «dichiarazione di autoprotezione, in opposizione alla concezione comune delle donne come impotenti» (Gao 2011, 162). Xiao Lu divenne un'eroina giovanile, precedendo gli spari degli scontri dei mesi successivi (Goodman 2009, 27) e la cui azione fu definita «il primo sparo del Quattro giugno» (Gao 2011, 166). La natura dell'opera, della performance e dell'artista che le realizzò – appartenente alla generazione successivamente definita avanguardista, degli anni Ottanta e Novanta in Cina (Goodman 2009, 25) – segnarono un punto di rottura con la società tradizionale, ma anche con quella dell'epoca, influenzata da una retorica patriarcale, in cui le donne, e le artiste per estensione, erano sottoposte al rispetto di ruoli di genere antiquati, anacronistici, stereotipati e tipici della cultura inegualitaria tradizionale cinese (Taliesin 2015, 31). La mostra del 1989, chiusa definitivamente³¹ in anticipo rispetto al previsto (Gao 2011, 164), concluse il movimento iniziato nel 1986 quando Gao Minglu (1949-) coniò il termine *85 Meishu yudong* (Jiang 2021, 10), in italiano Nuova Onda '85, definendone la complessità e segnando un nuovo punto di partenza per l'arte contemporanea (Gao 2011, 166), essendo essa stessa la prima mostra avanguardistica di arte contemporanea (Gao 2011, 158), oltre che la prima mostra di larga scala tenutasi in Cina dopo l'apertura all'Occidente (Gao 2011, 166). Le richieste di democrazia, già iniziate con il collettivo Stelle, sfilando dieci anni prima con lo slogan "Vogliamo la democrazia politica! Vogliamo la libertà artistica!" che identificherà il collettivo a vita, si conclusero a Tienanmen, a cui seguì un importante esodo di artisti fuori dal Paese (Weaver 2020). Una delle prime conseguenze della mostra del 1989 fu il cosiddetto "Post-89", che «si riferisce a un fenomeno artistico per cui gli artisti hanno continuato a sviluppare nuovi pensieri e lavori derivati dal movimento artistico dell'85» (Jiang 2021, 11), seppur dal 1989 non vi saranno più collettivi, ma movimenti artistici come il Pop Politico (*Zhengzhi bopu*) e il Realismo Cinico (*Wanshi xianshi zhuyi*). Inoltre, la globalizzazione del mercato e i cambiamenti sociali seguiti al periodo di aperture di fine anni Settanta trasformarono la scena artistica cinese negli anni Novanta e fornirono nuove opportunità fondamentali alle donne artiste per ottenere visibilità. Durante gli anni Novanta, numerose furono le occasioni in cui le praticanti ebbero modo di esporre, di far conoscere i propri lavori e le proprie idee. Nel 1990 fu organizzata la mostra *Nü huajia de shijie* 女画家的世界 (Mondo delle pittrici), la prima incentrata sulla prospettiva delle donne, attraverso i pensieri, i progetti, le speranze delle stesse artiste espressi nelle loro opere. «La mostra ha inequivocabilmente annunciato l'arrivo dell'arte femminile in Cina», accompagnata dalla comparsa di critiche d'arte che giudicarono negativamente l'elemento patriarcale delle istituzioni artistiche, sottolineando quanto un cambiamento fosse urgente e necessario (Tao 2020, 67). Nel 1994, infatti, fu pubblicato sul settimo inserto del *Jiangsu Art Monthly*

³¹ La mostra fu chiusa due volte nel corso dei quattro mesi di apertura (Gao 2011, 143).

il primo articolo riguardante l'arte che comprendesse un'analisi a partire da una prospettiva femminista, "Emerging from the abyss: A letter to women artists and critics" di Xu Hong (1957-). Nonostante ciò, rimane difficile stabilire quando l'arte delle donne sia nata in Cina. Un altro scritto che merita di essere citato è la retrospettiva storica sull'arte femminile cinese del Ventesimo secolo condotta da Tao Yongbai nel catalogo del 1998 della mostra *A Century of Women's Art*. All'inizio del Ventesimo secolo, le donne cinesi iniziarono la lotta per la loro indipendenza, la loro liberazione e per un ampliamento dei diritti civili (Lu 2010, 590). «Tuttavia, sarebbe immaturo considerare le artiste e le loro opere di diversi periodi come espressione del movimento femminista o della sua forza. In realtà, la maggior parte delle donne impegnate in attività artistiche erano motivate dal loro innato amore e dalla loro naturale predisposizione» (590-591). Nonostante ciò, la posizione delle artiste nella storia dell'arte contemporanea fu determinata e fortemente influenzata dalla loro posizione sociale e dalla inferiorità rispetto alla controparte maschile, in quanto spesso, se non sempre, ritenute secondarie, deboli, dipendenti rispetto agli uomini. Fu proprio attraverso le pratiche artistiche che le donne iniziarono a mettere in discussione i criteri per cui la loro posizione sociale, e di conseguenza artistica, fosse tale. Entrambi i testi sopracitati sottolineano come la selezione e la valutazione delle opere delle artiste di fatto fosse condotta da gruppi di uomini che, perpetuando gli standard tradizionali senza mettere in dubbio lo status quo, selezionavano quei lavori dell'arte femminile che potessero rispettarli (Lu 2010, 591). Il fulcro del discorso, non sono tanto le tematiche trattate dall'arte femminile, seppure sia un aspetto interessante e rilevante, ma si tratta di considerare «le posizioni e i diritti delle donne artiste nelle attività artistiche e il loro status e valore nella storia dell'arte» (592). Oltre ai criteri di selezione, Xu Hong sottolineò anche il dominio in campo artistico della produzione maschile, quantitativamente totalizzante sia nelle mostre che nel mondo accademico, e messa molto più in luce di quanto fosse l'arte femminile, confinata agli appartamenti privati (Karetzky 2020, 3), quasi per non disturbare eccessivamente, come ogni brava donna in un sistema patriarcale dovrebbe fare. Sempre Xu Hong, nell'articolo del 1994, menzionò il femminismo e sollecitò le artiste cinesi a uscire dalla fossa «dell'impotenza creata per loro dagli uomini nel modo dell'arte» (Lu 2010, 592). Sempre Lu (592) sottolinea però come Xu non si sia interrogata effettivamente sui motivi sia della minore presenza femminile in ambito artistico in Cina, sia perché gli stessi criteri fossero stilati dagli uomini, attribuendo ciò al sistema sociale millenario di stampo patriarcale cinese. La verità, invece, anche determinata dal tipo di società, vede le donne vittime di questo sistema, nel senso che la mancanza di uguali opportunità in campo sociale ne ha determinato un accesso ridotto alle opportunità artistiche e culturali, in cui quindi gli uomini negli anni hanno guadagnato sempre più autorità, conoscenze e controllo. In entrambi i casi, ciò rese sicuramente più difficile per le donne accedere e trovare un proprio posto all'interno del mondo dell'arte, che sempre secondo Xu (in Lu

2010, 592) continuava a discriminare le donne, la cui arte era spesso ignorata e la cui voce, silenziata fino ad allora era ora difficile da (ri)trovare anche da parte delle stesse artiste. La paura di Xu (in Lu 2010, 593) era che l'approccio che aveva caratterizzato la generazione avanguardista, composta quasi esclusivamente da uomini, si perpetuasse oltre gli anni Novanta, in cui seppur faticosamente i vari ambiti culturali e artistici si stavano aprendo alle donne (597). Sorprende che nel riportare ciò, Lu (593) aggiunga che «le artiste sono state in vario modo coinvolte nelle attività dell'arte mondiale, sia d'avanguardia che tradizionale», ma che fu solo dal 1995 che si iniziò a parlare esplicitamente, con articoli e mostre, di artiste in quanto donne. Xu Hong concentrò la propria analisi su diversi aspetti: in primo luogo il concetto di arte femminile, cosa costituisse il linguaggio femminile e la posizione dell'arte femminile nella storia dell'arte cinese contemporanea. Questo genere di domande, anche all'interno del mondo dell'arte e tra le artiste stesse iniziò prendendo in considerazione il movimento artistico dall'inizio degli anni Ottanta in poi. Un'altra questione ancora più importante e complessa da risolvere era: se l'arte femminile esisteva, allora come riuscire a distinguerla da quella maschile? (Lu 2010, 593-594). Questo è di fatto un interrogativo frequente nel mondo dell'arte, fra critici, storici e accademici, ma «in un mondo che cerca l'uguaglianza nel considerare i sessi, è una domanda difficile» (Karetzky, Zhang, 2020, 3). Secondo l'artista Yan Ping, la distinzione dovrebbe basarsi sulla passività del ruolo delle donne nella società, in quanto elemento determinante nell'autocomprensione femminile, in quanto, escluso questo elemento, non vi è alcuna differenza riconoscibile nella razionalità o percezione umana che distingua nettamente uomo e donna. A fine anni Novanta, le critiche e artiste cinesi, tra cui Xu Hong, Tao Yongbai e Liao Wei, tentarono di rispondere alla domanda posta da Xu Hong, guardando all'arte femminile del passato: «Il punto di vista femminista [cinese] insisteva sul fatto che se l'arte femminile non fosse stata posizionata e valutata correttamente, allora le storie dell'arte del passato avrebbero dovuto essere riviste o addirittura riscritte» (Lu 2010, 593-594). Un simile approccio storico fu adottato anche da Jia Fanzhou (2017 in Lu 2010, 595) parlando di un contesto proprio delle donne nel momento in cui queste si fossero unite per esporre le proprie prospettive, cosa che non avvenne fino agli anni Novanta con le Sirene; fino ad allora le artiste avevano tentato di avere successo in un ambiente dominato da uomini, rispettando i loro standard, stando alle loro regole. A fine anni Novanta il numero stesso delle artiste crebbe e con esso anche il numero delle mostre che le vedeva protagoniste (595); Tao (2020, 68) sottolinea come con l'esplosione delle mostre dedicate alle artiste e all'interesse nei confronti dell'arte femminile – come testimoniano le mostre del 1998 *Shiji nǚxing* 世纪-女性 (*Century-Woman*) a Pechino, a cui seguirono nello stesso anno la mostra *Yixiang yu meixue: Taiwan nǚxing yishu zhan* 意象与美学:台湾女性艺术展 (*Mind and Spirit: Women's Art in Taiwan*) a Taipei e *Die Hälfte des Himmels: Chinesische Künstlerinnen* (*Half of the Sky—Chinese Women's Art*) a Bonn, in Germania, a distanza di otto anni

dalla prima sopraccitata *Nü huajia de shijie* 女画家的世界 (Mondo delle donne artiste) - le donne uscirono dal baratro del silenzio: esse «non erano più gli oggetti senza voce della pittura, della letteratura o del voyeurismo, ma erano ora le sue creatrici. Qui iniziò il viaggio dell'arte femminile cinese verso l'abbraccio della soggettività femminile». Lu (2010, 595) segnala, però, che ciò non pose l'arte delle donne al centro dell'attenzione: al contrario, considerare l'arte femminile come una categoria indipendente e distaccata dall'arte maschile significava rafforzare gli assunti sulla femminilità e sull'essenza dell'arte femminile, che in quanto tale era secondaria all'arte maschile, potendo comunque mascherarne il potere e l'autorità. Sebbene con gli anni Novanta e l'apertura della società cinese, i diritti delle donne iniziarono a emergere, questo, però, non significò automaticamente l'abbandono del discorso sull'autenticità femminile, che non era scomparso. La caratteristica principale dell'arte femminile negli anni Novanta, infatti, era il fatto di essere “altro” dall'arte maschile, dai discorsi maschili e solo successivamente dalla ricerca di valori personali da parte delle sue esponenti. I critici si erano quindi interessati alle artiste principalmente per l'aumento del numero di mostre. Allo stesso tempo, fu anche grazie all'utilizzo di diversi media – installazioni, performance, mixed media – da parte delle artiste, senza che il loro genere fosse messo sempre in primo piano e si sovrapponesse all'opera stessa, che il mondo dell'arte fu quasi costretto a considerare il ventaglio di possibilità offerto dall'arte femminile, e questa volta sotto una luce diversa da quanto fatto in precedenza (Lu 2010, 596). È interessante vedere come, nel momento in cui le artiste emersero sulla scena pubblica, queste siano state anche in grado di essere padrone di media diversi dalla mera pittura e scultura. Il ruolo nel campo artistico diventa quindi cruciale nel distruggere i limiti relativi alla questione di genere, ma anche dei diversi media, nell'ottica di creare un nuovo tipo di ricerca ed espressione (Nochlin 2006, 27). Nonostante ciò e nonostante il loro posto fosse ben lontano dall'essere assicurato e sicuro e nonostante la maggior parte delle artiste continuasse a non fidarsi completamente del mondo dell'arte a prevalenza maschile, i cambiamenti iniziati con gli anni Ottanta fornirono le basi per lo sviluppo della stessa arte femminile nel corso del decennio successivo, quando prese piede effettivamente. Una volta accordata maggior libertà nelle arti visive, allora è stato possibile per le artiste cinesi iniziare un certo tipo di ricerca personale e indipendente. Allo stesso tempo, ciò determinò che «anche l'arte femminile, in quanto componente dell'arte dell'umanità, acquisì il diritto all'autoespressione e questo è stato un fatto fondamentale» (Lu 2010, 597). Già negli anni Novanta ci si rese conto che era stato un errore relegare l'arte femminile al silenzio e all'anonimato (597). Secondo Jia Fangzhou (2017 in Tao 2020, 68-69) è stato a fine Ventesimo secolo, che le artiste iniziarono a distinguersi attivamente, sia dalla controparte maschile sia dalle artiste dei decenni precedenti (Lu 2010, 599). Le artiste di fine Ventesimo secolo si dovettero confrontare con la propria identità, affermando e allo stesso tempo transcendendo lo status di donne contemporanee,

tentando di annullare i limiti psicologici imposti dalla tradizione nel tentativo di recuperare la storia perduta della soggettività femminile. Nonostante la forza di questo processo, le artiste rimasero escluse dal mondo degli uomini e incerte sul fatto di volervi partecipare effettivamente, in quanto trascendevano gli stereotipi pittorici ideati dagli uomini. «Non più "animaletti" culturali, o meri oggetti da vedere, discutere o dipingere, le donne si affermarono come attori sicuri e vitali di una nuova cultura costruita insieme alle loro controparti maschili» (Jia 2017 Tao 2020, 68-69). Le distintive implicazioni culturali e fecero sì che l'arte femminile fosse conosciuta e diventasse parte dello sviluppo dell'arte contemporanea, spostando l'arte delle donne dai margini della produzione culturale al suo centro. Sono le artiste in primis ad avviare la nuova ricerca sull'identità femminile; allo stesso tempo, è interessante come Jia (2017 in Tao 2020, 68-69) sottolinei una continua interdipendenza e oscillazione delle artiste tra una coscienza del sé più emotivo e privato, le esperienze personali, le loro vite, i loro corpi e il ricorso a immagini stereotipate: elementi floreali, scene familiari e di madri e bambini che giocano, intrappolati in una bolla, distanti dal contatto con la realtà e prive di qualsiasi significato culturale più elevato (Tao 2020, 68-69). Infatti, proprio quando i critici erano impegnati a discutere del ritorno delle caratteristiche tipiche dell'arte femminile, le artiste risposero con una voce più forte di quello che ci si sarebbe aspettato, parlando attraverso le proprie opere e usando proprio quegli elementi iconografici, come i fiori, che fino ad allora avevano simbolizzato qualità intese come tipicamente femminili e che ora, sotto l'istanza di una nuova resistenza e autoproclamazione, divennero armi nelle mani arrabbiate delle artiste (Lu 2010, 597-598). Artiste come Zhu Bing (1964-) e Liao Haiying (1968-) ripreso il motivo floreale rispettivamente per renderlo molto d'impatto e sensuale - vedasi la serie *Rose* (1999) e *Rose in Heaven* (1995) – o per antropomorfizzare l'elemento floreale e usarlo in rappresentazioni di organi particolari, come in *Two Corns* (1998) e *Comfortable* (2006). Sempre l'elemento floreale e il colore rosa, tipicamente associati alle donne, ritornano anche nelle opere di Feng Jiali, *Noisy Pillow* (1997) e *Poetry of Bamboo no. 4* (1999). Nella prefazione di Armstrong 2006, xii è interessante la riflessione secondo la quale «[...] la donna nell'artista colora la sua esperienza artistica con il fatto che non è la norma, che non occupa una posizione universale, che sarà sempre guardata dagli altri, e quindi da sé stessa, almeno a volte, come altra ed estranea, come eccezionale, come diversa per definizione». Ciò però non può che essere positivo, o almeno dovrebbe essere vissuto come tale secondo Armstrong (2006, xii), come espansione dell'artista e della persona dietro l'artista. Questa apertura o rottura non può che essere di beneficio, anche per gli uomini, in quanto è proprio dalla diversità, dal nuovo e dall'imprevisto che si condivide e si crea l'umanità. Questa visione permette di capire anche come la definizione di artista (donna) sia una costruzione: in questa, il suo essere donna – inteso come ciò che la definisce - e portatrice di alcuni valori considerati intrinseci alla sua natura, quali «piccolezza, domesticità,

interiorità, superficialità, artificialità, animalità, mobilità, incoerenza, irrazionalità, particolarità, pluralità, supplementarietà, e così via» (Armstrong 2006, xii) sono ugualmente costruiti e non “naturalisti”. Tutte queste qualità sarebbero mancanze paragonate alle caratteristiche tipicamente maschili, che dovrebbero essere intese semplicemente come differenze. Armstrong (2006, xiii) si chiede quindi quanto questa considerazione delle differenze sia rilevante, se abbia o meno un qualche impatto, se la differenza tra artiste e artisti abbia un senso. La sua risposta è sorprendente quanto concreta: «Penso che perché la figura dell'artista donna sia importante oggi, la sua arte deve fare qualche tipo di differenza, una differenza che ha a che fare con l'etica dell'estetica e nell'estetica»; e aggiunge inoltre che «lo scopo dell'artista, uomo o donna che sia, non è la celebrità, né ora, né per i posteri, né nell'appello millenario [...] ma l'arte» (Armstrong 2006, xiii).

Secondo Dai (1999, 203), però, le tendenze iniziate a metà anni Ottanta mostrano in ogni caso come solo le voci femminili fossero effettivamente in grado di portare alla luce una molteplicità di aspetti appartenenti solo alla sfera delle donne, insieme alla stessa identità femminile, forgiata dal patriarcato, e alle dinamiche maschiliste della società di cui gli stessi uomini sono vittime. Nochlin (2006, 27) sottolinea infine come senza incappare in una netta distinzione di stili artistici tra “femminile” e “maschile”, sia evidente come la diversa relazione tra gli artisti e lo spazio ne abbia influenzato la produzione. Questi sono tutti esempi di come la società e la cultura influenzarono un tipo di produzione artistica. Volendo prendere in considerazione la pratica artistica tra i vari tipi di voci femminili, è interessante notare come alcuni studi e alcune mostre di arte contemporanea cinese «sembrano trasmettere che il genere non è necessariamente rilevante per la pratica artistica» nella quale, però, le donne continuano ad avere un ruolo molto marginale (Merlin 2019, 9). Come Nochlin (2006, 23), anche Merlin (2019, 9) sottolinea come l'impianto teorico e le pubblicazioni accademiche nel mondo dell'arte non siano stati prontamente al passo con la produzione artistica riguardante il genere negli ultimi anni. Questo scollamento tra teoria e pratica ha determinato sia la realizzazione di mostre che consolidavano una visione superata nel mondo dell'arte, sia la mancanza della rappresentazione della portata del fenomeno del genere. Il genere, infatti, non è riducibile a un unico concetto, ma intesse una serie di relazioni complesse con «arte femminista (specificata come *nüxing zhuyi yishu*, non *nüxing yishu*), sessualità e retorica [...] corpo e politica queer» (Merlin 2019, 9) da cui nascono tematiche importanti da tenere in considerazione, tra cui una comprensione intersezionale sia del genere stesso che del femminismo. «La ricerca futura dovrebbe considerare ulteriormente le interazioni del genere con le nozioni di classe, etnia e attivismo, la creazione di linee temporali e storie, l'arte su Internet e i social media (Holmes 2018), l'affetto e l'effetto della pratica artistica sul pubblico, così come collegare la RPC con la più ampia area sinofona e la regione circostante (Merlin 2019, 9). È interessante notare come se da un lato, secondo alcuni studiosi, l'annullamento del genere

diventi un'arma per l'uguaglianza, per altri questo determini un appiattimento delle parti. Infatti, l'analisi di Dai (1999), mostra come negli stessi anni Novanta si assistette alla volontà di eliminare ulteriormente la voce delle donne attraverso una sovrapposizione e identificazione della produzione culturale femminile con quella maschile; l'uomo infatti era un soggetto completo, che in quanto autore, intellettuale, artista si fa portavoce non solo della cultura popolare, ma anche possessore della prospettiva, che riflette quella di tutti; al contrario, la visione delle donne restava invece incerta, confusa, soprattutto quando si tratta di esprimere il proprio genere. Quando le donne invece insistettero per potersi esprimere con una voce indipendente da quella degli uomini, volendosi allontanare da un tipo di rappresentazione e di espressione patriarcale, vennero tacciate di «stare adottando il tono stucchevole del discorso ufficiale e furono facilmente liquidate come una sorta di identificazione femminile con l'apparato statale» (1999, 203). Questi sono, quindi, i motivi principali per cui secondo Dai (1999, 203) nonostante tutti gli sforzi compiuti dalle donne negli anni, e nonostante il loro ingresso nello spazio culturale maschile – che ha permesso loro di creare altro dal monolite della prospettiva maschile - ancora ad oggi, manchi uno spazio culturale per le donne. Yang (1999, 63-64) tentò quindi di descrivere lo spazio nella dimensione pubblica che le donne hanno provato a ritagliarsi fino ad oggi, strette nella morsa composta da due poteri fortemente maschili, lo Stato e il mercato economico, che guidano e determinano spazi e possibilità delle donne stesse. Lo strumento fondamentale è rappresentato dal femminismo, in quanto proprio la lotta per l'ottenimento di una dimensione spaziale o culturale propria è un elemento fondamentale del femminismo (Chen 2011, 2). Secondo Nochlin (2006, 25) fu quindi la conquista di questa dimensione da parte delle donne, insieme alla loro relazione con lo spazio pubblico a rappresentare un ulteriore grande cambiamento. Quest'ultima relazione, infatti, è sempre stata complicata e impari fino dagli inizi del Novecento: lo spazio pubblico era per l'uomo un modo di manifestare il proprio potere e le proprie capacità, mentre per la donna far parte di esso significava essere associata ad atteggiamenti e definizioni negativi, tra cui il mestiere di prostituta. La sfera domestica era il loro mondo, a cui esse si trovarono confinate sia dalle teorie sociali che dalla rappresentazione pittorica» (Nochlin 2006, 25).

Secondo Nochlin (2006, 31) nonostante sia evidente come ci sia ancora tanto lavoro da fare per raggiungere una parità, il Ventunesimo secolo è il momento per il femminismo e per le artiste nel mondo dell'arte. La sfida, oltre a non fare passi indietro, sarà sicuramente quella di fare in modo che ci siano voci femminili nel panorama artistico attuale, che queste siano ascoltate, ma anche e soprattutto che la loro produzione sia vista e diffusa. Nel corso del Novecento è innegabile che vi sia stato un cambiamento; la figura di “donna nuova”, prima lavoratrice, socialista, forte, coraggiosa, volta al sacrificio, asessuata (Palatella 2021) e poi diventata anche artista e attivista contribuì a cambiare le cose. Secondo Karetzky (2020, 3) molto è cambiato in particolare dal 1998, quando i

lavori delle artiste dovevano essere scovati: «le mostre cinesi di donne sono in crescita, diverse donne artiste di spicco hanno mostre in Europa e negli Stati Uniti; e gli studiosi occidentali stanno scrivendo libri accademici che discutono vari aspetti della storia e del contesto antropologico e sociale dell'arte femminile cinese».

2.3 Dall'arte femminile all'arte femminista in Cina

Fu in questo contesto che nel 1998 la studiosa Patricia Karetzky incontrò per la prima volta le mogli degli artisti nella comune d'arte che era andata a visitare poco distante da Pechino. Una volta scoperto che anche loro erano artiste e chiesto loro di vedere le loro opere, la risposta fu un sussurro che esprimeva la volontà che il centro dell'attenzione fosse il lavoro dei mariti. Queste artiste, tutte neolaureate della più importante scuola d'arte cinese, la Central Academy of Fine Arts (CAFA), formarono successivamente il collettivo le Sirene (Karetzky, Zhang, 2020, 2). Il *Siren Art Studio* (SAS), in cinese *Sairen yishu gongzuo shi* 塞壬藝術工作, nato nel 1998 e composto da Feng Jiali 奉家丽, Cui Xiuwen 崔岫闻, Li Hong 李虹 e Yuan Yaomin 袁耀敏, è importante nel discorso di questo elaborato in quanto si presenta come il primo gruppo di arte femminista cinese. Queste artiste cercarono nuove forme espressive che gli permettessero di superare i limiti del linguaggio quotidiano, toccando allo stesso tempo discorsi di tipo identitario, sessuale, di genere (Tao 2020, 68). Seppure all'interno del collettivo gli stili artistici siano molto diversi, le quattro artiste hanno in comune il tema principale delle loro opere: il femminismo (Asia Art Archive, 2017). Lo stesso riferimento alle sirene, per il nome scelto per il collettivo, risale alla centralità delle figure femminili nelle loro opere, in un tentativo di ribaltare lo stereotipo delle sirene omeriche, esteriormente affascinanti e brutte interiormente. Il collettivo fu influenzato dalla teoria femminista occidentale, ma allo stesso tempo le loro opere videro al loro interno anche elementi che rimandavano allo stato della donna in Cina, come nel caso delle opere di Cui Xiuwen, tra cui la serie *Angel* (2006). Secondo Tao (2020, 68), fu con il *Siren Art Studio* che si assistette all'inizio dell'arte femminista cinese, posticipando quindi un momento storico, sociale e culturale di quasi dieci anni rispetto a quanto teorizzato da altri studiosi, come Goodman e Taliesin. È interessante, inoltre, che secondo una delle componenti del collettivo, Cui Xiuwen 崔岫闻, un vero sostegno al femminismo sarebbe stato quello di abbandonare il modello di femminismo perpetuato dagli uomini. Questo perché «le affermazioni sul femminismo, come tanti discorsi sulle donne, erano anche simboli sociali che la società patriarcale cercava di imporre alle donne» (Lu 2010, 600). Il periodo di riforme degli anni Ottanta e Novanta rappresentò un momento importante per le donne cinesi, in quanto apertura e chiusura. A partire da questo periodo, vi furono effettivamente le prime rappresentazioni nelle serie tv e le soap opera, i cui modelli rappresentati furono messi in discussione dalle donne stesse. Si assistette all'«inizio di una pubblica sfera

femminile di autoriflessione sul genere» (Yang 1999, 55). Questo però non significò la fine delle discriminazioni sociali nei confronti delle donne e le artiste fecero molta fatica a trovare i fondi necessari per la propria produzione. È ironico il paradosso per cui «in epoca maoista, quando più donne parteciparono alla produzione culturale, non crearono una sfera pubblica femminile, ma ora che uno spazio è sempre più ritagliato nello Stato per una sfera pubblica [femminile], molte donne incontrano difficoltà per accedervi» (Yang 1999, 55). Guardare alle condizioni storiche delle donne e alle forze sociali in campo è fondamentale per capire le dinamiche dell'epoca e cosa è stato tramandato fino ad oggi, soprattutto in relazione al pensiero femminista cinese.

2.4 Femminismo occidentale e femminismo di stato cinese: influenze e ripercussioni sull'arte

L'arte femminile cinese si è sviluppata in modo distinto e autonomo rispetto al femminismo occidentale. In Cina, infatti, mancava il contesto storico-sociale occidentale, fondamentale per lo sviluppo del primo movimento femminista in Europa e negli Stati Uniti. Allo stesso tempo, la Cina era anche storicamente priva di un movimento per i diritti delle donne. Yang (1999, 56) sottolinea come il femminismo occidentale fu caratterizzato da periodi di lotta, per cui gli sforzi compiuti permisero di apprezzare enormemente i diritti richiesti e acquisiti, o meglio conquistati. In Asia, e nello specifico in Cina, ciò non accadde, il femminismo fu una sorta di dono da parte dell'amministrazione statale. Inizialmente strumento degli intellettuali per opporsi al loro passato feudale, fu utilizzato successivamente sotto forma appunto di movimento di liberazione delle donne sia dal partito nazionalista che da quello comunista come mezzo per la rivoluzione, intrecciandolo agli interessi nazionali, quando non direttamente di Partito. La tipologia di donna sostenuta dal movimento del Quattro Maggio e che traeva ispirazione dalle donne cinesi che nel 1912 avevano invaso il Parlamento per chiedere il diritto di voto (China Files, 2019) si rivelò una finzione. In seguito ai movimenti di inizio Ventesimo secolo, gli studiosi contemporanei si dividono tra chi crede che fu solo grazie alla Repubblica Popolare Cinese che le donne «emersero veramente dalle loro famiglie patriarcali per rivendicare la responsabilità civile» (Tao 2020, 65), e chi sostiene la fragilità di questa teoria, come Zhou³² (2003). Il punto di vista di Tao (2020) è interessante in quanto, pur sostenendo il ruolo fondamentale del Partito nella liberazione femminile – ispirata al femminismo occidentale, ma molto edulcorata e controversa – sottolinea come «poiché questa presunta liberazione non si era evoluta come una campagna indipendente delle donne che lottano per i loro diritti in Cina, ma era piuttosto un sottoprodotto del movimento di liberazione guidato da uomini rivoluzionari, mancava una consapevolezza critica della soggettività femminile» (65). Allo stesso tempo, non si può ignorare come l'istituzione e il perdurare per secoli del feudalesimo avessero impresso in uomini e donne i

³² Il punto di vista di Zhou sarà trattato in modo più approfondito nelle pagine successive.

tanto malsani ideali patriarcali fondati su opposizioni e assolutismi, in primis di debolezza, sudditanza e inferiorità della donna, morale, fisica e biologica. A ciò, non poterono che seguire la paura, l'obbedienza e la dipendenza femminile, che non scomparvero con la definizione di “donne liberate” dal Partito. Sempre Tao (2020, 65-66) sostiene fino agli anni Ottanta, le donne cinesi abbiano vissuto una fase pre-femminista, mentre dagli anni Ottanta in poi sia stata centrale la ricomparsa della ricerca di caratteristiche considerate tipicamente femminili, sostenuta dalla potenza dell'apertura al capitalismo. Si tratta, prima di tutto, di ripensare il ruolo della donna nella società attuale. Emblematica è la figura delle cosiddette *tie guniang* 铁姑娘, le ragazze di ferro, che inizialmente indicavano la squadra di ventitré adolescenti di Dazhai che si era impegnata per la ricostruzione dello stesso villaggio in seguito all'alluvione del 1964. Incarnazione degli slogan comunisti di uguaglianza erano note come donne forti, robuste e in grado di svolgere compiti più faticosi e comunemente assegnati agli uomini. Durante la Rivoluzione Culturale furono celebrate per le loro gesta straordinarie da prendere a esempio e come emblema dell'uguaglianza tra uomo e donna. Negli anni Ottanta, invece, la loro ascesa si arrestò, diventando oggetto di scherno, soprattutto da parte degli uomini, spesso appartenenti all'élite culturale del Paese, che reagirono con repulsione e paura nei confronti delle ragazze di ferro. Parallelamente, le contadine rimasero inconsapevoli di essere considerate “mascolinizzate” dagli intellettuali del tempo, ma, anzi, erano fiere delle loro capacità e del loro lavoro, nobilitate dallo Stato, in quanto paragonate a quelle degli uomini. Il corpo delle donne rimase quindi un terreno conteso dalle élites nei momenti di cambiamento sociale (Celoria 2021).

Il femminismo in Cina è un argomento rischioso, di cui si vuole evitare di parlare, al quale non si vuole essere associate, soprattutto se donne e artiste. Dietro alla negazione dell'esistenza di un termine equivalente a quello di “femminismo” in cinese, spesso tradotto come *nuquan zhuyi* 女权主义 (Yang 1999, 59) vi è effettivamente l'impossibilità di fare determinate equivalenze (Guest 2020). Molte artiste (Curcio 2015) e autrici cinesi negheranno negli anni di essere femministe; come Curcio (2015) anche Guest (2020) ricorda che «molte artiste con cui ho parlato hanno anche insistito sul fatto che in Cina non esiste il femminismo, che è un'importazione occidentale irrilevante». Anche Karetzky (2020, 5) tratta l'argomento sottolineando come il tema del femminismo in Cina per diversi artisti non sia rilevante, specialmente da quando il detto di Mao secondo cui le donne “reggono metà del cielo” si pensa abbia generato una maggiore parità per le donne. All'inizio del Ventesimo secolo, infatti, le *xin nüxing* 新女性, le donne nuove, si batterono per il suffragio femminile e il diritto all'istruzione. Dopo il 1949, l'uguaglianza di genere entrò, in modo esplicito, nel programma politico cinese: le compagne furono chiamate a contribuire sostenendo lo stesso carico di lavoro degli uomini, in quanto proprio Mao Zedong nel 1965 aveva sostenuto che uomini e donne fossero uguali; questo

non ha impedito alle donne di doversi sobbarcare un doppio carico di lavoro (Guest 2020). Zhou nell'articolo "Keys to Women's Liberation in Communist China: An Historical Overview" (2003) si interroga sul ruolo del Partito Comunista Cinese nella liberazione delle donne: le donne cinesi sono state completamente liberate? Ciò è avvenuto grazie alla guida del Partito Comunista Cinese? Il Partito ha sempre sostenuto e pubblicizzato di essere l'unico salvatore delle donne in Cina, le quali senza l'aiuto del Partito non potranno mai raggiungere una piena liberazione dal giogo della tradizione. Le ricerche di alcuni studiosi, tra i quali Zhou (2003), però, dimostrano il contrario e riconducono i problemi attuali delle donne a una condizione che si è protratta nel tempo, all'incirca dal 1949 in avanti: «i problemi delle donne nella Cina di oggi non sono solo gravi ma anche strutturali. È impossibile per le donne cinesi godere pienamente dei diritti all'interno dell'attuale sistema comunista» (Zhou 2003, 67). Sempre secondo Zhou (67), l'emancipazione delle donne in Cina è da intendersi non tanto quanto un successo del Partito nel processo di modernizzazione del Paese, ma come una vittoria da parte delle stesse donne, ottenuta attraverso i loro sforzi e il tentativo di avvicinarsi a un qualche tipo di democratizzazione della Cina. È quindi necessario «nutrire l'autocoscienza delle donne cinesi, aumentare la loro partecipazione nelle attività produttive, perfezionare il sistema legislativo, lo sviluppo di organizzazioni femminili indipendenti e il miglioramento del livello di istruzione delle donne» (67). Non si può negare che vi siano stati enormi miglioramenti concernenti la condizione femminile in Cina nel corso dell'ultimo secolo. Nonostante l'inserimento dell'uguaglianza di genere come punto nell'agenda del Partito, è anche necessario sottolineare come lo stesso Partito non abbia avuto alcun obiettivo preciso riguardante il miglioramento delle condizioni delle donne né alcun interesse nel fare ciò. La liberazione delle donne rimane incompleta, vent'anni fa come oggi, e la sua urgenza tanto quanto quella di un effettivo processo di democratizzazione in Cina, oltre a dipendere dagli ulteriori processi di modernizzazione del Paese, grava sulle spalle dei cittadini stessi, più che su quelle del governo. È importante tenere a mente che «è impossibile eliminare le radici dei problemi delle donne all'interno del sistema politico comunista perché l'obiettivo finale della liberazione delle donne contraddice essenzialmente il principio del PCC: esso è antidemocratico per natura» (Zhou 2003, 75). Dai (1999), invece, sostiene che la liberazione delle donne fu garantita e sostenuta dal regime e vide l'introduzione – e l'effettiva, seppur sorprendente, applicazione - di norme di welfare a protezione delle donne. Nonostante oggi vi siano, anche in Cina, posizioni ed elementi che hanno determinato la nascita di nuovi tipi di femminismo cinese, con le artiste a fianco degli attivisti, è alla base delle proprie pratiche artistiche,³³ ancora molte di loro hanno scelto di optare per una via più ambigua, spesso anche codificata, come

³³ Si veda ad esempio la «ceramista di Shanghai Liu Xi 柳溪 (1986-), la cui forte posizione femminista è alla base della sua pratica scultorea talvolta trasgressiva, hanno esplicitamente esaminato la sessualità femminile in modi che sarebbero stati impensabili in passato» (Guest 2020).

nel caso delle opere di Li Hong 李虹 (1965-), tra cui *Conspiracy Series* (1996-1998). Sono diverse e complesse le ragioni alla base di questa ambivalenza; «in parte, questo è dovuto ai loro ricordi del femminismo sponsorizzato dallo Stato, in parte alla comprensibile resistenza a essere etichettate e limitate dal loro genere, e in parte anche ai rischi reali di essere associate a un movimento femminista» (Guest 2020). Sempre Guest (2020) sottolinea, però, come in Cina la storia del femminismo – al di là della semplicistica teoria comunista di liberazione della donna attraverso il lavoro - sia longeva. Sono tante le donne cinesi coraggiose che fin da un lontano passato si sono impegnate per l'emancipazione femminile: la più conosciuta è Qiu Jin (1875 - 1907), femminista della dinastia di epoca Qing, che per la sua difesa del rovesciamento dinastico - e dell'emancipazione femminile – fu condannata a morte nel 1907. «Nello stesso anno, l'anarco-femminista He-Yin Zhen (1884 ca - 1920 ca) pubblicò le sue pungenti denunce delle norme di genere patriarcali confuciane» (Guest, 2020). Nel 1912 il Parlamento cinese fu occupato per chiedere il diritto di voto, un tipo di azione che avrebbe ispirato il Movimento del Quattro Maggio, insieme alla lotta per l'uguaglianza dei sessi (China Files 2019). Se negli anni del comunismo qualsiasi tipo di dimostrazione di piazza o azione politica al di fuori della visione del Partito fu impossibile o sedata velocemente, nel 1949 il Partito istituì la sua organizzazione governativa dedicata alle donne: *Fulian*, ovvero la Federazione delle donne di tutta la Cina (Chen 2011, 42). Questa è tutt'oggi l'organizzazione ufficiale «per la salvaguardia dei diritti delle donne e la promozione dell'uguaglianza di genere» (Vaccari 2019). Inoltre, essa è stata l'unità più potente dedita a coltivare la fedeltà delle donne verso il comunismo cinese (Chen 2011, 10) e di eseguire le decisioni politiche relative alle donne (Chen 2011, 42). Secondo Barlow (1994, 274), la *Fulian* era l'unica organizzazione in Cina, non a difendere gli interessi delle donne, quanto a mediare e creare la rappresentazione delle donne. Ad esempio, la *Fulian* attraverso il Partito forgiò una donna comunista priva di genere e creò l'immagine della ragazza di ferro (Li 1999, 261-277; Yang 1999, 35-67). Sempre citando Li Xiaojiang, Yang (1999, 57-58) spiega che uno dei principali problemi in epoca maoista fu proprio il considerare l'uguaglianza tra uomo e donna, in quanto prodotti sociali, plasmati in modo identico, capaci delle stesse cose, e privi di caratteristiche di genere, biologiche e di conseguenza rendendo ancora più difficile la convivenza del ruolo di madre e di lavoratrice. «Il costruttivismo sociale poteva sembrare promuovere un'uguaglianza di genere, ma in realtà aumentava il carico sulle donne, negando le differenze fisiche [...]» (Yang 1999, 57-58). Le femministe cinesi sottolinearono come non sia l'accentuazione delle diversità – un corpo sensuale, in cui trova posto la maternità – a opprimere le donne, quanto la loro eliminazione (Yang 1999, 58). Parallelamente alle riforme liberiste, si tentò di riscrivere questa narrazione, simbolo di un'idea di parità inadeguata e dannosa per lo sviluppo economico, che ignorava le capacità innate e fisiologicamente determinate delle donne, sottoponendole a carichi di lavoro eccessivi. Questi diversi femminismi – quello della

tarda dinastia Qing, della prima epoca repubblicana e il femminismo della Repubblica Popolare Cinese - secondo Chen (2011, 10) dovrebbero essere considerati come tre fasi del femminismo cinese. Allo stesso modo della storia del femminismo occidentale, la cui terza e ultima ondata includerebbe anche il femminismo cinese, in quanto fase «più recente che riconosce le differenze di etnia, cultura, orientamento sessuale e così via» farebbe da guida al femminismo cinese (Chen 2011, 1). La situazione delle femministe in Cina migliorò negli anni Settanta, ma, meno di un decennio dopo, la posizione delle donne dal punto di vista socioeconomico continuò a peggiorare. Di fronte a questa situazione, il femminismo proposto dallo Stato risultò più obsoleto che mai (Lombardi 2019). Il femminismo di Stato cinese si interessava alla cultura delle donne e al dibattito intorno alla questione femminile e femminista in Cina, comprendendo anche la sfera della sessualità e della psicologia delle donne. Nonostante l'istituzione della Federazione, la teorizzazione di un tale concetto e la partecipazione delle donne alla sfera pubblica, l'agenda femminista fu ridotta con il dimenticarsi del genere e la trasformazione delle donne in soggetti statali, ingranaggi in un sistema maschile. Lo Stato richiedeva il sacrificio di tutti, ma mentre condivideva con gli uomini la produzione di dinamiche che permettevano il perpetuarsi della tradizionale passività femminile, l'istituzione del femminismo (di Stato) rese difficile sviluppare una prospettiva di genere critica e un discorso femminista “di stampo cinese”³⁴ derivato dalle esperienze delle donne (Yang 1999, 63). Già nel primo ventennio del Novecento, una delle prime femministe cinesi, Lu Yin (1898-1934), lamentava il fatto che le donne dovessero dipendere continuamente dalla figura e dalle possibilità di un uomo per destreggiarsi nella vita quotidiana. Questo, già all'epoca era ritenuto impensabile. Come il fatto che la fertilità della donna e il suo valore personale fossero legati alla tradizione, così il fatto che i nazionalisti fossero figure di primo piano sulla scena del femminismo cinese di inizio secolo scorso fa capire che l'oppressione femminile sia legata allo Stato. Liberare le donne, quindi, voleva dire liberare la nazione dalla vergogna, «fortificare la nazione e ridarle il suo prestigio» (Yang 1999, 56). Secondo Yang, quindi, appare all'orizzonte, non più una mancanza del femminismo di matrice asiatica, ma una superiorità del femminismo occidentale:

Il femminismo cinese è sorto da una situazione coloniale e dal nazionalismo anticoloniale, che il femminismo occidentale non ha incontrato, quindi il femminismo in Cina deve lavorare con e affrontare questa particolare eredità. Inoltre, il supporto di uno stato centralizzato così potente ha dato alcuni vantaggi alle donne cinesi di cui le donne occidentali non godono. (Yang 1999, 56)

