



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

Tesi di Laurea

**Culture shock and identity:  
getting over *chineseness* the  
diasporic way**

Influenza dello shock culturale sulle rappresentazioni  
artistiche dell'identità diasporica

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

**Correlatrice**

Prof.ssa Elena Pollacchi

**Laureanda**

Lorena Amoruso  
Matricola 868298

**Anno Accademico**

2021/ 2022

# 前言

从七十年代之末开始，随着毛主席的死亡，多亏邓小平的执行改革开放，成千中国人出国希望在外国获得多成功。其中，大致一千来自中国正式艺术界或新生的独立艺术界的年轻艺术家出国的目的是继续其学业而得名于国际艺术界。由此可见，这件所谓的“出国热”现象在日常社会、观赏艺术界、电影界与文学界在在皆是，于是它呈现一样的特点与问题，特别是关于文化身份与其表达方面。文化冲击是每个人之出国经验的一个要进因素，并且它虽然常被忽视于艺术侨民的辩论，但它对个人身份与文化身份的解构、反思与表征的影响显示于出国热潮海外艺术家的作品里。由于个人身份、文化身份和艺术创造之链接的原因，文化冲击对身份的影响将当然反映于每个艺术家之创造过程。可是，出国热潮海外艺术家对中国当代艺术界为何这么重要呢？

最近四十年，此批艺术家组成了当代中国与国际艺术市场之间的连桥，通过创新的表征方法革命中国艺术界。此批于世界闻名的艺术家从八十年代之初到九十年代之末出国到美国、日本或欧洲等，当时给全世界介绍中国当代艺术与文化。并且他们归国之后，在中国当代艺术界引进新的思想与表达方式。然而，大多专业艺术文学常掩饰出国经验对此批艺术家海外时采用的表达方法的影响力，甚至在大多专业艺术文学里找不到此批艺术家的专有名词。那，专业艺术文学为何忽视此批艺术家之经验？他们创造过程是为何改变的？并是如何改变的？此批艺术家为何不能和其他留在中国的艺术家相比呢？

本论文是关于文化身份与其中国艺术表征的强迫性研究之结果。本研究之探测不仅集中中国艺术史中之传统文化表征方法，而也分析另类的表征因素如当代社会经济与社会政治，还观察这些表征因素如何被结合于此批艺术家之艺术品。本研究建立于文化冲击的影响在出国热潮海外艺术家之作品是一个显明因素的思想的基础上，于是专业文学需要承认其重要性，靠其不同文化身份表征方法分隔出国海外艺术家与留在中国的艺术家。以艺术、历史、政治、人类学与心理学的混合，本论文特别照准重

视旅居外国时与归国后文化冲击是如何影响出国热潮艺术家的身份结构与重构，还如何体现了于此批艺术家的作品里。

本研究主要是由四个因素启发的：1) 关于此批艺术家的专业文学短缺与术语标准的缺席，特别是关于身份问题与出国后的身份和创造过程之变化。这两个短缺在中西专业文学里都随处可见；2) 邱志杰的 Total Art Studio 基础思想，提出为了扩大自己对当代艺术中的那些现象与倾向，了解艺术、心里学与人类学的联系必不可缺。艺术辩论内此样的想法比较革新，而最近几年因为为当代艺术提供另类的视角越来越得名；3) 人类学艺术理论，既每个艺术创造品就是其创作者之身份表征；4) 在 2016 的纪录片《天梯：蔡国强的艺术》暴露许多艺术家、作家与导演的抱怨，埋怨西方人对于艺术家的决定为很重要的活动如奥运会参拜他们的文化身份、和政府合作的误会。在研究阶段艺术家们和中国评论家们对当代艺术界与市场的思想、意见与抱怨特别主要，原因是因为大多评论家有西方的想法与看法，也常从来没学过国学，以此他们常以先入为主与背时的视角评价东方现代与当代艺术，特别是包括政治因素的中国艺术。

因此，本论文的目的就是通过多学科态度从新的透视看待此批艺术家的作品，通过文章、纪录片和采访了解每个艺术家的经验是如何影响他表达方法。通过那些艺术家的作品组合分析，本论文照准对出国热潮现象与文化冲击现象有助于新观点。鉴于此，本人选用了十二名出国热潮出国的艺术家，每个艺术家有多种多样的艺术与文化背景，构成多种多样体现不同的经验与身份表征的个案研究。本人按照随后的标准精选了组成个案研究的艺术家：1) 每个艺术家之本命年；2) 每个艺术家和其家人的文化背景；3) 每个艺术家的艺术学历；4) 出国之前属不属于中国正式或独立艺术界；5) 出国之前最用的艺术风格与技法；6) 出国行棋；7) 决定出国的原因；8) 去过美国、欧洲或日本；9) 多久留在外国；10) 艺术家决定归来不归来祖国。然后，本人还选用了每个艺术家的一些代表（在可视方面或概念方面）调适过程的每个阶段的艺术品。如此，能论真文化冲击是如何影响每个艺术家的创作过程，也论证在此批艺术家的艺术品中文化冲击是如何表征的。艺术品无为根据传统分类方法精选是因为此方法虽然更普遍，但显示限制人们对艺术品的理解。实际上，本论文想超过国际艺术界对中国当代艺术的传统理念，特别是传统二重分类，既传统艺术反对异议艺术。本人认为此分类方法特别陈旧：它不仅鼓励厚此薄彼，也危害艺术家们的创造自由。因而，本论文是本人对当代评论家的指正，目的是突出艺术界特别是西方艺术界的永久问题

而找到革新的解决。使用调适过程之阶段分类艺术品更容许，就此本论文之艺术品节选更体现每个艺术家之调适过程与侨民经验。此外，以选用一件比较另类的个案研究，本人想通过自己国学的学识扩大关于个人文化冲击与集体文化冲击的研究。

由于关于中国艺术侨民的专业文学缺少的原因，研究阶段时，采用多学科的态度至关重要。为此，本人参考了多种的资料，主要是英语资料和中文资料，但也参照了意大利语、德语和法语资料如有疏漏。关于中国古代艺术史、近代艺术史与当代艺术史的教本和自己的国学学识组成了本研究的基础资料，随后还结合每个艺术家的正式网站、文章、纪录片与采访。这样的资料比传统学术资料非同小可为艺术身份探测，原因是教本之艺术语境化只靠广阔活动与运动，而艺术家们自写的网站或文章反映个人对此些活动与运动的意见与思想。并且，为了更好的了解当代国际艺术界之就里，关于艺术界与当代艺术市场的书本与专业艺术杂志也融入了主要的资料。至于人类学领域，本人首先参阅了关于人类学与艺术联系的书本，其次还参考了关于侨民现象、中国侨民与华侨博物馆的书本与杂文，特别是为了回归中国侨民现象之真正历史与来源。至于社会学与心理学领域，本人参看了属于此两学科学术社区所承认的文化冲击、文化反冲击与集体文化冲击研究与理论。为了了解周围一些具体事件的公论，资料还包含日报文章与社会政治研究。如此，能尽量正确地还原每个艺术家在不同的国家生活情况，重视每个艺术家之不同经验、个性与想法而说明这些差别如何影响了其调适过程于外国社会。

本论文是由三个章节组成的。第一个章节将探索侨民现象从其来源到如今，特别重视中国侨民与中国艺术侨民的历史与研究问题，特别是关于术语与术语标准化的缺席。随后，将介绍组成此个案研究的艺术家，勘探其出国之前的艺术与文化背景，还破解其出国的原因。最后，将分析中国当代艺术中的不同身份表征方法与倾向，破解其原因而辨明其重要性，也将谈论当代艺术界与艺术评论家之常见问题与误会，特别是对于具体身份表征方法的典型化与偏见。第二个章节将首先还原每个艺术家出国后生活情况，更重视其在美国、欧洲或日本的旅居差别。其次，向文化冲击现象将转移探索的目标，勘探其两个可能表现：个人文化冲击与集体文化冲击。于是，为了真正地分析此现象，此章节将深思而比较个人文化冲击许多不同的研究模型。为了精选最适当的研究模型会评价每一个模型的优点与缺点；然后通过政策、艺术与文化运动和对于具体活动的公论将论证在上世纪集体文化冲击是如何表现于中国的。究竟，第

三个章节致力于分析按照文化冲击的阶段归类的艺术品，用可视方面论证文化冲击是如何影响此批艺术家的创作过程与其身份表征方法的。此批艺术家之艺术品的分析来同时观察一样的表征方法如何能意味不同的信息与寓意而不同的表征方法能意味一样的寓意。

**Abstract:** Successivamente alla morte del leader Mao Zedong, incoraggiati dall'avvento delle riforme di apertura economica sotto la guida di Deng Xiaoping, migliaia di cinesi lasciarono la Cina con la speranza di avere successo all'estero. Tra loro, circa mille artisti, provenienti dalla scena ufficiale e dalla nascente scena indipendente, si spostarono all'estero con l'obiettivo di proseguire gli studi e/o affermarsi all'interno dei circoli internazionali. Questo fenomeno, conosciuto come diaspora artistica cinese, fu comune a diversi settori delle arti visive e letterarie, con cui condivide le stesse problematiche per quanto concerne l'identità culturale e le sue modalità di rappresentazione. Lo shock culturale è un fattore determinante all'interno dell'esperienza diasporica di ogni individuo, e, nonostante esso venga spesso ignorato all'interno della discussione sulla diaspora artistica cinese, la sua influenza sul processo di decostruzione, rielaborazione e rappresentazione dell'identità culturale è chiaramente osservabile all'interno dell'operato di numerosi artisti. Questo studio si pone l'obiettivo di raccontare l'intero processo di adattamento alla nuova cultura attraverso le opere di dodici artisti selezionati.

# INDICE

## INTRODUZIONE... p. 1

## CAPITOLO 1: Gli artisti della diaspora cinese e il loro rapporto con l'identità culturale

### Introduzione... p. 4

#### 1. Diaspora, artisti della diaspora e problematiche legate al fenomeno... p. 5

1.1 Diaspora(s): pluralità del fenomeno e la questione dell'illegittimità... p. 6

1.2 Diaspora cinese: mito, storia e ondate migratorie... p. 10

1.3 Lost in translation: chi sono gli artisti della diaspora?... p. 12

1.4 Prima della partenza: anni formativi, stile e rapporto con l'arte... p. 17

1.4.1 Artisti della diaspora pre-Tian'an men (1980-1988)... p. 18

1.4.2 Artisti della diaspora post-Tian'an men (1989-1999)... p. 23

#### 2. Artisti della diaspora, identità e rappresentazione culturale... p. 28

2.1 *Chineseness*: tradizione estetica, feticismo e strumentalizzazione... p. 30

2.2 Rappresentazione dell'identità culturale nell'arte post-moderna e contemporanea... p. 34

2.2.1 Rappresentazioni secondo il modello antropologico-strutturale... p. 36

2.2.2 Rappresentazioni secondo il modello post-strutturale... p. 50

2.3 Problematiche della distinzione binaria: *neo-chineseness* e il trionfo dei modelli ibridi... p. 61

### Conclusioni... p. 64

## CAPITOLO 2: Lo shock culturale e la decostruzione dell'identità

### Introduzione... p. 69

#### 1. Infinite possibilità dell'esperienza diasporica... p. 70

1.1 Artisti della diaspora pre-Tian'an men negli Stati Uniti... p. 71

1.2 Artisti della diaspora post-Tian'an men negli Stati Uniti... p. 78

1.3 Artisti della diaspora in Europa e Giappone... p. 83

**2. Shock culturale... p. 87**

2.1 Cos'è lo shock culturale?... p. 87

2.2 Diversi modelli di shock culturale... p. 91

2.3 Shock culturale e identità: fattori rilevanti nell'esperienza dello shock culturale...  
p. 99

**3. Comunismo, post-totalitarismo e il fenomeno dello shock culturale collettivo...  
p. 104**

3.1 Lo shock culturale collettivo in Cina... p. 109

**Conclusioni... p. 115**

**CAPITOLO 3: Lo shock culturale raccontato attraverso l'arte degli artisti  
della diaspora**

**Introduzione... p. 119**

1. *Honeymoon phase*... p. 120

2. Disintegrazione... p. 124

3. Reintegrazione... p. 133

4. Autonomia... p. 142

5. Interdipendenza... p. 148

6. *Reentry shock* o shock culturale inverso... p. 158

**Conclusioni... p. 164**

**CONCLUSIONI... p. 167**

**GLOSSARIO... p. 171**

**BIBLIOGRAFIA... p. 175**

**SITOGRAFIA... p. 184**

**FILMOGRAFIA... p. 187**



## INTRODUZIONE

A partire dalla fine degli anni Settanta, successivamente alla morte del leader Mao Zedong e grazie alle riforme di apertura economica implementate da Deng Xiaoping, migliaia di cinesi lasciarono il Paese alla ricerca di successo all'estero. Tra essi, circa mille giovani artisti provenienti dalla scena ufficiale e dalla nascente scena indipendente partirono per proseguire gli studi e allo stesso tempo affermarsi all'interno dei circoli internazionali. Ma cosa rese questo collettivo di artisti così importanti per il mondo dell'arte cinese contemporanea?

Gli artisti della diaspora rappresentarono un ponte di collegamento tra la Cina contemporanea e il mercato dell'arte internazionale, rivoluzionando il mondo dell'arte cinese attraverso nuove e innovative forme di rappresentazione. Tuttavia, ad oggi, buona parte della letteratura specialistica sembra non tener conto dell'impatto che l'esperienza diasporica ebbe sulle forme di espressione da essi adottate durante la permanenza all'estero. Questi artisti lasciarono il Paese dall'inizio degli anni Ottanta alla fine degli anni Novanta, presentando l'arte e la cultura cinese contemporanea al resto del mondo. Inoltre, al loro ritorno in Cina, introdussero nuove idee e metodi di rappresentazione nella scena artistica cinese contemporanea. Tuttavia, perché il loro processo creativo subì questi cambiamenti? In che modo cambiò? E perché essi non possono essere paragonati ad altri artisti rimasti in Cina? Il presente elaborato è frutto di una maniacale ricerca in merito all'identità culturale e le sue rappresentazioni nell'arte cinese contemporanea. Alla base di questo studio c'è la convinzione che l'influenza dello shock culturale sia un elemento tangibile nell'arte di questo collettivo di artisti, e dovrebbe per questo motivo essere tenuta in considerazione all'interno della letteratura specialistica. Essi dovrebbero essere separati dal resto degli artisti rimasti in Cina sulla base delle diverse strategie di rappresentazione dell'identità riconoscibili nel loro operato. In particolare, si vuole qui enfatizzare come lo shock culturale abbia influito sulla decostruzione e rielaborazione della loro identità personale e culturale durante la permanenza all'estero e successivamente all'eventuale rientro in Cina, riflettendosi all'interno delle loro opere.

Ad ispirare questo studio sono stati quattro fattori principali: 1) la carenza di letteratura interamente dedicata a questo collettivo di artisti per quanto concerne la questione dell'identità e suoi cambiamenti dopo l'esperienza diasporica; 2) la convinzione di Qiu Zhijie 邱志杰 (n. 1969) alla base di Total Art Studio, secondo cui la conoscenza della relazione tra psicologia,

antropologia e arte è necessaria ad espandere la propria comprensione di alcuni fenomeni e tendenze nell'arte contemporanea<sup>1</sup>; 3) la teoria antropologica dell'arte, secondo cui ogni creazione artistica è una rappresentazione dell'identità del suo creatore; 4) le lamentele da parte di artisti, scrittori e registi riguardo l'incomprensione occidentale nei confronti della loro scelta di omaggiare la propria identità culturale, collaborando col governo per eventi particolarmente importanti come le Olimpiadi, esposte qualche anno fa all'interno del documentario *Sky ladder: the art of Cai Guoqiang (2016)*.

L'obiettivo di questo studio è osservare l'arte di questo collettivo di artisti da una nuova prospettiva attraverso un approccio interdisciplinare, impiegando saggi, documentari ed interviste al fine di comprendere come ogni esperienza abbia influenzato la maniera in cui essi decisero di esprimersi. Analizzando il portfolio artistico di ognuno, questo studio vuole contribuire nuove chiavi di lettura non solo del fenomeno diasporico, ma anche del fenomeno di shock culturale. A questo fine, sono stati selezionati come caso di studio dodici artisti che lasciarono il Paese dall'inizio degli anni Ottanta alla fine degli anni Novanta, ognuno con un background artistico e culturale nettamente diverso, in modo da avere un campione quanto più vario ed esemplificativo di esperienze e rappresentazioni identitarie differenti. I criteri di selezione sono stati i seguenti: 1) anno di nascita; 2) background culturale e familiare; 3) formazione artistica e accademica; 4) affiliazione alla scena artistica ufficiale o indipendente; 5) stili e media prediletti prima della partenza; 6) data della partenza; 7) cause dietro la partenza; 8) paese d'arrivo; 9) lunghezza della permanenza all'estero; 10) se l'artista ha deciso di ritornare in patria o di rinunciare permanentemente alla propria cittadinanza cinese. Per ogni artista sono state inoltre selezionate alcune opere rappresentative (a livello visivo e/o concettuale) di ogni fase del processo di adattamento, per dimostrare quanto lo shock culturale ne abbia influenzato il processo creativo e come esso venga rappresentato in maniera diversa.

A causa della carenza di letteratura specialistica a riguardo, in fase di ricerca è stato necessario procedere con un approccio prevalentemente interdisciplinare. Per questo motivo sono state consultate fonti di natura diversa, prevalentemente in inglese e cinese, ma anche in italiano, tedesco e francese dove possibile e/o necessario. I manuali di storia dell'arte cinese antica, moderna e contemporanea hanno costituito le fondamenta della ricerca insieme ai siti web personali degli artisti selezionati, a cui sono successivamente stati integrati saggi,

---

<sup>1</sup> Thomas J. BERGHUIS, "History and community in contemporary Chinese art" in *Journal of contemporary Chinese art*, vol. 1, no. 1, 2014, p. 11.

documentari ed interviste. Si è proseguito poi con l'integrare libri sul mondo e il mercato dell'arte contemporanea e riviste d'arte specialistiche. Per quanto riguarda l'ambito antropologico, sono stati innanzitutto consultati libri e teorie sull'antropologia dell'arte, si è poi proseguito con libri e saggi accademici sulla diaspora, sulla diaspora cinese e sui musei della diaspora in Cina. Per l'ambito sociologico e psicologico sono invece stati presi in considerazione i principali studi riconosciuti dalla comunità accademica per quanto concerne lo shock culturale, lo shock culturale inverso e lo shock culturale collettivo. Articoli di giornale in riferimento a determinati eventi sono stati impiegati per valutare l'opinione pubblica attorno ai suddetti, e integrati a studi sociopolitici sulla situazione di diversi paesi per ricostruire il contesto in cui i diversi artisti si trovarono ad operare.

Questa tesi di laurea è articolata in tre capitoli. Nel primo capitolo si indagherà sul fenomeno diasporico dalle origini ad oggi, prestando particolare attenzione alla storia della diaspora cinese e della diaspora artistica cinese. Si proseguirà poi col presentare gli artisti selezionati come caso di studio, esplorando il loro background artistico e culturale precedente alla partenza ed esponendo i motivi dietro la loro scelta; infine, verranno analizzate le diverse modalità di rappresentazione dell'identità comuni nell'arte cinese contemporanea, spiegandone il motivo e giustificandone l'importanza. Nel secondo capitolo si ricostruiranno innanzitutto i diversi contesti in cui gli artisti della diaspora si trovarono ad operare una volta all'estero, ponendo una maggiore enfasi sulle differenze che caratterizzarono il soggiorno degli artisti negli Stati Uniti, in Europa e in Giappone. Il focus dell'indagine si sposterà poi sul fenomeno dello shock culturale, sia nella sua manifestazione individuale che in quella collettiva. Si osserveranno dunque i diversi modelli di riferimento disponibili per lo studio del fenomeno individuale e si prenderanno in considerazione campagne politiche, movimenti artistici e letterari, e l'opinione pubblica attorno a determinati eventi per dimostrare come lo shock culturale collettivo si sia manifestato in Cina nel corso del Novecento. Infine, il terzo capitolo sarà dedicato all'analisi di alcune opere selezionate e categorizzate secondo le diverse fasi dello shock culturale, in modo da poter dimostrare anche a livello visivo come esso abbia influenzato il processo creativo degli artisti in questione e la maniera in cui essi rappresentarono la propria identità.

# Capitolo 1

## Gli artisti della diaspora cinese e il loro rapporto con l'identità culturale

### Introduzione

Nel 1976, la morte del leader Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) segnò la fine di un'era di sogni utopici e l'inizio di una serie di drastici cambiamenti per la Cina contemporanea: le estreme riforme economiche volte a portare il Paese sullo stesso piano di grandi potenze come gli Stati Uniti; la temporanea possibilità di commentare sulle politiche che danneggiarono il Paese e l'illusione di un futuro più libero e democratico; la riapertura di tutte quelle istituzioni pubbliche che furono ignorate o costrette a chiudere all'apice del totalitarismo militante, al fine di formare una nuova classe dirigente colta e pragmatica, che, a differenza dell'ex leader, non avrebbe mai sacrificato i propri compatrioti in nome di un ideale. Migliaia di persone lasciarono indietro i propri diritti per spostarsi nelle metropoli costiere alla ricerca di lavoro, inseguendo sogni di ricchezza e successo. Migliaia di emigrati andarono all'estero alla ricerca di un futuro migliore in termini di istruzione, carriera o semplicemente stile di vita. Questo periodo dall'inizio degli anni Ottanta alla fine degli anni Novanta, caratterizzato da enormi flussi migratori dalla Cina verso l'America del Nord, l'Europa e il Giappone, divenne quindi conosciuto come "diaspora cinese". Tra i numerosi lavoratori e studenti universitari, circa mille artisti appartenenti alla scena ufficiale e alla nascente scena indipendente e sperimentale, lasciarono il Paese con la speranza di successo all'interno dei circoli internazionali. I cosiddetti artisti della diaspora costituirono quindi un ponte di collegamento tra una scena artistica cinese ancora in via di sviluppo – la quale faticava a distanziarsi da canoni estetici ormai superati sul piano ufficiale e a farsi riconoscere come legittima e innovativa sul piano indipendente – e quella globale. Essi rappresentarono un fattore essenziale per l'evoluzione dell'arte cinese da post-moderna a contemporanea, e al riconoscimento di quest'ultima a livello globale. Ma chi erano questi artisti prima di lasciare la Cina? Cosa li spinse ad andarsene? E perché è necessario distinguerli dal resto degli artisti dell'epoca?

Prima di discutere l'esperienza diasporica e l'impatto che essa ebbe sulla personalità di ognuno di essi e sul loro processo creativo è essenziale conoscerne la storia, al fine di comprendere come determinati eventi durante gli anni formativi abbiano influenzato lo stile

artistico, le modalità di rappresentazione da essi predilette, e la percezione stessa della propria cultura e della propria identità. In questo capitolo ci si occuperà quindi di raccontare la storia di alcuni di questi artisti, prendendo in esame come le loro esperienze abbiano influenzato il loro rapporto con la propria identità culturale prima della partenza, osservando infine le modalità con cui quest'ultima fu rappresentata nei loro lavori. Si porteranno alla luce alcune problematiche che tuttora affliggono questa tematica e la letteratura ad essa dedicata, dalle difficoltà nell'identificare un fenomeno diasporico legittimo ai preconcetti e le controversie legate al concetto di *chineseness*. Si cercherà quindi di trovare soluzioni quanto più appropriate attraverso un approccio interdisciplinare e un'analisi obiettiva quanto meno influenzata dai propri filtri culturali. Si proseguirà nel mentre con l'introdurre i dodici artisti selezionati, motivandone la scelta, e si evidenzierà l'impatto dei grandi eventi che ne caratterizzarono gli anni formativi e la loro influenza sul loro pensiero e le loro creazioni in età adulta. Si discuterà, quindi, la questione dell'identità dell'artista e il concetto di sub-identità, passando poi alle modalità con cui essa venne rappresentata in arte. Una volta osservato ciò, si discuteranno infine alcune problematiche del modello di categorizzazione binaria spesso impiegate da critici e storici dell'arte, evidenziando come a volte esso abbia incoraggiato un'interpretazione scorretta o forzata dell'operato dell'artista e della sua posizione politica.

## **1. Diaspora, artisti della diaspora e problematiche legate al fenomeno**

Uno dei primi problemi riscontrati nel dare una definizione chiara e concreta al caso di studio è dato dal concetto stesso di diaspora, e in particolare dalle sue diverse accezioni a seconda della casistica specifica che si desidera prendere in esame. Cercare di definire il termine in sé rappresenta un'impresa ben più ardua di quanto si possa inizialmente immaginare, e, seguendo le parole di Steven Nelson, la difficoltà sarebbe da ricercarsi nella natura molteplice e multi-sfaccettata del fenomeno che esso descrive, caratterizzato da pratiche e vedute molteplici e variegate<sup>2</sup>. Ad oggi, il termine è impropriamente impiegato per descrivere un qualsiasi flusso migratorio intrapreso da parte di una qualsiasi comunità, a prescindere da aspetti come etnia, religione, classe sociale e/o vedute politiche. Ne consegue dunque che il termine, inizialmente impiegato per descrivere il fenomeno di dispersione proprio di alcuni popoli come ebrei e armeni, sia stato assoggettato ad un continuo processo di mutamento ed espansione di

---

<sup>2</sup> Steven NELSON, "Diaspora and contemporary art: multiple practices, multiple worldviews," in JONES Amelia, *Companion to contemporary art since 1945*, Oxford: Blackwell, 2006, pp. 296-316.

significato tipico del contesto transnazionale e multiculturale in cui si ritrova oggi ad operare. A questo proposito, Clifford specifica che ad oggi “[...] diaspora is increasingly invoked by displaced peoples who feel (maintain, revive, invent) a connection with a prior home”<sup>3</sup>. Sorge quindi spontaneo un altro quesito: cos’è esattamente una diaspora?

## **1.1 Diaspora(s): pluralità del fenomeno e la questione dell’illegittimità**

Nelle sue prime apparizioni, risalenti perlopiù al III secolo a.C.<sup>4</sup>, il termine “diaspora” fu impiegato in relazione agli spostamenti della popolazione ebraica, spesso involontari e frutto di cause di forza maggiore quali persecuzioni politicamente e/o religiosamente motivate. Per questo motivo, il termine è ancora fortemente legato alle esperienze di questo popolo, che ne è diventato il “prototipo ideale” per quanto concerne gli studi comparati del fenomeno.

Tuttavia, ciò non rappresenta comunque una vera e propria definizione del termine nelle sue accezioni contemporanee, ma si limita semplicemente ad identificarne il caso zero a cui esso si fa risalire. A tal riguardo, Clifford ricorda la necessità di riconoscere il forte legame che il fenomeno ha col popolo ebraico senza però implicare che tutte le sue manifestazioni dovrebbero avvenire secondo le stesse modalità per essere giudicate legittime<sup>5</sup>. La natura intrinsecamente statica di un modello definitivo – in questo caso l’esperienza della diaspora ebraica – andrebbe difatti a cozzare irrimediabilmente con un fenomeno tanto dinamico e variegato come quello della diaspora, che ad oggi coinvolge molteplici comunità provenienti da aree geografiche e background storici e culturali diversi, le quali vi prendono parte per motivazioni diverse dalla persecuzione razziale, politica e/o religiosa. Presumere che l’impiego di un modello definitivo, senza margine di tolleranza e basato sull’esperienza ebraica sia una modalità accettabile per determinare la legittimità di un flusso diasporico in altri casi di studio è un errore che caratterizza la letteratura della seconda metà del secolo scorso. Questo tipo di approccio esclude determinate comunità dal fenomeno, invalidando di conseguenza le esperienze e le nuove identità da esso scaturite. È quindi necessario tenere a mente che un fenomeno diasporico può essere il risultato di cause diverse, e il contesto in cui esso si manifesta non dovrebbe far sì che una determinata comunità venga vista come “meno diasporica di...” o “meno legittima di...”. Secondo la comunità accademica, l’uso del termine è appropriato in

---

<sup>3</sup> James CLIFFORD, “Diasporas.” in *Cultural anthropology*, vol. 9, no. 3, 1994, p. 310.

<sup>4</sup> Steven NELSON, “Diaspora and contemporary art...”, *op. cit.*, pp. 296-316.

<sup>5</sup> James CLIFFORD, “Diasporas”, *cit.*, p. 306.

qualsiasi contesto in cui esso descrive gli sforzi e le difficoltà incontrate da suddette comunità nel mantenere un'affinità e una rimembranza della propria cultura d'origine<sup>6</sup>. In uno studio comparato è necessario ricordare che ogni esperienza è relativa, dunque, giudicare la storia di un popolo attraverso il filtro delle esperienze di un altro, soprattutto se i due popoli in questione hanno poco in comune, può risultare in uno studio poco attendibile ed eccessivamente etnocentrico e parziale.

La domanda sorge quindi spontanea: se non è possibile definire il termine secondo il modello della diaspora ebraica, come è possibile identificare una diaspora legittima? E quando invece il termine è usato impropriamente? Per rispondere a tali quesiti ci si avvale qui di alcuni criteri proposti da Safran per identificare le comunità coinvolte nel fenomeno:

[One can label as diasporic those such] expatriate minority communities whose members share several of the following characteristics: (1) they, or their ancestors, are dispersed from an original "center" to at least two "peripheral" places; (2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland [...]; (3) they believe they are not –and perhaps cannot be– fully accepted by their host country [...]; (4) they regard their ancestral home as their true, ideal home and as the place they or their descendants would (or should) eventually return [...]; (5) they believe they should, collectively, be committed to the maintenance or restoration of their original homeland [...]; and (6) they continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another [...].<sup>7</sup>

Premettendo che nessuna diaspora solitamente mantiene tutti e sei i criteri appena riportati per l'intero arco temporale in cui essa ha luogo – specialmente nei casi in cui essa si manifesta per più secoli (o millenni, come nel caso della diaspora ebraica) – questi criteri possono comunque fornire una linea guida per determinare la legittimità del caso di studio, nonostante esso non rientri perfettamente nei canoni del “prototipo ideale”. Sulla base di questi criteri, Safran conclude che "we may legitimately speak of the Armenian, Maghrebi, Turkish, Palestinian, Cuban, Greek, and perhaps Chinese diasporas at present."<sup>8</sup>. Tuttavia, la legittimità dell'uso del termine diaspora nel caso cinese, a volte, è messa in discussione dalle stesse comunità, sulla base degli stessi principi promulgati da Safran. Infatti, prendendo in analisi gli esempi di uso improprio del termine offerti nei suoi studi, come ad esempio “the Flemish-speaking Belgians who live in their own communities in Wallonia”<sup>9</sup>, si evince quanta importanza sia attribuita al luogo in cui la migrazione avviene. Secondo quanto affermato da Safran, essendo Hong Kong e Macao colonie estere (rispettivamente dell'impero britannico e del Portogallo) dalla seconda metà dell'Ottocento fino alla fine del Novecento, i flussi migratori dalla Cina continentale verso

---

<sup>6</sup> Tobias WOFFORD, “Whose diaspora?” in *Art journal*, vol. 75, no. 1, 2016, pp. 74-75.

<sup>7</sup> William SAFRAN, “Diasporas in modern societies: myths of homeland and return” in *Diaspora*, vol. 1, no. 1, 1991, pp. 83-84.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 86.

le due isole che ebbero luogo durante questo arco temporale sono da considerarsi fenomeni diasporici legittimi. Il caso di Taiwan è però più particolare: dalla fine dell'Ottocento alla fine della Seconda guerra mondiale, l'isola diventò colonia giapponese, per poi tornare a fare parte della Cina per qualche anno dal 1945 al 1949, diventando successivamente la “vera Cina” agli occhi del mondo fino agli anni Settanta. Stando a quanto esemplificato da Safran, i flussi migratori dalla Cina continentale verso l'isola sarebbero da considerarsi diaspore legittime nel periodo di dominio giapponese, illegittime nei quattro anni di dominio cinese, per poi ritornare ad essere legittime con il dominio del Guomindang 国民党 (d'ora in avanti KMT). Sebbene Taiwan fosse tornata a far parte della Cina nel 1945, nei cinquant'anni di dominio giapponese, la popolazione dell'isola subì comunque l'influenza culturale del Giappone anche sul piano linguistico. Infatti, alcune fonti riportano che anche lo scrittore taiwanese Liu Na'ou 刘呐鸥 (1905-1940) scrivesse e parlasse il Cinese come se fosse Giapponese<sup>10</sup> come risultato dell'educazione ricevuta a Taiwan. Il flusso migratorio che si spostò dalla Cina continentale verso Taiwan nel 1945, quindi, incontrò comunque delle difficoltà su questo piano, e sulla base di ciò sarebbe da considerarsi una manifestazione legittima del fenomeno, sebbene non tutti gli specialisti sarebbero d'accordo con questa affermazione.

Si deduce dunque che, nonostante il modello proposto da Safran fornisca una visione più chiara e facilmente identificabile del fenomeno, esso andrebbe applicato con cautela ed un certo grado di clemenza. Egli stesso sembra applicare una logica parziale e forse troppo comparativa, ignorando o enfatizzando un criterio piuttosto che un altro a seconda dei casi, sempre a favore dell'ideale posto dalla diaspora ebraica<sup>11</sup>. A questo fine è possibile integrare diversi criteri per giudicare la validità del fenomeno a livello di spazio, più appropriati per le nuove accezioni del termine: “the multipolarity of migration (its diffusion in several countries) and especially the interolarity of relationships”<sup>12</sup>. A questi due criteri si aggiunge una visione transnazionale del fenomeno nelle sue manifestazioni contemporanee, che conduce a una definizione più vicina al concetto attuale di diaspora: un fenomeno migratorio che coinvolge un certo gruppo di persone accomunate dalla loro identità culturale. Inoltre, il modello potrebbe beneficiare di una variabile temporale – anche per il suo “prototipo ideale” – ovvero la

---

<sup>10</sup> SHIH Shu-mei, *The lure of the modern: writing modernism in semicolonial China (1917-1937)*, “Interdisciplinary studies of China” (edizione Kindle), Berkeley: University of California Press, 2001, loc 3775-3777.

<sup>11</sup> James CLIFFORD, “Diasporas”, cit., p. 306.

<sup>12</sup> Emmanuel Ma MUNG, “Temporal continuity, spatial contiguity, and creation of a social entity's own world. The case of the Chinese diaspora.” in *L'espace géographique (English edition)*, vol. 41, no. 4, 2012. p. 332.



possibilità di affrontare la diaspora di un popolo in diverse “ondate” piuttosto che trattarla come un’unica entità continua a partire dalla prima migrazione, dettata da una visione statica e forse eccessivamente riduttiva del fenomeno. Come già menzionato, nessuna diaspora mantiene gli stessi criteri per tutta la durata del processo, sembrerebbe quindi più adeguato trattare i diversi casi non su una base spaziale, ma bensì su una temporale. In questo modo, viene meno il rischio di confrontare culture che hanno ben poco a che fare l’una con l’altra, osservando oggettivamente i cambiamenti presenti in una stessa cultura diasporica in diversi momenti della propria storia. La definizione ricavata da questa riflessione è la seguente: si etichetta con il termine diaspora un qualsiasi fenomeno migratorio che, in un determinato lasso di tempo, coinvolge un gruppo di persone, le quali condividono collettivamente un’identità culturale e/o subculturale a cui rimangono fermamente legati. Escludendo le implicazioni politiche dettate dai confini geografici della nazione, e allo stesso tempo integrando la variabile temporale, questa definizione si mantiene abbastanza generica da tollerare i continui mutamenti a cui il termine è stato sottoposto dalle sue prime apparizioni ad oggi.

In conclusione, osservando come il termine diaspora sia difficilmente definibile secondo dei parametri definitivi, si sono qui evidenziate le difficoltà nel cercare di inscrivere il dinamismo tipico del fenomeno all’interno dello staticismo dettato da un modello unico. Una volta prese in considerazione diverse soluzioni al problema della definizione, si è poi constatata la mancanza di validità e/o eticità nell’affibbiare legittimità alla diaspora di un popolo sulla base delle esperienze di un “prototipo ideale” che pone una cultura in una posizione di superiorità rispetto a un’altra. Si è infine giunti a una nuova definizione tramite l’integrazione di diversi principi al modello inizialmente proposto da Safran, concludendo dunque che la diaspora cinese, nelle sue varie manifestazioni, è un caso legittimo di diaspora. Ne consegue pertanto che definire “artisti della diaspora” quegli artisti cinesi che lasciarono la Cina in determinati periodi della storia è un uso appropriato del termine.

## 1.2 Diaspora cinese: mito, storia e ondate migratorie

Nel paragrafo precedente si è stabilito che l'uso del termine "diaspora" in riferimento ai flussi migratori cinesi è appropriato, chiarendo come sia essenzialmente più adeguato distinguere a livello temporale le diverse fasi di una stessa diaspora per avere una visione più chiara del fenomeno. All'interno di un qualsiasi processo di diaspora che si protrae per un periodo piuttosto esteso è possibile riconoscere diversi flussi o ondate, le quali si prolungano solitamente per un decennio o due a seguito di un particolare evento storico. La diaspora cinese non fece eccezione, ma quando essa abbia avuto inizio, e in quante ondate essa si sia manifestata non è sempre chiaro. In passato, fonti ufficiali come il partito comunista cinese (d'ora in avanti PCC) e il KMT, furono volontariamente artefici di linee temporali contrastanti e quasi contraddittorie, frutto di un costante revisionismo storico. Prendendo in esame le diverse narrative estrapolate da questa ricerca, si proverà di seguito a fornire una proposta coerente della linea temporale della diaspora cinese e delle sue principali ondate, a partire dalla narrativa ufficiale supportata dal PCC. Infatti, già nel secolo scorso, si osservò in Cina un crescente interesse nei confronti del fenomeno diasporico, a tal punto che lo stesso Partito si ritrovò a finanziare l'edificazione di numerosi musei interamente dedicati a raccontarne la storia.

La narrativa ufficiale recentemente supportata dai musei della diaspora, sotto le linee guida del PCC, sembra perlopiù far risalire l'origine della diaspora cinese alla figura di Xu Fu 徐福 (255-195/155 a.C.), alchimista alla corte Qin (221-207 a.C.), incaricato da Qin Shi Huangdi 秦始皇帝 (259-210 a.C.) di salpare per i mari orientali alla ricerca di un elisir d'immortalità, ma che dopo un fallimento e alcuni intoppi, non tornò mai dal suo ultimo viaggio<sup>13</sup>. La storia procede con la narrazione delle vicende di Zheng He 郑和 (1371-1434), tracciando infine i maggiori eventi che segnarono il corso del XX secolo. Secondo questa narrativa è possibile riconoscere un primo flusso migratorio successivo alle Guerre dell'oppio (1839-1842; 1856-1860), un secondo flusso attorno alla fondazione della prima Repubblica di Cina (1912-1949), un terzo flusso attorno alla fondazione della Repubblica Popolare Cinese (1949-attuale, d'ora in avanti RPC), e un ultimo flusso in risposta alle riforme economiche *gaige kaifang* 改革开放 dall'inizio degli anni Ottanta ad oggi. L'identificazione del fenomeno in un passato così tanto remoto è parte di una strategia elaborata negli ultimi anni allo scopo di

---

<sup>13</sup> WANG Cangbai 王苍柏, *Museum representations of Chinese diaspora. Migration histories and the cultural heritage of the homeland* (edizione Kindle), Londra: Routledge, 2020, p. 44.

creare un senso di continuità tra passato e presente anche all'interno del fenomeno di dispersione, dando vita a una proiezione comune nel futuro<sup>14</sup>. Questo tipo di retorica implica l'esistenza di un'unica entità diasporica che si riconosce fortemente nella storia cinese, prendendo parte agli sforzi del popolo e costituendo un ponte tra la Cina e il mondo, nel rispetto delle nuove politiche attuate dal PCC.

Tuttavia, è da tenere a mente che la proposta di periodizzazione della diaspora appena presentata è frutto di una narrativa meticolosamente curata e fortemente revisionistica e artificiale. Nonostante essa venga definita "ufficiale" in quanto promossa dal PCC, ciò non vuol dire che rispecchi in maniera appropriata e veritiera gli eventi di un flusso migratorio e la realtà dell'esperienza diasporica. Per questo motivo, alla narrativa ufficiale, è sempre necessario affiancare fonti supplementari, confrontando in maniera critica e quanto più oggettiva le informazioni fornite a riguardo. Così facendo, è possibile trovare delle notevoli discrepanze all'interno della mitica origine costruita dai musei della diaspora attorno alle figure di Xu Fu e Zheng He. Infatti, gli studi cinesi del fenomeno non fanno pressoché mai menzione di una possibile origine del fenomeno – o quantomeno, non in larga scala – prima del XIV secolo, e ne attribuiscono l'inizio ad alcune politiche in atto in epoca Ming (1368-1644), specificando come esso "[...]si origina nell'anno 1567, durante il periodo Ming, quando le politiche 'haijin 海禁', all'epoca messe in atto dal governo, innescarono processi di migrazione e di contrabbando"<sup>15</sup>. Dopo un'attenta riflessione, risulta evidente che il richiamo ad una lunga storia di discendenza dalla corte del primo imperatore – implicando dunque anche una certa discendenza etnica Han – vuole fare appello al nazionalismo e all'orgoglio non solo delle comunità diasporiche, ma soprattutto degli sponsor di questi musei, rendendoli parte integrante della storia. Al contrario, la discendenza da gruppi di contrabbandieri e mercanti rimasti isolati dopo l'implemento delle politiche *haijin* non si presta al ruolo di mitica origine, e di certo si addice poco a invocare determinati sentimenti patriottici nelle comunità disperse in giro per il mondo. Individuare ed identificare le strategie retoriche del governo centrale nell'intessitura

---

<sup>14</sup> Emmanuel Ma MUNG, "Temporal continuity, spatial contiguity...", cit., p. 335.

<sup>15</sup> "[...] 源于 1567 年明朝政府曾长期推行的'海禁政策', 民间海外贸易以及向海外移民的历程由此开始。" LI Nan 李楠, "'Tazhe' shenfen rentong yu yishu sikao —— yi haiwai huaren yishujia wei zhongxin '他者' 身份认同与艺术思考 ——以海外华人艺术家为中心" (L'identità dell'"altro" e riflessioni artistiche – focalizzato attorno agli artisti della diaspora), in *Shijie huawen wenxue luntan* 世界华文文学论坛, 2019.3, p. 99.

della narrativa ufficiale non è dunque troppo complesso quando ad essa vengono ad affiancarsi altre fonti.

Constatato ciò, non è da stupirsi che anche altri eventi legati alla storia del Paese e a quella della sua diaspora siano stati revisionati o addirittura omessi dalla narrativa ufficiale. In particolare, salta all'occhio l'identificazione di un'unica ondata migratoria dagli anni Ottanta ad oggi. Il consenso generale ricavato da questa ricerca vede infatti quattro ondate principali nel corso dello scorso secolo: 1) nei primi decenni del XX secolo e attorno alla fondazione della Repubblica di Cina, 2) alla fondazione della RPC, 3) in risposta alle politiche *gaige kaifang*, 4) in risposta agli eventi di piazza Tian'an men (1989). Focalizzandosi, invece, sul caso di studio in termini di diaspora artistica è possibile individuare invece tre maggiori ondate: la prima ebbe luogo all'inizio del Novecento, attorno al movimento Nuova Cultura e il movimento del Quattro Maggio, quando moltissimi studenti universitari – alcuni sponsorizzati dal governo – si trovarono a proseguire i propri studi all'estero, principalmente in Europa, Giappone o negli Stati Uniti; la seconda grande ondata ebbe invece luogo all'inizio degli anni Ottanta, quando diversi artisti – impegnati in movimenti d'arte indipendente o associati alla scena ufficiale – lasciarono la Cina per ampliare i propri orizzonti creativi, venendo a contatto col mercato dell'arte globale e sedimentando una nuova carriera all'estero; l'ultima ondata ebbe inizio alla fine degli anni Ottanta, quando i movimenti studenteschi che sfociarono negli eventi di Tian'an men nel 1989 evidenziarono l'improbabilità di una democratizzazione della Cina, e diversi artisti decisero di lasciare il Paese – o nel caso di Huang Yongping 黄永砅 (1954-2019), si trovarono direttamente all'estero – per seguire le proprie aspirazioni liberamente, senza dover temere la censura del PCC<sup>16</sup>.

Distinguere l'ultima ondata in pre-Tian'an men e post-Tian'an men risulta fondamentale quando si pensa alle diverse motivazioni e circostanze che portarono gli artisti a lasciare il Paese. Per questo motivo questo studio si focalizzerà sulle ultime due ondate della diaspora artistica, piuttosto che sulla prima dell'inizio del Novecento, ma a questo riguardo si approfondirà nel Capitolo 2, in cui si parlerà in maniera ben più esaustiva di come le diverse circostanze abbiano influito sull'esperienza di ogni artista.

---

<sup>16</sup> Patricia EICHENBAUM KARETZKY, "Contemporary art by Chinese diaspora in a global age" in *East Asian journal of popular culture*, vol. 2, no. 2, 2016, p. 268.

### 1.3 Lost in translation: chi sono gli artisti della diaspora?

Si è precedentemente stabilita l'appropriatezza dell'uso del termine "artisti della diaspora" per descrivere gli artisti che lasciarono la Cina; tuttavia, la proposta di affrontare il fenomeno diasporico in ondate separate evidenzia una certa ambiguità del termine. Nonostante questa nomenclatura sia comunemente impiegata per riferirsi agli artisti che lasciarono il Paese dagli anni Ottanta in poi, essa potrebbe implicare anche gli studenti universitari dell'inizio del Novecento o gli artisti nati dalla diaspora, ovvero da genitori cinesi emigrati altrove in qualche momento della storia. L'ambiguità del termine si riflette spesso nella letteratura specialistica, dove a volte vengono a mischiarsi casi di studio di origine spaziale e/o temporale diversa. Ciò di per sé non sarebbe un problema se fatto coscientemente, specificando che così facendo si vuole evidenziare una determinata somiglianza o differenza; tuttavia, in alcuni casi ciò viene fatto in maniera inappropriata, ignorando come il luogo e il periodo possano avere influenzato l'espressione creativa degli artisti in questione. Sorge quindi il dubbio: esiste un modo per disambiguare il caso di studio? In termini di lingua italiana o inglese, in realtà, non si può far molto se non specificare che con questo termine ci si riferisce solamente a quel determinato gruppo di artisti piuttosto che a un altro. L'alternativa sarebbe affidarsi all'implicito sub-culturale venutosi a creare nel mondo dell'arte, in cui solitamente si usa questo appellativo per riferirsi a questo caso di studio. Se si volesse dunque provare a risolvere questo quesito, sarebbe necessario appoggiarsi alla terminologia cinese.

Esistono due termini diversi per indicare un "overseas chinese" in cinese: *huaqiao* 华侨 e *huaren* 华人. Nonostante i due termini vengano spesso usati quasi intercambiabilmente anche all'interno della letteratura specialistica, a livello giuridico i due termini non sarebbero in realtà sinonimi, ma indicherebbero piuttosto due tipologie diverse di *overseas chinese*. Si definisce *huaqiao* una persona nata in Cina che temporaneamente si trova a risiedere all'estero con la speranza di un eventuale ritorno al paese d'origine<sup>17</sup>. Solitamente con questo termine si identificano gli studenti dell'inizio del Novecento che presero parte al movimento del Quattro Maggio. Da questa associazione deriva la forte connotazione storica quasi retrò del termine, fomentata dal governo centrale, il quale lo adottò per i propri musei sulla diaspora: *huaqiao bowuguan* 华侨博物馆<sup>18</sup>. Si definiscono invece *huaren* quei cinesi che rinunciano alla propria

---

<sup>17</sup> WANG Cangbai 王苍柏, *Museum representations of Chinese diaspora...*, *op.cit.*, p. 3.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

nazionalità per stabilirsi definitivamente all'estero<sup>19</sup>. Si identificano principalmente con questo termine coloro i quali lasciarono la Cina attorno alla fondazione della RPC e a seguito degli eventi di Tian'an men. Ciò porterebbe dunque a concludere che il caso di studio possa essere chiamato in cinese *huaren yishujia* 华人艺术家, ma questa conclusione affrettata è purtroppo assai forviante. Nonostante in cinese sia effettivamente possibile distinguere tra artisti della diaspora emigrati all'estero e quelli nati in diaspora – presumendo che questi ultimi verrebbero chiamati *huayi yishujia* 华裔艺术家 in quanto non sono effettivamente nati in Cina – non tutti gli artisti presi qui in considerazione sono considerabili *huaren*. Si prendano ad esempio Xu Bing 徐冰 (n. 1955) e Ai Weiwei 艾未未 (n. 1957), i quali dopo un soggiorno all'estero durato anni rientrarono comunque in Cina: se si volesse usare la nomenclatura appropriata, ci si dovrebbe riferire a loro col termine *huaqiao* per indicare la loro carriera durante la permanenza all'estero. Il modo più appropriato per riferirsi a questo gruppo di artisti sarebbe dunque il mix dei due termini proposto da Wu, ovvero *huaqiao huaren yishujia* 华侨华人艺术家<sup>20</sup>, o in alternativa evitare il problema del finto sinonimo e focalizzarsi invece sulle diverse modalità di soggiorno all'estero come proposto da Wang: *lüju haiwai yishujia* 旅居海外艺术家<sup>21</sup>. I due termini includono in sé entrambe le esperienze vissute dagli artisti senza minimizzare la validità di una a favore dell'altra.

Tuttavia, i termini proposti da Wu e Wang trascinano comunque con sé un certo alone di ambiguità per quanto concerne la distinzione tra artisti della prima ondata e quelli della seconda e terza ondata, e non rappresentano dunque una soluzione definitiva a questo problema. Sembrerebbe che anche in cinese non ci siano altre soluzioni se non esplicitare l'implicito temporale in un modo o nell'altro: ad esempio, Wang solitamente precede la propria proposta specificando che si riferisce a quegli artisti che lasciarono la Cina dall'inizio degli anni Ottanta alla fine degli anni Novanta<sup>22</sup>. Questa soluzione risulta però estremamente prolissa e

---

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> WU Donggong 吴东弓, "Yimin yishi yu huaqiao huaren meishu 移民意识与华侨华人美术" (Consapevolezza dell'immigrazione e arte della diaspora) in *Huaqiao daxue xuebao* 华侨大学学报, vol. 102, no. 2014, 2013, p. 33.