Se il femminismo occidentale criticò l'essentialismo per scappare ai limiti del proprio “destino biologico”, le femministe cinesi di fine Novecento criticarono il costruttivismo sociale di stampo

³⁴ Per ulteriori approfondimenti si veda Li Xiaojiang (1999) “With What Discourse Do We Reflect on Chinese Women? Thoughts on Transnational Feminism in China”, in Yang Mayfair Mei-Hui (eds.) *Spaces of Their Own. Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 261-277.

marxista per la sua mancata considerazione delle differenze biologiche tra sessi (Yang 1999, 58). Yang (52) parla anche del declino del femminismo imposto dallo Stato, che pur annullando «la divisione del lavoro tra i sessi, spesso non ha avuto un impatto duraturo sulla cultura e sulla psicologia di genere». Una delle femministe cinesi Li Xiaojiang (1951-) mostrò forti riserve nei confronti delle riforme applicate per aiutare le donne, a causa della difficoltà di ottenere un impiego (Li 1988a, 210-11 in Yang 1999, 53). Il femminismo di Stato fu condannato anche in quanto forza di distorsione di un equilibrio “naturale”, allineato con la celebrazione della «famiglia come ultimo rifugio della società contro lo Stato, e il tradizionale ruolo di cura delle donne nella famiglia per sostenere la resistenza dei loro uomini contro lo Stato» (Yang 1999, 54); allo stesso tempo, pur non negando i progressi del femminismo socialista, alcune donne colte ne criticarono i criteri di uguaglianza di stampo statunitense. Quest’ultime, nel tentativo di uscire dalla centralità imposta del sapere eurocentrico, dalla fine degli anni Ottanta dedicarono ampio respiro alle voci native del cosiddetto Terzo Mondo. Tuttavia, nonostante le intenzioni positive, la loro agenda imbevuta di studi sul post-colonialismo spesso ignorava lo specifico contesto culturale e le relazioni di potere della Cina, contribuendo a diffondere idee stereotipate sulla mascolinizzazione come strategia coatta dello Stato (Wang 2016, 230-237 in Celoria 2021). È chiaro che il femminismo non sia unico, che si evolva e abbia diverse sfaccettature, una delle quali è rappresentata dal femminismo cinese. Se il femminismo cinese, la cui definizione è ancora complessa e lontana dall’aver una formulazione unica, sia riconosciuto, apprezzato e studiato è difficile da stabilire. Per esempio, si tende a identificare il femminismo cinese con il solo femminismo presente nella Repubblica Popolare Cinese (RPC). Bisognerebbe, invece, considerare il femminismo cinese come di per sé un soggetto stratificato ed eterogeneo, che combina influenze autoctone e straniere (Chen 2011, 1-2). Le donne, se vogliono quindi portare avanti il discorso iniziato con il femminismo imposto dallo Stato, devono riuscire a sfruttare il mercato per farsi largo nello Stato e allo stesso tempo schierare il femminismo per schiacciare gli elementi più retrogradi del mercato economico, ma soprattutto di quello culturale. Entrambi hanno contribuito alla sopravvivenza di schemi ed elementi retrogradi che consolidarono la posizione della donna nella sfera domestica, le relegarono in posti di lavoro di basso livello e le resero ancora più dipendenti dal desiderio maschile (Yang 1999, 63-64). Di sicuro il femminismo occidentale non può essere l’unico standard, modello o via possibile, e così non dovrebbe essere considerato (56). L’adozione di modelli di femminismo occidentale, con una storia più lunga e una struttura più definita, non risolverebbe i problemi delle donne cinesi. Gli elementi all’interno del femminismo di stampo occidentale non sono, infatti, sempre applicabili e rilevanti per la situazione delle donne in Cina, e quest’ultime sono perfettamente in grado di trovare le risposte alle questioni che le riguardano in modo autonomo. Un esempio è che nel mondo asiatico, con la voce di Li

Xiaojiang e già nel femminismo giapponese, è emersa la volontà che famiglia e sfera domestica possano convivere nel movimento femminista più di quanto non abbiano fatto le femministe occidentali. Il femminismo cinese quindi si posizionerebbe in modo ambivalente, senza essere privo di tensioni, con i movimenti di nazionalismo e transnazionalismo. Infine, la Cina è ancora uno Stato maschile – per prevalenza di soggetti e per forza di opinioni - in cui le intellettuali e le artiste devono ancora ritagliarsi un posto nel dibattito pubblico (Yang 1999, 59). Tale tradizione femminista è sopravvissuta ed è riscontrabile nella richiesta di spazio, sia a livello fisico che culturale per le donne degli anni Novanta: fu in questo periodo, infatti, che nuove caratteristiche femminili emersero e una nuova attenzione fu esercitata, questa volta sulla vita quotidiana delle donne, che fu scelta come focus di un nuovo tipo di rappresentazione. La tradizione della produzione femminile in campo artistico-culturale riprese slancio, portando all'attenzione del pubblico, non solo l'identità femminile, ma anche il loro corpo, il genere, il desiderio, le loro esperienze più intime, sia in relazione agli uomini, che ad altre donne. Sfortunatamente, queste subirono in diversi campi una riscrittura e una manipolazione da parte degli uomini al potere, che non solo volevano addolcirne il contenuto, ma anche renderlo più commerciale. Yang (1999, 63-64) infatti descrive la difficoltà delle donne di trovare un proprio spazio nella dimensione pubblica, trovandosi strette nella morsa di due poteri fortemente maschili, lo stato e il mercato economico, che guidano e determinano gli spazi e le possibilità delle donne. Nonostante ciò, però, è evidente come negli anni Novanta si assistette a una presa di posizione e allo sviluppo dei punti di vista femminili cinesi nella Cina di fine secolo. Queste voci divennero sempre più chiare e numerose, sostenitrici della sorellanza tra donne, degli spazi necessari per le donne e di un'utopica società femminista. «Tra la cacofonia del mercato e la forte voce del patriarcato, la voce di resistenza delle donne è infatti ancora debole e marginale, e spesso incontra subito la condanna e l'ostilità della cultura patriarcale dominante» (Dai 1999, 204). La loro voce, però, sta emergendo. Le opinioni indipendenti delle donne in Cina, diverse da quelle in Occidente, esistono e, allo stesso tempo, contano tra le loro sfide anche quella di opporsi al femminismo di Stato per cui «la liberazione delle donne [fosse] già un fatto compiuto» (Yang 1999, 57). È significativo che queste voci appartengano spesso a chi ricopre posizioni di alto profilo: le intellettuali e professioniste usarono le loro posizioni statali per sostenere lo svolgimento di attività di stampo femminista, non volute dallo Stato e che parlassero di preoccupazioni femminili e femministe, senza promuovere i fini del governo, come invece avveniva costantemente con le manifestazioni organizzate dal Partito per la promozione del femminismo di Stato. In questo contesto, lo Stato era il solo a poter proteggere le donne dalla loro mercificazione, sessualizzazione e umiliazione, a poterne mantenere l'uguaglianza, ma anche a poter evitare che un confronto aperto tra le due parti – Stato e sostenitori del femminismo – potesse ampliare la discussione stessa, con tutti i

pericoli e le richieste che ne sarebbero potuti derivare (Yang 1999, 57). Questa sorta di coercizione e struttura imposta in cui il femminismo cinese può sembrare bloccato, in realtà gli permise anche di diventare “altro” dal femminismo di Stato precedente, caratterizzato indubbiamente da un certo livello di ortodossia e da una serie di restrizioni. Li Xiaojiang (1988a, 31-33 in Yang 1999, 57) segnala che in Cina nel femminismo di Stato vi sono tre tabù da distruggere attraverso un femminismo alternativo a quello ortodosso statale: sesso, classe e femminismo. Più nello specifico, si tratta di tabù che rivelano «ostacoli teorici e discorsivi che un femminismo alternativo che emerge dal femminismo di stato deve affrontare, ma ci forniscono anche tre caratteristiche più distintive di un nuovo discorso femminista cinese» (Yang 1999, 57).

Appare di fatto chiaro, come sia proprio a partire da fine anni Ottanta, che le donne in Cina sono riuscite a trovare la propria voce, a esprimerla, anche in diversi ambiti culturali e ad avvicinarsi a una pletera di diritti, che fino ad allora erano stati soffocati, ma non per questo inesistenti nelle menti delle donne e degli uomini, diventando di fatto, non solo creatrici di opere femminili, ma sostenitrici di valori femministi. La difficoltà, comunque, di ottenere spazi fisici e culturali per esprimersi non è tuttora semplice, spesso ostacolata da una società ancora fortemente patriarcale e oppressiva (Dai 1999, 204). Bisogna in ogni caso tenere a mente la presenza di visioni diverse all'interno dello stesso discorso femminista, a seconda delle generazioni di autori e attivisti. In Cina, di conseguenza si assiste a diverse generazioni di femministe: sia nella generazione di Li Xiaojiang che in quella di Meng Yue e Dai Jinhua (1959-), però, è necessario «risvegliare l'identità di genere nelle donne, e una base convincente e visibile per rivendicare questa identità è la differenza corporea e le esperienze fisiologiche e psicologiche che sono particolari per le donne» (Yang 1999, 58). Il genere non può che essere una categoria saliente. Su questo insistono le femministe cinesi, considerando anche come il femminismo cinese fosse stato inglobato e annullato dalla categoria di “classe” da metà Novecento in avanti. Le dimensioni dell'agency femminile sono state estremamente influenti nel plasmare il ripensamento femminista della parentela e delle relazioni di genere in Cina, nel passato e presente. Il concetto, tuttavia, riecheggia sia l'impostazione tradizionale cinese che i modelli antropologici patrilineari che metteva in discussione, implicando che la fertilità naturale di una donna determinava quali legami di parentela poteva costruire per sé stessa (Bray 2009, 182). Vi sono prove del fatto che un nuovo livello di consapevolezza delle sessualità in Cina sia stato raggiunto e sia entrato a far parte del discorso femminista. Una delle conseguenze è quella di non dover più sottostare alla protezione di uno Stato a conduzione e composizione principalmente maschile, ma sull'affermazione dei diritti delle donne, sia in ambito di diritti civili che di desiderio sessuali (Yang 1999, 61).

2.5 Verso un'arte femminile e femminista cinese riguardante la maternità

È interessante, quindi, considerare il femminismo come contenuto, ma anche come metodologia di analisi della produzione artistica femminile. Partendo da *Il secondo sesso* (1949) di Simone de Beauvoir (1908-1986), Dekel (2013, 122) sottolinea che «la voce delle madri ha dovuto superare diverse vicissitudini». Questo principalmente perché le prime femministe,³⁵ e con esse i teorici del tempo, negavano la possibilità di una maternità femminista, o meglio, vedevano la maternità puramente come un prodotto del patriarcato e dell'asservimento femminile, negando quindi esperienze e punti di vista diversi, e decidendo di concentrarsi su altri aspetti della femminilità. L'idea dell'addomesticamento femminile nel momento in cui le donne diventano madri si può dire frutto del pensiero di de Beauvoir, che nel 1949 teorizzò che tutti i mali della donna derivassero dal proprio corpo. Un corpo materno, asservito al patriarcato non poteva fare propri gli ideali maschili che erano validi solo per gli uomini all'epoca, ma che sarebbero stati necessari perché le donne non fossero più considerate il secondo sesso (de Beauvoir 1953, 718 in Dekel 2013, 123). Partendo da tali presupposti, nel 1970 Shulamith Firestone (1945-2012) affermò che il patriarcato fosse basato sulle differenze biologiche tra uomo e donna: ancora una volta, la posizione sociale femminile sarebbe stata determinata dalla capacità delle donne di procreare. Secondo Firestone, questo elemento di debolezza sarebbe sradicabile solo con lo sviluppo tecnologico, l'uso di embrioni congelati e dell'inseminazione artificiale. Un ulteriore elemento da tenere in conto è quindi anche la legislazione relativa a questo genere di procedure e ai diritti e limiti ad esse connessi. Nel momento in cui è diventato un corpo sociale, questo si è trasformato anche in un fisico su cui poter apporre dei giudizi e, a differenza di ciò che accade per gli uomini, formulare delle leggi. Inoltre, in Cina «il corpo femminile è sempre stato un terreno conteso dalle élites nei momenti di cambiamento sociale» (Celoria 2021). Non esistono leggi riguardanti le possibilità riproduttive maschili (Shackford 2018). Il corpo risulta essere una parte centrale di questo discorso, in quanto contenitore della soggettività, e in quanto questi due elementi, corpo e soggettività, si influenzano vicendevolmente e profondamente. Secondo Braidotti (1989, 89), infatti, un soggetto è composto da soggettività, conscio e corpo con una sessualità. Solo successivamente, il focus fu spostato, almeno in parte, dal corpo alle percezioni culturali e agli stereotipi basati su opposizioni binarie (cioè potente/sottomesso, attivo/passivo, serio/morbido, ecc.). Questi divennero il nucleo dell'attivismo femminista occidentale degli anni Sessanta: il patriarcato era incarnato solo dal padre e la madre era nascosta, ignorata, ripudiata, disconosciuta perché colpevole di essere riconosciuta come «passiva, debole e irrazionale» (Liss 2009, XVI). Da questa descrizione è facile riconoscere perché la dicotomia madre/femminista sia nata. Secondo Liss (2009,

³⁵ Dekel (2013, 122) non specifica il tipo e l'ondata di femminismo ai quali fa riferimento.

XVI), il femminismo odierno non ha bisogno di usare questa dicotomia, e questo ha permesso un campo di ricerca culturale più ampio, sulla storia e la pratica dell'arte attraverso l'esperienza stessa della maternità delle donne, ripensandola come qualcosa di più «di un segno di femminilità codificata o come un'allegoria muta». Dagli anni Sessanta e Settanta, infatti, il femminismo è cresciuto e ha ampliato i suoi limiti. È interessante, ad ogni modo, come anche nel campo degli studi di genere, l'approccio al tema della maternità femminista e consapevole sia ancora in gran parte inesplorato. Come paradosso, però, la maternità è stata conosciuta e vista sempre di più, tanto da diventare qualcosa da non guardare o trasformato in osceno.³⁶ Secondo Dekel (2013, 122) fu solo nella seconda metà degli anni Settanta, che le femministe stesse iniziarono ad apporre al significato di maternità quelli di forza e potere. Adrienne Rich (1929-2012), autrice di *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1979), descriverà la maternità come fonte di attributi forti e positivi, al contrario della rappresentazione principale che identificava la maternità come fonte di oppressione. Sempre Rich, insieme alla filosofa femminista Sarah Ruddick (1935-2011), analizzò la distanza tra pubblico e privato, tentando di sottolineare la necessità di spostare la questione della maternità da un mero punto di vista biologico e privato a una questione politica, che non fosse solo culturalmente costruita, e per questo “pubblica”, ma al centro delle politiche di ordine pubblico. Concorda con Ruddick anche la sociologa Nancy Chodorow (1944-), quando afferma che oltre alla donna di per sé, è la madre ad essere ritenuta inferiore rispetto a chiunque altro, a livello economico e politico, ma anche a livello di autorità e credibilità, nonostante sia responsabile della nascita, cura e spesso anche crescita ed educazione dei figli: si tratta di una combinazione letale tra impotenza sociale e autorità privata. La voce delle madri nelle arti inizialmente riprese terreno proprio attraverso quella di alcune scrittrici femministe, che espressero la loro visione della possibilità ed esistenza di una maternità priva dell'imposizione patriarcale. Successivamente attraverso l'introduzione di nuove tecnologie per la riproduzione femminile e di nuove tecniche artistiche per la rappresentazione della stessa, il punto di vista materno è potuto uscire dalla sfera unicamente privata in cui si nascondeva, o era stato costretto, e poté conquistare il proprio spazio pubblico. All'avanzamento tecnologico corrispose quindi anche uno sviluppo sociale e culturale. Ciò avvenne grazie all'attivismo femminista, che permise lo sviluppo di un punto di vista materno, unico nel suo genere e con un'origine femminile, ancora prima che femminista. Julia Kristeva (1941-) e Luce Irigaray (1930-) – entrambe psicoanaliste francesi, influenzate da Freud e Lacan, sostenitrici del paradigma postmodernista – si concentrarono sul punto di vista femminile. In particolare, Kristeva analizzò il linguaggio delle donne, la cui voce è l'unica arma contro l'ordine simbolico imposto dal patriarcato e veicolo dell'ordine materno.

³⁶ Della mancanza della rappresentazione e della possibilità di un corpo materno osceno si parlerà in modo più approfondito nel capitolo successivo.

L'attenzione della studiosa si rivolse più nello specifico a una produzione artistica e culturale legata alla maternità, in cui si distingue ciò che è simbolico e traducibile a parole come una maternità patriarcale, mentre maternità e nascita "reali" e più autentici sarebbero indescrivibili e condannati alla dimensione del non-verbale (Dekel 2013, 128). Irigaray, scrittrice, psicoanalista e autrice della "scrittura femminile", invece, ha riflettuto sul corpo delle donne e il dominio patriarcale che ha subito, attribuendo un significato speciale alla fluidità e molteplicità del corpo materno, non solo dal punto di vista fisico; il corpo delle madri, infatti, è spesso anche carico di stati d'animo che devono essere immaginati, formulati e infine rappresentati (Liss 2009, 20). Ridefinire il concetto di maternità, ovvero una maternità libera dal vincolo biologico, in cui attraverso adozione e surrogate, le donne possano avere figli quando, come, quanto vogliano, senza dover contare unicamente sul proprio corpo né sulla presenza di un partner sarebbe l'unico modo per scappare all'oppressione patriarcale (Dekel 2013, 123). Secondo Chen (2011, 3) «in un modo o nell'altro, tutti i tipi di donne nella società patriarcale cinese sono ridotte al "secondo sesso"». Esistono, infatti, varie categorie e definizioni per le donne cinesi. Chen (2011) prende in considerazione gli studi di Tani E. Barlow che ne analizza un serie di denominazioni a partire dai *yinyang qiankun* – ovvero i termini confuciani e taoisti per la definizione di uomini, donne, padri e madri - (Chen 2011,3), e dalla *Jiaonu yigui* (Guida ereditaria per le donne istruite) dello studioso del Diciottesimo secolo Chen Hongmou (Barlow 1994, 255); le distinzioni più rilevanti di Barlow (255) sono quelle di *nu* 女, la donna non sposata, *fu* 妇, la donna sposata, *funu* 妇女 la donna appartenente alla massa di parentela femminile, *xianfu*, moglie virtuosa, e *mu* 母 la donna diventata madre. Secondo Chen (2011, 3) in particolare *funü*, *xianfu* e *mu* sono spesso considerate unicamente come uteri e babysitter; le donne sterili o *feinu*, senza figli, possono essere abbandonata, ignorate o cacciate (3). I diversi legami familiari sono quindi l'elemento che determina l'identità di ognuno, le relazioni tra gli individui, il genere di appartenenza. Allo stesso modo, Elizabeth Cowie teorizzò che invece di analizzare le donne nell'ambito domestico bisognerebbe considerare la donna come prodotto dell'ambito domestico. La linea di parentela sarebbe quindi responsabile delle singole soggettività (Barlow 1994, 256); nel caso delle donne, la loro identità e soggettività si è formata principalmente all'interno della famiglia (59). Inoltre, in seguito alla definizione delle donne cinesi come "schiave delle schiave" nei primi anni del Novecento all'interno della stampa cinese (Beahan 1975) i significati associati alla sfera femminile cambiarono significato (Barlow 1994, 263). Si tentò nel corso dei primi decenni del Novecento di universalizzare, quando non occidentalizzare, i precedenti concetti di categorizzazione femminile. Un esempio è la storia del termine *nuxing*³⁷ che iniziò ad essere utilizzato correntemente negli anni Venti, quando gli

³⁷Il termine letteralmente indica il sesso femminile e solo successivamente iniziò a identificare la donna (Yao, 2010).

intellettuali iniziarono a ribaltare il linguaggio alto e letterario che rispettava il canone confuciano (265). Quest'ultimo non era però utilizzato dalle donne per descriversi, per delineare il proprio sesso come parte della propria identità. Con il passare del tempo, però, questo fu uno degli elementi che, soprattutto in seguito alla riforma modernista del linguaggio e la nascita di numerosi altri neologismi, fece guadagnare alle donne «ampi poteri di dissuasione» (265-266). Le donne stesse giocarono un ruolo importante per la rappresentazione femminile – all'inizio principalmente in ambito letterario – e per il discorso femminista cinese. Con il cambiamento di registro, stile e attenzione determinati dal Movimento del Quattro maggio, e con l'avvento delle traduzioni delle opere straniere, secondo l'interpretazione di Barlow (1994, 266), la donna divenne «soggetto della rappresentazione e agente autonomo». Questa concezione permise di fondare una nuova femminilità costituente che superasse le categorie di parentela e le costruzioni di femminilità valide solo all'interno della dimensione domestica e della famiglia. Il passo successivo fu superare il binarismo, in cui la metà femminile dell'uomo era considerata passiva, debole, intellettualmente e biologicamente inferiore, per poter diventare altro dall'uomo. Questo fu il vero successo, in quanto nel binarismo di stampo europeo non vi era possibilità di indipendenza, positività, futuro per le donne, e questi stessi elementi non potevano che tradursi anche nelle opere degli artisti cinesi³⁸ (Barlow 1994, 267). Una volta che la concezione e la categoria di *nuxing* entrarono in ambito intellettuale, anche la sua rappresentazione subì una trasformazione: «la sua immagine apparve in film popolari e pulp fiction, in riviste di fotografia e di moda e ha passeggiato per le scuole, i viali e i parchi» (267). Questo tipo di rappresentazioni contribuirono alla creazione di una donna universale, oggetto di consumo, non più segno dell'Occidente, ma segno dell'occidentalizzazione in atto. Allo stesso tempo, questa rappresentazione della femminilità non fu mai una delle due metà del binomio uomo/donna, quanto «una registrazione del discorso modernista sulla costruzione sessuale del genere situato in un contesto semicoloniale. Una volta ricontestualizzato, il segno *nuxing*/donna ha avuto una carriera e una politica proprie» (268). Questi due binomi, ovvero quello di *nuxing*/donna e di uomo/donna, sono stati spesso contestati, diverse volte proprio dal Partito Comunista Cinese. In particolare, la politica socialista ha preso di mira la figura della donna rendendola un prodotto dei discorsi dello Stato e un sottoprodotto del suo apparato legale, ideologico e organizzativo, diventando il punto di unione tra lo Stato moderno e la famiglia cinese moderna (269). Inoltre, la definizione di *funu* fu costantemente rimodellata negli anni del maoismo. Dagli anni 40 in avanti, fu evidente che quest'ultima fosse stretta tra due elementi: Stato e famiglia. Ma invece di contrapporla a questi poteri, la rilettura comunista voleva relazioni domestiche politicizzate tra uomo e donna (271). Allo stesso tempo, la politica era ormai entrata nella

³⁸ Barlow (1994, 256) in questo caso cita il lavoro della scrittrice cinese Ding Ling in cui per quanto vi fossero delle figure femminili centrali, queste erano sempre destinate a un futuro negativo quando non inesistente: morte, pazzia, suicidio sono solo alcuni degli esempi della fine delle donne nella sua narrativa.

sfera privata e familiare, sia dal punto di vista del controllo da parte dello Stato, sia da parte dei genitori. Questi ultimi, infatti, avevano un obbligo politico, ovvero quello di essere i padri e le madri migliori possibili (Zhou 1942 in Barlow 1994, 272). La famiglia maoista era quindi basata su due assetti: l'interpenetrazione tra Stato e famiglia e il fatto che il corpo della donna fosse possesso dello Stato. Ancora una volta, i segni della tradizione culturale cinese si ripresentava e riapplicavano al contesto dell'epoca (Barlow 1994, 272-273). Allo stesso tempo, la creazione e la rappresentazione di cosa costituisse una donna cinese era responsabilità della *Fulian* – la cui voce divenne sempre meno indipendente dallo Stato - che si occupava attivamente non solo di esprimere la voce delle donne, ma anche di renderle un gruppo omogeneo (274). Si assiste quindi oltre che a una manipolazione anche a un annullamento delle differenze. «Lo Stato socialista ha consolidato la differenza di genere sul terreno materiale della fisiologia scientifica» (276); questo determinò anche il fatto che in Cina «l'identità sessuale fondata sulla differenza anatomica non aveva occupato un posto centrale nei discorsi costitutivi cinesi prima dell'inizio del ventesimo secolo». In Cina, come altrove, il discorso sull'arte delle donne, sull'arte femminista e sulla questione di genere nell'arte sono stati ignorati o tenuti ai margini dell'attenzione pubblica (Welland 2018a, 130 in Merlin 2019, 5). Per molti anni gli studi sull'arte cinese hanno resistito all'utilizzo del genere (*xingbie* 性别 o *nannü* 男女) come metodo di indagine (Merlin 2019, 5). Allo stesso tempo, però, la scarsità di ricerche nei primi anni 2000 non è stata in grado di riflettere effettivamente la realtà delle pratiche artistiche e delle sperimentazioni «che sfidavano gli stereotipi di genere, i presupposti e le aspettative all'interno della normatività di un sistema binario di genere» degli anni Novanta. Nonostante nel mondo dell'arte le mostre che affrontano questioni potenzialmente scomode legate al genere sono piuttosto vulnerabili nella RPC (Cui 2015, 26) sono diversi gli artisti, sia uomini che donne, tra cui Ma Liuming, Yu Hong, Zhang Huan, Yin Xiuzhen e Lin Tianmiao, che giocarono molto con la propria pratica artistica, coinvolgendo tanto tematiche spesso ritenute evitabili, quanto l'utilizzo di media diversi e non tradizionali (Merlin 2019, 6-7). Dalla “svolta contemporanea” degli anni Novanta, in cui gli artisti iniziarono ad abbandonare l'idea avanguardista degli anni precedenti il cui obiettivo era la reintroduzione dell'umanismo e del progresso sociale attraverso le arti, gli artisti iniziarono a pensare a una rimodernizzazione della cultura cinese e usarono il loro lavoro per impegnarsi anche a livello sociale (Wu 2014, 126). La tematica del genere iniziò quindi a essere affrontata e rappresentata in modo più o meno esplicito. L'obiettivo era quello di creare delle alternative al fatalismo di genere,³⁹ contrastando le convenzioni e le regole riguardanti i comportamenti di genere e la bellezza femminile (Merlin 2019, 7). Nell'ultimo decennio, l'introduzione del termine *shengnü* 剩女 e la più recente

³⁹ Per ulteriori dettagli a riguardo si veda Ahmed, Sara (2017), *Living a Feminist Life*, Durham and London: Duke University Press.

campagna #metoo hanno visto un'attenzione al genere senza precedenti. «Il genere conta non solo come logica di interpretazione, ma anche come motivazione e indirizzo concettuale» (7) e questo appare evidente nella produzione artistica, non solo in artiste della fama di Xiao Lu e He Chengyao.⁴⁰ Nochlin (2006, 23), infatti, sottolinea come il mondo accademico e di produzione dell'arte allo stesso modo del femminismo e del discorso sul genere siano stati fortemente influenzati dai cambiamenti sociali e culturali. Questi stessi cambiamenti hanno influenzato anche il modo di pensare del pubblico sull'arte, sul genere e sulla sessualità. Inoltre, «l'effetto che ha avuto su una politica femminista dell'arte è, forse, più ambiguo e necessita di considerazione. Ha certamente agito per tagliare fuori il grande pubblico da gran parte delle questioni scottanti discusse dagli storici e dai critici d'arte più esperti» (Nochlin 2006, 23). Seppure siano stati fatti, anche a livello accademico e teorico, dei passi avanti, il femminismo in campo artistico resta ancora lontano dal potersi definire accettato e compreso completamente:

C'è ancora resistenza alle varietà più radicali della critica femminista nelle arti visive, e i suoi praticanti sono accusati di peccati come trascurare la questione della qualità, distruggere il canone, disprezzare la dimensione innatamente visiva dell'opera d'arte e ridurre l'arte alle circostanze della sua produzione - in altre parole, di minare i pregiudizi ideologici e soprattutto estetici della disciplina. (Nochlin 2006, 30)

Parallelamente, nella rappresentazione della maternità le paure e le rinunce degli anni Sessanta non sono scomparse. Di conseguenza, il materno visto, percepito, creato dalla prospettiva della madre è stato nascosto in quanto considerata prodotto di un sistema patriarcale: «la maternità nelle prime lotte femministe ancora oggi interferisce con i miti retrogradi dell'avanguardia. La maternità, specialmente quella femminista, confonde l'ordine normalizzato del genere e del potere. [...] La maternità femminista complica l'idea istituzionalizzata dominante della maternità» (Liss 2009, XVI). Questa, infatti, rompe il presunto ordine naturale e l'equilibrio in un sistema patriarcale. In questo contesto Liss (2009, XVI-XVII) sottolinea che il vero obiettivo delle femministe sia trovare un nuovo modo di essere madre nella società in cui sono nate; ciò significa anche ripudiare un tipo di pensiero polarizzato sulla maternità, ma anche negoziare l'idea di maternità. Come però evidente anche nell'analisi di Liss (2009), l'arte femminista per sua natura è un'arte che crea problemi, solleva domanda e disturba il sistema patriarcale tradizionale: «una storia dell'arte femminista è una pratica trasgressiva e anti-establishment destinata a mettere in discussione molti dei principali principi della disciplina» (Nochlin 2006, 30). Quando si fa riferimento alla maternità il principale tipo di rappresentazione nelle arti visive non può che essere quello della Vergine Maria con in braccio il figlio Gesù. La virginità della Madre ne sottolinea l'elemento femminile e materno (de Beauvoir 1953, 171 in Dekel 2013, 131), ma è il suo inchinarsi alla forza del figlio che la rendono la Madonna del

⁴⁰ Questo argomento verrà discusso in modo più approfondito con riferimenti ad artisti e opere specifiche nel capitolo successivo.

culto. Allo stesso modo è la sua rappresentazione a creare l'ideale di femminilità asessuato che identifica la madre perfetta. Come poter uscire da questo ideale supremo nel voler rappresentare una maternità diversa, a voce e forma di donna? (Kristeva 1985 in Dekel 2013, 131). Kristeva sottolinea come vedere le madri come soggetti attivi, in grado di agire e di essere creativi, invece di essere considerate oggetti passivi, che quando non sono idealizzati sono comunque vittime del proprio destino, potrebbe essere una valida strategia per permettere alle artiste di trovare il proprio modo di rappresentare una maternità che non abbia come unico riferimento e ideale quello religioso, in cui i desideri e i bisogni della donna non sono né ascoltati né presi in considerazione (Dekel 2013, 132). Inoltre, alcuni dei temi ricorrenti associati alla maternità sono quelli del sacrificio, della cura, dell'empatia delle donne, che nella strategia visuale del femminismo materno vengono fatte uscire dal regno privato, dal posto che era stato loro assegnato (Liss 2009, XVI). A riguardo, è interessante l'analisi di Liss che in *Feminist Art and the Maternal* (2009) sottolinea: «le femministe non hanno smesso di diventare madri o di occuparsi dei bambini» (Liss 2009, XVII), ma la dicotomia tra la maternità femminista e «il concetto patriarcale di maternità» (XVI), così come il contrasto tra «l'istituzione della maternità e la realtà del lavoro e della passione materna» (XVI) sono la prova della difficile situazione in cui vivono le madri. Le limitazioni patriarcali includono fare compromessi, avere paura di realizzare desideri e aspirazioni, fare «scelte agonizzanti sul fatto di essere madre, o di accettare l'impossibilità di essere madre per ragioni politiche, sessuali, corporee o altro» (XVII). Per le madri, è una lotta senza fine, anche a causa delle aspettative che circondano la maternità. Questo è ciò che caratterizza una madre femminista dal modello patriarcale di essa, che si concentra nel portare avanti il vecchio e consolidato mito della «madre tutta amore, tutta perdono, tutta sacrificio». Allo stesso tempo «però questa ovvia necessità di cura travolge la rappresentazione di ogni atto materno, inquadrando la madre come eternamente sacrificante e donatrice di sé» (XIX). Rompere diverse false dicotomie del passato «come madre/femminista, femmina/maschio, debole/potente, dipendente/indipendente» e riflettere su «come il pensiero contemporaneo sul femminismo e la maternità nell'arte e in altre forme di cultura visiva sta ridefinendo idee e pratiche di reciprocità e intersoggettività [...] che comprende il concetto femminista in quanto «essere enfaticamente al posto dell'altro e dentro di sé, come prendersi cura dell'altro e di sé» (Liss, 2009 XIX) ha permesso all'autrice Andrea Liss di sfidare il concetto patriarcale di dominio. Oltre ad analizzare le problematiche riguardanti la concezione e la rappresentazione di una maternità diversa dal passato, Liss (2009) pensa anche a una possibile soluzione. L'intersoggettività, infatti, potrebbe essere un modo di «riconoscere i molteplici spazi materni» (XX). Questo significherebbe pensare in modo alternativo nell'arte, considerando l'interdipendenza, l'intersoggettività e il sé materno (XIX; XXI), rinunciando a rappresentazioni e atteggiamenti patriarcali, sessisti e razzisti che tendono a creare tutte

le dicotomie e le esclusività precedentemente enunciate. L'intersoggettività, abbinata alla maternità femminista, dovrebbe rivalutare le caratteristiche tradizionali del materno per creare nuovi significati, ampliando i loro limiti precedenti, e dando loro nuovo sentimento e forza politica (XXI).

Le artiste, le storiche dell'arte, le critiche hanno contribuito a far cambiare le cose, a livello di discorso quanto di produzione artistica; prendendo ad esempio il contesto occidentale, a cui Nochlin (2006, 28) si riferisce, la condizione delle artiste di inizio Ventunesimo secolo non è paragonabile anche solo a quella di trent'anni prima. La stessa autrice sottolinea come negli stessi anni Settanta del Novecento non fosse possibile parlare di storia dell'arte femminista: come ogni cosa, anche questa necessita di essere costruita, attraverso contenuti e metodologie appropriate. Lo sviluppo dei gender studies e una rappresentazione critica e impegnata portò questo genere di argomenti all'interno di gallerie e musei, acquisendo maggiore visibilità (Nochlin 2006, 29). Secondo Pollock (2006, 35-85) rivoluzionare la pratica artistica e la scrittura critica per formulare una nuova visione dell'arte sono gli elementi per vedere quest'ultima come un'esperienza;⁴¹ come tale questa ha un fondamento puramente soggettivo. Pollock (2006, 35-85) come Liss (2009), quindi, tratta l'importanza della soggettività, seppure per quest'ultima sia centrale l'intersoggettività. In entrambi i casi si tratta di sfidare i canoni esistenti, senza essenzialismo o negazionismo, ma facendo riferimento all'esperienza dell'artista per creare altro. La revisione dell'istituzione materna è «centrale nel femminismo e nella cultura contemporanea, che una donna diventi madre o meno» (Rich 1986 in Liss 2009, XVIII). Costruire, decostruire e ricostruire l'immagine materna «crudelmente posta all'intersezione del visibile e dell'invisibile, del pubblico e dell'intimo», sono una parte principale nel discorso delle teorie sociali e culturali, del femminismo e dell'arte contemporanea. Allo stesso tempo, secondo Liss (2009) che ha indagato l'arte femminista contemporanea, considerando la maternità femminista nel contesto della cultura contemporanea (occidentale), «è il momento di liberare il tabù materno» (Liss 2009, XVI). Questo è ancora più difficile in un'epoca - cosiddetta postfemminista - in cui non c'è ancora equilibrio tra maternità e occupazione e i tabù sono ancora legati a qualità ritenute naturali e intrinseche alla natura passiva femminile. Tra queste, l'essenzialismo e il romanticismo sulla maternità devono essere presenti, dove non imposti, nella rappresentazione del portare e amare una nuova vita. «In effetti, il dilemma diventa come parlare delle difficoltà e delle incomparabili bellezze del materno senza che queste esperienze variamente inflesse e complesse siano trasformate in cliché di ciò che dovrebbe essere la maternità duratura» (XVIII). Tenendo presente che la società e la cultura sono i responsabili nella creazione di tabù, specialmente quello relativo ai corpi e alla psicologia

⁴¹ È interessante, ma non può trovare sufficiente spazio in questo elaborato, l'analisi della concezione dell'esperienza materna. Per ulteriori approfondimenti si veda la Prefazione di Cecilia Pennacini allo studio di Bonfanti (2012), che conferma come la maternità sia un'esperienza, ma anche una costruzione sociale e culturale, in cui i concetti di "matro-poiesi" e "potere del ventre" (Bonfanti 2012, i) sono portanti.

materni, ridare voce alle donne, che storicamente hanno assistito in silenzio mentre altri parlavano di loro e per loro «è una nuova modalità - del femminismo e della maternità femminista alla ricerca di nuove possibilità di espressione della soggettività della madre stessa - per uscire dal mutismo della “reale” indicibile esperienza femminile della maternità» (Liss 2009, XIX). Cercare di allontanarsi dalla norma, quando non romperla e trovare un nuovo percorso, giocando tra le realtà dell’esperienza materna femminista e l’arte potrebbe essere un nuovo percorso in cui finalmente evitare di riprendere elementi del passato guardando alle possibilità delle rappresentazioni future (XIX). La voce delle donne negli spazi pubblici, infatti, potrebbe portare cambiamenti sociali e morali, positivi e non-violenti. Allo stesso tempo, sempre Ruddick suggerisce che il pensiero materno e la voce delle madri, piuttosto che delle donne in generale, sarebbe il contributo più grande nell’ottica della costruzione di una società più giusta, più equa e meno opprimente nei confronti del genere, la cui espressione potrebbe diventare un’entità politica definita (Ruddick 1980 in Dekel 2013, 125). L’obiettivo sarebbe quindi quello di rendere le donne-madri figure attive, seppur con identità e confini fluidi, andando a minare la dicotomia oggettività-soggettività. Infine, è sicuramente interessante notare come, in modo più o meno conscio, la produzione artistica femminile abbia influenzato la successiva creazione maschile. Elementi come l’enfasi sul corpo, il rifiuto di una dimensione fallocentrica, l’esplorazione della propria sessualità da parte delle donne furono necessariamente elementi che ebbero un’influenza, in primo luogo, sulle opere delle artiste. Gli uomini, successivamente, non solo negli Stati Uniti e non solo se artisti prominenti, «in un modo o nell’altro, hanno sentito l’impatto di quell’onda di pensiero che rivalutava una rigida concezione del genere ed era consapevole del corpo generata da artiste, apertamente femministe o meno» (Nochlin 2006, 28). Considerati gli argomenti e gli esempi esposti in questo capitolo, è quindi interessante capire sia come l’arte femminile (e femminista) cinese sia stata influenzata sia come possa essere un tassello importante nella produzione artistica contemporanea, in quanto espressione di forza, ribellione ma anche rimanipolazione dei concetti fino ad allora esclusivamente opprimenti. L’influenza, le costrizioni e il controllo subito in generale dalle donne e dalle madri in campo artistico sono stati esposti nell’attuale capitolo; come questa si sia sviluppata, a partire dai suddetti limiti o in contrasto ad essi, sarà argomento del prossimo.

Capitolo 3: la rappresentazione della maternità nella produzione artistica delle artiste cinesi contemporanee

Riprendendo il discorso iniziato nel capitolo precedente, assistiamo alla necessità di riscrivere una pratica artistica che tenga in considerazione uno spettro prospettico più ampio, che comprenda l'esperienza della maternità, lo sguardo e le voci delle madri. Tutto ciò deve però tenere in considerazione due elementi fondamentali: da un lato il background di una Cina millenaria sconvolta da radicali cambiamenti socio-culturali a fine Ventesimo secolo, che determina un certo tipo di impostazione e di limiti patriarcali perpetuatisi nella produzione artistico-culturale contemporanea; dall'altro la possibilità e la volontà delle artiste di staccarsi da questa struttura e costruire qualcosa di nuovo, con tematiche che analizzino la maternità in modo meno convenzionale, più concreto, autentico e personale. L'arte è uno strumento fondamentale di narrazione, che mette in relazione soggetti e società. Dal 1989 in avanti sono stati tanti i cambiamenti artistici, riguardanti la possibilità di un'arte femminile femminista e, di conseguenza, della possibilità di rappresentare la maternità attraverso tecniche e focus vari e differenti. Con l'affermazione del femminismo anche in Cina e con le innovazioni determinate dall'utilizzo di nuovi media e della nascita di arti più sperimentali – come l'arte performativa, concettuale, ecc.), gli anni Novanta nelle arti visive furono quanto di più nuovo ci fosse da decenni in Cina (Faticcioni 2021). Ciò non deve sorprendere, sia per il fatto che questa finalmente comprendesse anche la produzione delle artiste, sia per il tipo di contenuto espresso. Fong (1996) mostra come la rappresentazione femminile nella Cina antica e fino a inizio Novecento era stata incentrata quasi esclusivamente sulla bellezza sulla femminilità delle donne. Successivamente, la nascita dell'ideale moderno e del continuo tentativo delle artiste di far parte del mondo dell'arte, ma continuando a rappresentare una minoranza, a non essere valorizzate a dover sottostare a determinate tematiche quando a essere cancellate dai libri di storia dell'arte. Con l'imposizione del regime comunista fare arte per le donne divenne sempre più difficile, come anche rappresentare qualcosa di diverso da ciò che era indicato nelle linee guida del governo secondo cui l'arte e la letteratura dovevano essere al servizio della causa comunista, per unire ed educare il popolo tanto quanto per annientare i nemici (Vogelsang 2014, 486). Landsberger (2010c), infatti, descrive le realtà sociali riflesse nei manifesti maoisti. Questi elementi, i modelli antichi, le costruzioni sociali che diventano rappresentazione, la visibilità delle artiste e delle loro opere nel mondo dell'arte, il vantaggio della letteratura, del cinema e della tv sulle arti visive e l'iconografia delle rappresentazioni femminili nel corso del Novecento sono i concetti alla base di questo capitolo.

3.1 Lo sguardo maschile e le conseguenze sulla rappresentazione femminile

L'atto di guardare da parte degli uomini, spinto dall'interesse per la differenza erotica e sessuale e le sue conseguenze sulle donne è al centro dell'articolo di Laura Mulvey, "Piacere visivo e cinema narrativo". La donna significa l'altro, mentre l'uomo è colui che produce significato. È questo fallocentrismo a influenzare i vari modi di vedere e il piacere di guardare, influenzato anche dal modello della figura della donna ideale, Venere (Sliwinska 2016, 93). Se la sottomissione delle donne è fondamentale per la sopravvivenza del Partito e perché la crescita economica in Cina sia garantita - nonostante la disparità di genere si credeva si sarebbe annullata automaticamente nel momento in cui si fosse raggiunto un certo tipo di benessere e sviluppo economico - allora avere un uomo a guida di moglie e figli è essenziale a livello sociale e politico. Di conseguenza, si assiste non solo a un controllo sulle donne, sulle loro possibilità lavorative e creative, sulla maternità e sulla sua rappresentazione da parte dello Stato, del Partito, della famiglia cinese, ma anche dello sguardo (Fatticcioni 2021). Questo, però, è più sottile e ha visto una costruzione lenta e costante. Secondo la studiosa femminista Laura Mulvey (1941-) la maternità è «uno spazio pensante e creativo in cui la madre riconfigura la gamma storicamente limitata dei suoi mondi culturali e psichici prescritti» (Liss 2009, 17). Bisogna ripensare lo sguardo maschile fallico dominante, che nelle arti diventa protagonista e creatore degli altri soggetti, che sono tali attraverso il suo stesso modo di vederli (Dekel 2013, 14). L'uomo non è solo l'unico creatore, ma è soprattutto il creatore dello sguardo maschile, applicabile su tutto ciò che lo circonda, diventa facilmente giudice delle diverse rappresentazioni, anche grazie al fatto di poter essere indossato anche dalle donne. La loro produzione artistica ne è influenzata su diversi livelli; sia dal punto di vista della visibilità nel mondo artistico - come già visto in precedenza, se un'opera non rispetta determinati canoni stabiliti da un mondo dell'arte governato da uomini questa non otterrà critiche e visibilità che la valorizzino - sia dal punto di vista della sua stessa creazione. L'idea e il grande rischio è quindi che le artiste, oltre ad attuare un processo di autocensura, ripropongano ciò che hanno visto e vissuto, ovvero una creazione dello sguardo maschile. Mulvey fu anche l'autrice, insieme a Peter Wollen del film del 1977 *Riddles of the Sphinx*, in cui gli autori indagavano la creazione di uno spazio e di un linguaggio materno, in parte già affrontati nel capitolo precedente. Questi aspetti toccano il pensiero di Julia Kristeva sulla maternità e la sua rappresentazione attraverso il linguaggio (19). Oltre a riprendere il discorso di Mulvey e Kristeva, Liss (2009, 20-21) tiene in considerazione anche l'analisi di Griselda Pollock e Luce Irigaray. Pollock (235-85, 1999 in Liss 2009, 20) in particolare si chiede come superare la figura della madre silenziosa, isterica e priva di un corpo. Per rispondere a ciò secondo la storica dell'arte è necessario guardare al pensiero di Julia Kristeva che suggerisce di seguire la "via dell'artista". Il pensiero di Kristeva apre alla maternità la possibilità di essere espressa in modo poetico, in cui questa possa essere

rappresentata in forme artistiche ed estetiche anche sperimentali, in opposizione ai diktat imposti dal mondo dell'arte maschile. In particolare, l'uso di colori e di diversi media si contrappongono alla visione patriarcale, isterica e muta della maternità. L'opera sperimentale di Mulvey e Wollen è la prova di una concezione aperta, sfaccettata e complessa della maternità, in cui la madre, in primo luogo, è un soggetto attivo, che immagina e agisce per un cambiamento sociale per sé e per i propri figli, tenendo in considerazione anche i propri sogni. Inoltre, prendendo in considerazione le sperimentazioni artistiche delle artiste cinesi, vediamo che queste comprendono sia temi controversi che tecniche e materiali vari e inconsueti. «Il gioco dell'immaginazione innovativa libera l'arte delle donne dalle norme convenzionali della pittura tradizionale o dell'apprendimento moderno e apre ampie possibilità all'installazione o alla scultura, alla fotografia o video, performance o multimedia». Le artiste che creano installazioni o sculture sono quelle che dimostrano maggiormente come la manipolazione dei materiali, principalmente attraverso tecniche artigianali e tessili, possa essere parte integrante del processo artistico. Ne sono un esempio le opere di Lin Tianmiao, caratterizzate da un uso innovativo dei fili di cotone e le sculture di cera di Jiang Jie, che manipola la cera in modo da creare opere iperrealistiche (Cui 2015, 28).

Infine, il pensiero di Irigaray è affine allo spazio materno pensato da Mulvey e Wollen, che ipotizzano la creazione di uno sguardo materno. Questo evidenziava e spingeva verso «una rappresentazione auspicabile del materno, suggerendo che la questione non è solo quella di riconfigurare un corpo paradigmatico che gli altri vedono», ma allo stesso tempo si tratta di «dare alla madre lo spazio per guardare dalla sua prospettiva, e così facendo di reimmaginare la cultura a partire da un altro sguardo» (Liss 2009, 20-21). Di recente, le teorie femministe hanno suggerito come il “*male gaze*” teorizzato da Laura Mulvey sia troppo assolutistico e totalizzante: le donne, pur di fronte a una creazione guidata dallo sguardo maschile, sono in grado di assumere una posizione soggettiva e attiva nella propria fruizione della cultura. Se quindi gli elementi fondamentali per permettere ciò sono presenti, quello che manca è sia «una rivoluzione nei modi femminili di essere spettatrici» (Yang 1999,63) sia che le donne che assistono alla rappresentazione del desiderio maschile nella produzione dei mass media lo facciano in modo critico, sperando al contempo in un'espansione nella produzione femminile che riguardi il desiderio (Yang 1999,63). Come alternativa al *male gaze* e, di conseguenza, a una concezione e una rappresentazione patriarcale della maternità ritengo interessante considerare lo sguardo materno e paterno: il primo è fatto della soggettività della madre, che parte dall'intersoggettività della relazione madre-figlio/figlia (Liss 2009, XX). Questa visione è compatibile con la concezione di un immaginario vivente dell'esperienza della maternità e della mediazione tra il sé e l'altro in quello che Bracha Ettinger (2006, 61) chiama “l'evento di incontro” della gravidanza e della nascita (Betterton 2014, 27). Lo sguardo paterno, invece, rivelerebbe una condizione alienata di

origine universale» evidente nelle opere di artisti in cui compaiono embrioni e feti che sembrano appartenere a un altro mondo (28). Allo stesso modo, sono certamente valide anche le concezioni di “oggetti relazionali” di Lygia Clark (1920-1988) di fine anni Settanta e successivamente del concetto di “sguardo matriarcale”, o meglio “sguardo matriassiale”, di Bracha Ettinger (1948-) di fine anni Novanta. Entrambe si concentrarono su «non solo una percezione alterata dell'arte ma una ridefinizione del “femminile”» usando termini come “matrice” e “gravidanza”, che diventarono «immagini metaforicamente caricate della [figura della] madre e del bambino nato per concettualizzare un'esperienza arcaica di diversi soggetti parziali sconosciuti che co-emergono [...] per un incontro intersoggettivo radicalmente diverso dal modello storicamente predominante (quello fallico)» (De Zegher 2006, xvii). Ovviamente trattandosi di studi su artiste statunitensi a partire dagli anni Settanta del Ventesimo secolo, il riferimento a queste teorie vuole essere una guida e un'analisi teorica della concezione e della produzione artistica femminile riguardante la maternità che travalichi i confini nazionali e che inquadrino nuove possibilità. Gli scritti di Ettinger, infatti, permisero al “femminile” di essere letto in ambito artistico, modificando le stesse pratiche artistiche del tempo: l'introduzione di nuovi simboli e significati infatti non può che portare a una riforma del mondo artistico. In particolare, in relazione alla produzione artistica e all'impostazione teorica di Ettinger, Pollock (2006, in 35-85) insiste sul “femminile” come elemento che non entra in competizione con il fallo maschile, ma è cardine nel permettere al corpo delle donne di rientrare in gioco e influenzare le menti di fruitori e artisti, in modo più o meno consapevole, permettendo un'apertura ad ulteriori possibilità all'interno in un mondo in precedenza non considerato, o meglio, considerato inesistente o non degno di attenzione.

3.2 Mancanza della rappresentazione della maternità e paragone con la situazione negli Stati Uniti

La mancanza della rappresentazione della maternità nell'arte cinese è spiegabile in modo diverso dalla stessa mancanza all'interno della produzione artistica statunitense. Se negli Stati Uniti il discorso sull'arte femminista riguardante la maternità fu già evidente negli anni Settanta del Novecento, questo, però, non fu trattato né rappresentato apertamente come avvenne invece con altri temi, quale ad esempio la battaglia contro la violenza sulle donne nere, rappresentata e portata avanti anche attraverso la diffusione di manifesti femministi. Nel campo delle arti visuali più tradizionali e ufficiali, sia in Cina che negli Stati Uniti, questo genere di approccio in relazione alla maternità e alla possibilità di esperire una maternità consapevole e femminista mancò. Si assistette, invece, a diverse artiste, non dichiaratamente femministe che negli anni Settanta in Europa e in America, rappresentarono i diritti, il legame madre-figli, il benessere (desiderato) della madre. «Il lavoro della

maggior parte degli artisti della generazione dei pugni degli anni Settanta negli Stati Uniti [...] fu, infatti, cospicuo proprio per la sua non-rappresentazione della maternità» (Dekel 2013, 129). Non c'è da sorprendersi se questo tipo di approccio e sviluppo di un'arte materna creata da artiste sia apparsa successivamente in Cina, sia per la diversa realtà del femminismo in Cina sia per le possibilità delle artiste, in primo luogo, di esprimere la propria creatività e, in secondo, di trattare il tema della maternità. Dekel stessa (2013, 129) si interroga sui motivi di questo fenomeno, sul perché non vi sia stata una risposta coesa a partire da un fronte femminista - composto da artiste in primo luogo - che avesse a cuore la rappresentazione della maternità nell'arte, soprattutto nel momento in cui ciò avveniva a livello letterario. Perché si è sprecata l'occasione di dare spazio alle voci delle donne anche dal punto di vista artistico e anche su un argomento come quello della maternità? Secondo l'attivista femminista Esther Eilam (1939-), ci si concentrò semplicemente su altri temi e altre battaglie. Questa spiegazione è valida sia per il contesto statunitense che per il contesto cinese; quest'ultimo, inoltre, nonostante in anni diversi rispetto alla realtà americana, si ripresenterà più volte nel corso del Novecento. Se negli Stati Uniti questi furono la violenza sulle donne o le ingiustizie salariali, in Cina non possono che essere le battaglie e l'attenzione per le disparità sociali e i diritti civili. Il 1989 oltre ad essere un anno fondamentale per l'arte contemporanea cinese lo fu anche per i suoi cittadini, che assistettero inermi alle vicende di Piazza Tienanmen. Inoltre, non si può negare che il fatto stesso che l'argomento della maternità fosse ignorato dalle stesse attiviste della seconda ondata di femminismo statunitense non abbia influenzato il mondo artistico in modo tale che l'argomento non fosse trattato nelle arti visive. Sempre negli Stati Uniti, inoltre, le artiste vissero restrizioni e momenti di oppressione in cui essere madri e altro era impossibile. Molte nascosero il fatto di avere figli, mentre chi ancora non ne aveva fu spinta a credere che le due realtà fossero incompatibili.

La situazione cinese, invece, è particolare per movimenti sociali e artistici: le madri in epoca contemporanea non furono rappresentate per diverso tempo e per diversi motivi. Innanzitutto, ancora prima di una rappresentazione materna in Cina – realizzate da artiste, quale il focus di questo elaborato - bisogna prima immaginare la possibilità di una rappresentazione femminile e successivamente di una rappresentazione femminile (femminista) prodotta dalle artiste. Tra le diverse motivazioni della prolungata mancanza della rappresentazione della maternità in Cina vi fu da un lato, il fatto che nel momento in cui le donne iniziarono ad affacciarsi al mondo artistico a inizio secolo scorso vi fu allo stesso tempo uno slittamento dell'attenzione e dell'interesse verso altre tematiche, quelle della modernità e dell'Occidente; dall'altro il fatto che sotto il regime comunista vi fu un ritorno all'impossibilità di esprimersi per le artiste. Il comunismo rappresentò un punto di arresto importante per l'arte in generale e nello specifico per l'arte femminile; furono necessari diversi anni, anche dopo il periodo di apertura del paese, verso la fine degli anni Settanta, perché l'arte femminile

ritrovasse un posto. A ciò seguirono, come visto nel capitolo precedente, la necessità di trovare una voce. Prima il modernismo, poi il socialismo e la Rivoluzione Culturale, quindi, determinarono una serie di condizioni che resero inevitabile la mancanza della rappresentazione femminile in tutte le sue sfaccettature, soprattutto quella materna. Inoltre, a una mancanza di attenzione e rappresentazione coincise anche una mancanza di artiste. Inizialmente, infatti, nei primi decenni del Novecento, l'attenzione fu catalizzata dall'esplosione della modernità, che in Cina, in ambito artistico si concretizzò nella realizzazione degli autoritratti, il cui massimo potenziale moderno era espresso nel momento in cui si trattava di opere ancora di più se ad olio raffiguranti soggetti femminili, in quanto tecnica tipicamente occidentale e soggetto estraneo alla tradizione cinese. L'artista Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977), che divenne famosa principalmente per i suoi autoritratti (fig. 4), ne fu un esempio, ma non l'unico. Oltre ai ritratti e autoritratti a olio, la produzione artistica di Pan risulta interessante, sia per l'innovazione introdotta, seguita anche da altre artiste, sia per la tematica della maternità rappresentata in diverse sue opere verso la fine della sua carriera.



Figura 4 Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977), *Autoritratto*, 1936, pittura a olio, 41 x 33 cm.

Pan non ebbe mai dei figli, passò, invece, da essere un'orfana a prostituta, diventando poi una studiosa d'arte, un'artista riconosciuta, una professoressa e infine un'artista solitaria in giro per l'Europa. Diversi studiosi, tra cui Lu Rongzhi e Phyllis Teo, si sono chiesti se la sua rappresentazione della maternità fosse la manifestazione di un desiderio o di un rimpianto. Con l'opera *My Family* (1931) che non rispetta i canoni della rappresentazione familiare, insieme ad altre opere successive sempre dedicate all'aspetto relazionale, Pan sembra suggerire che le sue relazioni personali siano importanti quanto la sua identità di artista (Teo 2010, 38-39). Tra le opere dell'artista, dedicate esplicitamente vi sono *Mother and Child (on the beach)* del 1961 (fig. 5), *Motherly Love* (1958) (fig. 6) e *Women in Bath* (1959). In tutti questi lavori risulta sorprendente la centralità del corpo nudo

femminile, dell'infante e delle azioni di cura realizzate nei suoi confronti. In molte delle opere a tema materno di Pan ripete la presenza di due donne all'interno di un ambiente domestico. Ciò, insieme all'aspetto di cura nei confronti dei bambini presenti, aiuta a creare un senso di intimità e di relazione profonda tra i personaggi. Le costruzioni materne dell'artista appaiono inusuali, sia per la tecnica che per la composizione. Pan usa in modo indifferente la pittura a olio e l'inchiostro per rappresentare queste scene, in uno stile che ricorda il puntinismo europeo. Allo stesso tempo, a livello compositivo, questi lavori risultano ambigui. Secondo Teo (2010, 44) le figure materne nude di Pan potrebbero essere viste come una negazione del consueto aspetto sociale e simbolico della maternità e un tentativo di far emergere il corpo e la singolarità femminile. Il rapporto madre-bambino è contrapposto a scene di distacco, che rivelano l'ambivalenza di Pan nei confronti della maternità. Infine, questo genere di rappresentazione della maternità di tipo moderno è significativo in quanto il tema della raffigurazione delle madri e dei figli era (e continua ad essere) considerato un'espressione della femminilità. Le immagini di Pan che mostrano donne in ruoli intimi sembrano promuovere ideali femminili non convenzionali, generando significati più ampi e complessi (45).



Figura 5 Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977), *Mother and Child (on the beach)*, 1961, olio su tela, 99 x 80 cm, Hefei.



Figura 6 Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977), *Motherly Love*, 1958, pittura a inchiostro, 107x80 cm, Anhui Provincial Museum, Hefei.

Inoltre, i modi che una donna appartenente a un ceto sociale elevato poteva mettere in atto per trascendere il suo contesto tradizionale e diventare moderna sono evidenti negli autoritratti di artiste come Sun Duoci 孫多慈 (1913-1975) e di Fang Junbi 方君璧 (1898-1986). Anche altre artiste, attive a inizio Novecento, tra cui Yu Feng 郁风 (1916-2007) contribuirono a forgiare l'identità personale e la paternità delle artiste che si affermarono effettivamente con l'autoritratto, il cui soggetto autobiografico rimaneva spesso mancante, in quanto avrebbe pregiudicato la considerazione dell'opera;⁴² tutto ciò andò a formare la base delle rivendicazioni delle artiste per l'inclusione delle donne nella storia dell'arte moderna cinese (Cui 2015, 20-21). Successivamente, le guerre e più in generale i disordini politico-sociali che hanno caratterizzato il Novecento cinese soffocarono la florida attività artistica del periodo modernista. «Gli artisti smisero letteralmente di dipingere e si rifiutarono di collaborare con gli oppressori, scegliendo il silenzio come resistenza». Le artiste, a loro volta, furono vittime del loro tempo: i loro contributi, significativi per l'arte moderna cinese, scomparvero sia fisicamente – in quanto spesso distrutte o andate perse nel corso dei disordini – sia dalla memoria di pubblico e critici. Le artiste dimenticate e l'arte perduta sottolineano le politiche di genere: un'artista doveva lottare per sopravvivere in mezzo al caos, sacrificando l'arte o la famiglia alle urgenze della realtà sociale. L'importanza delle donne artiste e delle loro straordinarie opere ha iniziato a emergere grazie alle case d'asta e a studi limitati. Il fenomeno ci invita a recuperare la storia perduta e le opere d'arte esistenti (Cui 2015, 24).

In sintesi, nella Cina del primo Novecento il passaggio dalla tradizione alla modernità anche in campo artistico segnò una profonda trasformazione nel Paese e nella sua arte. Secondo Mitchell (2000 in Cui 2015, 23) questo, che volle essere una vera e propria transizione verso una modernità alternativa o non occidentale vide in gioco un processo di rappresentazione. L'accesso all'educazione artistica fece sì che le donne cinesi potessero realmente diventare artiste, e con ciò l'emergere della soggettività femminile fu accompagnata e, sottolineata e messa in mostra con l'autoritratto e la pittura a olio occidentale:

Il soggetto si è auto-configurato nel nome della donna nuova o moderna, ma nel processo di rottura con la tradizione e di accettazione della modernità, non si poteva semplicemente rifiutare le restrizioni convenzionali. Le norme patriarcali e la politica nazionale influenzano le definizioni di genere, e l'artista donna come soggetto deve impegnarsi nel processo di costruzione socioculturale. (Cui 2015, 23)

Nonostante ciò, ovvero nonostante il numero di donne artiste che avesse avuto accesso a una formazione artistica accademica in epoca socialista non fosse esiguo, l'arte femminile rimase a lungo

⁴² Cui (2015, 20-21) segnala che nonostante l'importanza e la diffusione dell'autoritratto, le artiste fossero reticenti a segnalare l'elemento autobiografico dell'opera in quanto «la produzione autobiografica delle donne era stata a lungo sottovalutata». Di conseguenza, oltre che mancante con il passare del tempo i soggetti divennero anche dimenticati.

poco visibile (Cui 2015, 23). Inoltre, le donne e le madri poco dopo aver guadagnato il proprio spazio pubblico, avevano subito una mascolinizzazione di genere, ruolo ed estetica. Sotto lo slogan socialista *nannu dou yiyang* 男女都一样 (uomini e donne sono uguali), che almeno in apparenza voleva promuovere l'uguaglianza di genere, le cosiddette "ragazze di ferro" divennero il nuovo modello popolare di femminilità, che negava la psicologia di genere, le differenze biologiche, costringendo le donne a una consistente mascolinizzazione e abnegazione dei caratteri di femminilità e di ciò che le potesse distinguere dagli uomini (Ceccarelli 2021). Le difficoltà principali per le artiste di quel periodo storico furono la creazione e la salvaguardia della propria identità artistica, ma allo stesso tempo il continuare a creare quando il contesto storico circostante vorrebbe gli artisti lavorare come un gruppo a una costante creazione collettiva, i cui temi e modalità sono proiettati dall'alto del governo centrale per servire ai suoi interessi politici e di propaganda. Le poche artiste che riuscirono a produrre anche in quegli anni dovettero adeguarsi «alle restrizioni canoniche imposte dalle condizioni politiche prevalenti» (Cui 2015, 24). Fu solo negli anni Novanta che le artiste e con esse la loro arte acquisirono visibilità; i cambiamenti socio-economici e l'intensificarsi dei rapporti con il mondo esterno alla Cina continentale di fine secolo in Cina permisero la nascita di un contesto adatto per l'emergere dell'arte visiva femminile come elemento innovativo e che meritava di essere analizzato (26). Il concetto di genere, quando non cancellato del tutto, divenne sinonimo di uguaglianza collettiva, enfatizzata dalla rappresentazione della partecipazione delle donne alle manovre del governo, tra cui le campagne politiche e il contributo alla produzione economica. Questa donna consisteva in una lavoratrice forte e priva di un corpo femminile sessuato (Cui 2015, 24). In quegli anni bui in poche riuscirono a creare e firmare le proprie opere, pur dovendo allinearsi alle aspettative politiche, il che significava fare attenzione al tipo di soggetti che si rappresentavano; allo stesso tempo alcune di loro riuscirono a «includere nelle loro opere alcuni tocchi femminili e iscrizioni di genere». Ne sono un esempio il dipinto a olio *Island Girl* (1961) di Wang Xia, *Testing Mom* (1953) di Jiang Yan e *Four Girls* (1962) di Wen Bao (24-25).

Superare i tabù relativi alla rappresentazione della maternità non può che passare per una sua rappresentazione più completa. Il motivo principale dell'esclusione di questo tema in ambito artistico «può essere derivata dalla difficoltà di confrontarsi con la complessità dell'immagine materna e con i modi possibili e legittimi di presentarla - sia a livello personale che nella sfera pubblica» (Dekel 2013, 130). In generale, un ulteriore elemento di difficoltà è dato sicuramente dal fatto che, come segnalato dalla ricercatrice Hadara Schefflan-Katzav (1963-), l'artista nel momento in cui si avvicina alla rappresentazione della maternità non ha modo di uscire dalla concezione della stessa come un qualcosa di non oggettivo, prodotto del male gaze, ma di rimanere nel mondo della creatività artistica,

culturale e spirituale. Inoltre, dal punto di vista della società contemporanea, il corpo di una donna incinta non le appartiene. Quest'ultimo è solo una funzione all'interno dell'ordine simbolico, in cui la donna è ostaggio della sua condizione. Di conseguenza, la maternità è vista in ottica di un progetto più grande – di dimensione sociale e culturale - e non come un'esperienza personale e privata (Scheflan-Katzav, 1997, 23 in Dekel 2013, 130). La difficoltà di una rappresentazione femminista della maternità da parte delle artiste si somma alla difficoltà di una rappresentazione autentica per mancanza di strumenti, tecnici quanto teorici (Dekel 2013, 131). Secondo la storica dell'arte Ann Kaplan (1940-) (1983 in Dekel 2013, 132), un'ulteriore ragione per cui la maternità sia stata sottorappresentata nell'arte, quando non del tutto assente, fu il fatto che secondo diverse teorie psicoanalitiche e correnti di filosofia femminista «le madri possono essere relazionate solo in termini originati dai bisogni patriarcali e basati sull'ansia edipica e sulle fantasie maschili». L'ansia per la cura della propria prole si tramuterebbe successivamente nella dicotomia della madre (sufficientemente) dedita ai figli, che si sacrifica per loro e che per questo è una buona madre, in contrapposizione a una genitrice spietata ed egoista. La ribellione nei confronti delle proprie stesse madri, colpevoli di aver incarnato e tramandato i valori del patriarcato e del sistema patriarcale stesso non ha sicuramente aiutato la produzione artistica materna delle artiste (Dekel 2013, 132). Un'altra studiosa, Joanna Frueh (1994, 195 in Dekel 2013, 132) infine, afferma che la mancanza di corpi gravidi, di madri fosse dovuto principalmente al fatto che non vi fosse una tradizione iconografica, simbolica da poter emulare. Questa mancanza, infatti, non è avvenuta in letteratura, ma nelle arti figurative sembrerebbe ci sia stato un grande vuoto: mancavano le conoscenze, gli strumenti, i diritti, i modelli ed esempi di una realtà diversa. Sempre Frueh (1994, 195 in Dekel 2013, 132) suggerisce che evitare di trattare la maternità sia dovuto, anche in campo artistico, all'infimo e silenzioso mito secondo il quale una donna, un'artista che lavora non possa essere allo stesso tempo una madre e viceversa: «la capacità di partorire e la gamma di emozioni che accompagnano la maternità hanno costituito fattori che hanno contribuito all'avversione artistica femminista a rappresentare il corpo materno». Il sottotesto è che sia la maternità stessa a rendere inferiori le donne, il cui dono di dare la vita non è una capacità biologica e una necessità umana, ma un motivo di debolezza, di cui le donne sono vittime e colpevoli allo stesso tempo. Se da un lato vi è la necessità di preservare il ruolo di madre determinato dal genere, «in netto contrasto con le condizioni necessarie per l'avanzamento e il successo nel mondo dell'arte» (Dekel 2013, 133), dall'altro le artiste non solo evitano il soggetto della maternità nell'arte, ma spesso accantonano l'idea di diventare madri, in parte per la scelta sociale imposta e sottointesa di scegliere tra carriera – o creatività artistica in questo caso specifico - e vita privata (Mendes-Flohr 1999 in Dekel 2013, 134). Infine, Rita Mendes-Flohr (1947-) e Elaine Showalter (1941-) sostengono che un ulteriore motivo a sostegno della dicotomia arte/maternità sia

l'appropriazione del concetto di “nascita” di un progetto creativo, che ha visto una gestazione e una fatica, anche fisica, da parte degli uomini. Da questo tipo di rappresentazione, quindi, molte artiste e femministe avrebbero deciso di dissociarsi, allontanandosi del tutto dal tema materno. Molte, a loro volta, scelsero invece di abbandonare la propria carriera artistica.

«Dalle studentesse d'arte dei primi anni del Novecento alle artiste a tutti gli effetti del XXI secolo» (Cui 2015, 28) passarono cento anni. È interessante come nella storia dell'arte moderna cinese mentre artisti come Chen Danqing 陈丹青 (1953-) e Luo Zhongli 罗中立 (1948-), autori di opere realistiche molto conosciute tra cui rispettivamente la serie dedicati ai contadini tibetani, comprendente diversi ritratti (fig. 7 e 8) e *Father* (1980), diventate pietre miliari dell'arte contemporanea, siano riconosciuti come artisti d'avanguardia, il lavoro delle artiste sia in gran parte sconosciuto. Nonostante l'utilizzo di soggetti e tecniche simili, le artiste subirono un diverso trattamento: agli uomini la fama, alle donne l'oblio.



Figura 7 Chen Danqing 陈丹青 (1953-), *Zang zu nuhai bai zheng* 藏族女孩白珍 *Perla bianca la ragazza tibetana*, 1979, olio su carta, 62 x 41.5 cm.



Figura 8 Chen Danqing 陈丹青 (1953-), *Tibetan Series – Shepards*, 1980, olio su carta, 78.6×52.3cm.

Al giorno d'oggi, a livello di presenza e rappresentazione delle artiste cinesi, Merlin sottolinea come negli ultimi decenni, la situazione sia migliorata: è importante che dagli anni 2000 in avanti, anche le artiste abbiano iniziato ad avere uno spazio adeguato e una considerazione simile a quella dei colleghi uomini. Basta infatti guardare leggermente più indietro per vedere come quella che Christopher Phillips (2004, 37) definisce una delle maggiori collettive di arte contemporanea dalla Cina tenutasi negli Stati Uniti nel 1998: *Inside Out*, l'evento che «ha tracciato le principali direzioni dell'arte cinese dalla fine degli anni Settanta alla metà degli anni Novanta» viene ricordata dall'autore menzionando esclusivamente nomi di artisti: Gu Wenda, Cai Guoqiang, Xu Bing (Phillips 2004, 37). Nonostante la mostra dovesse coprire l'interezza di oltre vent'anni di produzione di arte contemporanea cinese, su un totale di più di sessanta artisti, il numero delle donne fu decisamente esiguo: comprendendo Lin Tianmiao, Wu Mali 吴玛俐 (1957-), Yuan Jai 袁旃 (1941-) e Chen Hui-chiao 陈慧峤 (1964-), Phoebe Man (Man Ching Ying) (1969-), Xiao Lu (1962-), Yin Xiuzhen (1963-).

3.3 Modelli iconografici e tradizionali rilevanti nella rappresentazione delle donne e madri in Cina

Come visto anche nei capitoli precedenti, il periodo storico è centrale nella singola concezione femminile (Jordan 1984 in Hay 1994, 45). Esaustivo è lo studio di Mary Fong, secondo la quale:

Fin dall'inizio dell'arte pittorica cinese, la donna è stata rappresentata non come una persona reale, ma come un prodotto della costruzione maschile, a seconda dell'ideologia di genere del tempo, ma radicata nell'etica patriarcale dell'età confuciana. Passando dalla rappresentazione ideale della donna esemplare, alla dama di palazzo, alla donna abbandonata e culminante, nella fase finale, come metafora visiva anonima, l'immagine della donna è rimasta un significato del potere e della superiorità maschile nella società cinese (Fong 1996, 26).

Allo stesso tempo, tradizionalmente, la rappresentazione femminile nell'arte avveniva attraverso l'uso di personificazioni; a seconda del tipo, si potevano distinguere se le artiste che le avessero realizzate fossero state signore della nobiltà o cortigiane d'élite (Cui 2015, 16). Nella Cina tradizionale la creatività artistica non era libera dal genere, ma essenzialmente ed esclusivamente maschile. Nessun pittore cinese avrebbe mai proposto a una donna della propria famiglia, o esterna, di posare per un ritratto, almeno fino alla Rivoluzione del 1911. La ritrattistica femminile, se intesa come osservazione e riproduzione di un volto o di un corpo con una effettiva somiglianza non esisteva nella Cina tradizionale. Gli unici e pochi pseudo-ritratti ancestrali o commemorativi risalgono alla Cina tardo-imperiale (Fong 1996, 26). L'immagine femminile, prodotto della creatività maschile, era meno rappresentazione e più simbolo del potere maschile. La cui superiorità ha radici profonde nella cultura e nelle arti in Cina, come visto nei capitoli precedenti con gli esempi di Ban Zhao e *Precetti per le donne*, Liu Xiang e *Biografie di donne*, il sessismo introdotto con la teoria dello yin e yang, le tre obbedienze e il Confucianesimo a fare da sfondo a tutto ciò. *Biografie di donne* in particolare, essendo una delle opere più conosciute all'epoca, divenne anche una delle principali fonti letterarie per la rappresentazione pittorica dei soggetti femminili, stabilendo involontariamente le regole e lo sviluppo di questo tipo di raffigurazione artistica. Furono diversi gli artisti diventati celebri per la rappresentazione delle donne esemplari sul modello dell'opera letteraria di Liu Xiang. Oltre alla rappresentazione pittorica, le illustrazioni dedicate alla figura delle donne esemplari, ispirate anche dall'opera di Liu Xiang, appaiono in modo preponderante all'interno di creazioni parietali; un esempio significativo è del santuario monumentale realizzato in pietra di Wu Liang (151 d.C.), al cui interno sono raffigurate le relazioni dettate dalle tre obbedienze. «Questo didascalismo confuciano ha dato origine all'idealizzazione che si vede nella rappresentazione della figura femminile e il tema della donna esemplare (*lienu*) divenne una categoria distinta e popolare per la rappresentazione delle donne» (22). Ancora una volta, risulta evidente come le donne fossero dei tipi e non dei singoli individui, sia in letteratura che in arte (23).

Perniola (1989, 243 in Hay 1994, 56), poi, ha analizzato le rappresentazioni delle donne in epoca imperiale trattando la questione dell'immaginario femminile che comprende diversi elementi: dettagli specifici del corpo femminile, una componente di erotismo – spesso associata all'elemento esotico - e la concezione della donna come “ninfa”. L'ideale femminile della Cina medioevale divenne quello dell'adolescente esile e nubile. A metà dell'VIII secolo con l'ascesa di due donne d'eccezione a corte, l'imperatrice Wu Zetian 武則天 (624 -705) e Yang Guifei, consorte dell'imperatore Xuanzong di epoca Tang (719 - 756), l'ideale femminile fu rappresentato con uno stile più corposo, ma con il ritorno a un'autorità totalitaria completamente maschile nei secoli a seguire l'archetipo giovanile femminile ritornò e rimase il paradigma iconografico per eccellenza per

oltre un millennio (Karetsky, Zhang 2020, 11). Ciò cambiò nel periodo di epoca Tang, in cui fu centrale il soggetto delle generiche donne di palazzo che, insieme alle loro occupazioni, divennero l'interesse principale degli artisti determinando la nascita di una nuova categoria artistica, quella di "bellezza cinese". La bellezza standard Tang è caratterizzata da nobildonne grassocce ed eleganti, simbolo di salute e ricchezza, oltre che manifestazione della stabilità politica e della magnificenza culturale dell'epoca (Cui 2015, 17). La bellezza di epoca Ming e Qing, al contrario, predilige una donna innamorata, fragile e malinconica, spesso confinata in giardini o stanze private. Sana o delicata, la bellezza femminile classica consiste in un immaginario sociale di genere. Questa categoria sostituiva la rappresentazione delle donne esemplari e il suo successo fu determinato proprio dall'anonimato delle donne che venivano rappresentate (Fong 1996, 23). La resa di questo genere di attenzione furono le rappresentazioni di donne vestite di seta e acconciate con nastri (Bray 2009, 182), in elegante stile Tang, caratterizzato da colori brillanti e contorni di inchiostro, circondata da elementi naturali, quali alberi, giunchi di bambù, rocce, fiori, farfalle, che spesso ne erano metafora della condizione e dei sentimenti. Un modello comune era il tema dei dolori della donna sola e abbandonata (Fong 1996, 23-24). Questo tipo di iconografia era legata alle metafore usate in poesia e porta con sé una serie di significati che vedono la donna sempre fragile, passiva e alle dipendenze dell'uomo. Sempre restando all'interno della costruzione ideologica maschile nella rappresentazione della donna in epoca imperiale, è interessante lo studio di Guo Ruoxu 郭若虛 (?-?), citato da Fong (1996, 23), che nell'Undicesimo secolo affermò che la grazia, bontà e piacevolezza, insieme alla bellezza e sottomissione della donna erano funzionali al trasmettere le loro virtù e dignità. Nelle generazioni successive a quella dello studioso, la rappresentazione femminile si dimostrò sempre più un costrutto ideologico: «Il passaggio da un didascalismo pragmatico a un'ideologia di genere mirata fornì ai pittori cinesi l'opportunità di rappresentare l'immagine femminile come oggetto dello sguardo maschile, ammissibile nella società confuciana» (23). In questo modo le aspettative del patriarcato confuciano erano soddisfatte e allo stesso tempo il massimo sfruttamento dell'ideologia di genere da parte degli artisti permetteva la dimostrazione della superiorità maschile. Infine, Fong (1996, 24) segnala che sebbene le donne, non solo incarnassero un tipo preciso di femminilità sul modello dell'ideologia maschile del tempo e fossero usate metaforicamente per le fantasie sessuali maschili all'interno della pittura di genere *Chinese Beauty*, «esse erano per lo meno riconosciute per la loro femminilità e il loro posto nella società cinese. Che si trattasse di una dama di palazzo o di una donna abbandonata, le veniva fornita una *raison d'être*» (Fong 1996, 25). Cosa su cui non aveva potuto fare affidamento a lungo e cosa che si sarebbe ripresentata, ma non senza difficoltà. A tal proposito, sono infatti rilevanti sia il tardo periodo imperiale che il periodo maoista. Infatti, dall'epoca Ming (1368-1644) – con la pittura dei letterati (*wenren hua*) - in avanti il paradigma iconografico della giovane

donna rimase tale, ma vide la rappresentazione della donna in modo sempre più marginale, ridotta a mera entità, «parte del paesaggio, solo un'altra forma nel vocabolario espressivo dell'artista» (Fong 1996, 25). Con il periodo comunista, invece, la raffigurazione femminile giocò ancora una volta un ruolo, una funzione, incarnando le ideologie politiche e venendo usata per trasmettere i bisogni dell'epoca.

Volendo rintracciare i modelli iconografici presenti nella Cina del Novecento nella rappresentazione delle donne e della maternità, vediamo come l'ideale di tardo Ottocento e inizio Novecento vedeva una femminilità raffinata, che consisteva in un corpo alto e snello con un viso ovale; i primi decenni del Novecento videro, oltre agli autoritratti ad olio, anche altre rappresentazioni del corpo femminile, il cui obiettivo era sempre quello di veicolare un certo grado di modernità: il nudo, in particolare, divenne il nuovo e primo "sito della modernità", fondamentale al discorso nazionale e allo sviluppo della formazione artistica moderni. Ulteriore elemento moderno fu sicuramente il corpo femminile sessualmente seducente. Nei primi decenni del Novecento, quest'ultimo sotto forma di immagini di donne attraenti apparve in tutte le declinazioni artistiche e non: fotografia, pubblicità, riviste e art déco. Nel caso degli annunci pubblicitari, come avverrà successivamente con i calendari commerciali degli anni Trenta e Quaranta il corpo femminile diventa parte integrante del prodotto da vendere. Questo genere di immagini incentrate sul corpo delle donne fecero di fatto «progredire le idee della vita moderna e della bellezza femminile per la ricezione popolare». Questo genere di rappresentazioni e strategie commerciali e culturali non sarebbero nate e non avrebbero avuto il successo e la diffusione che hanno avuto senza l'elemento femminile. Le donne, tuttavia, sembrano non avere scelta sul tipo di partecipazione all'interno di questa narrazione (Lago 2006, 407-408). Questi modelli si scontreranno successivamente con la bellezza delle ragazze di campagna, con un viso rotondo, sane ma grassocce di epoca maoista (Bray 2009, 182). L'approccio duplice e contraddittorio del Partito Comunista Cinese nei confronti della questione della posizione femminile nel corso della rivoluzione influenzò il modo in cui le donne furono rappresentate dagli anni Trenta in poi. Le rappresentazioni di quegli anni caratterizzate da un governo simil democratico e una forte influenza straniera scelte più liberali nella rappresentazione femminile; successivamente, le scelte stilistiche e iconografiche comuniste dureranno fino agli anni Cinquanta, seppure con nuovi ruoli e libertà. I primi manifesti pubblicitari mostravano donne splendide, liberate e parte attiva nel progetto di ricostruzione del Paese, come da volontà del Partito. «Le idee artistiche antiquate sulla rappresentazione delle donne si dimostrarono tenaci. All'inizio del XX secolo era nata una tradizione visiva relativamente consolidata che trattava le donne come oggetti che potevano essere consumati dallo sguardo maschile». L'arrivo di aziende e agenzie pubblicitarie straniere nelle concessioni straniere e lungo la costa orientale contribuirono a promuovere l'uso e l'apprezzamento delle tecniche

artistiche occidentali, soprattutto attraverso le pubblicità. Negli anni Trenta si assistette a rappresentazioni meno tradizionali e conservatrici, con l'inserimento di elementi più liberali come la bicicletta, il ballo, le gambe scoperte, lo sport, ponendo una nuova importanza sul corpo, sulla salute e sulla giovinezza. A questi si aggiunsero anche i tipici dettagli della Shanghai modernista dei primi decenni del Novecento - spesso elementi che saranno poi identificati come borghesi - in cui spiccano la città stessa, la moda, l'amore, giovani donne, belle attrici e cantanti in *qipao* colorati e attillati, che ballando in gruppo o in coppia e mostrando una certa ambiguità sessuale, spesso circondate da decorazioni floreali o vegetali, pubblicizzavano sigarette, bevande alcoliche, tessuti, pesticidi, ecc. Queste pubblicità erano spesso disegnate da artisti cinesi tra cui Li Mubai 李慕白 (1913-1991), Jin Meisheng 金梅生 (1902-1989) e Jin Xuechen 金雪尘 (1904-1996), per potersi avvicinare al senso estetico cinese. Questi tre artisti in particolare divennero famosi sotto l'appellativo di "Tre pilastri dei manifesti di calendario"; Jin Xuecheng e Li Mubai collaborarono per diversi anni, all'interno dello Studio Zhiying e poi come soci, realizzando manifesti di calendari commerciali in cui Jin era responsabile della realizzazione degli abiti e dei paesaggi, mentre Li disegnava le figure umane. Jin Meisheng, invece, realizzava manifesti per i calendari esclusivamente per la Commercial Press di Shanghai unendo la pittura tradizionale cinese all'acquerello occidentale (Landsberger 2010a). La maggior parte di queste illustrazioni facevano parte di calendari, *yuefenpai* 月份牌, che venivano distribuiti come omaggi promozionali. Questa stampa commerciale divenne enormemente popolare e la sua influenza si estese oltre la pubblicità: le donne rappresentate sui calendari erano la massima rappresentazione sensuale delle donne dell'epoca. Questi, di fatto, contribuirono a veicolare un'immagine oggettificata delle donne, il cui obiettivo era la massima commercializzazione del prodotto e la massima eccitazione del cliente; in genere, tuttavia, questo genere di rappresentazione era visto da molti, anche donne, come un sostegno alle richieste di emancipazione delle donne (Landsberger 2010c).