<sup>21</sup> WANG Zi 王姿, "Ershi shiji bashi-jiushi niandai lvju haiwai yishujia zai zhongxi wenhua pengzhuang xia de yishu xingshi tedian fenxi – yi huang yongping yu xu bing de zuopin fenxi wei lie 20 世纪 80—90 年代旅居海外艺术家在中西文化碰撞下的艺术形式特点分析 ——以黄永砅与徐冰的作品分析为例" (Un'analisi delle forme artistiche degli artisti all'estero tra gli anni Ottanta e Novanta con l'incontro culturale tra Oriente e Occidente – prendendo Huang Yongping e Xu Bing come esempi) in *Yishu yu sheji* 艺术与设计, 2018, <https://www.artdesign.org.cn/article/view/id/596>, 19-02-2022.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

incredibilmente poco funzionale, e non c'è dunque da stupirsi che buona parte della letteratura specialistica cinese preferisca ignorarne l'esistenza e continuare invece ad usare impropriamente *huaren* e *huaqiao*. Per evitare di incorrere nello stesso problema, Li propone invece una distinzione generazionale in *laoyibei huaren* 老一辈华人<sup>23</sup> per indicare gli studenti dell'inizio del Novecento e *xin shengdai huaren* 新生代华人<sup>24</sup> per indicare invece gli artisti che lasciarono il Paese durante il cosiddetto *chuguo rechao* 出国热潮 (approssimativamente dall'inizio degli anni Ottanta alla fine degli anni Novanta) a seguito dell'apertura economica della fine degli anni Settanta. Anche questa soluzione ci pone però davanti a delle incongruenze notevoli, quali l'uso del termine *huaren* per generalizzare l'intero gruppo di artisti e l'implicazione che questi ultimi appartengano ad un'unica generazione quando in numerosi casi ciò non è vero<sup>25</sup>. Si potrebbe dibattere che l'autore intendesse impiegare figurativamente il termine "generazione" come spesso lo si fa in ambito cinematografico, riferendosi non all'età degli artisti, ma bensì al periodo di attività; tuttavia, seguendo questa logica si dovrebbe allora separare la generazione che lasciò il Paese durante gli anni Ottanta da quella che invece è andò via dopo il 1989 – nel cui caso si otterrebbero dunque tre generazioni e non due – in quanto molti artisti furono attivi durante periodi e movimenti diversi. Per quanto possa sembrare un minuscolo dettaglio, la differenza generazionale gioca invece un ruolo importantissimo nell'analisi del caso di studio, per motivi che verranno affrontati nel Capitolo 2. Si pensi solamente a quanto possa avere influenzato l'ideazione creativa di un individuo l'essere cresciuto o meno durante la Rivoluzione Culturale (1966-1976).

Nessuna delle proposte utilizzate all'interno della letteratura specialistica cinese sembra quindi fornire una soluzione definitiva a questo quesito. L'incoerenza terminologica che caratterizza questo particolare campo dell'arte contemporanea giustifica in parte la carenza di studi riguardo questo gruppo di artisti come fenomeno collettivo, piuttosto che come singoli esempi, data la difficoltà che essa apporta alla ricerca nel rintracciare fonti attendibili che non ricalchino esattamente la narrativa ufficiale. Nonostante alcuni critici sostengano che “[la mancanza di omogeneità ne]gli scritti cinesi non rappresenti un vero problema, e che si

---

<sup>23</sup> LI Nan 李楠, “‘Tazhe’ shenfen rentong yu yishu sikao... ‘他者’ 身份认同与艺术思考...” (L'identità dell'“altro” e riflessioni artistiche...), cit., p. 100.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>25</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art: a history 1970s-2000s*, Londra, Thames & Hudson, 2014, p. 276.

dovrebbe invece saper coglierne l'essenza"<sup>26</sup>, per quanto personalmente si possa trovare affascinante questo approccio utopicamente taoista all'uso del linguaggio e della terminologia specifica, è necessario tenere a mente che purtroppo gli algoritmi programmati all'interno di ogni motore di ricerca hanno dei limiti. Dunque, un approccio strettamente confuciano alla terminologia specifica è necessario per usare vantaggiosamente questi strumenti. L'uso incoerente di termini presente in molti di questi scritti finisce per intralciare la ricerca e favorire la circolazione di nozioni incomplete e facilmente fraintendibili. In poche parole, se per ogni altro fenomeno, corrente, scuola o movimento artistico è presente un determinato appellativo specifico, disambiguo e universalmente riconosciuto, perché lo stesso trattamento non dovrebbe essere riservato agli artisti che plasmarono in parte l'attuale scena artistica cinese contemporanea<sup>27</sup>? Per questo motivo, si offre qui una soluzione elaborata sulla base delle problematiche sopracitate, ovvero *chuguo rechao haiwai yishujia* 出国热潮海外艺术家. Identificando il periodo in cui il fenomeno si manifestò attraverso il nome con cui esso è conosciuto, infatti, è possibile risolvere entrambi i problemi legati sia alla natura del soggiorno all'estero alla questione temporale e al concetto di generazione, evitando la prolissità data dal dover specificare ogni volta di chi e cosa si sta parlando e del perché.

In conclusione, si è osservato come l'eterogeneità della terminologia legata non solo agli artisti, ma alla diaspora cinese in generale possa rappresentare un grande ostacolo durante le fasi di ricerca nelle lingue europee tanto quanto in lingua cinese. Esplorando i diversi termini impiegati da fonti differenti per riferirsi al caso di studio, sono stati denotati i pregi e i difetti di ogni opzione in veste di possibile soluzione, individuando le problematiche di base per poi elaborare una nuova proposta, allo scopo di aggirare l'ostacolo linguistico. Il caos terminologico qui presentato è, purtroppo, solo la punta dell'iceberg delle incongruenze linguistiche presenti nella letteratura specialistica a riguardo, e rappresenta forse uno dei motivi principali per cui circolano tutt'ora informazioni contrastanti all'interno della letteratura occidentale sull'argomento. Ciò spiega l'esitazione della letteratura occidentale a focalizzarsi su questo gruppo di artisti collettivamente, preferendo piuttosto separare i membri in singoli

---

<sup>26</sup> “中文写作 ‘是一个‘伪问题’，中文写作就是要回到一个本质主义” HUANG Du 黄笃, ZHA Chanping 查常平, “Duihua: cezhanren, cezhan yu piping 对话：策展人、策展与批评” (Conversazione sul ruolo del curatore, l'atto curatoriale e la critica) in *Dongfang yishu* 东方艺术, 2012.3, p. 94.

<sup>27</sup> SHEN Sen 沈森, “‘Bentu zhongguo’ yu ‘haiwai zhongguo’ de lianjie yu cuowei – ‘lingchu/cizai: haiwai huaren yishu chouyangzhan’ de wenti yu yishi ‘本土中国’与‘海外中国’的连接与错位—‘别处/此在：海外华人艺术抽样展’的问题与意识” (Legami e dislocazioni tra “Cina locale” e “Cina all'estero” – problematiche e consapevolezza in “Elsewhere/Here: a sample exhibition of Overseas Chinese art”) in *Meishu guan cha* 美术观察, 2019.1, pp. 36-37.



casi di studio e sorvolare sull'esperienza diasporica per focalizzarsi su altri elementi portanti della loro carriera. L'esperienza all'estero viene solitamente menzionata brevemente, in maniera molto conveniente, quando una loro opera risulta “palesamente cinese” in qualche modo.

#### **1.4 Prima della partenza: anni formativi, stile e rapporto con l'arte**

Una volta chiarite alcune problematiche legate alla terminologia e il linguaggio che aleggiano tuttora attorno a questi artisti, ci si appresta qui a definire ed introdurre finalmente il caso di studio. Come precedentemente stabilito, questo studio si focalizzerà sulle ultime due ondate di diaspora artistica cinese, vale a dire su quegli artisti che lasciarono la Cina durante il *chuguo rechao*, distinguendo però in diaspora pre-Tian'an men e diaspora post-Tian'an men. Questa distinzione è indispensabile all'analisi, in quanto le diverse motivazioni che portarono gli artisti a lasciare il Paese ne influenzarono l'esperienza diasporica e di conseguenza il processo creativo. In questa sezione ci si occuperà quindi dei diversi artisti, esplorandone i diversi background artistici e culturali e illustrando le motivazioni per cui essi sono stati selezionati a discapito delle centinaia di artisti emigrati nello stesso periodo.

Ai fini di fornire un campione di studio quanto più vario, sono stati selezionati artisti di generazioni diverse, associati a diversi movimenti, emigrati in paesi e anni diversi, con diversi stili e diverse forme d'espressione, tutti fattori che influenzano fortemente l'identità individuale e collettiva in fase di sviluppo, e che, all'interno delle loro opere, definisce le modalità con cui essa viene rielaborata e reinterpretata<sup>28</sup>. Nonostante sia il mercato estero che gli studi specialistici a riguardo prediligano determinate espressioni di *chineseness* piuttosto che altre, l'obiettivo di questo studio è proprio l'analisi di tutti i diversi modi attraverso cui essa può manifestarsi all'interno del portfolio artistico di un gruppo di individui.

---

<sup>28</sup> SU Jincheng 苏金成, “Shehui rentong yu wenhua xiuyang – guanyu dangdai wenhua beijing xia yishujia shenfen ji qi xiangguan wenti tantao 社会认同与文化修养—关于当代文化背景下艺术家身份及其相关问题的探讨” (Riscoprire l'identità sociale e culturale – un'analisi delle problematiche concernenti il background culturale e l'identità dell'artista contemporaneo) in *Beifang yishu* 北方美术, 2015.4, pp. 87-88.

### 1.4.1 Artisti della diaspora pre-Tian'an men (1980-1988)

Alla morte di Mao, nel 1976, fece seguito la Primavera di Pechino (approssimativamente 1977-1979), un periodo di temporanea “liberalizzazione” in cui il Movimento per la democrazia iniziò a far circolare clandestinamente poesie e articoli critici degli avvenimenti della Rivoluzione Culturale e delle figure chiave dietro le politiche attuate e l'estremo totalitarismo militante, principalmente la Banda dei Quattro e le Guardie Rosse. Successivamente alla soppressione di una protesta in piazza Tian'an men nel 1976, alcuni membri del Movimento per la democrazia iniziarono ad affiggere veri e propri manifesti (noti come *dazibao* 大字报<sup>29</sup>) su un semplice muro di mattoni all'incrocio con Xidan, successivamente noto come “Muro della Democrazia”<sup>30</sup>. Sul piano politico, la morte del Timoniere lasciò il PCC in subbuglio: da un lato, il suo successore Hua Guofeng 华国锋 (1921-2008) inizialmente tentò con ogni mezzo di imitare Mao per mantenere la propria legittimità alla guida del Partito, dalla pettinatura alla calligrafia<sup>31</sup>; mentre dall'altro, Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997) sembrava prediligere un atteggiamento risolutivo, un compromesso tra le linee guida lasciate da Mao e un'apertura volta a ristabilire l'economia nazionale e risanare il rapporto tra popolo e politica. Le opinioni espresse sul Muro costituirono le basi nell'elaborazione delle Risoluzioni del 1981, all'interno del quale il PCC criticò la Banda dei Quattro e, nonostante non si trattasse di una critica diretta all'ex leader, riconobbe l'errore di Mao nel lasciarsi coinvolgere dalle loro idee e dal culto della personalità, omaggiando però la centralità del ruolo da lui svolto durante la guerra di resistenza contro il Giappone e nella creazione della RPC<sup>32</sup>.

Sul piano artistico, sebbene la produzione e l'esposizione d'arte apolitica in spazi ufficiali fosse stata lentamente riabilitata e tollerata dalle autorità governative, alcuni artisti furono comunque esclusi da queste opportunità a causa della politicità controversa dei loro lavori. Al Movimento per la democrazia, infatti, si legarono movimenti artistici e letterari clandestini e indipendenti e il Muro della Democrazia diventò a questo fine un medium ideale per esprimere la frustrazione e il discontento di questi ultimi nei confronti dell'autorità

---

<sup>29</sup> “Grande manifesto murale, scritto a mano e talora illustrato da disegni usati nella Repubblica Popolare di Cina negli anni della rivoluzione culturale come mezzo di informazione e di propaganda.” da “Dazibao” in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/dazibao>, 24-03-2022.

<sup>30</sup> Kjeld Erik BRODSGAARD, “The Democracy Movement in China, 1978-1979: opposition movements, wall poster campaigns, and underground journals” in *Asian Survey*, vol. 21, no. 7, 1981, pp. 747-774.

<sup>31</sup> Jean C. ROBINSON, “Mao after death: charisma and political legitimacy.” in *Asian Survey*, vol. 28, no. 3, 1988, p. 355.

<sup>32</sup> Paul GLADSTON, *Contemporary Chinese Art*, Londra: Reaction Books, 2014, pp. 84-85.

centrale<sup>33</sup>. L'esempio preferito dalla critica occidentale è il caso del gruppo Stelle, spesso osannati come "iniziatori" della scena artistica non ufficiale in quanto molto attivi sia sul Muro che nella realtà, con marce e proteste contro le limitazioni imposte dalle autorità. Quando gli venne negata la possibilità di esporre le proprie opere all'interno di uno spazio ufficiale a causa del loro contenuto considerato controverso, gli artisti del gruppo Stelle decisero di improvvisare una mostra nel parco antistante, in un ennesimo atto giudicato dalla critica occidentale come un'estrema ribellione. Sulla presunta "ribellione" del gruppo Stelle, si approfondirà ulteriormente nel Capitolo 2; nonostante l'iniziale vittoria che avrebbe condotto all'esposizione ufficiale del gruppo Stelle nel 1980, la volontà del governo centrale di mantenere un certo grado di controllo sull'opinione pubblica venne messa in evidenza quando nel Dicembre 1979 i maggiori attivisti del Movimento per la democrazia vennero arrestati<sup>34</sup>. Incoraggiati dall'apertura economica, molti artisti decisero quindi di lasciare la Cina negli anni successivi per cercare successo all'estero<sup>35</sup> o ampliare i propri orizzonti artistici.

Presumere tuttavia che tutti gli artisti partiti in questo periodo fossero parte del gruppo Stelle o di movimenti d'arte indipendente sarebbe un errore, in quanto i primi a lasciare la Cina furono invece quelli legati all'arte ufficiale. Similmente a quanto avvenuto all'inizio del Novecento con gli studenti della prima ondata di diaspora, all'inizio degli anni Ottanta, alcuni artisti legati alla scena ufficiale vennero mandati all'estero per studiare arte. Uno dei primi a prendere parte alla diaspora del *chuguo rechao* fu Chen Yifei 陈逸飞 (1946-2005), che arrivò negli Stati Uniti nel 1980. Nato nel 1946 a Ningbo, nella provincia dello Zhejiang, Chen Yifei crebbe esercitandosi nello stile ufficiale dell'epoca, il realismo socialista, laureandosi nel 1965 alla Scuola d'arte di Shanghai. All'inizio della Rivoluzione Culturale fu inizialmente criticato, ma riuscì a riabilitarsi grazie proprio all'impressionante vena artistica, adattandosi alle forme e i contenuti imposti dalle autorità all'epoca<sup>36</sup>. Al momento della partenza, Chen Yifei era considerato una delle figure centrali della pittura ad olio cinese, e il suo stile viene tuttora definito un misto di realismo e romanticismo<sup>37</sup>.

Uno dei primi artisti indipendenti a lasciare la Cina fu invece Ai Weiwei. Nato a Pechino nel 1957, Ai Weiwei venne subito a contatto col mondo dell'arte: suo padre, Ai Qing 艾青

---

<sup>33</sup> Julia F. ANDREWS, SHEN Kuiyi, *The art of modern China*, Berkley: University of California Press, 2012, pp. 207-209.

<sup>34</sup> Kjeld Erik BRODSGAARD, "The Democracy Movement in China...", cit., pp. 747-748.

<sup>35</sup> Patricia EICHENBAUM KARETZKY, "Contemporary art by Chinese diaspora...", cit., p. 269.

<sup>36</sup> "Chen Yifei", 2022, <https://www.comuseum.com/?s=chen+yifei>, 21-02-2022.

<sup>37</sup> WU Donggong 吴东弓, "Yimin yishi... 移民意识..." (Consapevolezza dell'immigrazione...), cit., p. 34.

(1910-1996), fu infatti non solo un poeta rinomato, ma anche un pittore, ed egli studiò pittura in Francia a partire dal 1929<sup>38</sup>. Nonostante ciò, più che la precedente carriera artistica del padre, ad aver influenzato la sua arte e la sua concezione di identità fu l'esilio forzato che la turbolenta carriera politica di Ai Qing gli costò a partire dal 1958<sup>39</sup>. A differenza di Chen Yifei, Ai Qing e la sua famiglia non riuscirono a riabilitarsi fino alla fine della Rivoluzione Culturale; tuttavia, poco dopo esser tornato a Pechino, Ai Weiwei fu coinvolto nel gruppo Stelle, partecipando alla prima esposizione non ufficiale del 1979. Dopo essere stato accettato all'Istituto cinematografico di Pechino, Ai Weiwei si ritirò quasi subito dagli studi, per poi decidere di trasferirsi negli Stati Uniti, dove l'anno seguente intraprese gli studi in design, ma anche questa esperienza accademica non durò a lungo.

Nel 1982 partì anche Zhang Hongtu 张宏图 (n. 1943), spostandosi dapprima a San Francisco e successivamente a New York. Nato nel 1943 a Pingliang, nella provincia del Gansu, da una famiglia musulmana, i primi anni d'infanzia dell'artista furono caratterizzati da continui trasferimenti: da Pingliang a Shanghai, poi Nanchino, Suzhou, Zhengzhou e infine Pechino nel 1950, dove si stabilì insieme alla famiglia dopo altrettanti spostamenti interni alla città<sup>40</sup>. La religione praticata dalla famiglia gli causò non pochi problemi sotto la leadership maoista: il padre fu infatti additato come elemento di destra<sup>41</sup> nel 1957, e, similmente all'esperienza di Ai Weiwei, ciò lo influenzò fortemente. Egli ad oggi ne riconosce l'importanza sul proprio sito:

For the first time, I realized that other than schoolwork, drawing/painting pictures and playing soccer, there was also this thing called politics in life; moreover, this thing was like your shadow, following you everywhere you go<sup>42</sup>.

A differenza di Ai Weiwei, Zhang Hongtu ricevette però un'educazione artistica formale negli anni successivi alle accuse del padre, esercitandosi sia nello stile del realismo socialista, sia in altre forme d'arte tradizionale come la pittura di paesaggio e la calligrafia, all'epoca stili temporaneamente riabilitati prima dello scoppio della Rivoluzione Culturale. Egli fu attivamente militante durante i primi mesi della Rivoluzione Culturale, ma finì presto a lavorare i campi in quanto "anti-rivoluzionario". Dopo aver passato un intero mese nel 1981 a studiare

---

<sup>38</sup> ZHANG Rui, "Construction vs. Deconstruction: different 'Chineseness' in Chinese diaspora artists' works" in ZHANG Jian, Bruce ROBERTSON, *Complementary modernisms in China and the United States: art as life/art as idea*, Santa Barbara: Punctum Books, 2020, p. 543.

<sup>39</sup> *Ibid.* pp. 543-544.

<sup>40</sup> ZHANG Hongtu 张宏图, "Autobiography" in *Museum of my art only*, 2009-2010, <http://www.momao.com/>, 22-02-2022.

<sup>41</sup> Patricia EICHENBAUM KARETZKY, "Contemporary art by Chinese diaspora...", cit., p. 273-274.

<sup>42</sup> ZHANG Hongtu 张宏图, "Autobiography" in *Museum of my art only*, 2009-2010, <http://www.momao.com/>, 22-02-2022.

le pitture parietali delle grotte di Dunhuang, i quali a detta dell'artista finirono per influenzare il suo stile, Zhang Hongtu decise di trasferirsi a New York, dove, a partire dal 1982, oltre a dedicarsi allo studio dell'arte, lavorò incessantemente pur di mantenersi<sup>43</sup>.

Non tutti gli artisti rimasero via a lungo. Fu questo il caso di He Duoling 何多苓 (n. 1948), il quale nel 1985 visitò per un breve periodo gli Stati Uniti per tenere delle lezioni in Massachusetts, e non vi tornò per un soggiorno più lungo fino al 1990<sup>44</sup>. Nato nel 1948 a Chengdu, He Duoling ricevette un'educazione formale in pittura a olio e pittura cinese tradizionale<sup>45</sup>. Similmente a Chen Yifei, al tempo della sua prima partenza egli era già noto come una delle figure più prominenti nella pittura a olio, e ad oggi viene inoltre considerato uno degli ideatori dell'arte delle ferite all'inizio degli anni Ottanta, legandolo dunque alla scena artistica ufficiale<sup>46</sup>. Perennemente reminiscente dell'arte delle ferite, il suo stile mantenne un'estetica malinconica e distaccata anche negli anni successivi al movimento, enfatizzata dalle palette fredde, o comunque intenzionalmente desaturate, e l'espressione impassibile dei suoi soggetti.

Inoltre, similmente a quanto avvenuto con gli studenti dell'inizio del Novecento, non tutti gli artisti decisero di recarsi negli Stati Uniti, optando invece, almeno in un primo momento, per Europa e Giappone. Cai Guoqiang 蔡国强 (n. 1957) ne fu un esempio, trasferendosi in Giappone dalla fine del 1986 al 1995, e spostandosi a New York solo in un secondo momento. Nato a Quanzhou nel 1957 da una famiglia di intellettuali, Cai Guoqiang studiò scenografia all'Accademia teatrale di Shanghai. Ispirato dalla filosofia occidentale, a partire dal 1984 iniziò a sperimentare con materiali e tecniche non convenzionali, tra cui l'uso di polvere da sparo e fuochi d'artificio, nonostante i primi esperimenti risultarono in fallimenti causati dal rogo totale della tela<sup>47</sup>. Queste sperimentazioni artistiche compiute prima della partenza erano simbolo di una ricerca di libertà e rappresentarono l'incipit del processo creativo successivamente elaborato in Giappone<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> DU Xiyun 杜曦云, "Cong youshan dao kongling – He Duoling de yishu licheng 从忧伤到空灵——何多苓的艺术历程" (Dal dolore alla naturalezza – la carriera artistica di He Duoling) in *Art depot*, 2012, <http://www.artdepot.cn/artist/interview/id/111>, 03-06-2022.

<sup>45</sup> "He Duoling: grass and color", 2022, <http://www.thelongmuseum.org/en/exhibition-369/detail-1779.html>, 22-02-2022.

<sup>46</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., pp. 39-44.

<sup>47</sup> *Sky ladder: the art of Cai Guoqiang*, dir. Kevin MACDONALD, Netflix, 2016.

<sup>48</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., pp. 303-308.

Gu Wenda 谷文达 (n. 1955) lasciò la Cina l'anno successivo, nel 1987, con l'intenzione di perseguire una carriera artistica all'estero, trasferendosi dapprima in Canada per un breve periodo per poi stabilirsi negli Stati Uniti, inizialmente in California, e successivamente a New York<sup>49</sup>. Nato a Shanghai nel 1955 da genitori banchieri e famiglia benestante, Gu Wenda crebbe a contatto con il teatro tradizionale cinese – il nonno fu infatti un attore molto famoso – e la pittura di paesaggio, che studiò per anni sotto il maestro Lu Yanshao 陸儼少 (1909-1993)<sup>50</sup>. La formazione classica – e in particolare lo studio della calligrafia – influenzarono molto l'operato dell'artista: egli era difatti già conosciuto prima della partenza per l'ideazione di caratteri inesistenti ma incredibilmente credibili, usando combinazioni di radicali diversi in pennellate calligrafiche reminiscenti delle grafie arcaiche. Gu non fu l'unico né il primo artista ad aver sperimentato con il linguaggio negli anni Ottanta, ma si distinse dagli altri per aver incorporato la tessitura di materiali soffici – e successivamente anche organici – all'interno delle sue opere.

È poi utile far menzione delle circostanze in cui questi ultimi due artisti decisero di andare all'estero. Entrambi lasciarono la Cina negli anni turbolenti di malcontento generale che precedettero gli eventi di Tian'an men. Nonostante non fossero direttamente associati ai gruppi fondanti la Nuova Onda '85, la scena artistica dell'epoca testimoniò collettivamente a una fase di semi-stallo creativo, frutto di una graduale perdita di interesse nel movimento da parte degli stessi artisti, causa forse l'eccessiva importanza attribuita all'aspetto teorico evidente durante il simposio di Zhuhai del 1986 e la temporanea impossibilità di procedere con l'organizzazione dell'esposizione ufficiale alla Galleria d'arte nazionale. Le difficoltà imposte successivamente dalle autorità nell'organizzazione della mostra *China/Avant-garde* evidenziarono poi l'intenzione del PCC di continuare comunque a esercitare un determinato grado di controllo sui contenuti dell'esposizione<sup>51</sup>, dimostrando di conseguenza a tutti gli artisti – coinvolti e non – che la libertà d'espressione tanto agognata non sarebbe stata raggiunta in un futuro prossimo. Alla luce di questo contesto politico e artistico è naturale che alcuni artisti alla ricerca di una maggiore libertà espressiva abbiano deciso di lasciare il Paese.

In conclusione, in questa sezione è stata introdotta la prima metà del caso di studio, vale a dire l'ondata di diaspora artistica dall'inizio degli anni Ottanta agli anni che precedettero gli eventi di Tian'an men, esplorando brevemente le diverse esperienze formative dei vari artisti e

---

<sup>49</sup> *Ibid.* pp. 294-298.

<sup>50</sup> Melissa CHIU, "China reinvented: the art of Overseas Chinese artists in the United States" in *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 2, no. 4, 2003, p. 7.

<sup>51</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., pp. 81-89.

analizzando le circostanze e le motivazioni che li portarono a lasciare la Cina. Nei paragrafi precedenti si è menzionata l'importanza della presenza di una variabile temporale all'interno della definizione di diaspora; l'osservazione delle diverse circostanze attorno alla partenza di questi artisti dimostra la necessità dell'implemento di quest'ultima proposta. Da questa indagine è possibile dedurre infatti che all'interno della stessa ondata diasporica il “quando” è un elemento tanto determinante quanto il background artistico e culturale dei singoli artisti, in quanto sebbene gli artisti partiti all'inizio degli anni Ottanta abbiano lasciato il Paese per motivi (burocraticamente parlando) principalmente legati all'istruzione, verso la fine della decade le motivazioni dietro la partenza diventarono sempre più legate alla libertà artistica, fosse essa libertà d'espressione nella ricerca di nuove forme e contenuti, o semplicemente libertà di partecipare al mercato dell'arte globale.

#### **1.4.2 Artisti della diaspora post-Tian'an men (1989-1999)**

Il 1989 segnò un netto cambiamento per la Cina, sul piano politico e sociale tanto quanto su quello artistico. Al di fuori del subbuglio pubblico culminato negli eventi di piazza Tian'an men, la prematura chiusura della *China/Avant-garde* fece sì che “[contemporary art] was labeled harmful to Socialist China and incompatible with established social and aesthetic values.”<sup>52</sup>. Vennero emanati di conseguenza dei divieti ufficiali sulla produzione e l'esposizione di opere d'arte contemporanea non ufficiale in spazi ufficiali, e venne a mancare la libertà espressiva di cui avevano beneficiato gli artisti della Nuova Onda '85<sup>53</sup>. La repressione artistica attuata dal PCC all'ombra degli eventi del 1989 motivò la partenza di numerosi artisti e critici d'arte negli anni successivi, i quali si videro in qualche modo costretti a lasciare il Paese pur di mantenere la propria libertà creativa.

Il 1989, tuttavia, non riservò solo tragedie per il mondo dell'arte cinese contemporanea. Infatti, per la prima volta, tre artisti cinesi furono invitati a partecipare alla mostra *Magiciens de la Terre* a Parigi, introducendo così l'arte cinese contemporanea all'interno del circolo artistico europeo. Tra gli artisti invitati vi fu Huang Yongping, all'epoca membro centrale del gruppo Xiamen dada 厦门达达 all'interno del movimento artistico della Nuova Onda '85. Nato

---

<sup>52</sup> WANG Meiqin, “Officializing the unofficial: presenting new Chinese art to the world.” in *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 21, no. 1, 2009, p. 112.

<sup>53</sup> Paul GLADSTON, *Contemporary Chinese Art*, op. cit., p. 166.

a Xiamen nel 1954, Huang Yongping studiò pittura ad olio all'accademia di Zhejiang<sup>54</sup>, dove sviluppò ben presto un interesse per la filosofia e l'arte occidentale. Nel 1986 fondò Xiamen dada insieme ad altri artisti dell'accademia, diventando la figura centrale del gruppo “[...] to the extent that Huang’s ideas, views, and writings have become those of the group.”<sup>55</sup>. Il gruppo è ancora oggi considerato dai critici come uno dei più radicali della Nuova Onda '85, un miscuglio tra Oriente e Occidente, Buddismo e dadaismo, manifestazione fisica delle idee del suo co-creatore. Ad oggi i membri vengono ricordati per aver bruciato le proprie opere in seguito ad una mostra, e per l'impiego di oggetti di scarto e di uso quotidiano per creare arte. Lo stile di Huang Yongping nel periodo di attività di Xiamen dada fu descritto come difficilmente definibile: si trattava perlopiù di opere altamente concettuali che giocavano sul ruolo dell'artista – o per meglio dire, l'assenza di esso – e sul concetto stesso di arte, in continua opposizione alle convenzioni estetiche e artistiche dell'epoca<sup>56</sup>. Nel 1989, dopo aver preso parte alla *China/Avant-garde* – nonostante la sua proposta iniziale per l'esposizione fosse stata rigettata dalle autorità – Huang Yongping si recò a Parigi insieme a Gu Dexin 顾德新 (n. 1962) e Yang Jiechang 杨洁苍 (n. 1956) per partecipare alla mostra *Magiciens de la Terre* insieme a numerosi artisti contemporanei provenienti da tutto il mondo. Gli eventi di Tian'an men ebbero luogo proprio durante la mostra, e Huang Yongping, similmente ad alcuni critici e curatori, decise di rimanere in Francia piuttosto che ritornare in Cina.

L'anno successivo, nel 1990, anche Xu Bing lasciò il Paese per trasferirsi negli Stati Uniti. Nato nel 1955 a Chongqing, Xu Bing si trasferì successivamente a Pechino con i genitori, che trovarono impiego all'Università di Pechino, permettendogli dunque di crescere in un contesto altamente colto, perennemente frequentato dai migliori accademici del Paese<sup>57</sup>. In questo ambiente, Xu Bing sviluppò un forte interesse per i libri e in particolare i libri occidentali, affascinato dalla loro peculiare rilegatura e dal loro particolare design<sup>58</sup>. Nonostante avesse passato tre anni a lavorare i campi durante la Rivoluzione Culturale, una volta ritornato a

---

<sup>54</sup> HUANG Du 黄笃, “*Dangdai yishu: ‘zai zhijian’ jiao – guanyu haiwai zhongguo yishujia de chuanguo dongyin* 当代艺术: ‘在之间’ 搅—关于海外中国艺术家的创作动因” (Arte contemporanea: un misto nel mezzo – riguardo le motivazioni creative degli artisti cinesi all'estero) in *Zhongguo yishu* 中国艺术, 2003.4, p. 58.

<sup>55</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., p. 73.

<sup>56</sup> WANG Zi 王姿, “*Ershi shiji bashi-jiushi niandai lvju haiwai yishujia... 20 世纪 80—90 年代 旅居海外艺术家...*” (Un'analisi delle forme artistiche degli artisti all'estero tra gli anni Ottanta e Novanta...), cit., <https://www.artdesign.org.cn/article/view/id/596>, 24-02-2022.

<sup>57</sup> ZHANG Rui, “Construction vs. Deconstruction...”, op. cit., p. 543.

<sup>58</sup> Melissa CHIU, “China reinvented: the art of Overseas Chinese artists...”, cit., p. 8.



Pechino intraprese gli studi in stampa e rilegatura all'Accademia Centrale. La passione di Xu Bing per i libri – occidentali tanto quanto orientali – finì per determinare l'impronta “classica” presente in gran parte delle sue opere, le quali sin dall'inizio presentarono determinate caratteristiche fortemente reminiscenti dell'arte dei letterati, in un'espressione d'identità cinese quasi stereotipica della tradizione, particolarmente apprezzata dal pubblico occidentale. Nonostante avesse ricevuto diversi incoraggiamenti ad intraprendere un soggiorno di studio all'estero già prima del 1989, Xu Bing posticipò diverse volte la partenza a causa delle opposizioni del padre, aspettando la sua morte nel 1989 per poi partire l'anno seguente a causa della situazione interna al Paese<sup>59</sup>.

Nello stesso anno lasciò il Paese anche Wu Shanzhuan 吴山专 (n. 1960), il quale, dopo aver preso parte alla Nuova Onda '85 in veste di figura centrale del gruppo Red Humor, si trasferì dapprima in Islanda e poi in Germania. Nato a Zhongshan nel 1960, Wu Shanzhuan passò la sua infanzia sull'isola, per intraprendere successivamente gli studi artistici all'Accademia di Zhejiang, non prima di aver fallito sette volte all'ammissione<sup>60</sup>. In questo contesto, Wu Shanzhuan sviluppò un forte interesse per la Rivoluzione Culturale, affascinato dalla ritualità di azioni, colori e linguaggio impiegati in poster propagandistici e in particolare nei *dazibao*. Il suo interesse per le forme (più che i contenuti) dell'arte della Rivoluzione Culturale – visiva e/o auditiva – influenzò molto i lavori creati dal gruppo Red Humor durante la Nuova Onda '85, tanto da aver creato quasi una rievocazione del passato all'interno delle loro opere, ma con una svolta importante: l'assenza di significato. Il processo creativo dietro Red Humor fu caratterizzato dal prendere in prestito termini, simboli, e colori comunemente associati alla Rivoluzione Culturale, privarli di qualsivoglia significato e contenuto, e riutilizzarli nella creazione di qualcosa di nuovo. Questo tipo di decostruzione e decontestualizzazione, specialmente in ambito politico, sono da sempre tipici della filosofia e della religione cinese (tematica che verrà affrontata in maniera ben più approfondita in una sezione a ciò dedicata). Le opere di Wu Shanzhuan insieme a Red Humor rappresentarono forse il precursore alla depoliticizzazione dell'estetica della rivoluzione avvenuta tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta in Cina, oltre ad aver gettato le basi per quello che diventerà poi il Pop politico nella decade successiva<sup>61</sup>. Negli anni successivi alla separazione del gruppo, Wu Shanzhuan continuò ad usare il nome Red Humor per intitolare le sue

---

<sup>59</sup> ZHANG RUI, “Construction vs. Deconstruction...”, *op. cit.*, p. 546.

<sup>60</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

sperimentazioni create impiegando lo stesso concetto, caratterizzate da registri contrastanti e il bianco, nero e rosso tipici della Rivoluzione Culturale.

Xie Xiaoze 谢晓泽 (n. 1966) lasciò la Cina nel 1992, trasferendosi in pianta stabile negli Stati Uniti. Nato nel 1966 nella provincia del Guangdong, Xie Xiaoze trascorse l'infanzia in un contesto alquanto peculiare: negli anni della Rivoluzione Culturale, il padre venne forzato a raccogliere libri censurati destinati alla distruzione<sup>62</sup>. Queste circostanze influenzarono particolarmente l'idea di identità cinese di Xie Xiaoze, il quale, al di fuori dell'educazione formale in architettura e design alla Qinghua e all'Accademia Centrale di Pechino, sviluppò un forte interesse per l'atto della censura, in particolare nel corso della storia cinese. A differenza di altri artisti, Xie Xiaoze non nutrì interesse per le arti durante l'infanzia, come egli stesso ha chiarito in alcune interviste recenti:

In my high school years, I was more focused on science and technology. In fact, when I went to the entrance examination... the national exam, I was in the science and technology trek. You may call me a *ligongnan* 理工男<sup>63</sup> [...], however in architecture school I wasn't happy, I was aiming for something freer. I was reading poetry and other kinds of literature and enjoyed painting landscapes during weekends and holidays. And that's how I started, as an amateur artist.<sup>64</sup>

Precedentemente alla partenza nel 1992, comunemente a molti altri artisti in quel periodo, a causa delle restrizioni artistiche sollevate solamente quell'anno, Xie Xiaoze iniziò a sperimentare privatamente con il concetto di astrattismo, ma perse ben presto interesse a favore di realismo e fotografia.

Nel 1998 lasciò il Paese anche Zhang Huan 张洵 (n. 1965), dopo aver guadagnato notorietà in Cina in quanto pioniere dell'arte della performance durante i primi anni di "appropriazione/fondazione" dell'East Village di Dashanzhuang. Nato nella provincia dello Henan nel 1965, Zhang Huan ricevette un'istruzione classica in pittura all'Accademia di belle arti di Pechino, unendosi a partire dal 1994 alla scena artistica dell'East Village insieme a

---

<sup>62</sup> Michelle YUN, "Asia Society Museum in New York presents Xiaoze Xie: Objects of Evidence" in *Asia Society*, 2022, <https://asiasociety.org/asia-society-museum-new-york-presents-xiaoze-xie-objects-evidence>, 24-02-2022.

<sup>63</sup> Slang cinese per definire un ragazzino ossessionato con scienza e tecnologia, dalle nostre ricerche sembra non esistere una traduzione esatta in italiano (la parola più vicina sarebbe "secchione", ma non racchiude comunque l'intero significato) né tantomeno una definizione sui dizionari di cinese ufficiali. Equivalente del termine inglese "geek". Secondo la definizione di Baidu il termine "*Zhi xue ligongke chushen you yongyou gao zhishang de name yi qun nanshi* 指学理工科出身又拥有高智商的那么一群男士" (Indica i ragazzi con un ampio interesse nell'ambito delle scienze naturali e ingegneristiche e un alto quoziente intellettivo) da "理工男" in *Baidu baike* 百度百科, <https://baike.baidu.com/item/%E7%90%86%E5%B7%A5%E7%94%B7/2517257>, 26-02-2022.

<sup>64</sup> "A conversation with Xie Xiaoze", 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=25lzF8VOLOg>, 26-02-2022.

numerosi altri<sup>65</sup>. Nonostante alcuni artisti avessero iniziato a sperimentare con il medium della performance già nella decade precedente durante la Nuova Onda '85, negli anni Novanta esso non solo diventò molto più comune e diffuso tra diversi circoli di artisti, ma venne inoltre impiegato per mettere in evidenza problemi sociali, identitari, e questioni politiche<sup>66</sup>. In particolare, le performance di Zhang Huan di quel periodo videro l'artista impiegare il proprio corpo nudo – o i corpi nudi di più partecipanti, nel caso di alcuni progetti – come tramite per comunicare il messaggio desiderato, fosse ciò la consapevolezza delle condizioni disgustose dell'East Village, l'insignificanza dello sforzo umano, o semplicemente il desiderio di andare contro le convenzioni estetiche dell'arte. Questi primi esperimenti con il corpo come medium artistico – spesso interrotti e/o condannati dalle autorità locali come atti immorali e inappropriati – risultano meno elaborate se messe a confronto con le performance del periodo americano successivo alla partenza nel 1998, ma, oltre ad essere ampiamente documentate da artisti e fotografi che bazzicavano per l'East Village, rappresentano elementi fondanti del medium performativo nell'arte cinese contemporanea.

L'ultimo degli artisti selezionati ad aver lasciato il Paese fu Lei Xue 雷雪 (n. 1974), il quale andò via nel 1999 per stabilirsi in Germania. Lei Xue si distinse dagli artisti previamente menzionati per numerose ragioni che variano dalla generazione, grado di fama in Cina e all'estero, e la popolarizzazione dell'uso di internet nel periodo attorno alla sua partenza. Nato a Qingdao nel 1974, a differenza della maggioranza degli artisti della diaspora, Lei Xue non ebbe esperienza della Rivoluzione Culturale. Avendo trascorso l'infanzia in un contesto certamente meno opprimente e traumatico, egli ricevette un'educazione classica in pittura ad olio, per poi proseguire gli studi in Germania<sup>67</sup>. Di tutti gli artisti selezionati per costituire il caso di studio, Lei Xue, oltre a non aver avuto una carriera affermata in Cina al momento della partenza, è ad oggi il meno conosciuto e discusso a livello globale. Similmente a Xu Bing, Lei Xue lasciò il Paese per motivi educativi, ma laddove il soggiorno di Xu Bing venne incentivato dagli eventi di Tian'an men e dalla situazione instabile interna al Paese, il trasferimento di Lei Xue fu principalmente motivato dalla migliore qualità dei programmi artistici offerti dalle accademie europee rispetto a quelli presenti in Cina, risultando quindi in una scelta forzata tra

---

<sup>65</sup> “Zhang Huan” in Treccani, 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/zhang-huan\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/zhang-huan_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/), 26-02-2022.

<sup>66</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., p. 180.

<sup>67</sup> Camilla MONTESI, “Lei Xue” in *Eclettico magazine*, 2021, <https://www.ecletticomag.com/it/lei-xue/>, 26-02-2022.

le proprie aspirazioni artistiche e la propria identità nazionale<sup>68</sup>. La popolarizzazione di internet in Cina a partire dalla seconda metà degli anni Novanta giocò un ruolo molto importante in questa scelta, in quanto esso permise agli artisti di accedere direttamente alle informazioni su diversi paesi e accademie, senza dover passare necessariamente per intermediari o dover dipendere da circoli d'arte prestabiliti come accadde invece per molti degli artisti stanziatisi a New York. Le diverse circostanze legate agli anni formativi e la conseguente partenza influenzarono molto l'identità dell'artista, riflettendosi conseguentemente nello stile fortemente classicheggiante delle sue porcellane.

In conclusione, dopo aver introdotto anche la seconda metà del caso di studio, vale a dire gli artisti che lasciarono la Cina dal culmine degli eventi di Tian'an men fino alla fine degli anni Novanta, si è constatato che fatta eccezione per pochi casi in cui la partenza fu principalmente motivata dal desiderio di conseguire una migliore educazione, la maggior parte dei trasferimenti avvenuti in questa decade ebbero origine – in quantità diverse – nella mancanza di libertà d'espressione frutto delle restrizioni sull'arte post-1989. Come già stabilito più volte, la variabile temporale nella definizione di diaspora è necessaria proprio a questo fine, in quanto il periodo in cui un determinato individuo – o un artista, in questo caso – decide di abbandonare il paese d'origine racchiude in sé gli eventi specifici che hanno portato a tale azione. Suddetti eventi influenzano a loro volta la psiche dell'individuo e le azioni da lui messe in atto<sup>69</sup> successivamente alla partenza. L'esplorazione dei diversi contesti in cui tutti questi artisti decisero di trasferirsi all'estero risulta quindi essenziale ai fini dell'analisi, in quanto il concetto sopracitato rappresenta il fulcro di questo studio.

## **2. Artisti della diaspora, identità e rappresentazione culturale**

L'identità e le sue rappresentazioni nell'arte sono da sempre causa di fascino e dibattito all'interno della comunità accademica. Per secoli, infatti, l'arte nelle sue varie forme ha costituito un medium creativo attraverso il quale l'artista ha la possibilità di incanalare messaggi, idee e convinzioni, diventando dunque una sorta di rappresentazione visiva dell'identità di quest'ultimo. Secondo l'approccio di Morphy nei confronti della rappresentazione artistica, qualsiasi oggetto creato a scopo artistico presenta delle proprietà estetiche e/o semantiche a

---

<sup>68</sup> Ronald JONES, "Ronald Jones on Lei Xue" in *Artforum*, 2006, <https://www.artforum.com/print/reviews/200605/lei-xue-43606>, 26-02-2022.

<sup>69</sup> Alfred GELL, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998, pp. 16-17.

scopo presentativo e/o rappresentativo<sup>70</sup>. Nonostante l'elemento rappresentativo possa venir meno a livello apparente in casistiche peculiari come astrattismo e concettualismo nell'arte moderna, post-moderna e contemporanea, se alle teorie di Morphy si implementano le teorie di Gell, è possibile aggirare questo ostacolo. Secondo Gell, infatti, una qualsiasi opera creata da un agente (individuo/artista) rappresenta l'identità dell'agente stesso in virtù del fatto che è una sua creazione/elaborazione<sup>71</sup>, un concetto dunque applicabile a qualsiasi forma d'arte antica o contemporanea, sia essa frutto di una rappresentazione concreta della realtà o di un'astrazione concettuale.

L'indagine sull'identità dell'artista è una questione talmente profonda da sfociare nel puro dibattito filosofico su cui si potrebbero scrivere innumerevoli pagine di analisi, teorie e constatazioni, soprattutto se si prende in considerazione che il termine viene alle volte usato per riferirsi a praticanti delle arti in qualsiasi ambito, e non semplicemente in quello delle arti visive. Ai fini della sinteticità, ci si limita qui a riportare una definizione convenzionale e abbastanza generica: si identifica come artista un individuo con innato talento creativo e senso estetico, il quale riesce a dar vita a opere uniche nel loro genere, conquistando tramite esse fama e consenso generale tra un gruppo di individui<sup>72</sup>. Questa definizione, sebbene possa applicarsi tranquillamente a gran parte degli artisti del passato, non sempre rispecchia effettivamente l'identità e idea di sé degli artisti contemporanei, in quanto nelle ultime decadi il processo evolutivo dell'arte ha ormai superato lo stadio dell'estetismo, e gli artisti contemporanei continuano a perseverare nel distruggere i rigidi requisiti e le scomode restrizioni imposte dalla convenzione. Come si può allora definire l'identità dell'artista?

Le difficoltà incontrate nel dare una definizione a questa figura hanno origine nella natura stessa del concetto infinitamente complesso di identità. L'identità di un individuo è divisibile, infatti, in molteplici sub-categorie identitarie o sub-personalità che convergono in un insieme variabile nel tempo e nello spazio a seconda del contesto<sup>73</sup>: identità personale, identità culturale, identità nazionale, identità professionale e così via. Il concetto di identità culturale e quello di identità nazionale in particolare risultano convenzionalmente intrinseci a tal punto

---

<sup>70</sup> Howard MORPHY, "The anthropology of art" in Tim INGOLD, *Companion encyclopedia of anthropology*, London and New York: Routledge, 1994, p. 665.

<sup>71</sup> Alfred GELL, *Art and agency...*, *op.cit.*, p. 23.

<sup>72</sup> SU Jincheng 苏金成, "Shehui rentong yu wenhua xiuyan... 社会认同与文化修养..." (Riscoprire l'identità sociale e culturale...), *cit.*, p. 86.

<sup>73</sup> Catherine A. LOMBARD, "Coping with anxiety and rebuilding identity: a psychosynthesis approach to culture shock" in *Counselling psychology quarterly*, vol. 27, no. 2, 2014, pp. 183-184.

da venire usati intercambiabilmente, ma ciò risulterebbe fortemente incongruente con la definizione di diaspora stabilita nei paragrafi precedenti. Se una diaspora è identificabile attraverso il legame con l'identità culturale anche dopo aver lasciato il luogo d'origine, come ci si dovrebbe comportare allora nei suoi confronti quando si desidera esplorare la natura stessa dell'identità diasporica?

Prendendo in considerazione il caso di studio, è possibile frammentare l'identità di questi dodici artisti affermando che essi sono artisti, di sesso maschile, membri della diaspora, di origini est-asiatiche e nello specifico cinesi. Quest'ultimo elemento crea però delle ambiguità nell'ambito dell'identità culturale e nazionale: al di fuori dell'etnia, sono questi artisti da considerarsi cinesi nonostante abbiano lasciato il Paese? Sono da considerarsi cinesi anche se molti di loro hanno rinunciato alla propria nazionalità per stabilirsi definitivamente all'estero? O sarebbero forse da considerarsi appartenenti alla cultura d'arrivo anche quando il loro background in Cina continua ad incidere sulla loro personalità e sulla loro arte? Questi quesiti trovano generalmente una soluzione nella visione transnazionale dell'identità: liberando l'identità culturale dell'individuo dalle catene geopolitiche della nazione, è possibile eliminare la questione della contesa di proprietà tra nazioni<sup>74</sup>. Viene però spontaneo allora chiedersi: cos'è l'identità culturale? E cosa vuol dire essere cinese secondo una visione transnazionale dell'identità? Nei paragrafi successivi ci si impegnerà dunque a rispondere alle suddette domande, analizzando alcune delle diverse modalità con cui l'identità cinese viene solitamente identificata ed espressa in ambito artistico.

## **2.1 *Chineseness*: tradizione estetica, feticismo e strumentalizzazione**

Nel paragrafo precedente si è stabilita l'importanza e la necessità di effettuare una distinzione tra identità nazionale e identità culturale, specialmente quando il caso in analisi è una comunità diasporica di qualche tipo, la quale riesce a preservare un'identità culturale al di fuori dei confini della nazione d'origine. La diaspora cinese ne è forse uno dei più chiari esempi, con la fondazione di diverse Chinatown nelle aree urbane di tutto il mondo, rappresentanti una manifestazione fisica e geografica del forte legame ancora esistente tra i membri della diaspora e la cultura d'origine<sup>75</sup>. Determinati elementi fisici convenzionalmente associati alla cultura

---

<sup>74</sup> WANG Cangbai 王苍柏, *Museum representations of Chinese diaspora...*, *op.cit.* p. 19.

<sup>75</sup> Emmanuel Ma MUNG, "Temporal continuity, spatial contiguity....", *cit.*, pp. 336-337.

cinese quali lanterne, insegne calligrafiche, cancelli monumentali in pietra o legno a segnarne l'ingresso, l'uso di colori come il rosso, l'oro, il verde, trasformano l'asettica e impersonale architettura urbana in un nuovo mondo visivamente identificabile come "culturalmente cinese". Analogamente, l'arte contemporanea di numerosi artisti della diaspora racchiude spesso in sé elementi che richiamano in qualche modo la cultura d'origine, nonostante a volte essi possano sfuggire allo sguardo di chi ha poca familiarità con certi attributi della cultura, specialmente quando non si tratta di indizi visivi come nel caso delle Chinatown, ma piuttosto di concetti astratti, pensieri filosofici, e richiami vari ed eventuali ad aneddoti storici e/o letterari. Solitamente soltanto esperti della cultura o altri membri della diaspora sono in grado di decifrare questo tipo di riferimenti culturali, riconoscendosi in essi<sup>76</sup>. L'indagine nel definire cosa comporta l'essere "culturalmente cinese" introduce quindi un concetto chiave a questa discussione: *chineseness*.

Purtroppo, offrire una definizione chiara e precisa del termine *chineseness* in sinologia risulta una sfida più difficoltosa di quanto si potrebbe inizialmente immaginare a causa della carenza di teorizzazione specifica a questo riguardo<sup>77</sup>. In tempi recenti, il termine è comunemente associato agli individui appartenenti alla scena transnazionale della diaspora<sup>78</sup> per riferirsi per l'appunto alle espressioni dinamiche – rappresentazioni dunque vive tanto quanto astratte – dell'identità culturale cinese. Il concetto stesso di *chineseness* si originò tuttavia dal colonialismo ottocentesco, da cui trasse la sua duplice natura. Da un lato, in origine il termine venne utilizzato in Occidente per identificare un "altro" cinese all'interno di una visione eurocentrica del mondo, e del mondo delle belle arti in particolare. Ciò fu dimostrato dall'inclusione dell'arte cinese all'interno della prima Biennale di Venezia nel 1895 non in funzione di "belle arti" o di espressione di cultura alta, ma bensì in quanto reperto antropologico rappresentante una cultura "altra", arretrata ed inferiore<sup>79</sup>. Anche nella prima metà del secolo scorso, i critici occidentali guardarono all'arte cinese come una semplice rappresentazione visiva di *chineseness*<sup>80</sup>, favorendo dunque quelle opere facilmente identificabili come "culturalmente cinesi" a scapito di tutto il resto. Questo fenomeno non si limitò di certo alle arti

---

<sup>76</sup> Bernard YOUNG, "The importance of self-identification in art, culture, and ethnicity." in *Art education*, vol. 66, no. 4, 2013, pp. 52–53.

<sup>77</sup> Rey CHOW, "Introduction: on chineseness as a theoretical problem." in *Boundary 2*, vol. 25, no. 3, 1998, pp. 8-9.

<sup>78</sup> Jane C. DAVIDSON, *Staging art and chineseness: the politics of trans/nationalism and global expositions*, "Rethinking art's histories" (edizione Kindle), Manchester: Manchester UP, 2019, p. 19.

<sup>79</sup> *Ibid.* pp. 75-77.

<sup>80</sup> Franziska KOCH, "'Chineseness' in contemporary art discourse and practice: negotiating multiple agencies, localities and vocalities" in *Journal of contemporary chinese art*, vol. 2, no. 1&2, 2016, pp. 4-5.

visive – su cui ci si focalizza qui semplicemente perché coinvolgono direttamente il caso di studio –, ma si manifestò in quel periodo anche in ambito letterario. La preferenza per espressioni artistiche visibilmente – o per meglio dire, facilmente identificabili in quanto – “altre” derivò, in parte, dall’immaginario collettivo votato all’orientalismo imperialista dell’età vittoriana (1837-1901)<sup>81</sup>. All’epoca, questa preferenza diede vita a forme espressive comuni e stereotipate al fine di soddisfare l’idea di Oriente che l’Occidente aveva sviluppato, svalutando qualsiasi tentativo di innovazione – specialmente le sperimentazioni con diversi medium e stili all’inizio del Novecento – che non rispecchiasse il fittizio ideale esotico immaginato dal pubblico occidentale. Il concetto di *chineseness* in sinologia venne rivisitato solo dopo il 1978, quando gli scritti di Said misero in evidenza l’ideale fittizio creatosi attorno all’Oriente e la sua strumentalizzazione nel corso della storia, lanciando quindi una ricerca per un’espressione autentica di *chineseness* che non fosse stata immaginata dall’Occidente<sup>82</sup>.

Ma presumere che il termine sia stato strumentalizzato in passato solo dall’Occidente colonialista sarebbe un errore. Chow evidenzia, difatti, come in risposta all’ossessione orientalista occidentale, la Cina sviluppò un atteggiamento sinocentrico e sciovinistico, caratterizzato da una forte paranoia nei confronti dell’Occidente, in quella che lei stessa chiama “logic of the wound”<sup>83</sup>. Secondo Chow, l’influenza occidentale si tradusse in una glorificazione del passato, della tradizione, e di quegli stessi attributi culturali convenzionalmente associati a una visione stereotipica di *chineseness* in un intricato paradosso. Precedentemente si è osservato come il PCC abbia strumentalizzato la storia del Paese per mezzi revisionistici al fine di curare una narrativa capace di istigare forti sentimenti patriottici nel popolo; l’enfasi posta sulla mitica origine della diaspora cinese ne è un esempio. Altri esempi, per elencarne alcuni, possono considerarsi il continuo revival del genere *wuxia* 武侠 e altre forti allusioni storico-fantastiche nel cinema contemporaneo, nei videogiochi, e nei programmi televisivi degli ultimi anni, o l’impiego di alcune forme d’arte tradizionale – si pensi ad esempio ai *nianhua* 年画, alla narrazione nello stile dei cantastorie, e al teatro popolare – per divulgare l’ideologia di partito durante i primi anni della RPC. Nonostante la tendenza a glorificare il passato in riferimento a un’epoca d’oro della civiltà cinese sia un *leitmotiv* nei 5000 anni di storia della Cina, e anche la strumentalizzazione del passato per giustificare azioni del presente di certo non sia una novità – basti pensare a come i sovrani della dinastia Tang (618-907) sostenessero di essere discendenti

---

<sup>81</sup> Edward W. SAID, *Orientalism*, Londra: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978, pp. 14-21.

<sup>82</sup> Jane C. DAVIDSON, *Staging art and chineseness...*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>83</sup> Rey CHOW, “Introduction: on chineseness...”, *cit.*, pp. 6.



di Laozi 老子 (571 a.C. circa) per legittimare la loro posizione di potere –, la promulgazione di un'ideale di *chineseness* unico e omogeneo attraverso una narrativa revisionistica della storia è una strategia ideata in tempi abbastanza recenti. Tale strategia venne impiegata in egual misura dal KMT dopo la fuga a Taiwan nel 1949 per mantenere alto il morale del popolo e preservare un legame con la cultura d'origine, e dal PCC durante diverse campagne politiche.

Ma se la versione occidentale di *chineseness* fu una fabbricazione esotica portata a compimento dall'immaginario orientalista, e quella cinese al contempo nacque da una narrativa artificialmente curata e non sempre attendibile, sorge allora spontaneo il dubbio: esistono espressioni genuine di *chineseness*? E cosa significa *chineseness* per la diaspora cinese? Per trovare una risposta a questi quesiti, si introduce qui il concetto di “cultura di appartenenza”. A differenza del processo di rigida definizione indicato dal termine *chineseness* secondo cui l'identificazione culturale è limitata a determinati elementi comunemente stereotipici della cultura cinese, il concetto di “cultura di appartenenza” fornisce una concezione dinamica e mutevole di identità culturale basata sulla percezione soggettiva che ogni individuo ha della propria cultura<sup>84</sup>. Questo concetto aiuta a comprendere quanto l'idea di sé culturale possa essere varia all'interno di una stessa comunità a seconda delle esperienze di vita di ogni singolo individuo, in quanto anche una minima differenza per quanto concerne gli anni formativi non solo influenza l'identità personale, ma finisce per incidere notevolmente anche sull'elaborazione dell'idea di sé culturale. Tornando al caso di studio, ad esempio, quegli artisti i quali vissero l'esperienza dei campi di rieducazione a causa delle incriminazioni politiche dei genitori (come nel caso di Ai Weiwei e Zhang Hongtu) con molta probabilità svilupparono un'idea di *chineseness* differente da quella di artisti che non furono toccati da simili eventi con la stessa intensità (nel caso di Xu Bing e Gu Wenda) o che non vissero nemmeno la Rivoluzione Culturale (nel caso di Lei Xue). Allo stesso tempo, il motivo dietro tali incriminazioni potrebbe aver influenzato ulteriormente questa loro elaborazione di identità culturale, incidendo notevolmente su quali valori ed elementi culturali ogni artista decise di adottare e/o rappresentare. Interpretando il termine *chineseness* e le sue implicazioni secondo il concetto di “cultura di appartenenza” è possibile applicare le teorie sull'antropologia dell'arte di Gell anche in un contesto culturale contemporaneo e transnazionale: se individui diversi appartenenti a una stessa cultura hanno visioni ed opinioni diverse su cosa effettivamente la rappresenta, ogni

---

<sup>84</sup> Fabio CAON, Sveva BATTAGLIA, Annalisa BRICHESE, *L'educazione interculturale in classe – una prospettiva edulinguistica*, “Insegnare nel XXI secolo”, Milano e Torino: Pearson Italia, 2020, pp. 21-22.

creazione può essere interpretata come una rappresentazione dell'identità – in questo caso, identità culturale nello specifico – dell'artista, senza dover per forza essere limitata ai canoni estetici imposti dagli attributi stereotipici associati alla suddetta cultura.

In conclusione, esplorando le origini del termine *chineseness* si è constatato come esso possa assumere diverse implicazioni ed essere strumentalizzato in maniera differente a seconda del punto di vista, risultando comunque in una forte enfasi su determinati elementi culturali facilmente identificabili e in una conseguente svalutazione di quegli attributi che non si addicono alla visione idealizzata della suddetta cultura. Alla ricerca di una possibile definizione più genuina e meno fittizia di *chineseness* si è introdotto il concetto di “cultura di appartenenza”, denotando come ogni individuo sviluppi nel corso della propria vita una propria interpretazione di cosa voglia dire appartenere a quella determinata cultura e, di conseguenza, cosa effettivamente si addice alla rappresentazione di quest'ultima. Prendere consapevolezza dell'artificialità che queste categorizzazioni forzate impongono sull'identità culturale è un passo essenziale per questa analisi, in quanto aiuta a comprendere le sue successive decostruzioni e reinterpretazioni in seguito all'esperienza diasporica, permettendo di riconoscere diverse modalità di rappresentazione di una stessa cultura senza svalutarne alcune a favore di altre.

## **2.2 Rappresentazione dell'identità culturale nell'arte post-moderna e contemporanea**

Nei paragrafi precedenti si è introdotta una chiave di lettura alternativa di *chineseness* secondo il concetto di “cultura di appartenenza”, ben più adeguata al caso di studio. Questa nuova interpretazione del termine permette non solo di aggirare determinate problematiche dettate dalle dinamiche sociopolitiche in vigore tra Cina e Occidente, ma soprattutto di osservare in maniera obiettiva diverse modalità d'espressione e rappresentazione dell'identità culturale, senza incappare in associazioni erranee causate dagli attributi canonici della versione stereotipica del termine. Un fenomeno comune in alcuni media contemporanei vede infatti la presenza di forti discrepanze storiche all'interno di sceneggiature, costumi e scenografie nel tentativo di creare una rappresentazione visiva caratterizzata da un forte senso di *chineseness*: costumi che mischiano attributi Han, Tang, e Ming, acconciature tipiche di una dinastia che non corrispondono ai costumi, presenza di dipinti e ceramiche non appropriate all'epoca in cui

ha luogo la storia, ecc. Queste scelte stilistiche in alcuni casi potrebbero essere sensate e facilmente motivabili da caratteristiche dell'ambientazione o da determinati attributi di un personaggio: si pensi a una storia ambientata all'interno del palazzo imperiale dove la presenza di vasi e dipinti antichi sarebbero giustificabili dalla collezione imperiale, oppure lo studio di un letterato in epoca Ming con una ricca collezione di reperti antichi. Eppure, sempre più spesso, scelte di questo tipo vengono eseguite in maniera inappropriata e ingiustificabile: se in un'ambientazione Ming sono presenti elementi che non comparvero in Cina fino al periodo Qing (1644-1912), o in un'ambientazione Tuoba Wei (386-534) compaiono elementi introdotti durante la dinastia Yuan (1279-1368), l'unica spiegazione plausibile sarebbe l'esistenza del viaggio nel tempo. L'inesattezza storica dietro queste scelte mostra un tentativo da parte di regie e produzioni di creare qualcosa che il pubblico possa da subito riconoscere come manifestazione di tutti quegli elementi convenzionalmente considerati parte dell'identità culturale cinese. Uno dei problemi associati al concetto convenzionale di *chineseness* è per l'appunto il forte riferimento a determinati elementi glorificati della tradizione cinese; tuttavia, come previamente discusso, la natura limitante di questa definizione spesso non tiene conto di un fattore: similmente a quanto precedentemente constatato con l'introduzione del concetto di "cultura di appartenenza", gli attributi associati all'ideale contemporaneo di identità culturale cinese furono estrapolati da epoche, culture ed etnie diverse che vissero sul suolo cinese nel corso di circa cinquemila anni, e non si addicono dunque a rappresentarne l'essenza culturale in qualsiasi periodo storico. Partendo da questo presupposto è comprensibile il motivo per cui in tempi più recenti – nell'arte come nella letteratura, nel cinema e nel teatro – si riconoscono modalità di rappresentazione dell'identità culturale cinese devianti dalla convenzione e dal modello tradizionale di *chineseness*.

A partire dalla prima metà del Novecento, vennero a svilupparsi due tendenze antitetiche nelle modalità di rappresentazione dell'identità culturale e nazionale, ovvero tradizionalismo e modernismo, alle quali si aggiunse poi una modalità sincretica data dall'unione delle due<sup>85</sup>. All'interno di questo spettro identitario, sebbene la tendenza a preservare la tradizione artistica e letteraria (o l'innovazione attraverso l'introspezione in esse) individuata nel tradizionalismo abbia trovato applicazioni anche in circostanze contemporanee, il concetto di modernismo, per quanto identifichi una tendenza a sovvertire la tradizione a favore dell'innovazione, rimase comunque legato ad implicazioni controverse quali l'occidentalizzazione. Col termine

---

<sup>85</sup> Julia F. ANDREWS, SHEN Kuiyi, *The art of modern China...*, op. cit., pp. 47-71.

modernismo ci si riferisce, infatti, a uno specifico stile ispirato alle avanguardie artistiche dell'inizio del Novecento, esso quindi non è più rappresentativo delle problematiche a cui va incontro l'arte contemporanea, risultando inappropriato allo scopo di descrivere l'evoluzione che questa tendenza subì nel corso della seconda metà del secolo. Al fine di disambiguare, dunque, la definizione di queste tendenze nell'arte contemporanea, è possibile identificare una tendenza alla rappresentazione culturale secondo un modello antropologico-strutturale, e una seconda tendenza alla rappresentazione secondo un modello post-strutturale<sup>86</sup>, distinguendo tre maggiori categorie di attributi culturali quali elementi tradizionali, elementi politici ed elementi economici e/o commerciali<sup>87</sup>. Nonostante questi due modelli solitamente siano impiegati nello studio della ridefinizione dell'identità di una diaspora, e raramente nel contesto della cultura d'origine, essi si prestano particolarmente bene alle circostanze cinesi alla svolta del secolo. Infatti, fu la prima ondata diasporica di *huaqiao* successivamente rientrata in Cina a istigare per la prima volta una possibile ridefinizione della propria identità culturale e delle sue modalità di rappresentazione<sup>88</sup>.

### 2.2.1 Rappresentazioni secondo il modello antropologico-strutturale

Si etichettano come rappresentazioni antropologiche-strutturali quelle espressioni di identità culturale che, impiegando determinati elementi della cultura tradizionale<sup>89</sup>, vengono alle volte fraintese come pura glorificazione e supporto della tradizione a svantaggio dell'innovazione. Applicando questo modello all'arte cinese moderna, post-moderna e contemporanea, si riconoscono in questa modalità alcuni degli attributi convenzionalmente associati al concetto tradizionale di *chineseness*, vale a dire: l'impiego di media e materiali tradizionali come la porcellana, il bronzo, l'inchiostro e il legno; l'espressione attraverso forme d'arte tradizionale quali la pittura di paesaggio, la calligrafia, la tessitura, la scultura e l'intaglio, la stampa e la rilegatura; l'integrazione di temi storici e culturali<sup>90</sup>. Questo tipo di rappresentazioni sono spesso predilette dal pubblico occidentale, e per questo motivo vennero incoraggiate in periodi

---

<sup>86</sup> Tobias WOFFORD, "Whose diaspora?", cit., p. 79.

<sup>87</sup> LIU Yuedi, "Chinese contemporary art: from de-chineseness to re-chineseness" in Mary BITTNER, LIU Yuedi, *Subversive strategies in contemporary Chinese art*, Leiden e Boston: Brill, 2011, pp. 66-68.

<sup>88</sup> BI Yannan 毕亚楠, "Liufa huaren yishujia dui zhongguo xiandai yishu de yingxiang 留法华人艺术家对中国现代艺术的影响" (L'influenza degli artisti soggiornanti in Francia sull'arte moderna in Cina) in *Yishu tansuo* 艺术探索 (Art Education), 2014.07, p. 153.

<sup>89</sup> Tobias WOFFORD, "Whose diaspora?", cit., p. 79.

<sup>90</sup> Patricia EICHENBAUM KARETZKY, "Contemporary art by Chinese diaspora...", cit., p. 269-278.

diversi dalle autorità centrali. Esse non sono tuttavia da fraintendersi per un semplice mantenimento dei canoni tradizionali privo di innovazione nel tempo, e sono da intendersi piuttosto come una sperimentazione introspettiva o una riscoperta di determinati aspetti propri delle arti tradizionali. È possibile distinguere queste rappresentazioni in tre macrocategorie sulla base degli attributi a cui esse sono ispirate: lingua e linguaggio, materiali e oggetti dell'arte tradizionale, e forme d'arte tradizionale. Queste categorie non sono da intendersi come autoesclusive, in quanto spesso e volentieri si complimentano a vicenda e risultano intrinsecamente legate (si veda ad esempio lingua e linguaggio con scrittura e calligrafia), o onnicomprensive, in quanto alcune modalità (come ad esempio la rappresentazione di soggetti della tradizione) non sono necessariamente sempre inscrivibili all'interno di un'unica categoria; tuttavia, esse riassumono le maggiori tendenze ad oggi osservabili nell'arte contemporanea.

### **Lingua e linguaggio**

La lingua costituisce un elemento chiave nella formazione dell'identità di un individuo<sup>91</sup>. Attraverso la sua struttura essa è in grado di determinarne la visione del mondo: il rapporto tra passato, presente e futuro, le gerarchie sociali, l'approccio nei confronti di temi specifici, e la definizione di cosa è considerato o meno un tabù<sup>92</sup>. Ne consegue dunque che un gruppo di individui che condividono la stessa lingua condivide in parte – per quanto altri fattori previamente menzionati incidano su esse – le stesse visioni del mondo, creando dunque un forte legame tra lingua, cultura e identità culturale. Lingua e cultura da sempre si evolvono in parallelo per rispecchiare determinati cambiamenti nella società a cui fanno riferimento; di conseguenza l'impiego della lingua come medium per la rappresentazione dell'identità culturale è frutto di un processo abbastanza spontaneo. Affermare ciecamente ciò sarebbe però errato e a dir poco riduttivo a causa dell'onnipresente conflitto tra identità nazionale e identità culturale, o, nel caso della Cina, tra diverse lingue e identità culturali.

Dalla sua apparizione, la lingua cinese fu soggetta a un'evoluzione alquanto intricata e non lineare, a tal punto che la lingua parlata fu spesso indipendente da quella scritta<sup>93</sup>. L'eterogeneità linguistica in quella che attualmente è la Cina ha radice nell'origine stessa della

---

<sup>91</sup> Fabio CAON, Sveva BATTAGLIA, Annalisa BRICHESE, *L'educazione interculturale...*, op. cit., pp. 97.

<sup>92</sup> Paolo E. BALBONI, Fabio CAON, *La comunicazione interculturale*, "Elementi", Venezia: Marsilio Editori, 2015, pp. 39-53.

<sup>93</sup> Magda ABBIATI, *La lingua cinese*, Venezia: Libreria editrice Cafoscarina, 1992, pp. 25-26.

civiltà cinese: nonostante la narrativa storica ufficiale si sia focalizzata infatti sulle Tre Dinastie (Xia: circa 2205-1751 a.C; Shang/Yin: circa 1751-1122 a.C.; Zhou: circa 1122-222 a.C.), numerosi ritrovamenti archeologici e fonti classiche dimostrano la coesistenza di diverse culture sul suolo cinese per tutto il periodo sopraindicato. Ne consegue dunque che nel corso di questa coesistenza le suddette culture svilupparono lingue e usanze diverse, come dimostrato dalle fonti classiche, le quali narrano di differenze linguistiche talmente marcate che persino gli abitanti di stati confinanti non avevano modo di capirsi<sup>94</sup>, fatta eccezione per gli individui di alto rango associati alla corte, i quali riuscivano a comunicare tra loro utilizzando la lingua dei testi<sup>95</sup>. Queste diverse lingue parlate diedero origine a diverse grafie associate ad aree geografiche differenti, manifestandosi nel clima di disgiunzione, militanza, e instabilità politiche del tardo periodo Zhou<sup>96</sup>. L'unificazione della lingua e della grafia sotto Qin Shi Huangdi fu breve tanto quanto la sua dinastia, e già in epoca Han emersero discrepanze tangibili tra i testi sopravvissuti al rogo dei libri del 213 a.C. e le loro successive riedizioni. Sulla base di questi ultimi fu artificialmente elaborato il *wenyan* 文言, la lingua scritta rimasta pressoché immutata fino all'inizio del Novecento<sup>97</sup>.

L'uniformazione della lingua scritta che risultò nella creazione del *wenyan* non è tuttavia l'unico esempio di fabbricazione linguistica nella storia della lingua cinese. Le diverse lingue parlate già presenti sul suolo cinese agli albori delle civiltà si evolsero nei secoli fino a risultare nelle odierne varietà linguistiche comunemente – ed erroneamente – appellate col nome di “dialetti”, nonostante sarebbero per l'appunto da considerarsi lingue distinte. Fino all'inizio del secolo scorso, ancora una volta, l'unica “lingua franca” fu la lingua parlata da funzionari e ufficiali di corte, una variante del dialetto pechinese conseguentemente chiamata *guanhua* 官话, letteralmente “lingua ufficiale”<sup>98</sup>. Con l'insorgere del movimento Nuova Cultura e, successivamente, del movimento del Quattro Maggio, sul piano linguistico, i primi anni del Novecento furono caratterizzati da un acceso dibattito, ispirato dal movimento di unificazione della lingua scritta e parlata in Giappone *genbun itchi* 言文一致 (*yanwen yizhi* in cinese). Il dibattito linguistico dell'inizio del Novecento risultò in una nuova ondata di

---

<sup>94</sup> Giorgio Francesco ARCODIA, Bianca BASCIANO, *Linguistica cinese* (Linguistica e linguistiche), Bologna: Patron editore, 2016, p. 25.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>96</sup> YANG Xiaoneng, “New with old: Gu Wenda's art and Chinese traditions” in *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 2, no. 4, 2003, p. 14.

<sup>97</sup> Magda ABBIATI, *La lingua cinese*, *op. cit.*, pp. 27-30.

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 31.

popolarizzazione dell'uso del *baihua* 白话 in letteratura per mano di grandi nomi dell'epoca quali lo scrittore Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) e il fondatore del PCC Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942). Precedentemente, i *sidamingzhu* 四大名著 o Quattro grandi classici della letteratura cinese<sup>99</sup> furono scritti in *baihua*, e molti scrittori decisero di riadottarlo in quanto più semplice e simile alla lingua parlata. Al dibattito fecero seguito numerose sperimentazioni al fine di creare una lingua scritta che si addicesse a quella parlata, risultanti in diverse proposte di scrittura fonetica e alfabetica – successivamente scartate – e l'introduzione della scrittura orizzontale da sinistra a destra secondo la maniera delle lingue europee, osservabile per la prima volta nelle riviste mensili e settimanali della Società Creazione<sup>100</sup>.

La lingua cinese standard come la si conosce oggi è frutto di due fabbricazioni artificiali successive alla fondazione della RPC: la prima per quanto concerne il miscuglio di suoni e pronunce delle varietà meridionali applicati a una base data dalle varietà pechinesi che risultò nella creazione del *putonghua* 普通话 sul piano della lingua parlata; la seconda, sul piano della lingua scritta, derivò invece dalla semplificazione dei caratteri approvata nel 1956 e implementata nel 1964 dal PCC al fine di incrementare il tasso di alfabetizzazione all'interno del Paese<sup>101</sup>. Ne consegue dunque che la lingua cinese di per sé sia diventata tanto artificiosa quanto il concetto tradizionale di *chineseness*, dando origine ancora una volta ad un'espressione d'identità culturale alquanto fittizia e fortemente idealizzata. Come può allora la lingua costituire un medium di rappresentazione di genuina identità culturale senza ricadere nella pura esaltazione di un falso mito? Essenzialmente ciò è possibile prendendo due misure: 1) rendendosi consapevoli dell'artificialità di questa forma d'espressione; 2) affiancandovi altre forme espressive ad essa sinergiche, quali ad esempio il linguaggio, per comunicare il messaggio desiderato. Lingua e linguaggio non sono qui da confondersi, in quanto sebbene la lingua sia di per sé una forma di linguaggio, il linguaggio nelle sue diverse forme può oltrepassare determinate barriere imposte dalla lingua e richiamare alla mente determinate azioni, reazioni, e codici<sup>102</sup>. Per citare un esempio che si leghi all'ambito di studio e rimanere

---

<sup>99</sup> Il termine fa riferimento a quattro grandi romanzi quali *Sanguo yanyi* 三国演义 (Romanzo dei Tre Regni), *Shuihu zhuan* 水浒传 (I Briganti/Sul bordo dell'acqua), *Xiyou ji* 西游记 (Viaggio in Occidente), e *Honglou meng* 红楼梦 (Il sogno della camera rossa). Per approfondimenti si rimanda a Wilt IDEMA, Lloyd HAFT, *Letteratura cinese*, edizione italiana a cura di Marco CERESA, tr. Monica MORZETTI, Venezia: Cafoscarina, 2008.

<sup>100</sup> SHIH Shu-mei, *The lure of the modern...*, *op. cit.*, loc 1545.

<sup>101</sup> Magda ABBIATI, *La lingua cinese*, *op. cit.*, pp. 41-47.

<sup>102</sup> Paolo E. BALBONI, Fabio CAON, *La comunicazione interculturale*, *op. cit.*, pp. 39-91.

in campo artistico-linguistico, si immagini un'iscrizione su un bronzo di epoca Zhou e un'iscrizione su un peso di epoca Qin. Entrambe le iscrizioni saranno scritte in un cinese arcaico che non permette a una prima lettura di capirne appieno il contenuto: questa è una barriera data dalla lingua. Eppure, osservando il tipo di grafia impiegata nelle due iscrizioni – senza la necessità di riuscire effettivamente a leggerle – è possibile dedurre da subito che si tratta di oggetti appartenenti a queste due epoche: questa è una soluzione di linguaggio.

Essendo l'arte principalmente un linguaggio non verbale e primariamente visivo (fatta eccezione per alcune forme di performance), proprio grazie alla componente grafica facilmente identificabile data dai caratteri<sup>103</sup>, è possibile giocare su questi due elementi al fine di rappresentare la propria identità culturale. I primi esperimenti a tal fine sono osservabili in maniera chiara sui design di copertina di molte riviste degli anni Trenta e Quaranta a cura di Qian Juntao 钱君匋 (1907-1998) e altri come lui, all'interno del quale i caratteri del titolo furono scritti usando una grafia calligrafica o arcaica per richiamare visivamente un elemento culturalmente identificante a scapito della leggibilità del titolo stesso<sup>104</sup>. Tuttavia, gli esperimenti artistici successivi all'apertura negli anni Ottanta, e, in particolare, le elaborazioni di quel periodo di artisti come Gu Wenda e Xu Bing, elevarono ulteriormente questo concetto.

Le opere degli anni Ottanta di Gu Wenda e Xu Bing sono definibili rappresentazioni d'identità culturale secondo il modello antropologico-strutturale, e ne rappresentano forse l'esempio più lampante. Entrambi gli artisti giocarono sull'assenza di significato della lingua con i loro pseudo-caratteri, richiamando allo stesso tempo codici visivi ben definiti e facilmente identificabili a livello di linguaggio. Scomponendo e ricomponendo la lingua scritta, sebbene utilizzassero grafie diverse e codificassero differenti elementi culturali, entrambi gli artisti riuscirono a reinventarla, mantenendo comunque l'elemento grafico altamente riconoscibile dei caratteri cinesi. Gli pseudo-caratteri di Gu Wenda in *Lost dynasty series* (fig. 1), così quanto quelli successivamente creati da Xu Bing in *Book from the sky* (fig. 2), risultano a un primo fugace sguardo estremamente convincenti nella loro furtiva allusione e dissimulazione del

---

<sup>103</sup> ZHAO Yiwei 赵一玮, ZHANG Qian 张倩, "Zhongguo chuantong wenhua zai dangdai yishu zhong de yingyong yu chuancheng – cong hanzi, jianzhi, piying kan dangdai sheji 中国传统文化在当代艺术中的应用与传承—从汉字、剪纸、皮影看当代设计" (Uso ed eredità della cultura cinese tradizionale nell'arte contemporanea – guardando al design contemporaneo dal punto di vista di caratteri, carta e ombre) in *Art Panorama*, 2016.4, p. 124.

<sup>104</sup> MOU Jian 牟健, "Qian Juntao shuji fengmian sheji 'tu'an' fengge shanbian tanwei 钱君匋书籍封面设计'图案' 风格嬗变探微" (Una minuziosa analisi dell'evoluzione stilistica del 'tu'an' all'interno dei design di copertina di Qian Juntao) in *Zhongguo chubanshan* 中国出版 (China publishing journal), 2020.7, pp. 66-67.



sistema di scrittura tradizionale pre-semplificazione del 1956. Ciò è dato dalla minuziosa introspezione volta a stabilire quali attributi costituiscano la credibilità di un carattere vero e proprio. Nel caso di *Lost dynasty series*, la credibilità iniziale è data dalle linee curve delle grafie arcaiche e alcune forme che lasciano intendere a possibili ideogrammi, i quali, nella loro similitudine a questo tipo di grafie, richiamano subito alla mente dell'osservatore un qualcosa di illeggibile, facendo sì che egli si rassegni nel tentativo di leggerli e indagare oltre sulla natura e il significato dell'iscrizione. Il loro inserimento in una griglia per la copiatura calligrafica li lascia poi passare, a una prima occhiata, per esercizi di copiatura nella grafia arcaica, spogliandoli ulteriormente di qualsivoglia significato. Analogamente, ma al contempo in maniera opposta, i caratteri inventati di *Book from the sky* risultano convincenti a causa della loro struttura e dell'alta leggibilità della grafia in stile regolare in cui sono stampati: la creazione dei caratteri ha alla base radicali e componenti realmente esistenti, ai quali vengono aggiunti o rimossi tratti, o associate altre componenti. Insieme alla chiarezza dello stile regolare, e la presentazione delle stampe in libri rilegati nella maniera tradizionale e rotoli verticali e orizzontali, l'opera nel complesso dà all'osservatore l'illusione di poter effettivamente leggere il testo e comprenderne il contenuto.



Figura 1: *Lost dynasty series A no. 1*, Gu Wenda, 1983, Inchiostro su carta, 66x96.5 cm, wendagu.com

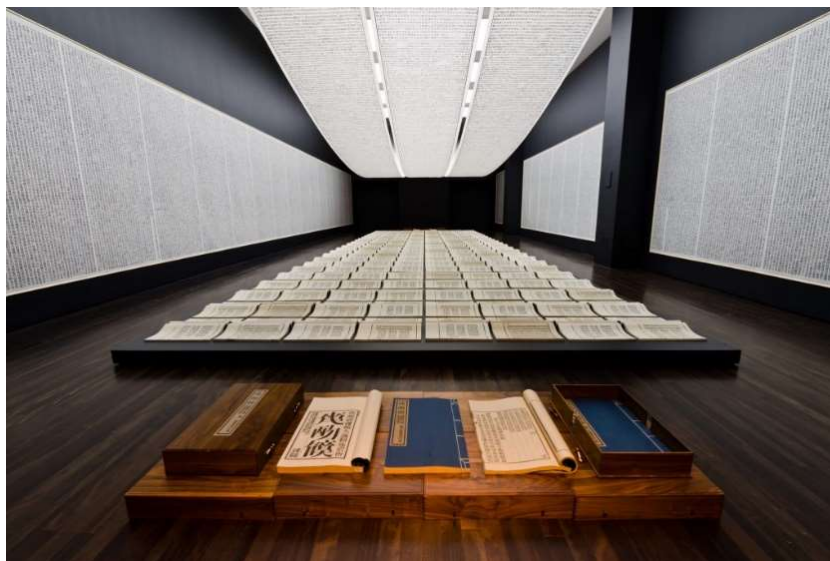


Figura 2: *Book from the Sky*, Xu Bing, 1987-91, media misti, installazione al Blanton museum of art nel 2016, xubing.com

In entrambe le opere, la lingua è priva di significato, ridotta a semplici simboli inventati frutto di un processo puramente artificiale; eppure, il linguaggio visivo non verbale con cui esse vengono presentate riesce inconsciamente a convincere il pubblico del contrario. È il linguaggio impiegato in queste opere a trasmettere il messaggio desiderato, evidenziando non solo l'artificialità e la falsità che si nasconde dietro al concetto di *chineseness*, ma soprattutto quanto, attraverso una rifinita cura di alcuni attributi stereotipici della tradizione, sia possibile convincere il pubblico che il prodotto fittizio ed artificialmente creato sia invece attendibile e veritiero. La rappresentazione dell'identità culturale è costituita a livello superficiale dall'impiego dei caratteri e da altri elementi culturali come la griglia per la copiatura, i libri stampati, e i rotoli verticali o orizzontali. Tuttavia, a un livello più profondo essa è costituita dalla comprensione profonda delle implicazioni di questi elementi e dalla consapevolezza di cosa abbia causato la perdita di significato dietro ad alcuni codici: la ripetizione, un'arma a doppio taglio. Una delle principali motivazioni dietro le inconsistenze che ad oggi si possono osservare nelle rappresentazioni di *chineseness* ufficialmente sponsorizzate è la ripetizione priva di comprensione, vale a dire la ripresa dello stesso elemento o attributo culturale senza capire cosa effettivamente lo renda importante. La consapevolezza degli attributi problematici della propria cultura da parte di questi due artisti riporta nuovamente al concetto di "cultura d'appartenenza". Infatti, osservando l'espressione d'identità culturale presentata da queste opere, è possibile dedurre che il rifarsi a una tradizione di cui ormai non si comprendeva più il

significato, continuando ad imitarla in nome di un ideale di *chineseness* inventato, fu per questi due artisti un aspetto fondante dell'essere cinese al tempo della creazione di queste opere.

### **Oggetti e materiali dell'arte tradizionale**

Come insegnano l'antropologia e l'archeologia, il tipo di oggetti e i materiali impiegati nella loro creazione possono dire molto su una cultura, dalla presenza o mancanza di una scala gerarchica della società in questione, al tipo di dieta, attività e credenze praticate dai suoi membri. Al giorno d'oggi, per quanto si possa erroneamente pensare che determinate osservazioni siano applicabili solo alle culture di un passato incredibilmente remoto, oggetti e materiali perseverano nel loro ruolo di strumenti comunicativi nel raccontare silenziosamente la storia di un individuo e della società in cui vive. Determinati oggetti e materiali nello specifico fungono da *status symbol*, prestandosi, dunque, particolarmente bene allo scopo della rappresentazione identitaria, soprattutto dell'identità culturale, proprio in virtù del fatto che questi *status symbol* si identificano in oggetti e materiali diversi a seconda della cultura a cui essi si riferiscono<sup>105</sup>. Come previamente menzionato, prendendo però l'esempio della Cina, in funzione del fatto che nel corso dei millenni coesisterono e si susseguirono numerose culture e dinastie, questi *status symbol* che facevano riferimento a una cultura e un'epoca precisa, assunsero dunque significati diversi nel corso della storia. Al fine di fornire un quadro quanto più completo possibile per poter proseguire questa esplorazione delle modalità strutturali di rappresentazione dell'identità, si elencano di seguito alcuni oggetti e materiali spesso impiegati nella rappresentazione culturale. Si discuterà inoltre l'importante ruolo che essi ricoprono nella storia, perché, come menzionato nel paragrafo precedente, per comprendere appieno il valore di un importante attributo culturale è prima necessario capire cosa lo rende tale.

**Bronzo:** Se si chiedesse ad un passante per strada quale oggetto o materiale secondo lui è più rappresentativo della cultura cinese, seguendo l'idealizzazione stereotipica di *chineseness*, egli risponderebbe con molta probabilità porcellana (pensando nello specifico alle porcellane bianche e blu) o seta, dimenticando però uno dei materiali più significativi all'interno della tradizione cinese: il bronzo. Il bronzo e le diverse varietà di oggetti da esso forgiate furono lo *status symbol* per eccellenza nel periodo delle Tre Dinastie, in quanto ad esso si associa la

---

<sup>105</sup> Paolo E. BALBONI, Fabio CAON, *La comunicazione interculturale, op. cit.*, p. 68.

nascita dello stato e della civiltà in Cina<sup>106</sup>. Nel periodo pre-imperiale, un oggetto in bronzo poteva assumere funzione rituale sia in orizzontale – in quei riti volti prevalentemente al rafforzamento dell’unione comunitaria – che in verticale – in quei riti in cui l’oggetto in questione rappresentava una deroga di potere dall’incaricato celeste (il sovrano possedente il mandato dal Cielo) a un vassallo – a seconda della forma dell’oggetto e della motivazione dietro la sua forgiatura. Dopo la caduta della dinastia Zhou il bronzo perse in parte la sua funzione di *status symbol*, e, specialmente in epoca Ming e Qing, si iniziò a considerare questi oggetti come puri reperti da collezione da esporre nel proprio giardino e sfoggiare davanti al proprio circolo di intellettuali. Nell’arte contemporanea questi oggetti in bronzo sono spesso usati per richiamare alla mente dell’osservatore una determinata ritualità, spesso – ma non sempre – legata a un’implicazione fortemente confuciana<sup>107</sup>.

**Giada e pietra:** Ad accompagnare le diverse culture coesistite sul suolo cinese sin dall’età predinastica furono gli artefatti in giada – o sarebbe meglio dire, nefrite – e sepolcri in pietra. Nei sepolcri di culture neolitiche – quali ad esempio la cultura Hongshan (circa 4500/4000-2900 a.C.) – la presenza di artefatti in giada rappresentava un vero e proprio *status symbol* volto a distinguerne il proprietario dal resto della popolazione, evidenziando dunque l’esistenza di una qualche forma di stratificazione gerarchica<sup>108</sup>. Nei secoli successivi, col susseguirsi ciclico di numerose dinastie e scuole di pensiero, la giada assunse connotazioni mistiche e religiose, come poteri sovranaturali legati al Cielo e all’oltretomba, e diventò inoltre simbolo di benevolenza e buoni valori del proprietario di tali oggetti<sup>109</sup>. Per questo motivo, l’impiego della giada come materiale nell’arte contemporanea funge da richiamo alla sua ricca longevità come simbolo culturale, in rappresentanza sia di valore, bellezza e preziosità, che morale, misticismo e potere. Similmente, la pietra nella sua eterna durezza fu un materiale onnipresente nella cultura cinese. Al di fuori del suo impiego in funzione architettonica-sepolcrale-monumentale, sin dall’epoca Han, sulla pietra furono incisi i classici e altre informazioni testuali e iconografiche considerati intrinseci alla società dell’epoca, importanti

---

<sup>106</sup> Sabrina RASTELLI, *L’arte cinese. 1. Dalle origini alla dinastia Tang (6000 a.C. – X secolo d.C.)*, “Piccola storia dell’arte”, Torino: Einaudi, 2016, p. 22-24.

<sup>107</sup> CHA Xiaoyu 查小雨, “Zhongguo dangdai yishu zhong de cuantong wenhua yuansu yingyong yanjiu 中国当代艺术中的传统文化元素应用研究” (Un’analisi dell’uso di elementi della cultura tradizionale all’interno dell’arte cinese contemporanea) in *Dazhong wenyi* 大众文艺, 2018.10, p. 89.

<sup>108</sup> Sabrina RASTELLI, *L’arte cinese...*, *op. cit.*, p. 9-11.

<sup>109</sup> CHANG Xiaoqing 常晓琼, “Zhongguo chuantong cailiao zai dangdai yishu zhong de yunyong yu yanzhan 中国传统材料在当代艺术中的运用与延展” (Uso e popolarizzazione dei materiali cinesi tradizionali all’interno dell’arte contemporanea) in *Art China*, 2022.1, pp. 106-107.

abbastanza da essere preservati in questo modo. Pietra e roccia assunsero poi significati diversi a partire dall'epoca Song (960-1279), in cui vennero considerate le "ossa della Terra", manifestazione del legame fra Uomo e Natura, evolvendosi sulla base di questo concetto fino a diventare parte integrante dell'identità del letterato, di cui diventò simbolo in pittura e architettura all'interno dei giardini in epoca Ming e Qing. Nell'arte contemporanea, l'uso o l'allusione a roccia e pietra richiama spesso la cultura alta di epoca imperiale.

**Seta:** Continuando sul filone della longevità in funzione di simbolo della cultura cinese, vi è poi la seta. Sebbene l'alto grado di deperibilità del materiale abbia rappresentato una difficoltà nel datare precisamente la sua scoperta attraverso scavi archeologici, secondo le credenze popolari e alcune leggende, la sua produzione avrebbe avuto origine agli albori stessi della civiltà. La tradizione racconta che la coltivazione dei bachi da seta e la tecnica di tessitura di quest'ultima fu scoperta dall'Imperatore Giallo e sua moglie, Madama Xiling, e trasmessa ai loro discendenti, i quali avrebbero custodito e tramandato quest'arte per millenni<sup>110</sup>. Per secoli, ben prima dell'esportazione di porcellane bianche e blu in Europa, la seta fu sinonimo di Cina agli occhi del mondo. Essa si presta, dunque, particolarmente bene come medium di rappresentazione dell'identità culturale nell'arte, nella quale viene impiegata sia in tessitura che nella sua forma grezza, con l'uso di bachi da seta ancora vivi e in atto di produzione, manifestando un'arte primordiale simbolo di una cultura resiliente, sopravvissuta nei millenni.

**Porcellana:** Uno dei materiali ad oggi considerati più iconici della cultura cinese – causa principalmente la popolarizzazione delle cosiddette *chinoiserie* tra borghesia e nobiltà europea come *status symbol* a partire dal XVIII secolo – è di certo la porcellana. Sebbene la varietà bianca e blu sia certamente più iconica a detta di quegli individui che conoscono la Cina solo attraverso il filtro culturale dell'Occidente, la produzione di porcellana ha una storia ben più antica. Tralasciando l'ambiguità del termine "porcellana" data dalla doppia interpretazione in lingua cinese (indicherebbe infatti tutti gli oggetti cotti ad alta temperatura, non solo gli oggetti dal corpo bianco come si intende in Europa), gli esperimenti che portarono alla sua produzione ebbero inizio nel VI secolo, in epoca Tang<sup>111</sup>. Nonostante in quel periodo fossero già state stabilite fornaci in diversi luoghi dell'impero, nei secoli successivi, la produzione di porcellana venne a legarsi alle fornaci di Jingdezhen. Le fornaci di Jingdezhen furono così rinominate durante l'era Jingde 景德 (1004-1007), in onore dell'imperatore Song Zhenzong 宋

---

<sup>110</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., p. 339.

<sup>111</sup> Sabrina RASTELLI, *L'arte cinese...*, op. cit., pp. 212-213.

真宗 (968-1022), grande ammiratore delle porcellane ivi prodotte, il quale rese le fornaci tributarie ufficiali della famiglia imperiale<sup>112</sup>. Osservando l'evoluzione della ceramica e della porcellana da allora, è possibile notare come anch'essa in determinati periodi abbia costituito lo *status symbol* per eccellenza, con la svalutazione di determinati generi e stili di invetriatura ogni qualvolta la varietà prediletta dalla famiglia imperiale fosse divenuta ottenibile anche da nobili o dalla *gentry*. Le porcellane bianche e blu considerate iconiche della cultura cinese non comparvero fino all'epoca Yuan, quando grazie alla Pax mongolica, il commercio con il medio-oriente introdusse in Cina il cobalto e oggetti in ceramica con esso decorati, fornendo dunque lo spunto iniziale per la loro creazione. Il corpo in porcellana, piuttosto che altri tipi di ceramica, rendevano l'oggetto più prezioso delle sue controparti medio-orientali. L'uso del cobalto come pigmento decorativo fu fondamentale a questo genere, in quanto, a differenza del rame, esso non cambiava colore a seconda della temperatura o il livello di ossidazione al momento della cottura. Il rame venne precedentemente usato come materiale decorativo in alcuni tipi di ceramica, e successivamente in esperimenti di poco successo su porcellane bianche e rosse, quando, con l'avvento della dinastia Ming e la fine della Pax mongolica, il cobalto diventò un pigmento più costoso e meno accessibile. Nell'arte contemporanea, la porcellana è impiegata nella sua varietà bianca e blu quando si vuole alludere alla nobiltà e alla grandezza della tradizione imperiale (solitamente a scopo satirico), e nella sua varietà priva di decorazioni per rappresentare un certo tipo di purezza. La porcellana è impiegata poi in tutte le sue forme decorate, invetriate e variopinte, quando l'enfasi non vuole essere sul messaggio visivo della decorazione tradizionale o dell'assenza di quest'ultima, ma piuttosto sulla subdola implicazione del medium usato, rimanendo in sottofondo al messaggio principale dell'opera.

**Carta:** La carta, in funzione di una delle quattro grandi invenzioni cinesi – sebbene la data tradizionale del suo avvento in Cina sia stata contestata da alcuni ritrovamenti archeologici –, costituisce ovviamente un medium adatto alla rappresentazione identitaria, sebbene possa assumere accezioni diverse a seconda del suo impiego. L'uso della carta nella cultura cinese ha natura duplice: la prima in linea con la cultura alta, la seconda originaria della tradizione popolare. Infatti, sebbene la carta fosse uno dei materiali prediletti dai letterati nella pittura a inchiostro, non si può comunque non far menzione dell'arte popolare del ritaglio<sup>113</sup>, praticata

---

<sup>112</sup> “Jingdezhen” in *Encyclopaedia Britannica*, 2017, <https://www.britannica.com/place/Jingdezhen>, 13-03-2022.

<sup>113</sup> LI Bihong 李碧红, “Zhongguo chuantong wenhua yuansu zai dangdai yishu zhong de chuangxin biaoda 中国传统文化元素在当代艺术中的创新表达” (Elementi della cultura cinese tradizionale all'interno delle espressioni innovative dell'arte contemporanea) in *Journal of Nanjing Arts Institute (Fine arts and design)*, 2015.3, pp. 175-176.

solitamente da donne e analfabeti<sup>114</sup>. L'impiego della carta nell'arte contemporanea può dunque rappresentare due facciate antitetiche della cultura cinese a seconda della maniera in cui essa viene impiegata. Nella sua forma grezza o rifinita tramite il ritaglio, essa porta alla luce ancora una volta quanto l'ideale di *chineseness* convenzionalmente diffuso non sia rappresentativo di determinate sfaccettature della cultura cinese.

**Legno e bambù:** Bambù, pruno, orchidee, e crisantemi furono tradizionalmente conosciuti come *si junzi* 四君子, o quattro gentiluomini, sulla base del loro legame con la cultura alta dei letterati, specialmente a partire dall'epoca Song<sup>115</sup>. Tralasciando la loro efficacia in funzione di strumenti di tortura naturale e la capacità scenica di donare un sapore orientale ad ogni ambientazione, essendo associati all'artigianato e all'architettura nel loro uso pratico, ma al letterato nell'uso simbolico, anche legno e bambù furono quindi due materiali caratteristici della tradizione culturale. Per questo motivo, essi si prestano piuttosto bene alla sua rappresentazione nell'arte contemporanea, sia in maniera volontaria con la scelta consapevole di questo materiale, che in maniera involontaria, ad esempio quando il soggetto dell'opera è un oggetto di mobilio associato alla tradizione e realizzato in questo materiale.

### Forme d'arte tradizionale

L'ultima modalità di rappresentazione secondo il modello antropologico-strutturale ad essere introdotta è forse quella che presenta le maggiori difficoltà nell'essere definita e categorizzata: l'uso o la rielaborazione di forme d'arte tradizionali quali pittura a inchiostro, calligrafia e pittura di paesaggio. Questa difficoltà scaturisce principalmente dalla facilità con cui queste tre forme di rappresentazione si sovrappongono ad altre modalità e si intrecciano a vicenda. Queste tre forme proprie dell'arte tradizionale, per secoli intrinseche alla tradizione dei letterati, a differenza delle altre due modalità di rappresentazione previamente menzionate, racchiudono già in sé la capacità di rappresentare un medium d'espressione personale oltre che culturale. Esse costituiscono dunque una manifestazione di identità culturale più vicina al concetto di "cultura di appartenenza", piuttosto che un'impersonale visione di *chineseness*.

---

<sup>114</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., p. 331.

<sup>115</sup> CHANG Xiaoqing 常晓琼, "Zhongguo chuantong cailiao... 中国传统材料..." (Uso e popolarizzazione dei materiali cinesi tradizionali...), cit., p. 108.