In epoca maoista, si assistette a diversi tipi di rappresentazioni femminili. Innanzitutto, bisogna ricordare che il concetto di genere, quando non cancellato del tutto, divenne sinonimo di uguaglianza collettiva, enfatizzata dalla rappresentazione della partecipazione delle donne alle manovre del governo, tra cui le campagne politiche e il contributo alla produzione economica. Questa donna consisteva in una lavoratrice forte e priva di un corpo femminile sessuato (Cui 2015, 24). In quegli anni bui in poche riuscirono a creare e firmare le proprie opere, pur dovendo allinearsi alle aspettative politiche, il che significava fare attenzione al tipo di soggetti che si rappresentavano; allo stesso tempo alcune di loro riuscirono a «includere nelle loro opere alcuni tocchi femminili e iscrizioni di genere». Ne sono un esempio il dipinto a olio *Island Girl* (1961) di Wang Xia (1936-),

Testing Mother (1953) di Jiang Yan 姜燕 (1919-1958) e *Four Girls* (1962) di Wen Bao (1938-) (24-25). Oltre a questi, che sono una rarità, preponderanti furono le rappresentazioni femminili veicolate dai poster di propaganda. In questi risultano evidenti la costruzione dei corpi per trasmettere un certo tipo di messaggio e l'annullamento della sessualizzazione dei corpi. In questi vi era tutto tranne la maternità. La propaganda del periodo maoista rappresentava «donne androgine e prive di qualsivoglia connotazione sessuale e di genere» (Ceccarelli 2021). Dal 1949 in poi, sotto un governo totalitario in cui l'uguaglianza tra uomo e donna era utile e al servizio del paese, non una scelta, infatti si assistette a una sostituzione delle giovani sensuali donne vestite di *qipao* nella Shanghai cosmopolita e internazionale degli anni Trenta del Novecento. Con la fondazione della Repubblica Popolare il mondo della pubblicità dovette cambiare completamente. Le autorità culturali insistevano sul dover trasmettere i corretti punti di vista proletari dei rappresentanti (femminili) delle masse, mentre gli artisti dell'epoca erano ritenuti privi di adeguato punto di vista ideologico, oltre che essere accusati di ritrarre eleganti ragazze moderne provenienti da città moderne, rappresentate sulla falsariga delle precedenti pubblicità. Il tipo di rappresentazione richiesto all'epoca, di modo che potesse essere coerente e a sostegno dell'ideologia di Partito vedeva contadine o operaie, orgogliose del loro lavoro e segnate dal sole e dal duro lavoro. Le donne furono rappresentate in attività prima riservate solo agli uomini, dal momento in cui tutti furono considerati lavoratori. Le gonne e le gambe femminili scomparvero per lasciare posto ai pantaloni tipicamente maschili, adesso unisex; le donne liberate, non più alienate dalla ricerca della bellezza non dovevano sembrare attraenti, ma forti e simili anche nei tratti somatici agli uomini e per gli strumenti che usano e con cui lavorano. Tali immagini, però, non rappresentarono mai donne stanche, poco avvenenti e il risultato fu il fatto che non fossero per nulla verosimili; La forza delle *factory workers* era l'unica qualità che le rappresentava (Landsberger 2010d). A partire dai primi anni Cinquanta, la donna a guida del trattore fu uno dei simboli più frequenti della modernità socialista cinese (fig. 9). Influenzate dalle fotografie e dai film in cui le donne sovietiche partecipavano attivamente nell'agricoltura meccanizzata, divennero famose come le lavoratrici modello *nüjie diyi* 女界第一, letteralmente le "prime del genere femminile". Queste erano le prime donne addestrate a svolgere lavori con macchinari pesanti e ad essere rappresentate come tali nei manifesti, libri di testo, banconote, ecc. Le "nuove donne" nei primi anni Cinquanta rappresentate nei manifesti erano rappresentate come donne appartenenti alla classe operaia e nelle immediate vicinanze dei macchinari. Non era più una ragazza di campagna (*nongcun guniang* 农村姑娘) ma una donna-lavoratrice (*laodong funü* 劳动妇女), che non solo padroneggiava i macchinari, ma era anche uno dei membri produttivi della società, non più confinata al lavoro domestico e ufficialmente parte del proletariato come testimoniato dalle camicie bianche con cui erano

rappresentate. Il loro corpo, inoltre, non presentava grandi differenze rispetto al corpo maschile idealizzato dell'epoca; il loro corpo rimodellato, come voluto dal Partito, era sempre accompagnato dalla specifica che si trattava di donne al lavoro, ricordando che le donne potevano e dovevano assumere tali mansioni. Infine, le immagini chiarirono esplicitamente come la donna fosse chiamata a partecipare alla produzione industriale e agricola. Per fare ciò doveva essere capace di far funzionare i diversi macchinari, essere quindi parte del proletariato e in posizione di comando. In realtà, però, tutto ciò rimase un'utopia e un discorso puramente propagandistico. I mezzi e le attrezzature più pesanti rimasero principalmente competenza e responsabilità degli uomini. Le donne si limitavano a usare macchinari per piantare i germogli di riso, per la trebbiatura e per la lavorazione dei tessuti tessili. «L'urgenza con cui è stata inizialmente rappresentata la partecipazione femminile alla meccanizzazione ha lasciato il posto a una realtà idealizzata in cui le donne azionavano macchine non essenziali» (Landsberger 2010d).



Figura 9 Zhang Daxin 张大昕 (--), *Mama kaizhe tuolaji laile* 妈妈开着拖拉机来了 *Mama comes on a tractor*, 1960, Casa Editrice delle Belle Arti di Shanghai, 53x77 cm, Landsberger collection

Ben prima, però, negli anni Cinquanta si assistette a una compresenza di diversi elementi su diversi livelli testuali all'interno dei poster comunisti. L'ambiente domestico e gli elementi di nuova ricchezza – tra cui gli orologi, la radio, l'abbondanza di cibo in tavola, generalmente più di un figlio, con diversi giocattoli, spesso con un poster di Mao, già diventato divinità che controlla, sorveglia, protegge la famiglia e ne determina la felicità – fanno da sfondo alla figura della donna che si occupa di portare il cibo a tavola, in quanto responsabile della cura della famiglia. Negli anni Sessanta la resistenza e la forza richieste dal Partito che non pone più attenzione alla bellezza, ma si concentra sulle campagne di sensibilizzazione e sulle nuove leggi approvate. Successivamente, una volta avviate le politiche di modernizzazione e il consumismo di beni materiali nacque una sorta di categoria di donne-intrattenitrici, utilizzate a fini propagandistici. Tornate a incarnare le funzioni di intrattenimento ed esibizione rappresentate su manifesti che trattavano opere modello rivoluzionarie,

riuscivano a trasmettere una certa allegria, sebbene fossero ben diverse dalle pubblicità dei decenni precedenti. Quest'inversione di tendenza vide i costumi attillati delle ballerine dei balletti tipici della Rivoluzione Culturale, le “opere rivoluzionarie modello”, designate dal Quotidiano del popolo nel 1967 (Ferrari 2021), tra cui *Il distaccamento femminile rosso* (1964) (fig. 10) essere sostituiti da immagini più esplicite (Landsberger 2010e).



Figura 9 Sconosciuto, copertina di album fotografico anonimo con rappresentata la scena da un'opera creata durante la Rivoluzione Culturale, 1965- 1975, collezione Centro Internazionale di Fotografia.

Un esempio fu il genere del poster delle *starlette*, che raggiunsero la loro massima fama negli anni Ottanta, quando iniziarono a circolare nuovamente i calendari a foglio singolo, simili a quelli degli anni Trenta, con sopra stampate le fotografie di attrici, spesso di Hong Kong e Taiwan, che pubblicizzavano diversi prodotti. Le donne e i loro corpi riapparvero sui manifesti. «La mercificazione del corpo femminile è diventata un dato di fatto nella Cina della Riforma» (Landsberger 2010e) Inoltre, come conseguenza della divisione dei ruoli e delle mansioni le rappresentazioni femminili sui manifesti continuarono a ritrarre nelle donne nella realizzazione di attività specifiche legate al proprio genere. In particolar modo, anche dopo la loro cosiddetta “liberazione”, le donne continuarono ad essere viste come dedite alla cura, principalmente della casa, della famiglia, del marito, dei figli e degli anziani. I suoi ruoli principali erano quello di madre, di infermiera, insegnante, assistente, “medico scalzo”⁴³ ecc. (Landsberger 2010e). La sensualità fu lasciata solo alle *peasant girls* (fig. 11), la cui rappresentazione fu possibile fino al 1966 e in cui le donne erano attraenti, sembravano truccate e ne si vedeva il seno. Le immagini delle “belle ragazze” continuarono a dominare il contenuto dei manifesti propagandistici, come era avvenuto per quelli

⁴³ Con il termine “medico scalzo” *chijiao yinsheng* 赤脚医生, si identifica quella categoria di lavoratori resi “metà agricoltori e metà medici” (*bannong banyi* 半农半因) che nelle campagne cinesi dagli anni Sessanta in avanti servirono le loro comunità dopo una formazione medica basica, sia in tecniche occidentali che tradizionali cinesi. Pur non venendo istituzionalizzati, né formati in massa, fino all'inizio della Rivoluzione culturale rappresentarono a lungo la prima linea di difesa nei villaggi, dove si occupavano di fornire assistenza sanitaria primaria e cure di base (Wei 2013, 251).

pubblicitari. L'iconografia "femminista"⁴⁴ socialista, che si evolse nel corso dei decenni, è infatti riassumibile con l'idea che le immagini dovessero da un lato sovraesporre i corpi delle donne, senza che queste venissero mostrate con un'identità, una mansione specifica o più dettagliata di quanto non servisse alla propaganda, dall'altro mascherarlo rispettandone la retorica visiva: «Sotto l'egida dell'ideologia socialista e della sua retorica visiva, le immagini: "ragazze di ferro" nei manifesti della Rivoluzione culturale, contadine umiliate nei balletti, operaie modello nei formati a stampa e figure centrali nei teatri modello rivoluzionari» (Cui 2015, 24).



Figura 101 Xin Liliang 忻礼良 (1912-1969?), *Nongcun fengguang* 农村风光 *New view in the rural village*, 1953, Impresa di stampa Sanyi (三一印刷公司) Shanghai, 53.5x77.5 cm., IISH collection

L'uso convenzionale della bellezza femminile a fini pubblicitari fu interrotto definitivamente solo nel periodo della Rivoluzione culturale, quando il puritanesimo dilagante unito al desiderio di purezza rivoluzionaria permisero solo rappresentazioni di donne mascolinizzate. Uno dei risultati dell'ideologia dell'uguaglianza di quel periodo fu considerare le espressioni della femminilità come esempi di comportamento borghese, da giudicare e condannare: tutto ciò che riguardava la sessualità e il corpo femminile doveva scomparire. «Le donne dovevano lavorare, vestirsi e apparire come gli uomini, con abiti che non dovevano rivelare alcuna curva femminile. Con i loro lineamenti robusti, i volti robusti e gli occhi brillanti, denotavano impegno rivoluzionario, giovinezza, forza e determinazione» (Landsberger 2010b). Nella politica socialista cinese, la donna e il genere femminile erano presenti, ma non il loro coro o il loro sesso. L'iconografia era fondamentale per rafforzare «l'idea che l'emancipazione delle donne dipendesse dalla figura paterna collettiva dello Stato -nazione e che l'uguaglianza di genere seguisse la negazione della differenza sessuale» (Cui 2015, 24).

Dopo il 1949, dopo che la Cina fosse certa di poter contare sulle donne operaie, contadine e soldato ci si continuava a chiedere quale fosse il loro posto. I manifesti ripresero a usare soldati e operai maschi, mentre la condizione del contadino e delle campagne era spesso incarnata da una

⁴⁴ Il termine femminista è posto tra virgolette per segnalare come il genere di rappresentazioni socialiste cinesi a cui si fa riferimento con questo termine non è più applicabile al giorno d'oggi.

donna. Il tema della donna contadina si ricollegava alla fertilità e fecondità, di cui la donna era tradizionalmente il simbolo; la speranza di ottenere raccolti abbondanti andava di conseguenza a pari passo con una rappresentazione rurale e tradizionale delle donne. Questo è esemplare delle campagne concepite per trattare temi specifici, quali la liberazione delle donne o il miglioramento delle loro condizioni, che sono state accompagnate da materiali visivi con un'iconografia precisa, oltre che specifici scopi educativi (fig. 12). In particolare, nel momento di dover affrontare e diffondere la politica demografica o di mostrare alle donne nuovi approcci e tecniche per i vari compiti di cui erano diventate responsabili, le donne erano le prime destinatarie del messaggio e del manifesto (Landsberger 2010b). La dimensione pubblica, sempre sotto gli occhi del Partito, si estendeva fino a quella privata e quest'ultima non era mai indipendente e autonoma dall'altra.



Figura 12 Jin Zhaofang 金肇芳 (1904-1969), *Guangrongde shengchan mofan* 光荣的生产模范 *A glorious production model*, 1954, Shanghai Xushengji impresa stampa(上海徐勝記印刷廠), 78x54 cm, IISH collection.

Successivamente si assistette a una rinnovata femminizzazione delle donne, in quanto nella cosiddetta nuova società socialista, l'identità dei lavoratori – di cui non era più estremamente necessaria la divisione per sesso - era determinata dal proprio impiego (Yang 1999, 51). In generale, i confini di genere sono stati ridisegnati negli anni Ottanta. In quegli anni non aveva senso continuare a mostrare un ambiente sociale in cui predominavano le giacche alla Mao, unisex, di colore scuro, con le pettinature tagliate e le code di cavallo, un tempo politicamente corretti: questi furono sostituiti da abiti femminili, i cui modelli non erano più rappresentati dai manifesti, ma dalla televisione. (Landsberger 2010c). A partire dagli anni Ottanta del Novecento, la rappresentazione mediatica delle donne ormai non verteva più sull'immagine eroica delle rivoluzionarie. In questo periodo, però, anche grazie alla presenza di cinema e tv, si diffuse velocemente l'immagine di una donna, o meglio, più immagini della donna cinese dell'epoca: una dolce casalinga, buona madre e amorevole moglie

(*xianqi liangmu*), il cui cuore poteva essere conquistato con l'acquisto di alcuni elettrodomestici; una donna abusata e umiliata, vittima di aggressioni di qualsiasi genere, dallo stupro all'omicidio; la donna forte (*nu qiangren*), brillante e concentrata sulla carriera, ma insoddisfatta e infelice della propria vita e la cui immagine «[...] è sempre presentata negativamente: non sa essere una vera donna, trascura la sua famiglia e i suoi figli, e domina ferocemente il marito» (Yang 1999, 55); infine, la donna immorale, pericolosa e misteriosa (*fadaode xing*), il cui fascino risiede proprio in questo alone di mistero, e nel suo rompere i canoni del pudore e dei tabù tipici del periodo maoista – in cui il fascino sessuale era di carattere controrivoluzionario - diventando allo stesso tempo oggetto sessuale desiderato dagli uomini (Yang 1999, 55). Yang (1999, 55) sottolinea come questo genere di rappresentazioni femminili attraverso i media dell'epoca, insieme all'utilizzo stesso di nuovi mezzi di comunicazione, permisero di trattare argomenti della vita quotidiana e domestica, i cosiddetti problemi delle donne.

3.4 Maternità nelle arti visive: le artiste cinesi contemporanee e le loro opere dal 1989

Abbiamo visto in precedenza che dopo Mao, «le donne e il loro destino biologico sono ancora rappresentati principalmente attraverso lo sguardo maschile» (Pesaro 2021, 28); quest'ultimo per sua natura ha applicato le proprie aspettative sulla rappresentazione femminile, riproponendo aspetti legati alle proprie esperienze e alla storia vissuta (Celoria 2021). In Europa e America, fino agli anni Settanta la maternità era rappresentata figurativamente dalla Madonna, che allatta o che tiene semplicemente in braccio il figlio Gesù. A questa si affiancavano anche i suoi opposti profani, indesiderati e non ideali, tra cui anche la Dea della fertilità di epoca paleolitica. Quando non in linea con questo genere di topoi, le rappresentazioni della maternità diventavano astratte, simboliche e concettuali (Clark 1956 in Dekel 2013, 133). Vi sono ovviamente delle eccezioni a questo tipo di rappresentazione tradizionale della maternità, quello religioso e sacro, e la tendenza di nasconderla o camuffarla. Superato il periodo di rimozione dell'arte femminile e della rappresentazione della maternità, che si è dimostrato un fenomeno piuttosto complesso, in Cina le artiste vissero un lungo periodo di riflessione e ricerca identitaria. Nel corso degli anni le artiste svilupparono un'autoconsapevolezza e coscienza tale da allontanarsi tanto dall'ideale della donna moderna di inizio Ventesimo secolo, quanto dalla visione della metà identica all'uomo socialista e poter concepire di diventare un soggetto autonomo. In epoca moderna e successivamente a fine secolo le artiste si interrogano sullo sviluppo di un sé femminile, distinto dalle sovrastrutture storiche e psicologiche impostegli dalla società fino ad allora. Allo stesso tempo, «le ampie questioni tematiche incentrate sulla creazione artistica femminile rafforzano ulteriormente la legittimità dell'arte femminile come genere visivo e prospettiva di genere» (Cui 2015, 27).

La mia ricerca sulla rappresentazione della maternità si inserisce in questo contesto e ha visto più livelli di selezione. I criteri utilizzati per scegliere le artiste cinesi contemporanee in questo elaborato sono stati diversi. Volendo quindi trattare i lavori realizzati dal 1989 in avanti da artiste contemporanee cinesi, ho prima fatto un inventario delle opere femminili che declinano il tema della maternità, in seguito, oltre al genere, ho tenuto in considerazione l'età e la provenienza: la scelta è ricaduta sulle artiste nate dopo la Rivoluzione Culturale e cresciute nella Cina continentale, che abbiano trattato la maternità, attraverso diversi media – nello specifico, fotografia, pittura a olio, installazione, performance - con uno sguardo femminile e/o femminista. Questi elementi hanno determinato una prima selezione: Ciu Xiuwen con la serie *Angel* (2006-2008), Yu Hong con la serie *Witness to Growth* (1999-2006), Xing Danwen con *Born with Cultural Revolution* (1995), Feng Jiali con *Pregnant is Art* (1999), Song Hong (n.d) con *Fear of Birth* (1995) Lin Tianmiao con *Gazing Back: Procreating* (2009), *Mother's* (2008) e *Bound Unbound* (2002), He Chengyao con *Mother and Me* (2001) e *99 Needles*, Zhu Hui (n.d) *Split & Fusion* (n.d), Lu Jiaotong con *The Lost Bond* (2016-2017), Jiang Jie 姜杰 (1963-) con le serie *Appearance of the Life* e *Fragile Products*, entrambe del 1994, Tao Aimin con *Ova* (2015), Xiao Lu con *Sperm* (2006), Sun Shaokun (1980-2016) con *No Land II* (2010), Xiong Wenyun (1955-) con *Faces of Kongkong* (2005) e Gao Yuan con *Year of the Dog Twelve Moons* (2008-11). Questa prima selezione Milk Dept (2021) della sino-americana Patty Chang (1972-), e *The Mother as a Creator* della taiwanese Annie Wang (1979-). Questo elenco, però, risultava allo stesso tempo troppo ampio ed eterogeneo in quanto le declinazioni possibili del tema andavano dall'uso del corpo, la gravidanza, la relazione madre-figlia, i feti fino alla preoccupazione per l'infertilità. Inoltre, in diverse occasioni la ricerca preliminare su artiste e opere si dimostrava inconcludente. È stata necessaria un'ulteriore analisi ispirata dal fatto che temi che erano stati nascosti o ignorati per secoli, come la gravidanza e la nudità femminile, riemersero e trovarono un posto importante nella produzione delle artiste cinesi contemporanee. Inoltre, tenendo in considerazione che i temi più evidenti nella produzione artistica delle artiste cinesi sono quelli legati agli eventi che caratterizzano la fisicità femminile, ovvero le mestruazioni, la gravidanza, il parto, l'aborto, l'infertilità e la scelta di non avere figli, insieme al legame unico tra madre e prole (Karetsky 2020, 11), mi sono interrogata su quali artiste abbiano usato il corpo, vestito o svestito, proprio o altrui, per parlare di esperienze vissute per rappresentare la maternità in Cina. Questa cernita comprendeva anche la consapevolezza che già negli anni Novanta, molte artiste avevano iniziato a utilizzare il corpo, spesso il proprio e nudo, per affrontare tematiche personali, molte volte tipiche della condizione femminile. A ciò si deve aggiungere anche il fatto che «a differenza del tipico sguardo maschile che proietta una bellezza femminile idealizzata, le donne guardano con un occhio cauto» (11). La visione femminile sulle donne comprende guardare i loro corpi. Riprodotta all'infinito

attraverso foto e video utilizzati nelle pubblicità, la rappresentazione, sessualizzata, del corpo femminile è diventata un'icona della contemporaneità, onnipresente e prodotto della concettualizzazione e commercializzazione della modernità da parte del mondo dell'arte e della cultura. L'obiettivo principale è quello di inseguire e stabilire degli standard di arte, bellezza, colore e moda per decorare la realtà cosmopolita moderna. Popolare nei regni della cultura commerciale e di massa, l'immagine della donna cosmopolita è diventata anche protagonista dei lavori dalle artiste: «le immagini che hanno creato, tuttavia, riflettono l'esplorazione artistica più che l'attrazione sessuale e commerciale» (Cui 2015, 22- 23). Molte artiste utilizzano oggi il corpo nudo all'interno delle proprie opere, spesso il proprio, e ciò resta particolarmente sorprendente se si pensa che si tratta di artiste cinesi che rappresentano corpi cinesi e spesso espongono in Cina. Ancora oggi, infatti, la tendenza è quella di evitare di mostrare il corpo nudo. Si tratta di cambiare il tipo di sguardo, ma anche il tipo di considerazione dato alla maternità, come puro corpo, come la Vergine che allatta, come un'incompatibilità con la creazione artistica (Liss, 2009). Uno sguardo, un'attenzione diversi da quello a cui siamo abituati. Allo stesso tempo si tratta, però, anche di esperienze diverse, se non più intime, decisamente più dettagliate e personali, che rendono l'esperienza artistica più autentica, almeno in relazione all'argomento trattato, la maternità. Il corpo e l'esperienza femminile, quindi, sono diventati la principale fonte di ispirazione artistica. È interessante constatare come in breve il corpo gravido e spesso nudo divenne sia il soggetto principale che il mezzo con cui esplorare l'esperienza femminile in diversi modi da quanto fatto in precedenza e catalogato nella storia dell'arte cinese. Seppur esplorando la maternità in modo diverso esistono dei punti in comune, ovvero la ricerca di una voce propria, i riferimenti alle esperienze personali e la messa in mostra dei corpi, principalmente materni, ma non solo. Di seguito l'elenco di artiste e opere che tratterò nel seguente capitolo: Ciu Xiuwen con la serie *Angel* (2006-2008), Yu Hong con la serie *Witness to Growth* (1999-2006), Xing Danwen con *Born with Cultural Revolution* (1995), Feng Jiali con *Pregnant is Art* (1999), Lin Tianmiao con *Gazing Back: Procreating* (2009), *Mother's* (2008) e *Bound Unbound* (2002), He Chengyao con *Mother and Me* (2001) e *99 Needles* e infine Jiang Jie con *Appearance of the Life* (1994) e *Fragile Products* (1994). Vi è, inoltre, una precisa attenzione all'utilizzo dei materiali, come nel caso del tessile per i lavori di Lin Tianmiao, la cera per le opere di Jiang Jie. Allo stesso modo, alcune artiste riprendendo tecniche, particolari, elementi «per commentare le tradizioni culturali sessiste e le pratiche discriminatorie nei confronti delle donne, con l'intento di scioccare lo spettatore» (Kareztky, Zhang 2020, 12).

3.4.1 La maternità attraverso il corpo e il nudo la gravidanza e il corpo nudo: Ciu Xiuwen, Yu Hong, Xing Danwen, Feng Jiali, Lin Tianmiao, He Chengyao e Jiang Jie

Prima di affrontare l'analisi delle artiste e delle opere selezionate che meglio incarnano la rappresentazione della maternità attraverso il corpo nudo e/o gravido, ritengo necessario fare un excursus sulla storia della rappresentazione e presenza del corpo nelle arti visive in Cina, specialmente in relazione alla raffigurazione del corpo nudo femminile. Uno dei soggetti principali nel discorso femminista relativo alle arti è sicuramente l'approccio al corpo femminile: in molti vollero denunciare lo sfruttamento del corpo femminile da parte degli uomini, «altri scelsero di enfatizzare l'unicità del corpo femminile, celebrando e alimentando la sua singolarità e invocandolo come mezzo di espressione e strumento con cui valorizzare un senso positivo della femminilità» (Dekel 2013, 14). In seguito all'attenzione e agli scritti di teorici, critici e accademici che iniziarono ad interessarsi a un'arte femminista, le artiste presero in considerazione nuovi modi per rappresentare le donne. Ancora una volta il corpo delle donne tornò alla ribalta, volendo creare qualcosa che si opponesse alla tradizionale e stereotipata rappresentazione, che soprattutto nell'arte occidentale, ha «sfruttato tendenziosamente e voyeuristicamente il corpo femminile sotto lo sguardo maschile» (14). Ciò avvenne anche per dimostrare quanto il corpo fosse effettivamente legato alla percezione e rappresentazione femminile e femminista. Nell'arte occidentale le rappresentazioni dei corpi vedono gli uomini agire e le donne apparire (Berger 1972, 47 in Dekel 2013, 14) attraverso lo sguardo maschile, che crea in questo modo l'identità femminile. Così facendo le donne accettano automaticamente il fatto di essere oggetti passivi e di non disporre dello stesso potere maschile, che ne determina la loro identità. «L'uso del corpo, come il più ovvio significante di genere, porta con sé un innegabile potenziale trasgressivo» (Merlin 2019, 7). Ciò risulta evidente sia «nella fenomenologia del corpo femminile rappresentata da Chen Lingyang -- (1975-) nella serie fotografica *Twelve Flower Months* (1999-2000) in cui l'artista provoca i suoi spettatori mostrando la sua vagina mestruata e le sue gambe striate di sangue», che nella performance nel 1989, in cui Xiao Lu, all'apertura della mostra *China Avant-Garde*, sparò alla propria installazione. Questo genere di trasgressività conferita alla performance, che nasce in Cina proprio in quegli anni è riscontrabile anche in *Opening the Great Wall* (2001), in cui He Chengyao 何成瑶 (1964-) camminò a seno scoperto sulla Grande Muraglia cinese profanandone la storia ed esponendo il tabù della nudità femminile in Cina. Gli artisti che sperimentarono di più nel periodo dagli anni Ottanta in avanti in Cina, dovettero affrontare un atteggiamento conservatore da parte del mondo dell'arte prevalentemente popolato di uomini, restii ad accettare una creatività più sperimentale, che in diversi casi si materializzò nella difficoltà delle artiste ad affermarsi; esempi ne sono He Chengyao, pesantemente criticata per l'uso della nudità, ma anche Xiao Lu che dovette lottare per vedere

riconosciuta la paternità dell'opera *Dialogue* (1989), oggi esposta alla Tate Liverpool. «Il genere conta non solo come logica di interpretazione, ma anche come motivazione e indirizzo concettuale» e questo appare evidente nella produzione artistica, sia nelle performance di Xiao Lu e He Chengyao, ma anche nei lavori di altri artisti, come Lu Yang -- (1979-), Shitou 石头 (1969-) e Fan Popo 范坡坡 (1985-), Cui Xiuwen (1967-2018), Tao Aimin (1974-), che trattano e utilizzano rispettivamente icone gender-fluid, le condizioni, l'identità e i comportamenti delle comunità queer, il genere come spettacolo in sé, la discriminazione femminile e le aspettative di genere, la storia e il ruolo delle donne. Attraverso l'utilizzo di materiali e metodi diversi, i lavori di questi artisti si collegano alle attività dei gruppi femministi e LGBTQIA in Cina che trattano di diritti delle donne e delle persone queer a livello locale, regionale e globale. Esiste tuttavia un rigido controllo del governo sia sull'attivismo in difesa dei diritti femministi e queer che sulle produzioni artistiche e culturali che non rendono facile il loro lavoro (Merlin 2019, 7).

In passato, la situazione relativa alla rappresentazione del corpo nell'arte era ben diversa in Cina. La mancata visibilità del corpo nella vita reale spiega, quindi, almeno in parte, una corrispettiva eliminazione della rappresentazione del corpo svestito nella tradizione dell'arte cinese. Secondo Wu Hung (2005 in Cui 2015, 16), questo genere di invisibilità e mancanza della rappresentazione del corpo è da giustificarsi con il fatto che le figure cinesi siano rappresentate meglio dalle linee tracciate con naturalezza dal pennello, piuttosto che dai volumi di un corpo, come da tradizione occidentale. Inoltre, è interessante notare come l'immagine classica della tradizione occidentale sia Apollo o Venere, mentre quella della tradizione cinese sia la roccia, che ne racchiude la quintessenza (Hay 1994, 68). Cui (2015, 17) afferma, invece, che «l'invisibilità del corpo nella tradizione artistica cinese è dovuta anche allo spazio sociale, alle norme di genere e allo spazio sociale, alle norme di genere e alle convenzioni retoriche». Questo perché, ancora una volta la posizione delle donne nello spazio pubblico e i limiti di ciò imposti dagli uomini non permettevano alle donne di diventare pienamente soggetti o mezzi della produzione artistica in Cina (17); Hay (1994, 62), a tal proposito, sottolinea che per capire il corpo nel contesto dell'arte in Cina, bisogna tenere in considerazione che il corpo sia un elemento sociale; per essere tale e avere un determinato significato all'interno della società deve essere «articolato socialmente attraverso un codice di ornamento». (Hay 1994, 62). Zhang Yingjin, invece, sostiene che il corpo umano non sia invisibile nell'arte cinese, quanto piuttosto trasmesso attraverso altri elementi e simboli che nella tradizione veicolerebbero meglio il significato del corpo stesso (Cui 2015, 16). Secondo Hay (1994, 44), infine, la mancanza del nudo è in realtà mancanza di un corpo specifico. L'attenzione al corpo è di fatto una peculiarità degli studi culturali occidentali, mentre nell'arte cinese il corpo non è invisibile, ma è immerso nella dimensione del

mondo naturale che comprende «la realtà umana cosmica del Qi, o energia». La rappresentazione del corpo è un processo di costruzione e per capire la figura umana nell'arte cinese bisogna tenere a mente «la complessa e inestricabile dialettica con l'abbigliamento» (Hay 1994, 44). Nell'arte e in qualsiasi pratica culturale la presenza o l'assenza del corpo sono un problema di rappresentazione e di conoscenza oggettiva. Allo stesso tempo, il corpo è luogo di molteplici discorsi: sessualità, morale, medicina ed estetica, solo per citarne alcuni. Oltre a ciò, bisogna tenere in considerazione il concetto di natura e «incarnazione dello spirito naturale nel corpo» (Hay 1994, 63): è in questi termini, infatti, che si ritorna a parlare del corpo e della sua possibile rappresentazione in Cina. Parallelamente, vi è il corpo taoista, che secondo Schipper, è immagine complessa di un cambiamento, più che di una stabilità; in questo tipo di corpo, tutte le relazioni tipicamente cinesi, quali quelle confuciane, che comprendono relazioni tradizionali e gerarchiche trovano la loro incorporazione, insieme a tutto l'universo, nel corpo del Laozi, mitologico fondatore del Taoismo. Quest'ultimo è un corpo che racchiude in sé un microcosmo, composto da ying e yang, uomo e donna, luna e sole. È lo spirito a legare tutto in quanto «ugualmente necessario, anche, per una persona, un brano di calligrafia, un pittore, un dipinto, una rappresentazione in un dipinto, e una roccia» (Hay 1994, 68). L'unico modo di analizzare il corpo nelle rappresentazioni cinesi è quello di considerare «il corpo nell'atto stesso di essere riconosciuto, [...] un corpo sociale e [che] doveva variare secondo le norme e la struttura sociale» (Hay 1994, 63). Il corpo cinese è un corpo sistemico, gerarchico e centralizzato «organizzato in modo completo e coerente come il corpo politico dell'impero» (Hay 1994, 64). È interessante notare come probabilmente il corpo non fosse interesse dei pittori cinesi tradizionali: la tecnica tipica che prevede l'uso di carta di riso e inchiostro nero non si addiceva alla rappresentazione dei corpi. Per secoli, inoltre, nella produzione artistica cinese vi fu un'ossessione per il paesaggio, che convergeva in un'estrema attenzione alla consistenza e alla linearità: di conseguenza, le prime rappresentazioni dei corpi sono molto stilizzate, prive di dettagli e vedono la rappresentazione dei corpi attraverso gli abiti, in una tendenza pittorica che vedeva i drappaggi degli abiti paragonabili alle arterie del corpo. Il vero balzo in avanti si ebbe con l'apertura dell'Accademia di arte di Shanghai nel 1912; a partire da questa colossale novità, negli anni a venire gli artisti poterono effettivamente entrare in contatto con le tecniche di disegno, fotografia, stampa e pittura occidentali, tra cui il nudo. I massimi esponenti dell'arte moderna negli anni Venti, che si cimentarono con il nudo femminile furono sicuramente Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953), Lin Fengmian 林風眠 (1900-1991), Liu Haisu 刘海粟 (1896-1994), Pan Yuliang 潘玉良 (1899-1977), Guan Zilan 关紫兰 (1903-1986-) (Andrews 2012, 27-46). Elvin (1989, 267 in Hay 1994, 45) sottolinea come la rappresentazione del corpo in Cina sia inadeguata, schematica, misera. Infatti, il vocabolario iconografico nella rappresentazione del corpo

in Cina, che insiste su capelli e sopracciglia. Più che il corpo in sé, si mette in mostra una struttura culturale. Il corpo diventa rappresentativo di qualcosa di più ampio, utilizzando una «tecnica di dispersione degli attributi del corpo» (Hay 1994, 56)

Al giorno d'oggi, è quindi utile e interessante analizzare i processi di differenziazione sessuale nelle rappresentazioni dell'arte e della storia dell'arte (Tickner 1978, 236– 251); ciò vuole, di fatto, analizzare come le artiste possano utilizzare il corpo femminile in modo diverso da quanto fatto finora: per creare un'«arte basata su prospettive e sull'estetica femminile». La descrizione del contesto storico, sociale, culturale e politico che ho delineato in precedenza vuole mostrare come la posizione delle artiste cinesi sia sempre dovuta essere negoziata, contribuendo alla nascita di nuovi canoni artistici moderni. Reclamare il corpo femminile a partire dagli anni Novanta significò per le artiste ricreare l'arte femminile, con una coscienza di genere e un'estetica precisa. Questa, infatti, si trovava alla deriva, alla periferia dell'attenzione del mondo dell'arte per quantità e qualità. Fu così, quindi, che si venne a creare per la prima volta nella storia dell'arte cinese una vera e propria corrente di arte femminile (Cui 2015, 29) le cui rappresentazioni femminili non vedevano più le donne come oggetti del desiderio sessuale maschile. È il punto di vista delle donne a essere centrale, insieme alle loro emozioni e alla loro soggettività.

In modo simile vediamo che anche il nudo nell'arte cinese è un argomento scomodo, ma soprattutto complesso; visto come le artiste cinesi contemporanee hanno usato il nudo nella rappresentazione del corpo femminile, ho trovato necessario analizzarlo. Il nudo divenne un soggetto fondamentale per la nascita di un discorso artistico femminile in Cina, venendo declinato secondo modalità differenti (Cui, 2016, 21). Innanzitutto, bisogna fare un passo indietro e contestualizzare la nudità femminile nell'arte cinese. A differenza della tradizione occidentale che, fin dall'antica Grecia, vide un utilizzo diffuso del corpo e della sua nudità, questi ultimi soprattutto se femminili non furono altrettanto presenti nella tradizione artistica cinese (Cui 2015, 16). Mentre in Europa il nudo nell'arte pittorica era già diffuso nell'arte cristiana del Cinquecento (Degli Innocenti, 2019), in Cina fino a poco tempo fa questo era raro o considerato impossibile. Una spiegazione possibile è che l'arte cinese si sia distaccata dagli elementi cardine della tradizione greca, tra cui la sua maniacale ossessione nei confronti dell'essenza della forma, del corpo e della sua bellezza. In opposizione, si sarebbe sviluppata una fede nella trasformazione dell'energia e della coerenza olistica (Cui 2015, 49). Fin dall'antichità, i costumi confuciani volevano che **il corpo** delle donne fosse accuratamente coperto, con vestiti a maniche lunghe, abiti in seta con lunghe fusciasche, nastri e sciarpe, e che queste ultime non si comportassero in modo lascivo. «La nudità non era accettabile. Ancora oggi, chi mette a nudo il proprio corpo è soggetto all'obbrobrio» (Kareztky, Zhang 2020, 11), cosa che lo rende ancora oggi

un tabù in Cina, soprattutto se a esporre il proprio corpo è una donna e insieme alle sue funzioni biologiche. La tradizione, infatti, vorrebbe ancora far credere che lo stesso ciclo mestruale sia corrotto, in quanto risultato del fallimento nello sforzo di concepire un figlio maschio (Kareztky, Zhang 2020, 12). Nella Cina priva di nudo vi è però una nudità nascosta e definita dagli abiti, la cui importanza aggiunge una funzione sociale all'arte. Non meno degne di nota sono anche le aspettative da parte di un pubblico occidentale, interessato al corpo, spesso femminile e frammentato. Così si avrà una rappresentazione del nudo oggettiva occidentale solida e intera, mentre quella cinese è dispersa e fortemente legata alla tradizione. (Hay 1994, 52).

Da un punto di vista storico, il nudo emergerà solo in seguito con il buddismo e il contatto con l'Occidente, in quanto non appartenente alla tradizione iconografica e artistica cinese (Hay 1994, 42), e fu inizialmente applicato solo a soggetti stranieri e a essere frammentario (57). I corpi nudi non sono rappresentati dal momento che non esistono nella cultura cinese (68). Secondo Fong (1996, 26) inoltre, il nudo femminile, da quando iniziò ad apparire fino ad almeno il 1911, lo fece solo in una forma ideale e molto generalizzata nei libri illustrati dedicati alla sessualità (maschile) e nei manuali taoisti incentrati sull'alchimia sessuale. Il nudo femminile ha alle spalle una serie di controversie all'interno dell'arte cinese fin dall'inizio del XX secolo. Inizialmente, infatti, i primi scontri riguardante il nudo artistico rappresentante le donne vide da un lato schierati i modernisti, che lo vedevano come un veicolo della modernità, e i conservatori, secondo i quali era solo un mezzo per danneggiare la morale (Cui 2015, 50). Secondo Cui (2015, 21) «una nazione moderna richiede scuole d'arte occidentali, un'arte moderna e l'arte moderna richiede il nudo». Il nudo femminile, visto fin da subito come sintomo e conseguenza della modernità nell'arte assume un altro significato nel momento in cui l'artista utilizza il proprio corpo nudo all'interno dell'opera. Oltre a essere investito della soggettività dell'artista, questo diventa espressione della fusione tra l'identità cinese e la tecnica occidentale, passando dallo spazio occupato dalla fisicità del corpo all'utilizzo dello stesso e per estensione dell'artista e della sua arte. Pan, di fatto, fu una pioniera nell'ambito della pittura di nudo femminile, rappresentando i volti delle protagoniste e allo stesso tempo scene di vita quotidiana: bevute, danze, bagni, maternità (21). Nel 1914 nel Dipartimento di pittura occidentale dell'Accademia d'arte di Shanghai furono inseriti anche i primi corsi di disegno di nudo. Il primo modello fu un giovane ragazzo, che si rivelò utile per la formazione dei pittori, ma ben presto vide essere affiancato da modelli più maturi. Questi sarebbero stati esclusivamente uomini fino al 1920, quando l'accesso per posare fu esteso anche alle donne (Chen 2006, 131). In quello stesso anno, tra i diciotto professori di disegno dell'Accademia solo una era donna (Andrews 2012, 40). L'ironia della sorte vuole che, mentre, molti artisti iniziarono a rivendicare il ritorno del nudo femminile come segno di illuminazione estetica e di emancipazione, visto anche il suo passato in epoca moderna, il

nudo è stato ripreso anche dalle mode commerciali, dai mass media e dalle icone pop (Cui 2015, 22). «Mentre le singole artiste lottavano per affermare un'identità femminile e rivendicare il corpo per l'arte, le immagini femminili divennero molto visibili nell'arte commerciale o nella stampa commerciale o nei disegni a stampa nella Cina prebellica» (Cui 2015, 21). Ciò di fatto portò a un netto contrasto tra il modernismo, con elementi nazionalisti, e il crescente interesse al commercio, che voleva mettere in mostra una moda cosmopolita e una cultura popolare, in particolare nelle città più moderne cinese, come Shanghai (22). Nel mondo dell'arte, quindi, si venne a conoscenza e prese posto «un settore pienamente cosmopolita all'interno della cultura visiva pluralistica della Cina prebellica» (Andrews 2012, 191). Questa, insieme al nudo, agli elementi più sensuali nelle rappresentazioni femminili, alla stessa agency delle donne fu bloccata dai conflitti bellici e dall'instaurarsi del regime comunista. Solo alla fine del XX secolo, con la transizione sociale ed economica cinese (Cui 2015, 15), i modelli femminili tornarono nelle aule scolastiche e il nudo divenne nuovamente soggetto e forma della rappresentazione artistica in Cina. A ciò seguirono le prime mostre comprendenti opere di nudo, tra cui *The Grand Exhibition of Figure Painting*, tenutasi presso il Museo Nazionale d'Arte di Pechino nel 1988. Questa fu la prima mostra dedicata esclusivamente al tema del nudo dopo la Rivoluzione culturale, riuscendo a determinare un «cambiamento nello status culturale dell'arte figurativa» (Cui 2015, 50): il nudo nell'arte non fu più proibito e iniziò ad attirare sempre più curiosità. Per gli artisti, il nudo femminile trasmetteva la bellezza dell'arte e della vita, ma vi fu comunque una grande attenzione a non superare il “limite” tra arte e sessualità. «La questione di come definire e vedere la bellezza del nudo femminile solleva tuttavia la questione della politica di genere» (Cui 2015, 15). Inoltre, la nudità del corpo femminile ha avuto e continua ad avere un ruolo significativo, spesso di superiorità maschile nei confronti di quest'ultimo, che sia da parte dell'artista stesso/stessa o degli altri elementi nell'opera. A tal proposito, il discorso femminista intorno alla nudità del corpo femminile nelle arti vede quest'ultima sfruttata in quanto mezzo principale dell'applicazione del dominio maschile (15-16).

Secondo Cui (2015, 51) «il nudo femminile è l'altro, il modello, un oggetto e un simbolo per la creazione visiva della bellezza estetica attraverso la forma ideale». Questo, soprattutto se femminile, è stato usato molto liberamente e come espressione concettuale dalle artiste dal ritorno sulla scena artistica dell'arte delle donne (52). Sorge spontaneo, quindi, chiedersi che tipo di risposte ci possono offrire le opere delle donne sui corpi, nudi o vestiti relativa all'attuale percezione delle stesse. In primo luogo, «perchè le idee sulle donne e sul femminile sono state tipicamente articolate da uomini e tendono, quindi, a ignorare le esperienze delle donne» (Bittner Wiseman, Liu 2011, 138). Ciò non significa sostenere che le donne vivono le cose in modo diverso dagli uomini, ma che in molte circostanze le donne siano considerate e trattate in modo diverso dagli uomini, oltre al fatto che molte

di queste esperienze sono determinate dalla loro particolarità biologica. Questo ne determina un'esperienza corporea del tutto diversa (Bittner Wiseman, Liu 2011, 138). «La storia del nudo femminile dall'ideale tradizionale alla pop art e dal concetto al commercio solleva la questione di come le donne artiste affrontano il tema del nudo femminile: invertendo la norma o creando alternative» (Cui 2015, 52). I casi studio da me scelti cercheranno di affrontare questo interrogativo: il nudo, in particolare del corpo femminile, è la premessa da tenere in considerazione per l'analisi delle opere di He Chengyao, Feng Jiali, Yu Hong, Xing Danwen, una delle prime artiste a utilizzare il nudo femminile nel 1994-96 (Karetsky, Zhang 2020, 11).

La mappatura della rappresentazione della maternità attraverso il tema specifico dell'utilizzo e della raffigurazione del corpo vede la rappresentazione di un corpo gravido, di un corpo nudo o di un corpo nudo e gravido. Nello specifico le opere di Yu Hong e Feng Jiali videro l'utilizzo del proprio corpo nel momento della gravidanza; nell'opera di Xing Danwen vi è il corpo di una conoscente e in quella di Cui si tratta di un alter ego che impersona l'artista. Ciò come avvenuto con la protagonista riprodotta in diverse opere singole appartenenti alla stessa serie e in atteggiamenti, pose, espressioni, momenti di sviluppo diversi del lavoro di Cui Xiuwen. Proprio da quest'ultima ha inizio la mia analisi.