Partendo dalla calligrafia, su essa ci si sofferma qui molto brevemente a causa della sua sovrapposizione con lingua e linguaggio. La tradizione dei letterati vide in essa una manifestazione visiva dell'interiorità dell'individuo: secondo questa convenzione culturale, giudicando l'uso del pennello nella delicatezza o nella decisione delle pennellate, la fluidità dell'inchiostro, la maestria in un determinato stile, e la spontaneità dei tratti, era possibile risalire agli ideali, alla morale e al grado di erudizione di un determinato individuo. Nel suo uso tradizionale, la componente grafica della lingua scritta cinese, a differenza di altre lingue, fornì, infatti, un mezzo con cui trasmettere al contempo due messaggi: uno testuale, dato dal contenuto dell'enunciato scritto, e l'altro estetico, costituito invece dalla grafia in cui il testo era scritto. Gli artisti contemporanei, come visto in precedenza, si avvantaggiano spesso nelle loro opere della componente grafica, spogliando quella testuale della sua importanza attraverso l'uso di pseudo-caratteri privi di significato o compiendo un'azione ripetuta di riscrittura fino a che il testo originale perde di significato<sup>116</sup>. L'enfasi sull'elemento estetico a scapito del significato, oltre che rappresentare una sovversione della convenzione tradizionale di *chineseness*, può essere interpretato anche come una pungente metafora nei confronti di quest'ultima: questo concetto perpetuò per secoli l'idea che il principale valore della calligrafia fosse proprio il suo estetismo, focalizzandosi sulla forma, ripetendo l'azione di copiatura fino a che la maestria in un determinato stile fosse stata raggiunta. Partendo da questo presupposto, anche nella tradizione, in determinati contesti, il contenuto non è così importante, ridotto a un mero capro espiatorio per sfoggiare le proprie abilità calligrafiche.

Sullo stesso filone rappresentativo segue poi la pittura di paesaggio. Sebbene essa presenti attributi iconografici ricorrenti quali monti, fiumi, rocce e vegetazione, tuttavia tali attributi possono essere impiegati liberamente dall'artista per raffigurare il proprio stato interiore, rimanendo comunque entro i canoni artistici della tradizione. La composizione di un paesaggio, accenni a nebbia e/o vento, la superficie tranquilla o velata dagli elementi dei corsi d'acqua, alberi dai tronchi nodosi e ricurvi, la monumentalità dei monti, il ritmo con cui determinati elementi vengono ripetuti, la forma delle rocce, la rigogliosità o la scarsità della vegetazione, l'avviluparsi dei sentieri, l'isolazione di eventuali edifici, sono tutti attributi interpretabili come manifestazioni visive dello stato d'animo dell'artista al momento della

---

<sup>116</sup> Maxwell K. HEARN, *Ink art: past as present in contemporary China*, New York: Metropolitan museum of art, 2014, pp. 37-70.



creazione, in quello che Uli Sigg definisce “paesaggio concettuale”<sup>117</sup>. L’arte di paesaggio crebbe in popolarità tra i letterati già all’inizio del periodo Song, quando la figura del letterato era ancora equivalente a quella di funzionario imperiale. In quel frangente, la ricerca della realtà nella rappresentazione visiva di un paesaggio percorribile con lo sguardo fu frutto delle responsabilità burocratiche degli artisti, i quali usarono il paesaggio come una forma di evasione dalla realtà amministrativa legata alla corte. Dal tardo periodo Song, il paesaggio iniziò ad assumere un significato più profondo e metafisico, rappresentativo dell’emotività dell’artista attraverso la sua struttura anatomica, e da allora, per secoli, esso incarnò nelle sue diverse rappresentazioni timori e inquietudini, speranze e ideali, accompagnato da pace o conflitti nell’Impero. Non c’è dunque da stupirsi che un genere tanto ingranato nell’arte tradizionale quanto concessivo nell’espressione individuale sia stato riscoperto e reinventato dagli artisti contemporanei come mezzo per veicolare la propria identità culturale attraverso la ricreazione di paesaggi iconici di maestri di epoche passate, la creazione di nuovi paesaggi (esistenti o completamente immaginari), attraverso gli strumenti tradizionali o l’impiego di nuove tecniche e tecnologie<sup>118</sup>.

La pittura a inchiostro, come categoria, comprende in realtà le due appena menzionate. Tuttavia, si inserisce in questa argomentazione in quanto nella sua riduttiva genericità può riferirsi ad altri generi convenzionali della tradizione come il ritratto – di letterati, imperatori, concubine, saggi, bambini che giocano, celebrazioni, figure religiose, e così via, sui quali non ci si sofferma qui in quanto rappresentazioni facilmente identificabili – e l’astrattismo. Sebbene in Cina quest’ultimo non abbia raggiunto la propria forma definitiva fino alle ultime decadi del secolo scorso, esperimenti di astrattismo comparvero già nel tardo periodo Tang, con tecniche come lo spruzzo e la stesura dell’inchiostro con o senza il pennello<sup>119</sup>. Su questa traccia, i letterati di epoca Song rifiutarono le convenzioni estetiche della pittura dell’epoca, ricorrendo all’inchiostro per enfatizzare l’aspetto semplice e amatoriale della propria arte, abbandonando in parte la rappresentazione accurata della realtà a favore di una rappresentazione simil-calligrafica, da cui poter evincere con una sola occhiata i valori e gli ideali dell’artista. Un simile rigetto per le rappresentazioni realistiche divenne presente anche nell’arte religiosa: la semplicità e la spontaneità dello stile calligrafico dei letterati si allineava a livello ideologico

---

<sup>117</sup> Uli SIGG, Britta ERICKSON, HU Mingyuan, *Shanshui: landscape in contemporary Chinese art (Contemporary works from the Sigg collection)*, Stoccarda e Berlino: Hatje Cantz, 2011, p. 19.

<sup>118</sup> Maxwell K. HEARN, *Ink art...*, *op.cit.*, pp. 73-137.

<sup>119</sup> *Ibid.* p. 39.

con la corrente buddhista Chan. La predilezione dei monaci Chan per la spontaneità venne mostrata anche nel tipo di ceramiche da essi predilette, denominate *jian* 建 dalla fornace di produzione, le cui uniche decorazioni erano realizzate tramite una reazione chimica al momento della cottura causata dalla presenza di ferro nell'invetriatura densa. Il ricorso nell'arte moderna, post-moderna e contemporanea all'astrattismo nell'uso di inchiostro o di altri materiali meno convenzionali può dunque considerarsi una rappresentazione identitaria che si rifà in qualche modo alla tradizione artistica religiosa e dei letterati. Esso non è da fraintendersi per una mera volontà di copiare l'occidente, come una visione eccessivamente eurocentrica vorrebbe invece far pensare. Come appena dimostrato, sebbene il raggiungimento di un'arte che abbandona totalmente i canoni della rappresentazione sia stata raggiunta solo di recente dopo il contatto con l'arte occidentale, il concetto di creazione spontanea che supera i limiti delle convenzioni estetiche era già presente nella cultura cinese da secoli.

### **2.2.2 Rappresentazioni secondo il modello post-strutturale**

Si etichettano come rappresentazioni post-strutturali quelle espressioni di identità che sovvertono la convenzione rifacendosi ad elementi culturali non comunemente associati alla tradizione<sup>120</sup>, principalmente di natura sociopolitica e socioeconomica. A differenza delle rappresentazioni secondo il modello antropologico-strutturale, questo tipo di espressioni d'identità culturale sembrano essere apprezzate perlopiù da una comunità di nicchia, che spesso e volentieri le interpreta in maniera errata sulla base dei propri filtri culturali. Esse sono spesso etichettate come rappresentazioni “non abbastanza cinesi” in Occidente, a tal punto che gran parte della letteratura specialistica le ignora quasi totalmente quando si parla di identità culturale. Tuttavia, allo stesso tempo, esse vengono alle volte additate malevolmente in Cina in quanto andrebbero – secondo il consenso generale – a ricadere negli stessi pregiudizi e preconcetti dell'Occidente con la loro critica sociale, approfittando dunque di un danno alla propria cultura. Sulla base delle teorie di Gell, ci si trova qui in disaccordo con queste due posizioni estremamente critiche di questo modello, supportando invece la visione di Peng Feng. Secondo lo studioso, questo tipo di espressione è valido tanto quanto le forme tradizionali, se non addirittura più genuino, in quanto gli artisti non fanno affidamento sul concetto convenzionale di *chineseness*, ma piuttosto si basano sulle proprie esperienze e sull'idea di

---

<sup>120</sup> Tobias WOFFORD, “Whose diaspora?”, cit., p. 79.

cultura da loro percepita in maniera innovativa<sup>121</sup>. Per questa modalità di rappresentazione si individuano due tendenze prevalenti: l'appropriazione politica e il ricorso all'elemento di shock. Ancora una volta è necessario ribadire che queste categorie non sono da intendersi come autoesclusive e/o onnicomprensive di ogni singola opera mai creata secondo questa modalità. Esse sono dettate dalla necessità umana di definire ed etichettare ogni cosa nell'approccio ad argomenti così vasti e variegati, specialmente negli stadi iniziali dell'apprendimento di nuove informazioni. Stabilito ciò, ci si soffermerà qui su queste due categorie, individuandone l'obbiettivo ed elaborando al contempo sulle motivazioni dietro al loro comune fraintendimento.

### **Appropriazione politica e cultura pop: Mao e la Rivoluzione Culturale**

L'impiego di iconografia, linguaggio ed allusioni alla figura di Mao e alla Rivoluzione Culturale nell'arte cinese contemporanea è la modalità d'espressione culturale più fraintesa in Occidente. Essa viene spesso percepita come un estremo o un altro: come un'apologia a Mao e al comunismo, o come una condanna assoluta di quest'ultimo, quando in realtà nessuna delle due interpretazioni di cui sopra rispecchia il messaggio originario. Queste interpretazioni equivoche scaturiscono principalmente da tre fattori tra essi concatenati: 1) il diverso approccio in Cina piuttosto che in Europa al trauma storico causato da un regime totalitario; 2) elementi della cultura, religione e filosofia cinese tradizionale spesso trascurati negli studi a riguardo; 3) gli effetti della Guerra Fredda (1947-1989). Prendere atto della propria tendenza a interpretare l'impiego di elementi sociopolitici nell'arte contemporanea secondo il proprio filtro culturale dovrebbe essere evitato da ogni critico e curatore, eppure, spesso sono gli artisti stessi a denunciare un'interpretazione scorretta del proprio operato. Questa ricorrenza è infatti spesso ignorata a favore di un'interpretazione fortemente politica di queste opere, che finisce per demonizzare l'artista per un motivo o per un altro. Questa sezione si occuperà dunque di chiarire le origini di questo fraintendimento attraverso le conoscenze acquisite dagli studi sinologici, portando alla luce elementi che spesso sfuggono – volontariamente o meno – agli occhi di critici e curatori che non hanno molta familiarità con la cultura cinese. Ci si impegna qui ad ascoltare gli artisti e osservare il loro operato con occhio critico, secondo il giusto filtro culturale.

---

<sup>121</sup> PENG Feng, "Chinese without Chineseness: chinese contemporary art from cultural symbol to international style" in Mary BITTNER, LIU Yuedi, *Subversive strategies...*, op. cit., pp. 77-78.

Partendo dal problema centrale alla base di questo equivoco culturale: perché la figura di Mao è ancora così prominente in Cina? Essa è presente sulle banconote, sui mezzi pubblici come taxi e traghetti, in piazza Tian'an men, nelle vetrine di alcuni negozi, nelle case dei contadini, sugli altari di templi locali, o addirittura in mezzo ai campi. Per individui provenienti da un ex-regime totalitario europeo, la perpetua presenza di quello che in Occidente viene presentato come un crudele dittatore, alla stregua di Hitler o Stalin, oltre che bizzarra, ha un retrogusto di sconforto e oppressione. Se si disconoscono determinate dinamiche della cultura cinese, sembra inspiegabile come la figura di Mao sia ancora considerata benevola e la sua rappresentazione ben accetta, specialmente alla luce del fatto che, statisticamente parlando, il suo regime causò più vittime dell'Olocausto. Il motivo per cui ciò ci sembra tanto incomprensibile è perché ancora una volta si sta proiettando la propria esperienza e la propria logica su una cultura diversa dalla propria. La risposta dell'Europa al trauma lasciato dai regimi totalitari della metà del Novecento fu chiudersi in sé e cancellarne le tracce, ricordandone le vittime in date specifiche, rendendo l'argomento quasi un tabù che, se approcciato nella maniera sbagliata, potrebbe costare all'individuo ingenti sanzioni da parte dello stato. La presenza di un busto di Hitler o Mussolini in un locale pubblico sarebbe denunciata come apologia al nazismo e al fascismo, ma perché allora un busto fosforescente<sup>122</sup> di Mao nella vetrina di un negozio di Wangfujing non dovrebbe essere interpretato allo stesso modo? Una prima risposta risiede nella reazione che la Cina ebbe rispetto al trauma collettivo dopo la morte di Mao. A differenza degli ex-regimi europei, negli anni successivi alla morte di Mao, attraverso poesie e giornali clandestini e il Muro della Democrazia, il popolo – l'unica vittima del regime maoista, a differenza di molti di quelli europei, dove la tragedia coinvolse altre categorie per cui la ferita è ancora aperta – ebbe modo (sebbene clandestinamente) di metabolizzare il trauma attraverso la scrittura, l'arte, la polemica e così via, al posto di interiorizzarlo in maniera forzata. Il Movimento delle ferite in questo contesto è paragonabile ad una seduta di terapia dell'esposizione, in cui il trauma venne discusso e rivissuto a tal punto da aver innestato nel popolo una reazione di indifferenza a successive menzioni o rivisitazioni di quest'esperienza traumatica<sup>123</sup>. La Rivoluzione Culturale e la figura di Mao (grazie anche alle Risoluzioni del 1981), furono spogliate nella mente del cittadino medio dell'aspetto tragico e traumatico legato

---

<sup>122</sup> Ross TERRILL, "Mao now." in *The Wilson Quarterly*, vol. 30, no. 4, 2006, p. 22.

<sup>123</sup> Anca PUSCA, "Shock, therapy, and postcommunist transitions." in *Alternatives: global, local, political*, vol. 32, no. 3, 2007, p. 352.

alla propria esperienza, diventando un capitolo chiuso della storia da cui procedere verso un futuro nettamente distinto, in questo caso l'apertura economica e la globalizzazione.

Tuttavia, ciò non spiega perché la figura di Mao sia comunque percepita come benevola. E a ciò si risponde invece: perché per la popolazione, ad oggi, Mao non è proprio una figura politica, ma è ormai più un'icona culturale. Per comprendere meglio il processo di vera e propria depoliticizzazione a cui la sua figura andò incontro è dunque necessario risalire fino alle origini della civiltà cinese ed esplorarne alcuni elementi caratteristici, come il concetto di Mandato Celeste e culto della persona. Sebbene questa affermazione sembri un'assurdità, la possibilità nella storia cinese per chiunque di diventare emissario celeste e/o oggetto di culto giocò un ruolo fondamentale nella decontestualizzazione della figura di Mao. Si pensi a saggi, filosofi, combattenti, funzionari, imperatori... chiunque nella tradizione cinese poteva trovarsi a far parte del pantheon religioso popolare, e per alcune strane coincidenze, Mao fece la stessa fine. Sono proprio le fonti cinesi a fornire questo indizio, riferendosi al suo culto politico – e successivamente popolare – come a un rimasuglio di superstizioni legate al culto dell'imperatore<sup>124</sup>, in opposizione all'interpretazione convenzionalmente occidentale che vede il culto di Mao come una mera copia dei culti sovietici di Lenin e Stalin. Già negli anni precedenti alla fondazione della RPC, infatti, altri membri centrali al Partito, tra i più noti fu Liu Shaoqi 刘少奇 (1898-1969), iniziarono ad impiegare modi di dire e altri elementi della tradizione per spiegare l'ideologia Marxista in maniera più facilmente comprensibile al popolo all'interno dei propri scritti degli anni Trenta e Quaranta<sup>125</sup>. Di conseguenza, durante il periodo di Yan'an (1935-1948), determinati elementi della cultura popolare furono appropriati dal PCC per diffondere la propria ideologia anche tra le masse contadine, le quali, sebbene non fossero previste dal canone marxista di rivoluzione socialista proprio in virtù del forte legame con religione e superstizione, erano tuttavia state fondamentali alle imprese del Partito durante la Lunga Marcia (1934-1935). Dopo la fondazione della RPC nel 1949, queste modalità di promulgazione furono mantenute in un primo momento, per poi essere sospese e reinstallate a fasi alterne, con una maggiore insistenza ogni qualvolta il leader rischiava di perdere autorità e rispetto. Così, tra le politiche del Grande Balzo (1958-1961) e la Rivoluzione Culturale, si susseguirono crescenti esaltazioni del Timoniere, che culminarono nell'assunzione del suo

---

<sup>124</sup> Peter R. MOODY, "The helmsman and the swindlers: notes on the passing of the 'Era of Mao Tse-tung'" in *The review of politics*, vol. 35, no. 2, 1973, p. 220.

<sup>125</sup> Vincent GOOSSAERT, David A. PALMER, *The religious question in modern China*, Chicago: Chicago UP, 2011. p. 178.

filone di pensiero come vera e propria filosofia di vita, e un'esponentiale ritualizzazione di attività incentrate attorno alla sua figura. Questa ritualizzazione si originò da una decostruzione e decontestualizzazione di alcuni riti di diversi culti popolari nella loro accezione verticale, ricontestualizzati come rituali politici comunitari – e dunque resi rituali orizzontali – attorno alla figura di Mao. Tuttavia, a insaputa del PCC, ciò risultò in una loro ulteriore decontestualizzazione politica per esser infine ricontestualizzati da parte del popolo secondo una nuova accezione verticale e religiosa. Così, seguendo la natura eclettica dei culti cinesi, Mao Zedong entrò a far parte della panoplia di fedi popolari formatesi in millenni di storia<sup>126</sup>, dimostrandosi un culto apparentemente molto efficace. L'efficacia dell'individuo oggetto di culto sul mondo dei vivi è uno dei requisiti principali per l'ingresso di suddetto culto nel pantheon religioso, si pensi ad esempio agli intellettuali che pregavano Confucio e/o i suoi discepoli con la speranza di sopravvivere all'esame imperiale con successo e ottenere una carica ufficiale. Quando, dopo una serie di incidenti stradali e navali tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, si sparse la voce che gli unici superstiti avessero un ritratto di Mao affisso sui veicoli, l'efficacia della figura del Timoniere venne provata una volta per tutte<sup>127</sup>. Di conseguenza, la presenza di una foto di Mao sul cruscotto di un taxi in centro a Pechino, o a qualsiasi altra città cinese, non è da interpretarsi come apologia al comunismo da parte del povero tassista, ma è piuttosto un talismano protettivo, alla stregua di rosari, statuine e immaginetto di santi e madonne in autoveicoli qui in Italia.

Eppure, anche comprendendo l'implicazione religiosa formatasi dapprima nelle zone rurali e successivamente trasmessa alle zone urbane attraverso flussi migratori interni al Paese, non si spiega comunque la prominenza di rappresentazioni del Timoniere e di elementi della Rivoluzione Culturale nei contesti più assurdi e disparati. Se Mao Zedong è ormai oggetto di culto per alcuni, perché nell'arte contemporanea se ne ridicolizza la figura se non per criticarlo? A questo fine è necessario chiarire innanzitutto che la comune interpretazione equivoca di queste rappresentazioni è in parte frutto della convinzione, durante la Guerra Fredda, che la democrazia fosse un requisito essenziale per etichettare un paese come moderno, e che il comunismo fosse solo una fase transitoria che sarebbe presto stata superata. Per questo motivo, ogni rappresentazione di Mao o altri elementi politici come i poster di propaganda vennero interpretati in quel periodo – specialmente negli Stati Uniti – come evidenza a supporto di

---

<sup>126</sup> Ross TERRILL, "Mao now.", cit., p. 22.

<sup>127</sup> Robert A. WHITE, "Mao badges of the Cultural Revolution: political image and social upheaval." in *International social science review*, vol. 69, no. 3 e 4, 1994, pp. 54-55.

questa teoria. In realtà, le leggende urbane in circolo sulla cosiddetta efficacia della figura di Mao, oltre che renderlo oggetto di culto popolare, segnarono il suo ingresso nella cultura pop. Proprio come osservato tutt'oggi ad ogni maggiore evento politico o economico, Mao diventò oggetto di umorismo e satira. In seguito agli eventi di Tian'an men, la sua figura venne impiegata per criticare le azioni del PCC, tuttavia, la critica non fu mai diretta alle azioni di Mao durante la Rivoluzione Culturale come si potrebbe immaginare, bensì essa voleva ridicolizzare la perdita di speranza e ideali causata dalle azioni di Deng Xiaoping. La cosiddetta *maore* 毛热, o febbre di Mao, non fu quindi una manifestazione dell'indottrinamento politico di un popolo come alcuni vorrebbero pensare, ma piuttosto un precursore dell'umorismo contemporaneo fondato nella decontestualizzazione di eventi storici, personaggi della cultura pop, ed elementi politici. L'ultimo decennio ha visto risorgere a livello globale l'uso del gergo socialista e di immagini di propaganda a scopo puramente umoristico ogni qualvolta si testimonia a una crisi economica del capitalismo contemporaneo in Cina così come nel resto del mondo<sup>128</sup>; dunque, non c'è da sorprendersi che l'improvvisa capitalizzazione dell'economia all'inizio degli anni Ottanta instillò nel popolo una simile reazione. Un prototipo di questa specifica modalità di decontestualizzazione precedente agli eventi di Tian'an men si riconobbe, ad esempio, nel Red Humor della Nuova Onda '85 ad opera di Wu Shanzhuan ed altri artisti appartenenti al gruppo. In *Some paragraphs in Chapter Two of the lengthy novel "Red Characters"* (fig. 3), ad esempio, l'artista decontestualizzò i colori e il gergo tipici della Rivoluzione Culturale associandoli a slang, espressioni volgari, slogan pubblicitari e altri codici della cultura contemporanea, dando vita a un'assurda rivisitazione di un'arte politica ormai completamente spogliata del suo significato originario. Lo scopo di quest'opera, e dell'operato individuale di Wu Shanzhuan negli anni a seguire, fu proprio decontestualizzare l'arte della Rivoluzione Culturale in maniera da renderla indipendente dalle sue implicazioni politiche ancora persistenti nell'immaginario collettivo, interpretandola piuttosto come un elemento della cultura pop cinese, alla stregua di fumetti e oggetti comuni nella pop art occidentale<sup>129</sup>. La figura di Mao, insieme al gergo socialista e ai poster di propaganda furono onnipresenti durante gli anni formativi di milioni di cinesi, di conseguenza una riappropriazione depoliticizzata di

---

<sup>128</sup> CHANG Ruicheng, "Re-directing socialist persuasion through affective reiteration: a discourse analysis of 'Socialist Memes' on the Chinese internet" in *AI & society: journal of knowledge, culture and communication*, 2020, <https://doi.org/10.1007/s00146-020-01107-7>, 17-03-2022.

<sup>129</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., p. 117-119.

questi elementi conosciuti da chiunque non differisce molto dall'appropriazione di mass media occidentali nella pop art.



Figura 3: *Some paragraphs in Chapter Two of the lengthy novel "Red Characters"*, Wu Shanzhuan, 1986, installazione, 350x400x600 cm, WU Hung, *Contemporary Chinese art*, Londra: Thames & Hudson, 2014.

Tuttavia, solo perché gran parte delle rappresentazioni di Mao o di elementi politici non esprimono effettivamente una critica diretta al regime, non significa che non ci siano casi in cui ciò accada, sebbene sia ben più comune nella produzione di artisti come Zhang Hongtu una volta lasciato il Paese e intrapreso il percorso di decostruzione e ricostruzione dell'identità culturale. Etichettare tutte le rappresentazioni secondo questa modalità come mere critiche al PCC sulla base di alcune eccezioni sarebbe però un errore. Questa interpretazione è particolarmente problematica se l'artista stesso specifica che un preciso riferimento non è simbolo di approvazione nei confronti di un periodo buio della storia cinese, ma vorrebbe essere piuttosto un omaggio alla fermezza con cui il popolo credette nell'ideale di una nuova società e di un mondo migliore, come successo a Cai Guoqiang alla Biennale di Venezia del 1999<sup>130</sup>. Per comprendere quando l'impiego di elementi politici nell'arte contemporanea ha scopo politico o meno, l'osservatore deve prima rendersi consapevole dei propri filtri culturali, rimuoverli, e sforzarsi di comprendere piuttosto la cornice culturale dell'artista, senza precipitarsi in giudizi ed interpretazioni poco informati. Ma soprattutto, ascoltare l'artista quando possibile.

---

<sup>130</sup> Aihwa ONG, "What Marco Polo forgot": contemporary Chinese art reconfigures the global" in *Current anthropology*, vol. 53, no. 4, 2012, pp. 479-481.



## Shock e tabù

Il concetto di shock e il suo dominio d'influenza sulla rielaborazione dell'identità culturale durante l'esperienza diasporica sarà il focus centrale dei capitoli successivi. Tuttavia, prima di proseguire in un'analisi completa del concetto di shock nella sua accezione culturale e del suo impatto sul processo creativo degli artisti, ci si appresta in questa sezione ad osservare invece brevemente questo fenomeno nella sua concezione generale, attestando come i suoi impieghi nell'arte contemporanea possano costituire una valida rappresentazione di identità culturale.

Sebbene il termine “shock” si associ spesso ad esperienze perlopiù negative nell'immaginario collettivo, il concetto di shock in sé può avere implicazioni positive tanto quanto negative. Si definisce shock la reazione causata da un improvviso incremento di stimoli nell'ambiente, i quali influenzano la percezione e le successive azioni di un individuo o di un gruppo di individui nei confronti della realtà circostante<sup>131</sup>. La reazione innescata da questo eccesso di stimoli può poi consistere in un atteggiamento causalmente positivo e/o aperto da parte del singolo/collettivo, o in una conseguente chiusura e rigetto nei confronti della nuova realtà. Esistono diverse modalità di innesco di una reazione di shock nelle persone, ma la più comune osservabile nell'arte contemporanea è di certo il ricorso a tabù sociali e/o culturali. Si definisce generalmente tabù una qualsiasi forma di proibizione nei confronti di determinati argomenti, parole, oggetti, pratiche e individui imposti sul singolo/collettivo da motivazioni sociali, culturali, politiche, religiose, o una combinazione di esse<sup>132</sup>. Ogni cultura è in parte definita dai suoi tabù, si pensi a quante culture vengono identificate nell'immaginario collettivo proprio sulla base dei loro grandi tabù, come il non mangiare carne di maiale e il divieto di rappresentare Dio per le culture islamiche o la necessità di mangiare *kosher* per la religione ebraica, semplicemente per citarne alcuni. È proprio questa caratteristica a rendere valido l'impiego di shock e tabù nell'arte come modalità di espressione e rappresentazione dell'identità culturale.

Sebbene esistano innumerevoli tipi di tabù e di conseguenza incalcolabili modi di istigare una reazione di shock, concetti legati al corpo e alle sue espressioni come la sessualità, l'identità di genere e la nudità costituiscono un tabù in molteplici culture “moderne” in tutto il mondo. Per questo motivo, in tempi più recenti, il corpo ha rappresentato per gli artisti contemporanei una modalità d'espressione identitaria adatta all'innesco di shock nel pubblico.

---

<sup>131</sup> Anca PUSCA, “Shock, therapy...”, *cit.*, p. 344.

<sup>132</sup> “Tabù” in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/tabu/>, 18-03-2022.

Risulta però necessario stabilire che quando ci si riferisce all'uso del corpo – nudo o meno – come strategia artistica per l'induzione di shock, non si intende creare confusione tra performance e/o *body art* e quella che effettivamente viene più comunemente definita *shock art*. Quest'ultima si spinge spesso e volentieri ben oltre i limiti del corpo, usufruendo di altri tabù sociali e culturali per sfocare il margine tra etica e arte. Entrambi i generi hanno alla base una strategia comune per ottenere una certa reazione dal pubblico attraverso il fattore shock; tuttavia, la *shock art* è etichettata come tale in quanto lo shock ottenuto è più intenso, indentificandosi come elemento costitutivo e fine ultimo delle opere. Ciò non vuole comunque screditare la validità dell'elemento di shock nella *body art*, ma sottolinea piuttosto come la *shock art* porti questa modalità all'estremo, guadagnandosi scetticismo e critiche sulla validità stessa del genere in quanto forma d'arte innovativa<sup>133</sup>.

Chiarito ciò, è possibile proseguire con l'analisi dell'uso del corpo come strategia di shock nell'arte contemporanea e la sua validità come forma di rappresentazione dell'identità culturale. Infatti, a differenza di altre modalità di rappresentazione, il corpo costituisce un materiale genuinamente autoctono al 100%. Prendendo ad esempio il caso di studio, chi o cosa può definirsi più cinese di una persona etnicamente, nazionalmente e culturalmente cinese? E cosa meglio di un corpo cinese può incarnare un messaggio diretto alla società, commentando al contempo su eventuali problematiche sociali della Cina contemporanea come urbanizzazione e consumismo di massa? Oggetti e materiali della tradizione potranno anche rappresentare la cultura cinese in funzione delle loro implicazioni storiche, ma il corpo di un individuo nato e cresciuto in Cina è una componente attiva della cultura e della società contemporanea. Eppure, fino a tempi molto recenti, questa forma d'espressione è stata quasi completamente ignorata e denigrata all'interno delle discussioni sulle rappresentazioni dell'identità sociale e culturale nella letteratura specialistica, il cui focus è stato invece l'espressione individuale. A questo fine, è necessario tenere a mente il concetto di "cultura d'appartenenza", secondo cui è possibile affermare che l'espressione individuale di esperienze personali all'interno della cultura d'origine è comunque una rappresentazione di identità culturale.

L'uso del corpo in performance di gruppo fece la sua comparsa nella scena artistica cinese durante la Nuova Onda '85, ma raggiunse il suo apice sperimentale e individuale durante gli anni Novanta, grazie ad un gruppo di artisti stabilitisi nell'allora recentemente ribattezzato East Village di Dashanzhuang. Tra i creativi riunitisi attorno all'East Village, Ma Liuming 马

---

<sup>133</sup> Richard VINE, "The report from Shanghai: After exoticism" in *Art in America*, 2001.8, p. 39.

六明 (n. 1969) e Zhang Huan furono certamente i nomi di punta. Entrambi gli artisti impiegarono il proprio corpo nudo – o alle volte di molteplici corpi nudi, nel caso di Zhang Huan – come soggetto delle loro performance e medium di trasmissione di un determinato messaggio al pubblico e alla società. Una delle performance più iconiche e rappresentative degli artisti dell'East Village prodotta in quel periodo – o comunque, la più discussa e conosciuta – fu *12 Square meters* di Zhang Huan (fig. 4). Per questa performance l'artista sedette nudo, ricoperto in un amalgama di miele ed olio di pesce per attirare quante più mosche possibile, nella latrina pubblica più sudicia della zona, nell'ora più calda della giornata. La prima reazione del pubblico generale nel vedere le fotografie che catturarono questa performance è inizialmente di shock, comunemente seguito da una sensazione più o meno forte di disgusto, per poi infine rimanere in qualche modo stranamente affascinati dalla sua bizzarria. Perché l'artista si sottopose a questo rivoltante processo? Cosa potrebbe mai aver voluto rappresentare? E soprattutto, perché qualcosa del genere è qui considerata una rappresentazione di identità culturale?

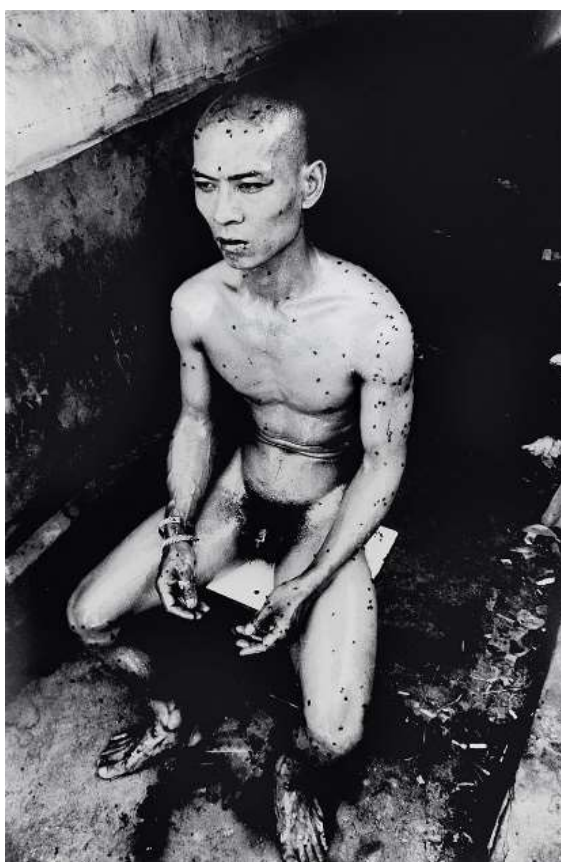


Figura 4: *12 Square meters*, Zhang Huan, 1994, performance, zhanghuan.com

Sebbene l'attenzione dei critici sia spesso perlopiù focalizzata sull'espressione impassibile dell'artista durante la performance, osservando l'atto e il contesto in cui essa ebbe luogo nella sua interezza, è possibile risalire a due diverse chiavi di lettura tra esse concatenate. Sul piano sociale, la performance sottolineò le condizioni per nulla igieniche dell'East Village insieme alla negligenza e povertà che caratterizzavano le zone più umili della capitale<sup>134</sup>. L'espressione dell'artista rispecchia l'indifferenza nei confronti di quest'ultima, interpretabile sia come indifferenza degli abitanti di queste aree nel perpetuare questa mancanza di igiene, sia della società nei confronti dell'esistenza di zone così malridotte anche all'interno di "ricche" aree urbane come Pechino. Sul piano individuale, la performance rispecchiò invece l'opinione pubblica nei confronti di questo gruppo di artisti e il loro operato, ovvero un gruppo di delinquenti che si diletta nel creare spazzatura di natura altamente inappropriata, sotto la guisa di creare arte sperimentale. Interpretando la latrina e l'ambiente circostante come una metafora abbastanza letterale per una discarica e l'artista ricoperto di mosche come una metafora per la spazzatura che crea, la performance è definibile come una simpatica presa di posizione sulle critiche che non la riconoscono ancora come forma d'arte. Secondo questa interpretazione, l'East Village diventò così l'immondezzaio di Pechino, dove quegli artisti che si rifiutarono di esser partecipi della scena artistica ufficiale andavano letteralmente a "buttarsi" per sperimentare con nuove forme d'arte. Nella sua puzzolente semplicità, attraverso lo shock iniziale, la performance portò contemporaneamente agli occhi del pubblico le condizioni trasandate della zona ignorate dal processo di urbanizzazione, le convenzioni arretrate dettate dall'elitismo del sistema dell'arte ufficiale, e gli estremi ai quali un artista era disposto a sottoporsi in nome di una sua creazione. Le performance di questo periodo furono esempi per eccellenza di rappresentazioni del concetto di "cultura di appartenenza", in quanto presentavano al pubblico le esperienze dell'artista nella società contemporanea e costituirono vere e proprie manifestazioni di cosa egli percepì come una rappresentazione valida della vita di un aspirante artista contemporaneo nella Cina degli anni Novanta.

---

<sup>134</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., p. 197-198.

### 2.3 Problematiche della distinzione binaria: *neo-chineseness* e il trionfo dei modelli ibridi

Nei paragrafi precedenti si sono esaminate le diverse modalità di rappresentazione dell'identità culturale nell'arte cinese contemporanea, distinguendo in rappresentazioni secondo un modello antropologico-strutturale che prevedono l'impiego di elementi della tradizione, e in rappresentazioni secondo un modello post-strutturale che utilizzano invece elementi sociopolitici e socioeconomici. Tuttavia, questo tipo di classificazione binaria può risultare alquanto obsoleta e superata se si prende in considerazione il fatto che opera essenzialmente in termini di *chineseness* e *non-chineseness*. In realtà, nell'arte contemporanea, entrambe le modalità sono rappresentative di una sovversione nei confronti di determinati canoni e pregiudizi ancora presenti nel mondo dell'arte<sup>135</sup>. Tralasciando per un attimo la questione della sovversione, sorge poi un altro quesito: come si può stabilire cosa effettivamente è un riferimento alla tradizione e cosa invece è un riferimento puramente post-strutturale?

Prendendo ad esempio l'operato di Cai Guoqiang, l'uso della polvere da sparo è spesso etichettato nella letteratura specialistica come un richiamo volontario alla tradizione, categorizzabile quindi come una rappresentazione secondo il modello antropologico-strutturale. Eppure, l'artista stesso ha recentemente chiarito in alcune interviste che ciò non era inizialmente sua intenzione, ed esso era invece volto a rappresentare il conflitto tra l'artista e la società contemporanea<sup>136</sup>, categorizzabile quindi come una rappresentazione secondo il modello post-strutturale. In questo studio si vuole dare voce agli artisti, rispettandone l'intento senza parlargli sopra, come purtroppo accade ancora troppo spesso nel mondo dell'arte, e per questo motivo non si è inclusa la polvere da sparo all'interno della sezione sui materiali tradizionali. Ciò porta però a riflettere sui limiti che la mente umana impone sulla visione del mondo a causa della sua necessità di scindere e categorizzare sulla base di conoscenze pregresse. Una spiegazione di quanto avvenuto nel caso di Cai Guoqiang e la polvere da sparo può stranamente essere trovata in un aneddoto storico risalente al VII secolo. Secondo la storia, un giorno il monaco Fazang 法藏 (643-712) spiegò i principi del cosmo e le loro implicazioni sul mondo materiale all'imperatrice Wu Zetian 武则天 (624-705), e, prendendo in esempio la statuetta in oro di un

---

<sup>135</sup> Mary BITTNER WISEMAN, "Subversive strategies in Chinese Avant-garde art" in Mary BITTNER, LIU Yuedi, *Subversive strategies...*, op. cit., pp. 3-4.

<sup>136</sup> Ludovica CAPOBIANCO, "L'invisibile nel visibile. Intervista a Cai Guoqiang" in *Artribune*, 2018, <https://www.artribune.com/professionisti-c-professionisti/who-is-who/2018/11/intervista-cai-guo-qiang-mostra-uffizi-firenze/>, 20-03-2022.

leone, egli affermò che né il leone né l'oro di cui era fatto potessero esistere al di fuori della loro associazione, in quanto l'idea di esso creata dall'immaginario umano ne determinerà la natura della manifestazione<sup>137</sup>. Ad oggi, nell'immaginario collettivo, la polvere da sparo è un elemento fortemente rappresentativo della cultura cinese in quanto, similmente alla carta, lo si associa a una delle quattro grandi scoperte. Di conseguenza, se si impone di guardare all'operato di Cai Guoqiang in termini di tradizione o non-tradizione, e non si è mai sentita l'opinione dell'artista a riguardo, il cervello umano tende in automatico a creare la seguente associazione:

artista cinese + polvere da sparo = omaggio alla tradizione

Il fatto che l'artista provenga da un luogo rinomato per la produzione della polvere da sparo va a sedimentare ulteriormente la convinzione inconsciamente predisposta che questa sia la verità indiscussa, in quanto sembra frutto di un ragionamento logico. Associare, distinguere, categorizzare e abbreviare sono azioni spesso inconsce, essenziali al funzionamento della mente; tuttavia, è necessario rendersi consapevoli di queste azioni e dei limiti che esse impongono sulla propria percezione della realtà, in modo da ottenere un giudizio più obiettivo e concreto senza cadere in stereotipi e luoghi comuni dettati da questa necessità.

Cai Guoqiang e la polvere da sparo non rappresentano l'unico caso di limitazioni nel sistema di categorizzazione binaria. Ritornando alla questione della sovversione nell'arte contemporanea, si nota come anche quelle rappresentazioni che sul piano estetico possono sembrare conformi al modello antropologico-strutturale nascondono in realtà un messaggio conforme al modello post-strutturale, manifestazione di un fenomeno che Liu Yuedi definisce "*neo-chineseness*"<sup>138</sup>. Tuttavia, la visione di *neo-chineseness* introdotta da Liu, in concomitanza con la stessa tendenza nella letteratura specialistica, esclude ancora una volta tutte quelle rappresentazioni non conformi ad un'estetica tradizionale. Ciò costituisce un doppio-standard abbastanza insensato, in quanto, analogamente, anche quelle rappresentazioni che sul piano estetico si conformano al modello post-strutturale possono derivare da un concetto tradizionale conforme al modello antropologico-strutturale. Essendo uno degli obiettivi dell'arte contemporanea quello di abbattere qualsivoglia tipo di barriera imposta dalla convenzione, specialmente quando si parla di estetica e rappresentazione, perché ci si aggrappa ancora alla convinzione ormai superata che le forme ibride abbiano valore culturalmente innovativo solo

---

<sup>137</sup> Jane C. DAVIDSON, *Staging art and chineseness...*, op. cit., p. 136.

<sup>138</sup> LIU Yuedi, "Chinese contemporary art: from de-chineseness to re-chineseness" in Mary BITTNER, LIU Yuedi, *Subversive strategies...*, op. cit., pp. 71-75.

in funzione della loro estetica tradizionale? Si prenda ad esempio *Dropping a Han dynasty urn* di Ai Weiwei (fig. 5), per la quale, come espresso nel titolo, l'artista lasciò cadere a terra un'urna che egli sostenne, in teoria, essere risalente alla dinastia Han, distruggendola. Sebbene sul piano estetico non vi siano altri palesi richiami alla tradizione, l'opera fa tuttavia uso di un reperto attribuito alla dinastia Han in funzione della grande importanza a livello di patrimonio storico e culturale tutt'ora associata a quest'impero, simboleggiando dunque il glorioso passato della Cina antica, conformandosi in ciò al modello antropologico-strutturale. Eppure, l'artista impiegò strategie come lo shock causato dall'atto di rompere un oggetto di estremo valore per evidenziare il problema della distruzione del retaggio culturale causato da un aggressivo processo di urbanizzazione sponsorizzato dal governo, conformandosi in questo al modello post-strutturale. Come ci si dovrebbe comportare in questo caso? È più corretto svalutare l'aspetto antropologico-strutturale a favore del modello post-strutturale o viceversa? Quale dei due aspetti si dovrebbe ignorare quando entrambi rappresentano fattori essenziali alla corretta interpretazione dell'opera?



Figura 5: *Dropping a Han dynasty urn*, Ai Weiwei, 1995, 3 stampe in bianco e nero, 148 x 121 cm ciascuna, artribune.com

In conclusione, la differenziazione binaria in modello antropologico-strutturale e modello post-strutturale, sebbene abbia rappresentato una strategia di categorizzazione efficace fino a tempi abbastanza recenti, risulta ormai completamente superata quando si cerca di applicarla all'arte contemporanea. Si afferma ciò non solo perché operando in termini di *chineseness* e *non-chineseness* essa perpetua la demonizzazione degli artisti che non si conformano alle convenzioni estetiche proprie del modello antropologico-strutturale, ma soprattutto perché perpetua una visione stagnante di identità culturale. Questa visione non rispecchia le esperienze e la percezione dell'artista, ignorando come lo stesso artista possa

creare opere più conformi al modello antropologico-strutturale in un determinato momento della sua vita, e opere totalmente post-strutturali nel momento successivo, o viceversa. Sempre più artisti contemporanei ormai operano contemporaneamente secondo entrambi i modelli, con diversi livelli di enfasi sull'uno o l'altro, allo scopo di creare una rappresentazione unica nel suo genere che si addica alla propria idea di identità cinese, lungi dal forzare manifestazioni identitarie fittizie concordi con la visione stereotipica e convenzionale di *chineseness* e *neo-chineseness*. Per questo motivo, nell'esplorazione del processo di reinvenzione dell'identità culturale durante l'esperienza diasporica dei capitoli successivi, non si farà riferimento alla classificazione binaria, optando invece per un'analisi dei cambiamenti nel processo creativo di ogni artista sulla base delle esperienze personali di ognuno in diverse fasi dell'esperienza all'estero. Analogamente, non ci si riferirà alla rielaborazione dell'identità culturale frutto di queste esperienze col termine *neo-chineseness*, ma si continuerà piuttosto a far menzione del concetto di "cultura di appartenenza", in quanto a differenza della *neo-chineseness*, esso è inclusivo di tutte le manifestazioni di identità culturale, a prescindere dall'elemento estetico.

## **Conclusioni**

In questo capitolo si è parlato di artisti della diaspora, identità e tutte le problematiche che aleggiano attorno ad entrambi. Partendo dalla ricerca di una definizione propria del fenomeno di diaspora, si sono osservate le difficoltà riscontrate nel determinare cosa costituisca o meno una diaspora legittima, causate dal continuo confronto con il prototipo ideale della diaspora ebraica. Si è poi concluso che determinare la legittimità di una comunità diasporica sulle esperienze di un altro popolo e/o cultura possa andare a svalutare le esperienze di altre comunità che si identificano con questo fenomeno, ricadendo negli stessi errori propri dell'antropologia dell'inizio del Novecento. Sulla base dei criteri offerti da Safran, e con un approccio più clemente e rispettoso delle esperienze di queste comunità, si è giunti a una propria definizione di quelli che si definiscono fenomeni diasporici. La definizione proposta pone meno enfasi sul luogo e aggiunge una variabile temporale all'equazione, di modo che lo studio comparativo di un fenomeno di diaspora non risulti nel paragone fra culture, rischiando di creare una situazione di supremazia di una cultura sull'altra. Così facendo, il paragone è invece tra diverse ondate di diaspora di una stessa cultura, dimostrando in questo modo la legittimità della diaspora cinese, considerata invece una pseudo-diaspora da Safran sulla base del paragone col prototipo ebraico.



Una volta raggiunta una definizione e dimostrata la legittimità della diaspora cinese in quanto tale, si è proseguito esplorandone la storia, analizzando le discrepanze tra la narrativa ufficiale perpetuata dai musei della diaspora e la narrativa specialistica presente negli studi accademici del fenomeno. Si è notato così come il PCC abbia una tendenza a revisionare la storia per la strumentalizzazione politica. Sulla base della narrativa specialistica, si è risaliti a quattro maggiori ondate diasporiche nel corso del secolo scorso: all'inizio del Novecento, attorno alla fondazione della RPC, durante gli anni Ottanta in risposta all'apertura economica, e infine negli anni Novanta in risposta agli eventi di Tian'an men; distinguendo infine tra diaspora popolare e diaspora artistica, si sono invece individuate tre maggiori ondate migratorie: all'inizio del Novecento, negli Ottanta post-*gaige kaifang*, e negli anni Novanta post-Tian'an men.

Definite le tre ondate di diaspora artistica, ci si è soffermati sull'ambiguità del termine "artisti della diaspora", constatando come esso venga impiegato nella letteratura specialistica occidentale sia per gli artisti nati in Cina e partiti in età adulta, che per quegli artisti nati all'estero da genitori partecipi del fenomeno diasporico. Alla ricerca di una soluzione a questo problema, ci si è poi avventurati nella tana del Bianconiglio che è la letteratura cinese a riguardo, scoprendo l'incredibile varietà di termini con il quale ci si appella a questo tipo di artisti, esplorando ogni singola opzione e motivandone la persistente ambiguità e/o inadeguatezza per descrivere l'intero collettivo di artisti. Prendendo atto delle problematiche dietro le proposte presentate, e delle difficoltà che questa onnipresente inconsistenza terminologica causa alla ricerca su questo argomento, si è infine giunti a una propria soluzione. A differenza del resto, la soluzione proposta pone enfasi sull'elemento temporale per disambiguare tra le diverse ondate, e al contempo tiene conto delle diverse modalità di soggiorno di ogni artista.

Avendo chiarito la questione dei nomi, ci si è poi dedicati ad introdurre il caso di studio, distinguendo in artisti partiti precedentemente agli avvenimenti di Tian'an men e artisti partiti dopo il 1989. Si è giustificata questa divisione con la notevole differenza nelle motivazioni dietro la partenza di ogni artista a seconda del periodo, e si è motivata la selezione di determinati artisti piuttosto che altri col desiderio di fornire un campione di background educativi e culturali quanto più variegato. In ordine cronologico di partenza, sono stati presentati gli artisti selezionati, esplorando il contesto in cui sono nati e cresciuti, il tipo di formazione, la presenza o meno di un legame con la scena ufficiale, e come ciò influenzò lo stile prima della partenza,

concludendo poi con le cause dietro quest'ultima, demarcando come ciò finirà per influenzarne anche la rielaborazione dell'identità durante l'esperienza diasporica.

Nella seconda parte di questo capitolo, ci si è invece focalizzati sul concetto di identità nell'arte. Partendo dalle teorie di Morphy sulla rappresentazione estetica e integrando ad essa le teorie di Gell sulla rappresentazione identitaria in funzione del creatore a prescindere dalla variabile estetica, adottando quindi un approccio antropologico anche all'arte contemporanea. Dopo aver fornito una definizione generica della figura dell'artista, si è poi scomposta l'identità degli artisti in diverse categorie sub-identitarie. Ponendo una maggiore enfasi su identità nazionale e identità culturale, si è evidenziato come, in un contesto transnazionale altamente globalizzato, e in funzione delle diverse comunità diasporiche proprie di ogni cultura, è necessario separare il concetto di identità culturale da quello di identità nazionale. Ma cosa definisce quindi l'identità culturale? Cosa vuol dire essere culturalmente cinese?

Per rispondere a queste domande si è introdotto il concetto di *chineseness*, trovando le radici della predilezione di quelle forme d'arte cinese conformi all'ideale di Oriente del pubblico occidentale nel colonialismo ottocentesco e nella fascinazione per un "altro" misterioso che diede vita al fenomeno di orientalismo discusso da Said. Tuttavia, si è osservato come il termine *chineseness* e le sue implicazioni estetiche furono successivamente riappropriate dalle autorità governative e strumentalizzate di conseguenza. Ai fini del caso di studio, nel rispetto di rappresentazioni più genuine e meno influenzate da un'idealizzazione stereotipica della tradizione, si è quindi introdotto il concetto di "cultura di appartenenza", demarcando come ogni individuo sviluppi nel corso della sua vita una percezione diversa della propria identità culturale e di ciò che la rappresenta. Così facendo, si è dimostrata dunque la validità non solo dell'applicazione delle teorie di Gell sull'antropologia dell'arte in un contesto contemporaneo, ma soprattutto delle forme di rappresentazione non conformi alle convenzioni estetiche tradizionali associate al termine *chineseness*.

Dimostrata la validità di tutte le espressioni artistiche in funzione di rappresentazione identitaria nella sua accezione culturale, ci si è poi immersi nelle sue diverse modalità di rappresentazione nell'arte contemporanea. Si è evidenziato come la categorizzazione in modernismo e tradizionalismo sia inappropriata ed obsoleta in un contesto contemporaneo, distinguendo piuttosto in rappresentazioni secondo un modello antropologico-strutturale e rappresentazioni secondo il modello post-strutturale. Si sono poi analizzate le maggiori tendenze per ognuno dei due modelli: lingua e linguaggio, oggetti e materiali della tradizione,

e forme d'arte tradizionale per il modello antropologico-strutturale; appropriazione di elementi politici e ricorso allo shock per il modello post-strutturale. Successivamente si sono esaminate tutte le tendenze sopracitate una alla volta, focalizzandosi sulle origini di ognuna e l'importanza che esse assunsero nel corso della storia cinese. Tutto ciò al fine di comprendere cosa determinò il loro valore culturale, osservandone anche l'impiego in opere contemporanee.