3.4.1.1 Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018)

Pittrice, fotografa e artista concettuale, Cui Xiuwen nacque nel 1967 a Harbin. Ottenne il suo primo titolo universitario presso la Northeast Normal University a Changchun (Jilin). Per proseguire i suoi studi si trasferì successivamente a Pechino dove ottenne il Master in Fine Art presso l'Accademia di Belle Arti di Pechino, specializzandosi nella tecnica della pittura a olio. Dopo essersi formata come pittrice, Cui lavorò principalmente come fotografa e *video artist*. Il filone del concettuale non la abbandonò mai pur essendoci stato un cambiamento nel focus dei suoi lavori. Inizialmente, infatti, l'artista si concentrò principalmente sulla sofferenza vissuta dalle giovani donne cinesi, spesso relativa alla sessualità, femminilità, gravidanza, e ruoli di genere in Cina, oltre alla spiritualità asiatica. La sua maturità artistica, invece, vide l'aggiunta di elementi minimalisti e astratti con i quali veicolare riflessioni sulla natura umana (Merlin 2018a). Tra le fondatrici del collettivo artistico *Siren Studio Art*, composto anche dalle artiste Li Hong (1974-), Feng Jiali (1963-) e Yuan Yaomin (1961-), fu una delle poche artiste cinesi ad auto-proclamarsi femminista (Guest 2020). L'obiettivo di Cui era quello di fare in modo che la voce delle donne fosse trasmessa, ascoltata e che questa trovasse un posto all'interno del mondo artistico a prevalenza maschile. L'inizio del nuovo millennio segnò per l'artista un cambiamento nella sua pratica artistica: Cui iniziò a dedicarsi maggiormente alla realizzazione video e fotografie, con cui esplorare i temi della sessualità. Uno dei

suoi primi dipinti, *Rose and Fresh Mint*, (1996-1997), esposto alla prima collettiva del *Siren Studio Art*, tenutasi nel 2000, raffigurava coppie in pose sessualizzate (McCollum, 2014), volendo esplorare il desiderio sessuale femminile; il corpo nudo maschile è quindi l'oggetto delle attenzioni delle donne, sostituendo il corpo femminile in quanto oggetto della dinamica convenzionale dello sguardo maschile. Diverse sue opere destarono scalpore, tra cui *Ladies Room* (2000) che consiste in scatti presi da un video realizzato con una telecamera nascosta all'interno di un bagno pubblico di un nightclub di Pechino (McCollum, 2014). L'opera mostra la vita lavorativa delle prostitute che si sistemano il trucco e parlano dei rispettivi clienti, mettendo in luce momenti privati di queste donne e della loro vita reale, lontane dallo sguardo clienti e degli uomini che le oggettivizzano. Attraverso questi fotogrammi, che prima sembrano divertirsi, ma il cui montaggio poi rivela la loro condizione e professione, Cui «esplora la sessualità nascosta nella Cina urbana in via di sviluppo» (Guest 2020). *Twice* (2001) esplora ulteriormente e attraverso una declinazione diversa il tema della sessualità femminile: la stessa artista in questo caso è la protagonista dell'opera, in cui interpreta una giovane che fa sesso telefonico (McCollum 2014). *One Day in 2004* (2010), insieme alla serie *Angel*, invece, vide l'utilizzo di attrici per impersonare l'artista stessa mentre vaga o dorme negli spazi pubblici, come nel caso di *Angel no. 11* (fig. 15): sono corpi vulnerabili, spesso all'interno di luoghi fortemente riconoscibili e che simboleggiano l'autorità statale e patriarcale, come nel caso della Città Proibita. L'uso di allegorie, di fatto, permette l'unione di ricordi traumatici dell'infanzia con la rappresentazione di strutture di potere che perpetuano la differenza di genere (Guest 2020). Infine, una delle sue ultime personali, la più grande mai tenuta dedicata al suo lavoro e tenutasi presso il Today Art Museum di Pechino *Spiritual Realm* (2010) è un'opera video gigantesca – proiettata su pareti alte dodici metri e con la figura intera dei protagonisti grande quattro metri d'altezza - in cui i protagonisti, uomini e donne, sono persone comuni, sconosciuti all'artista e con esperienze lavorative nel campo artistico molto eterogenee. Molti della ventina di persone selezionate, a partire dal centinaio provinato, erano giovani artisti, poeti, modelli a cui Cui chiese di muoversi nel modo più naturale e congeniale al loro essere soli, nudo, e in uno spazio sconosciuto e vuoto. Questo avvenne in un ambiente protetto e filmato, a volte avvolto nel silenzio, a volte animato da musica. Cui spiega che l'uso della nudità, comunicato fin da subito agli attori, non era legato alla volontà di mettere in mostra i corpi o la loro bellezza:

Speravo che tornassero allo stato originario e naturale dell'umanità. Indossare abiti significa avere un'identità sociale, mentre il corpo nudo è la propria identità naturale. Volevo che tornassero allo stato della loro identità naturale e che sentissero il loro rapporto con il mondo e l'universo, che si mettessero in gioco spiritualmente, che esplorassero l'universo e vedessero fino a che punto potevano spingersi in questa direzione (Merlin 2018a).

Secondo l'artista, la gente comune, di fatto, le cui capacità più speciali sono spesso inesplorate, è il veicolo più efficace con cui è avvenuta la trasmissione della cultura tradizionale - cancellata, rinata, incarnata da personaggi come Laozi, Mengzi e Confucio – fino ad oggi (Merlin 2018a). Cui Xiuwen ha partecipato a diverse mostre collettive, tra cui *Untitled: Julia Loktev, Julika Rudelius, Cui Xiuwen*, Tate Modern, Londra (2004) e quelle al Christie's Rockefeller Center di New York, NY, al Museo di Palazzo Reale di Milano, Italia, e al Chengdu Contemporary Art Museum di Chengdu, Cina. Nel 2011 ha tenuto due mostre personali presso la Eli Klein Fine Art di New York City, dal titolo *Cui Xiuwen: Existential Emptiness* e presso la Blindspot Gallery di Hong Kong. Il 2013 vide la sua partecipazione a diverse collettive negli Stati Uniti, tra cui *Women (我们): Chinese Contemporary Art*, a St. Louis, *A Woman's View: New Chinese Art*, a Wayne (New Jersey) presso la William Paterson University, *Chinese-Chinese American Contemporary Female Artists Living in the Material World*, presso il Center Art Gallery di Newburgh (New York), *Hot Pot: A Taste of Contemporary Chinese Art*, a Brattleboro (Vermont) presso il Brattleboro Museum & Art Center; *Light*, Arthur M. Sackler Museum of Art and Archaeology, Peking University, Pechino (2016) (McCollum, 2014).

La serie *Angel*, realizzata tra il 2006 e il 2008, è quella con cui Cui Xiuwen tratta la gravidanza come fenomeno culturale e problema sociale in Cina. Attraverso l'utilizzo di un alter ego, a partire da delle fotografie fatte a una modella, e usate per impersonificare l'artista, Cui crea diverse opere con protagonista diverse copie e versioni di quella che inizialmente appare come una ragazzina. Con l'espansione della serie, la giovane inizia a essere rappresentata come un'adolescente truccata e incinta. Il corpo in questo caso non è nudo, ma sempre gravido. L'artista combina queste creazioni femminili digitali con architetture tradizionali molto riconoscibili per la loro struttura e i loro colori, come nel caso di Piazza Tienanmen e della Città Proibita in *Angel No. 11* (fig.15). Ciò permette di rendere più evidente e chiara la connessione tra i problemi della condizione delle donne e il contesto sociale della nazione cinese, in cui le gravidanze sono ancora un campo di battaglia per via delle tradizioni ancora fortemente in campo. Le donne vivono tutt'oggi diversi tipi di violenze e il tema centrale nella serie, che ritornerà nei lavori di Cui, è la rappresentazione della sofferenza delle giovani, in un mondo e una società, quella cinese, che non le protegge. Seppur molti giovani, il loro destino si presenta quindi molto incerto (Karetzky 2013, 3). La preoccupazione dell'artista è in particolar modo rivolta alle gravidanze, spesso indesiderate delle adolescenti, con cui analizza la sessualità femminile e l'identità di genere. Queste opere, inoltre, trattano un tema inusuale, quello delle gravidanze giovanili, considerate proibite, attraverso l'uso di dettagli particolari. L'abbigliamento delle ragazze ricorda le uniformi scolastiche bianche e la preoccupazione sul loro volto trasmettono sia una sensazione di innocenza e giovinezza sia di ansia e terrore determinate dalla gravidanza stessa. La serie vede le giovani in pose e attività differenti, ma sono sempre abbigliate di bianco, in modo da

richiamare gli angeli del titolo della serie che non rimangono incinta e per spiccare sullo sfondo dell'architettura tradizionale cinese in rosso, che rappresentano l'oppressione sociale a controllo e repressione della fertilità femminile. In particolare, *Angel no. 04* (2006) (fig. 13) raffigura una giovane che si stringe il ventre e il capo trasmettendo una sensazione malinconica accentuata dalla folla creata dalle sue riproduzioni identiche seppur disposte in altre pose e con cui l'artista manifesta chiaramente come le conseguenze di queste gravidanze proibite siano la vergogna e il trauma emotivo portato dalla donna. Nonostante la rappresentazione di posti realmente esistenti, manca nella serie di Cui quella connessione profonda tra le persone, i luoghi e gli eventi presenti nel trittico di Xing Danwen. Ciò di fatto ci conduce a parlare di post-fotografia, in quanto la stessa Cui non deve più sottostare ai limiti e alle regole della fotografia tradizionale di rappresentare una verità oggettiva legata un unico e specifico luogo e tempo, ma può sperimentare maggiormente. La sua immaginazione, i suoi obiettivi di artista, insieme alla memoria e alle esperienze del passato sono i punti di partenza per le opere qui trattate, in cui l'artista afferma la propria soggettività femminile e la sua personale autonomia (Cui 2015, 60-61). In *Angel no. 07* (2006) (fig. 14) assistiamo a una dozzina di ragazze, tutte identiche, incinta e simbolo delle risorse umane e naturali sprecate e minacciate dalla società capitalista attuale che tentano inutilmente, arrampicandosi l'una sull'altra, di superare il limite delle mura della Città Proibita che simboleggia il potere patriarcale (Karetzky 2013, 3). La declinazione della tecnica fotografica utilizzata in questa serie è particolare in quanto non si tratta di una rappresentazione realistica, ma di una costruzione digitale a partire da più elementi singoli o duplicati, assemblati successivamente in modo da creare una rappresentazione quanto più efficace e carica di significato. Per l'artista, infatti, il mezzo fotografico è principalmente concettuale e le permette di realizzare esperimenti artistici e manipolazioni digitali (Cui 2015, 60).



Figura 13 Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018), *Angel no. 4* (2006), fotografia, 118x 68 cm.



Figura 14 Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018), *Angel no. 07* (2006), fotografia, 118 x 68 cm.



Figura 15 Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018), *Angel no. 11* (2006), fotografia, 118x 68 cm.

3.4.1.2 Yu Hong 喻红 (1966-)

Nata a Xi'an nel 1966, Yu Hong si è laureata presso la CAFA di Pechino nel 1988, specializzandosi in pittura a olio e nel 1996, conseguendo un master. Figlia d'arte, la madre era anch'essa una pittrice diplomata nella stessa istituzione e specializzazione della figlia, nel Dipartimento di pittura a olio della CAFA. Spinta dai genitori a disegnare e dipingere fin dalla tenera età, impara presto la tecnica della pittura a inchiostro e successivamente si appassiona alla pittura tradizionale cinese. Ancora giovane, vive in un periodo di forte instabilità e assiste ai cambiamenti artistici introdotti con le Stelle e con le prime grandi mostre degli anni Ottanta, come *China/Avant-garde* (1989). Assiste inoltre alle novità delle politiche di apertura di Deng, vivendo il massimo periodo di ottimismo del tempo. Dopo le privazioni del periodo della Rivoluzione culturale, in cui nacque, ridotte grazie alla condizione lavorativa della madre, che all'epoca realizzava manifesti socialisti di propaganda, Yu visse in prima persona cosa le aperture significarono per la cultura. Si poteva leggere libri occidentali, studiare la filosofia e l'arte europee, visitare mostre, seppure in modo clandestino. Visto il suo background, non stupisce che nelle sue opere rifletta sulla memoria e sulla storia, spesso riflettendo sui cambiamenti sociali e sulle conseguenze di questi sulla vita dei singoli cittadini. Insieme al marito, il famoso pittore Liu Xiaodong (1963-), è riconosciuta come una delle pittrici realiste più famose in Cina. Il suo stile figurativo è particolare e riconoscibile con una pittura sempre alla ricerca dell'elemento poetico nella vita di tutti i giorni (Guest 2019, 219), e che soprattutto quando ritrae il nudo femminile «si differenzia da quella dei colleghi uomini per la composizione e il gesto» (Cui 2015, 215). Quest'ultimo, inoltre, è molto attento alla gestualità, al linguaggio del corpo e ai suoi dettagli più momentanei. Le sue opere che molto spesso ritraggono soggetti femminili permettono di renderli in un modo diverso dall'ordinarietà in cui sono immersi e di farli vedere al pubblico sotto una luce diversa (Guest 2019, 219). La serie di ritratti *She* (2003-2005), preceduta da un'indagine monocromatica di ritratti realizzata nel 1989 volta a indagare la psicologia dei soggetti e tagliati da un unico colore contrastante, è dominata da soggetti femminili, spesso amiche di Yu, immortalate in pose delicate ideate dall'artista. Spesso si tratta a loro volta di artiste, tra cui non solo artiste figurative, ma anche musiciste e scrittrici, come nel caso di *She - Beautiful writer Zhao Bo* (2004) e *She - Flute player Rong Yiru* (2005) (fig. 16). Altri ritratti all'interno della serie comprendono quelli dedicati alle artiste Jiang Jie e Xiao Lu (fig. 17); il dittico è realizzato accostando due pannelli raffiguranti: a sinistra la fotografia di Xiao Lu che impugna una pistola, con evidente riferimento all'avvenimento del 1989 (Chun 2019, 28-29) e giustapposta vi è la «figura solitaria dell'artista nella sua camera da letto» (Guest 2020), suggerendo la forza e la pervasività che quell'episodio ebbe sulla vita dell'artista. Yu, le cui opere ritraggono in modo intimo e onesto le

prospettive femminili nei loro spazi, da quelli domestici a quelli lavorativi, mostrando in tutte le fasi della vita le difficoltà che molte donne cinesi di successo devono affrontare all'interno della società in rapporto ai cambiamenti sociali ed economici in atto in Cina (Faticcioni 2021).



Figura 16 Yu Hong 喻红 (1966-), *She – Flute player Rong Yiru*, 2005, olio su tela e fotografia, 150 x 300 cm.



Figura 17 Yu Hong 喻红 (1966-), *She-Artist, Xiao Lu*, 2005, acrilico su tela, 150 x 300 cm, e foto su 150 x 68cm.

Yu ha visto le sue opere esposte in Cina e all'estero, tra queste ricordiamo: *The Grand Exhibition of Figure Painting* (1988), *Art and China After 1989: Theater of the World* (2017) a New York presso il Guggenheim Museum e la personale *Yu Hong: Garden of Dreams – CAFA Annual Fine Arts Nomination Exhibition* (2016) a Pechino, dove attualmente vive e lavora. (Guest 2019, 218-219). Secondo Guest (2020) «molte artiste esplorano la dissonanza tra il sé privato e quello pubblico, un tema che non sorprende in una società che sta uscendo dal collettivismo». Così, seguendo questa oscillazione continua, Yu Hong, con i suoi lavori tende a sondare i problemi sociali contemporanei e il loro impatto sulla vita quotidiana. Al centro delle sue opere vi sono spesso la sua vita, quella della sua famiglia e amici, che spesso ne sono anche i soggetti (Guest 2020). *Witness to Growth* è il progetto vivente e ultradecennale (1999-) con cui Yu Hong ha documentato la sua vita, attraverso immagini pubbliche e immagini private (Guest 2020). L'idea dietro all'opera consiste nell'accostare ogni anno una riproduzione ad olio di una fotografia personale tratta dagli album familiari dell'artista, con un'immagine raffigurante un evento politico o storico rilevante e tratto da giornali, poster e riviste

accaduto nello stesso anno. Quest'opera, di fatto, ne raccoglie molte altre, tutte opere composte da pitture ad olio realistiche e foto d'archivio, creando un album che racchiuda non solo le singole esperienze dell'artista, ma anche quello che stava succedendo in Cina in quel preciso momento storico. Sono diversi, quindi, gli esempi menzionabili, tutti portatori di significato, come nel caso di *Six Month old, Xian*, (1999) (fig. 18) in cui a una riproduzione di Yu Hong bambina, addormentata in un passeggino all'esterno è contrapposta l'immagine di Mao intento a discutere con i suoi consiglieri in un ufficio nell'anno in cui sarebbe stata ufficializzata la Rivoluzione Culturale. Questa, insieme alle brutalità e ai disordini che ne derivarono, è quindi affiancata a una foto privata dell'artista, innocente e inconsapevole intenta a riposare, al sicuro e in tranquillità (Cui 2015, 53).



Figura 18 Yu Hong, *1966 Six Month old, Xian*, 1999, olio su tela, 100x100cm.

L'accostamento di privato/pubblico e interno/esterno crea una «riflessione intertestuale che segna la vita dell'individuo con la realtà sociopolitica» (54). A tal proposito, Cui (2015, 54), facendo riferimento agli studi di Linda Hutcheon (1947-), trova significativo il fatto di esporre una rappresentazione privata, la riproduzione di una foto appartenente ad album fotografici di famiglia, in modo da raggiungere il piedistallo su cui è stata posta la foto ufficiale, di archivio che determina il discorso dominante. L'obiettivo è quindi quello di tornare alla dimensione della persona, del singolo essere umano accompagnato dalla sua storia. La pittura ad olio, prediletta dall'artista, è funzionale per innalzare al grado dell'arte visiva una foto di vita quotidiana; questo di fatto le permette di essere più prestigiosa nel momento in cui è affiancata alla fotografia mediatica. La creazione di collage, anno dopo anno, in quello che appare un gigantesco diario fotografico, da un lato «rende così la

retorica ufficiale e i mezzi di comunicazione di massa del passato politico, affermando il personale e il femminile come soggetto/testo centrale», dall'altro fortifica l'identità dell'artista che ci guida alla scoperta di un periodo storico, la seconda metà del Novecento e l'inizio del nuovo millennio cinese, in continuo sviluppo. Al centro di questa, vi è anche la vita di Yu Hong, giovane ragazza, studentessa d'arte, artista professionista, donna, madre. Il connubio storia ufficiale/vissuto individuale è quindi inscindibile e quanto più reale e realistico (Cui 2015, 54).

Uno dei dipinti, parte di questo racconto autobiografico mastodontico, più significativo per il tema di questo elaborato è sicuramente *1994 Twenty-Eight Years Old, Being Pregnant* (fig. 19), in cui il corpo nudo dell'artista a figura intera è l'elemento centrale in un paesaggio assolato, deserto e anonimo. Il soggetto principale, autobiografico e a testa china sul proprio corpo, guarda verso il basso, il proprio ventre ormai agli ultimi stadi di gestazione, tenendo le mani appoggiate nell'incavo tra i rispettivi seni e l'addome gonfio. Questo raffigura Yu Hong all'età di ventotto anni incinta, a uno stadio avanzato della gravidanza. Quest'immagine, contrapposta nel suo collage alla fotografia *Great Migration from the Three Gorges* su *China Pictorial*, esprime quindi l'identità dell'artista, in prima persona e in particolare il lato di questa più intimo e materno. Ciò le permette di inserire all'interno dell'opera il proprio vissuto, in quanto madre, ma anche la propria consapevolezza nei confronti della sua identità materna. Oltre a riportare il nudo e la maternità nell'arte cinese l'opera trasmette la sensazione di uno sguardo al passato data dall'immagine documentale e contemporaneamente al presente e al futuro, trasmesso dallo scatto privato. La rappresentazione della gravidanza di Yu Hong è legata alla realizzazione di sé come donna, in opposizione a un discorso storico-sociale che ne vorrebbe cancellare le differenze identitarie, biologiche, sessuali: per la generazione nata, come Yu Hong e Xing Danwen nella Cina di Mao, la differenza di genere era stata sostituita dal concetto di uguaglianza collettiva. Questo determinava di fatto che la presa di coscienza e consapevolezza dell'identità di genere e della differenza sessuale non avveniva fino a quando il corpo femminile non lo esprimeva visibilmente, ovvero tramite la propria fisicità, come con le mestruazioni o la gravidanza e il parto (Cui 2015, 54-55). Esiste quindi una connessione tra ufficiale personale, privato e pubblico, individuale e collettivo (56). Yu rappresenta la mutevolezza di questo stato e del suo corpo, i cui cambiamenti sono messi in mostra, attraverso una delicatezza pittorica e una tecnica che «suscitano sentimenti di tenerezza e di imminenti cure materne» (Karetsky, Zhang 2020, 19). Infine, quella che appare come una mancata connessione diretta tra la tela di Yu e la foto mediatica scelta dall'artista, di fatto nasconde come in realtà privato e pubblico siano allo stesso modo rilevanti. Ciò crea un contesto socioculturale in cui nessuno è pienamente libero dall'elemento politico: come Yu Hong non lo è nel riflettere sulla propria identità di donna e madre in Cina, così non lo sono le donne, gli uomini, i bambini costretti a lasciare le proprie case a causa della costruzione della diga delle Tre Gole (Cui

2015, 56). L'accostamento di questi elementi, all'apparenza così distanti tra loro, di fatto, fanno un favore a entrambe le parti; da un lato, infatti, collocano il corpo gravido in relazione con la storia cinese, dall'altro, il lato più personale dell'artista non risulta estratto e isolato sulla tela. *Witness to Growth*, quindi, solleva interrogativi sulle narrazioni ufficiali, incorpora la narrazione personale e si interroga su come il genere venga incluso nella storiografia ufficiale, allo stesso tempo richiamando una realtà sociopolitica profondamente inscritta nella memoria collettiva dei cittadini cinesi (55-56).



Figura 19 Yu Hong, 1994 *Twenty- Eight Years Old Being Pregnant*, 2001, acrilico su tela, 100x100cm.

3.4.1.3 Xing Danwen 邢丹文 (1967-)

Xing Danwen nacque nel 1967 a Xi'an nella regione centrale dello Shaanxi in Cina (Chiu, Genocchio 2010, 237). Pur dimostrando fin dalla tenera età spiccati interesse e propensione nei confronti dall'arte, i genitori, entrambi ingegneri, la incoraggiano a concentrarsi professionalmente su altre strade e sviluppare la sua passione artistica come hobby. Continuando, quindi, a studiare disegno come autodidatta, fu ammessa al liceo afferente all'Accademia di Belle arti di Xi'an (Wu 1999, 190). In seguito, Xing frequentò l'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino tra il 1998 e il 1992 (Turner 2014), specializzandosi in pittura (Chiu, Genocchio 2010, 237), in quanto «il mezzo di comunicazione più rispettato e accettato nella Repubblica Popolare Cinese» in quel periodo (Turner 2014). Durante i suoi anni universitari, evitò quanto più possibile la politica e nel momento in cui a Pechino scoppiarono i disordini che culminarono nel 4 giugno 1989, decise di lasciare la capitale e dirigersi verso ovest. In particolare, viaggiò nella provincia dello Xinjiang, dove realizzò il suo progetto di laurea realizzando, a partire da delle fotografie, una serie pittorica incentrata sull'etnografia tibetana e sulle canzoni popolari. Contemporaneamente agli studi pittorici, conclusesi nel 1992, si appassionò alla fotografia, che studiò da autodidatta (Wu 1999, 190), e che diventerà uno

dei suoi media preferiti. La sua predilezione per la fotografia, a questo punto, fu affiancata dall'interesse per i video e le installazioni (Chiu, Genocchio 2010, 237). Di ritorno in Cina, non volendo iniziare una carriera in ambito governativo presso l'Ufficio della Cultura, decise di tentare la scena artistica pechinese. Nel 1993, si spostò in Germania, dove alcune fotografie delle sue serie *Tibet* e *Kaomaiji* furono pubblicate per alcune riviste di fotografia. Poco dopo iniziò a ottenere le prime commissioni per tornare in Cina e lavorare come fotografa. La serie *Coal Mine* nacque da questa sua prima esperienza. Nel 1993 iniziò a realizzare le sue prime serie fotografiche, tra cui *A Personal Diary*, in cui documentò la scena e la generazione artistica emergente di inizio anni Novanta nell'East Village, nella periferia di Pechino (Turner 2014). Il 1994 fu l'anno della sua prima personale, *With Chinese Eyes*, ad Amburgo, presso la galleria Grauwert e dell'inizio della serie *I am a Woman* (1994-1996). L'anno successivo si unì all'agenzia di fotografia FOCUS e realizzò *Born with Cultural Revolution* (1995) (Wu 1999, 190-91). Vincitrice della borsa di studio offerta dall'*Asian Cultural Council*, riprese gli studi a New York dal 1998 al 2001 presso la *School of Visual Arts* (Turner 2014). Dal 2004 l'artista iniziò a lavorare alla serie *Urban Fiction* (2004-) in cui l'artista, travestita in modi diversi, ha realizzato delle fotografie di sé stessa, unite in seguito digitalmente a scatti di architetture stravaganti «per creare varie scene di drammi domestici tipici dello stile di vita della classe media» (Fok 2013, 68). Le sue opere si concentrano sull'ambiente, sullo sviluppo urbano e sul *cultural displacement* con cui combina la sua fantasia, il desiderio, la finzione e la contemplazione della realtà (Chiu, Genocchio 2010, 237). In tutte le sue serie Xing «ha utilizzato una voce autobiografica ma universale per raccontare la complessa e viscerale storia della crescita di una donna in Cina» (Turner 20014), immortalandone la posizione, condizione e ruolo in un andirivieni tra passato e presente (Faticcioni 2021). Ha partecipato a diverse manifestazioni internazionali, tra cui *Alors la Chine?* presso il Centre Pompidou di Parigi, nel 2003, la Biennale di Venezia nel 2006 e a *New World Order* presso il Groninger Museum nei Paesi Bassi nel 2008. Le sue opere fanno parte di collezioni internazionali sparse in tutto il mondo, in particolar modo ricordiamo il Victoria & Albert Museum a Londra, il Whitney Museum of American Art di New York, il Centre Pompidou di Parigi e il Guangdong Museum of Art di Guangzhou in Cina. Attualmente risiede a Pechino (Chiu, Genocchio 2010, 237).

Born with Cultural Revolution (fig. 20) fu una delle sue prime opere, realizzata nel 1995, che immortalava in bianco e nero un'amica dell'artista, e il cui titolo fa riferimento alla nascita nel 1966, della Rivoluzione Culturale, della donna raffigurata e della stessa Xing Danwen (Bittner Wiseman, Liu 2011, 139); inoltre, questo si ricollega al detto che chi sia nato sotto la Rivoluzione Culturale non vi potrà mai scappare. L'opera non è un'unica fotografia, ma consiste in un trittico, con protagonista una donna nuda e incinta con diverse foto di Mao alle proprie spalle, a voler segnalare i cambiamenti

sociali avvenuti sotto il governo di Mao (Kareztky, Zhang 2020, 20). Nata sotto la Rivoluzione culturale come la stessa Xing, la donna è rappresentata all'interno di un contesto domestico, in cui appesi alle pareti vi sono diversi ritratti e opere raffiguranti il Presidente Mao. Oltre a questi, nell'abitazione sono visibili anche una bandiera cinese, le cui stelle rappresentano il popolo della Repubblica Popolare, alcuni manifesti e altri oggetti dell'epoca, tra cui diversi cimeli della Rivoluzione Culturale (Wu 1999, 49).



Figura 20 Xing Danwen 邢丹文 (1967-), *Born with the Cultural Revolution*, 1995, trittico di fotografie, 60.9 x 50.8 cm.

Analizzando la composizione dell'opera vediamo che la foto centrale ha una larghezza più che doppia rispetto alle due laterali; questa vede un'inquadratura dal basso, che spinge lo spettatore a concentrarsi sul busto e sulla parte inferiore del viso della donna, in parte coperto dai capelli, a differenza delle altre due immagini. Nell'angolo in alto a sinistra della fotografia, grande la metà del busto femminile, vi è un'immagine di Mao. Nelle immagini laterali, la donna guarda sempre lo spettatore. Gli elementi all'interno delle fotografie si ripetono, ma sono disposti e utilizzati in modo diverso: la bandiera cinese cade al centro dell'immagine, coprendo in parte la stessa immagine di Mao in formato ridotto; entrambi gli elementi sovrastano la giovane nuda che giace su un fianco dando le spalle alla parete. Nel pannello di sinistra, invece, la donna è in piedi, la testa girata, come se fosse stata appena interrotta (Bittner Wiseman, Liu 2011, 139) e il suo sguardo va oltre l'inquadratura e in questo modo si annulla «la possibilità dello sguardo come segno di piacere sessuale» (Cui 2015, 59): ciò è collegato alla tradizione occidentale di mettere in mostra corpi femminili in modo sensuale. In una stanza in secondo piano vi sono diversi elementi di mobilio e di uso quotidiano. Alle spalle della donna vi è una riproduzione di un giovane Mao femminilizzato, sotto la quale vi sono due immagini standard del Timoniere. In quest'immagine la donna e il suo ventre non sono più il soggetto centrale, ma questi sono tagliati e mostrati a metà busto (Bittner Wiseman, Liu 2011, 139). Leggendo il trittico da destra a sinistra, vediamo una donna sensuale, poi, una donna il cui corpo è consegnato a Mao, alla Repubblica Popolare e alla gravidanza, in cui la sua femminilità risiede e, infine, il corpo di una donna, il cui genere non ha importanza, che si dà il caso sia incinta, vicino a una foto di Mao da giovane. Il trittico si conclude con una donna che mostra semplicemente

il suo corpo, che non ha bisogno di travestimenti, che rappresenta una nudità come fatto materiale e non sociale (Bittner Wiseman, Liu 2011, 140). L'immagine mostra la fioritura del corpo gravido (Bittner Wiseman, Liu 2011, 145). Vi sono quindi tre protagonisti all'interno del trittico: la donna, la sua prole e Mao. Nella prima e ultima fotografia è mostrato il legame tra Mao e la donna, mentre nello scatto centrale, l'identità femminile e il volto della donna sono esclusi dalla rappresentazione, rendendola solo uno strumento per legare il passato, rappresentato da Mao e visivamente affiancato al ventre gonfio, con il futuro di sta per venire al mondo (Wu 1999, 52-53). Inoltre, l'uso della fotografia in bianco e nero rafforza la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa di appartenente al passato.

Secondo Wu (1999, 191) l'opera sarebbe stata ispirata dalla possibilità di fondere elementi personali con argomenti sollevati in una serie di interviste realizzate dall'artista a registi, artisti, performer e attivisti. Questa, inoltre, è composta da inquadrature, realizzate da un'angolazione scomoda, che permettono la rappresentazione del corpo della donna sempre storta, parziale e mai a figura intera. Il risultato finale non trasmette alcun senso di romanticismo, ma appare piuttosto duro e diretto, ma anche spontaneo. La prospettiva, quindi, risulta particolare, in quanto molto ravvicinata, frammentata, e quasi improvvisata. Tutto ciò alluderebbe al caos del periodo della Rivoluzione Culturale a cui fa riferimento il titolo o più in generale al periodo del regime maoista. (Karetsky, Zhang 2020, 20). Secondo Faticcioni (2021) in *Born with the Cultural Revolution* (1995), Xing Danwen vuole parlare della propria generazione, quella nata a fine anni Sessanta, erede del concetto di uguaglianza di genere socialista. Allo stesso tempo è inevitabile il collegamento tra il passato dell'epoca maoista, il presente degli anni Novanta, quando le foto furono scattate, delle giovani donne cresciute in un momento storico nettamente differente da quello di fine secolo, le di cui fotografie appese alle pareti danno un indizio di ciò che doveva essere convivere con il Presidente Mao, e il futuro di una nuova generazione che sta per venire alla luce, il cui mondo, tuttavia, continua a considerare la donna unicamente come madre e moglie, padrona della casa, ma penalizzata nell'ambito del lavoro. Il tutto trova il suo giusto spazio nel trittico in bianco e nero. (Faticcioni 2021). L'analisi di Wu Hung (1999, 49-53) spiega più nel dettaglio gli elementi all'interno dell'opera e i suoi significati. Innanzitutto, secondo Wu (1999, 49) è necessario contestualizzare l'opera all'interno della tradizione di appropriazione dell'immagine di Mao all'interno dell'arte sperimentale da fine anni Settanta in avanti. La storia delle immagini di Mao in una Cina con un contesto politico in continuo cambiamento è il punto di partenza. È difficile risalire a quando esattamente Mao entrò nell'arte da protagonista come elemento iconografico e non più unicamente attraverso le sue campagne. Il culto della sua personalità (*geren mixin*), in quanto grande leader, insegnante, comandante e timoniere, influenzò indubbiamente la popolarità della sua immagine. Se nel 1948 vi

erano solo pochi oggetti con l'immagine del presidente, realizzati a Yan'an, nella base del Partito Comunista, nel decennio della Rivoluzione Culturale furono realizzati 2.2 miliardi di ritratti raffiguranti Mao, tra cui sia i cosiddetti "ritratti standard" (*biaozhun xiang*), sia quelli in cui era inserito all'interno di importanti eventi storici. Il Timoniere entrò in tutte le case cinesi e Mao raggiunse lo status di mito della nazione, celebrato e osannato quotidianamente. Tutto ciò cambiò con la fine degli anni Settanta, quando ci si lasciò la Rivoluzione culturale alle spalle, i leader politici si allontanarono dalle precedenti campagne ideologiche e si concentrarono maggiormente sulle riforme economiche e quando finalmente intellettuali e artisti uscirono dalla bolla di terrore e instabilità che ne aveva caratterizzato la vita degli ultimi anni. Ebbe inizio una sorta di movimento anti-Mao spinto da intellettuali radicali e che vide contestualmente la rimozione delle statue raffiguranti Mao dalle scuole e dalle aziende e il massimo declino nella richiesta dei ritratti con l'immagine del leader comunista. A ciò seguì una fase nell'arte cinese in cui artisti come Wang Keping, Wang Guangyi, Yu Youhan, Li Shan ripresero l'immagine di Mao per creare un nuovo tipo di rappresentazione: satirica, iconoclasta, caricaturale. Gli obiettivi di questi artisti furono spesso quelli di decostruire, ma anche razionalizzare un'immagine così iconica (Wu 1999, 49-50). A fine anni Ottanta, però, la crescente instabilità politica influenzò un ritorno della popolarità di Mao: il pop politico, di cui alcune delle opere più tarde di Wang Guangyi furono parte, come nel caso della serie *Great Criticism*, fu una parte di questo ritorno di fiamma e «il culto di Mao rinacque come espressione contemporanea della critica politica, della fantasia popolare e del desiderio del consumatore» (51). L'immagine di Mao divenne quindi qualcosa di altro da quello che era stato fino ad allora; separato da tutti i significati di divinità e colpevolezza che gli erano stati affissi negli ultimi decenni, la sua immagine divenne un simbolo privo di qualsiasi tipo di ancoraggio, ma fluttuante «veicolo di una nostalgica reinterpretazione, opposizione non dichiarata allo status quo e persino satira» (Barmé 1996, 16). La cultura consumistica di fine anni Ottanta determinò la fase finale di questo rinato interesse per la figura di Mao, determinando la nascita di beni di consumo più simili a portafortuna che a icone e che furono accompagnati da una tendenza al collezionismo di questi oggetti, tra cui cartoline, calendari, bottoni, ecc... Mao divenne un'icona della cultura popolare e le fotografie di Xing Danwen sono proprio un'espressione di questa tendenza. La serie è di fatto un'analisi autobiografica sulla generazione di fine anni Sessanta. La donna rappresentata, una cara amica di Xing, è essa stessa un'artista sperimentale appassionata dei memorabilia della Rivoluzione Culturale. Nate con essa, entrambe ne hanno memoria e sono in un certo senso responsabili di essa e della sua trasmissione. Questo tipo di memoria non le rende delle fanatiche. Mao tuttavia resta presente, come lo è alle spalle della giovane, su cui poggia il suo sguardo come lo poggia su chi osserva la fotografia. Questo, però, non è più lo stesso di un tempo, fortemente dominante, ma ha perso molto del suo potere, tanto che la donna nuda

e incinta nella stanza sembra indifferente alla sua presenza, paragonabile a quella di un qualsiasi altro oggetto decorativo all'interno della stanza, che però rimane quasi a protezione della donna nuda di fronte a lui, una personale e divina guardia del corpo che difende la futura madre da un possibile sguardo voyeuristico. Tanto la protagonista degli scatti appare a suo agio ben consapevole di essere circondata da oggetti inneggianti alla nazione e dalle diverse rappresentazioni del Timoniere, tanto noi spettatori siamo a disagio e sorpresi nel vedere l'accostamento di un copro gravido e nudo in un contesto domestico con le foto ufficiali di Mao, che rivolge il suo sguardo alla donna e a noi. Come, quindi, la figura di Mao ha subito un cambiamento di significato, allo stesso modo, la Rivoluzione Culturale non è più parte della storia presente, ma è diventata parte della memoria dei singoli individui. Vi è nel trittico di Xing un elemento psicologico e intimo che non appare spesso nell'arte contemporanea cinese. La figlia o il figlio che vedranno la luce a breve, infatti, non avranno la stessa memoria della madre della Rivoluzione Culturale e se da un lato questo le o gli permetterà di essere più libera o libero, allo stesso tempo ciò consisterà in uno scollamento importante del vissuto tra madre e progenie. Questo mette in gioco altri elementi, dipendenti dal fatto di appartenere a due diverse generazioni, tra cui se e come la memoria della madre sarà trasmessa e che tipo di conseguenze ciò potrà avere (52-53). A differenza di Yu Hong, Xing sfrutta la sua arte «per esplorare le possibili connessioni tra il corpo in gravidanza e la storia della poesia [...] La composizione inscenata riflette l'intenzione soggettiva del fotografo di collocare il nudo gravido all'interno e in opposizione al passato politico che ha segnato l'origine della generazione» (Cui 2015, 57). Infine, mentre il legame tra maternità e storia è sempre esistito ed è sempre stato rappresentato, in particolar modo se si trattava della storia relativa al periodo della Rivoluzione Culturale,⁴⁵ le cui rappresentazioni vogliono legarsi alla memoria collettiva e alla nostalgia individuale, è interessante come, invece, la possibilità di un corpo gravido sensuale e che racconti la propria storia personale non sia mai entrato a far parte del canone (57).

3.4.1.4 Feng Jiali 奉家丽 (1963-)

Feng Jiali nacque nel 1963 a Chongqing, nella regione centro-meridionale del Sichuan. Il padre era un commerciante di tessuti, che morì di malattia nel corso della Rivoluzione Culturale, lasciando Feng e le quattro sorelle in una condizione di estrema povertà. Si laureò prima presso il Sichuan Art Institute nel 1990 e successivamente nel 1993 specializzandosi in pittura a olio presso la Central Academy of Fine Arts di Pechino, dove attualmente vive insieme al marito, il critico d'arte Daozi, e alla figlia. Feng è tra i membri fondatori del collettivo le Sirene (Karetzky 2002, 28); si

⁴⁵ Si vedano a tal proposito le serie dell'artista Zhang Xiaogang, in particolare *Big Family* e le prime opere cinematografiche del regista Jia Zhanke, in particolare la trilogia della città natale: *Xiao Wu* (1997), *Platform* (2000), *Unknown Pleasures* (2002).

concentrò fin da subito sulla disparità di genere e la condizione femminile, vedendosi spesso rifiutare l'esposizione di opere da parte delle istituzioni. In quanto ritrattista e interessata a tematiche femministe, in molti suoi lavori figurano rappresentazioni femminili, che variano dai suoi primi ritratti incentrati su giovani donne poco vestite in composizioni claustrofobiche, a ritratti più cupi ambientati nel periodo della Rivoluzione Culturale, alle opere più recenti in cui compare anche la figlia, tra cui *Daughter 2012*, che mantiene dei punti in comune con le opere precedenti, come l'uso dei colori e della prospettiva, ma appaiono più delicate e si concentrano sulla difficoltà di crescere a Pechino (Karetzky 2013,7). Le sue opere, in cui spesso compaiono colori brillanti sulle tonalità del rosa, del rosso, del blu e del verde (Karetzky 2002, 28), riflettono spesso un'atmosfera prettamente femminile rappresentando quelli che sono gli eccessi attribuiti alle donne. Feng utilizza, inoltre, diverse tecniche, tra cui la fotografia e la pittura a olio. In tutte le sue opere, oltre alla patina femminile, vi è sempre una chiara attenzione ai tessuti e al loro design (Davies 2011). Nella serie *Girl's Room* (1995-) per esempio, alcune ragazze parzialmente svestite sono rappresentate mentre si riposano oziosamente su letti e divani con dettagli finemente lavorati sia nella tappezzeria che negli abiti indossati. Oltre a questa specifica serie, la rappresentazione di coppie di donne all'interno di un contesto domestico, rappresentate distese e circondate da pattern tessili particolari è un elemento che ritorna con frequenza nei lavori di Feng, come in *Noisy Pillow* (1997) e *Poetry of Bamboo no. 4* (1999). In queste opere, infatti, la prospettiva e il formato scelti sono inusuali e considerati immorali nella tradizione cinese. Le donne sono spesso seminude e rappresentate in pose che permettono un'esposizione totale del loro corpo e che guidano lo sguardo dell'osservatore verso il loro pube (Karetzky 2002-2003, 28). Allo stesso tempo, le giovani sono pesantemente truccate con del fondotinta rosa, che risalta volutamente, in modo tale da dare la sensazione che si tratti di una maschera (Davies 2011). I loro visi appaiono molto truccati. A volte, la composizione ricorda le maschere dell'opera cinese, altre volte il rosa acceso richiama la civetteria femminile e l'attenzione all'estetica, spesso associati con il lavoro di prostituta. L'artista, inoltre, ricrea ambienti volutamente femminili in modo esagerato e realizza le figure femminili in primo piano e in modo molto ravvicinato, così da rendere la scena più intensa e claustrofobica. A ciò concorre anche l'utilizzo di una singola luce, che illumina dall'alto come nella pittura occidentale dell'Ottocento (Karetzky 2002, 28-29). In *Colourful Quilt with Golden Pheasant* (1997) è rappresentata una ragazza nella classica posizione reclinata usata dalle modelle ritratte dagli artisti europei del Diciannovesimo secolo; la giovane però in questo caso è semi vestita con abiti e intimo moderni e le gambe divaricate. Il suo sguardo è audace e riflette la sua consapevolezza dell'intimità messa in scena. In questo modo, però, la tipica rappresentazione stereotipata della donna oggetto è capovolta, diventando raffigurazione dell'*ennui* femminile contemporaneo (Davies 2011). Molte delle sue composizioni vedono, infatti, donne vestite

in modo provocante e in stile occidentale, simile allo stile della gioventù di Pechino. Tra le varie collettive a cui ha partecipato vi sono: *Three female positions* (2014), *Made in China # 9 - un/gesehen* (2012) entrambe tenutesi presso la Galerie 99 di Aschaffenburg, Germania e la mostra *Woman's Declaration - Contemporary Women Artists* (2004) presso il Museo Duolun di arte moderna di Shanghai.