Si è infine concluso che la distinzione binaria risulta comunque poco funzionale se applicata in un contesto contemporaneo, in quanto quest'ultima perpetua una demonizzazione delle rappresentazioni secondo il modello post-strutturale e ricade nella predilezione delle convenzioni estetiche proprie del modello antropologico-strutturale. Si è evidenziato come questa categorizzazione non tenga conto dei modelli ibridi caratteristici dell'arte contemporanea, come dimostrato con alcuni esempi. Si è criticata anche la proposta di Liu Yuedi di una *neo-chineseness* propria dell'arte cinese contemporanea, in quanto ancora una volta essa privilegia solo quelle forme ibride che si conformano esteticamente all'ideale tradizionale di *chineseness*, perpetuando una rappresentazione stagnante dell'identità culturale, e denigrando ancora il valore innovativo riscontrato anche in quelle opere esteticamente post-strutturali. Prendendo atto delle limitazioni che la distinzione binaria impone sull'arte contemporanea, si è dunque deciso di non perpetuare questa categorizzazione nei capitoli successivi, optando piuttosto per un'analisi basata su diverse fasi della permanenza all'estero, nel rispetto delle diverse esperienze di ogni artista e della percezione di identità culturale che ne consegue.

Il lavoro svolto in questo capitolo è un primo passo essenziale a questa ricerca, in quanto intercettare le problematiche che affliggono questa tematica aiuta a comprendere la generale riluttanza nell'intraprendere ricerche a riguardo. Allo stesso tempo, ciò stimola a trovare delle soluzioni plausibili che rispettino comunque le esperienze di intere comunità, senza ridurle a una lettura eccessivamente statica e pragmatica di un fenomeno ormai completamente depersonalizzato. Raccontare la storia di ognuno degli artisti selezionati serve non solo a ricreare un quadro quanto più completo della società dell'epoca, ma soprattutto a comprendere come le esperienze di vita precedenti alla partenza abbiano influenzato successivamente il processo di integrazione e adattamento durante il soggiorno all'estero, che sarà il focus del capitolo successivo. Analizzare poi lo stile, le forme e le modalità di rappresentazione di identità culturale già osservabili nell'operato di ogni artista precedentemente all'esperienza diasporica, permette invece di comprendere lo sviluppo e l'evoluzione di determinate dinamiche innescate

dallo shock culturale all'interno del processo creativo, sui cui si espanderà invece nel capitolo conclusivo. La parola chiave di questo studio è per l'appunto "comprensione", esso non vuole limitarsi a fornire un'interpretazione depersonalizzata e prevenuta sulla base di vedute superate dell'arte e preconcetti sulla cultura cinese. Esso mira piuttosto a comprendere le motivazioni dietro determinati cambiamenti nel pensiero e conseguentemente nelle creazioni degli artisti, riportandone alla luce l'umanità, e soprattutto tenendo conto delle difficoltà a cui essi andarono incontro dopo la partenza. Per fare ciò è stato necessario partire dalle origini, esaminandone le esperienze in Cina.

## Capitolo 2

### Lo shock culturale e la decostruzione dell'identità

#### Introduzione

Dopo essere arrivati all'estero, molti degli artisti si resero conto che la realtà dei fatti era ben diversa da ciò che avevano immaginato: tutto era nuovo e sconosciuto, nel bene e nel male. In molti non parlavano la lingua e non conoscevano la cultura del luogo, ma soprattutto, non sapevano come funzionasse il mondo dell'arte al di fuori della Cina. Molti degli artisti si trovarono improvvisamente a migliaia di chilometri da casa, lontani da tutto ciò che avevano sempre conosciuto, in alcuni casi completamente soli in un luogo totalmente sconosciuto. Improvvisamente, quella che secondo le loro aspettative avrebbe dovuto essere un'esperienza incredibilmente positiva si tramutò, invece, in un isolamento forzato: tutto sembrava estremamente diverso e apparentemente incomprensibile, tutto quello che avevano sempre dato per scontato si era rivelato sbagliato, e anche la più semplice interazione aveva il potenziale di diventare un'incredibile fonte di ansia, rabbia e frustrazione. Ma perché l'esperienza diasporica di molti artisti subì questo drastico cambio di direzione? Cosa innescò questa improvvisa reazione? E quali furono i suoi effetti sull'identità culturale cinese e sulle sue rappresentazioni in arte?

Al fine di rispondere a questi quesiti, questo capitolo si focalizzerà sulle esperienze degli artisti al loro arrivo all'estero, evidenziando come, anche coloro i quali si trasferirono nello stesso paese, ebbero un'esperienza molto diversa tra loro. Si analizzeranno quindi i diversi contesti politici, economici e culturali dei paesi in cui gli artisti soggiornarono, tenendo conto delle difficoltà che ognuno di loro incontrò sul piano linguistico, culturale, sociale e professionale. Una volta osservate le differenze che caratterizzarono la permanenza all'estero di ognuno, ci si concentrerà poi su un elemento universale dell'esperienza diasporica: lo shock culturale. Si definirà dunque cos'è lo shock culturale, cosa può innescare questo tipo di reazione in un individuo, e cosa ciò comporta in termini di elaborazione dell'identità culturale. Si osserveranno poi diversi fattori di rilievo che possono influenzare il processo di integrazione e adattamento, navigando tra i diversi modelli di riferimento ad oggi proposti per lo studio del fenomeno dello shock culturale. Si esploreranno quindi le diverse manifestazioni del fenomeno,

sia nella sfera individuale, che in quella collettiva, esaminando come una manifestazione di shock culturale collettivo in Cina durante gli anni Ottanta possa spiegare alcune delle maggiori tendenze popolari per quanto concerne la rappresentazione dell'identità culturale.

## **1. Infinite possibilità dell'esperienza diasporica**

All'inizio del capitolo precedente si è appurata l'esistenza di una pluralità di fenomeni diasporici, i quali si manifestarono in istanze diverse con una moltitudine di cause, modalità, e tempistiche, coinvolgendo molteplici culture nel corso della storia. Ne consegue dunque che ogni comunità diasporica viva l'esperienza migratoria in maniera differente, e, similmente a quanto avviene con il concetto di "cultura di appartenenza", ogni individuo appartenente a una stessa comunità diasporica sviluppa una diversa percezione dell'esperienza in questione sulla base delle diverse circostanze dietro la migrazione. Età, grado di educazione dell'individuo e dei familiari, luogo di nascita e crescita, cultura d'origine e rapporto con la propria identità culturale, motivazioni dietro la partenza, paese e cultura d'arrivo... tutto incide sulla percezione dell'individuo, dettando come quest'ultimo metabolizzi questa esperienza<sup>139</sup>. Partendo da questo presupposto, è quindi naturale che in casistiche peculiari come il caso di studio siano riscontrabili delle notevoli variazioni nell'esperienza migratoria di ognuno degli artisti. Nei paragrafi successivi ci si dedicherà, dunque, ad analizzare come le esperienze pregresse influirono sul processo di integrazione di ogni artista all'interno del contesto di arrivo. A differenza di quanto svolto nel primo capitolo, oltre alle due ondate pre e post Tian'an men sulla base del periodo della partenza, sarà aggiunta una terza categoria sulla base del paese d'arrivo, distinguendo quindi in artisti stanziatisi negli Stati Uniti prima e dopo il 1989 e artisti stabilitisi inizialmente in Europa e Giappone. Questa ulteriore differenziazione è necessaria in quanto, come appena menzionato, il luogo e la cultura d'arrivo costituiscono due fattori di rilievo nel forgiare l'esperienza di ogni individuo.

---

<sup>139</sup> Adrian FURNHAM, Stephen BOCHNER, *Cultures in contact: studies in cross-cultural interaction*, Oxford e New York: Pergamon Press, 1982, p. 171.

## 1.1 Artisti della diaspora pre-Tian'an men negli Stati Uniti

Come osservato nel capitolo precedente, buona parte degli artisti che lasciarono la Cina durante gli anni Ottanta si stabilì negli Stati Uniti, e New York, in particolare, divenne capitale e comune punto di ritrovo della diaspora artistica cinese. Tutto sommato, nonostante gli effetti della Guerra Fredda fossero ancora palpabili nell'aria, gli Stati Uniti di Ronald Reagan (1911-2004) furono un luogo abbastanza accogliente per questi artisti. Sul piano delle relazioni internazionali, i rapporti tra Cina e Stati Uniti si rafforzarono grazie alla liberalizzazione del mercato e all'abbandono dell'alleanza sino-sovietica nel 1980. La prospettiva di un'eventuale democratizzazione della Cina fu inoltre fermamente appoggiata (e incoraggiata) dal governo americano<sup>140</sup>, tanto che lo stesso Reagan visitò la Cina nel 1984. Sul piano della comunicazione interculturale, alla fine degli anni Settanta si affermò una maggiore propensione alla valorizzazione della multiculturalità e interculturalità che caratterizzavano la nazione, a scapito del crogiolo culturale causato dal precedente approccio "melting pot", il quale prediligeva invece il totale abbandono di valori e tradizioni della cultura d'origine al fine di un'integrazione totale nella cultura d'arrivo<sup>141</sup>. Infine, sul piano accademico, l'allora recente pubblicazione dell'opera *Orientalism* di Edward Said provocò un ritrovato interesse nei confronti dell'Asia, alla ricerca di rappresentazioni culturali non contaminate dall'immaginario occidentale.

Sebbene gran parte degli artisti della diaspora si fosse stanziata nella stessa area urbana nel corso della stessa decade, lo stile di vita e il rapporto con il sistema dell'arte americana fu notevolmente diverso per ogni artista. Gli artisti provenienti dalla scena artistica ufficiale, sebbene avessero incontrato barriere linguistiche e culturali nella vita quotidiana, furono spesso supportati da grandi istituzioni come università, musei e accademie. Inoltre, essendo le loro opere prodotte in uno stile più convenzionale ed esteticamente piacevole allo sguardo, esse furono ben recepite dal pubblico americano. Fu questa la realtà diasporica di artisti come He Duoling e Chen Yifei. Già nel 1981, anno successivo al suo arrivo a New York, Chen Yifei si guadagnò infatti un posto alla galleria Hammer, in cui tenne la sua prima mostra individuale negli Stati Uniti. Nonostante questa prima mostra non attrasse una folla sensazionale, le sue opere gli garantirono comunque successive opportunità negli spazi ufficiali di tutto il Paese. Nel giro di soli due anni, Chen Yifei fu in grado di crearsi un nome all'interno dei circoli

---

<sup>140</sup> Robert L. DOWNEN, "Reagan policy of strategic cooperation with China: implications for asian-pacific stability" in *Journal of East Asian affairs*, vol. 2, no. 1, 1982, pp. 51-57.

<sup>141</sup> Janet R. COLLINS, K. N. NICKEL, "Culture shock and cognitive dissonance" in *American secondary education*, vol. 5, no. 4, 1975, pp. 23-27.

ufficiali: dopo una sua mostra individuale alla galleria Corcoran di Washington nel 1983, in occasione di una visita in Cina, Armand Hammer (1898-1990) presentò addirittura uno dei dipinti ivi esposti come regalo ufficiale al leader Deng Xiaoping, a simboleggiare lo stretto rapporto tra Cina e Stati Uniti<sup>142</sup>. Similmente, sebbene He Duoling visitò gli Stati Uniti in più istanze con soggiorni relativamente brevi rispetto agli altri artisti, essendosi recato per la prima in America nel 1985 solamente sotto invito del Massachusetts College of Art and Design (comunemente noto come MassArt) per insegnare, egli non visse la stessa lotta per la fama che altri artisti indipendenti e meno rinomati affrontarono all'estero. Inoltre, il fatto che il celebre artista statunitense Andrew Wyeth (1917-2009) fosse una delle maggiori influenze dietro l'operato di He Duoling<sup>143</sup> fece sì che il pubblico americano simpatizzasse più facilmente con le sue opere, riconoscendo il talento dell'artista prima ancora che egli avesse avuto la possibilità di visitare gli Stati Uniti.

La realtà per gli artisti della scena indipendente fu però ben diversa. Oltre alle barriere linguistiche e culturali incontrate da ogni individuo al suo arrivo all'estero, questi artisti dovettero confrontarsi con un iniziale disinteresse nei confronti della loro arte<sup>144</sup>. Di fatto, l'opinione occidentale vide queste creazioni come mera imitazione dell'arte delle avanguardie europee dell'inizio del Novecento, prive di innovazione, e dunque non all'altezza dell'arte contemporanea occidentale. Questa fu la realtà affrontata da Ai Weiwei e Zhang Hongtu al loro arrivo a New York, rispettivamente nel 1981 e nel 1982. Sebbene entrambi intrapresero inizialmente un nuovo percorso di studi, a differenza di quanto avvenuto con He Duoling e Chen Yifei, essi non ricevettero grande supporto dalle loro istituzioni di riferimento: Zhang Hongtu si vide costretto a lavorare prendendosi carico di più impieghi contemporaneamente per potersi mantenere durante gli studi<sup>145</sup>, mentre Ai Weiwei perse la sua borsa di studio a un anno dall'inizio del nuovo percorso accademico e fu costretto a mantenersi lavorando

---

<sup>142</sup> LI Tianyi 李天义, "Pengzhuang yu ronghe: Chen Yifei wei zhongmei wenhua jiaoliu suo zuo de gongxian 碰撞与融合: 陈逸飞为中美文化交流所作的贡献" (Scontro e integrazione: la dedizione di Chen Yifei ai rapporti tra Cina e America) in *International Communications*, 2018.4, p. 50.

<sup>143</sup> MA Jianli 马建丽, "Shilun He Duoling youhua de yixiang zhi mei 试论何多苓油画的意象之美" (Uno studio sperimentale sulla bellezza iconografica dei dipinti ad olio di He Duoling) in *Meishu guan cha 美术观察*, 2020.5, p. 125.

<sup>144</sup> LI Xin 李鑫, ZHAO Liping 赵丽萍, "Zhongguo dangdai yishu zai meiguó de zhuanbo kunku yu duice yanjiu 中国当代艺术在美国的传播困局与对策研究" (Un'analisi delle problematiche e delle contromisure nella divulgazione dell'arte cinese contemporanea negli Stati Uniti) in *Hundred schools in art*, 2018.3, p. 36.

<sup>145</sup> ZHANG Hongtu 张宏图, "Autobiography" in *Museum of my art only*, 2009-2010, <http://www.moma.com/>, 06-04-2022.



saltuariamente<sup>146</sup>. I due artisti si trovarono dunque soli, in una società nuova, ben più ostile, e soprattutto sconosciuta, senza supporto né delle grandi istituzioni, né del pubblico americano, costretti a sperimentare e creare arte nel poco tempo libero disponibile tra un impiego e l'altro. La situazione raggiunse un punto di svolta solo nella seconda metà degli anni Ottanta, precisamente attorno al 1985, quando entrambi gli artisti iniziarono ad includere elementi sociopolitici e/o riferimenti alla figura di Mao all'interno delle proprie opere. La fama ricevuta in quell'anno, permise a Zhang Hongtu di stabilire una comunità per gli artisti della diaspora cinese, fondando la Chinese United Overseas Artist Association (d'ora in avanti CUOAA). La CUOAA costituì un importante punto di riferimento per gli artisti della diaspora post-Tian'an men.

Tuttavia, quali furono le motivazioni dietro questo improvviso cambio d'opinione nei confronti dei due artisti? Seguendo le affermazioni di Bernard Fibicher, è corretto supporre che quanto accaduto sia un esempio prototipico di quello che a partire dagli anni Novanta divenne un vero e proprio cliché, ovvero "l'artista cinese come dissidente"<sup>147</sup>. Come precedentemente menzionato, l'apertura frutto delle riforme economiche di Deng Xiaoping fu interpretata dal mondo occidentale come un passo verso la democratizzazione della Cina, in accordo con la teoria classica di modernizzazione. Di conseguenza, si sviluppò in quegli anni una certa tendenza ad interpretare qualsiasi riferimento politico nell'arte (specialmente riferimenti a Mao Zedong e alla Rivoluzione Culturale), come una critica diretta al PCC e al comunismo, legittimando ulteriormente questa convinzione errata. Gli artisti passarono dunque dall'essere denigrati ed ignorati dai circoli internazionali, all'essere acclamati come coraggiosi eroi opposti all'oppressione del regime, i quali si battevano con la loro arte per la libertà d'espressione e la democrazia<sup>148</sup>. Sebbene questo fenomeno divenne più comune in seguito agli eventi di Tian'an men, l'improvviso successo di Ai Weiwei e Zhang Hongtu esattamente nel momento in cui entrambi iniziarono a creare serie interamente incentrate (nel caso di Zhang Hongtu) o che includevano in qualche modo (nel caso di Ai Weiwei) riferimenti alla situazione politica cinese, dimostrò come questa tendenza fosse ingranata nella mente di critici, curatori, e del pubblico generale ben prima della catastrofe del 1989. Ciò fu sintomo di un indottrinamento culturale

---

<sup>146</sup> ZHANG RUI, "Construction vs. Deconstruction...", *op. cit.*, p. 546.

<sup>147</sup> Bernard FIBICHER, "Cultural partnerships, maybe more: on the reception of contemporary Chinese art in the West" in Bernard FIBICHER, Matthias FREHER, *Mahjong: contemporary Chinese art from the Uli Sigg Collection*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005, pp. 41-48.

<sup>148</sup> Marie LEDUC, *Dissidence: the rise of Chinese contemporary art in the West*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2018, pp. 4-6.

scaturito non solo dalla teoria classica di modernizzazione, ma soprattutto dall'allora corrente Guerra Fredda.

Una simile reazione negli Stati Uniti si ebbe nei confronti di Wang Keping 王克平(n. 1949) e del gruppo Stelle. L'opera *Idol* (fig. 6), una scultura in legno raffigurante un viso dai lineamenti paffuti, fu additata come una forte critica al regime del Timoniere e al suo culto della personalità a causa della somiglianza a metà tra un Buddha e Mao Zedong. Altre sue sculture dello stesso genere vennero inoltre interpretate come un tentativo di ridicolizzare il Libretto rosso e la Rivoluzione Culturale. Ai tempi della prima mostra non ufficiale del gruppo Stelle, Fox Butterfield, che all'epoca scriveva per il *New York Times*, scrisse un intero speciale su questa falsa riga<sup>149</sup>. L'articolo di Butterfield gettò le fondamenta per il cliché dell'"artista cinese come dissidente", di cui furono vittime numerosi artisti contemporanei proprio come Zhang Hongtu e Ai Weiwei. L'articolo evidenziò implicitamente come l'Occidente non fosse interessato all'arte cinese post-moderna o contemporanea della scena indipendente in virtù delle sue qualità artistiche, ma solo in virtù del suo aspetto "dissidente", trovando la dissidenza anche quando essa effettivamente non era presente. Infatti, si potrebbe dibattere a lungo sulla cosiddetta dissidenza politica di Wang Keping, del gruppo Stelle e di altri artisti solitamente etichettati come tali su riviste e cataloghi occidentali. Certamente, molte delle opere mostrate alla prima mostra non ufficiale non si conformavano ai canoni artistici in vigore durante la Rivoluzione Culturale esposti negli spazi ufficiali, eppure, secondo quanto elaborato nel capitolo precedente, il Muro della Democrazia rappresentò una valvola di sfogo nei confronti del governo per questi artisti. Sebbene una critica diretta all'ex leader non fu mai permessa dal PCC (tanto da costare l'arresto a Wang Keping, che ad oggi nega ancora che la statua in questione raffigurasse Mao), tuttavia, elementi interni al Partito (ad esempio, lo stesso Deng Xiaoping) espressero il proprio disprezzo per il culto della personalità ideato dalla Banda dei Quattro. Alla luce di ciò, Wang Keping fu davvero il dissidente sensazionale descritto da Butterfield? O semplicemente un artista che, conformemente al contesto in cui viveva, criticò un aspetto comunemente disprezzato del regime maoista?

---

<sup>149</sup> FOX BUTTERFIELD, "Chinese Sculptor ridicules Mao's ubiquitous Red Book" in *The New York Times*, 25 dicembre 1979, p. 17.



Figura 6: *Idol*, Wang Keping, 1979, legno, 57 x 29 x 15, wangkeping.com

Tuttavia, l'”artista cinese contemporaneo come dissidente” non fu l'unico stereotipo originatosi in questo contesto. Nel 1987, stesso anno della fondazione della CUOAA, Gu Wenda arrivò negli Stati Uniti, stabilendosi provvisoriamente in California. Ciò che rese l'esperienza di Gu Wenda diversa da quella di altri fu l'attenta pianificazione delle misure necessarie a una buona integrazione e una carriera di successo da parte dell'artista. Difatti, a differenza di gran parte degli artisti qui trattati, ben prima della sua partenza, Gu Wenda prese consapevolezza delle difficoltà che avrebbe incontrato una volta lasciato il Paese, come la conoscenza della lingua e della cultura locale, e di determinate meccaniche proprie del mondo e del mercato dell'arte occidentale. Questa consapevolezza permise all'artista di costruirsi gradualmente un'esperienza ben più positiva, nonostante provenisse dalla scena indipendente. Durante il soggiorno in California, Gu Wenda focalizzò la sua attenzione sull'apprendimento della lingua e della cultura del paese d'arrivo, seguendo corsi specializzati alla Berkeley<sup>150</sup>. Questa decisione, sebbene possa sembrare apparentemente marginale, influenzò notevolmente l'esperienza dell'artista. La conoscenza della lingua e di determinati aspetti culturali sono infatti fattori essenziali nell'integrazione di un individuo all'interno di una nuova cultura, in quanto riducono in parte il senso di isolamento di cui si ha solitamente esperienza nel periodo successivo al trasferimento<sup>151</sup>. Sul piano socioculturale, ciò pose Gu Wenda in una posizione

<sup>150</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., p. 295.

<sup>151</sup> Adrian FURNHAM, Stephen BOCHNER, *Cultures in contact*, op. cit., pp. 191-192.

di vantaggio rispetto ad altri artisti, in quanto gli consentì di esprimersi e comunicare liberamente senza la necessità di mediatori e intermediari, e senza incappare subito in problemi di comunicazione interculturale. Dopo aver consolidato la propria competenza linguistica, prima di lanciarsi nel mondo dell'arte e provare ad affermarsi all'interno dei circoli internazionali, Gu Wenda si spostò in Minnesota, dove prese parte ad un programma per artisti con alloggio provvisto dall'Università del Minnesota<sup>152</sup>. Anche questa seconda decisione fu essenziale per la sua esperienza, in quanto egli fu libero di apprendere le meccaniche del sistema dell'arte occidentale senza lo stress derivato da problemi di comunicazione o dalla ricerca di un alloggio. Quando si stabilì a New York nel 1990, Gu Wenda era ormai in una posizione di netto vantaggio lavorativo e socioculturale a causa delle precedenti scelte, alle quali si aggiunsero poi il supporto della CUOAA e l'interesse per l'arte cinese scaturito dagli eventi di piazza Tian'an men.

Ma se l'artista ebbe un'esperienza così tanto positiva, perché allora lo si introduce qui parlando di nuovi stereotipi? Innanzitutto, è a questo punto necessario chiarire che il termine "stereotipo" in sé non presuppone qualcosa di intrinsecamente negativo, in quanto identifica più generalmente un insieme di caratteristiche che vengono associate a un determinato oggetto, individuo o gruppi di individui<sup>153</sup>. Lo stereotipo è un risultato naturale del processo autonomo di riduzione, generalizzazione e categorizzazione delle informazioni essenziali al funzionamento della mente umana. Tuttavia, se applicato impropriamente e senza riguardo per ciò che si sta analizzando, esso finisce per influenzare negativamente relazioni, interazioni e idee, in quanto impone una visione limitata e spesso eccessivamente rigida di queste categorie. Stabilito ciò, perché si insinua qui che "l'artista cinese come dissidente" fosse uno stereotipo? E perché si ritiene che l'affermazione di Gu Wenda in queste circostanze creò un altro stereotipo alla stregua di quello appena menzionato?

Si considera "l'artista cinese come dissidente" uno stereotipo in quanto questa etichetta limitò considerevolmente la creatività dell'artista a dei significati predisposti e spesso errati, svalutando ed ignorando quella parte del portfolio dell'artista che non si conformava a questa categoria. Ad esempio, etichettando Zhang Hongtu come artista dissidente sulla base di quelle opere che si fecero gioco della figura di Mao, si ignorano volontariamente tutte le opere precedenti prive di qualsiasi affiliazione politica, e si svalutano tutte le opere successive che si

---

<sup>152</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., p. 295.

<sup>153</sup> Paolo E. BALBONI, Fabio CAON, *La comunicazione interculturale*, op. cit., p. 141.

rifecero invece alla tradizione. Marie Leduc evidenzia, infatti, come questo fenomeno stia ad oggi degenerando, con intere mostre pubblicizzate e commercializzate come espressioni di dissidenza, tutto sulla base di una sola opera a sfondo politico rispetto a decine se non centinaia di opere completamente distinte e separate nello stile e nel significato<sup>154</sup>. Ciò risulta in una forzata decontestualizzazione dell'artista e delle sue creazioni di modo che tutto sia conforme a un ideale fittizio creato da pensieri e convinzioni del pubblico occidentale. L'affermazione di Gu Wenda all'interno del sistema dell'arte negli Stati Uniti gettò invece le basi per uno stereotipo tanto simile quanto antitetico, ovvero "l'artista cinese come promotore della cultura tradizionale". Questo stereotipo fece leva sui rimasugli dell'Orientalismo denunciato nella decade precedente da Said, appellandosi all'estetica apparentemente tradizionale degli pseudo-caratteri di Gu Wenda. L'instillazione di questi due stereotipi nelle menti del pubblico generale rispecchiò le stesse tendenze esteticamente riduttive esposte nel Capitolo 1, proprie del sistema di categorizzazione binaria in modello antropologico-strutturale (tradizione) e modello post-strutturale (dissidenza). Seguendo quanto affermato da Liu Yuedi, queste due categorie evidenziano la resilienza di un'importante problematica che tutt'ora affligge il mondo dell'arte cinese: *chineseness*. Il problema, secondo Liu, è che l'arte cinese contemporanea viene ancora giudicata sulla base della sua estetica culturale, e non in quanto puramente contemporanea<sup>155</sup>. Come già menzionato nel capitolo precedente, questo approccio, per quanto funzionale, può risultare estremamente nocivo nei confronti di artisti le cui opere non risultano conformi – esteticamente e/o concettualmente – a queste categorie, spesso etichettati su un fronte o un altro della dicotomia sulla base di una particolare opera o serie di opere, a discapito di tutte le altre. Basti pensare agli esperimenti di Gu Wenda con la *shock art* o ai dipinti di paesaggio di Zhang Hongtu, spesso tralasciati in quanto opposti all'etichetta affibbiata all'artista.

In conclusione, osservando le esperienze degli artisti della diaspora arrivati negli Stati Uniti, e in particolare a New York, nella prima metà degli anni Ottanta, si è evidenziata una sostanziale differenza nelle esperienze dei cinque artisti, sia nel trattamento da essi ricevuto che nella ricezione della loro arte da parte di critici, curatori, e del pubblico americano. Si è osservato, quindi, come le opere di artisti della scena ufficiale, ancora reminiscenti dello stile accademico e del realismo socialista, furono recepite meglio dal pubblico se paragonate alle opere di artisti della scena indipendente. Menzionando l'iniziale disinteresse da parte del

---

<sup>154</sup> Marie LEDUC, *Dissidence...*, op. cit., pp. 2-5.

<sup>155</sup> LIU Yuedi, "Chinese contemporary art: from de-chineseness to re-chineseness" in Mary BITTNER, LIU Yuedi, *Subversive strategies...*, op. cit., pp. 61-75.

pubblico occidentale nei confronti delle opere degli artisti della scena non ufficiale, e l'inaspettato istantaneo successo nel momento in cui queste ultime iniziarono ad includere riferimenti sociopolitici alla situazione cinese, si è inoltre evidenziata un'ulteriore problematica che affligge la visione occidentale dell'arte della diaspora cinese. Dalle esperienze di questi artisti, si evince che per essere riconosciuti dal pubblico internazionale, molti si videro costretti a rifarsi a una visione stereotipica della propria cultura, attraverso il mantenimento dello stile accademico (realismo, tanto quanto pittura a inchiostro), il riferimento a soggetti culturalmente tradizionali, o il riferimento alla situazione politica della Cina dell'epoca.

## **1.2 Artisti della diaspora post-Tian'an men negli Stati Uniti**

Nel paragrafo precedente si è accennato che nel 1987 Zhang Hongtu e altri artisti della scena indipendente, causa le numerose difficoltà incontrate all'arrivo negli Stati Uniti, decisero di fondare la CUOAA, creando una comunità unita e una rete sociale di supporto per gli artisti arrivati successivamente. La presenza di un sistema di supporto vero e proprio fece sì che New York diventasse la meta prediletta di molti successivamente agli eventi di Tian'an men, rendendola letteralmente la capitale della diaspora artistica. Anche coloro i quali inizialmente optarono per Europa e Giappone decisero in seguito di trasferirsi lì. Inoltre, l'interesse nei confronti di questi artisti, volontariamente "esiliati" in protesta agli eventi di Tian'an men, fermentò rispetto alla decade precedente, riducendo la lotta per l'approvazione del pubblico americano. Sul piano delle relazioni internazionali, gli Stati Uniti della prima amministrazione Bush sotto la guida di George Bush Senior (1924-2018) mantennero durante tutta la presidenza (1989-1993) i buoni rapporti con la Cina stabiliti dall'amministrazione Reagan. Lo stesso Bush Senior definì la collaborazione tra i due paesi indispensabile al progresso, con l'intento di guidare la Cina verso una futura democratizzazione nonostante l'incidente di piazza Tian'an men<sup>156</sup>. Si evince, dunque, che la New York dei primi anni Novanta rappresentò un ambiente incredibilmente più favorevole e accogliente per questi artisti, primo tra i quali fu Xu Bing.

Xu Bing è ad oggi l'artista più comunemente trattato all'interno della letteratura specialistica sull'arte della diaspora: egli è ormai il volto della diaspora artistica cinese agli occhi di sinologi, critici, curatori, ed appassionati. Se l'esperienza diasporica del popolo ebraico

---

<sup>156</sup> George BUSH, "Remarks to the Asia Society in New York City" in *The American presidency project*, <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-the-asia-society-new-york-city>, 07-04-2022.

rappresentò il “prototipo ideale” per Safran, Xu Bing rappresentò per i critici un vero e proprio “archetipo ideale” di artista della diaspora: egli è adorato in Occidente tanto quanto in Cina, ed è ad oggi il soggetto di innumerevoli studi, analisi, interviste, e monografie. Eppure, l’esperienza diasporica di Xu Bing fu molto diversa da quella della maggior parte degli artisti. Oltre al supporto iniziale ricevuto durante il percorso di studi in Wisconsin, dove tenne una mostra individuale nel 1991 poco dopo aver messo piede sul suolo statunitense, al suo arrivo a New York nel 1993, Xu Bing affittò il suo appartamento direttamente da Ai Weiwei<sup>157</sup> – il quale rientrò in Cina per prendersi cura del padre – e Zhang Hongtu lo aiutò subito a trovare uno studio vicino al suo, per non parlare poi del supporto ricevuto dalla CUOAA. Sebbene dunque, a differenza di Gu Wenda, Xu Bing incontrò delle difficoltà nelle comunicazioni a causa della barriera linguistica posta dalla conoscenza limitata della lingua inglese da parte dell’artista, la sua esperienza diasporica fu ben più positiva e privilegiata rispetto alla maggioranza dei suoi contemporanei. In primo luogo, a causa degli eventi di Tian’an men, l’amministrazione Bush semplificò il processo di applicazione e ottenimento di visti e permessi di soggiorno per immigrati provenienti dalla Cina<sup>158</sup>; in secondo luogo, l’aiuto ricevuto da artisti come Ai Weiwei e Zhang Hongtu all’arrivo a New York, rimosse – o comunque, affievolì – una delle più grandi fonti di stress del processo migratorio di milioni di persone, ovvero la ricerca di un alloggio e/o di uno spazio proprio<sup>159</sup>, e al contempo rappresentò una via d’ingresso facilitata all’interno dei circoli d’arte newyorkesi in cui questi artisti si erano già affermati durante la decade precedente. Inoltre, l’improvviso interesse nutrito dalle istituzioni e dal pubblico generale fece sì che egli ricevette da subito l’attenzione e il supporto di università e musei, similmente a quanto accaduto con gli artisti della scena ufficiale negli anni Ottanta. Come se non bastasse, lo stile classicheggiante – per quanto innovativo – delle opere di Xu Bing di quel periodo era incredibilmente conforme all’ideale di “artista cinese come promotore della cultura tradizionale”, ricevendo ben presto l’approvazione del pubblico americano. Lo scopo di questo chiarimento non è assolutamente quello di sminuire le difficoltà che sicuramente anche Xu Bing incontrò durante il soggiorno all’estero, né tantomeno quello di screditare il suo operato in funzione del supporto ricevuto durante l’esperienza all’estero. Esso vuole semplicemente demarcare la parzialità di tutti quegli studi che ad oggi adottano l’esperienza di questo artista come “archetipo ideale” della diaspora cinese, tralasciando quanto

---

<sup>157</sup> ZHANG RUI, “Construction vs. Deconstruction...”, *op. cit.*, p. 546.

<sup>158</sup> Christina LARSON, “China’s artistic diaspora” in *Smithsonian magazine*, 2008, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/chinas-artistic-diaspora-41622187/>, 10-04-2022.

<sup>159</sup> Adrian FURNHAM, Stephen BOCHNER, *Cultures in contact*, *op. cit.*, pp. 169-172.

l'esperienza del resto degli artisti fosse effettivamente diversa da quella di Xu Bing, e svalutando così non solo le difficoltà incontrate dagli altri, ma soprattutto le loro rappresentazioni di identità culturale. Nel primo capitolo si è stabilito quanto eticamente scorretto sia giudicare il grado di legittimità di un fenomeno diasporico sulla base dell'esperienza di un altro popolo, in quanto così facendo si pone una cultura, un popolo o una comunità in una posizione di superiorità rispetto a un'altra. Allo stesso modo, eleggere Xu Bing come "archetipo ideale" di artista della diaspora riduce l'esperienza diasporica di centinaia di artisti a ciò che egli ha vissuto, cadendo quindi nello stesso errore.

Ma se Xu Bing è un esempio di come uno stereotipo possa contribuire a una buona esperienza, artisti come Xie Xiaoze e Zhang Huan possono considerarsi l'opposto. Al suo arrivo negli Stati Uniti, avendo deciso di non stabilirsi a New York, Xie Xiaoze non poté beneficiare dello stesso supporto fornito dalla CUOAA. Tuttavia, i suoi dipinti ritraenti libri e librerie, sebbene non crearono inizialmente chissà quale scalpore, ricevettero comunque un certo livello di approvazione. Perché allora si implica qui che lo stereotipo influì negativamente sulla ricezione delle sue opere? I primi dipinti di Xie Xiaoze non presentarono richiami estetici o diretti alla tradizione, né tantomeno alla situazione sociopolitica cinese (se non per un singolo dipinto raffigurante una pila di libri in cinese), quindi, similmente ai primi esperimenti di Zhang Hongtu e Ai Weiwei creati negli Stati Uniti, essi non furono categorizzabili secondo la dicotomia tradizione-dissidenza. Ad ispirare questi primi dipinti fu il processo di conservazione della memoria, eppure, quando qualche anno dopo l'artista iniziò a ritrarre pile di giornali e sezioni di articoli volontariamente tagliati a metà, atti a simboleggiare il controllo e la manipolazione delle informazioni da parte dei media, improvvisamente anche le opere precedenti furono reinterpretate in questo modo, in un continuo revisionismo concettuale. Il pubblico americano interpretò quest'ultima serie di opere come una rappresentazione di dissidenza e critica nei confronti della censura cinese, anche in casi in cui i soggetti non erano giornali cinesi, ma bensì americani. Xie Xiaoze fu così etichettato come artista dissidente. La sua successiva focalizzazione sulla censura durante la Rivoluzione Culturale andò poi a sedimentare questa convinzione che egli stesse criticando direttamente il regime maoista, risultando nell'ennesimo revisionismo concettuale delle opere precedenti. Sebbene una critica all'atto della censura e alla manipolazione della memoria e delle informazioni fosse leggibile all'interno del suo operato, lo stesso Xie Xiaoze ha recentemente chiarito in alcune interviste che egli non ha memoria della Rivoluzione Culturale, in quanto era troppo giovane per capire cosa stesse succedendo. Il suo interesse per questo periodo e questo determinato argomento



scaturì invece dalle soluzioni innovative trovate dal popolo al problema della censura, in una maniera che ricorda quasi l'opera letteraria *Fahrenheit 451*: da libri ricopiati interamente a mano di modo da non essere identificati a volumi trafugati<sup>160</sup>. Questo continuo revisionismo da parte di critici e curatori, oltre che aver forzato interpretazioni errate sull'operato attuale, sottrasse intento e significato dalle opere iniziali pur di farle rientrare entro i canoni di dissidenza, danneggiando involontariamente l'artista, attribuendogli alle volte una posizione politica che egli non prese mai apertamente.

Zhang Huan è poi forse uno degli artisti peggio afflitti dalla stereotipizzazione dell'arte cinese contemporanea negli Stati Uniti. Innanzitutto, a differenza di Xu Bing e Xie Xiaoze, Zhang Huan arrivò negli Stati Uniti nel 1998, sotto l'amministrazione Clinton. Nella fase iniziale, quest'ultima mostrò tentennamenti nelle politiche concernenti i rapporti con la Cina, e una maggiore disposizione alla dominazione e all'imposizione, un cambiamento sostanziale rispetto alle presidenze precedenti, e ben in contrasto con le disposizioni proposte dal leader Jiang Zemin 江泽民 (n. 1926)<sup>161</sup>. Vi è poi la questione dell'aspetto fisico: un vestiario o un portamento particolarmente informale può essere deterrente alla comunicazione e alla volontà stessa di comunicare<sup>162</sup>. Combinando dunque l'aspetto e le maniere eccessivamente informali (agli occhi della cultura americana) e le limitate competenze linguistiche dell'artista, non è da stupirsi che egli incontrò ben più ostilità da parte della gente comune, sentendo molto di più l'isolamento dell'esperienza diasporica nonostante il supporto della CUOAA e altri artisti stanziatisi nella stessa area. Ma la maggiore differenza nella ricezione della sua fu proprio il messaggio alla base del suo operato una volta arrivato in America. Generalmente, le performance di Zhang Huan, sebbene fossero classificabili come rappresentazioni secondo il modello post-strutturale, non potevano essere interpretate a primo impatto secondo la dicotomia di tradizione-dissidenza, o almeno, non secondo il canone stereotipico che si venne a creare in quegli anni. I riferimenti alla tradizione, quando presenti, erano principalmente di tipo ideologico e filosofico, dunque non facilmente recepibili da un pubblico estraneo a questi aspetti della cultura tradizionale. Inoltre, non essendo la Cina e il PCC il bersaglio satirico delle sue performance, ma piuttosto la cultura statunitense, l'etichetta di coraggioso dissidente politico che si ribella al comunismo gli scivolò via ben presto. Come se non bastasse, il forte

---

<sup>160</sup> "A conversation with Xie Xiaoze", 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=25lzF8VOLOg&t=1959s>, 16-04-2022.

<sup>161</sup> C. L. FENG, "China" in Richard HALLORAN, John SCHIDLOVSKY, "Dear president Clinton: Voices from Asia and the Pacific" in *Asia-Pacific Issues*, no. 6, 1993, p. 2.

<sup>162</sup> Paolo E. BALBONI, Fabio CAON, *La comunicazione interculturale, op. cit.*, pp. 76-79.

interesse nei confronti degli artisti della diaspora cinese che caratterizzò i primi anni Novanta si stava lentamente affievolendo, sebbene comunque il ritorno di Hong Kong alla Cina nel 1997 l'avesse temporaneamente risvegliato <sup>163</sup>. Essendo poi il medium della performance, particolarmente prediletto dall'artista, convenzionalmente considerato un medium "occidentale"<sup>164</sup>, l'attenzione ricevuta da parte di istituzioni e spazi ufficiali risultò minore se confrontata con gli archetipi stereotipici di tradizione, quali Xu Bing e Gu Wenda, e dissidenza, quali Ai Weiwei e Zhang Hongtu. Ciò non vuole implicare che l'artista sia stato ingiustamente ignorato da tutte le istituzioni americane sulla base di questi due stereotipi, in quanto ciò non sarebbe vero, e numerose istituzioni ufficiali riconobbero comunque il valore delle sue performance. Piuttosto, si vuole qui evidenziare come artisti non facilmente categorizzabili secondo la dicotomia tradizione-dissidenza incontrarono spesso maggiori difficoltà ad integrarsi non solo all'interno del mondo dell'arte occidentale, ma anche all'interno della società americana in generale. Similmente ad Ai Weiwei e Zhang Hongtu al loro arrivo a New York, Zhang Huan ebbe un'esperienza diasporica molto simile a quella vissuta da comuni lavoratori e famiglie trasferitisi negli Stati Uniti alla ricerca del "sogno americano", trovando invece ostilità, esclusione e isolamento al proprio arrivo.

In conclusione, osservando le esperienze degli artisti stabilitisi negli Stati Uniti nel corso degli anni Novanta, si è constatato come il supporto di artisti già affermati all'interno dei circoli internazionali e l'interesse del pubblico scaturito dagli eventi di Tian'an men (e successivamente dal ritorno di Hong Kong alla Cina) abbiano costituito un aiuto notevole a prescindere dalle circostanze specifiche di ogni artista. Andando nel dettaglio delle esperienze di artisti provenienti da background artistici e culturali diversi, i quali espressero la propria creatività con stili e media diversi, si è inoltre notato come la dicotomia stereotipata di tradizione-dissidenza divenne più comune in questa decade. Si è osservato come questi stereotipi giocarono a favore di artisti facilmente categorizzabili secondo questa distinzione, forzando però significati nuovi su artisti dall'operato ambiguo, e ostacolando infine quegli artisti le cui opere non fossero assolutamente conformi né tantomeno conformabili a una di queste due categorie.

---

<sup>163</sup> Rey CHOW, "Introduction: on chineseness as a theoretical problem.", cit., pp. 5-10.

<sup>164</sup> Jane C. DAVIDSON, *Staging art and chineseness...*, op. cit., p. 78.

### 1.3 Artisti della diaspora in Europa e Giappone

Gli Stati Uniti, e nello specifico New York, non furono l'unica meta ambita per gli artisti della diaspora durante gli anni Ottanta e Novanta: sebbene nel complesso costituirono una minoranza, alcuni artisti decisero invece di spostarsi in Europa e in Giappone. Ma cosa distinse così tanto la loro esperienza dal resto degli artisti negli Stati Uniti? A differenza degli Stati Uniti, la questione della Guerra Fredda non coinvolse Europa e Giappone allo stesso livello, e questo fattore differenziò notevolmente l'esperienza di questi artisti, che per questo motivo è stata qui separata dal resto del caso di studio in una sezione dedicata, distinguendo inoltre tra l'esperienza degli artisti andati Europa e quella di artisti andati in Giappone.

Andando in ordine cronologico, il primo degli artisti ad aver scelto il Giappone come meta fu Cai Guoqiang nel 1986. Già dalla fine degli anni Settanta, i rapporti tra Cina e Giappone migliorarono drasticamente, come testimoniato dalla firma del Trattato di pace e amicizia tra le due nazioni nel 1978 e dalla decisione da parte del governo cinese di non rinnovare l'alleanza sino-sovietica a partire dal 1980<sup>165</sup>. La rottura dell'alleanza permise al Giappone di diventare il maggiore partner economico della Cina durante gli anni Ottanta, e i due paesi iniziarono di conseguenza a discutere insieme anche questioni politiche concernenti entrambe le nazioni, come dimostrato da una serie di visite reciproche a cadenza quasi annuale da parte dei rispettivi leader. Fatta eccezione per un incidente nel 1982 che vide la revisione storica da parte del governo giapponese degli eventi della seconda guerra sino-giapponese, e in particolare dello Stupro di Nanchino (13 dicembre 1937) all'interno di alcuni libri di testo, le relazioni politiche ed economiche tra i due paesi rimasero stabili per tutta la decade, e l'ostilità frutto dei loro trascorsi di guerra si dissipò gradualmente. Al suo arrivo nel 1986, Cai Guoqiang trovò un ambiente pacifico e cordiale, simile alla Cina nel retaggio storico e culturale, ma ormai più liberale e occidentalizzato. Dopo l'arrivo in Giappone, egli continuò a sperimentare con fuoco e polvere da sparo; tuttavia, la vera scintilla d'ispirazione scaturì dal contatto con nuove nozioni di fisica e astrofisica. Come egli stesso ha recentemente affermato in alcune interviste:

My Taoist upbringing in China was very influential, but not until I got to Japan did I realize all these new developments in physics were quite close to Chinese Qi Gong cosmology. The new knowledge of astrophysics opened a window for me. [...] [For example,] The theory of yin and yang is paralleled in modern astrophysics as matter and antimatter, and, in electromagnetism, the plus and minus.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> KIM Hong N., "Japan and China in the 1980's" in *Current history*, vol. 84, no. 506, 1985, p. 426.

<sup>166</sup> Ron ROSENBAUM, "Meet the artist who blows things up for a living – with ethereal artworks traced in flames and gunpowder, Cai Guo Qiang is making a big bang" in *Smithsonian magazine*, 2013,

L'unicità delle sue opere costituita dall'uso di medium inusuali come fuochi d'artificio e polvere da sparo catturò ben presto l'attenzione del pubblico giapponese e delle grandi istituzioni del mondo dell'arte in Giappone, con le quali l'artista si trovò a collaborare poco dopo il suo arrivo. A differenza degli artisti negli Stati Uniti e a New York, Cai Guoqiang non fu "costretto" ad etichettarsi come dissidente o promotore della tradizione per essere riconosciuto come artista contemporaneo. Invece, le sue opere si guadagnarono l'interesse generale in virtù della loro innovatività creativa, radicata però in principi e valori culturali familiari al pubblico, come la spontaneità tipica dell'arte tradizionale dei letterati<sup>167</sup> ed elementi della filosofia cinese noti (o adottati) anche in Giappone. In generale, rispetto all'esperienza degli artisti negli Stati Uniti, al di là dell'iniziale barriera linguistica, le difficoltà incontrate da Cai Guoqiang nel processo di integrazione nel nuovo ambiente non furono di tipo culturale, ma piuttosto "pratiche". In interviste successive, l'artista ha infatti affermato che l'unica vera e propria difficoltà da lui incontrata mentre viveva in Giappone fu procurarsi la polvere da sparo per poter lavorare alle sue creazioni<sup>168</sup>. Per questo motivo, nel 1995 anche lui si trasferì a New York, dove, a detta sua, incontrò molte più difficoltà ad integrarsi.

Similmente, anche in Europa gli artisti furono meno soggetti alla rigida stereotipizzazione secondo la dicotomia dissidenza-tradizione, in particolare quelli arrivati dopo il 1989. Come menzionato nel capitolo precedente, il 1989 (tralasciando per un attimo gli eventi di Tian'an men e la caduta del Muro di Berlino) fu un anno importante per l'arte cinese, sia all'interno del Paese con la *China/Avant-garde*, che all'estero con l'invito di artisti cinesi come Huang Yongping a partecipare alla mostra *Les Magiciens de la Terre*. Inaugurata nel giorno del bicentenario della presa della Bastiglia, *Les Magiciens de la Terre* si pose l'obiettivo di assaltare metaforicamente la "Bastiglia" rappresentata dal mondo dell'arte in Occidente, aprendo le porte ad artisti contemporanei provenienti da tutto il mondo<sup>169</sup>. Fino a quel momento, infatti, istituzioni artistiche molto rinomate come la Biennale di Venezia e Documenta di Kassel si erano limitate ad esporre lavori di artisti contemporanei europei o nordamericani, ancorate alla convinzione che l'operato di artisti del "Terzo mondo" fosse un tentativo malriuscito e poco innovativo di copiare tendenze ormai superate in Occidente. La mostra mirò quindi ad abbattere

---

<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/meet-the-artist-who-blows-things-up-for-a-living-4984479/>, 21-05-2022.

<sup>167</sup> *Sky ladder: the art of Cai Guoqiang*, dir. Kevin MACDONALD, Netflix, 2016.

<sup>168</sup> Cristina CARILLO, "Interview with Cai Guo-Qiang on the eve of his retrospective: 'I am eternally optimistic; I am Chinese'" in *The art newspaper*, 2008, <https://www.theartnewspaper.com/2008/01/01/interview-with-cai-guo-qiang-on-the-eve-of-his-retrospective-i-am-eternally-optimistic-i-am-chinese>, 21-05-2022.

<sup>169</sup> Marie LEDUC, *Dissidence...*, op. cit., pp. 49-75.

le convenzioni eurocentriche ed etnocentriche perpetuate dal mondo dell'arte occidentale<sup>170</sup> attraverso un ambiente quanto più multietnico e multiculturale. Huang Yongping fu personalmente selezionato per partecipare alla mostra dal creatore e curatore Jean-Hubert Martin (n. 1944) durante una visita "clandestina" in Cina, con l'aiuto del critico Fei Dawei 费大为 (n. 1954). Al suo arrivo a Parigi nei mesi precedenti alla mostra, l'artista non parlava completamente francese, eppure la sua concezione di Dadaismo misto a Taoismo e Buddismo che fu alla base delle creazioni degli Xiamen dada catturò l'attenzione di Martin e dei suoi collaboratori. L'esperienza di Huang Yongping iniziò quindi col suo debutto occidentale nel mondo dell'arte contemporanea, e da questo punto di vista, l'artista incontrò meno difficoltà nell'affermarsi all'estero. Tuttavia, a differenza di Cai Guoqiang o del collettivo di artisti negli Stati Uniti, oltre alla barriera linguistica, Huang Yongping non prevede di trasferirsi, ma partì piuttosto con la convinzione di tornare a casa dopo qualche settimana. Lo stress scaturito dal trovarsi all'estero durante gli eventi di Tian'an men fu un fattore di rilievo non trascurabile nel raccontare l'esperienza dell'artista.