La sua notorietà arrivò con l'opera *New: Pregnancy is Art!* (1999) (fig. 21), motivo principale per cui l'artista è stata inserita in questa analisi, che vede Feng essersi fatta fotografare nuda in una fase avanzata della gravidanza. La serie fotografica è stata esposta inizialmente nel 1999 e poi nel 2009, quando la figlia dell'artista ha compiuto dieci anni (Cui 2015, 61). La serie fotografica è interessante in quanto sul ventre della donna sono disegnate farfalle e caratteri cinesi: «le prime esprimono il desiderio materno che il nascituro sia bello e sano. Questo desiderio, tuttavia, è irto di ambivalenza e di ansia per i potenziali problemi della gravidanza». Questo genere di preoccupazioni è espresso sempre sul ventre femminile (Cui 2015, 63). Utilizzando tratti scuri scritti in modo rapido e poco preciso, appaiono sulla pancia di Feng i caratteri cinesi di dolore, aborto, nausea mattutina, deformazione e alta pressione sanguigna. In questo modo le paure della gravidanza sono esternate e permettono una catarsi (Kareztky, Zhang 2020, 20). Con quest'opera, Feng vuole esplorare i cambiamenti delle proprie forme durante la gravidanza, facendola diventare una nuova forma d'arte (Cui 2015, 27); il suo corpo ne diventa mezzo e soggetto (Cui 2015, 61). L'esperienza privata diventa pubblica, a sostegno del fatto che la stessa opera è di fatto un manifesto femminista: la gravidanza è arte e ciò è esplicitato anche dal titolo. Tutti gli scatti vedono inquadrature ravvicinate del corpo, al centro il ventre gravido attira l'attenzione dello spettatore e occupa la maggior parte del campo visivo (61), mentre lo sguardo della donna esce spesso dall'inquadratura quasi a ignorare lo spettatore e a lasciare che sia il corpo stesso a entrare in dialogo con chi guarda (64). Allo stesso tempo è come se l'addome grande e i seni gonfi affrontassero l'obbiettivo fotografico sfidando l'osservatore (Cui 2015, 62). Con quest'opera Feng unisce la sua forte consapevolezza di donna con l'esperienza personale della gravidanza e l'arte concettuale. A sua volta questa è esplicitata dal corpo e dalle parole scritte su di esso (Cui 2015, 62-63). Inoltre, il concetto di genere è un elemento centrale nella serie: «la gravidanza non significa solo riproduzione fisica, ma anche creazione socio-culturale e artistica» (Cui 2015, 62). Tale creazione artistica è influenzata dall'esperienza personale dell'artista, in cui il corpo gravido è la forma e l'esperienza della gravidanza è la narrativa (62). In una cultura in cui il corpo gravido e la figura materna sono spesso subordinati ai valori tradizionali, rimanere incinta significa continuare la discendenza familiare, sperare nella nascita di un figlio maschio e sottomettersi alla politica sul controllo delle nascite. Le foto di Feng Jiali, però, rappresentano una sfida alle costrizioni socioculturali (63) al modo in cui guardare la gravidanza (64), in quanto non solo rappresentazione

di un corpo nudo e gravido, che anche per la scelta delle inquadrature molto ravvicinate «sconvolge il desiderio e la possibilità di guardare il nudo gravido in termini di ideali di bellezza convenzionalmente definiti». Oltre a ciò, il corpo è anche decorato con espressioni verbali che proclamano che la gravidanza è arte e, di conseguenza, che l'identità delle madri è un soggetto che merita di essere trattato nelle arti (63). Allo stesso tempo, merita anche di essere visto con occhi diversi, nell'ottica di destabilizzare gli ideali estetici sulla rappresentazione della maternità e sulle regole che riguardano la maternità stessa (Betterton 2014, 89). Tuttavia, «lo sguardo maschile a disagio di fronte al nudo gravido, tuttavia, indica la persistenza e l'insufficienza del discorso dominante sulla gravidanza nella tradizione culturale e nella storia dell'arte» (Cui 2015, 65); quando, infatti, il nudo materno è visto con uno sguardo convenzionale allora questo risulta una creazione femminista atipica, innaturale e grottesca (65). Con i suoi lavori, Feng rappresenta le giovani donne nella Cina di oggi, nella quale l'artista inserisce anche sé stessa e le sue amiche. Allo stesso tempo, vi è un elemento di sensualità forte e che si scontra con i tabù di epoca maoista concernenti la sessualità. La situazione è cambiata negli ultimi decenni, mentre in precedenza le coppie non osavano toccarsi, adesso i giovani, specialmente se nelle aree urbane, sono più a loro agio a mostrarsi in atteggiamenti intimi anche in pubblico (Karetzky 2002, 28). La sua arte riflette l'evoluzione della condizione femminile in Cina nel Novecento, rappresentando l'uscita dalle mura domestiche in cui erano confinate, l'ugualitarismo maoista fino a una rappresentazione più contemporanea in cui mette in scena le difficoltà e limiti per le donne che vi sono ancora oggi. I suoi lavori, quindi, si presentano come molto realistici e sono in grado di veicolare precisi stati d'animo (Karetzky 2013, 7). Allo stesso tempo, a livello stilistico, «Feng ha preso le immagini e il vocabolario degli stili artistici forgiati in Occidente per ritrarre le giovani donne di oggi in Cina e per esprimere la sua libertà artistica, personale e sessuale» (Karetzky 2002, 29).



Figura 21 Feng Jiali 奉家丽 (1963-), *New: Pregnancy Is Art!*, 1999, fotografia.

In conclusione, avendo analizzando in questa sezione la maternità come rappresentazione del corpo nudo gravido, vediamo come sia evidente che l'arte del nudo sia passata dall'essere un soggetto proibito da mantenere privato a un'attrazione pubblica. Allo stesso tempo resta il problema di come considerare la bellezza del nudo femminile, che solleva automaticamente la questione della politica di genere (Cui 2015, 16). Il nudo femminile, in particolare il nudo in gravidanza, è un soggetto intimo e controverso nella pratica artistica delle donne (Bittner Wiseman, Liu 2011, 141). Vediamo, però, che le artiste e le opere analizzate riportano al presente il nudo e il corpo gravido, in un'unione insolita che non appartiene alla tradizione artistica cinese (Cui 2015, 15) e, così facendo, gli hanno permesso di essere visibile e parte della storia dell'arte (Cui 2015, 65). Inoltre, «in quanto soggetto, mezzo e focus dell'attenzione, il corpo gravido è associato a una (ri)scrittura della storia politica e personale» (65). Inoltre, in ambito fotografico, se da un lato vi è la consapevolezza che gli artisti e i fotografi negli ultimi trent'anni abbiamo reinventato la fotografia come forma d'arte (Wu, Phillips 2004, 11) è anche evidente, secondo Cui (2015, 61) che la questione di come la fotografia trasmetta l'espressione di genere rimane marginale. Non solo Feng Jiali, ma anche Xing Danwen e Cui Xiuwen trasmettono attraverso le loro opere fotografiche una coscienza e una soggettività femminile nell'arte sperimentale. È interessante vedere come alcuni temi, la storia, la memoria, il vissuto personale, risaltino in molte delle opere analizzate. Questi, inoltre, trovano diversi punti di contatto con il lavoro dell'artista Zhang Xiaogang 张晓刚 (1958-), famoso per le serie dedicate alla famiglia, alla storia cinese del Novecento e al concetto di memoria collettiva.

3.4.1.5 Lin Tianmiao 林天苗 (1961-)

In modo diverso, per trattare la maternità Lin Tianmiao utilizza la rappresentazione del corpo nudo, senza includere in modo manifesto la propria gravidanza, un corpo gravido, o il proprio corpo modificato in modo tale da risultare in attesa di un figlio, come visto con le artiste precedenti. Originaria di Taiyuan, capoluogo dello Shanxi, nella Cina nord-orientale, dove nacque nel 1961, figlia d'arte di una ballerina e un pittore, divenne un'artista a sua volta in modo naturale e privo di sorprese. Lin studiò presso la Beijing Normal University, dove si laureò nel 1984. Prima di intraprendere la carriera di artista a tempo pieno fu una designer di tessuti. Nel 1989 studiò a New York dove lavorò anche come artista tessile. Di ritorno a Pechino nel 1995, realizzò con il marito la loro “casa atelier” per esporre i loro lavori e successivamente nel 1998 aprirono il Loft New Media Art Space, uno spazio culturale non-profit che rimase attivo fino al 2003 (Curcio 2014, 60). Inoltre, Lin si concentrò sulle installazioni, attualmente suo mezzo prediletto, parallelamente alla creazione di video, fotografie e sculture (Curcio 2014, 57). In queste, l'artista ricorre spesso all'utilizzo di filati e fibre tessili; quando ciò avviene si tratta di cotone, cashmere, feltro, seta di colore principalmente bianco, con cui l'artista riporta nelle sue opere – a volte bizzarre, ma dall'aspetto sicuramente interessante (Curcio 2014, 57) - la sua esperienza d'infanzia in cui aiutava la madre nei lavori domestici, tra cui filare. Il cotone è di fatto un materiale doppio, resistente e delicato, reale quanto assimilabile all'immaginario. Questo materiale, insieme alle riproduzioni modificate del suo corpo e al tema della maternità, ritorna spesso nella produzione artistica di Lin (Chiu, Genocchio 2010, 20). Allo stesso tempo, secondo Lu (2008, 8) sono le discrepanze riscontrate nelle esperienze di vita personale a costituire la base della sua estetica e del suo linguaggio artistico.

Nell'intervista realizzata da Monica Merlin (2018b), l'artista sottolinea come i lavori nei quali ha incluso l'uso di fibre tessili e materiali morbidi e delicati, tra cui la serie *The Proliferation of Thread Winding* (1995), *Braiding* (1999), *Dreamer* (2000-2001) e la serie *Bound-Unbound 1995-1997* (2002) trattino il legame dell'artista con la madre e la sua famiglia e siano un modo per affrontarli. I materiali scelti, a detta dell'artista in modo molto naturale, hanno a che vedere con la propria esperienza personale e la propria infanzia nello specifico. Questi materiali le hanno permesso di trovare il proprio mezzo espressivo, volutamente distante dagli elementi delle arti tradizionali, ambito di espressione del padre, ma che nella dimensione dell'arte contemporanea sarebbero inadeguati (Merlin 2018b). Inoltre, fin dalla sua prima installazione del 1994 *Sheng Teleisa de youhuo* 圣特雷萨的诱惑 (La tentazione di Santa Teresa) all'Open Studio di Pechino Lin Tianmiao ha sovvertito «il potere gerarchico normativo di alcuni materiali e oggetti specificatamente legati a un genere» (Merlin 2019, 6). In questo lavoro, Lin si è anche occupata delle aspettative intorno alla

bellezza femminile e alle immagini pubblicitarie delle riviste femminili degli anni Novanta (7). In relazione alla rappresentazione della maternità, le opere di Lin Tianmiao in cui questa risulta più evidente sono *Gazing Back: Procreating* (2009) e la serie *Mother's* (2008). Quest'ultima è un progetto che analizza lo status delle donne e i loro cambiamenti fisici e psicologici che ne influenzano i pensieri e i rapporti con l'ambiente circostante (Curcio 2014, 62). In particolare, la serie è composta da sedici elementi diversi, ogni pezzo rappresenta una forma gravida acefala circondata da fili di seta bianca (Karetsky, Zhang 2020, 12). Raccolte, insieme ad altre sue opere, come alcune tratte dalla serie *Tree* (2008), nella sua retrospettiva *Mother's!!!*, dedicata all'idea di madre e all'istinto materno, le opere della serie *Mother's* (2008) vogliono esprimere il concetto filosofico cinese di *yin*, legato alla dimensione femminile, unendolo alle caratteristiche di persone e cose. La serie richiama il possesso materiale, alludendo alle idee di eredità familiare e alla continuità della storia umana; Sawetz (2008) sottolinea che per esprimere la sua concezione di maternità in questa serie, Lin Tianmiao ha realizzato una dozzina di figure di donne di mezza età di varie dimensioni, acefale o con le teste di forma astratta (fig. 22, 23, 24). Messe in posizioni che suggeriscono la loro relazione con il mondo animale e vegetale, le sculture sono ricoperte di poliurea bianca combinata con capelli, seta e gomitoli di filo (Sawetz 2008). Sono proprio i materiali, costosi e raffinati, che nel contesto della serie *Mother's* sono diventati veicolo di rinascita e ricostruzione (Wang 2012, 7). La seta, in particolare, vuole sottolineare «la morale di un racconto popolare cinese completamente diverso da quello occidentale» (Lu 2008, 15), mentre l'insieme dei materiali scelti vuole veicolare un senso di trasparenza, morbidezza e vulnerabilità. Nella prospettiva dell'artista tutte le cose belle sono anche fragili e le sue opere vogliono essere pure, ben definite e immacolate in modo da essere riconoscibili e affascinanti visivamente dal punto di vista estetico (Wang 2012, 13).



Figura 22 Lin Tianmiao 林天苗 (1961-), *Mother's No. 1*, 2008, scultura in poliurea, seta, filo sintetico, 37x160x65 cm.



Figura 23 Lin Tianmiao 林天苗 (1961-), *Mother's No.10*, 2008, scultura in poliurea, seta, filo sintetico, 140 x 35 x 30cm.



Figura 24 Lin Tianmiao 林天苗 (1961-), *Mother's No.12*, 2008, scultura in poliurea, seta, filo sintetico, 130x50x53cm.

In *Gazing Back: Procreating* (2009) (fig. 25), inoltre, la riproduzione iperrealistica e gigantesca del corpo di Lin Tianmiao, la cui testa è sostituita con uno schermo su cui appare un unico occhio, è accovacciata nel mezzo di un cortile riempito di uova bianche di varie dimensioni, realizzate in polietilene. Nell'opera sarebbe evidente l'analogia tra l'allevamento di animali e la riproduzione umana. Inoltre, probabilmente l'opera non sarebbe venuta alla luce se l'artista non fosse diventata madre, abbastanza tardi: «per molti anni non ho avuto il coraggio di assumermi questa responsabilità. Quando finalmente l'ho fatto, mi è sembrato ancora molto difficile [...] Immaginavo di essere una rana o un pesce, di poter deporre le uova e lasciarle lì; senza doverle allevare ed educare, potevo andare avanti con la mia vita» (Sun 2012). Oltre all'utilizzo del filo di cotone e all'attenzione alla condizione femminile, sono diverse le opere in cui Lin impiega la sua immagine glabra, in bianco e nero e ingigantita e in cui utilizza sfere bianche, che nel caso di *Focus XVI A* (2006) diventano semisfere applicate nella parte inferiore dell'opera e in *Gazing Back: Procreating* e *Mother* diventano uova (Kareztky, Zhang 2020, 12-13).



Figura 25 Lin Tianmiao 林天苗 (1961-), *Gazing Back Procreation*, 2009, installazione.

Anche *Bound Unbound* (1995-97) (fig. 26) è legata, in modo meno diretto delle altre opere al tema della maternità. Quest'installazione necessitò diversi anni di lavoro per venire alla luce; si tratta, infatti, di 548 oggetti domestici, principalmente usati nel Novecento in Cina, come stoviglie, secchi, stufe, interamente avvolti in filo di cotone bianco. Posizionati senza una disposizione precisa, questi oggetti acquistano un aspetto spettrale che al contempo trasmette «la libertà e gli oneri del potere d'acquisto» (Thorp, Vinograd 2001, 403). Rimosso il nome della casa produttrice e i colori originali, gli oggetti, che di norma sarebbero comuni e riconoscibili a prima vista, appaiono come fantasmi di sé stessi, simili a oggetti funebri (Wu piccolo, 310). Eleganza, mistero e la sensazione che siano elementi isolati dall'ambiente che li circonda (Wu 2001, 311). L'opera è anche accompagnata da un video di una mano che taglia incessantemente dei fili di cotone bianco. Questo, proiettato a sua volta su uno schermo di fili di cotone bianco, riprende l'elemento con cui sono stati avvolti gli oggetti e allo stesso tempo da un lato allude alla mansione millenaria delle donne di filare e tessere, dall'altro rimanda al ruolo del lavoro femminile nell'industria tessile moderna cinese. Per quanto incentrata sul ruolo delle donne come protagoniste dell'ambiente domestico e responsabili della maggior parte delle faccende, oltre che legata all'ambito lavorativo come designer di tessuti, è interessante per due motivi. Innanzitutto, l'esperienza della filatura e la sua passione per i tessuti sono stati influenzati dalla madre e quest'opera, quindi, è legata vissuto personale dell'artista nella sua famiglia e al rapporto con la genitrice; in secondo luogo, in quanto l'esperienza vissuta nel crearla fu sintetizzata dall'artista come «depressione post-partum» (Curcio 2014, 62). Nell'intervista con Annarita Curcio (2014, 62), l'artista spiega come l'opera le abbia, infatti, permesso di ritrovare la tranquillità e riscoprire i valori e le priorità che l'arrivo del figlio aveva in qualche modo messo da parte. La sua arte in questo caso è diventata, oltre a un mezzo con cui porsi e porre delle domande (Curcio 2014, 64), anche uno strumento terapeutico e curativo in un momento della sua vita molto personale (Curcio 2014, 62).



Figure 16 Lin Tianmiao 林天苗 (1961-), *Bound Unbound*, 1995-97, installazione.

Infine, in un'ulteriore esplorazione degli stereotipi femminili legati al suo ruolo nella società, Lin ha creato *Focus*. Questa serie è composta da colossali autoritratti in bianco e nero, nei quali l'artista ha eliminato digitalmente i segni identitari, tra cui i capelli e le sopracciglia, esaminando così il corpo dall'interno e dall'esterno (Karetsky, Zhang 2020, 12-13). In generale, Lin ha realizzato numerose riproduzioni del proprio corpo nudo, fuori dai canoni di bellezza classici, modificato e riprodotto in serie in grandi dimensioni, per essere collocati e declinati all'interno di diverse sue installazioni, tra cui *Braiding* (1999). Attualmente una delle artiste cinesi contemporanee più conosciute all'estero e in Cina, le sue opere sono state presentate in diverse collettive, tra cui l'itinerante *Inside Out: New Chinese Art* (1998-2000), in cui fu una delle poche artiste a partecipare, *Global Feminism* a New York (2007), *Mother* (2008) a Pechino e la personale *Bound-Unbound 1995-1997* (2002) sempre a Pechino. Le sue opere fanno parte di diverse collezioni, principalmente negli Stati Uniti e in Cina, a Pechino, dove attualmente risiede e lavora (Chiu, Genocchio 2010, 220).

La sua arte è stata spesso accostata a quella di artiste femministe internazionali, come Tracey Emin, Louise Bourgeois, Judy Chicago e Miriam Shapiro. Se secondo diversi critici e giornalisti, tra cui Wu (2014, 228), Chiu (2012, 54) e Sun (2012) risulta evidente una forte attenzione al genere, cruciale nella sua arte, in diverse interviste rilasciate Lin non si definisce femminista. Il tema della questione di genere è più ampio, meno identitaria e non adatta da considerarsi come unica prospettiva con cui leggere le sue opere. Come diverse altre artiste, tra cui Xiang Jing 向京 (1968-) e Yin Xiuzhen, anche Lin, infatti, ritiene che il femminismo sia un fenomeno prettamente occidentale e che l'obiettivo principale sia stato quello di trovare una voce personale (Wu 2001, 228). Il movimento femminista, infatti, è ritenuto importato come fenomeno occidentale, debole e inadeguato, mentre la Cina è un continente che non ha mai vissuto una vera e propria forma di liberazione femminile (Curcio 2014, 58). Inoltre, sulla questione femminista in Cina, Lin afferma che si può fare riferimento al femminismo anche al di fuori dell'Occidente solo quando la società è abbastanza sviluppata per

discutere di diritti, in quanto un movimento per i diritti, come quello femminista, è possibile solo quando le donne sono abbastanza consapevoli per sapere cosa vogliono. Secondo Lin, questa situazione non è ancora stata raggiunta in Cina: «Questo è un punto particolarmente basso della cultura cinese; è un aspetto incivile e malsano. Oggi il governo e la società non concedono alle donne i diritti che spettano loro, il che è l'opposto dell'ambiente di cui hanno bisogno, e non tengono conto delle loro reali esigenze» (Sun 2012). In diverse interviste Lin ha affermato di non fare attenzione al genere, ma all'opera d'arte e di non pensare alla sua arte come femminile (Chiu 2012, 54), ma più come prodotto di una donna, cinese, che è anche un'artista (Curcio 2014, 60). La stessa categoria di "arte femminile", secondo Lin, non è applicabile alla sua arte. La sua identità sarebbe riassumibile in un'artista cinese. Lin stessa fa riferimento al fatto che in molte interviste le sia stata chiesta la sua posizione riguardo al femminismo:

Volevo scoprire come la nostra società percepisce le donne e come questa percezione si è evoluta. Una cosa che ho scoperto è che gli standard per le donne sono creati dagli uomini. Possiamo creare i nostri criteri? Posso avere i miei criteri per definire chi sono? Una volta che abbiamo risposto a queste domande, possiamo diventare libere e aperte. (Merlin 2018b)

3.4.1.6 He Chengyao 何成瑶 (1964-)

Nata nel 1964 nel Sichuan, da due genitori molto giovani che lavoravano in una fabbrica di ceramiche a Chongqing. Avendo concepito la figlia al di fuori del matrimonio, ai genitori di He fu proposto l'aborto o il licenziamento. Entrambi senza lavoro, He venne alla luce quando la madre aveva diciannove anni e la coppia ebbe successivamente altri due figli. L'infanzia dell'artista vide l'inizio della Rivoluzione culturale e il padre imprigionato per le sue idee politiche. La madre senza lavoro e con il marito in carcere dovette crescere i figli da sola e affrontare al tempo stesso le critiche sociali che giudicavano la scelta di aver avuto dei figli al di fuori del vincolo matrimoniale e di avere un marito imprigionato. Tutto ciò fece insorgere in lei un forte disagio mentale, che la spinse a spogliarsi in pubblico, imbarazzando notevolmente i figli (Tatlow 2016). Nonostante un'infanzia turbolenta, vissuta nel pieno della Rivoluzione Culturale, dal 1989 al 1992 He Chengyao frequentò l'Accademia di Arti Figurative del Sichuan, laureandosi in pittura. Nello stesso periodo iniziò a lavorare come insegnante d'arte presso una scuola media. Non riuscendo a guadagnare a sufficienza per mantenere il figlio, cominciò a dipingere e vendere le sue opere. Nonostante i suoi dipinti vendessero piuttosto bene, presto si rese conto di voler sperimentare di più a livello tecnico e stilistico. Nel 2001 si iscrisse al corso di arte contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Pechino, iniziando a entrare a far parte della scena artistica contemporanea della capitale, soprattutto attraverso l'uso della performance (Ruyle 2014). Proprio usando principalmente performance, fotografie e video,

esplora la nudità, la malattia mentale, la memoria e il rapporto madre-figlia (Tatlow 2016). L'analisi di queste tematiche sono evidenti fin dalla sua prima opera performativa, *Opening the Great Wall* del 2001. Commentando questo lavoro nel corso di un'intervista con Merlin (2013), He sottolinea come la sua qualità sia discutibile. Era la prima volta che l'artista si avvicinava alla performance e se inizialmente il lavoro fu caratterizzato dalla sua inesperienza, in seguito questo sarà ricordato sia per la nudità mostrata che per le critiche ricevute. Nella cultura tradizionale cinese la discriminazione e l'oppressione femminile hanno determinato la nascita del tabù della nudità; come già visto in precedenza, le donne non dovrebbero mostrare il proprio corpo svestito in pubblico, neanche in parte. Il dispiacere di He nel ricevere questo genere di critiche fu determinato dal fatto che queste provenissero dal mondo dell'arte stesso. Inoltre, l'artista non si aspettava che questa performance creasse così tanto clamore. Ciò le permise però di riflettere in modo più accurato sull'opera in sé. Inizialmente, vista dalla stessa artista come legata esclusivamente alla sua complicata storia familiare, si rese conto solo in seguito di quanti punti di contatto questa avesse con la società circostante, esponendo come le dinamiche familiari fossero influenzate da questioni storiche e sociali (Merlin 2013). Nell'intervista rilasciata nel 2013 è interessante notare l'analisi sottostante al lavoro di He, realizzata dalla stessa artista: «L'ho analizzato passo dopo passo, da me stessa, alla mia famiglia e infine al più ampio ambiente sociale cinese. Questa analisi riguarda anche i miei lavori successivi, tra cui *Mother and Me*, l'opera sull'agopuntura e il lavoro sulle persone con malattie mentali e sui bambini provenienti da famiglie povere». Risulta evidente il filo conduttore di queste opere e quanto l'arte performativa si rivelò fondamentale per l'artista per trattare tematiche dedicate, legate alla propria famiglia e alla tradizione cinese. In relazione a questi due elementi, He realizzò diverse opere, tra cui *99 Needles* del 2002 (fig. 27). In questa performance, si fece applicare per tutto il corpo novantanove aghi di agopuntura, camminando e sopportandone il dolore fino a perdere sangue e svenire. Cresciuta da una madre single, l'artista esplorò il suo passato e la sua relazione con la madre, ma anche quanto il matrimonio all'interno della società cinese sia un concetto molto discusso. «La performance voleva simboleggiare il dolore recato dai pregiudizi sociali ben radicati nella cultura cinese, pregiudizi che hanno anche portato la madre dell'artista alla pazzia» (Fatticcioni 2021). Il dolore arrecato dai pregiudizi e pettegolezzi diventa il dolore causato da quegli "aghi", tipici della medicina tradizionale cinese, che sono tutt'oggi presenti nella società contemporanea (Fatticcioni 2021). Nel caso di He l'utilizzo del corpo nudo si dimostra funzionale a trasmettere altro, qualcosa di non necessariamente connesso con esso e perciò non paragonabile all'uso del corpo materno fatto dalle altre artiste analizzate in precedenza. Inoltre, nel suo caso, il tema della maternità è sviluppato in modo da trattare il legame con la madre. In particolare, *Mother and Me* (fig. 28) è stato creato nell'estate del 2001, utilizzando il proprio corpo nudo e quello della

madre. La storia dietro l'opera vede He tornare nella sua città natale dopo la performance di *Opening the Great Wall* (2001) e trovare la madre a torso nudo, mentre giocava con una mela marcia, nel cortile della loro casa. L'artista decise, quindi, di svestirsi a sua volta e di posizionarsi dietro la madre per farsi fotografare. Attraverso la performance, He Chengyao ha mostrato la difficile vita della madre e i suoi numerosi sacrifici. Allo stesso tempo, questo lavoro le permise di affrontare apertamente la storia della follia della famiglia, nascosta ed evitata, ma che determinò anche la riaffermazione della linea familiare che lega l'artista alla madre. Allo stesso modo, l'opera getta una luce sulla tradizione e sulle cure mediche forzate e aggressive che sua madre ricevette per i suoi disturbi mentali, basate sull'uso dell'agopuntura. In questo modo, He riconosce la madre, il suo dolore personale e la sofferenza delle generazioni passate, che hanno vissuto trattamenti simili, per dare loro una voce, più che per sé stessa (Karetsky, Zhang 2020, 13-14). Ancora una volta la storia familiare e i ricordi dell'artista hanno un peso centrale che l'artista sembra non volere più affrontare:

Ho ancora un forte legame emotivo con quelle opere. Ma per me appartengono al passato, compreso il pezzo sull'agopuntura e così via. Sono state realizzate in un periodo in cui provavo molto dolore. In quel periodo mi sentivo come se ci fossero "diecimila frecce che trafiggono il cuore", come dice il detto tradizionale cinese. Il dolore e la tristezza che provavo quando pensavo a mia madre sono durati per molti anni e il mio cuore è diventato sempre più pesante sotto questo dolore. In seguito, il mio cuore si è sentito molto più leggero dopo aver realizzato delle opere con le foto di mia madre. A volte, quando ne parlo, è come se riapriessi una ferita già rimarginata, quindi non voglio più parlarne (Merlin 2013).

Sullo stesso tema, He ha realizzato successivamente il progetto *Families Afflicted by Mental Illness*, un documentario del 2007, legato alla storia medica della propria famiglia e ai propri ricordi d'infanzia e che fu utile per l'artista come terapia. Inoltre, grazie alla visibilità che i protagonisti dell'opera raggiunsero, il governo locale decise di conferire alla famiglia, composta di tre figli affetti da malattia mentale, un compenso mensile (Merlin 2013). Ciò dimostra come le sue opere siano anche un modo per far riflettere il pubblico sulla propria condizione e le proprie sofferenze. Al tempo stesso sono la dimostrazione di come vengono trattate le persone in Cina, soggette al conformismo ideologico e alla mancanza di libertà sociale (Karetsky, Zhang 2020, 14).



Figura 27 He Chengyao, *99 needles*, 2002, fotografia della performance, 114.3 x 76.8 cm, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, New York.



Figura 28 He Chengyao, *Mother and Me*, 2001, fotografia.

Il confronto generazionale tra madre e figlia spesso dipende da un'interiorizzazione dell'oppressione della società, diventando quindi un modo con cui riflettere su di sé e sulla condizione umana (Karetsky, Zhang 2020, 12). In particolare, il tema del rapporto tra padre e figlio è stato centrale nella seconda metà degli anni Ottanta, come filo conduttore nella narrativa cinese del tempo (Dai 1999, 192). Luce Irigaray invece ha analizzato a fondo il rapporto madre-figlia: secondo la studiosa la donna ha il dono di essere madre e figlia contemporaneamente, la cui identità quindi è un mistero in quanto sempre contenente altro, senza limiti o confini, e i cui stereotipi sono miseri in confronto alla sua reale natura. Fino in epoca moderna, la maggior parte delle rappresentazioni in cui vi erano madre e figlio/a era influenzato dall'impostazione patriarcale e religiosa, i cui protagonisti erano irrimediabilmente la Madonna e Gesù Bambino. In questo contesto è interessante l'analisi di Nancy Chodorow che in *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and Sociology of Gender* (1978) tratta la relazione madre-figlio e sottolinea come «mentre gli uomini sono anche genitori, la convenzione culturale ha dettato che solo le donne sono incaricate di prendersi cura dei bambini. Ciò che rende le donne madri è il legame imminente tra madre e figlio - soprattutto le figlie - trasmesso attraverso un meccanismo culturale» (Chodorow 1999, vii in Dekel 2013, 124).

La relazione tra madre e figlia è espressa anche nell'opera *The Lost Bond* (2016-2017) di Lu Jiaotong 吕近月 (1988), in cui però il corpo, seppur presente è decisamente meno preponderante. L'artista, dedita all'arte multimediale e alla fotografia crebbe nel nord-ovest della Cina, dove si laureò in fotografia e video e oggi vive e lavora a New York. In *The Lost Bond*, l'artista prende come punto di partenza la lettera che sua madre le scrisse, per concentrarsi sulla relazione tra l'artista e la madre, esplorandone gli elementi più complicati e contraddittori di una connessione emotiva. La lettera scritta dalla madre, la prima inviata alla figlia descrive come Lu venne al mondo, nel 1988, quando ancora le politiche di pianificazione familiare imponevano di aver un unico figlio per donna. Nonostante ciò, molti nuclei familiari nelle zone rurali, compreso quello della madre di Lu, avevano più di un figlio. Questo era possibile per i controlli ridotti, mantenendo comunque la nascita segreta. Dovendo tornare al lavoro, la madre fu costretta a separarsi dalla figlia, la quale rimandata nel villaggio di origine della madre, fu cresciuta dai nonni per i primi mesi di vita. Solo nel mese di ottobre 1989, il governo stabilì che i secondi figli potessero essere registrati in cambio del pagamento di una multa. E così, di fatto, avvenne per Lu Jiatong. L'artista, partendo dal presupposto abbandono volontario della madre, ha intervistato persone di età simile con situazioni simili, rendendosi che la relazione conflittuale tra lei e sua madre «può essere visto come un microcosmo dei conflitti tra i genitori cinesi degli anni Cinquanta e i loro figli degli anni Ottanta». Nel creare questo lavoro, la realizzazione delle immagini si è basata sulle parole, volendone colmare i limiti. L'obiettivo del progetto è stato sia quello di esplorare il rapporto madre-figlia, sia quello di estrarre madre e figlia come singoli individui mia madre e me, ritornando alle basi delle relazioni interpersonali e sociali, nelle quali gli individui sono passivi rispetto alle dinamiche familiari e della società circostante. Le immagini e il video appaiono molto simbolici e sono stati scelti per dissolvere le barriere della memoria e dei linguaggi unilaterali, che complicano le relazioni. Il progetto, inoltre, si divide in tre sezioni: *The missing memory* (2016) (fig. 29), *Retelling history* (2017) (fig. 30), *No dialogue* (2017), divise a loro volta in diverse opere (Lu 2016).



Figure 29 Lu Jiatong 吕近月 (1988-), *The Lost Bond [I] The missing memory*, 2016, fotografia.



Figure 30 Lu Jiatong 吕近月 (1988-), *The Lost Bond [II] Retelling history*, 2017, immagine dell'installazione video.

Dall'utilizzo del corpo, spesso gravido e nudo, usato da numerose artiste, si è vista, attraverso le opere di He Chengyao e Lu Jiatong, la declinazione possibile nell'utilizzo del corpo come mezzo per trattare il rapporto madre-figlia. In entrambi questi casi di studio, la Rivoluzione Culturale e la politica del figlio unico hanno rappresentato un tassello importante della storia delle artiste. Questi eventi storico-politici hanno influenzato la vita delle artiste e la loro relazione con le rispettive madri, le quali sono state poi rappresentate nelle loro opere. I loro lavori, quindi, sfidano i tabù relativi alla nudità, alla malattia mentale, alla tradizione, ma anche alle conseguenze che le politiche maoiste ebbero sui cittadini. L'obiettivo di queste opere, però, non è tanto la denuncia e la testimonianza di quanto avvenuto, quanto il racconto della loro esperienza personale.

3.4.1.7 Jiang Jie 姜杰 (1963-)

Continuazione, ma anche eccezione all'interno di questo capitolo è l'artista Jiang Jie. I corpi nelle sue opere, quelli di feti e bambini rappresentati attraverso diversi materiali e secondo diversi

scopi, sono gli unici non materni. La rappresentazione di feti e la denuncia del loro abbandono sotto la politica del figlio unico, soprattutto nelle zone più rurali della Cina, furono già protagonisti della serie *Motive* (vedi fig.1) di Wang Peng. Questa fu realizzata negli anni Novanta, in seguito al suo interesse nei rifiuti, tra i quali nel 1996 trovò un feto racchiuso in un sacchetto di plastica con su scritto “rifiuto sanitario”. L’artista ne rimase talmente sconvolto da dedicare alla politica del figlio unico una serie di opere in cui con della pittura acrilica rappresentava la sagoma di un feto sulle pagine del Libretto Rosso di Mao. L’opera è difficile da reperire e l’artista stesso subì diversi tipi di repressione da parte delle forze dell’ordine: oltre a essere imprigionato per affronto alla morale, il suo studio a Pechino fu distrutto nel 2021. Una delle più recenti occasioni in cui l’artista parlò della serie, inoltre, fu l’intervista nel corso del documentario *One-Child Nation* (2019), realizzato da Wang e Zhang, entrambe nate sotto la politica del figlio unico, definitivamente rimossa nel 2015. Il film si sofferma sulle conseguenze vissute dalle donne sottoposte a sterilizzazioni, aborti forzati e adozioni nel momento in cui avessero avuto più di un figlio. Le autrici «esplorano non solo la politica, ma anche i suoi effetti di vasta portata, e offrono un'agghiacciante visione di ciò che può accadere quando una nazione sceglie di controllare il corpo delle donne per il proprio tornaconto politico» (Zacharek 2019).

Jiang Jie nasce nel 1963 e si laurea a Pechino, presso la Central Academy of Fine Arts nel 1991 in scultura. Nel 1995 completa un corso di studi superiori sempre presso la CAFA e attualmente vi insegna all’interno del Dipartimento di scultura. La scultura è quindi sempre stata il suo mezzo prediletto. Dagli anni Novanta, Jiang Jie è una delle poche scultrici attive, presentando una profonda sensibilità e una prospettiva femminile. I suoi lavori traggono ispirazione dalla natura, apparendo molto realistiche. Allo stesso tempo, però, veicolano altri significati, che vanno oltre la loro forma realistica. Queste non sono avvolte da un’aura di simbolismo, ma risultano più complesse ed elaborate di una “semplice” rappresentazione realistica. L’elemento importante per l’artista risulta essere l’umanitarismo; Jiang usa la sua arte per esplorare la natura di persone, oggetti ed eventi per poi narrarla attraverso una prospettiva femminile (Chen, Wang 2020). La sua attenzione è rivolta in particolare al microcosmico e al risvolto psicologico dell’esperienza, con un’osservazione attenta alla fragilità e all’effimero. Jiang, inoltre, unisce con grande consapevolezza l’estetica classica e il concettualismo dell’arte contemporanea, riuscendone a mantenere la tensione. Questa, a sua volta, trasmette un senso di assurdità e poesia alle opere. Tra le sue opere vi è anche *Over 1.5 Tons* (2014), creata per il Shanghai Pujiang OCT Ten-Year Public Art Project (24 ottobre 2014 – 24 gennaio 2015), che segna per la prima volta la partecipazione di una donna, che tratta il tema del desiderio. L’opposizione e simbiosi tra fisicità massiccia, effetti d’ombra e materiali malleabili rendono l’opera complessa, ma anche simbolo del mondo in cui viviamo (Wang 2014).

Il lavoro di Jiang, inoltre, «rivela come la Cina moderna abbia influenzato il corpo delle donne cinesi e la loro vita» (Chen, Wang 2020). Ispirata dalle conseguenze della politica del figlio unico e della pratica diffusa dell'aborto, soprattutto di feti femminili (Forward 2006, 11), Jiang ha realizzato diverse serie su questo tema, tra cui *Zai* (2001) (fig. 31) realizzata nel momento della nascita del figlio e *Approching* (1995) (fig. 32), che ha dei punti in comune con *The Appearance of Life* (1994) (fig. 33). Queste opere, insieme a *Fragile Products* (1994) (fig. 34), vedono la rappresentazione di bambini e neonati come centrali. Ciò incarna la vulnerabilità degli esseri umani e mette in mostra la crudeltà della vita (Wang 1998, 34-37). Le sue sculture, realizzate in cera, gesso, resina e fibra di vetro raffiguranti neonati e feti, «mettono a nudo la brutalità della politica cinese del figlio unico e la vulnerabilità delle vittime, implicita nella sua materialità frangibile» (Cui 2015, 28). Queste sculture non sono perfettamente realistiche e proporzionate; le braccia e le gambe sono rotte o mancanti e le dimensioni sono leggermente più grandi o più piccole di un normale bambino. In *Fragile Products* (1994) Jiang ha usato cinquanta neonati realizzati in tre differenti pose inserendoli in un foglio di plastica trasparente lungo sei metri e largo cinque. Gli angoli erano stati appesi verticalmente e i neonati si erano urtati e schiacciati in modo disordinato (Wang 1998, 34-37). L'opera consiste in un ponte tra la società degli adulti e il mondo dei bambini, ma anche tra l'anima degli esseri umani e gli oggetti che ne sono privi (Yin 2016, 20-22). Allo stesso modo, risulta evidente la fragilità di un neonato, la stessa di quelli che erano abortiti all'ottavo o nono mese di gestazione e abbandonati. Le opere di Jiang Jie non sono state classificate come scultura femminista cinese, ma piuttosto come un tipo di scultura contemporanea (Wang 1998, 34-37). Nonostante, ciò risulta evidente da questo genere di opere la sua attenzione alle tematiche femminili e femministe.

In parallelo, la produzione artistica di Jiang si è anche distaccata dai neonati e ha realizzato sculture di ragazze nude nel periodo adolescenziale, nel quale si sviluppano le differenze sessuali, come nel caso della scultura in resina laccata rosa *Yule* 娱乐 *Entertain* (2006) e *Magic flower* (1997). In quest'ultima vi è una figura femminile in gesso distesa e collegata con dei fili ai punti di agopuntura di una figura maschile; questa ricorda la dinamica dello scambio di *yin* e *yang* nella filosofia cinese. Al contrario, *Men in Parallel with Woman* (1996) rappresenta due modelli di gesso, uno appartenente a un uomo e uno di una donna; entrambi molto simili e privi di braccia, l'opera sembra contrastare assunto secondo cui la nudità affermi l'identità e l'individualità. In questo caso, invece, si vuole mostrare come il nudo possa enfatizzare la somiglianza, anche tra i sessi. (Forward 2006, 12). Secondo Wang (1998, 34-37) fu dopo la diffusione del postmodernismo in Cina che la serie di opere di Jiang fu legata al femminismo. «Pur trattando spesso temi come lo stato embrionale, i bambini, la femminilità, la medicina e l'educazione, Jiang Jie evita le interpretazioni femministe standard e mira a collocare il suo lavoro in un contesto antropologico più ampio» (Wang 2014). Secondo lei, la

questione di genere non è solo legata alle condizioni di vita, all'ambiente sociale e politico in cui viviamo, ma è anche legata a miti e conoscenze che fanno parte della singola cultura. Tuttavia, anche se di parlare di femminismo, le sue opere lo sprigionano «perché il femminismo non è una combinazione di pensieri, ma una visione della realtà» (Chen, Wang 2020). La sua ampia prospettiva di osservazione, priva di identificazione con movimenti specifici, fa sì che il suo lavoro superi la gamma della categoria di arte femminile e si occupi di questioni comuni all'umanità (Wang 2014).



Figura 31 Jiang Jie 姜杰 (1963-), *Zai*, resina, pittura, vetro, 200 x 160 x 140 cm, 2001.



Figura 32 Jiang Jie 姜杰 (1963-), *Approaching*, resina, seta, fili di seta, 100 cm x 30 sculture, 1995.



Figura 33 Jiang Jie 姜杰 (1963-), *The Appearance of the Life*, gesso, dimensioni irregolari, 1994.