*Les Magiciens de la Terre*, dunque, non solo forzò le maggiori istituzioni artistiche europee ad ampliare i propri orizzonti per tenersi al passo coi tempi (l'arte cinese contemporanea fece la sua comparsa alla Biennale di Venezia per la prima volta qualche anno dopo, nel 1993), ma riuscì ad includere artisti cinesi senza ricadere nello stereotipo di tradizione-dissidenza ormai comune negli Stati Uniti, garantendo agli artisti una maggiore libertà espressiva per quanto concerne la rappresentazione della propria cultura. A differenza degli Stati Uniti, dove il modello "melting pot" e il motto "*pluribus unum*" forzarono uno stemperamento dell'aspetto multiculturale e una visione rigida dell'identità culturale, in Europa (e successivamente, nell'Unione Europea, d'ora in avanti UE) si fu più inclinati ad operare secondo un modello interculturale, permettendo ad ogni individuo di preservare ed esprimere liberamente la propria identità culturale senza dover per forza aderire a una rigida idealizzazione di quest'ultima<sup>171</sup>. Questa maggiore flessibilità nei confronti dell'identità culturale e delle sue espressioni e manifestazioni, frutto forse di millenni di relazioni e scambi interculturali su tutto il suolo europeo, diventò poi un fattore essenziale alla creazione dell'UE nel 1993. Allo stesso tempo, questa concezione flessibile di identità culturale fu inoltre necessaria per mantenere stabili relazioni internazionali con paesi come la Cina senza incappare

---

<sup>170</sup> Jane C. DAVIDSON, *Staging art and chineseness...*, op. cit., p. 254.

<sup>171</sup> Paolo E. BALBONI, Fabio CAON, *La comunicazione interculturale*, op. cit., p. 26.

in conflitti identitari durante i rapidi cambiamenti che caratterizzarono gli anni Novanta<sup>172</sup>. La dicotomia tradizione-dissidenza non fu però del tutto assente dalla scena europea: successivamente al suo arrivo ad Amburgo all'inizio degli anni Novanta, i primi lavori di Wu Shanzhuan esposti in uno spazio ufficiale richiamarono ancora la figura di Mao e l'arte della Rivoluzione Culturale; allo stesso modo, i lavori più conosciuti di Lei Xue successivi al suo arrivo a Kassel nel 1999 rimangono tutt'ora le porcellane bianche e blu piuttosto che i paesaggi astratti. Tuttavia, a differenza di quanto avvenuto negli Stati Uniti durante gli anni Ottanta e Novanta, tradizione e dissidenza non furono interpretate come rigide categorie antitetiche senza una via di mezzo, ma piuttosto come due attributi impiegati dagli artisti nella propria espressione di identità culturale. Ciò permise ad entrambi gli artisti di sbizzarrirsi e sperimentare con la rappresentazione culturale senza svalutare determinate opere a favore di altre, come invece avvenne nel caso di Zhang Hongtu e Gu Wenda.

In conclusione, esplorando le esperienze di quegli artisti che si spostarono in Europa e in Giappone tra la fine degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta, si è osservato quanto il contesto storico, politico e culturale influì sull'esperienza stessa di ogni artista. Sebbene tutti gli artisti incontrarono barriere linguistiche a prescindere dal luogo della loro permanenza, si è constatato che rispetto agli Stati Uniti, gli artisti in Giappone incontrarono meno difficoltà a causa di simili valori e principi culturali, mentre quelli in Europa incontrarono meno difficoltà a causa di una maggiore disposizione all'interculturalità. Ripercorrendo i primi anni della permanenza all'estero, si è poi concluso che a differenza di quanto avvenuto con gli artisti della diaspora a New York e negli Stati Uniti, in Europa e Giappone essi non furono fortemente sottoposti alla rigida categorizzazione binaria di tradizione-dissidenza, e per questo ebbero esperienza di una maggiore libertà creativa anche nella rappresentazione dell'identità culturale. Si è qui dimostrato, dunque, che il Paese d'arrivo incise sull'esperienza di questi artisti tanto quanto il loro diverso background artistico e culturale.

---

<sup>172</sup> WONG Reuben, "The issue of identity in the EU-China relationship" in *Politique européenne*, vol. 1, no. 39, 2013, pp. 158-185.

## 2. Shock culturale

Nella prima parte di questo capitolo ci si è focalizzati sulle differenze che caratterizzarono il soggiorno di ogni artista, evidenziando come anche quelle che di primo acchito potrebbero sembrare minuzie possano sommarsi in un effetto domino di abissali disuguaglianze non solo nella ricezione dell'arte e dell'artista, ma anche nell'integrazione dell'individuo all'interno della società ospitante. Appurato quanto, già a un primo sguardo, l'esperienza diasporica di ognuno degli artisti selezionati sia estremamente relativa a fattori personali, è possibile quindi concentrarsi invece su qualcosa che accomuna l'esperienza diasporica di ogni individuo: lo shock culturale. Nei prossimi paragrafi ci si appresterà dunque a fornire una definizione del fenomeno, analizzandone la struttura ed osservando come esso influenzi ulteriormente – positivamente o negativamente – il processo di integrazione di un individuo all'interno di una società completamente estranea.

### 2.1 Cos'è lo shock culturale?

Nel capitolo precedente si è introdotto il concetto di shock definendolo come la reazione innescata da un improvviso incremento di stimoli nell'ambiente circostante, sia essa una reazione positiva o negativa. Ma cosa si intende col termine shock culturale? Fornire una definizione coerente e concisa risulta ancora una volta un'impresa piuttosto ardua, principalmente in luce del fatto che il concetto stesso, così come la visione del fenomeno, subì sostanziali cambiamenti nel giro di pochi anni già dalla sua concezione. Originariamente, il termine fu coniato nel 1951 da Cora Dubois durante una conferenza, per descrivere il fenomeno di disorientamento vissuto da alcuni antropologi nello studio sul campo di culture particolarmente aliene alla propria; tuttavia, fu Kalervo Oberg, qualche anno dopo, a riesplorare questo concetto in maniera più esaustiva. Secondo le teorie di Oberg, il fenomeno è comparabile a uno squilibrio nella psiche dell'individuo causato dall'improvvisa rimozione di quei punti cardine (a cui ci si riferirà col nome di modelli culturali d'ora in avanti, seguendo la terminologia propria della comunicazione interculturale contemporanea) che regolano le relazioni sociali all'interno della cultura d'origine, manifestandosi in ansia, frustrazione nei confronti della nuova cultura e glorificazione della cultura d'origine<sup>173</sup>. La definizione di Oberg,

---

<sup>173</sup> Kalervo OBERG, "Cultural shock: adjustment to new cultural environments" in *Practical anthropology*, no. 7, 1960, pp. 142-146.

sebbene presentasse punti estremamente validi e costituì una solida base per gli studi successivi, fu certamente frutto dei suoi tempi e risulta oggi particolarmente problematica nella sua equiparazione del fenomeno a uno squilibrio psicologico con tanto di sintomi e possibili terapie di recupero. Questa prima definizione causò un certo stigma agli occhi non solo della comunità accademica, ma soprattutto del pubblico generale, il quale interpretò questo fenomeno come un vero e proprio disturbo mentale da dover curare<sup>174</sup>, e allo stesso tempo creò una falsa convinzione che esso potesse manifestarsi solamente in una percentuale ridotta della popolazione.

Fu poi Peter Adler nel 1975 a rivedere il concetto sotto un diverso approccio, applicando lo studio del fenomeno a contesti più mondani e confutandone lo status di disturbo mentale<sup>175</sup>. A differenza di Oberg, Adler non vide lo shock culturale come un qualcosa di innatamente negativo, ma piuttosto come una transizione essenziale alla “crescita” personale di un individuo, allo scopo di sopravvivere in un contesto alieno. Secondo Adler, il processo di adattamento è sì influenzato da fattori psicologici, ma anche sociologici e soprattutto culturali<sup>176</sup>. Il modello di shock culturale proposto da Adler, diviso in cinque fasi sulla base delle possibili reazioni innescate nell’individuo in risposta allo shock iniziale, sebbene fu elaborato ormai cinquant’anni fa, costituisce ancora le fondamenta per tutti gli studi contemporanei sull’argomento. Alla luce di ciò, similmente a quanto fatto nel capitolo precedente con i principi di Safran nel tentativo di fornire una definizione del termine “diaspora”, si userà il modello di Adler (sul quale si espanderà nei paragrafi successivi) come fondamento di questo studio, implementando elementi delle ricerche contemporanee quando necessario, al fine di ottenere una visione quanto più completa del fenomeno. È però necessario evidenziare qui l’esistenza di una certa problematica presente in molti studi contemporanei, ovvero il focus sull’influenza di internet e dei social media all’interno del processo di shock culturale. Alcuni studi recenti sostengono infatti che ormai non si abbia più a che fare con shock culturale, ma semplicemente con un apprendimento culturale, in quanto internet e i social media permettono non solo di avere accesso a informazioni cruciali su usanze e convenzioni della cultura ospitante, ma anche di mantenere i contatti con la cultura d’origine<sup>177</sup>. Partendo dal presupposto che in questo caso

---

<sup>174</sup> Vincent WALLEN, “Culture shock and the problem of adjustment to a new overseas environment” in *Military medicine*, vol. 132, no. 9, 1967, p. 722.

<sup>175</sup> Peter S. ADLER, “The transitional experience: an alternative view of culture shock” in *Journal of humanistic psychology*, no. 15, 1975, p. 23.

<sup>176</sup> *Ibid.* pp. 13-23.

<sup>177</sup> Emily-Marie PACHECO, “Culture learning theory and globalization: Reconceptualizing culture shock for modern cross-cultural sojourners” in *New ideas in psychology*, vol. 58, 2020.



di studio, ciò non sarebbe comunque applicabile se non in extremis nel caso di Lei Xue, ci si trova qui a dissentire fortemente con queste teorie. Esperienze personali di individui che hanno soggiornato all'estero nell'era di internet e social media testimoniano che l'elemento di shock non viene meno, in quanto sebbene si possa essere "mentalmente" preparati dalle proprie ricerche su internet, spesso non si è pronti alla vera e propria reazione fisica che il corpo può avere in determinate situazioni. Si prenda ad esempio lo spostamento di un individuo da un clima prevalentemente equatoriale, come ad esempio in America Centrale, a un clima prevalentemente artico, come ad esempio in Scandinavia. Anche se grazie a qualche ricerca su internet prima della partenza l'individuo è a conoscenza del fatto che in alcune parti della Scandinavia il sole non sorge per mesi, ciò è ben diverso dal provare effettivamente sulla propria pelle le continue carenze di energie, la sonnolenza e la depressione stagionale che possono scaturire da una carenza così forte di vitamina D. Si consiglia quindi di diffidare da questo tipo di studi, i quali si limitano a prendere in analisi casistiche estremamente privilegiate in cui l'individuo non solo ha accesso a internet, ma è in grado di scegliere dove, quando e se soggiornare all'estero, ignorando volontariamente l'esperienza di rifugiati di guerra e/o emigrati per motivi economici. In questi casi gli individui non hanno una scelta del come, dove e quando soggiornare all'estero, e in ogni caso potrebbero non avere avuto accesso a internet (causa anche le eventuali forti censure) nel paese d'origine prima della partenza.

Chiusa questa parentesi, prima di arrivare a una vera e propria definizione, è dunque necessario comprendere ciò che è alla base di questo fenomeno: la cultura. Nel capitolo precedente ci si è soffermati in particolare sull'aspetto antropologico del termine, sfociando direttamente nella sfera personale e individuale con il concetto di "cultura di appartenenza". Riportando però l'analisi alla sfera sociale e interpersonale, è possibile definire "cultura" quel rigido insieme di sequenze e modelli di riferimento (spesso impliciti) che regolano il pensiero, le azioni, e le modalità di interazione di un gruppo di individui<sup>178</sup>. Questi modelli culturali, spesso erroneamente intesi come comportamenti innati, vengono in realtà appresi sin dalla nascita e interiorizzati dalla psiche fino a diventare impliciti e automatici. L'interiorizzazione e automatizzazione di questi modelli culturali è essenziale al corretto funzionamento della psiche umana, in quanto permette al cervello di concentrarsi su altri elementi importanti durante determinate interazioni sociali: ad esempio, nella comunicazione, l'automatizzazione di gesti e

---

<sup>178</sup> James W. NEULIEP, "Culture shock and reentry shock" in Young Yun KIM, Kelly L. McKAY-SEMMLER, *The international encyclopedia of intercultural communication*, Hoboken: John Wiley & Sons Inc, 2017, pp. 1-2.

convenevoli del linguaggio non verbale permette di focalizzare l'attenzione sul testo e sul contenuto del messaggio verbale.

Partendo da questo presupposto, non si direbbe che questa tendenza del cervello umano possa rivelarsi un ostacolo in determinati contesti. In un normale evento comunicativo, infatti, membri di una stessa cultura, convenzionalmente, sono consci dei propri impliciti culturali, e di conseguenza interpreteranno il messaggio secondo lo stesso modello inteso dall'interlocutore. Tuttavia, quando un individuo di una determinata cultura viene rimosso dal proprio contesto culturale d'origine e inserito in un altro (come avviene per l'appunto nel caso di un soggiorno all'estero più o meno lungo), gli impliciti culturali creati dalla sua mente non sono più validi e/o comprensibili agli occhi dei membri della cultura ospitante. Sono questo tipo di circostanze a causare una reazione di shock culturale. Seguendo la visione di Adler, è necessario ricordare che il termine shock, e, di conseguenza, anche shock culturale, non per forza presuppone un qualcosa di inerentemente negativo, ma semplicemente un improvviso cambiamento negli stimoli recepiti dal cervello.

Integrando, dunque, diverse visioni del fenomeno, è possibile arrivare a due definizioni del termine: la prima, partendo dalle teorie di Oberg, vede lo shock culturale come la reazione di scombussolamento iniziale vissuta dall'individuo al primo contatto con la cultura ospitante, proprio come una scossa che viene meno in un secondo momento; la seconda, seguendo invece la visione di Adler, lo vede come un fenomeno ben più complesso, il quale si manifesta in continui alti e bassi essenziali all'apprendimento dei nuovi modelli culturali, alla crescita dell'individuo, e allo sviluppo della sua personalità. Paul Pedersen definisce queste due teorie rispettivamente come "disease model of culture shock"<sup>179</sup> e "growth model of culture shock"<sup>180</sup>, considerando entrambi i modelli come due approcci validi allo studio di uno stesso fenomeno. Consapevoli che ogni esperienza è intrinsecamente relativa all'individuo che la vive, non ci si sente qui in grado di smentire o invalidare nessuna delle due definizioni presentate. Infatti, sebbene secondo un'esperienza personale la seconda definizione sia più accurata, non è comunque detto che altri individui non abbiano sperimentato invece una semplice scossa iniziale e nulla più. Inoltre, se proprio si volesse fornire una soluzione a questo sistema binario di definizioni, non sarebbe nemmeno errato pensare che le due teorie siano propedeutiche e/o concatenate, supponendo che dopo la scossa iniziale l'individuo pensi che il peggio sia passato

---

<sup>179</sup> Paul PEDERSEN, *The five stages of culture shock: Critical incidents around the world*, Westport, CT: Greenwood Press, 1995, p. 4.

<sup>180</sup> *Ibid.* p. 7.

per poi sperimentare una serie di nuovi shock in un continuo “improvise, adapt, overcome”. La prima definizione offerta potrebbe quindi andare a convergere con la seconda, come si vedrà nei paragrafi successivi in un’analisi più minuziosa di diversi modelli e fasi dello shock culturale.

In conclusione, tracciando le origini del termine “shock culturale”, si è evidenziato il drastico cambio di direzione a cui il concetto stesso andò incontro a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Analizzando le teorie di Oberg, si è giunti alla conclusione che, sebbene esse offrano dei validi punti di riflessione su cui costruire una propria definizione, esse sono frutto del loro tempo, e se usate incautamente potrebbero cimentare un’erronea stigmatizzazione e riduzione del fenomeno a un disturbo mentale. Successivamente, considerando invece le teorie di Adler, si è constatato come il concetto sia successivamente rinato in chiave più socioculturale che psicologica, de-stigmatizzandone il processo e spiegandolo piuttosto come un fenomeno comune da cui si può crescere e imparare, piuttosto che qualcosa di innatamente negativo da cui dover uscire al più presto. Partendo da queste due teorie, e integrando dove possibile alcuni studi contemporanei del fenomeno, si è giunti dunque a due possibili definizioni non autoesclusive.

## **2.2 Diversi modelli di shock culturale**

Nei paragrafi precedenti si sono esplorate le origini degli studi sul fenomeno antropologico di shock culturale, giungendo a più definizioni difficilmente disambiguabili a causa delle vistose differenze interpretative presenti tra uno studio e l’altro. Ispirati da Pedersen, che per primo presentò all’interno della propria opera la presenza di diversi modelli d’analisi per questo fenomeno, numerosi studiosi negli anni hanno contribuito ad ampliare, e in alcuni casi integrare, questi diversi modelli, implementando rappresentazioni grafiche a diversi studi e teorie. Nei paragrafi successivi, si dedicherà quindi la propria attenzione ai diversi modelli proposti, analizzandone pregi e difetti allo scopo di selezionare un modello da poter applicare all’analisi dell’operato del caso di studio nel Capitolo 3.

In origine, Oberg osservò il fenomeno con la stessa ottica di un disturbo mentale innescato da un improvviso cambiamento a sfondo culturale, il quale si manifesta nell’individuo con uno squilibrio emotivo che va dall’euforia iniziale all’ansia, rabbia e frustrazione delle fasi

centrali, per poi stabilizzarsi una volta che determinati aspetti della cultura sono appresi<sup>181</sup>. Precedentemente agli studi di Oberg, Lysgaard ipotizzò una rappresentazione grafica di questa versione del fenomeno con quello che convenzionalmente viene definito “modello a U” a causa della curva rappresentante il processo di adattamento. All’interno del grafico (fig. 7), è possibile osservare come l’iniziale euforia, successivamente definita da Pedersen “*honeymoon phase*” in quanto rappresenta un picco positivo nell’umore dell’individuo, crolli velocemente all’impatto con lo shock culturale, caratterizzato da tutte le emozioni negative previamente menzionate, risalendo lentamente in un continuo aggiustamento alla cultura ospitante fino ad ottenere le competenze culturali necessarie per ritrovare la propria stabilità emotiva. Il modello a U è ancora incredibilmente popolare all’interno degli studi accademici in quanto si addice bene a rappresentare in maniera facilmente comprensibile la prima definizione fornita nei paragrafi precedenti. Per questo motivo viene spesso impiegato dal pubblico generale per spiegare il fenomeno; tuttavia, ad esso vengono spesso integrate le teorie dell’adattamento in fasi di Adler, con l’obiettivo di esporre il processo in maniera quanto più completa e meno negativa.

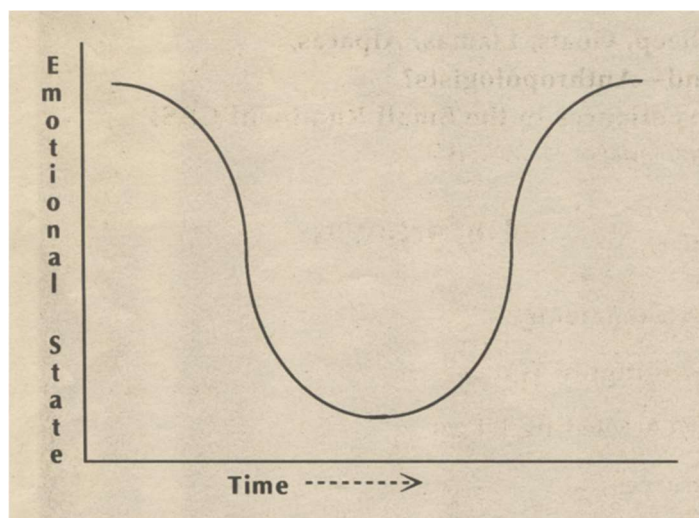


Figura 7: The U-shaped adjustment curve, Nolan W. Riall, "Culture shock and cross-cultural adaptation, or I was OK until I got there" in *Practicing anthropology*, vol. 12, no. 4, 1990, p. 2.

Un'altra rappresentazione grafica del fenomeno, non troppo dissimile da quella appena esposta, è il cosiddetto “modello a W”, anch’esso così denominato sulla base delle curve rappresentanti l’esperienza e l’umore dell’individuo. Esso non si distacca troppo dalle teorie di

<sup>181</sup> Kalervo OBERG, “Cultural shock...”, cit., pp. 145-146.

Oberg, e piuttosto che un modello differente di shock culturale, è da considerarsi un approfondimento e/o una continuazione del modello a U, basata sugli studi di Gullahorn e Gullahorn, i quali ipotizzarono che un processo simile a quello proposto da Oberg avesse luogo anche al ritorno dell'individuo nella cultura d'origine<sup>182</sup>. Osservando la rappresentazione grafica di questa ipotesi (fig. 8), si nota come essa risulti pressoché speculare, con tanto di euforia per il ritorno a casa, seguita da quello che entrambi gli esperti definirono uno shock culturale “inverso”, seguito da una conseguente fase di riadattamento ai propri modelli culturali d'origine, fino a ristabilirsi del tutto dopo un determinato periodo. Similmente al modello a U proposto da Lysgaard e Oberg, questo modello, sebbene più completo sotto certi punti di vista, fu criticato da alcuni studi successivi. Furnham e Bochner, ad esempio, ne criticarono la mancanza di attenzione a fattori determinanti quali depressione, solitudine e nostalgia, non tenendo conto della relatività dell'esperienza personale in quanto ogni individuo è predisposto a livelli differenti di adattamento<sup>183</sup>. Secondo Pedersen, in accordo con Adler, entrambi i modelli forniscono una visione irrealistica del fenomeno, presupponendo un adattamento piuttosto lineare, quando invece qualsivoglia trasformazione avviene solitamente in un continuo susseguirsi di disintegrazione e rigenerazione, in maniera dunque molto più erratica e imprevedibile di quanto suggerito dai grafici qui mostrati. Per questo motivo, all'interno di questo studio, sebbene si terrà in considerazione l'esistenza di un fenomeno inverso di shock culturale all'eventuale ritorno dell'individuo al paese d'origine, non si farà però riferimento a queste rappresentazioni lineari.

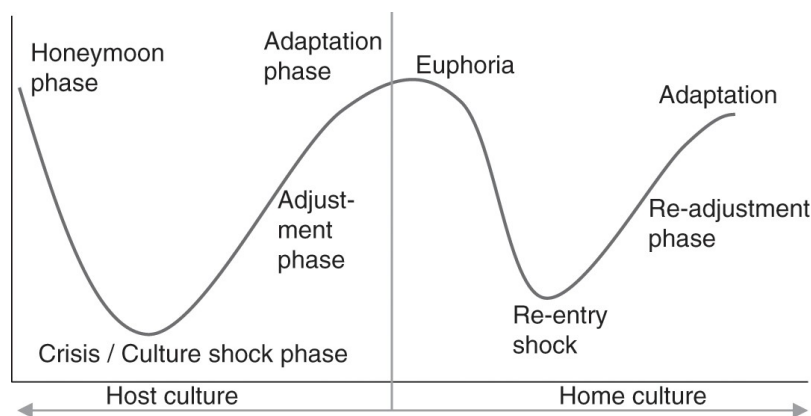


Figura 8: The W model, Zsuzsanna Itzès ABRAMS, *Intercultural communication and language pedagogy: from theory to practice*, Cambridge: Cambridge UP, 2020.

<sup>182</sup> John T. GULLAHORN, Jeanne E. GULLAHORN, “An extension of the U-curve hypothesis” in *Journal of social issues*, vol. 19, no. 3, 1963, pp. 33-47.

<sup>183</sup> Adrian FURNHAM, Stephen BOCHNER, *Culture shock: psychological reactions to unfamiliar environments*, Londra e New York: Methuen, 1986.

Risulta a questo punto necessario introdurre il modello di adattamento in fasi proposto da Adler, in quanto esso è alla base di pressoché tutti gli studi successivi del fenomeno. Come già stabilito, sebbene nella sua elaborazione si basò sugli studi di Oberg, Adler si avvicinò al fenomeno maniera totalmente opposta. Innanzitutto, egli non guardò allo shock culturale come a un disturbo della psiche che affliggeva i più deboli, ma piuttosto come una reazione comune di cui si poteva avere esperienza in situazioni ben più semplici e mondane come trasferirsi per l'università o per motivi di lavoro (non per forza in una nazione estera), o il divorzio, entrambe esperienze che apportano sostanziali cambiamenti in termini di ambiente e circostanze alla vita dell'individuo<sup>184</sup>. Non contento dei modelli allora in voga per l'analisi del fenomeno, egli criticò entrambi per la loro mancanza di considerazione del fattore temporale e dei differenti alti e bassi relativi all'esperienza di ogni individuo. Adler ipotizzò che il fenomeno si manifestasse in un processo ben più complesso di quanto previamente teorizzato, e che, in linea di massima, esso potesse essere scomposto in cinque fasi principali: contatto, disintegrazione, reintegrazione, autonomia e indipendenza<sup>185</sup>. Sebbene il numero e i nomi delle diverse fasi possano variare a seconda dello studio che si prende in riferimento (ad esempio, autonomia e indipendenza vengono alle volte considerate un'unica fase finale, e la fase di contatto viene più spesso chiamata *honeymoon phase*), il modello fornito da Adler rimane ad oggi il più funzionale ed esaustivo per quanto concerne l'analisi approfondita del fenomeno. Per questo motivo, si è deciso di basare lo studio dello shock culturale all'interno dell'operato del caso di studio sulle fasi da esso proposte, integrando per l'appunto elementi estrapolati da ricerche più recenti ove necessario e/o possibile. Dunque, ci si appresta adesso ad elaborare ulteriormente sulle singole fasi descritte da questo modello.

**Contatto (*Honeymoon phase*):** La fase di contatto, oggi nota come *honeymoon phase* o fase turistica (sebbene quest'ultimo nome sia abbastanza controverso) indica l'inizio del processo di integrazione dell'individuo all'interno della cultura ospitante. A differenza del resto delle fasi, essa è riconosciuta universalmente – sebbene con nomi diversi – all'interno di tutti i modelli di rappresentazione del fenomeno, accomunando in questo le teorie di Oberg, Gullahorn e Gullahorn, e Adler. Questa fase è caratterizzata dall'euforia scaturita dalla novità della situazione: i pregi della nuova cultura sono fonte di fascino, le differenze tra le due culture

---

<sup>184</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., p. 13.

<sup>185</sup> *Ibid.* pp. 16-18.

sono minimizzate e le somiglianze vengono invece enfatizzate, spesso usate come scuse per rimanere attaccati ai modelli culturali della propria cultura d'origine. In questo studio, ci si riferirà a questa fase non con il termine "contatto", ma bensì con il termine "*honeymoon*" o "luna di miele" sulla stessa traccia delle teorie di Pedersen<sup>186</sup>, in quanto studi più recenti mostrano che in circostanze in cui l'individuo abbia deciso consapevolmente di soggiornare all'estero, la curiosità e l'eccitazione tipiche di questa fase possono avvenire ben prima dell'effettivo arrivo nella nuova cultura<sup>187</sup>. I primi contatti possono inoltre essere indiretti, tramite arte e letteratura, proprio come avvenuto in Cina all'apertura negli anni Ottanta, ma di questo si parlerà in maniera più approfondita più avanti. La situazione è ben diversa per chi non decide volontariamente di spostarsi in un altro luogo, come ad esempio nel caso dei rifugiati di guerra, i quali avranno invece esperienza di questa fase al contatto effettivo con la nuova cultura una volta arrivati fisicamente nel paese ospitante.

**Disintegrazione:** La fase successiva è convenzionalmente conosciuta come fase di disintegrazione, e si identifica come un periodo di generale confusione e disorientamento (fisicamente si può manifestare anche come eccessiva stanchezza e sonnolenza). Quando l'esotismo della novità comincia a crollare dopo un periodo di tempo variabile a seconda della situazione, l'individuo inizia a notare le differenze tra la cultura d'origine e quella d'arrivo molto più delle somiglianze, e la consapevolezza dell'inadeguatezza dei propri valori e modelli comportamentali all'interno del nuovo contesto risulta in un crescente senso di isolamento e frustrazione. Questi sentimenti possono manifestarsi sotto forma di improvvisi episodi depressivi e comportamenti volti a sabotare l'individuo stesso e le sue interazioni sociali quali eccessiva riservatezza, diffidenza e rifiuto di ogni interazione esterna<sup>188</sup>. La transizione tra queste due fasi iniziali può essere lenta e graduale o del tutto improvvisa a seconda delle circostanze, e le cause dietro l'insorgere di questa nuova fase variano notevolmente: un disguido con gente del luogo, una competenza linguistica ancora limitata, l'incomprensione di determinati comportamenti all'interno di un'interazione sociale, un errore nella documentazione necessaria al soggiorno, un paesaggio troppo simile o troppo diverso a quello del paese d'origine, o semplicemente nostalgia di casa. Tutto ciò può causare la transizione dall'euforia e l'ottimismo della fase iniziale all'ansia e la frustrazione di questa seconda fase.

---

<sup>186</sup> Paul PEDERSEN, *The five stages of culture shock...*, op. cit., p. 26.

<sup>187</sup> Ioana CUPSA, "Culture shock and identity" in *Transactional analysis journal*, vol. 48, no. 2, 2018, pp. 186-187.

<sup>188</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., p. 16.

**Reintegrazione:** Allo sconforto della seconda fase segue poi quella che convenzionalmente viene denominata la fase di reintegrazione, caratterizzata nei suoi stadi iniziali da un totale rigetto della cultura ospitante. Il comportamento dell'individuo in questa fase risulta particolarmente ostile e critico di ogni aspetto della nuova cultura, ricadendo spesso in stereotipi, pregiudizi ed eccessive generalizzazioni, cercando invece di stabilire dei rapporti esclusivamente con altri individui appartenenti alla propria cultura d'origine<sup>189</sup>. Un forte e improvviso etnocentrismo e un profondo patriottismo nei confronti del Paese d'origine potrebbero manifestarsi in questa fase per compensare l'insicurezza nella propria identità culturale. Questa fase del processo di integrazione risulta spesso in un importante bivio all'interno di ogni esperienza, in quanto l'individuo si ritrova a dover compiere una scelta definitiva nei confronti del proprio soggiorno: regredire alla visione superficiale della cultura ospitante tipica delle due fasi iniziali, o cercare una soluzione ai problemi emersi durante la fase di disintegrazione. È inoltre importante menzionare che la personalità gioca un ruolo importante all'interno di questa scelta, e non è raro che soggetti meno resilienti, e conseguentemente più avversi al cambiamento e all'adattamento in nuove circostanze, decidano invece di abbandonare l'idea del soggiorno all'estero. In questi casi l'individuo preferisce tornare al paese d'origine sconfitto, propagando oltre quegli stereotipi e quei preconcetti che lo hanno portato a compiere questa decisione. Nel caso in cui il soggetto in questione opti invece per trovare delle soluzioni, egli si ritroverà gradualmente più a suo agio nel gestire determinati compiti e interazioni<sup>190</sup>, avviandosi quindi verso la fase successiva.

**Autonomia:** La quarta fase, quella dell'autonomia, si manifesta qualora l'individuo decida di compiere uno sforzo consapevole verso l'integrazione all'interno della nuova cultura. Questa fase presuppone infatti una migliore comprensione di determinati aspetti chiave della cultura ospitante, che gli permette di sperimentare una maggiore autonomia all'interno di situazioni e attività quotidiane<sup>191</sup>. In questa fase, le differenze tra la cultura d'origine e quella ospitante non rappresentano più una minaccia, ed egli impara conseguentemente ad approcciarsi in maniera più empatica ai membri della nuova cultura, costruendo una percezione della propria realtà meno parziale e deformata dall'ansia e dalla paura caratteristiche delle fasi precedenti<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> *Ibid.* pp. 16-17.

<sup>190</sup> Ioana CUPSA, "Culture shock and identity", cit., p. 188.

<sup>191</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., p. 17.

<sup>192</sup> Ioana CUPSA, "Culture shock and identity", cit., p. 188.



**Indipendenza (interdipendenza):** L'ultima fase viene definita da Adler come il raggiungimento dell'indipendenza, ma non una totale non dipendenza, dall'influenza culturale<sup>193</sup>. Per questa ragione, similmente a quanto fatto nel caso della prima fase, si utilizzerà qui la terminologia coniata da Pedersen, chiamandola d'ora in avanti "interdipendenza"<sup>194</sup>. In questa fase, l'individuo ha ormai consolidato un'ottica obiettiva e flessibile sia della propria cultura d'origine che di quella ospitante, riuscendo a trarre insegnamento sia dalle similitudini tra le due culture che dalle loro differenze, e riuscendo inoltre a scegliere a quali modelli culturali (provenienti da una cultura o dall'altra) è meglio fare riferimento in determinate situazioni ed eventi comunicativi<sup>195</sup>. Le interazioni con membri della cultura ospitante sono ben più equilibrate e non rappresentano più una minaccia da cui difendersi, ma piuttosto eventi da cui imparare. In questa fase, l'individuo può dirsi integrato all'interno della cultura ospitante, in quanto la crescita personale intrapresa durante le fasi precedenti permette lui di sottoporsi ad ulteriori cambiamenti senza sentirsi aggredito dalla nuova cultura.

Se si volesse descrivere il modello proposto da Adler, Pedersen, Furnham e Bochner e numerosi antropologi e psicologi dopo di loro, ci si ritroverebbe con qualcosa di molto più simile a un continuo zig zag fatto di alti e bassi, quasi fosse un elettrocardiogramma, piuttosto che una curva ben definita come nel caso del modello a U o di quello a W. È possibile osservare ciò nel seguente grafico (fig. 9), utilizzato in tempi molto più recenti per preparare futuri espatriati (spesso studenti di scambio) agli sbalzi emotivi che potrebbero sperimentare prima, durante, e dopo l'esperienza all'estero. Questo tipo di modello riflette meglio la realtà, in quanto prende in considerazioni numerose variabili. Essendo l'esperienza di ogni individuo relativa a diversi fattori interni ed esterni al suo controllo, il grafico potrebbe variare in maniera sostanziale, per questo motivo nell'analisi del fenomeno di shock culturale all'interno dell'arte degli artisti della diaspora si farà affidamento esclusivamente sul modello in fasi di Adler e Pedersen, e non su altri modelli grafici, per quanto completi, integrando quando possibile le teorie di Furnham e Bochner. Saranno le opere a raccontare l'esperienza degli artisti, e non qualcosa di così statico e impersonale come un modello grafico.

---

<sup>193</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., p. 18.

<sup>194</sup> Paul PEDERSEN, *The five stages of culture shock...*, op. cit., p. 245.

<sup>195</sup> Paolo E. BALBONI, Fabio CAON, *La comunicazione interculturale*, op. cit., p. 25.

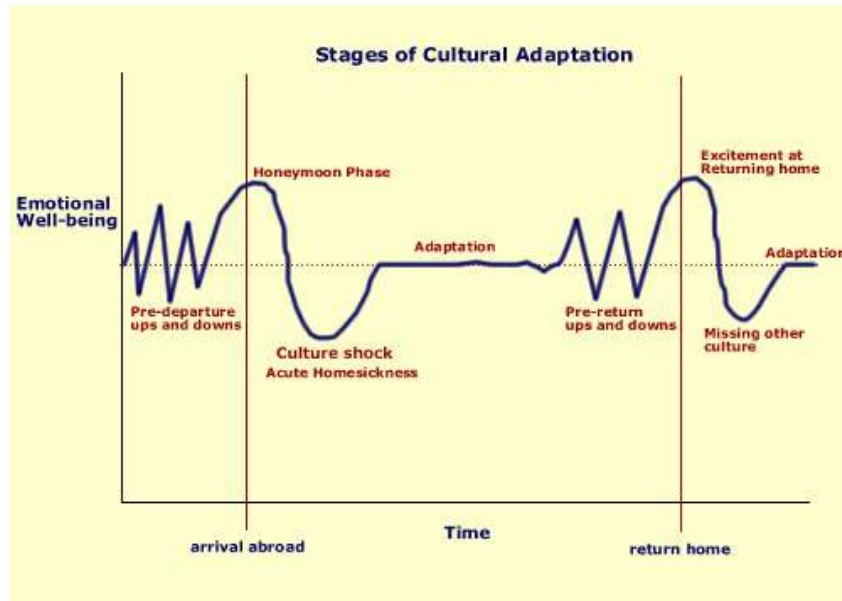


Figura 9: Stages of cultural adaptation, <http://web2.uwindsor.ca/international/modules/ccliving.htm>

In conclusione, dopo aver riconosciuto l'esistenza di diverse teorie e modelli di riferimento per lo studio del fenomeno dello shock culturale, si è analizzata la struttura di ognuno e valutato il grado di validità e appropriatezza in riferimento a situazioni "non ideali". Si è quindi subito constatato come il modello a U e quello a W, sebbene presentino punti di riflessione validi e applicabili a determinate circostanze, risultino altamente idealizzati, costituendo rappresentazioni poco realistiche di un fenomeno complesso e intensamente relativo a fattori interni ed esterni al controllo dell'individuo. Stabilito ciò, si è quindi deciso di adottare invece il modello in fasi inizialmente proposto da Adler, apportando qualche cambiamento in termini di vocabolario sulla base delle teorie di Pedersen, constatando come esso non solo fornisca una chiave di lettura più neutrale e obiettiva, ma soprattutto esso offre una rappresentazione del processo ben più fedele alla realtà, tenendo conto delle complessità che caratterizzano il fenomeno. Si è infine deciso di integrare a questo modello, i fattori di rilievo nel processo di integrazione e crescita proposti da Furnham e Bochner.

## **2.3 Shock culturale e identità: fattori rilevanti nell'esperienza dello shock culturale**

Nei paragrafi precedenti ci si è focalizzati sul fenomeno dello shock culturale, cercando di fornire una definizione soddisfacente nonostante la presenza di diversi approcci, teorie, e modelli di riferimento per lo studio del fenomeno costituiscano difficoltà abbastanza sostanziali in questa impresa. Tuttavia, tralasciando per un attimo i tecnicismi quali vocaboli, grafici, modelli e così via, cos'è che rende così complessa l'applicazione pratica di questo fenomeno alla vita quotidiana? All'inizio di questa sezione si è menzionato come, diversamente da quanto teorizzato da Oberg, lo shock culturale è un'esperienza che accomuna un po' tutti gli esseri umani, a prescindere dall'eventuale esperienza diasporica, eppure si è ribadito più volte che l'esperienza dello shock culturale è relativa e parziale a ogni individuo. Come possono queste due realtà paradossali esistere sullo stesso piano? E perché ci si ostina così tanto a voler applicare un fenomeno così complesso e sfaccettato non solo all'esperienza diasporica degli artisti selezionati, ma anche alle loro opere? Perché si ritiene che prendere atto di questo fenomeno e dell'impatto che esso ebbe sugli artisti sia importante per la comunità accademica e per critici e curatori?

Affrontando un quesito alla volta, come possono due realtà paradossali come "shock culturale = fenomeno universale" e "shock culturale = fenomeno relativo" coesistere sullo stesso piano? Per rispondere a questa prima domanda ci si avvale delle teorie di Adler e di alcuni fattori rilevanti all'esperienza individuale proposti da Furnham e Bochner. Partendo dalla prima affermazione: shock culturale = fenomeno universale. Come previamente menzionato, nel suo studio iniziale, Adler affermò che l'esperienza dello shock culturale non è affatto limitata a coloro i quali soggiornano all'estero per un determinato periodo di tempo, in quanto questo tipo di reazione può essere innescata da un qualsiasi tipo di cambiamento all'interno della vita dell'individuo. Adler basò questa affermazione sulla supposizione che l'Uomo moderno si trovi ormai a vivere in realtà discontinue e frammentarie, come possono essere il lavoro, la vita privata, e la vita sociale, ognuna ben distinta l'una dall'altra. Ognuna di esse è una realtà separata all'interno del quale l'individuo si trova ad operare. Essendo l'Uomo per sua natura un animale sociale, è presente in ognuno una tendenza a volersi integrare all'interno di ognuna di queste realtà, e ciò forza dunque l'individuo a ridefinire in qualche misura una

parte della propria persona e/o identità<sup>196</sup>. Da questo processo scaturiscono le famose sub-identità o sub-personalità precedentemente discusse nel Capitolo 1, con il quale egli si trova quasi a fare il giocoliere in un continuo *code-switching* ogni qualvolta egli passi da un contesto a un altro. Partendo da questo presupposto, “shock culturale = fenomeno universale” è un’affermazione corretta, in quanto ogni essere umano, a prescindere dalla propria cultura e dalle circostanze in cui vive, ha in sé il potenziale per sperimentare una reazione di shock culturale. Ma allora cos’è che rende lo shock culturale un fenomeno relativo?

Sebbene ogni essere umano abbia esperienza di shock culturale in qualche misura durante il corso della propria vita, spesso e volentieri inconsapevolmente, ciò che rende diversa l’esperienza di questo fenomeno per ogni individuo sono fattori quali la natura del soggiorno all’estero, fattori culturali (o subculturali) della cultura (o subcultura) d’origine tanto quanto quelli della cultura d’arrivo, e fattori personali come gestione dello stress, tendenza all’adattamento, e livello di educazione. Secondo quanto indicato da Furnham e Bochner, in termini di natura del soggiorno, il fattore maggiormente di rilievo è innanzitutto la durata del soggiorno, in quanto ciò determina la quantità di esposizione culturale a cui l’individuo è sottoposto<sup>197</sup>. Ciò si lega poi a un secondo fattore, ovvero l’impegno che l’individuo è disposto ad avere nei confronti della cultura d’arrivo; nel caso in cui un determinato soggetto inizi il proprio soggiorno consapevole di dover tornare presto alla propria cultura d’origine, egli potrebbe essere meno disposto a compiere lo sforzo necessario per integrarsi e adattarsi all’interno della nuova cultura<sup>198</sup>. Si pensi ad esempio al caso di studio, un artista che inizialmente si fermò brevemente negli Stati Uniti come He Duoling sicuramente fu esposto meno a determinati aspetti culturali rispetto ad artisti rimasti lì per anni come Zhang Hongtu e Ai Weiwei. Di conseguenza, egli potrebbe non aver notato (o aver deciso di non notare) piccole differenze culturali all’interno di interazioni con membri della nuova cultura e dettagli che avrebbero potuto fare la differenza in termini di integrazione. Altro fattore di rilievo in questa categoria è poi la consapevolezza del soggiorno e le motivazioni dietro la partenza, vale a dire, se la decisione di andare all’estero è stata una consapevole dettata dalla volontà di andare via per un determinato periodo, o dalla necessità di sopravvivere a una situazione economicamente sfavorevole o a una situazione politica particolarmente pericolosa e/o opprimente. Per questo

---

<sup>196</sup> Peter S. ADLER, “The transitional experience...”, cit., p. 14.

<sup>197</sup> Adrian FURNHAM, Stephen BOCHNER, *The psychology of culture shock*, Hove: Routledge, 2001, pp. 123-124.

<sup>198</sup> *Ibid.* p. 124.

motivo, nell'introdurre il caso di studio nel capitolo precedente, si è posta particolare enfasi nel differenziare quegli artisti che lasciarono la Cina speranzosi di imparare nuove tecniche e affermarsi nei circoli d'arte internazionale, e quelli che invece sentirono la necessità di lasciare il Paese per questioni legate alla libertà d'espressione. Soprattutto, come avvenuto nel caso di Huang Yongping, si è tenuto conto anche di quegli artisti la cui scelta di rimanere all'estero fu influenzata da particolari eventi legati alla situazione politica del Paese. Questa differenziazione diventa fondamentale, in quanto coloro i quali compirono una scelta consapevole potrebbero aver sperimentato la "luna di miele" prima ancora di partire, mentre chi come Huang Yongping partì con la convinzione di tornare dopo qualche settimana si trovò a fronteggiare un turbinio di emozioni e riflessioni per cui non si era preparato prima di partire.

Altri fattori personali di rilievo nell'esperienza dello shock culturale possono essere: i livelli individuali di stress e la gestione personale di quest'ultimo in vista di sostanziali cambiamenti nell'ambiente e nello stile di vita dell'individuo; i livelli di sensibilità e la tendenza all'estroversione o all'introversione; la propensione all'adattamento e la rigidità o la flessibilità di pensiero; la resilienza<sup>199</sup>, e così via. Ovviamente, non conoscendo personalmente gli artisti selezionati, non si può speculare troppo sull'impatto di questi fattori, in quanto lo scopo di questo studio non vuole essere giocare a fare "gli psicologi da poltrona"; tuttavia, dal background di ognuno è possibile estrapolare qualche informazione in più. Ad esempio, Zhang Hongtu visse numerosissimi trasferimenti durante l'infanzia, quindi probabilmente sviluppò una maggiore propensione ad adattarsi all'interno di un nuovo contesto e una maggiore flessibilità rispetto a qualcuno chi si trasferì solo in età adulta. Similmente, artisti abituati a creare e produrre opere in collettività come avvenuto durante la Nuova Onda '85, probabilmente svilupparono una maggiore tendenza all'estroversione piuttosto che all'introversione. Anche la presenza di un sistema di supporto psicologico o supporto sociale viene incluso da Furnham e Bochner in questa categoria in quanto quest'ultimo può facilitare la gestione dello stress per l'individuo<sup>200</sup>. Esso può essere costituito da parenti, amici, o colleghi, oppure da specialisti esterni quali uno psicologo. Tornando ad esempio al caso di studio, si può considerare l'aiuto di Ai Weiwei, Zhang Hongtu e l'intera CUOAA un sistema di supporto per tutti quegli artisti che decisero di stabilirsi a New York dopo di loro, come nel caso di Xu Bing. Quest'ultimo fattore potrebbe essere considerato quasi un'arma a doppio taglio, in quanto individui che non

---

<sup>199</sup> *Ibid.* pp. 80-84.

<sup>200</sup> *Ibid.* p. 86.

ebbero a disposizione un supporto sociale formato da individui appartenenti alla propria cultura d'origine come Wu Shanzhuan al suo arrivo in Islanda, furono “forzati” (o per meglio dire, incoraggiati dalle circostanze) a cercare supporto all'interno della nuova cultura. Nel caso di Wu Shanzhuan nello specifico, la mancanza di suddetto sistema di supporto lo portò a conoscere l'attuale moglie Inga Svala Thórsdóttir (n. 1966) e ciò influenzò a sua volta l'esperienza di shock culturale e l'esperienza diasporica in generale al loro trasferimento in Germania. Infine, l'ultimo fattore personale a poter influenzare l'esperienza di shock culturale si riconosce nel possesso o nell'apprendimento di determinate conoscenze o abilità culturali, in quanto ciò potrebbe evitare conflitti e disguidi nelle interazioni con la nuova cultura<sup>201</sup>. In questo caso, chi come Gu Wenda dedicò il proprio tempo e attenzione all'apprendimento della lingua tanto quanto della cultura del paese ospitante (tanto quanto la subcultura del mondo dell'arte in questo nuovo ambiente), si trovò avvantaggiato su questo piano rispetto a individui con una conoscenza limitata della lingua come nel caso di Xu Bing o Cai Guoqiang, o che faticarono un po' a comprendere determinate interazioni culturali come nel caso di Zhang Huan.

Chiarito ciò, si giunge quindi alla conclusione che l'affermazione “shock culturale = fenomeno relativo” è vera, in quanto numerosi fattori possono influenzarne il processo. Quindi, sebbene ogni essere umano abbia il potenziale di provare una reazione innescata dallo shock culturale nel corso della sua vita a prescindere da fattori esterni, il modo in cui si reagisce, la durata del processo di adattamento, la gravità degli ostacoli incontrati e la facilità con cui si riesce ad integrarsi all'interno del nuovo contesto, è invece relativo all'esperienza individuale. Queste due realtà antitetiche e paradossali sono alla base delle complessità che caratterizzano lo studio del fenomeno, in quanto a causa dell'alta relatività dell'esperienza personale si trovano nel mondo e negli anni infinite manifestazioni diverse tra loro e difficilmente categorizzabili o riducibili a un singolo modello, ma al contempo l'universalità del fenomeno rende necessaria la presenza di un modello a cui far riferimento. Si prosegue dunque a rispondere agli altri quesiti sorti in questa sezione: perché questa analisi vuole applicare lo studio di questo fenomeno all'esperienza diasporica degli artisti in questione e, soprattutto, all'interpretazione delle loro opere? E perché si ritiene importante che critici, curatori, e la comunità accademica in generale prendano atto dell'influenza che questo fenomeno esercitò sul processo creativo di questi artisti?

---

<sup>201</sup> *Ibid.* pp. 90-91.

Nel capitolo precedente ci si è appoggiati alle teorie di Moody e Gell per dimostrare quanto la creazione artistica sia legata all'identità dell'artista, constatando quanto l'identità culturale sia parte integrante dell'artista così come di ogni individuo, e come essa trovi diverse rappresentazioni nell'arte. Quando l'individuo va incontro a un processo di integrazione e adattamento all'interno di una nuova cultura, l'identità personale e l'identità culturale vengono messe in discussione e conseguentemente decostruite. Già nel suo primo studio Oberg espose come il forte legame tra identità individuale e identità culturale fosse alla base della crisi che è lo shock culturale. Infatti, l'identità culturale è talmente legata all'identità personale che nel momento in cui l'individuo percepisce un "insulto" alla propria cultura d'origine, egli lo interpreta in automatico come un insulto alla propria persona<sup>202</sup>. Seguendo il modello di crescita individuale, è proprio la messa in discussione dei propri valori culturali e la conseguente accettazione che solo perché questi valori sono stati inculcati per tutta la vita, ciò non li rende buoni valori, né tantomeno migliori rispetto a quelli presenti in altre culture, a far crescere in qualche modo l'individuo. Una volta raggiunte le fasi di autonomia e interdipendenza egli è in grado di decidere da sé quali aspetti di quale cultura seguire e adottare, ricostruendo la propria identità a partire da questa esperienza. Sulla base di queste teorie, è corretto concludere che un individuo che ha avuto esperienza di shock culturale, non è più – parlando in termini di crescita e maturazione personale – lo stesso che era previamente alla partenza. Il motivo per cui si ritiene necessario tener conto del fenomeno nel caso degli artisti della diaspora, quindi, è proprio che quest'ultimo ne influenzò e/o alterò l'identità in qualche misura. L'alterazione nell'identità degli artisti sfociò di conseguenza in dei cambiamenti nel loro processo creativo, risultando in notevoli cambiamenti anche all'interno del loro operato. Osservando ad esempio il caso di studio, ciò è visibile nei media e materiali impiegati<sup>203</sup>, nei soggetti ritratti, e nei concetti alla base della creazione stessa. L'arte di questi artisti subì durante la permanenza all'estero un continuo mutamento in sincrono con le varie fasi del processo di shock culturale, e per questo motivo l'impatto del fenomeno dovrebbe essere preso in considerazione.

In conclusione, appoggiandosi al contributo di Furnham e Bochner alla discussione sui fattori che possono influenzare l'esperienza di shock culturale di ogni individuo, si è stabilito che, sebbene il fenomeno abbia natura universale nel senso che ogni individuo ha il potenziale

---

<sup>202</sup> Kalervo OBERG, "Cultural shock...", cit., pp. 144-145.

<sup>203</sup> WANG Zi 王姿, "Ershi shiji bashi-jiushi niandai lvju haiwai yishujia... 20 世纪 80—90 年代 旅居海外艺术家..." (Un'analisi delle forme artistiche degli artisti all'estero tra gli anni Ottanta e Novanta...), cit., <https://www.artdesign.org.cn/article/view/id/596>, 02-05-2022.

per sperimentare uno shock culturale, le manifestazioni del fenomeno sono tuttavia estremamente relative. Ciò avviene perché l'esperienza di ogni individuo è influenzata da fattori esterni, quali la natura e le motivazioni del soggiorno, e interni, quali la personalità. Adottando il modello di crescita individuale dello shock culturale, e avvalendosi ancora una volta delle teorie di antropologia dell'arte di Gell, si è poi dimostrato che, avendo ogni fase dello shock culturale un forte impatto sull'identità personale e culturale dell'individuo, il fenomeno finì per influenzare anche il processo creativo degli artisti del caso di studio, manifestandosi in forme diverse all'interno delle loro opere (da medium e materiali, a concetti di creazione). Tuttavia, il fenomeno dello shock culturale può manifestarsi in maniera ben più complessa di quanto affrontato in questa sezione nella sua accezione collettiva.

### **3. Comunismo, post-totalitarismo e il fenomeno dello shock culturale collettivo**

Finora si è analizzato il fenomeno dello shock culturale nella sua manifestazione individuale, osservando come determinate reazioni e comportamenti dell'individuo possano spiegarsi all'interno di un processo di apprendimento culturale, maturazione personale e, soprattutto, integrazione sociale. Stabilito cos'è lo shock culturale e cosa questo processo significhi per l'individuo che ne ha esperienza, si sposta adesso l'attenzione verso una manifestazione del fenomeno meno conosciuta e discussa anche all'interno della comunità accademica: quella collettiva. Pensare che un processo che dipende così tanto dall'esperienza individuale possa essere provato contemporaneamente da più membri di una stessa comunità secondo le stesse modalità sembra quasi un altro grosso paradosso; eppure, anche questa versione è stata osservata in diverse manifestazioni tangibili del fenomeno. Cos'è quindi lo shock culturale collettivo?

L'idea che uno shock culturale collettivo potesse effettivamente manifestarsi venne a svilupparsi per la prima volta alla fine degli anni Novanta, quando, successivamente al crollo dell'Unione Sovietica (d'ora in avanti URSS), studiosi come Claudia Feichtinger e Gerhard Fink riconobbero nei paesi dell'Europa Orientale (che fino ad allora erano stati rigidamente controllati dall'URSS) simili reazioni e comportamenti convenzionalmente intercettati nell'individuo durante l'esperienza di shock culturale, ma stavolta sul piano collettivo. Ma cosa fu a causare una simile reazione all'interno di intere comunità e nazioni? Già Adler, nei suoi



studi sull'integrazione dell'individuo, suppose correttamente che il fenomeno di shock culturale potesse manifestarsi indipendentemente dallo spostamento geografico, in situazioni comuni come traslochi, lutti, e divorzi. Egli credette fermamente che qualsiasi situazione di sostanziale mutamento nelle circostanze e nell'ambiente circostante potesse innescare questo tipo di reazione. Applicando questo concetto in scala più ampia, i due studiosi sopracitati ipotizzarono che un sostanziale cambiamento radicale su scala nazionale – come può essere il passaggio da un governo totalitario a un governo meno autoritario, o da un sistema economico di stampo comunista a uno basato sul capitalismo – potesse innescare lo stesso tipo di reazione nel popolo<sup>204</sup>. Nella sua manifestazione collettiva, il processo di adattamento ha una durata maggiore se paragonata all'esperienza dell'individuo medio, ma sembra comunque mantenere le stesse fasi<sup>205</sup>. Lo shock culturale collettivo, quindi, non si distanzia troppo dalla manifestazione individuale del fenomeno, nonostante non sembrano esservi troppi studi a riguardo; tuttavia, come si comporta allora un fenomeno collettivo in riguardo a quei fattori “personali” rilevanti nell'esperienza di shock culturale individuale?

Seguendo le teorie di Fink e Holden, nel caso di uno shock culturale collettivo, alcuni dei fattori discussi da Furnham e Bochner quali la “volontà di integrarsi/cambiare/adattarsi” e la gestione dello stress hanno poco rilievo nella transizione del paese in questione. Piuttosto, la comunità/nazione/società affetta da shock culturale collettivo sembra paralizzarsi passivamente a prescindere dalle circostanze, diletandosi in continue discussioni e dibattiti che contribuiscono a una generale esitazione nel prendere decisioni importanti a livello economico e governativo. L'elemento “personale” dei fattori di Furnham e Bochner viene invece sostituito da quattro fattori/modalità di adattamento validamente applicabili a una manifestazione collettiva del fenomeno: integrazione, assimilazione, separazione e marginalizzazione<sup>206</sup>. L'integrazione, similmente a quanto avviene con l'individuo all'interno della nuova cultura, implica che l'istituzione in questione (per l'appunto, un paese/società/comunità) riesca in qualche modo ad adattare i nuovi elementi apportati dal cambiamento all'interno della struttura preesistente, mentre l'assimilazione prevede una totale alterazione di quest'ultima al fine di adattarsi ai cambiamenti apportati. Separazione e marginalizzazione operano invece al polo opposto dello spettro: mentre la prima vuole enfatizzare una netta separazione tra l'istituzione

---

<sup>204</sup> Claudia FEICHTINGER, Gerhard FINK, “Der kollektive Kulturschock im Postkommunismus” in *Journal of East European management studies*, vol. 4, no. 2, 1999, pp. 134-135.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> Gerhard FINK, Nigel HOLDEN, “Collective culture shock. Contrastive reactions to radical systemic change” in *IEF Working paper*, no. 45, 2002, p. 8.

preesistente e gli elementi di cambiamento, la seconda descrive il classico processo coloniale, all'interno del quale determinate categorie vengono volontariamente antagonizzate dal sistema. Tutte queste strategie portano a un cambiamento radicale, e possono essere determinanti nell'esperienza collettiva del periodo di transizione tra il vecchio sistema e quello nuovo.

Per quanto concerne le fasi di adattamento collettivo, come previamente menzionato, esse rimangono essenzialmente invariate dal modello di shock individuale, se non per qualche piccola discrepanza nel nome e nel loro numero. Si distingue infatti in una *honeymoon phase*, una fase di shock culturale (piuttosto che disintegrazione e reintegrazione), una fase di riconoscimento e inizio dell'adattamento (piuttosto che autonomia), e un'ultima una fase di stabilizzazione (piuttosto che interdipendenza)<sup>207</sup>. Per motivi di praticità e coesione del testo, si continuerà ad utilizzare la nomenclatura di Pedersen anche per queste fasi, proprio come si è fatto per lo shock culturale individuale, per elencare alcuni degli atteggiamenti collettivi che possono manifestarsi nelle rispettive fasi.

**Honeymoon:** Similmente all'iniziale euforia provata dall'individuo, il collettivo sembra affascinato dai cambiamenti apportati dal nuovo sistema, i quali vengono quasi idolatrati ed esotizzati in quanto novità. La stessa visione superficiale del cambiamento osservata nell'individuo in questa fase è presente su ampia scala.

**Disintegrazione e reintegrazione (Kulturschock):** Nella sua manifestazione collettiva, in questa fase della transizione si osserva all'interno della società un generale senso di disorientamento e un incremento di problemi di salute mentale come ansia e depressione tra i suoi membri. Le azioni del collettivo sono dettate da una mancanza di fiducia e autostima nei confronti dell'istituzione, e possono manifestarsi sotto forma di apatia, passività, cinismo, esitazione e reclusione<sup>208</sup>.

**Autonomia e interdipendenza:** All'interno del loro studio iniziale, Feichtinger e Fink trattarono anche queste due ultime fasi nella stessa sezione, similmente a quanto avvenuto con le due fasi precedenti. Secondo i due studiosi, il successo della transizione e il superamento dello shock culturale collettivo possono beneficiare dell'aiuto e supporto – tramite fonti o investimenti – da parte di altre nazioni che hanno già compiuto la stessa – o una simile – transizione. Le nazioni “partner” o “sponsor”, però, non dovrebbero usare un possibile aiuto

---

<sup>207</sup> Claudia FEICHTINGER, Gerhard FINK, “Der kollektive Kulturschock...”, cit., pp. 135-142.

<sup>208</sup> *Ibid.* pp. 136-142.

economico come escamotage per implementare la propria agenda e imporre regolamenti e valori propri della propria cultura/nazione. Ciò potrebbe risultare in una ricaduta nelle due fasi precedenti, ed istigherebbe soltanto atteggiamenti difensivi e risultati controproducenti<sup>209</sup>. In queste due fasi, il focus dovrebbe spostarsi sull'educazione alla gestione del nuovo sistema (in termini di decisioni politiche, contabilità, controllo e responsabilità da parte dell'istituzione, e così via) e sull'orientamento alle relazioni internazionali e alla cooperazione.

Feichtinger e Fink fornirono anche una rappresentazione grafica del fenomeno (fig. 10), non troppo dissimile dal modello a U proposto da Oberg e Lysgaard, proprio sulla base del fatto che il fenomeno, manifestandosi in larga scala e, soprattutto, non essendo più dipendente da variabili incredibilmente relative ai singoli individui, è caratterizzato da una transizione ben più lineare. Essendo il caso di studio preso in considerazione dai due studiosi la transizione da comunismo a capitalismo nei paesi dell'Europa Orientale dopo il crollo dell'URSS, è possibile osservare all'interno del grafico un'approssimazione temporale associata ad ogni fase, dalla caduta del Muro di Berlino al il disfacimento dell'Unione, e così via. Tuttavia, in studi successivi, Fink e Holden applicarono gli stessi principi a transizioni di altri paesi non associati all'URSS, come il Giappone in seguito alla Seconda guerra mondiale e il Sud Africa<sup>210</sup>, di conseguenza non ci si focalizzerà sulle date presenti sul grafico. All'interno del grafico, i due studiosi evidenziarono particolarmente le differenze temporali nella manifestazione delle diverse fasi nel caso di uno shock culturale collettivo a confronto con un'esperienza individuale, enfatizzando come la stessa fase che l'individuo ha il potenziale di superare in un paio di mesi, potrebbe invece richiedere anni nel caso di un paese/comunità/società.

---

<sup>209</sup> *Ibid.* pp. 142-143.

<sup>210</sup> Gerhard FINK, Nigel HOLDEN, "Collective culture shock...", cit., pp. 18-19.

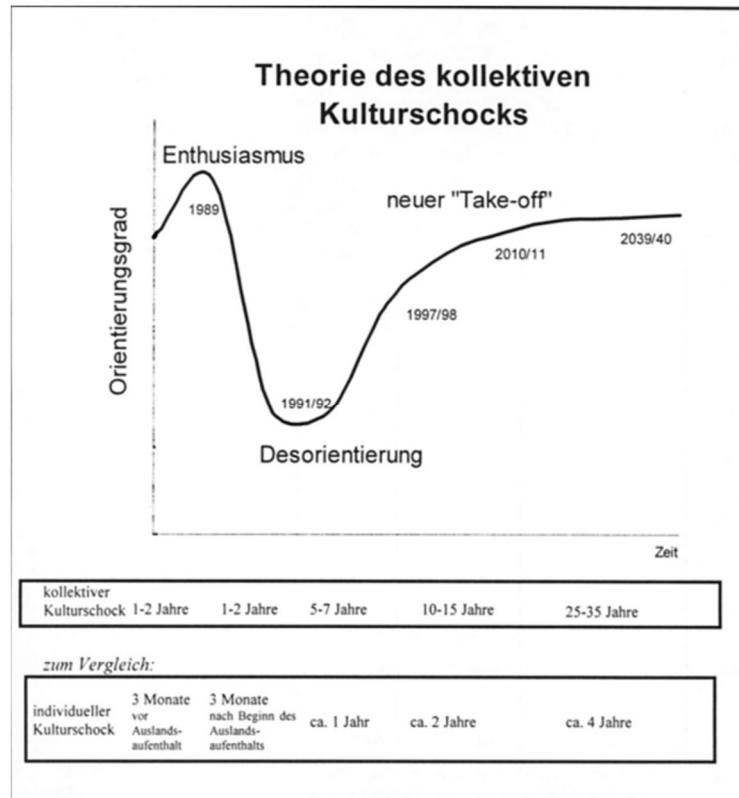


Figura 10: Theorie des kollektiven Kulturschocks, in Claudia FEICHTINGER, Gerhard FINK, "Der kollektive Kulturschock im Postkommunismus" in *Journal of East European management*, vol. 4, no. 2, 1999, p. 144.

In conclusione, attraverso i pochi studi reperibili a riguardo, si è evidenziata l'esistenza di una manifestazione collettiva del fenomeno di shock culturale. Facendo riferimento agli studi disponibili, si è osservato come sebbene questa versione del fenomeno non si distacchi troppo in natura e struttura dalla sua manifestazione individuale, essa si prolunga più a lungo nel tempo e dipende da variabili ben diverse. Nonostante il fenomeno sia stato riconosciuto per la prima volta successivamente al crollo dell'URSS nei paesi dell'Europa dell'Est, seguendo sviluppi a riguardo si è chiarito che simili fenomeni possono essere osservabili in altri paesi (e in retrospettiva anche in periodi storici precedenti) successivamente a cambiamenti radicali nel sistema governativo o in quello economico. Stranamente, la Cina non viene mai menzionata come esempio, e la Russia viene solamente menzionata come presunta eccezione, forse a causa dei molteplici cambiamenti radicali testimoniati da entrambi i paesi nel corso del secolo scorso.

### 3.1 Lo shock culturale collettivo in Cina

Nei paragrafi precedenti si è introdotto il concetto di shock culturale collettivo, osservando come in risposta a radicali cambiamenti nel sistema amministrativo possano manifestarsi su scala nazionale alcuni degli atteggiamenti convenzionalmente associati allo shock culturale nelle sue manifestazioni individuali. Come già menzionato, dei pochi studi reperibili sulla manifestazione del fenomeno, tutti si incentrano interamente o parzialmente sui paesi dell'Europa dell'Est e la loro transizione da membri dell'URSS a membri dell'UE successivamente alla disgregazione nel 1991. Tuttavia, suddetti paesi non sono gli unici esempi in cui tale fenomeno può essere osservato, come suggerito per l'appunto da Fink e Holden prendendo in analisi il caso del Giappone e del Sud Africa, dimostrando dunque che gli stessi criteri e modelli applicati alla transizione post-comunista durante gli anni Novanta sono in realtà applicabili a molteplici istanze nel corso della storia. La Cina viene solitamente esclusa da suddetti studi, probabilmente a causa della somiglianza al caso della Russia. Secondo Fink e Holden, la Russia sarebbe ormai "immune" al fenomeno a causa dei numerosi cambiamenti radicali subiti nel corso del Novecento. Nei paragrafi successivi ci si dedicherà quindi a paragonare la situazione di entrambi i Paesi, applicando gli stessi criteri menzionati dai due studiosi, al fine di comprendere se effettivamente questa cosiddetta "immunità" sia plausibile e motivata.

Nel corso del Novecento, la Russia fronteggiò una triplice transizione: da impero a statonazione, da dittatura a democrazia, e da economia centralizzata a mercato libero<sup>211</sup>. Sebbene sarebbe preferibile impiegare i termini "regime totalitario" e "governo autoritario" nel caso della seconda transizione, è possibile riconoscere le stesse tre transizioni in Cina in momenti diversi della sua storia. Secondo quanto stabilito dai due studiosi, il susseguirsi di continui shock quali la Rivoluzione d'Ottobre, l'irrigidimento delle regole sotto regimi totalitari come quello di Iosif Stalin (1878-1953), i cambiamenti nelle politiche di partito alla sua morte, la Guerra Fredda e, infine, l'apertura del mercato e la fine del totalitarismo, resero il popolo russo "immune" allo shock culturale nella sua manifestazione collettiva. Tralasciando per un attimo il fatto che l'impiego del termine immune presuppone una forte parzialità nei confronti del modello di Oberg di shock culturale come malattia, concetto ormai obsoleto e perlopiù superato, è in qualche modo possibile negare completamente l'elemento di shock se quest'ultimo è

---

<sup>211</sup> *Ibid.* p. 16.

ripetuto nel tempo? Prima di rispondere a questo quesito, si prenderà in analisi il caso della Cina, osservando in quante istanze avrebbe potuto innescarsi un processo di shock culturale collettivo su scala nazionale.

Focalizzandosi sui cambiamenti radicali avvenuti negli ultimi due secoli, i primi a saltare all'occhio sono quelli che fecero seguito alle due guerre dell'oppio e la prima guerra sino-giapponese (1894-1895). Se i due conflitti con l'Impero Britannico e altre forze occidentali portarono alla luce l'inadeguatezza delle armi e delle misure militari prese dall'impero Qing, la sconfitta subita dal Giappone – la nazione che per secoli venne considerata una colonia culturale della Cina – alla fine dell'Ottocento, e la conseguente perdita di Taiwan, rese palese agli occhi dell'intera nazione la necessità di un cambiamento del sistema. La Riforma dei Cento Giorni (1898) guidata da Kang Youwei 康有为 (1858-1927) costituì un tentativo decisionale concreto, ma il colpo di stato dell'imperatrice madre Cixi 慈禧 (1835-1908) risultò in un passo indietro verso continui tentennamenti e dibattiti. Nonostante alcuni cambiamenti radicali nel sistema educativo come l'abolizione degli esami imperiali nel 1905 furono portati a termine, il caos che caratterizzò la svolta del XX secolo si concluse comunque col crollo della dinastia e la fine del sistema imperiale nel 1911. Si osserva dunque una prima pseudo-transizione in questo periodo, ovvero dalla visione della Cina come grande potenza asiatica alla consapevolezza di un sistema volutamente rimasto nel passato e inadeguato ai veloci cambiamenti ed evoluzioni a cui altri paesi come il Giappone sembravano essersi adeguati. Furono questi eventi a fare da premessa al primo vero shock culturale collettivo del Novecento: la transizione da impero millenario a moderno stato-nazione.

Arrivati a questo punto della storia cinese, è infatti possibile iniziare ad osservare delle fasi distinte all'interno di ogni transizione, proprio in accordo con il modello proposto da Feichtinger e Fink nel loro primo studio. Alla fondazione della prima Repubblica sotto la guida di Sun Yat-sen 孙逸仙 (1866-1925) fece seguito un evidente *honeymoon phase* secondo un'iniziale propensione all'assimilazione, come dimostrato dall'insorgere del Movimento Nuova Cultura e del Movimento del Quattro Maggio. In questa fase sia il popolo che l'istituzione governativa mostrarono una certa euforia nei confronti del nuovo sistema, cercando di velocizzare il più possibile la transizione, errore comune in molti casi simili. Durante la decade di Nanchino, nel giro di poco più di un decennio, infatti, l'euforia iniziò a tramutarsi in diffidenza e reclusione nei confronti dell'istituzione governativa, che dall'approccio assimilativo osservato nella prima decade della Repubblica passò invece alla

marginalizzazione. L'ideologia comunista diventò abbastanza popolare tra gli intellettuali, risultando in un'eventuale marginalizzazione di questi ultimi e altri simpatizzanti della causa, con conseguenti arresti e silenziamenti di grandi personalità come Feng Youlan 冯友兰 (1895-1990). Il disdegno del popolo per questo genere di comportamenti è leggibile tra le righe di alcune lettere dello stesso Lu Xun, il quale commentò ciò sulla faccenda: “Se persino un uomo tranquillo come Feng Youlan deve essere arrestato [secondo il governo], possiamo solo immaginare cosa potrebbe succedere agli altri.”<sup>212</sup>. Come se non bastasse, una serie di guerre e conflitti tanto internazionali quanto interni al Paese come l'invasione giapponese nel 1937 e la seconda guerra sino-giapponese, la Seconda guerra mondiale, e infine la guerra civile tra KMT e PCC, bloccarono totalmente il processo di adattamento prima che esso potesse raggiungere le fasi finali, lasciando la transizione inconclusa e incompiuta.

La fondazione della RPC nel 1949 segnò la fine dei conflitti interni al Paese e l'inizio di una nuova transizione verso l'utopia socialista capitanata da Mao Zedong. La prima decade della RPC rappresentò una prima *honeymoon phase* della transizione comunista, mentre la strategia transitiva adottata dal leader fu inizialmente una netta separazione tra capitalismo e comunismo. Diffidenza e dubbi nei confronti del nuovo sistema tipici della fase di disintegrazione e reintegrazione emersero in seguito al fallimento della campagna del Grande Balzo, tuttavia, il culto politico finemente creato attorno alla figura di Mao – di cui si è discusso in maniera approfondita nei capitoli precedenti – fece sì che il popolo ritornasse alla fase iniziale di euforia e adorazione nei confronti del regime. Con l'avvento della Rivoluzione Culturale, alla rigida strategia di separazione si aggiunse una crescente marginalizzazione di quegli individui additati come “elementi di destra”, eppure l'intero governo sembrò ancora paralizzato nella prima fase della transizione. Nelle parole della giornalista e attivista Dai Qing 戴晴 (n. 1941): “To me, Mao was like God. I believed that he was not only the great leader of the Chinese people, but also the great leader of people throughout the world.”<sup>213</sup>. Queste parole dimostrano dunque come il forte idealismo di Mao, a lungo supportato da personalità forti all'interno del PCC, e fomentato dal culto della personalità dapprima politico e successivamente religioso a livello popolare, fece da colla tra il popolo e la nazione anche quando i risultati di determinate

---

<sup>212</sup> “安慰守己如冯友兰且要被逮可以推知其他了”, LU Xun 鲁迅 in “Da jiemì” Zhongguo zhexue dashi Feng Youlan 《大揭秘》中国哲学大师冯友兰 (“Grandi misteri svelati” Il grande maestro della filosofia cinese: Feng Youlan), 2019, <https://www.bilibili.com/video/BV1Kb41137Pv/>, 07-05-2022.

<sup>213</sup> DAI Qing 戴晴 in Gloria DAVIES, *Afterlives of Chinese communism – Political concepts from Mao to Xi*, ANU Press, , 2019, p. 89.

campagne politiche rischiarono di infrangere l'illusione utopica creata dal leader. Nonostante coloro i quali furono rieducati o mandati a lavorare nei campi come molti degli artisti qui trattati svilupparono una sorta di disincanto nei confronti della figura dell'ex leader, ciò si manifestò apertamente solo successivamente alla sua morte. Essenzialmente, durante i primi trent'anni della RPC, la Cina non sembrò progredire nella sua transizione se non per brevissime istanze tempestivamente soppresse dal governo.

La morte di Mao e l'improvviso cambio di direzione politica implementato da Deng Xiaoping con le *gaige kaifang* gettarono il Paese nell'ennesima transizione già alla fine degli anni Settanta, stavolta da un regime totalitario a uno prevalentemente autoritario, e da un'economia fortemente centralizzata a un'improvvisa liberalizzazione del mercato. La fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta costituirono quindi la *honeymoon phase* di questa terza transizione, caratterizzati da un forte entusiasmo nei confronti di tutti quei materiali e informazioni introdotti o reintrodotti in Cina in quel periodo, particolarmente la letteratura, l'arte e la filosofia occidentale tanto quanto quella cinese censurata durante il periodo maoista. La strategia adottata stavolta sembrò essere l'integrazione, come esemplificato dal famoso discorso "del gatto" di Deng Xiaoping: "Non importa se il gatto è nero o bianco, l'importante è che acchiappi il topo"<sup>214</sup>. L'approccio integrativo scelto da Deng Xiaoping in questa fase iniziale della creazione di una società socialista con caratteristiche capitaliste, come il mercato libero e la proprietà privata, fomentò ancora di più l'entusiasmo e l'euforia del popolo. La nazione, ancora segnata dalla sofferenza patita durante la Rivoluzione Culturale, appoggiò questa visione meno utopistica e più flessibile di società comunista. Nelle parole di Dai Qing, infatti:

Mao had the personality of a romantic poet. Deng's is that of a pragmatist. He is not a puritanical theoretician or an idealist. He is different from Mao in that he knows that when people are hungry they need to eat. They can't live on poetry<sup>215</sup>.

Fu proprio questa propensione all'integrazione di nuovi elementi estranei alla dottrina marxista all'interno del sistema governativo e amministrativo a lasciar pensare, anche in Occidente, che la Cina stesse ormai sviluppando un sistema democratico. Tali speranze vennero

---

<sup>214</sup> DENG Xiaoping 邓小平, "不管黑猫白猫, 捉到老鼠就是好猫。" in CAI Anqing 蔡安青, "Deng Xiaoping 'mao lun' de jiazhi he xianshi yiyi 邓小平'猫论'的价值和现实意义" (Valore e significato del "discorso del gatto" di Deng Xiaoping) in *Dangshi wenyuan* 党史文苑, 2014.16, p. 45.

<sup>215</sup> DAI Qing 戴晴 in Gloria DAVIES, *Afterlives of Chinese communism...*, op. cit., p. 90.



meno verso la fine degli anni Ottanta, quando movimenti studenteschi e proteste di lavoratori iniziarono gradualmente a perturbare l'aria. I sentimenti del popolo in questa fase della storia risultarono nell'infatuazione per l'arte, la filosofia e la letteratura occidentale, alla base delle sperimentazioni collettive della Nuova Onda '85, a cui fece seguito la graduale perdita di interesse da parte degli artisti stessi alla fine della decade. Gli eventi di piazza Tian'an men segnarono definitivamente la fine della *honeymoon phase* e l'inizio della fase di disintegrazione e reintegrazione, come dimostrato da una generale diffidenza nei confronti del governo, e una certa passività e reclusione da parte del popolo non solo nei confronti dell'evento stesso, ma anche di successive faccende politiche. Tali sentimenti furono rappresentati in arte da nuovi generi emersi all'inizio degli anni Novanta: si pensi ad esempio alla quotidianità malinconica caratteristica delle opere della Nuova Generazione, alla passività e alla diffidenza nei confronti della situazione attuale incarnate dal realismo cinico, alla critica verso la nuova direzione politica incarnata dal pop politico, e la satira sulla perdita di morale di una società sempre più capitalista dipinta invece dalla *gaudy art*.

Tra la metà degli anni Novanta e i primi anni Duemila, la Cina sembrò invece essersi assicurata una certa stabilità interna al Paese e buoni rapporti politici ed economici con nazioni esterne quali il Giappone, l'UE e gli Stati Uniti. Ciò lascerebbe presagire al raggiungimento da parte della nazione delle fasi di autonomia e interdipendenza, mettendo fine alla serie di transizioni inconcluse che caratterizzarono la storia cinese dalla metà dell'Ottocento fino agli ultimi anni del secolo scorso. Lo stesso Liu Yuedi rimarca come negli ultimi trent'anni è possibile osservare nell'arte una graduale transizione da *de-chineseness* durante gli anni Ottanta e Novanta a *re-chineseness* dalla fine degli anni Novanta ai giorni nostri<sup>216</sup>, rispecchiando il processo di decostruzione e rielaborazione dell'identità tipica dello shock culturale, ma su scala nazionale. Dunque, l'ultima transizione cinese avvenuta a partire dagli anni Ottanta sembra essere in accordo con le diverse fasi dello shock culturale collettivo descritto da Feichtinger, Fink e Holden, seguendo gli stessi criteri applicati ai paesi dell'Europa dell'Est. È quindi la Cina immune al processo di shock culturale collettivo? La risposta è semplice: no. Non vi è qualcosa come l'immunità a questo fenomeno, nella sua manifestazione collettiva tanto quanto in quella individuale. Come appena dimostrato, non solo esistettero in Cina i presupposti per la manifestazione del fenomeno, ma una conoscenza degli eventi storici, dell'opinione pubblica e

---

<sup>216</sup> LIU Yuedi, "Chinese contemporary art: from de-chineseness to re-chineseness" in Mary BITTNER, LIU Yuedi, *Subversive strategies...*, op. cit., pp. 66-68.

delle campagne politiche che diedero forma al Paese nel Novecento, permette di distinguere in maniera abbastanza chiara le diverse fasi di adattamento collettivo fino a tempi più recenti. Allo stesso tempo, tramite queste conoscenze specifiche della situazione cinese durante il Novecento è possibile identificare anche le singole strategie e modalità di adattamento adottate dall'istituzione centrale per gestire la transizione. Perché allora Feichtinger e Fink, e successivamente Fink e Holden, non ne riconobbero la legittimità?

All'interno di questo studio, si è già ribadito più volte quanto possa essere problematico comparare più culture se si adottano le esperienze di un popolo come "archetipo/prototipo ideale" di un determinato fenomeno, ponendo suddetto archetipo in una posizione di superiorità rispetto al resto dei casi di studio. Il problema degli studi di Feichtinger e Fink, e Fink e Holden, è essenzialmente lo stesso problema già esposto nel discutere i criteri di Safran per la legittimità del fenomeno diasporico di un popolo. I paesi dell'ex-URSS e la loro transizione verso l'UE furono per questi studiosi quello che la diaspora ebraica fu per Safran, e la legittimità di altre manifestazioni del fenomeno venne quindi valutata esclusivamente sulla base dell'esperienza di questi paesi. Ne consegue che, l'esperienza lineare di un paese supportato da potenze occidentali come il Giappone, fu considerata un esempio legittimo, al contrario della Russia e la Cina. Allo stesso tempo, Feichtinger, Fink e Holden basarono chiaramente il proprio modello sugli studi di Oberg, e soffrirono di conseguenza degli stessi limiti e deficit delle sue teorie: eccessiva linearità e generalizzazione ai minimi termini. Sebbene sia vero che nella sua manifestazione collettiva il fenomeno non è relativo alle esperienze di vita del singolo individuo, esso risulta comunque relativo ai precedenti storici e culturali del collettivo in questione, fattore che gli studiosi di cui sopra ignorarono. Sebbene Feichtinger e Fink ammisero che lo shock culturale collettivo si manifestasse secondo le stesse fasi di quello individuale, essi non tennero conto di una caratteristica essenziale del modello in fasi: in determinati momenti del processo è possibile regredire alla fase precedente. Nel discutere lo shock culturale individuale, nello specifico la fase di reintegrazione, in accordo con le teorie di Adler, Furnham e Bochner e Pedersen, si è chiarito che in questa fase l'individuo si trova di fronte a un bivio: prendere consapevolezza che il proprio giudizio è annebbiato dallo shock culturale e progredire verso la fase di autonomia, o continuare a negare l'evidenza e regredire ai comportamenti superficiali della fase di contatto e disintegrazione. Lo stesso Adler ammise l'esistenza di numerose casistiche rimaste paralizzate in questa fase di ansia, reclusione e riservatezza, in cui l'individuo è

fisicamente e psicologicamente incapace di superare la crisi iniziale<sup>217</sup>. È questo che avvenne in casi di transizioni non lineari come quella della Cina: la prima transizione fu interrotta dalla guerra, e sotto la guida di Mao, una volta raggiunta la fase di disintegrazione e reintegrazione che coincise col Grande Balzo, l'istituzione – invece di prendere consapevolezza dell'inefficacia del sistema e attuare un cambio nelle direttive politiche – regredì alla fase iniziale di idealismo e utopia, rimanendo paralizzata fino alla morte del leader.

In conclusione, ripercorrendo i momenti salienti della storia del Paese dalle Guerre dell'oppio ai giorni nostri, si è dimostrata l'esistenza di diverse istanze di shock culturale collettivo in Cina, e di altrettanti tentativi di transizione interrotti, fallimentari o ben riusciti anche se non esattamente lineari. Osservando i cambi di ideologia e direzione politica di ogni transizione, si sono poi etichettate fasi distinte all'interno di ciascun processo di adattamento al nuovo sistema. Demarcando l'influenza delle teorie di Oberg e una certa parzialità nella valutazione dei criteri di legittimità del fenomeno a seconda del paese in analisi, si è messo in discussione l'approccio di Feichtinger, Fink e Holden allo studio di quest'ultimo, evidenziando come il costante paragone all'esperienza dei paesi ex-URSS per valutare la legittimità del fenomeno ricordi lo stesso atteggiamento di Safran nei confronti della diaspora ebraica. Ritornando alle teorie di Adler, Pedersen, e Furnham e Bochner, si è infine legittimata la non linearità delle transizioni cinesi. Riconoscere l'esistenza di istanze precedenti di shock culturale, sebbene collettivo, negli anni formativi di alcuni degli artisti selezionati come caso di studio è essenziale a comprenderne le modalità d'interpretazione e rappresentazione dell'identità culturale precedenti alla partenza, e la loro evoluzione durante la permanenza all'estero.

## **Conclusioni**

In questo capitolo si sono analizzati alcuni fattori di rilievo nell'esperienza diasporica di ogni individuo. Nella prima parte del capitolo, esplorando le diverse possibilità offerte agli artisti trattati durante la permanenza all'estero, si è constatato come le esperienze pregresse e lo stile creativo di ogni artista ne influenzarono l'esperienza diasporica anche all'interno di uno stesso paese. Nel caso degli Stati Uniti, si è osservato come durante gli anni Ottanta, gli artisti associati

---

<sup>217</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., p. 21.

alla scena ufficiale ricevettero un trattamento diverso rispetto agli artisti della scena indipendente. Prendendo in analisi le esperienze dei diversi artisti e il contesto storico, politico e sociale del loro arrivo negli Stati Uniti, si è osservato come, a causa della Guerra Fredda prima e degli eventi di Tian'an men poi, l'arte degli artisti della diaspora venne spesso interpretata in termini di dissidenza politica o esaltazione della tradizione culturale secondo i canoni di *chineseness*. Questa interpretazione, a volte erronea e forzata, causò quindi la nascita di due stereotipi nella critica occidentale dell'arte cinese contemporanea: l'artista cinese come dissidente (rappresentato principalmente da Zhang Hongtu e Ai Weiwei) e l'artista cinese come promotore della tradizione (rappresentato principalmente da Gu Wenda e Xu Bing). Questa rigida categorizzazione binaria fortemente stereotipata rappresentò un ulteriore ostacolo per quegli artisti (come, ad esempio, Zhang Huan e Xie Xiaoze) che non si sono conformarono del tutto a uno dei due stereotipi, in quanto le loro opere furono soggette o a un'interpretazione erronea o a una successiva revisione di significato (nel caso specifico di Xie Xiaoze).

Al contrario, si è notato come gli artisti che partirono per il Giappone e per l'Europa ebbero un'esperienza nettamente diversa: essi non solo furono meno colpiti dagli effetti della Guerra Fredda, ma furono meno esposti alla forte stereotipizzazione sopracitata. In particolare, a differenza degli artisti negli Stati Uniti, quelli che si trasferirono in Giappone come Cai Guoqiang incontrarono meno difficoltà ad integrarsi all'interno della nuova società sul piano culturale. In Europa, invece, si è osservato come *Les Magiciens de la Terre*, un'inclinazione generale all'interculturalità, e una concezione più flessibile di identità culturale, permisero agli artisti di esplorare ed esprimere la propria identità culturale al di fuori della stretta categorizzazione binaria in tradizione-dissidenza.

Nella seconda parte del capitolo si è invece esplorato il concetto di shock culturale, osservando come lo stress scaturito da un improvviso cambiamento nell'ambiente e nello stile di vita di un individuo sia alla base di questo fenomeno, ed evidenziando, inoltre, come quest'ultimo sia al contempo un fenomeno universale, ma estremamente relativo. Ripercorrendo gli studi iniziali del fenomeno, si è constatata l'esistenza di diversi modelli di riferimento per l'analisi di quest'ultimo nella sua manifestazione individuale: dalla visione del fenomeno come disturbo della psiche di Oberg, all'ipotesi della crescita personale di Adler; dalle rappresentazioni grafiche come il modello a U quello a W, alla sequenza di fasi diverse come nei modelli di Adler e Pedersen. Alla ricerca del modello più adeguato all'analisi del caso di studio, si sono poi valutati per ognuno di essi i punti di forza e i maggiori deficit, constatando

come alcuni forniscano una visione altamente idealizzata ed eccessivamente lineare del processo di adattamento. Per questo motivo, si è infine deciso di adottare il modello di crescita personale in fasi proposto da Adler, integrando dove necessario la nomenclatura utilizzata da Pedersen, e tenendo conto di tutti i fattori che possono influenzare il processo evidenziati da Furnham e Bochner.

Nella sezione finale di questo capitolo si è poi esplorata la manifestazione collettiva del fenomeno di shock culturale. Sulla base dei pochi studi ad oggi disponibili su questa versione del fenomeno, si è osservato come in casi di improvvisi e drastici cambiamenti del sistema politico, economico e/o sociale, possono innescarsi in un gruppo di persone gli stessi comportamenti causati dallo shock culturale osservati a livello individuale. Seguendo le teorie di Feichtinger, Fink e Holden, si sono affrontate le diverse strategie di transizione che possono essere adottate da un'istituzione durante questo drastico cambiamento, e si è notato come solitamente, sebbene la transizione non sia influenzata da così tanti fattori come l'adattamento individuale, essa comunque si prolunghi molto più nel tempo, come dimostrato dalla transizione dei paesi dell'Europa dell'Est dall'URSS all'UE. Una volta appurato che il fenomeno è riconoscibile anche nella transizione di paesi non facenti parte dell'URSS come il Giappone, si è poi messa in discussione la presunta "immunità" al fenomeno in paesi che affrontarono molteplici cambiamenti drastici nel corso del Novecento come la Russia e la Cina. Ripercorrendo i maggiori eventi che segnarono la storia cinese dalle Guerre dell'oppio ai giorni nostri, attraverso un'analisi di manovre politiche, opinioni pubbliche ed espressioni artistiche, si sono quindi impiegati i criteri esposti da Feichtinger, Fink e Holden per dimostrare il contrario. Si è concluso, dunque, che il fenomeno di shock culturale collettivo si manifestò in Cina in diverse istanze, ma in transizioni molto meno lineari rispetto a quanto ipotizzato dagli studiosi sopracitati. Così facendo, si è evidenziata la presenza in questi studi delle stesse problematiche caratteristiche delle teorie di Oberg e degli studi di Safran, rispettivamente un'eccessiva generalizzazione data da un modello irrealisticamente lineare e l'adozione di un "prototipo ideale" posto in una posizione di eccessiva superiorità rispetto ai casi successivi.

Il lavoro svolto in questo capitolo è necessario per comprendere quanto l'esperienza diasporica possa variare da individuo a individuo anche quando essi appartengono alla stessa cultura e si trasferiscono nello stesso paese. Riconoscere le differenti esperienze di ogni artista permette di capire quanto sia sbagliato ridurre il fenomeno della diaspora artistica a uno o due archetipi, in quanto ciò va ad ignorare volutamente le difficoltà incontrate da ognuno a

prescindere dalle proprie modalità di rappresentazione. Allo stesso tempo, riconoscere l'influenza dello shock culturale sull'esperienza diasporica di un individuo e sulla sua percezione di identità culturale è essenziale per comprendere le ragioni dietro a determinati cambiamenti nel processo creativo e nelle modalità di rappresentazione identitaria. Infine, dimostrare che lo shock culturale collettivo si manifestò anche in Cina a più riprese aiuta a comprendere determinate tendenze nell'arte moderna, post-moderna e contemporanea, giustificando le modalità di rappresentazione utilizzate dagli artisti prima della partenza e come queste ultime si evolsero durante la permanenza all'estero.

## Capitolo 3

### Lo shock culturale raccontato attraverso l'arte degli artisti della diaspora

#### Introduzione

Arrivati negli Stati Uniti, in Europa, o in Giappone, gli artisti dovettero fronteggiare emozioni forti e aspettative infrante: lontani da casa e alienati da tutto il resto, per molti di loro l'unica valvola di sfogo fu la creazione di nuova arte. A volte sfogo, altre rifugio, l'arte degli artisti della diaspora subì drastici cambiamenti nel corso della loro permanenza all'estero, non solo per quanto concerne le tematiche affrontate, ma anche per quanto concerne lo stile, il formato e i media impiegati. Analizzando l'evoluzione stilistica e concettuale di ognuno di essi è possibile notare forti discordanze sia con l'operato precedente che con quello successivo al periodo di permanenza all'estero. Famosi ritrattisti iniziarono d'un tratto a dedicarsi esclusivamente alla paesaggistica, per poi ritornare altrettanto improvvisamente a dipingere solamente ritratti; artisti che prima della partenza predilessero una palette calda e/o monocromatica, improvvisamente iniziarono a usare esclusivamente palette fredde e/o viceversa; classicisti e tradizionalisti improvvisamente decisero di sperimentare con il concetto di shock, mentre alcuni anticonformisti si diedero alla pittura in stile tradizionale. Ma quale fu la motivazione dietro questi drastici cambiamenti nel loro processo creativo? E soprattutto, questi cambiamenti seguirono un processo logico?

Nel suo studio preliminare, Adler affermò che il processo di transizione derivato dal fenomeno di shock culturale ha inizio con l'incontro con una nuova cultura, ma si evolve ben presto in un incontro con la propria identità<sup>218</sup>. Nel capitolo precedente si è infatti determinato che la crisi di valori innescata dallo shock culturale solitamente porta a un'iniziale decostruzione dell'identità e a una sua successiva rielaborazione. Nel confrontarsi con l'"altro", l'individuo finisce quindi per confrontare se stesso, maturando nuove idee e abitudini che gli permettono di sopravvivere nel nuovo ambiente. Seguendo le teorie di Gell sull'antropologia dell'arte esposte nel dettaglio nel Capitolo 1, essendo ogni creazione di un individuo una rappresentazione della sua identità, un cambiamento così sostanziale nell'identità dell'individuo si rifletterà in qualche misura anche nelle sue creazioni. Nel capitolo precedente,

---

<sup>218</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., p. 18.

in effetti, si è dimostrato che è possibile tracciare l'intero processo di shock culturale collettivo in Cina anche attraverso i vari movimenti artistici e letterari che presero piede nel corso del XX secolo; in questo capitolo ci si appresterà a dimostrare ancora una volta la possibilità di tracciare una vera e propria sequenza temporale delle varie fasi dello shock culturale, questa volta nella sua manifestazione individuale, osservando attraverso una selezione di opere come ogni artista rappresentò in maniera differente il processo di decostruzione e rielaborazione della propria identità.

## 1. Honeymoon phase

Nel capitolo precedente si è menzionato come la prima fase del processo di integrazione e adattamento sia l'unica fase universalmente riconosciuta da tutti i modelli di shock culturale ad oggi disponibili. Nel suo studio iniziale, Adler chiamò questa fase “contatto”, in riferimento al primo contatto con la nuova cultura, fonte di fascino e conseguente euforia. In questa fase, l'individuo è ancora fortemente legato alla propria cultura d'origine, osservando superficialmente il nuovo ambiente dal punto di vista del proprio etnocentrismo<sup>219</sup>. È possibile osservare in questa fase una tendenza a focalizzarsi sugli aspetti di somiglianza tra la cultura d'origine e la nuova cultura, piuttosto che sulle differenze. Adler giustificò questa tendenza con una mancanza psicologica di meccanismi efficienti per gestire stimoli radicalmente diversi<sup>220</sup>. Nell'espone l'esperienza degli artisti selezionati al loro arrivo all'estero, si è precedentemente usata la seguente citazione di Cai Guoqiang durante un'intervista: “[...] [Only when] I got to Japan did I realize all these new developments in physics were quite close to Chinese *qigong* 气功 cosmology. [...]”<sup>221</sup>. Si nota in questa affermazione la stessa tendenza descritta da Adler: non avendo sviluppato meccanismi adeguati a interiorizzare concetti così radicalmente nuovi, l'artista fece automaticamente ricorso al paragone con concetti a lui familiari, provenienti dalla propria cultura d'origine. Lo stesso approccio può essere osservato all'interno dei suoi lavori all'inizio della permanenza in Giappone. In *Explosions and spaceholes, space no. 1* (figura 11) e *space no. 2* (figura 12), ad esempio, il riferimento allo spazio e ai buchi neri visibile nelle

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> Ron ROSENBAUM, “Meet the artist who blows things up for a living – with ethereal artworks traced in flames and gunpowder, Cai Guo Qiang is making a big bang” in *Smithsonian magazine*, 2013, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/meet-the-artist-who-blows-things-up-for-a-living-4984479/>, 21-05-2022.



tracce lasciate dalle esplosioni e dai rimasugli di polvere da sparo è comunque accompagnato al riferimento culturale rappresentato dall'uso di *shōji* 障子 (in cinese *zhangzi*) avvolgibili al posto di comuni fogli di carta. Sebbene la versione contemporanea di *shōji* utilizzata dall'artista in queste opere sia ormai associata all'arredamento giapponese, la versione tradizionale dello fu invece ispirata ai paraventi cinesi, successivamente riadattati e resi popolari durante il periodo Kamakura (1192-1333)<sup>222</sup>. Si nota anche qui una certa focalizzazione sulle similitudini tra elementi con cui l'artista entrò a contatto in Giappone ed elementi propri della cultura d'origine. Secondo Adler, a livello inconscio, l'individuo sviluppa questa tendenza nella fase iniziale per giustificare il mantenimento dei modelli culturali della cultura d'origine: se determinati elementi culturali sono percepiti come simili, l'individuo non sente la necessità di modificare la propria visione del mondo e/o il proprio atteggiamento<sup>223</sup>.

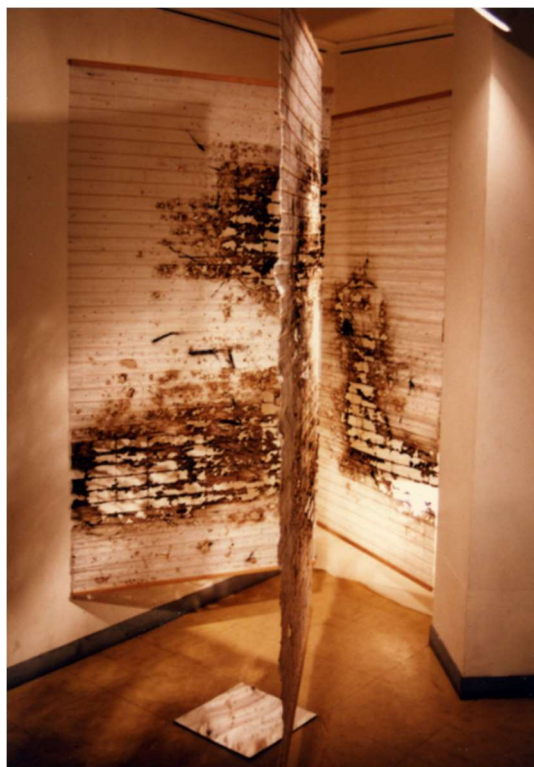


Figura 11: *Explosions and spaceholes: space no. 1*, Cai Guoqiang, 1988, polvere da sparo su carta, vetro e luci, 157.48 x 87.63 cm, installazione alla Kigoma Gallery, [caiguoqiang.com](http://caiguoqiang.com)

<sup>222</sup> “Shoji” in *Encyclopaedia Britannica*, 2022, <https://www.britannica.com/technology/shoji>, 26-05-2022.

<sup>223</sup> Peter S. ADLER, “The transitional experience...”, cit., p. 16.



Figura 12: *Explosions and spaceholes: space no. 2*, Cai Guoqiang, 1988, polvere da sparo su carta, vetro e luci, 1,306.07 x 88.9 cm, installazione alla Kigoma Gallery, [caiguoqiang.com](http://caiguoqiang.com)

Tuttavia, come chiarito nel capitolo precedente, il primo contatto con la cultura può essere un contatto diretto all'arrivo nel nuovo paese, o indiretto tramite media provenienti dalla nuova cultura (arte, letteratura, filosofia, cinema, ecc.). Di conseguenza, in alcuni casi la prima fase può avere luogo prima ancora della partenza, manifestandosi sotto forma di curiosità e gioia in anticipazione per la nuova esperienza, se volontaria e programmata<sup>224</sup>. Si osserva in questi casi una sorta di “innamoramento” per l’idea della partenza e per le nuove opportunità che si potrebbero incontrare una volta all’estero, da qui il paragone con una “luna di miele” in cui tutto sembra rose e fiori. Molti dei giovani che lasciarono la Cina all’inizio degli anni Ottanta svilupparono una simile mentalità prima di partire: il primo contatto con la cultura occidentale per molti avvenne tramite la lettura di opere letterarie e filosofiche, la visione di film e mostre, ecc. Molti maturarono una visione altamente idealizzata dell’Occidente (e in particolare degli Stati Uniti) che non fece altro che accrescere ulteriormente le loro aspettative. In collaborazione con Ai Xuan 艾軒 (n. 1947) e diversi amici, He Duoling ritrasse questi stessi sentimenti e aspettative l’anno prima della propria partenza in *The third generation* (figura 13). Per la creazione, i due artisti selezionarono volontariamente tra i loro amici quelli che secondo loro meglio rappresentavano lo spirito della nuova generazione e le loro aspettative scaturite

<sup>224</sup> Ioana CUPSA, “Culture shock and identity”, cit., p. 188.

dalle riforme economiche. Il dipinto, ritraente un gruppo di giovani artisti e intellettuali, pone una particolare enfasi sugli sguardi dei soggetti: il volto di ognuna delle figure in primo piano sembra catturare una diversa sfaccettatura di ansia, aspettative, euforia, entusiasmo e sicurezza, mentre di quelle sullo sfondo rimangono spesso solo gli occhi. Il punto focale dell'intera composizione è la figura di una donna in primo piano, messa ben in evidenza dall'arancio acceso della giacca a contrastare la palette quasi monocromatica sui toni del marrone. Lo sguardo al contempo deciso e speranzoso della donna lascia una forte impressione sull'osservatore, trasmettendo lo stesso mix di emozioni incarnato da tutte le figure. Il dipinto potrebbe essere considerato una doppia rappresentazione della *honeymoon phase*: quella individuale di He Duoling a qualche mese dalla prima partenza per gli Stati Uniti, e quella collettiva della Cina delle *gaige kaifang*.