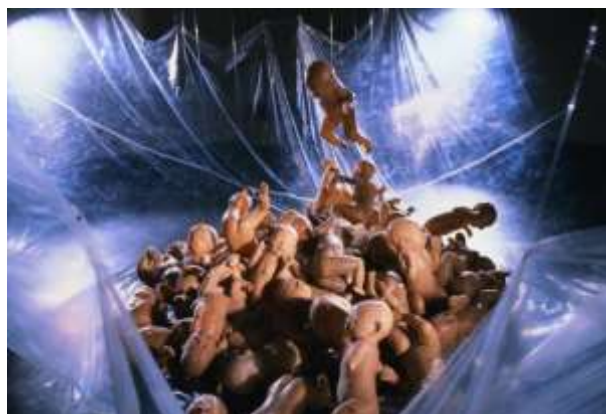


Figura 34 Jiang Jie, *Fragile Products*, garza, cera, pellicola di plastica, dimensioni irregolari, 1994.

In modo simile, anche Li Hong 李虹 (1965-) con *Prebirth Certificate* (2002) (fig. 35) tratta l'argomento. Li Hong, nata nel 1965 a Pechino due genitori nell'aeronautica, intraprese gli studi all'Accademia di Belle Arti di Pechino all'età di ventisette, concentrandosi sulla pittura di stile occidentale e conoscendo nello stesso periodo le artiste con cui costituirà il collettivo Sirene. La sua infanzia non fu tuttavia semplice; mandata con la famiglia in un villaggio remoto del Sichuan, senza elettricità di modo da insegnare loro le deprivazioni rurali, Li fu costretta a rimanere a casa da sola, in quanto troppo piccola per lavorare nei campi (Karetzky 2002, 28).



Figura 35 Li Hong 李虹 (1965-), *Prebirth Certificate*, 2002, olio su tela, 48x60 cm.

Femminista e tra le fondatrici delle Sirene, ha rappresentato le figure femminili in diversi contesti. Tra questi vi è la serie *Conspiracy* del 1996, in cui la società patriarcale è rappresentata da macchinari e automobili in cui le donne sono rinchiusi, mentre delle altre donne, spesso nude, subiscono atti di abuso e violenza nel vano motori di questi prodotti industriali (Lu 2010, 600). Secondo Forward (2006, 8) si tratta di un chiaro riferimento al destino delle donne nella società odierna. In seguito, la sua tecnica cambiò, iniziando a includere anche disegni a matita, seppur continuando a usare la pittura a olio in modo meno tradizionale di prima (Forward 2006, 8). Un esempio in tal senso, che è anche il focus di questo paragrafo, è *Prebirth Certificate* (2002). L'opera vede un cospicuo utilizzo del colore rosso e del segnale stradale di "stop", sia come elemento comunicativo che decorativo. Questi elementi sono affiancati alle immagini ad ultrasuoni realizzate in ospedale, una volta scoperto di essere incinta, e ai documenti che le negavano il certificato di "prenascita". Tale documento, che fornisce il titolo all'opera, determina l'accesso agli ospedali e all'assistenza sanitaria. Secondo la politica del figlio unico, infatti, l'artista «non aveva il permesso ufficiale per rimanere incinta» e rimasta scioccata realizzò la suddetta opera (Karetzky 2004, 8). Anche in questo caso, quindi, il corpo e la gravidanza non sono presenti fisicamente, ma appaiono come protagonisti, seppur ancora una volta costretti tra le fila delle leggi del controllo familiare.

Infine, è interessante e meriterebbe un'analisi che non trova spazio in questa ricerca, l'utilizzo dei feti da parte degli artisti Peng Yu (1974-) e Sun Yuan (1972-). Spesso abbandonati o donati alla scienza, i feti utilizzati in *Honey* (1999), *Body Link* (2000) (fig. 37) e *Human Oil* (2000) vedono delle connotazioni diverse da quelle riscontrabili nelle opere di Jiang Jie, Wang Peng e nei più recenti *Prebirth Certificate* (2002) di Li Hong. In particolare, le serie *Bloodline: Big Family* (1995-) e l'opera *Bloodline: Red Baby* (1993) (fig. 36) vede degli elementi di affinità sia con l'opera di Xing Danwen,

che con i lavori di Sun Yuan e Peng Yu, nei quali figurano sia l'utilizzo di feti sia la connessione resa attraverso la trasfusione di sangue nell'opera *Body Link* (2000) e con delle semplici linee rosse nelle opere di Zhang (Fok 2013, 152-153).



Figura 36 Zhang Xiaogang 张晓刚 (1958-), *Bloodline: Red Baby*, 144.5 x 154 cm, 1993, olio su tela, Hanart TZ Gallery, Hong Kong.



Figura 37 Peng Yu (1972-) e Sun Yuan (1974-), *Body Link* (2000), fotografia della performance.

3.4.2 Limiti e assenze

Come accennato a conclusione della sezione precedente, vi sono delle declinazioni possibili del tema materno, degli artisti e delle opere che non hanno trovato spazio all'interno di questo elaborato. Innanzitutto, bisogna ricordare il tipo di selezione fatto a livello di artisti presi in considerazione; di conseguenza, tra i limiti di questa selezione vi è sicuramente la necessità di

ampliare i confini della ricerca artiste nate e/o cresciute al di fuori dalla Cina continentale. Tra queste vi sono Patty Chang con *The Milk Dept* (2021) e Annie Wang con *The Mother as the Creator* (2001-2020). Le ansie, le difficoltà e i cambiamenti nelle esperienze della maternità attuale sono temi che ritornano in entrambe le opere. Il progetto di Chang vede la rappresentazione di donne a seno nudo mentre usano un tiralatte, con alle spalle dei paesaggi molto diversi tra loro, mentre esprimono le loro paure nel periodo che stanno attraversando, la maternità. La voce delle donne sarebbe quindi sempre connessa al latte materno, prima voce dell'amore e fonte del potere femminile (Dekel 2013, 126). È interessante che la curatrice Mendes-Flohr in "Mother/Artist: Breaking out of the Silence" (1999) paragoni il latte materno alla creatività artistica delle artiste, sempre in tensione tra maternità, possibile o reale, e arte, di cui si teme che le energie artistiche e creative si esauriscano, proprio come il latte materno (Dekel 2013, 134). Nel lavoro documentale di Wang, invece, si parte dal presupposto che la donna sia principalmente una madre «condannata nei limiti e all'identità che la società ha imposto» (Fuggetti 2019): l'artista ha scattato delle foto di famiglia ogni anno a lei e a suo figlio. In questo modo ha mostrato come tutti gli elementi della vita - compresi i cambiamenti e gli stadi di crescita - si fondano e creino nuove prospettive da cui osservare la maternità (Fuggetti 2019).

Un'analisi di queste opere e di queste artiste probabilmente, avrebbe dovuto prendere in considerazione le correnti di femminismo sviluppatesi a Hong Kong, Macao e Taiwan, al di fuori della Cina continentale, dove storia, politica e cultura hanno caratteristiche differenti dalla Repubblica Popolare cinese. Chen (2011, 6), infatti, sottolinea come il femminismo sia variato a seconda delle diverse condizioni politiche, anche all'interno della stessa Cina. Le immigrate cinesi di seconda generazione o le donne asiatiche americane sono diverse dalle donne cinesi che non hanno mai lasciato la RPC, Taiwan, Hong Kong, Macao o altre parti del regno culturale cinese. Allo stesso tempo, però, è altrettanto importante essere consapevoli che le donne della RPC non sono esattamente uguali alle donne di Taiwan, Hong Kong, Macao e di altre parti del mondo culturale cinese (Chen 2011, 6). Inoltre, i limiti e le assenze riscontrate all'interno di questa ricerca sono stati l'esclusione dell'infertilità come declinazione della maternità, in quanto interpretata come desiderio di maternità, ma non realizzazione della stessa. Tanto quanto la gravidanza e la rappresentazione del corpo nudo gravido, anche l'infertilità ha ispirato molti lavori delle artiste. Ne sono un esempio le opere di Tao Aimin e Xiao Lu. Tao nel 2015 realizzò la performance *Ova*, nella quale era seduta per terra e circondata da centinaia di uova di gallina. Nel corso della performance l'artista scriveva con un pennello e inchiostro di calligrafia singoli caratteri, in *Niūshu*.⁴⁶ L'artista spiegò successivamente che,

⁴⁶ Il termine *nūshu* identifica l'antica calligrafia femminile, usata prevalentemente nella prefettura di Jiangyong, nel villaggio Puwei (provincia dello Hunan) e nei loro dintorni. Creato in tempi antichi e di forma romboidale, era usata esclusivamente dalle donne per scambiarsi messaggi all'insaputa degli uomini (Falcini 2020.,11).

quando era rimasta incinta, aveva tenuto un diario e aveva interpretato negativamente il sogno in cui aveva visto un cesto pieno di uova rotte. Poco dopo la sua gravidanza si era interrotta e, in seguito a ciò, decise di realizzare *Ova*, (fig. 38) in cui riscriveva le parole del suo diario (Kareztky, Zhang 2020, 22).



Figure 38 Tao Aimin 陶艾民 (1974-), *Ova*, 2015, foto della performance.

Oltre a Tao, anche Xiao Lu, già vista in precedenza per l'installazione e la performance del 1989 ha continuato a realizzare performance e video come strumento di narrazione. In particolare, ha raccontato «il ruolo della donna all'interno della società Cinese contemporanea esplorando tematiche legate al matrimonio e alla maternità». Nel 2006, ha creato *Sperm* (fig. 39), un documentario nel quale l'artista ha raccontato la sua ricerca di un donatore di sperma dopo la separazione dal partner, l'artista Tang Song (1960-). In Cina, alle donne nubili è consentita la fecondazione in vitro né alcun tipo di trattamento per la fertilità. L'opera tratta quindi una questione sociale fortemente legata alle dinamiche culturali che ancora determinano la concezione di madre e donna nubile e, di conseguenza, il modo in cui sono viste e trattate le donne single che vorrebbero avere figli (Fatticcioni 2021).



Figura 39 Xiao Lu 肖鲁 (1962-), *Sperm* (2006), fotografia dell'artista e di parte del progetto filmato.

Alcuni esempi, che possono avere dei punti di connessione con il progetto *Sperm* (2006) di Xiao Lu – molto più ambizioso e trasgressivo di quanto poi non si sia rilevato nella sua realizzazione – sono le opere di Fan Popo (1985-), che tratta di tematiche e diritti LGBTQIA+ e femminismo e il lavoro *web-based*, *POP! The First Human Male Pregnancy* (2000-) di Lee Mingwei (1964-) - nato a Taipei, vive attualmente a New York - e del sino-americano Virgil Wong (1973-).

Allo stesso tempo, sarebbe interessante prendere in considerazione anche la possibilità di una maternità determinata dall'appartenenza alla grande nazione cinese. In passato, infatti, oltre a venire insegnato a venerare e rispettare la patria, il messaggio centrale era che la patria fosse equivalente o quanto meno paragonabile alla propria madre. Oltre alla terra, anche il Fiume Yangtze è stato considerato madre. Già a partire da Ling Qichao e successivamente con l'instaurazione della prima repubblica nel 1912, quando Sun Yat-sen spinse sull'amore per la madrepatria. Allo stesso modo, un'analisi e un confronto dei ritratti familiari degli artisti e la «rappresentazione delle storie materne» (Liss 2009, XIX) che coinvolga elementi come la storia e la memoria (Wu, Phillips 2004) e la prospettiva maschile sarebbero stati sicuramente interessanti. Allo stesso tempo, credo che il rischio sarebbe stato, da un lato, riportare l'attenzione e lo sguardo su una produzione maschile che ha già visto innumerevoli studi, togliendo il focus sulla produzione di femminile; dall'altro, tentare un confronto e un'analisi di troppi artisti e opere con intenzioni e tematiche tanto eterogenee che non avrebbe probabilmente trovato il giusto respiro all'interno di questo genere di elaborato.

Infine, trovo interessante notare la presenza, o meno, di elementi ricorrenti. Partendo dai contesti storici, sociali, culturali e politici, ma anche tenendo in considerazione la generazione, anche artistica, in cui si è nati, cresciuti, si è iniziato a realizzare opere. Oltre a ciò, è innegabile che il sesso e genere di appartenenza abbiano una forte ascendenza. Facendo un rapido confronto tra la produzione maschile e femminile riguardante la maternità in Cina, sicuramente determinata dal singolo punto di vista, ma anche dal tipo di sguardo utilizzato, è interessante vedere come la famiglia, l'eredità lasciata e da tramandare, la patria, i figli stessi siano argomenti centrali. Nelle opere di artisti che trattano il tema della storia e della memoria individuali e collettive manca sempre una rappresentazione della madre, come anche un'attenzione, un'intimità riguardante l'argomento materno. Alcuni esempi sono i lavori di Shao Yinong e Mu Chen, *Family registration* (2000), Zhang Xiaogang con la serie *Bloodline* (1995-), Wang Jinsong con *Standard Family* (1996). Tra le poche eccezioni vi sono Gu Wenda 谷文达 (1955-) con *Oedipus refound #2: the enigma of birth* (1993) e le serie di fotografie di Coca Jianyong Dai (1976-), fotografo cinese che immortalava la fidanzata *Judy Zhu* (2008-2015), anche

quando in attesa del figlio, e Cheng Huanfa (1994-) che fa lo stesso con la sua serie *The Days with Zhiyu* (2013-).

3.5 Lo stato delle artiste nel mondo dell'arte: mercato dell'arte, mostre internazionale, studi e visibilità

Infine, vorrei sviluppare una breve analisi sullo stato attuale dell'arte contemporanea cinese e su come le artiste si posizionino in esso al momento attuale. La Cina è in costante cambiamento ed evoluzione, in particolare a partire dalla politica delle porte aperte di fine anni Settanta. Il Paese è la seconda economia del mondo, e oltre al cambiamento costante si può dire sia anche in continua ridefinizione. Non si possono ignorare le relazioni della Cina con l'Occidente e come lo Stato abbia reagito a tutti i cambiamenti sociali. Questo perché lo Stato comunista cinese continua ad avere un ruolo fondamentale nella Cina contemporanea: il Partito, come la cultura tradizionale fanno parte delle dinamiche in gioco per lo sviluppo del Paese. Molti dei suoi problemi attuali sono proprio legati al suo sviluppo, alla sua molteplicità interna, troppo a lungo ignorata (Yang 2014, 126). L'analisi di Obadia (2021, 46-47) mostra come la strategia della Cina per avere un ruolo più complesso e credibile sul *plateau* internazionale sia stata quella di evitare di compiere le stesse mosse della compagna comunista, la Russia. Allo stesso tempo, però, l'applicazione del *soft power* è stato frenato dalla forte struttura interna del Paese, a livello sociale e civile, che la rende una potenza paragonabile a una dittatura. Ciò ne ostacolerebbe anche il massimo potenziale a livello di influenza internazionale. Le ulteriori conseguenze di questa struttura sono state (e sono ancora) da un lato, la diaspora degli intellettuali e degli artisti verso Stati in cui la propria arte non sia sottoposta a un'analisi costante e al benessere del governo, e dall'altra l'impossibilità degli artisti che restano in Cina ad esprimersi in piena libertà. Tutto ciò, di fatto, impedisce la formazione di un «modello culturale cinese contemporaneo», il che comporta non avere grandi collezionisti di arte contemporanea cinese, né un sostegno pubblico ai musei di arte contemporanea (Obadia 2021, 48). Inoltre, mancano nel Paese gallerie cinesi che possano equiparare il livello dei grandi nomi inglesi e americani, necessarie per accompagnare gli artisti, il prezzo delle cui opere negli ultimi anni ha visto un netto abbassamento. Di conseguenza, il modo migliore per scoprire l'arte cinese è quello di partecipare alle grandi manifestazioni artistiche internazionali, quali la Biennale di Venezia, documenta e i vari musei occidentali che collezionano sempre di più opere degli artisti contemporanei cinesi. Inoltre, uno dei problemi principali della Cina contemporanea è la mancanza di un'immagine positiva al di fuori dei propri confini, unito al fatto di non rappresentare un modello per i propri vicini, prima ancora che a livello internazionale (Obadia 2021, 48-49). La politica nazionalista portata avanti dal governo e dal suo presidente Xi Jinping in particolare dal 2016 in poi – anno in cui tenne il suo discorso sulla necessità di riconsiderare la cultura tradizionale come la base il punto di partenza per una rinascita

culturale - non fa che aumentare questa percezione. La Cina di oggi non è più la Cina di Deng. Il paese non è più interessato come in precedenza a diventare un modello culturale da poter esportare, ma è sempre più attento a rispettare i propri obiettivi economici, che attualmente comprendono l'esportazione della propria manifattura e l'iniziativa della Nuova Via della Seta.

La sua cultura e la arte contemporanea restano in secondo piano: da un lato risulta ancora troppo incerta e ambigua per farci affidamento senza che nasconda elementi di critica al potere, dall'altro è attaccata da chi anche all'interno delle grandi accademie d'arte promuove un ritorno alle tecniche tradizionali, come la pittura figurativa e la calligrafia, in opposizione alle cosiddette pratiche occidentali, come le grandi installazioni. La conseguenza ultima, forse la più grave per il mondo dell'arte contemporaneo cinese è l'autocensura degli artisti stessi, la cui arte non potrà che fare affidamento solo sulle grandi manifestazioni internazionali (Obadia 2021:49-50). A tal proposito è interessante vedere il padiglione della Cina nell'ambito della Biennale di Venezia del 2019: allestito dal governo e inaugurato poco tempo dopo che l'Italia è diventata il primo Paese del G7 e la terza economia dell'eurozona a sostenere il progetto della Nuova Via della Seta fortemente voluto dalla Cina. Secondo Chen Qi, uno dei quattro artisti rappresentanti il Paese nel 2019, «l'arte è una forma di saggezza per risolvere i conflitti e le contraddizioni sociali» (Chow 2019). La mostra, intitolata 睿 (in cinese *rui*, in italiano saggezza) vuole essere anche una dimostrazione delle ambizioni del soft power cinese (Chow 2019). Per fare ciò la scelta del motivo ricorrente dei ponti simboleggia la volontà della Cina di connettersi con il resto del mondo piuttosto che dominarlo (Chow 2019), come invece non era successo nel padiglione cinese del 2017. In quell'occasione, infatti, il filo conduttore era stato l'"eccezionalismo culturale" cinese coniato da Paul Gladston (2014), che nello spazio dedicato agli artisti cinesi si declinò nella rappresentazione della longevità, magnificenza e unicità della grande nazione cinese. La storia dell'arte cinese suggerisce un continuo contatto tra la tradizione e la creazione artistica, non sempre evidente e lineare, ma costante. Se da un lato questo è spiegabile proprio attraverso il processo di globalizzazione dell'arte che spinge verso una semplificazione della complessità artistica, un ricorso alla tradizione e una maggiore polarizzazione Cina/mondo, è anche vero che di recente artisti e curatori cinesi che operano in un contesto globale si stanno muovendo verso un uso più strumentale della tradizione, all'interno di una strategia di auto-orientalizzazione. Questo approccio, sostenuto dal precedentemente citato eccezionalismo culturale, mira a insistere sulle unicità cinesi, che la differenziano dal mondo occidentale con l'obiettivo di crearne un'immagine idealizzata e mitica (De Nigris 2019, 351-52). Al contempo, si vede anche una forte insistenza sulla tradizione, che viene ripresa e reinserita in discorso contemporaneo, in quanto considerati elementi portanti dell'identità e cultura cinesi. Questo è evidente, oltre che nel campo

delle arti, anche in ambito politico. Ciò, di fatto, racchiude in sé una forte componente nazionalistica che si sviluppa volendo sottolineare continuamente l'elemento tipicamente cinese, in quanto facilmente riconoscibile dal pubblico (353); in quanto tale, ogni elemento culturale e artistico dovrà subire una semplificazione e (auto)orientalizzazione. Per rispondere alle necessità politiche attuali, che vedono l'arte esserne ancora una volta al servizio, «la messa in scena dell'eccezionalismo culturale ha in qualche modo annullato il potenziale decostruttivo dell'arte contemporanea e la creazione artistica è stata asservita alle esigenze politiche» (De Nigris 2019, 355). La visibilità internazionale offerta della Biennale di Venezia non può quindi che essere il modo migliore per mostrare all'Occidente e in Occidente la grandezza cinese (355).

Allo stesso tempo, DeBevoise (2014, 255) si chiede se il mercato abbia ucciso lo spirito artistico del movimento avanguardistico del 1989. Il 1989 oltre che fine di un'era, ne è stato l'inizio. Nel corso di questo elaborato questo è stato segnalato in più momenti. Ancora una volta, questo deve essere considerato non solo come l'anno spartiacque della rinascita dell'arte contemporanea cinese, ma in relazione alle opere che hanno iniziato a intessere i primi rapporti con un certo tipo di ambizione e nuova sovversione artistica. Il mercato, quindi, avrebbe riposizionato l'arte contemporanea cinese di fine Novecento e inizio Duemila, spingendo la pratica degli artisti verso tecniche più sperimentali e la loro carriera al di fuori dei confini nazionali. In modo simile al 1989, anche il 1993 fu un anno rilevante per l'arte contemporanea cinese: quell'anno segnò il raggiungimento della partecipazione a sette grandi mostre internazionali da parte di artisti cinesi; «l'arte contemporanea made in China si spostò letteralmente e figurativamente all'estero» (255). Dall'inizio degli anni Duemila, «la teoria culturale e artistica si è sempre più intrecciata con i discorsi critici relativi al concetto di contemporaneità», caratterizzato da una supposta superiorità morale e possibile applicazione universale dell'Occidente (2014, 251-52). La crescita economica cinese spinse «collezionisti e attori internazionali a collezionare [le opere di artisti] cinesi, anticipando l'aumento dei prezzi del mercato che dovrebbe diventare, logicamente, tanto promettente quanto quello degli artisti americani» (Obadia 2021, 47). Un esempio fu l'aumento del 1000% per le opere di Wang Guangyi 王广义 (1957-) e del 50% per le opere degli artisti Li Shan 李山 (1942-), Yu Youhan 余友涵 (1943-) e Wang Ziwei (1963-) (Anon. 1993, 38-39), in questo caso particolare, il valore degli artisti si crede fosse stato aiutato nella sua ascesa dalla recente mostra *China's New Art, Post-1989*, vera unione di abilità imprenditoriali e capacità curatoriali (DeBeauvoise 2014, 258). Questa mostra in particolare è rilevante in quanto portabandiera del boom dell'arte contemporanea e strumento della sua diffusione all'interno di un pubblico straniero, lanciando la carriera di diversi artisti in voga in quel periodo, tra cui Wang Guangyi stesso (DeBeauvoise 2014, 265). La tendenza dell'arte contemporanea iniziata

con gli anni Settanta in Cina (Peng 2011, 77) - che nel mondo anglosassone sarà identificata principalmente con i tragici avvenimenti di piazza Tienanmen (DeBeauvoise 2014, 262) - sottoforma di nuova sfida e nuovo prodotto cinese, principalmente maschile, iniziò a circolare a livello internazionale dal 1993 in poi. Oltre alla sopracitata *China's New Art, Post-1989* tenutasi a Hong Kong, bisogna anche ricordare *Mao Goes Pop* (--) a Sydney, *Passaggio a Oriente* (--) a Venezia, *Silent Energy* (--) in Inghilterra (255). Da qui il passo fu breve anche per i primi riconoscimenti internazionali. Ne sono un esempio la vittoria del Leone d'Oro alla Biennale di Venezia nel 1999 da parte dell'artista Cai Guoqiang 蔡国强 (1957-) e della vendita record di Zeng Fangzhi 曾梵志 (1964-) che ne determinò l'ingresso nella collezione Francois Pinault (Obadia 2021, 48). Debeauvoise (2014, 267) riporta che Wu Shanzhuan avesse predetto già a fine anni Ottanta di come l'arte contemporanea cinese sarebbe diventata un business importante; questo all'epoca vedeva con Wang Guangyi in testa, per il quale l'arte non poteva più essere solo arte e non era più neanche strumento della politica, perché dopo Tienanmen alla guida dell'arte vi era altro, dei nuovi miti più avvincenti dei precedenti (Wang 1992,83). Questi esempi dimostrano come lo Stato cinese sia stato sostituito dal mercato: il primo, inizialmente unico mezzo di supporto per gli artisti, dettandone allo stesso tempo le regole della produzione, lasciò il posto all'attore economico (Debeauvoise 2014, 265). In parallelo, un altro elemento presente è la strategia dell'arte contemporanea, ovvero di usare le nuove tecnologie in grandi quantità, ma anche cercare ispirazione a partire dal ripensamento della critica alle nuove tecnologie. Secondo Liu (2010, 131) l'uso delle nuove tecnologie nell'arte ha portato ad attaccare le teorie estetiche e ha condotto a un cambiamento nella visione dell'arte nella società. La tecnologia avanza in modo straordinario e insieme all'arte contemporanea stimola l'ispirazione degli artisti, dando vita a uno stile artistico completamente nuovo. Sempre Liu (2010, 131) afferma inoltre che «gli esponenti dell'arte contemporanea sono un gruppo di artisti che è diventato popolare in quanto i migliori nell'utilizzo delle nuove tecnologie per far progredire l'arte contemporanea».

Dove si posizionano le artiste in questo contesto? Fino ad ora i nomi degli artisti citati sono stati tutti maschili. Secondo Karetzky e Zhang (2020, 1) la disparità tra gli artisti in Cina è evidente nel momento in cui le artiste sono fatte ricadere ancora nella categoria femminile. Cao Fei (1978-) rivelò di essere ormai abbastanza indipendente dal punto di vista creativo, ma che nei circoli artistici di Pechino è ancora presentata come “la più grande artista (donna)” in Cina (Bitter Wiseman, Liu 2011, 145). Cui Xiuwen, in un'intervista con Merlin (2018b) sottolineò che le caratteristiche della società cinese sono qualcosa che ne differenzia il Paese dagli altri stati capitalistici. Il suo contesto storico ne influenza ancora molto la considerazione e i comportamenti delle donne. Secondo l'artista, la speranza delle donne è sempre stata quella di raggiungere la stessa indipendenza degli uomini. Internet permise ciò e molto di più: oltre a far sentire la voce delle donne, la rese comprensibile anche

al di fuori dei confini nazionali. Secondo He Chengyao, però, la posizione delle donne resta comunque debole nella società cinese, nonostante tutti i cambiamenti avvenuti. La situazione generale vede le donne vendere la propria indipendenza per poter essere economicamente sicure. Secondo l'artista, la realtà delle artiste non è molto diversa. In confronto con altri paesi democratici, la Cina ha meno artiste donne. Molte di loro hanno lasciato il Paese e hanno acquisito una cittadinanza straniera o hanno spesso di creare arte nel momento in cui si sono sposate o hanno avuto figli, ricoprendo il ruolo che la società vuole per loro. Inoltre, l'arte delle donne in Cina è sottovalutata e spesso criticata per l'uso dei loro corpi. La conseguenza è ancora una volta l'autocensura delle artiste. He continuò a utilizzare il nudo nelle proprie opere, ma in Cina lo fece in modo più cauto:

I Paesi asiatici come il Giappone, la Corea e la Cina sono tutti Paesi profondamente influenzati dalla tradizione confuciana. È inevitabile che le persone che vivono in questi Paesi abbiano norme profondamente radicate riguardo alle donne. Nella mente delle persone, i comportamenti non conformi alla cultura tradizionale sono negativi. [...] Penso che la cultura tradizionale confuciana discrimini il corpo e la carne. Lo considera sporco e lo sessualizza (He Chengyao in Merlin 2013).

Quando negli anni Novanta, l'arte femminile emerse dall'oblio dei decenni precedenti insieme ai cambiamenti economici e sociali del tempo, una nuova «postmodernità con caratteristiche cinesi» nacque dalla collaborazione tra diversi elementi. In primo luogo, rinacquero le relazioni con i paesi stranieri, l'economia di mercato e la politica cinese che si videro costrette a coesistere e lavorare per un bene comune. La Cina è diventata il principale generatore di questa postmodernità transnazionale, nella quale la tradizione, il moderno e il postmoderno si intrecciarono. Questa condizione genera anche una «visualità transnazionale, dove la transnazionalizzazione senza precedenti dei meccanismi di produzione, distribuzione e ricezione delle opere d'arte visive guida una transazione locale-globale» (Cui 2015, 26). Quest'ultima è sia materiale che concettuale. A tal proposito, l'arte contemporanea cinese e l'arte femminile in particolare, deve essere vista nel contesto delle circostanze socioculturali e dalla prospettiva di genere. Se la fine del Ventesimo secolo ha visto la fioritura dell'arte contemporanea cinese è sorprendente che siano state così poche le artiste a esporre nelle mostre (26). Esempi significativi sono le sopracitate *Inside/out* tenutasi a Pechino nel 1988, con solo sette artiste su un totale di più di sessanta artisti partecipanti. Nello stesso anno Yu Hong fu l'unica artista donna a partecipare alla mostra *The Grand Exhibition of Figure Painting* del 1988 tenutasi a Pechino (Cui 2015, 215). Al contrario, la maggior parte delle opere raffiguravano soggetti femminili svestiti: oltre a scardinare un tabù, di fatto ne fu creato un altro (Cui 2015, 216). Un altro esempio è quello di *China's New Art, Post-1989* del 1993, con solo Cai Jin 蔡锦 (1965-) come unica esponente femminile. In maniera simile, il volume *Mahjong, Contemporary Art from the Sigg Collection* curato da B. Fibishceher and M. Frehner e pubblicato nel 2005 comprendo unicamente sette donne tra i

centodiciassette artisti inclusi nella collazione, mentre il *Contemporary Chinese Primary Documents* curato da Wu Hung and Peggy Wang e pubblicato nel 2010 dedica solo cinque delle sue trecentosettantasette pagine alle artiste (Karetzky, Zhang 2020, 250). Solo di recente, a partire da fine anni Novanta e inizio anni Duemila si è assistito effettivamente a un cambiamento di rotta, inteso come ampliamento delle vedute e di inclusività in ambito di scelte curatoriali (Merlin 2019). Il Ventunesimo secolo è il momento delle artiste (Cui 2015, 26); queste, spesso conosciute come mogli degli artisti, stanno finalmente salendo alla ribalta. Alcuni esempi sono la visibilità acquisita da Lin Tianmiao, Shen Yuan (1959-) e Yin Xiuzhen (Chun 2019, 24). La differenza di genere in Cina è rappresentata proprio dalle artiste, che attraverso i propri lavori manifestano il sentito e la prospettiva delle donne di oggi. L'arte che realizzano ha a che fare con le loro esperienze e non su come vengano considerate dagli uomini (Bittner Wiseman, Liu 2011, 145).

Il discorso sulla gravidanza e più in generale sulla maternità coinvolge anche la sessualità femminile e il genere che, soprattutto grazie alle artiste e a inizio anni 2000 diventarono temi rilevanti (Cui 2015, 27). Negli ultimi decenni, si è assistito indubbiamente a un cambiamento nel focus delle mostre, ma anche nelle pratiche curatoriali: queste, tenutesi in Cina e all'estero, hanno contribuito a ripensare il genere. In particolare, meritano di essere menzionate: la mostra *Gender-Difference* curata da Yang Ziguang nel 2009 e tenutasi a Pechino incentrata sulle differenze di genere; la mostra *Women*, itinerante e inaugurata a Shanghai nel 2011 che presentava le opere di donne e artisti LGBT (Patel 2013 in Merlin 2019, 10-11); *Half the Sky: Women in the New Art of China* tenutasi alla Drexel University (Philadelphia, USA) nel 2011, dichiarata la prima del suo genere negli Stati Uniti, in quanto comprendeva 22 artiste cinesi specializzate nell'utilizzo di diversi media; *Secret Love* inizialmente ospitata al Museo delle Antichità dell'Estremo Oriente di Stoccolma nel 2012 affrontava il genere e le LGTB ha viaggiato in altre sedi europee e viene ricordata per aver esposto alcune degli artisti più provocatori in fatto di questioni di genere e queerness in Cina (Merlin 2019, 10-11). Tra questi vi è l'artista, fotografa, regista indipendente e attivista queer Shitou (1969-), Li Xinmo 李心沫 (1976-), ma anche Ren Hang (1987-2017), Xiyadie (1963-) e il regista, scrittore e attivista queer Fan Popo 范坡坡 (1985-), che tratta tematiche quali «il matrimonio tra persone dello stesso sesso (nell'opera *New Beijing, New Marriage*), persone transgender (*Be A Woman*), il femminismo (*The VaChina Monologues*)» (Leonard, 2022). Più di recente nel Regno Unito, presso il Centre for Contemporary Chinese Art (CFCCA) si è tenuta la prima mostra dedicata esclusivamente alle artiste cinesi *NOW: A Dialogue on Female Chinese Contemporary* (Guo 2018 in Merlin 2019, 10-11). Come suggerito da Jia Fangzhou 賈方舟 (1940-), questi progetti curatoriali sono un primo segnale della necessità di ripensare la relazione discorsiva tra genere e arte in Cina. Nel mondo dell'arte cinese e

internazionale, infatti, le donne sono state spesso tacciate di produrre lavori caratterizzati da una creatività e fantasia infantile, apatica nei confronti della politica, storia e filosofia (Welland 2018b, 20 in Merlin 2019, 10-11). La realtà delle pratiche artistiche e delle sperimentazioni «che sfidavano gli stereotipi di genere, i presupposti e le aspettative all'interno della normatività di un sistema binario di genere» (Merlin 2019, 5) degli anni Novanta non trovarono un giusto corrispettivo negli studi degli anni 2000: ne sono un esempio Ma Liuming 马六明 (1969-) che si concentrò nella sua pratica artistica sui genitali maschili, sull'eteronormatività prescrittiva, sulla fluidità di genere, anche attraverso il suo alter-ego Fen Ma Liuming. In altri casi si è assistito all'esposizione del corpo; maschile e attraverso le performance come nel caso di Zhang Huan 张洵(1965-), femminile e attraverso la pittura come Yu Hong, Yin Xiuzhen 尹秀珍 (1963-) ha giocato con gli attributi femminili e le tradizioni associate alle donne, mentre Lin Tianmiao fin dalla sua prima installazione del 1994 *Sheng Teleisa de youhuo* 圣特雷萨的诱惑 (La tentazione di Santa Teresa) all'Open Studio di Pechino ha sovvertito «il potere gerarchico normativo di alcuni materiali e oggetti specificatamente legate a un genere» (Merlin 2019, 6). Anche secondo secondo Yang Lijun (2014-) questi aspetti sono ancora poco studiati dagli accademici e presi in considerazione da chi è al governo. Spetta anche agli studiosi e ai ricercatori considerare anche argomenti che siano utili e interessanti per la Cina stessa e per i suoi abitanti. Un raffronto potrebbe essere utile sia per la Cina che per l'Occidente, per capire effettivamente ciò che accade al suo interno. Molti dei problemi della Cina di oggi sono dinamiche già apparse, conosciute e studiate in molti Paesi occidentali in precedenza. «Una prospettiva comparativa aiuterà certamente i lettori a raggiungere un giudizio corretto sulla direzione in cui si sta muovendo la Cina. A livello politico, fornire una percezione così realistica è una responsabilità della nostra comunità di studiosi» (Yang 2014).

È dovuto passare un secolo perché la donna cinese potesse essere non più solo oggetto, ma anche soggetto; seppur lentamente, questo ha determinato il fatto che le loro opere ricevano attenzione. Questo genere di progresso ha permesso che l'arte femminile diventasse una categoria di studio e continuasse ad ampliarsi e ad accettare al suo interno una varietà di artiste e opere in precedenza ignorate (Cui 2015, 28). Il mondo artistico resta ancora un terreno principalmente maschile, che detta le sue regole e influenza critica e accademici. Per esempio, l'impatto storico della performance di Xiao Lu nel 1989 non è mai stato riconosciuto apertamente in Cina, e l'artista He Chengyao nel 2001 per la sua performance *Opening the Great Wall*, fu aspramente criticata per la decisione di mostrarsi a seno scoperto sulla Grande Muraglia. La presenza femminile nel mondo dell'arte è ancora trascurata, ma sarebbe l'ora che la storia dell'arte riconoscesse e comprendesse anche narrazioni alternative del genere, cosa che le artiste cinesi stanno cercando di fare da diversi anni ormai (Faticcioni 2021).

Sfortunatamente, però, a livello quantitativo questa rimane tutt'oggi, come lo era nel 1999, una goccia dell'oceano della produzione guidata dallo sguardo e dal desiderio maschile, le cui impronte guidano la produzione letteraria, cinematografica, di mass media e cultura popolare. Vi è quindi un'asimmetria di genere, ma soprattutto di rappresentazione di genere, che Yang (1999, 63) lega quasi esclusivamente alla «produzione del desiderio», significa però che ciò che permetterebbe alle donne di impegnarsi attivamente, oltre che di vedersi rappresentate, resta ancora sommerso.

Conclusioni

Il presente elaborato ha tentato di illustrare gli elementi storici e culturali che hanno influenzato la produzione artistica delle artiste contemporanee cinesi, delineando le tendenze e le caratteristiche nell'ambito della rappresentazione della maternità. Allo stesso tempo, l'arte femminile e femminista, come strumento di espressione delle voci femminili e mezzo di valorizzazione, è stata considerata anche come prodotto opposto alla narrazione tradizionale. L'analisi della rappresentazione della maternità ha visto diverse declinazioni possibili, il cui filo conduttore ed elemento di forza si sono dimostrati essere la fisicità del corpo femminile.

Il breve excursus storico sulla concezione delle donne e madri, comprendente i concetti filosofici e tradizionali della cultura cinese, mi ha permesso di inquadrare l'origine delle diverse concezioni femminili, che in molti casi si sono ripresentate nel tempo, forgiando il contesto storico e culturale e il mondo dell'arte stesso fino ai giorni nostri. La mia ricerca, innanzitutto, ha delineato come le influenze di testi antichi e i concetti confuciani abbiano contribuito a forgiare una determinata idea del ruolo materno. *Biografie di donne* fu una delle prime opere letterarie in cui fosse centrale la figura della donna e della madre esemplare e, in seguito, ad essere rappresentata su opere murarie. Insieme a *Precetti per le donne*, questo testo mette in luce la posizione e i ruoli femminili, ma allo stesso tempo ne delinea esclusivamente le regole di comportamento e le funzioni in ambito domestico e in relazione alla formazione dei figli. Responsabile con la sua cultura dell'istruzione dei figli, nei loro primi anni di vita, e in generale della loro educazione morale, più che di averli messi al mondo, le idee principali veicolate da questi testi vedono la cultura della donna, così come i suoi errori, ripercuotersi sulla famiglia, il clan e la comunità. La vergogna e il ridicolo non riguardavano mai esclusivamente il singolo individuo; allo stesso modo la scelta di sposarsi, avere figli non apparteneva alla diretta interessata. Le donne, inoltre, furono sottoposte alle dinamiche delle tre obbedienze, per cui una donna doveva sempre fare riferimento a una figura maschile nel corso della sua vita - padre, marito, figlio - e alla teoria filosofica dello yin e dello yang, che determinò la nascita di un'interpretazione di inferiorità dell'elemento femminile nei confronti di quello maschile. La cura, l'opus e l'applicazione della morale nei confronti di tutti i familiari, anche quelli acquisiti, furono i principali compiti di una donna per secoli. Questi, accompagnati dalla sua fertilità e dalla capacità di mettere al mondo un erede, sono ciò che scandivano le giornate di una moglie e madre. L'irrigidimento del periodo tardo imperiale che ridusse le libertà femminili e, infine, le richieste dei riformatori di inizio secolo per un'istruzione universale mostrano come vi siano stati diversi cambiamenti nella condizione femminile; nonostante ciò, nel corso del Novecento si è assistito a un continuo andirivieni nella corsa ai diritti, alle libertà e alla visibilità femminile. Anche nell'arte. È

interessante, infatti, notare come, oltre alle concezioni storiche e culturali, la presenza delle donne nell'arte come soggetti e come artiste sia cambiata. In principio, le donne, che non avevano le stesse possibilità di accesso all'arte figurativa, erano rappresentate nell'arte come elementi secondari, quando non meramente decorativi, incarnazione di valori e desideri dell'artista. In seguito, le influenze del modernismo europeo videro lo sviluppo delle tecniche artistiche che si separavano da quelle tradizionali cinesi, l'introduzione del nudo, con anche modelle donne e la visibilità delle pittrici, che realizzano ritratti femminili e usano la pittura a olio, come Pan Yuliang. Oltre a questo tipo di arte e visibilità per le artiste, i calendari pubblicitari, le rappresentazioni di floride contadine con le gambe scoperte o le giovani danzanti in qipao furono uno degli ultimi step prima che il periodo socialista ponesse fine a tutto ciò. I primi due capitoli forniscono lo sfondo e analizzano i cambiamenti della concezione delle donne e madri nell'antichità, nella letteratura, nella società, nell'arte figurativa; in quest'ultima le donne scomparirono nuovamente nel momento in cui i modelli iconografici e gli obiettivi dell'arte cambiarono, guidati dalle volontà politiche che la volevano come mero mezzo di propaganda. I manifesti con donne mascolinizzate, con abiti, forza, corpi identici a quelli degli uomini sono la rappresentazione dell'uguaglianza di genere. Un annullamento delle differenze più che un'equiparazione. Gli elementi caratteristici della femminilità scomparvero e le donne divennero degli strumenti - privi di una fisicità specifica, con dei determinati bisogni fisiologici - in grado di svolgere le stesse mansioni maschili, ma con il carico domestico, riproduttivo e di responsabilità dei figli che era rimasto invariato. A ciò si aggiunse l'ennesima privazione di libertà sulle loro scelte e sul proprio corpo dettato dalla legge del figlio unico, in cui, ancora una volta, qualcun altro decideva al posto loro. La caduta del maoismo, seguito dal periodo di aperture, segnò un primo momento di svolta per la posizione e la rappresentazione femminile nelle arti. In un contesto di massima tendenza allo sviluppo economico, però, le donne tornarono ad essere rappresentate come oggetti del mercato o ad essere escluse dalle rappresentazioni, dalle grandi mostre, dall'attenzione degli accademici. Gli anni Ottanta e i primi anni Novanta videro ancora una bassa inclusione delle artiste nel mondo e nel mercato dell'arte. Vi erano sempre altre tematiche più rilevanti, come ad esempio la richiesta di diritti del 1989 e movimenti più popolari, come il pop politico e il cinismo critico, sempre a prevalenza maschile e senza attenzione ai bisogni delle donne. Le stesse grandi mostre del 1989 e del 1993 mostrano una netta disparità numerica nella partecipazione delle artiste e una mancanza della prospettiva femminile nelle tematiche trattate. Gli uomini continuavano a dettare gli standard e i modelli, anche di femminilità; le opere, i temi, la prospettiva delle donne furono sacrificate sull'altare del femminismo portato avanti dalla federazione governativa a garanzia dei diritti femminili della *Fulian*. La maternità e le tematiche femminili realizzate dalle artiste, massime esperte in materia, ma che fino ad allora non avevano avuto voce e spazio, dovettero aspettare a lungo per trovare una

legittimità di prospettiva e una dimensione che non fosse solo un'interpretazione dello sguardo maschile.

Il contesto successivo sia alla morte di Mao che alle politiche pervasive e intrusive di pianificazione familiare degli anni Settanta, ma anche al periodo di apertura degli anni Ottanta mostrano come lo sviluppo economico, politico e culturale della Cina contemporanea non inclusero allo stesso modo le necessità e la visibilità di parte della sua popolazione. Solo negli anni Novanta le cose cambiarono effettivamente, seppur senza gli stessi movimenti femministi registrati nei decenni precedenti negli Stati Uniti: le tematiche delle artiste e la loro prospettiva divennero molto personali, e, di conseguenza, ineguagliabili, legate anche al passato e al tema della memoria, analizzati in chiave diversa rispetto a quanto fatto dagli artisti fino ad allora. Prive della dicotomia madre/artista tipicamente statunitense, ma consapevoli della presenza delle Sirene, primo collettivo femminista di artiste cinesi, le artiste contemporanee realizzarono opere con una forte attenzione alla fisicità femminile e una tendenza all'utilizzo del corpo. La mancanza del corpo e della nudità, specialmente se femminili, fino a inizio Diciannovesimo secolo e, in seguito, i limiti imposti durante il comunismo di Mao e le necessità di un corpo commerciale furono superate attraverso una rappresentazione diretta delle mestruazioni, della gravidanza e dell'infertilità. A ciò si deve aggiungere anche il fatto che come sottolinea Sliwiska (2016, 11) «a differenza del tipico sguardo maschile che proietta una bellezza femminile idealizzata, le donne guardano con un occhio cauto». La visione femminile sulle donne include guardare i loro corpi. Riprodotta all'infinito attraverso foto e video utilizzati nelle pubblicità, la rappresentazione sessualizzata del corpo femminile è diventata un'icona onnipresente della contemporaneità, incarnazione della modernità, creata da parte del mondo dell'arte e della cultura. Un cambiamento dello sguardo, uno sguardo materno, e una tendenza artistica, quella femminile e femminista, più intima, diretta e spesso nuda sono le caratteristiche principali della rappresentazione della maternità da parte delle artiste.

Nonostante il tema comune dell'utilizzo del corpo, nell'ambito della rappresentazione della maternità questo è stato interpretato in modo diverso dalle artiste; nell'ultimo capitolo dell'elaborato se ne illustrano le declinazioni possibili, in modo schietto e attento alle sue forme, alla sua nudità e ai suoi cambiamenti, ma anche ai legami che instaura. Prima d'ora erano inedite o inesistenti le immagini del corpo gravido completamente nudo, che prima era inaccettabile nella Cina tradizionale, in quanto elemento tipico della dimensione domestica, privato, lontano da occhi esterni. Allo stesso modo, anche in epoca contemporanea, sotto il maoismo il nudo e la gravidanza furono nascoste, il primo in quanto aspetto sessualizzante e quindi da rimuovere, il secondo in quanto elemento caratterizzante la dimensione femminile. Ciò resta particolarmente sorprendente se si considera che ancora oggi la

tendenza è quella di evitare di mostrare il corpo nudo. È necessario, inoltre, cambiare il tipo di sguardo, ma anche il tipo di considerazione dato alla maternità, come puro corpo, come la Vergine che allatta, come un'incompatibilità con la creazione artistica (Liss, 2009). Uno sguardo, un'attenzione diversi da quello a cui siamo abituati. Allo stesso tempo si tratta, però, anche di esperienze diverse, se non più intime, decisamente più dettagliate e personali, che rendono l'esperienza artistica più autentica, almeno in relazione all'argomento trattato, la maternità. Il corpo e l'esperienza femminile, quindi, divennero la principale fonte di ispirazione artistica. È interessante constatare come nell'arte femminile il corpo gravido e spesso nudo divenne molto presente sia come il soggetto principale come mezzo con cui esplorare l'esperienza femminile in diversi modi da quanto fatto in precedenza e catalogato nella storia dell'arte cinese. Seppur esplorando la maternità in modo diverso, esistono alcuni punti in comune tra le varie rappresentazioni analizzate, ovvero la ricerca di una voce propria, i riferimenti alle esperienze personali e la messa in mostra dei corpi, principalmente materni, ma non solo.

Le artiste Feng Jiali, Yu Hong, Xing Danwen hanno esplorato la maternità attraverso un corpo nudo e imponente negli stadi finali della gravidanza. L'elemento personale è spesso accoppiato con la dimensione pubblica. Con le loro rappresentazioni mostrano i misteri della nascita, i cambiamenti che provoca nel corpo, le paure, il disagio fisico e gli sconvolgimenti ormonali ed emotivi, ma trattano anche la narrazione ufficiale degli eventi del Novecento, la disparità di attenzione, le conseguenze e gli sviluppi interpretativi del maoismo, l'esposizione delle realtà materne. Nello specifico, *Witness to Growth* di Yu Hong – di cui fa parte *Twenty- Eight Years Old Being Pregnant* (2001) - unisce in un collage di media la memoria individuale e collettiva. La narrativa ufficiale, rappresentata nei quotidiani e sulle riviste è affiancata alla vita privata dell'artista, che vede una contestualizzazione a livello sociopolitico. Così facendo la differenza di genere è rappresentata sia in opposizione al tipo di rappresentazioni pubbliche che in generale attraverso un'auto-rappresentazione dell'artista. Altri esempi sono la scritta di caratteri che esprimono le paure legate alla condizione della gravidanza sul ventre gonfio di Feng in *New: Pregnancy is Art!* (1999) e le foto di Mao appese alle pareti nell'opera *Born with the Revolution* (1995) di Xing Danwen a simboleggiare come anche il significato associato ai suoi ritratti sia cambiato. Il Grande Timoniere non è più temuto, rispettato, divino, ma è parte del collezionismo nostalgico, che lo ha svuotato del suo peso politico passato, ma rimane come protagonista dell'infanzia della artista e del soggetto raffigurato. Pubblico e privato si incontrano ancora e il legame tra passato politico e memoria personale è messo in mostra. La donna incinta e nuda è contrapposta e osservata allo stesso tempo da un Mao diverso da quello degli anni in cui era al potere. Inoltre, il ruolo attivo delle donne è centrale nell'opera in quanto prodotto di un'artista, il cui soggetto è anch'esso femminile. Infine, la serie di Cui Xiuwen mostra un'adolescente incinta

creata digitalmente come alter-ego dell'artista a sottolineare lo stigma e il problema sociale associato alle gravidanze indesiderate in giovane età. La ragazza è vestita con abiti che ricordano le divise scolastiche, spesso terrorizzata o addormentata in luoghi storici di Pechino, come la Città Proibita, in cui il potere statale e maschile si concentra. La manipolazione digitale permette quindi un novo modo di rappresentare la sessualità femminile, che in questo caso appare accostata al simbolo tradizionale del potere e del controllo sociale (Cui 2015, 65-66). Mentre nella produzione delle prime artiste analizzate, Cui Xiuwen, Yu Hong, Xing Danwen e Feng Jiali l'utilizzo del corpo nella rappresentazione della maternità risulta d'impatto, diretto e molto personale, He Chengyao, Lin Tianmiao e Jiang Jie sono in modo diverso due eccezioni. Lin, in particolare, ha ritratto il corpo femminile disadorno, nudo di dimensioni colossali o acefalo, privo di identità, ma sempre gravido e con un fisico di mezza età, lontano dai modelli estetici esistenti. Le sue rappresentazioni ricordano le immagini delle dee madri dell'antichità, realizzate esclusivamente da donne, usate probabilmente durante le preghiere rituali per sperare di ottenere una gravidanza, un parto sicuro e la protezione della progenie. He, invece, rappresenta il legame materno; questo, a sua volta è declinato in due modi: come strumento per rivivere le terapie tradizionali subite dalla madre, affetta da una malattia mentale sviluppatasi in seguito agli eventi drammatici di metà Novecento, in *99 Needles* (2002) e come legame fisico con la madre, anch'essa a petto nudo mentre gioca con una mela marcia e abbracciata dalla figlia, che decide di mostrare la loro difficile relazione senza troppe costruzioni. La sfida in questo caso è nei confronti del passato, in cui l'aspetto psicologico e la salute mentale erano sottovalutati o ignorati del tutto. Allo stesso modo, come sottolineato anche da Lin, che lo sperimentò per *Bound Unbound* (1995-97) si tratta di opere dalla forte dimensione terapeutica, oltre che intima. Queste moderne rappresentazioni affrontano anche le eterne questioni dell'attrattiva fisica, del desiderio e dell'invecchiamento. Infine, Jiang Jie incarna un altro tipo di eccezione: nel suo caso i corpi sono quelli dei bambini della Rivoluzione Culturale, dei feti della politica del figlio unico e del figlio dell'artista.

Appare evidente che le rappresentazioni delle conseguenze della Rivoluzione Culturale, della politica del figlio unico e le costrizioni vissute dalle madri, riguardanti le gravidanze e gli aborti, sono rari; un'eccezione è rappresentata dalla produzione di Jiang Jie e in modo diverso da Wang Peng, uno tra i primi artisti a documentare la tragicità dell'abbandono dei feti abortiti nel periodo iniziale dell'applicazione della legge del figlio unico. Mentre, più frequenti sono le documentazioni, spesso basate su una prova fotografica o realizzate attraverso la fotografia, come nel caso di Yu Hong e Cui Xiuwen che vi si ispirano, Feng Jiali e Xing Danwen che la realizzano. Prevale quindi una dimensione personale, legata alla memoria, non più collettiva, ma individuale, vicina al privato, all'esperienza vissuta e che è poi affiancata ad altri macroelementi. Esempi ne sono Yu Hong, Feng Jiali, e Xing

Danwen. Sono affascinanti le strategie e le narrazioni scelte in modo tale che in maniera meno evidente e diretta, fanno riferimento ad avvenimenti storici, tra cui gli anni bui della Cina del Novecento, ai limiti sociali della Cina contemporanea, a ciò che ancora si vuole che resti nascosto e privato. Seppur esplorando la maternità in modo diverso esistono dei punti in comune, ovvero la ricerca di una voce propria, i riferimenti alle esperienze personali e la messa in mostra dei corpi, principalmente materni, ma non solo.

In conclusione, trovo significativo segnalare il fatto che diverse artiste inserite in questo elaborato e non – tra cui Xiang Jing, Lin Tianmiao, Yin Xiuzhen e Chen Lingyang - rifiutano di essere definite “femministe”. Nonostante ciò, le loro opere risultano influenzate costantemente dal tema della disparità di genere in Cina e da ciò che questo comporta quotidianamente per le donne, sempre schiacciate tra l’elemento culturale tradizionale cinese e la velocità della crescita del paese e dalle sue relazioni con i paesi stranieri. Inoltre, è interessante come vi sia anche una tensione tra la dimensione ufficiale, la narrativa principale, i simboli del potere e un racconto rimasto sommerso e che finalmente riemerge, anche grazie alla narrazione della maternità. Esistono, poi, artiste come Feng Jiali e Cui Xiuwen, insieme a Li Hong e Yuan Yaomin, a essere tra le prime artiste cinesi a dichiararsi apertamente femministe a fare della loro arte un mezzo per discutere della disparità di genere, per sfidare una rappresentazione femminile modesta, ambigua, lontana da tematiche femminili e personali. Il mondo artistico resta ancora un terreno principalmente maschile e sarebbe l’ora che la storia dell’arte riconoscesse e comprendesse anche i lavori delle artiste, conferendogli la stessa visibilità e legittimità. La loro rilevanza e la loro produzione non può essere più negata, né nel mondo accademico né nel mercato dell’arte. Merlin (2019) sottolinea, infatti, che sono stati fatti molti passi avanti dal punto di vista curatoriale per quanto riguarda l’inclusività e la visibilità data ad artiste e tematiche meno famose e scontate, non solo in fatto di femminismo, ma anche in relazione alle tematiche queer. Sfortunatamente, gli studi in materia non sono ancora al passo con la produzione artistica, come era avvenuto anche negli anni Novanta. Il rischio è quello di non ampliare lo spettro artistico, di ignorare innovazioni tecnologiche e tematiche quanto più che attuali, di rimanere dove ci si era fermati vent’anni fa. L’evoluzione dell’arte contemporanea non passa solo dagli occhi di artisti quotati e analizzati da anni e dall’espressione della cultura cinese nella vetrina delle grandi mostre internazionali; in un mondo transnazionale e più inclusivo è necessario quindi veicolare in modo adeguato e con la giusta visibilità anche le prospettive meno indagate.

Bibliografia

- Andrews, Julia F., e Shen Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012.
- Anon., “Zai fansi de huabushang zhuxun qianwei 在反思的画布上追寻前卫” (Cercare le avanguardie considerando i dipinti), *Yazhou zhoukan* (Asia Week) febbraio 21, 1993, 38-39.
- Armstrong, Carol (2006) “Prefazione” in Armstrong Carol e De Zegher Catherine (eds.), *Women Artists at the Millennium*, Cambridge, Londra, The Massachusetts Institute Technology Press, IX-XIV.
- Bai Limin (2007) “Paul J. Bailey 2007. Gender and Education in China: Gender Discourses and Women’s Schooling in the Early Twentieth Century, New York, Routledge”, *The American Historical Review*, 1515–1516.
- Bailey, Paul J. (2007) *Gender and Education in China: Gender Discourses and Women’s Schooling in the Early Twentieth Century*, New York, Routledge.
- Ban Zhao; Indraccolo, Lisa (a cura di) (2011) *Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile*, Torino, Einaudi.
- Barlow, Tani E. (1994) “Theorizing Woman”: *Funu, Guojia, Jiating* (Chinese Woman, Chinese State, Chinese Family) in Zito Angela e Barlow Tani E., (eds.), *Body, Subject & Power in China*, Chicago, Londra, The University of Chicago Press, 253-278.
- Barmé, Geremie (1996) *Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader*, Armonk [etc.], Sharpe, cop.
- Beahan, Charlotte (1975) “Feminism and Nationalism in the Chinese Women's Press, 1902-1911”, *Modern China*, no. 1, vol. 4, 379-417.
- Betterton, Rosemary (2014) *Maternal Bodies in the Visual Arts*, Manchester, Manchester University Press.
- Bittner Wiseman, Mary, (2011) “Gendered Bodies in Contemporary Chinese Art”, in Bittner Wiseman Mary e Liu Yuedi (eds.), *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, Leida, Koninklijke Brill, 125-145.
- Braidotti, Rosi (1989) “The politics of ontological difference”, in Teresa Brennan (eds.), *Between Feminism & Psychoanalysis*, Londra, New York, Routledge, 89-105.

- Bray, Francesca (2009) "Becoming a mother in late imperial China: Maternal doubles and ambiguity about infertility" in Brandstädter Susanne e Santos Gonçalo D., *Chinese Kinship: Contemporary Anthropological Perspectives*, Londra, New York, Routledge, 181-204.
- Bricker, Darrell e Ibbitson, John (2020) *Pianeta vuoto: siamo troppi o troppo pochi?*, Torino, add editore.
- Chang, Johnson Tsong-zung (eds.) (1993) *New Art from China: Post-1989 - 后八九中国新艺术*, catalogo della mostra (Londra, Marlborough Fine Art, 7 dicembre 1993 – 12 febbraio 1994), a cura di Chang Johnson Tsong-zung, Hong Kong, Pressroom Printer and Designer.
- Chen Ya-Chen (2011) *The Many Dimensions of Chinese Feminism*, New York, Palgrave Macmillan.
- Chen Zui 陈醉 (2006) "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, p. 131.
- Chiu, Melissa (2007) "Theories of Being Outside: Diaspora and Chinese Artists" in Chiu Melissa e Genocchio Benjamin (eds.) (2011) *Contemporary Art in Asia: A Critical Reader*, Cambridge, Londra, The Massachusetts Institute Technology Press, 327-346.
- Chiu, Melissa (2012) "Conversation with the Artist: Melissa Chiu and Lin Tianmiao" in Moscatelli, Filomena (a cura di) *Lin Tianmiao: Bound Unbound*, New York, Asia Society; Milano, Charta.
- Chiu, Melissa e Genocchio, Benjamin (2010) *Contemporary Asian Art*, Londra, Thames & Hudson.
- Chun Julie (2019) "The Chronicles of Yu Hong", *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 18, No. 5, 23-38.
- Coduti, Carmen (2008) "Introduzione" in Liu Xiang; Carmen Coduti (a cura e traduzione di) *Biografie di donne*, Roma, ISIAO, 7-34.
- Cui Shuqin (2015) *Gendered Bodies: Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- Curcio, Annarita (2015) *Il dragone d'acciaio: Interviste a dieci artisti cinesi contemporanei*, "Postwords", Roma, Postcart S.r.l.
- Dai Jinhua (1999) "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Space in the Eighties and Nineties" in Yang Mayfair Mei-Hui (eds.) *Spaces of Their Own. Women's Public Sphere in Transnational China*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 191-206.

- Dal Lago, Francesca (2006) “Recensione del libro *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early Twentieth-Century Shanghai*, Ellen Johnston Laing”, *The Journal of Asian Studies*, Vol. 65, No. 2, 407–08.
- Davis Edward L. (a cura di) (2008) *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, Londra, Routledge.
- De Nigris, Ornella (2019) “Continuum Generation by Generation: The representation of Chinese traditions at the China Pavilion of the 57th Venice Biennale”, *Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6 No. 2 & 3, 343-366.
- De Zegher, Catherine (2006) “Introduzione” in Armstrong Carol e De Zegher Catherine (eds.), *Women Artists at the Millennium*, Cambridge, Londra, The Massachusetts Institute Technology Press, XV-XX.
- DeBevoise, Jane (2014) *Between State and Market: Chinese Contemporary Art in the Post-Mao Era*, Lieden, Brill.
- Dekel, Tal (2013) *Gendered: art and feminist theory*. Newcastle, Cambridge Scholars.
- Ettinger, Bracha (2006) *The Matrixial Borderspace*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Falcini, Giulia (2020) *Il Nüshu. La scrittura che diede voce alle donne*, Bari, CSA Editrice.
- Fok, Silvia (2012) *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, Bristol, Chicago, Intellect Books.
- Forni, Claudia (2013) *Il parto e la salute della donna in Cina*, [tesi di laurea], Università Ca’ Foscari Venezia.
- Gao Minglu (2011) *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge, MIT Press.
- Gladston, Paul (2014) *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, Londra, Reaktion Books Ltd.
- Glover, Jennifer, Liebling Helen, Goodman Simon e Barrett Hazel (2018) “Persistence and Resistance of Harmful Traditional Practices (HTPs) Perpetuated against Girls in Africa and Asia”, *Journal of International Women's Studies*, Vol. 19, No. 2.
- Goodman, Jonathan (2009) “Xiao Lu: the confluence of Life and Art”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 8, no. 2, 2009, 25-32.

- Guest, Luise (2019) *White Rabbit collection: 99 contemporary Chinese artists*, Sydney, NSW, [White Rabbit Gallery].
- Hay, John, (1994) “The Body Invisible in Chinese Art?”, in Zito Angela e Barlow Tani E., (eds.), *Body, Subject & Power in China*, Chicago, Londra, The University of Chicago Press, 42-77.
- Indraccolo, Lisa (2011) “Introduzione Ban Zhao e i precetti per le donne”, in Ban Zhao; Indraccolo Lisa (a cura di), *Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile*, Torino, Einaudi, VII-XXXIII.
- Jiang Jiehong (2021) *The Art of Contemporary China*, London, Thames and Hudson.
- Kao Meiqing (1998) “Reform in Education and the Beginning of the Western: Style Painting Movement in China,” in *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Julia F. Andrews and Kuiyi Shen (eds.), New York, Guggenheim Museum, 146-171.
- Karetzky, Patricia E. e Zhang Er (2020) *The Art of Women in Contemporary China: Both Sides Now*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Karetzky, Patricia, E. (2003) “Four Artists from Beijing: Li Hong, Feng Jyali, Cai Jin, Xing Fei”, *Woman's Art Journal*, Vol. 23, No. 2, 28-32.
- Karetzky, Patricia, E. (2004) *Who Am I: Contemporary Asian and Asian American Women Artist*, 456 Gallery (Chinese-American Arts Council), New York City.
- Karetzky, Patricia, E. (2013) “Cui Xiuwen” in, Patricia, E., Karetzky, *Chinese-Chinese American Contemporary Female Artists Living in the Material World - Cai Jin, Cui Xiuwen, Feng Jiali, Hu Bing, Gao Yuan, Mimi Kim, Nina Kuo, Zhu Hui*, catalogo della mostra (Newburgh NY, 25 gennaio – 29 marzo 2013), Center Art Gallery, Kaplan Hall, SUNY Orange, Newburgh, New York.
- Li Xiaojiang (1999) “With What Discourse Do We Reflect on Chinese Women? Thoughts on Transnational Feminism in China”, in Yang Mayfair Mei-Hui (eds.) *Spaces of Their Own. Women's Public Sphere in Transnational China*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 261-277.
- Lin Tianmiao, Lu Jie (2008) “All good things are fraill: Lin Tianmiao in conversation with Lu Jie”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 7, No. 6, 8-21.
- Liss, Andrea (2009) *Feminist Art and the Maternal*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Liu Xiang; Coduti, C. (a cura e traduzione di) (2008) *Biografie di donne*, Roma, ISIAO.

- Liu Yongmou 刘永谋 (2010) “*Xin keji yu dangdai yishu weiji* 新科技与当代艺术危机” (Le nuove tecnologie e la crisi dell’arte contemporanea), *Shishi ping* 时世平, 131-134.
- Lü Peng (2010) *A Pocket History of 20th-Century Chinese Art*, Milano, Charta.
- Merlin, Monica (2019) “Gender (still) matters in Chinese contemporary art”, *Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6 No. 1, 5–15.
- Nochlin Linda (2006) “‘Why Have There Been No Great Women Artists?’ Thirty Years After”, in Armstrong Carol e De Zegher Catherine (eds.), *Women Artists at the Millennium*, Cambridge, Londra, The Massachusetts Institute Technology Press, 21-32.
- Obadia, Nathalie (2021) *Géopolitique de l’art contemporaine – Une remise en cause de l’hégémonie américaine?*, “Géopolitique de...”, Parigi, Le Cavalier Bleu.
- Pesaro, Nicoletta (2021) “‘Men control our vaginas; the state controls our wombs’. Sheng Keyi’s novel *The Womb* (Zigong) and the representation of the female reproductive body”, *Deportate, esuli, profughi*, 23-43.
- Phillips, Christopher (2004) “The Great Transition: Artist’s Photography and Video in China” in Wu Hung e Phillips Christopher, *Between Past and Future. New Photography and Video from China*, catalogo della mostra (Chicago, 2 ottobre 2004 – 16 gennaio 2005) Chicago, David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, International Center of Photography; Goettingen, Steidl Publishers.
- Pollock, Griselda (2006) “Rethinking the Artist in the Woman, the Woman in the Artist, and That Old Chestnut, the Gaze”, in Armstrong Carol e De Zegher Catherine (eds.), *Women Artists at the Millennium*, Cambridge, Londra, The Massachusetts Institute Technology Press, 35-85.
- Puwar, Nirmal (2004) *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford, Berg.
- Rich, Arianne (1986) *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, London, Norton & Company.
- Sabatini, Mario e Santangelo Paolo (2004) *Storia della Cina*, Milano, RCS Quotidiani S.p.a.
- Samarani, Guido (2008) *La Cina del Novecento. Dalla fine dell’Impero a oggi*, Torino, Einaudi.
- Scarpari, Maurizio (2015) *Ritorno a Confucio. La Cina di oggi fra tradizione e mercato*, Il Mulino, Bologna.
- Seager, Joni (2020) *L’atlante delle donne*, Torino, add editore.

Sliwinska, Basia (2016) *The Female Body in the Looking-Glass: Contemporary Art, Aesthetics and Genderland*. London, New York, I. B. Tauris & Co.

Taliesin, Thomas (2015) “Context, challenge, conversion: Chinese feminism via Contemporary art”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 14, No. 5, 21-40.

Tao Yongbai (2020) “Off the margins: twenty years of Chinese women’s art (1990-2010)”, *Positions*, Vol. 28, No. 1, pp. 65-86.

Thorp, Robert L., e Vinograd Richard E., “Identity and Community in 19th and 20th Century Chinese Art”, in Thorp Robert L., e Vinograd Richard E., *Chinese Art & Culture*, New York, Harry N. Abrams, Inc, 2001, pp. 367-394.

Tickner, L. (1978) “Female Sexuality and Women - Artists since 1970,” *Art History* 1, 1978, 236–251.

Vogelsang, Kai (2014) *Cina: una storia millenaria*, Einaudi, Torino.

Wang Guangyi 王广义 (1992) “Wang Guangyi zizhuan 王广义自传” (Autobiografia di Wang Guangyi) in Lü Peng e Yan Shanchun (eds.), *Dangdai yishu chaoliu zhong de Wang Guangyi 当代艺术潮流中的王广义* (Wang Guangyi nella tendenza dell'arte contemporanea), 82–83, Chongqing, Sichuan meishu chubanshe 四川美术出版社.

Wang Nanming 王南溟 (1998) “Dui cuiruo de zuzhuo: Jiang Jie de yishu biaoda 对脆弱的诅咒: 姜杰的艺术表达” (L’insulto della fragilità: l’espressione dell’arte di Jiang Jie), *Yishujie 艺术界 Art Circles*, 34-37.

Wang Peggy (2012) “Thread and Bone: An Interview with Lin Tianmiao”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 11 No. 2, 6-19.

Wei Chunjuan, (2013), “Barefoot Doctors: The Legacy of Chairman Mao’s Health Care”, in by Wei Chunjuan Nancy, Brock Darryl E. (eds.), *Mr. Science and Chairman Mao's Cultural Revolution: Science and Technology in Modern China*, Lanham, Lexington Books, 251-280.

Wu Hung e Tsiang Katherine R. (2005) *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge, Harvard University Asia Center.

Wu Hung, (eds.), *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West*, Hong Kong, New Art Media Ltd., 2001.

- Wu Hung, *Contemporary Chinese Art: A History*, Londra, Thames and Hudson, 2014.
- Wu Hung, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*, catalogo della mostra (Chicago, 18 febbraio – 18 aprile 1999) Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, 1999.
- Yang Lijun (2014) “Recensione del libro *China in and Beyond the Headlines*, Timothy B. Weston, Lionel M. Jensen (eds.)”, *Pacific affairs*, Vol. 87, No. 1, 126–128.
- Yang Mayfair Mei-Hui (1999) “From Gender Erasure to Gender Difference: State Feminism, Consumer Sexuality, and Women’s Public Sphere in China”, in Yang Mayfair Mei-Hui (eds.) *Spaces of Their Own. Women's Public Sphere in Transnational China*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 35-51.
- Yao Xiaoping (2010) *A Chinese-English Dictionary*, Foreign Languages Teaching and Research Press, Pechino.
- Yin Jinan 尹吉男 (2016) “*Jiang Jie de yishu: ‘xingfu’ jiqi wenti* 姜杰的艺术: ‘幸福’及其问题” (L’arte di Jiang Jie: “felicità” e altri problemi), *Zhongyang meishu xueyuan ren wen xueyuan* 中央美术学院人文学院, 20-130.
- Zacharek, Stephanie (2019) “A one-child rule, and its scars”, *Time*, Chicago, Vol. 194, No. 6.
- Zhou, Jinghao (2003) “Keys to Women’s Liberation in Communist China: An Historical Overview”, *Journal of International Women's Studies*, Vol. 5, No. 1, 67-77.
- Zhu Qi e Morris Morgan (a cura di) (2008) *Cina XXI secolo: Arte fra identità e trasformazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 febbraio – 18 maggio 2008), a cura di Zhu Qi, Morris, Morgan Firenze, Milano, Giunti Arte mostre musei S.r.l.

Sitografia

Ceccarelli, Federica (2021) “La questione di genere nella Cina maoista: punto programmatico o strumento di consenso?”, in *Gender China* <https://genderchina.wixsite.com/website/post/la-questione-di-genere-nella-cina-maoista-punto-programmatico-o-strumento-di-consenso>, consultato il 24.03.2022.

Celoria, Chiara (2021) “Guardie Rosse: ideali, femminilità e rappresentazioni a confronto”, in *Gender China*, <https://genderchina.wixsite.com/website/post/guardie-rosse-ideali-femminilit%C3%A0-e-rappresentazioni-a-confronto>, consultato il 22.03.2022.

Chen Peihua, Wang Sue 2020, “Jiang Jie” in *CafaArtInfo.com* <https://www.cafa.com.cn/en/figures/artists/details/8110512>, consultato il 01.06.2022.

China Files (redazione di) (2018) “Il Confucianesimo negli scritti giovanili di Mao. Parte I”, in *China Files* <https://medium.com/china-files/il-confucianesimo-negli-scritti-giovanili-di-mao-6b34196d448b>, consultato il 27.03.2022.

China Files (redazione di) (2018) “Il Confucianesimo negli scritti giovanili di Mao. Parte II”, in *China Files* <https://medium.com/china-files/sinologie-il-pensiero-giovanile-di-mao-tra-confucio-e-marx-parte-seconda-28a80de766f5>, consultato il 27.03.2022.

China Files (redazione di) (2019) “SPECIALE – COME SE LA PASSA L’ALTRA METÀ DEL CIELO?” in *China Files* <https://www.china-files.com/speciale-come-se-la-passa-laltra-meta-del-cielo/>, consultato il 17.05.2022.

Chow, Vivienne (2019) “‘Only Soft Power Can Last’: How China’s Unusually Low-Key Venice Biennale Pavilion Fits Into Its Strategy for Global Influence” in *Artnet.com* <https://news.artnet.com/art-world/china-pavilion-at-venice-biennale-2019-1546795>, consultato il 15.02.2022.

Degli Innocenti, Nicol (2019) “Il ritorno al nudo nel Rinascimento”, in *Il Sole 24ore* https://www.ilsole24ore.com/art/il-ritorno-nudo-rinascimento--ABrGfjdB?refresh_ce=1, consultato il 03.03.2022.

Ferrari, Rossella (2021) “Rossella Ferrari: Vite postume di un modello. Reincarnazioni postsocialiste del teatro della Rivoluzione Culturale”, in *Sinosfere.com* <http://sinosfere.com/2021/05/23/rossella-ferrari-vite-postume-di-un-modello-reincarnazioni-postsocialiste-del-teatro-della-rivoluzione-culturale/>, consultato il 01.06.2022

Forward, Roy (2006) “Reclaiming their Bodies: Contemporary Chinese Women Artists” in *Shanghai Art Gallery*,

<https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/433;jsessionid=B1B6BEFD4CCAF2C342D5B4FB989AA625>, consultato il 01.06.2022.

Fuggetti, Claudia (2019) “The Mother as a creator, il progetto di Annie Wang” in *Collateral.al* <https://www.collateral.al/mother-as-creator-annie-wang/>, consultato il 24.04.2022.

Gaskin, Sam (2019) “Afterimage: Dangdai Yishu at Lisson Gallery, London”, in *Ocula Magazine*, <https://ocula.com/magazine/insights/critical-images-nine-contemporary-chinese-art/>, consultato il 10.03.2022.

Guest, Louise (2020) “How women artists are navigating China’s complex feminist landscape”, in *Nuvoices.com*, <https://nuvoices.com/2020/07/20/how-women-artists-are-navigating-chinas-complex-feminist-landscape/>, consultato il 06.05.2022.

Landsberger, Stefan R. (2010a) “Artists”, in *ChinesePosters.net* <https://chineseartists.net/artists/artists>, consultato il 29.08.2022.

Landsberger, Stefan R. (2010b) “Entertaining Women”, in *ChinesePosters.net*, <https://chineseartists.net/themes/entertaining-women>, consultato il 28.05.2022.

Landsberger, Stefan R. (2010c) “Iron Women, Foxy Ladies”, in *ChinesePosters.net*, <https://chineseartists.net/themes/women>, consultato il 28.05.2022.

Landsberger, Stefan R. (2010d) “Tractor Girls”, in *ChinesePosters.net*, <https://chineseartists.net/themes/tractor-girls>, consultato il 28.05.2022.

Landsberger, Stefan R. (2010e) “Women as Caregivers”, in *ChinesePosters.net*, <https://chineseartists.net/themes/women-caregivers>, consultato il 28.05.2022.

Leonard, Amy (2022) “Fan Popo”, in *Berlinale-Talents.de* <https://www.berlinale-talents.de/bt/talent/popo-fan/profile>, consultato il 04.06.2022.

Lombardi, Camilla (2019) “L’altra metà del cielo: il movimento femminista in Cina” in *Lospiegone.com* <https://lospiegone.com/2019/05/17/laltra-meta-del-cielo-il-movimento-femminista-in-cina/>, consultato il 17.05.2022.

Manzone, Cristina (2021) “Madri prima che donne: su chi grava il peso della famiglia patriarcale cinese?”, in *Gender China*, <https://genderchina.wixsite.com/website/post/madri-prima-che-donne-su-chi-grava-il-peso-della-famiglia-patriarcale-cinese>, consultato il 23.03.2022.

McCollum, Lydia (2014) “CUI Xiuwen”, in *AwareWomenArtists.com* <https://awarewomenartists.com/en/artiste/cui-xiuwen/>, consultato il 22.04.2022.

Merlin, Monica (2013) “He Chengyao 何成瑶”, in *Tate*, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/he-chengyao>, consultato il 09.03.2021.

Merlin, Monica (2018a) “Ciu Xiuwen 崔岫闻”, in *Tate*, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/cui-xiuwen>, consultato il 09.03.2022.

Merlin, Monica (2018b) “Lin Tianmiao 林天苗”, in *Tate*, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/lin-tianmiao>, consultato il 09.03.2021.

Palatella, Noemi, (2022) “Cina: evoluzione di estetica e moda”, in *Cooking with the Hamster*, <https://www.cookingwiththehamster.com/cina-evoluzione-di-estetica-e-moda> consultato il 17.05.2022.

Piscitelli, Patrizia (2021) “Come la Rivoluzione Culturale rimodellò l’uguaglianza di genere nelle giovani istruite”, in *Gender China*, <https://genderchina.wixsite.com/website/post/come-la-rivoluzione-culturale-rimodell%C3%B2-l-uguaglianza-di-genere-nelle-giovani-istruite> consultato il 25.03.2022.

Ruyle, Meghan (2014) “He Chengyao” in *AwareWomenArtists.com* <https://awarewomenartists.com/en/artiste/he-chengyao/>, consultato il 01.06.2022.

Sawetz, Karin (2008) <https://www.fashionoffice.org/culture/2008/lintianmiao7-2008.htm>, consultato il 01.06.2022.

Sun Yunfan (2012) “Interview: Lin Tianmiao on Art, Influence, and 'Bodily Reaction' as Inspiration” in *AsiaSociety.org* <https://asiasociety.org/blog/asia/interview-lin-tianmiao-art-influence-and-bodily-reaction-inspiration>, consultato il 13.06.2022.

Tatlow, Didi Kirsten (2016) “‘She. Herself. Naked.’: The Art of He Chengyao” in *Sinosphere Blog* <https://sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/01/20/she-herself-naked-the-art-of-he-chengyao/?searchResultPosition=1>, consultato il 22.05.2022.

Teo, Phyllis (2010) “Maternal Ambivalence in Pan Yuliang’s Paintings”, *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 9, No. 3, 34-47.

Turner, Olivia (2014) “Xing Danwen” in *AwareWomenArtists.com*, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/xing-danwen/>, consultato il 10.06.2022.

Vaccari, Marzia (2019) “IL FEMMINISMO DI STATO DELLA LONTANA CINA” in *Almagulp.it*, <https://www.almagulp.it/il-femminismo-di-stato-della-lontana-cina/12/2019/>, consultato il 17.05.2022

Wang Sue (2014) “Jiang Jie presents "Over 1.5 Tons" she created specially for the 2014 Shanghai Pujiang OCT Ten -Year Public Art Project” in *CafaArtInfo.com* <https://www.cafa.com.cn/en/news/details/8323150>, consultato il 01.06.2022.

Wang Yun (2021), “Beijing Officials Demolish Studio of Activist Artist” in *RadioFreeAsia.org* <https://www.rfa.org/english/news/china/demolish-01292021134923.html>, consultato il 25.305.2022.

Weaver, Daniel (2020) “‘Stars 1979’: The moment Chinese art changed forever”, in *SupChina.com*, <https://supchina.com/2020/05/05/stars-1979-the-moment-chinese-art-changed-forever/>, consultato il 06.05.2022.

Yang Fan (2014) “Chinese Artist Evicted Over Paintings of Abandoned, Aborted Babies” in *RadioFreeAsia.org* <https://www.rfa.org/english/news/china/evicted-07182014115938.html>, consultato il 03.12.2021.

Indice delle figure

Figura 1 Wang Peng 王蓬 (1964-), <i>Motive</i> , n.d, acrilico su carta.	2
Figura 2 Prima mostra del collettivo <i>Stelle</i> , 1979, parco vicino alla China Art Gallery.	33
Figura 3 Xiao Lu 肖鲁 (1962-), <i>Duihua</i> 对话 <i>Dialogue</i> , 1989, installazione e performance <i>Qiangsheng</i> 枪声 <i>Gunshot</i> , performance, 5 febbraio 1989, China Art Gallery, Pechino.	34
Figura 4 Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977), <i>Autoritratto</i> , 1936, pittura a olio, 41 x 33 cm.	65
Figura 5 Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977), <i>Madre e figlio (sulla spiaggia)</i> , 1961, olio su tela, 99 x 80 cm., Museo provinciale di Anhui, Hefei.	66
Figura 6 Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977), <i>Amore materno</i> , 1958, pittura a inchiostro, 107x80 cm, Anhui Provincial Museum, Hefei.	66
Figura 7 Chen Danqing 陈丹青 (1953-), <i>Zang zu nuhai bai zheng</i> 藏族女孩白珍 <i>Perla bianca la ragazza tibetana</i> , 1979, olio su carta, 62 x 41,5cm.	70
Figura 8 Chen Danqing 陈丹青 (1953-), <i>Tibetan Series - Shepards</i> , 1980, olio su carta, 78,6x52,3cm.	71
Figura 9 Zhang Daxin 张大昕 (1917-2009), <i>Mama kaizhe tuolaji laile</i> 妈妈开着拖拉机来 <i>Mama comes on a tractor</i> , 1960, Shanghai renmin meishu chubanshe (上海人民美术出版社), 53 x 77 cm, Landsberger collection.	77
Figura 10 Sconosciuto, copertina di album fotografico anonimo con rappresentata la scena da un'opera creata durante la Rivoluzione Culturale, 1965-1975, collezione Centro Internazionale di Fotografia.	78
Figura 11 Xin Liliang 忻礼良 (1912-1969?), <i>Nongcun fengguang</i> 农村风光 <i>New view in the rural village</i> , 1953, Sanyi yinshua gongsi (三一印刷公司), Shanghai, 53,5x77,5 cm., IISH collection. p.	79
Figura 12 Jin Zhaofang 金肇芳 (1904-1969), <i>Guangrongde shengchan mofan</i> 光荣的生产模范 <i>A glorious production model</i> , 1954, Shanghai Xushengji jinshua chang (上海徐勝記印刷廠)Size78x54 cm, IISH collection.	80
Figura 13 Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018), <i>Angel no. 4</i> (2006) dalla serie <i>Angel</i> (2006-2008), fotografia a stampa cromogenica, 153x290cm, Eli Klein Gallery.	93
Figura 14 Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018), <i>Angel no. 7</i> (2006), dalla serie <i>Angel</i> (2006-2008), fotografia a stampa cromogenica, 119,31x100 cm, Eli Klein Gallery.	94
Figura 15 Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018), <i>Angel no. 11</i> (2006), dalla serie <i>Angel</i>	94

(2006-2008), fotografia a stampa cromogenica, 119 x 100 cm, Eli Klein Gallery.

- Figura 16** Yu Hong 喻红 (1966-), *She – Flute player Rong Yiru*, 2005, 96
olio su tela e fotografia, 150x300 cm.
- Figura 17** Yu Hong 喻红 (1966-), Yu Hong, *She – Xiao Lu*, 2005, pittura a olio e 96
fotografia su alluminio, 150 x 300 cm e fotografia 150 x 68cm.
- Figura 18** Yu Hong 喻红 (1966-), *1966 Six Month old, Xian*, 1999, 97
olio su tela, 100x100cm.
- Figura 19** Yu Hong 喻红 (1966-), *1994 Twenty-Eight Years Old Being Pregnant*, 2001, 99
acrilico su tela, 100x100cm.
- Figura 20** Xing Danwen 邢丹文 (1967-), *Born with the Cultural Revolution* (1995), 101
trattico di fotografie in bianco e nero, 60,9 x 50,8 cm.
- Figura 21** Feng Jiali 奉家丽 (1963-), *New: Pregnancy Is Art*, (1999), fotografia. 108
- Figura 22** Lin Tianmiao 林天苗 (1961-), *Mother's No.1*, 2008, scultura in poliurea, seta, 110
filo sintetico, 37x160x65 cm.
- Figura 23** Lin Tianmiao, *Mother's No.10*, 2008, scultura in poliurea, seta, 111
filo sintetico, 140 x 35 x 30 cm.
- Figura 24** Lin Tianmiao, *Mother's No.12*, 2008, scultura in poliurea, seta, 111
filo sintetico, 130 x 50 x 53 cm.
- Figura 25** Lin Tianmiao, *Gazing Back Procreation*, 2009, installazione. 112
- Figura 26** Lin Tianmiao, *Bound unbound*, 1995-97, installazione. 113
- Figura 27** He Chengyao, *99 needles*, 2002, fotografia della performance, 114,3x76,8 cm, 117
Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, New York.
- Figura 28** He Chengyao, *Mother and Me*, 2001, *Voice of the Unseen*, fotografia. 117
- Figura 29** Lu Jiatong 吕近月 (1988-), *The Lost Bond [I] The missing memory*, 119
2016, fotografia.
- Figura 30** Lu Jiatong 吕近月 (1988-), *The Lost Bond [III] Retelling history*, 119
2017, fotografia dell'installazione video.
- Figura 31** Jiang Jie 姜杰 (1963-), *Zai*, resina, pittura, vetro, 200 x 160 x 140 cm, 2001. 122
- Figura 32** Jiang Jie 姜杰 (1963-), *Approaching*, resina, seta, fili di seta, 100 x 30 cm, 1995. 122
- Figura 33** Jiang Jie 姜杰 (1963-), *Appearance of the Life*, gesso, dimensioni irregolari, 1994. 123
- Figura 34** Jiang Jie 姜杰 (1963-), *Fragile Products*, garza, cera, pellicola di plastica, 123

dimensioni irregolari, 1994.

Figura 35 Li Hong 李虹 (1965-), *Prebirth Certificate*, 2002, olio su tela, 48x60 cm. 124

Figura 36 Zhang Xiaogang 张晓刚 (1958-), *Bloodline: Red Baby*, 144.5 x 154 cm, 1993, 125
olio su tela, Hanart TZ Gallery, Hong Kong.

Figura 37 Peng Yu (1974-) e Sun Yuan (1972-), *Body Link*, 2000, 125
fotografia della performance.

Figura 38 Tao Aimin 陶艾民 (1974-), *Ova*, 2015, foto della performance. 127

Figura 39 Xiao Lu 肖鲁 (1962-), *Sperm* (2006), fotografia dell'artista e di parte del progetto filmato. 127