Figura 13: *The third generation*, He Duoling, 1984, olio su tela, 180 x 190 cm, Long Museum, [longmuseum.org](http://longmuseum.org)

Si nota dunque come in questa fase l'individuo sembri osservare la nuova cultura come se fosse dentro una bolla culturale fatta dei propri valori e preconcetti, uno spazio sicuro in cui non si sente "aggredito" dalla novità, e la sua identità non è né aggredita né tantomeno messa in discussione. L'illusione fortemente idealizzata dell'esperienza all'estero (o delle sue potenzialità) creatasi in questa fase potrebbe infrangersi nel giro di pochi giorni dal contatto con la nuova cultura o rimanere intatta per anni, a seconda del soggetto e delle circostanze del

suo soggiorno all'estero. Solitamente è un incidente critico (o una serie di incidenti minori) a far scoppiare la bolla, gettando l'individuo nella confusione caratteristica della fase successiva.

## 2. Disintegrazione

Una volta scoppiata la bolla, ha inizio la seconda fase: la disintegrazione. In questa fase l'individuo si trova improvvisamente costretto a confrontarsi con le differenze culturali ignorate durante la fase precedente<sup>225</sup>. Proprio a causa della mancanza di meccanismi psicologici efficienti alla corretta gestione di questi nuovi stimoli menzionata nei paragrafi precedenti, ciò risulta spesso in un forte senso di sopraffazione e sconfitta, accompagnato da una generale confusione nei confronti dell'ambiente circostante. Solitamente, l'innescò di questa nuova fase può essere ricondotto a uno specifico incidente (spesso di tipo comunicativo) che causa nell'individuo un improvviso senso di inadeguatezza e alienazione. Zhang Huan, ad esempio, ricorda ancora esattamente il momento esatto in cui ciò è avvenuto nel suo caso, come scrive sul suo sito web:

[...] One night at Madison Square Garden in New York City. I was looking for food for my pregnant wife. Two people walked towards me with bread in their hands. They asked, "Are you hungry?" My feeling was complex. I could not speak. I felt emotional and wanted to cry. I accepted the bread and walked away. It made me think of my life in China. In China no matter how hungry I was, I was an artist. Nobody would think of me as a beggar. Later, friends told me these people were city employees or religious workers who distribute food every day at certain places. I brought the bread home and used it in my performance. Because of difficulties in culture and language, I could not adapt to life in America. I was like an idiot. This is my America.<sup>226</sup>

In seguito, questo particolare incidente ispirò la famosa performance *My America (Hard to acclimatize)* (fig. 14). Inscenata al Seattle Art Museum nel 1999, la performance vide l'artista nudo, seduto da solo su uno sgabello posizionato all'interno di una piscina gonfiabile per bambini; intorno a lui, decine di persone altrettanto nude, in piedi su un'impalcatura, lanciarono ripetutamente pezzi di pane verso di lui, colpendolo o riempiendo la piscina. L'obiettivo della performance, a detta dell'artista, era quello di far riflettere l'osservatore sulle difficoltà ad integrarsi incontrate quotidianamente da tutti gli immigrati negli Stati Uniti. La performance riuscì a trasmettere allo spettatore lo stesso senso di isolamento e impotenza che accomuna coloro i quali stanno affrontando questa fase dello shock culturale: nel momento successivo

---

<sup>225</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., p. 16.

<sup>226</sup> ZHANG Huan 张洵, "Zhang Huan: altered states" in *Essay | Zhang Huan english website*, 2007, [http://www.zhanghuan.com/wzMF/info\\_74.aspx?itemid=1146](http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1146), 27-05-2022.

all'incidente in questione, l'artista si sentì alienato dal resto della società, e per questo motivo durante la performance non poté far nulla se non rimanere seduto e accettare passivamente la situazione. Il modo in cui l'artista parla tutt'ora dell'evento, inoltre, rispecchia perfettamente le descrizioni di Adler e Pedersen: espressioni come “In China I was an artist” e “I was like an idiot” mettono in evidenza la perdita (e disintegrazione) dell'identità (e in questo caso sub-identità) descritta da Adler e l'autocolpevolizzazione notata invece da Pedersen.



*Figura 14: My America (Hard to acclimatize), Zhang Huan, 1999, performance, Seattle Art Museum, zhanghuan.com*

Una simile perdita dell'identità si riconosce anche nelle opere di Zhang Hongtu e Gu Wenda dei primi anni di permanenza all'estero. Per qualche anno, dopo il suo arrivo a New York, Zhang Hongtu attraversò una fase di sperimentazione artistica con stili e materiali diversi. In un'intervista a Lydia Yee del Bronx Museum of the Arts, Zhang Hongtu ha successivamente affermato:

Before I came to the United States my goal was to create something new by combing modern Western ideas with traditional Chinese styles and, actually, behind this idea was a terrible nationalism. [...] In my early New York years, there were so many things happening in the art world. I was confused by many



new ideas and concepts. At that time neo-expressionism was a strong influence on the New York art scene [...] I began to ask myself, “Why do I have to follow the mainstream?”<sup>227</sup>

La serie *Untitled (Newspaper series)* rispecchia quindi la messa in discussione dei valori artistici appresi fino a quel momento e la perdita di identità culturale (e subculturale) da parte dell'artista. L'intera serie è costituita da vecchie pagine di giornale su cui egli dipinse quelli che sembrano quasi veloci esercizi neoespressionisti, e risulta particolarmente anomala e anonima (a partire dalla mancanza di un titolo vero e proprio) se messa a confronto con i lavori successivi di Zhang Hongtu. Ogni pagina di giornale racchiude in sé una diversa ansia dell'artista, dalla frustrazione accademica alla paura di star perdendo tempo. In particolare, *Untitled (Newspaper series) #13* (fig. 15) trasmette un forte senso di solitudine e rassegnazione: l'unica figura dipinta sulla pagina di giornale (sulla quale si intravedono notizie militari) sembra quasi accasciarsi sul foglio, come se fosse rannicchiata su un letto. Questi lavori, forse i più dimenticati della carriera di Zhang Hongtu, rappresentano un periodo della vita dell'artista caratterizzato da ansie, frustrazioni, incertezze e, soprattutto, confusione.



Figura 15: *Untitled (Newspaper series) #13*, Zhang Hongtu, 1984, acrilici e inchiostro su giornale, 109.22 x 68.58 cm, [momao.com](http://www.momao.com)

---

<sup>227</sup> Lydia YEE, “An interview with Zhang Hongtu” in *Museum of my art only*, 1995, <http://www.momao.com/>, 27-05-2022.

L'estrema confusione e la graduale perdita della propria identità causata da questa sorta di sovrastimolazione culturale furono protagoniste di molte delle opere di Gu Wenda nel corso degli anni Novanta. In quel periodo, i suoi lavori subirono un cambio di direzione a livello concettuale, da un approccio strettamente legato al concetto di nazione tipico dei primi progetti della *United Nation series* (fig. 16)<sup>228</sup> a uno più tematico caratterizzato da una scissione tra identità nazionale e aspetti culturali<sup>229</sup>. Il passaggio da una concezione di identità culturale fortemente legata all'identità nazionale, a una totale perdita di identità nel momento in cui l'elemento nazionale viene meno, è sintomo dello scoppio della famosa bolla culturale precedentemente menzionata, simbolo del passaggio dalla prima fase a quella successiva. L'installazione da lui intitolata *Babel of the Millenium* (fig. 17) è particolarmente rappresentativa di questa fase del processo di integrazione. A un primo sguardo non si notano differenze sostanziali tra quest'ultima installazione e le prime appartenenti alla *United Nation series*: in entrambi i casi, l'artista impiegò capelli umani per intessere dei drappi semitrasparenti raffiguranti i famosi pseudo-caratteri, accompagnati da pseudo-parole scritte in alfabeto latino e altri sistemi di scrittura. Tuttavia, il riferimento biblico alla Torre di Babele ricontestualizzò l'installazione, rendendola una rappresentazione visiva di confusione, disguidi, e conflitti originatisi nelle differenze linguistiche e culturali. Infatti, il senso di alienazione caratteristico di questa fase del processo di adattamento scaturisce spesso da un problema di comunicazione: l'individuo non riesce a rapportarsi con la nuova cultura a causa delle differenze linguistiche (sia nel linguaggio verbale che in quello non verbale), culturali e valoriali, e ciò mette a sua volta in discussione la validità di valori e modelli culturali della propria cultura d'origine. L'individuo si sente perciò isolato da entrambe le culture, incapace di capire cosa stia sbagliando, senza che qualcuno gli possa spiegare cosa gli sta succedendo a livello psicologico (e spesso fisiologico): i membri della nuova cultura non lo capiscono, e anche i membri della cultura d'origine non riescono a comprendere empaticamente la sua situazione. In questa fase, tutto sembra perdere di significato agli occhi dell'individuo: i valori della cultura d'origine perdono di significato in quanto non più applicabili al nuovo contesto; l'esperienza all'estero perde di significato a causa delle difficoltà del processo di integrazione; sia la lingua che il linguaggio di entrambe le culture perdono di significato a causa delle difficoltà a comunicare efficacemente. Al contempo, il riferimento a una Babele contemporanea tocca il tema della globalizzazione e la "forzata" perdita di identità culturale che essa può comportare a favore di

---

<sup>228</sup> Non potendo mostrare l'intera serie è stata qui selezionata un'installazione rappresentativa del progetto.

<sup>229</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese art...*, op. cit., p. 296.

un nuovo crogiolo culturale, rappresentato fisicamente dal miscuglio di capelli provenienti da individui di origine, etnia, genere ed età diversa<sup>230</sup>.



Figura 16: United Nations - China monument: temple of heaven, 1998, capelli, colla e corda, 3,962 x 15,849 x 6,096 m, installazione all'Hong Kong Museum of Art, wendagu.com



Figura 17: United Nations - Babel of the Millennium, Gu Wenda, 1999, capelli, colla e corda, installazione al San Francisco Museum of Modern Art, *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 2, no. 4, 2003.

<sup>230</sup> David CATEFORIS, "Gu Wenda's United Nations: a consideration of two monuments" in *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 2, no. 4, 2003, pp. 19-20.



La costante sovrastimolazione porta spesso a uno sconforto psicologico tale da manifestarsi anche a livello fisico. Cupsa paragona l'esperienza di questa fase all'essere costretti a indossare le scarpe di qualcun altro: ci si aspetta di essere in grado di camminare come lo si è sempre fatto, ma dopo un po' ci si rende conto che le scarpe sono scomode, non vestono bene sul piede, causano vesciche, ecc.<sup>231</sup>. Allo stesso modo, dover prestare attenzione costantemente all'ambiente circostante va contro la natura stessa della mente umana, per questo motivo comunicare diventa in questa fase una pratica estenuante. Nel capitolo precedente si è menzionato come sul piano fisiologico, in questa fase l'individuo potrebbe provare eccessiva stanchezza e sonnolenza, accompagnate da una generale svogliatezza, una maggiore tendenza alla reclusione sociale e moderati episodi depressivi sul piano psicologico. Xu Bing e Wu Shanzhuan riuscirono a catturare questi aspetti caratteristici della fase di disintegrazione all'interno delle loro opere, rispettivamente con l'installazione *A, B, C...* (fig. 18) e *How to do nothing* (fig. 19). Xu Bing creò l'installazione *A, B, C...* con blocchi di legno per la stampa e terracotta grezza, sul cui fianco incise una lettera dell'alfabeto latino, mentre sulla parte che costituisce lo stampo incise un carattere cinese che ne mimava foneticamente la pronuncia. Le prime tre lettere che costituiscono il titolo, ad esempio, furono da lui traslitterate con i seguenti caratteri: *ai* 哀 (tristezza), *bi* 彼 ("altro"), *xi* 西 (Occidente). La scelta di questi caratteri in particolare probabilmente rispecchia i sentimenti dell'artista al momento della creazione: il dolore psicologico scaturito dal sentirsi costantemente "altro" in un nuovo ambiente, in questo caso il mondo occidentale e gli Stati Uniti, accompagnato dall'estenuante barriera linguistica. L'installazione in sé può essere considerata una rappresentazione di quanto la comunicazione possa essere spossante in questa fase: il processo inizialmente logico di traslitterazione impiegato per ogni lettera, con caratteri minuziosamente selezionati dall'artista sulla base del loro significato, diventa infatti gradualmente meno curato e volontario man mano che si procede con l'alfabeto. Le lettere finali che necessitano di più caratteri per ottenere la corretta pronuncia come la X e la W furono traslitterate con combinazioni di caratteri insensate, come se l'artista a un certo punto si fosse stancato di ragionare, selezionando caratteri a caso sulla base della loro pronuncia. Anche questo aspetto dell'installazione rispecchia quindi l'esperienza della fase di disintegrazione, in quanto l'individuo a un certo punto diventa talmente stremato da questo processo innaturale ogni qualvolta vuole comunicare con qualcuno, che alla fine decide semplicemente di non comunicare se non strettamente necessario, chiudendosi in sé stesso.

---

<sup>231</sup> Ioana CUPSA, "Culture shock and identity", cit., p. 187.

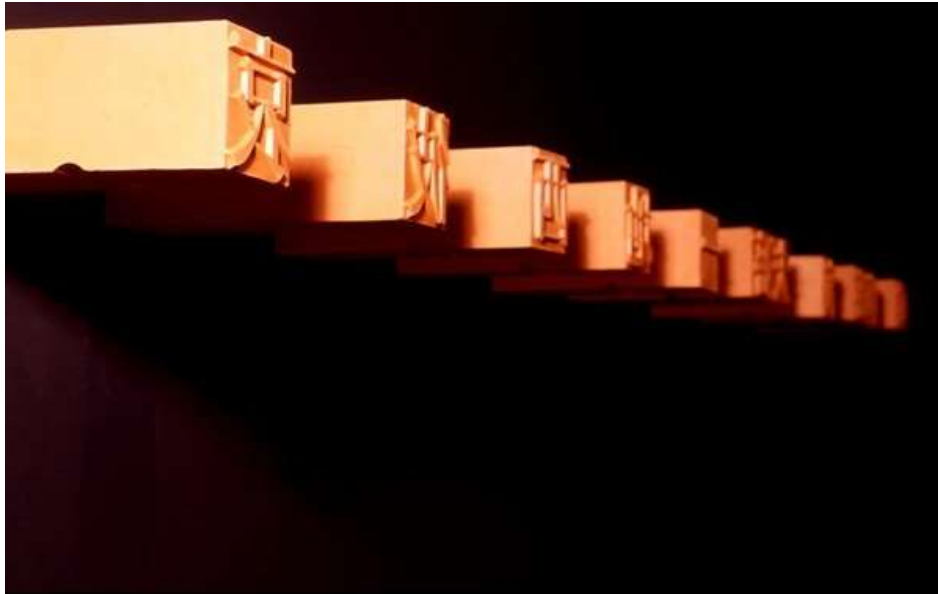


Figura 18: *A, B, C...*, Xu Bing, 1991, terracotta grezza e legno, installazione, xubing.com

Se *A, B, C...* rappresenta come un'azione comune come comunicare può diventare fisicamente e psicologicamente drenante in un contesto poco familiare, *How to do nothing* rappresenta la svogliataggine che deriva dall'essere costantemente esausti (mentalmente e fisicamente) a causa di barriere del genere. Estremamente semplice nella sua composizione, l'opera si presenta come uno straccio di tela montato su un particolare telaio a griglia; la tela è dipinta di rosso in maniera poco uniforme, mentre in nero spicca la stessa frase scritta in inglese, cinese e islandese: "how to do nothing". A un primo sguardo, l'opera mantiene i colori caratteristici dei lavori di Wu Shanzhuan durante la Nuova Onda '85, tuttavia essa non segue lo stesso processo di elaborazione concettuale: non vi sono riferimenti alla Rivoluzione Culturale oltre ai colori, e nelle tre frasi, sebbene siano scritte in tre lingue diverse (e di conseguenza in tre codici linguistici diversi), non compare nonsense volto a creare confusione nel pubblico come accaduto invece con *Red Humor*. Concettualmente, l'opera rappresenta il non fare niente da parte dell'artista: per questa creazione, a differenza di altri lavori, Wu Shanzhuan non dovette rielaborare o ricontestualizzare nulla. Inoltre, il fatto che l'artista abbia posto una maggiore attenzione sulla parte superiore della tela, mentre la parte inferiore sembra in alcuni punti incompleta, dà all'osservatore l'impressione che l'artista abbia realizzato il tutto in fretta e abbastanza svogliatamente. Anche questo è un atteggiamento abbastanza comune in questa fase del processo di adattamento, e spesso l'individuo finisce per sentirsi ancora più inadeguato, pensando di essere il problema senza capirne il motivo.

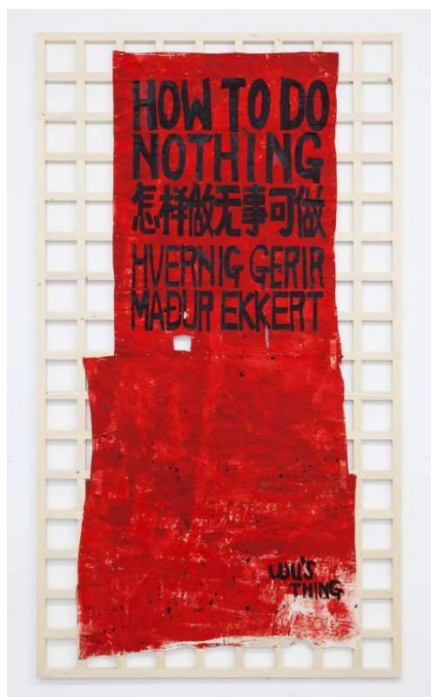


Figura 19: *How to do nothing*, Wu Shanzhuan, 1990-1991, acrilici su tela, 308 x 175 cm, Long March Space, artbasel.com

Il senso di estrema inadeguatezza provato dall'individuo durante la fase di disintegrazione, oltre alla reclusione per quanto concerne le interazioni sociali, può portare a una reclusione in senso culturale. L'individuo si sente sopraffatto dal cambiamento e per questo cerca stabilità e conforto nel ricordo della cultura d'origine. In arte, questa reazione alla disintegrazione identitaria si nota nel ricorso a uno stile previamente abbandonato, o a temi e soggetti ricorrenti della cultura tradizionale. È possibile osservare questa reazione nelle opere di He Duoling e Chen Yifei. Nonostante Chen Yifei si fosse dedicato all'arte del ritratto nello stile del realismo socialista per anni mentre era in Cina, qualche tempo dopo l'arrivo negli Stati Uniti, egli iniziò a sperimentare con la pittura di paesaggio. I suoi dipinti di quel periodo, raffiguranti perlopiù vari scorci della città di Suzhou, trasmettono al contempo serenità e malinconia. Per citarne un esempio, in *Out of darkness (Suzhou 1981)* (fig. 20)<sup>232</sup>, attraverso l'uso della palette fredda e della foschia sulla superficie dell'acqua, l'artista riuscì a rendere questo scorcio dei canali di Suzhou in maniera sognante e al contempo malinconica, con i contorni sempre più confusi sull'orizzonte. L'immagine del barcaiolo che si dirige in solitudine verso la nebbia richiama inoltre le circostanze dell'artista da solo in un ambiente ignoto. Similmente, anche i dipinti di He Duoling del suo secondo soggiorno negli Stati Uniti furono

---

<sup>232</sup> Non potendo mostrare l'intera serie di dipinti è stato qui selezionato un solo dipinto rappresentativo.

caratterizzati da un inusuale cambio di soggetti: da bellezze contemporanee a minoranze etniche in abiti tradizionali. In *Dance* (fig. 21) è possibile notare un ritorno alle palette fredde e ai toni tenui reminiscenti dell'arte delle ferite, mentre lo sguardo perso a osservare la danza delle fiamme della figura centrale dona al dipinto la stessa aria melanconica. Entrambi gli artisti scelsero di dipingere qualcosa che alla loro mente richiamava la serenità della cultura d'origine per distrarsi dallo stress dell'esperienza diasporica, rappresentando sulla tela la forte nostalgia di casa e il rimpianto del senso di familiarità ad essa associata.

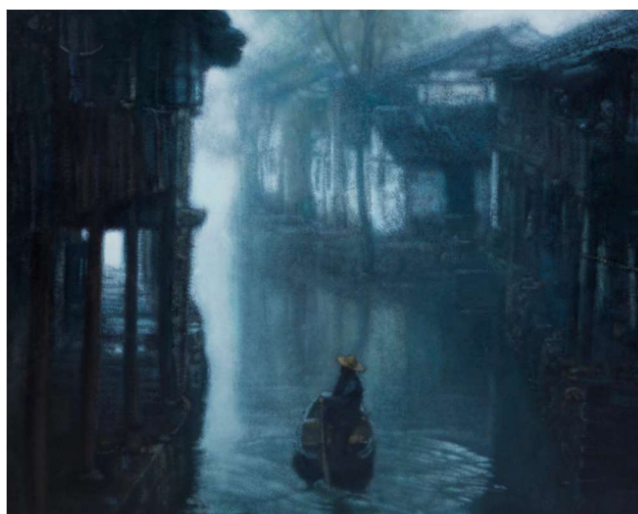


Figura 20: *Out of darkness – Suzhou 1981*, Chen Yifei, 1981, olio su tela, 85 x 105 cm, [artnet.com](http://artnet.com)



Figura 21: *Dance*, He Duoling, 1990, olio su tela, 98 x 117 cm, [artnet.com](http://artnet.com)

### 3. Reintegrazione

I sentimenti di inadeguatezza e alienazione provati dal soggetto nella fase di disintegrazione degenerano col tempo in un totale rigetto della nuova cultura. Per riprendere l'analogia di Cupsa sulle scarpe nuove, nella fase di reintegrazione l'individuo si rende conto di non essere il problema, sono le scarpe a non andare bene<sup>233</sup>. L'ansia, l'autocolpevolizzazione e la malinconia che caratterizzano la fase precedente si trasformano quindi in rabbia e frustrazione nei confronti della nuova cultura, spesso aggravate dall'assenza di una valvola di sfogo. In questi casi, egli continua a sentirsi isolato da tutto, in quanto è consapevole che quello che sta accadendo è il risultato delle proprie scelte. Egli sente di non potersi sfogare con amici e familiari nel paese d'origine poiché gli rinfaccerebbero la sua decisione, e allo stesso tempo sente di non potersi sfogare con eventuali contatti nella nuova cultura poiché non capirebbero la sua frustrazione nei confronti di qualcosa che per loro è scontato. Essi probabilmente finirebbero per sentirsi ingiustamente aggrediti e potrebbero rispondergli dicendogli di tornarsene a "casa". I sentimenti dell'individuo in questa fase si riscontrano nella serie *Study of perspective* (fig. 22) di Ai Weiwei. La serie di scatti analogici in bianco e nero (successivamente ristampati anche a colori) ritraenti diversi luoghi iconici in tutto il mondo, mise in primo piano il dito medio dell'artista nei luoghi in questione. Nonostante gran parte dei critici abbia interpretato questa serie come una rappresentazione della dissidenza politica dell'artista (data l'inclusione di luoghi associati alla politica in alcuni scatti), se si osserva la serie nella sua interezza ci si rende conto che nella maggior parte dei casi si tratta di luoghi con una forte connotazione culturale (ad esempio la torre Eiffel, la basilica di San Marco, ecc.) o subculturale (ad esempio la gioconda al Louvre, la Trump Tower, ecc.). In particolare, prendendo in considerazione *Study of perspective – White House* (fig. 23) e l'esperienza diasporica dell'artista, è possibile distaccare la serie dallo stereotipo per decifrarne il messaggio in maniera non puramente politica: non importa il luogo o il contesto in cui egli si trova ad operare, arriverà sempre un momento in cui avrà qualcosa da ridire su quel luogo e/o ciò che esso rappresenta (sul piano politico, culturale e/o subculturale), e in quel momento chiunque dovrebbe sentirsi libero di esprimere la propria opinione (disappunto, frustrazione, ecc.) senza doverne temere le ripercussioni. Dalla prospettiva dell'artista è l'istituzione associata al luogo (società, ente culturale, governo) ad

---

<sup>233</sup> Ioana CUPSA, "Culture shock and identity", cit., p. 188.

essere nel torto, proprio come per l'individuo in questa fase è l'atteggiamento della nuova cultura e il modo in cui la sua società funziona ad essere "sbagliato".



Figura 22: *Study of perspective*, Ai Weiwei, 1995-2003, [researchgate.net](http://researchgate.net)



Figura 23: *Study of perspective - White House*, Ai Weiwei, 1995-2003, stampa agli alogenuri d'argento, 38.9 x 59 cm, MoMA, [moma.org](http://moma.org)

Durante la permanenza negli Stati Uniti, Ai Weiwei non si trattenne dall'esprimere la propria opinione sulla società americana attraverso la sua arte. Nell'anno in cui l'artista arrivò a New York, il *New York Times* accennò per la prima volta alla diffusione di una strana malattia, in particolare tra le comunità omosessuali della città. La strana malattia descritta dal quotidiano si rivelò essere l'AIDS e diventò ben presto una crisi nazionale, oltre che ulteriore fonte di

stigma per le comunità omosessuali americane. L'amministrazione Reagan continuò ad ignorare il problema anche quando il numero delle vittime crebbe in maniera esponenziale. Ai Weiwei e altri artisti arrivati negli Stati Uniti nello stesso periodo fronteggiarono, quindi, la propria crisi interna, dovuta all'esperienza diasporica e allo shock culturale, contemporaneamente a una crisi nazionale del sistema sociale e sanitario. Tuttavia, a differenza di altri artisti, Ai Weiwei decise di sfogare la propria frustrazione nei confronti della società americana focalizzandosi su questo particolare errore del sistema. Nel 1986 creò *Safe Sex* (fig. 24) con materiali d'uso comune come un cappotto impermeabile, un profilattico e un appendiabiti, esponendo il tutto all'interno di una scatola di legno. Sebbene l'uso di materiali comuni e convenzionalmente considerati "volgari" (nel caso del profilattico) richiamasse il dadaismo e una certa ispirazione "Duchampiana", la serietà ricavata dalla forte connotazione politica legata alla questione dell'AIDS distinse questa creazione da altre opere puramente dadaiste. Ciò suggerisce che attraverso lo sfogo della propria frustrazione, l'artista riuscì lentamente a ricostruirsi un'identità almeno sul piano stilistico.



Figura 24: *Safe Sex*, Ai Weiwei, 1986, media misti, 154.9 x 100 x 11 cm, installazione, [arthag.typepad.com](http://arthag.typepad.com)



La crescente frustrazione nei confronti della nuova cultura causa spesso nell'individuo una certa ostilità nei confronti di quest'ultima, accompagnata da una riduttiva generalizzazione e stereotipizzazione della sua società<sup>234</sup>. Questa visione forzosamente riduttiva e spesso eccessivamente critica della nuova cultura rappresenta un tentativo di ricostruire la propria identità individuale, tanto quanto culturale, dopo la disintegrazione della fase precedente. La disintegrazione identitaria ha luogo nel momento in cui vengono meno quelle etichette e preconcetti che l'individuo crea per sé nella prima fase; dunque, cercare di far rientrare la nuova società nelle stesse categorie rispecchia il desiderio di voler tornare a un tempo dove la propria identità era ancora integra e ben definita. Sarcasmo e umorismo giocano un ruolo importante nella ricostruzione della propria identità, in quanto possono fungere da escamotage per sfogare queste emozioni<sup>235</sup> e ricongiungere le diverse sub-personalità dell'individuo in un unico "io". Esso può essere inoltre un aiuto nel ridefinire quest'ultimo, identificando innanzitutto cosa non lo rappresenta: "io non so chi sono, ma so che non sono x, y, z...". In questo modo, l'individuo ha la possibilità di riprendere il controllo sulla propria vita e sulle proprie emozioni. È possibile notare un simile uso di sarcasmo in *My New York* (fig. 25) di Zhang Huan. La performance vide l'artista liberare alcune colombe mentre camminava per le strade della città con addosso una tuta muscolare i cui muscoli furono scolpiti con pezzi di carne cruda. Per arrivare sul palco predisposto dal Whitney Museum of American Art per la performance, l'artista ingaggiò dei compaesani che lavoravano nella Chinatown di New York per trasportarlo, a simboleggiare una nazione dove il debole a mantiene il forte nella sua posizione privilegiata<sup>236</sup>. All'indomani degli eventi dell'11 Settembre, la performance si fece gioco del falso mito dietro i formidabili Stati Uniti e del loro ruolo come potenza mondiale, paragonando la nazione a un bodybuilder la cui muscolatura è il risultato innaturale di droghe e steroidi, rimanendo comunque fragile. La forza fittizia del bodybuilder incarnato da Zhang Huan era tale solo a livello visivo, non poteva essere utilizzata in contesti in cui sarebbe invece stato necessario. Ciò richiamò la percezione che l'artista aveva degli Stati Uniti: una nazione che si faceva tanto vedere dal resto del mondo come forte, libera, e perfetta, ma comunque incapace di sventare quel tipo di tragedie. L'atto di liberare le colombe fu invece un richiamo alla tradizione buddhista di rilasciare creature nella natura per accumulare grazia<sup>237</sup> e può essere interpretato in due modi: sul piano della satira

---

<sup>234</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., pp. 16-17.

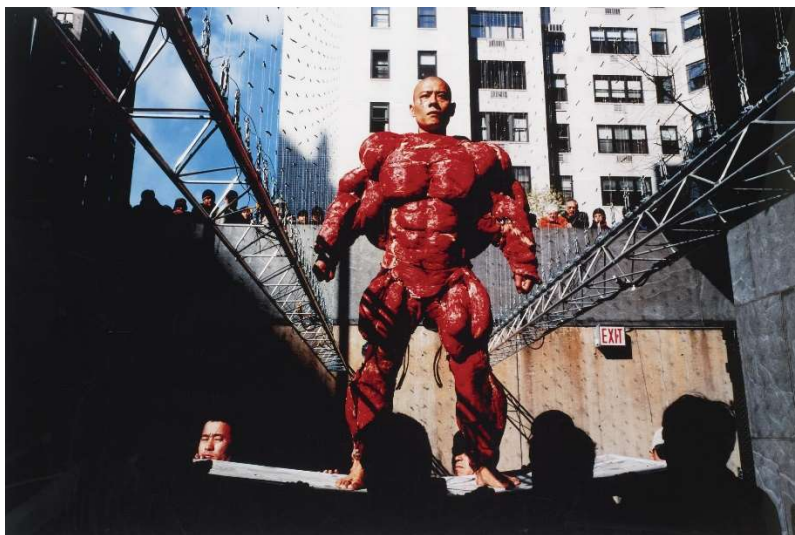
<sup>235</sup> Catherine A. LOMBARD, "Coping with anxiety and rebuilding identity...", cit., pp. 183-184.

<sup>236</sup> Jane C. DAVIDSON, *Staging art and chineseness...*, op. cit., p. 79.

<sup>237</sup> ZHANG Huan 张洎, "My New York" in *Zhang Huan english website*, 2002, [http://zhanghuan.com/work/info\\_26.aspx?itemid=645&parent&lcid=127](http://zhanghuan.com/work/info_26.aspx?itemid=645&parent&lcid=127), 30-05-2022.



politica, esso potrebbe rappresentare come gli Stati Uniti si proclamassero spesso “portatori di pace” in Asia e in Medioriente, fomentando invece conflitti interni e guerre civili; sul piano personale, in conformità con la tradizione buddhista, l’atto permise all’artista di liberarsi di quelle emozioni negative come rabbia e frustrazione attraverso la satira della performance, e le colombe rappresentavano quindi il ritorno a una buona condotta e il ripristino della propria identità originaria.



*Figura 25: My New York, Zhang Huan, 2002, performance, Whitney Museum of Art, zhanghuan.com*

Satira e sarcasmo non sono però limitati alla nuova cultura. In alcuni casi, potrebbe essere più efficace per l’individuo ridirigere l’umorismo verso qualcosa che conosce bene e che a lungo ha definito la sua identità in qualche misura. Cupsa denota come in molti casi la fase di reintegrazione segna il momento in cui nella mente dell’individuo si concretizza la realtà della permanenza all’estero: “I am here for good and I feel bad about it”<sup>238</sup>. Tuttavia, come menzionato nel capitolo precedente, secondo i fattori di rilevanza nel processo di adattamento esposti da Furnham e Bochner, un buon sistema di supporto e dei meccanismi efficaci per gestire lo stress possono incidere notevolmente sull’esperienza individuale. Sebbene in alcuni casi i soggetti meno resilienti possano addirittura decidere di interrompere il soggiorno e tornare nel paese d’origine, nel caso in cui l’individuo riesca a trovare un sistema di supporto (come la CUOAA, ad esempio) e sviluppi dei meccanismi efficaci per non essere sopraffatto dalle proprie emozioni, egli potrebbe invece ironizzare sul motivo per cui ha deciso di lasciare la

---

<sup>238</sup> Ioana CUPSA, “Culture shock and identity”, cit., p. 188.

cultura d'origine per motivarsi a superare le difficoltà del soggiorno. È possibile riconoscere un simile approccio in alcune opere di Zhang Hongtu, in particolare nella serie *Material Mao*. Nei capitoli precedenti si è fatta menzione di come i continui trasferimenti vissuti durante l'infanzia probabilmente avvantaggiarono l'artista per quanto concerne l'adattamento a nuovi ambienti e circostanze, ed egli decise di rivolgere il proprio sarcasmo verso la cultura d'origine e non la nuova, probabilmente per questo motivo. Nella seconda metà degli anni Ottanta, Zhang Hongtu iniziò a lavorare su *Material Mao*, una serie che vide la figura dell'ex leader del PCC nelle pose e nelle situazioni più disparate. Sul proprio sito web, l'artista spiega così la sua posizione riguardo l'uso della figura di Mao Zedong nell'arte contemporanea:

I believe in the power of the image, but I don't believe in the authority of the image. If you stare at a red shape for a long time, when you turn away, your retina will hold the image but you will see a green version of the same shape. In the same way, when I lived in China, I saw the positive image of Mao so many times that my mind now holds a negative image of Mao. In my art I am transferring this psychological feeling to a physical object.

*The last banquet* (fig. 26) è forse una delle opere più iconiche e controverse di tutta la serie: il dipinto è essenzialmente una rivisitazione dell'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci (1452-1519) in cui tutti i personaggi sono sostituiti da Mao Zedong; la tavola è imbandita con una tovaglia rossa, diverse ciotole di riso, e microfoni a evidenziare l'ufficialità dell'evento (che ricorda quasi una conferenza stampa), mentre sullo sfondo si intravede un paesaggio reso nello stile cinese tradizionale in cui si estende la Grande Muraglia. Realizzato poco dopo gli eventi di Tian'an men su una serie di pagine strappate dal Libretto Rosso, il dipinto ironizza sugli errori del PCC e sulla mancanza di responsabilità nel riconoscere i suddetti errori. In un'intervista con Martin Powers, l'artista ha successivamente spiegato:

Now the first time I saw (Leonardo da Vinci's) *Last Banquet* [*The Last Supper*] was when I was fourteen years old, in high school. What I really liked was the idea and the story, especially the moment when Jesus said, "One of you will betray me." So, in the painting Mao asked, "Who will betray me?"; Mao himself! So this is the basic idea behind the painting. The irony here is that Mao always criticized other people and he never criticized himself. The Chinese Communist Party is almost a hundred years old, yet if you review the history of the party, they never criticize themselves.<sup>239</sup>

In effetti, anche all'interno delle famose risoluzioni del 1981 la colpa del fallimento della Rivoluzione Culturale non fu attribuita a Mao, ma piuttosto alla Banda dei Quattro. Sebbene il PCC riconobbe l'errore di Mao nel fidarsi di loro ed essersi fatto persuadere dal culto della

---

<sup>239</sup> Martin POWERS, "In between east and west – Zhang Hongtu in conversation with Martin Powers" in *Ars Orientalis*, vol. 49, 2019, <https://doi.org/10.3998/ars.13441566.0049.011>, 30-05-2022.

personalità, questo errore venne comunque minimizzato dal Partito, che per pagine e pagine all'interno del documento continuò a ribadire l'importanza del Timoniere durante la guerra di resistenza, la guerra civile, e la fondazione della RPC. In seguito agli eventi di Tian'an men, l'artista ipotizzò (correttamente) che anche questa volta il PCC non avrebbe ammesso le proprie colpe, e, nonostante le difficoltà incontrate negli Stati Uniti, ciò lo motivò a non rientrare nel paese d'origine.



Figura 26: *The last banquet*, Zhang Hongtu, 1989, stampa laser, pagine del Libretto Rosso e acrilici su tela, 152.4 x 426.72 cm, momao.com

In ogni caso, sfogare questi sentimenti negativi è un segno di una ricostruzione sana della propria identità, in quanto attraverso lo sfogo l'individuo accresce la propria consapevolezza culturale e riesce a controllare le proprie emozioni<sup>240</sup>. In questa fase, un altro sentimento negativo comune tra soggetti emigrati volontariamente all'estero (come nel caso di buona parte degli artisti della diaspora cinese), è quello di essere stati in qualche modo ingannati, o di non aver ricevuto informazioni adeguate dagli altri espatriati prima della propria partenza<sup>241</sup>. Questo sentimento può essere riconosciuto all'interno di alcune opere di Xu Bing e Xie Xiaoze: mentre *Brailiterate* (fig. 27) di Xu Bing rispecchia il cosiddetto inganno sentito dall'artista, la serie *Fragmentary views* (Fig. 28)<sup>242</sup> di Xie Xiaoze gioca invece sugli impliciti tralasciati nel fornire le informazioni. *Brailiterate* fu un'installazione ideata e realizzata da Xu Bing nel 1993, composta da una serie di libri la cui copertina inglese non corrispondeva al contenuto interno costituito invece da un testo scritto interamente in braille. L'installazione mise in evidenza come un comune osservatore e una persona non vedente o ipovedente potessero avere due esperienze

<sup>240</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., p. 17.

<sup>241</sup> Adrian FURNHAM, Stephen BOCHNER, *Cultures in contact, op. cit.*, p. 169.

<sup>242</sup> Non potendo mostrare l'intera serie è stata qui selezionata una sola opera rappresentativa.

totalmente diverse: il comune osservatore rimaneva deluso e si sentiva ingannato dalla copertina del libro in lingua inglese, mentre un non vedente non era al corrente dell'inganno. Allo stesso modo, l'artista che ricevette solo informazioni positive riguardo al luogo in cui si trasferì si sentì ingannato dai compatrioti che si trovavano già lì, ma i compatrioti ormai abituati allo stile di vita di quel luogo non compresero dove fosse l'inganno. Il titolo dell'installazione gioca quindi su preconcetti, errori di interpretazione e imbrogli per omissione. L'omissione fu anche il focus della serie di Xie Xiaoze, che dal 2001 iniziò a dipingere pile di giornali di cui erano visibili solo frammenti, per indicare quanto l'atto di nascondere e/o omettere informazioni sia facile e a volte involontario, alterando così la percezione e la memoria degli eventi riportati sui giornali raffigurati. Sul piano dell'adattamento individuale, la visione frammentaria di determinati aspetti della nuova cultura porta all'eccessiva idealizzazione di quest'ultima e alla conseguente disintegrazione dell'identità culturale dell'individuo. La presa di consapevolezza di questo processo e lo sfogo dei sentimenti negativi da esso scaturiti (in questo caso attraverso l'arte) rappresentano quindi un passo avanti.



Figura 27: *Brailleliterate*, Xu Bing, 1993, *media misti, installazione*, [xubing.com](http://xubing.com)



Figura 28: *Fragmentary views*, Xie Xiaoze, 2003, olio su tela, 132.08 x 193.04 cm, xiaozexie.com

Il mancato sfogo di queste emozioni negative potrebbe essere controproducente all'esperienza individuale. Adler determinò infatti che in questa fase l'individuo ha il potenziale di proseguire verso la fase successiva o regredire alla superficialità della fase iniziale qualora fallisca nel tentativo di gestire efficacemente le proprie emozioni. Nel migliore dei casi, si dovrebbe essere in grado di ricostruire la propria identità con una maggiore flessibilità, garantendo la possibilità di nuove rielaborazioni di quest'ultima<sup>243</sup>. Se si ha successo in questa impresa, il soggetto riuscirà gradualmente a interagire con la nuova cultura, accettando e apprezzando le differenze tanto quanto le similitudini con la cultura d'origine. Si trova un esempio di ciò nella serie di dipinti di Chen Yifei raffiguranti Venezia (fig. 29)<sup>244</sup>. Nella fase precedente si è osservato come Chen Yifei si chiuse in sé stesso, cercando conforto nella propria cultura d'origine attraverso diversi dipinti ritraenti vari scorci di Suzhou, rinomata per essere la "Venezia d'Oriente". La transizione da scorci di Suzhou a scorci di Venezia e l'uso di una palette più calda e saturata, mostra come, sebbene l'artista non avesse ancora ritrovato la propria identità (dimostrato dal fatto che comunque continuò a dipingere paesaggi piuttosto che ritratti), egli riuscì ad uscire dal periodo buio della fase di disintegrazione, riscoprendo ciò che lo aveva inizialmente affascinato della cultura occidentale.

---

<sup>243</sup> Ioana CUPSA, "Culture shock and identity", cit., p. 188.

<sup>244</sup> Non potendo mostrare l'intera serie di dipinti ne è stato selezionato uno rappresentativo di tutta la serie.





Figura 29: *Venice scenery*, Chen Yifei, 1990, olio su tela, 57 x 84.5 cm, christies.com

#### 4. Autonomia

Dopo aver accettato la realtà della permanenza all'estero e aver ricostruito parzialmente la propria identità, l'individuo procede verso la fase successiva del proprio processo di adattamento: l'autonomia. In questa fase, egli si è ormai liberato della paura e della diffidenza caratteristiche delle due fasi precedenti, riuscendo ad interagire con la nuova cultura in maniera abbastanza rilassata: le differenze tra le due culture non costituiscono più una fonte di stress, ma sono piuttosto considerate occasioni di crescita personale. L'autonomia che dà il nome a questa fase deriva in parte dall'abilità di non dipendere più dai modelli culturali della cultura d'origine, permettendo così di affrontare le nuove esperienze in maniera flessibile, senza interpretarle secondo il filtro sbagliato<sup>245</sup>. A differenza dell'illusione della fase iniziale, e della tristezza e frustrazione delle fasi di disintegrazione e reintegrazione, l'individuo riesce adesso a percepire la realtà in maniera più obiettiva e completa. Una simile evoluzione si nota nelle opere di Xie Xiaoze, dall'omissione di *Fragmentary views* a una raffigurazione degli eventi più completa e comprensibile nella successiva serie *Both sides now* (fig. 30)<sup>246</sup>. I soggetti di questa serie di dipinti rimasero comunque i giornali, tuttavia, a differenza di *Fragmentary views*, questa volta il focus centrale fu la prima pagina del giornale, fornendo all'osservatore

<sup>245</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., p. 17.

<sup>246</sup> Non potendo mostrare l'intera serie è qui stata selezionata una sola opera rappresentativa.

informazioni più esaustive sull'evento raffigurato e prevenendo quindi un'eccessiva speculazione a riguardo. Il titolo *Both sides now* si riferisce al fatto che, tenendo una pagina di giornale alla luce, diventano visibili anche le scritte e le immagini sul retro, creando una visione che rischia di essere confusionaria<sup>247</sup>. Le informazioni possono, tuttavia, essere distinte e riconosciute come appartenenti a una pagina o all'altra se si presta attenzione, evitando così un conflitto di informazioni o un disguido comunicativo. Questo stesso processo cognitivo è caratteristico dell'individuo in questa fase.



Figura 30: *Both sides now* (Süddeutsche Zeitung), Xie Xiaoze, 2015, olio su tela, 162.56 x 241.3 cm, xiaozexie.com

Una concezione flessibile della propria identità personale e culturale diventa essenziale, in quanto permette all'individuo di interagire con la nuova cultura senza il rischio di un'ennesima crisi identitaria. In arte, una maggiore flessibilità nella rappresentazione artistica dell'identità può essere riconosciuta nella sperimentazione legata a più generi contemporaneamente, dall'uso di materiali nuovi e poco convenzionali rispetto al portfolio precedente dell'artista, a una rivisitazione di idee e concetti già utilizzati nella propria arte con una nuova chiave di lettura. Wang denota ad esempio come qualche anno dopo essere arrivati all'estero, sia Xu Bing che Huang Yongping iniziarono a creare installazioni con una

<sup>247</sup> Omid MERMARIAN, "Confrontation and disruption in a New exhibition by Chinese-American artist Xie Xiaoze" in *Global voices*, 2018, <https://globalvoices.org/2018/04/11/confrontation-and-disruption-in-a-new-exhibition-by-chinese-american-artist-xiaoze-xie/>, 31-05-2022.

moltitudine di materiali che non avevano precedentemente considerato in Cina<sup>248</sup>. Similmente, anche Cai Guoqiang iniziò a sperimentare con nuovi materiali, concetti e formati, forse incoraggiato anche dalle difficoltà incontrate in Giappone nel procurarsi la polvere da sparo. Ma ciò che più mostra il raggiungimento dell'autonomia nei lavori di questi tre artisti è la consapevolezza con cui affrontarono tematiche legate all'esperienza diasporica e alla migrazione, allo shock culturale e alla comunicazione interculturale.

Nel 1993, durante un breve rientro in Cina, Xu Bing approfittò del temporaneo sollevamento delle restrizioni sull'arte contemporanea, in atto fino all'anno prima, per inscenare *A case study of transference* (fig. 31). La performance vide una scrofa e un verro copulare su un letto di paglia, libri, e pagine stracciate; l'artista stampò sulla scrofa gli stessi pseudo-caratteri da lui ideati per *Book from the sky*, mentre sul verro nuove pseudo-parole nell'alfabeto latino. La performance mirò a causare nell'osservatore un senso di imbarazzo e pudico sconforto, in modo da evidenziare l'incapacità dell'Uomo di adattarsi velocemente dopo una reazione di shock, proprio come avviene con lo shock culturale. Successivamente, Xu Bing riesplorò questo esperimento sociale in maniera più eccentrica con *Cultural animal* (fig. 32), sostituendo la scrofa con un manichino in cartapesta. La performance ripropose quindi lo stesso concetto, ma stavolta in chiave surrealistica ed esilarante, a rispecchiare quanto assurde certe situazioni possano sembrare ad una seconda rivisitazione. Infatti, durante la fase di autonomia, l'individuo potrebbe ritrovarsi a rimuginare su esperienze vissute durante le prime tre fasi del processo di adattamento, per riflettere sulla propria reazione e percezione della situazione. Questo esercizio di introspezione e riflessione è utile alla sua crescita personale, in quanto è possibile individuare quali atteggiamenti sociali sono percepiti come corretti dalla nuova cultura, in modo da evitare le crisi e i conflitti che caratterizzano le prime fasi. Allo stesso tempo, documentando l'interesse del verro ad accoppiarsi anche con un manichino nonostante la situazione drasticamente diversa, l'artista evidenziò inavvertitamente come la condizione di shock (e in questo caso, shock culturale) sia un limite proprio del genere umano.

---

<sup>248</sup> WANG Zi 王姿, "Ershi shiji bashi-jiushi niandai lvju haiwai yishujia... 20 世纪 80—90 年代 旅居海外艺术家..." (Un'analisi delle forme artistiche degli artisti all'estero tra gli anni Ottanta e Novanta...), cit., <https://www.artdesign.org.cn/article/view/id/596>, 31-05-2022.





Figura 31: A case study of transference, Xu Bing, 1993-1994, performance, xubing.com



Figura 32: Cultural animal, Xu Bing, 1994, performance, xubing.com

Se Xu Bing si focalizzò sull'effetto di shock e sconforto, Cai Guoqiang si concentrò invece sull'incontro armonioso di più culture in *Cultural melting bath* (fig. 33). Per quest'installazione, l'artista approfittò dell'ampio spazio offerto dal Queens Museum of Art per costruire un microcosmo racchiuso da lunghi drappi di stoffa traslucida appesi al soffitto e alle pareti, insieme a rami e radici. Grandi rocce monumentali provenienti dal lago Tai, appositamente scelte per le loro caratteristiche (e per la loro associazione alla cultura alta), furono posizionate all'interno del microcosmo artificiale secondo i principi del *fengshui* 风水 per garantire il flusso di *qi* 气 all'interno del museo. In mezzo alle rocce venne posizionata una vasca idromassaggio riempita con erbe medicinali, in cui i visitatori furono invitati a fare il

bagno. Essendo il Queens un'area urbana altamente multiculturale e multi-etnica, il risultato fu un incontro di più culture. Il titolo dell'opera è un riferimento al già citato modello "melting pot" prediletto negli Stati Uniti, secondo cui le differenze culturali dovrebbero essere minimizzate il più possibile a favore di un'unica grande cultura statunitense. Fondendo Oriente e Occidente all'interno di questo nuovo crogiolo culturale, l'artista impiegò la metafora del bagno medicinale come soluzione a crescenti problematiche sociali come razzismo, xenofobia, e discriminazione, rispecchiando al contempo il suo desiderio di proseguire in un'integrazione più armoniosa.



Figura 33: *Cultural melting bath*, Cai Guoqiang, 1997, installazione, [caiguoqiang.com](http://caiguoqiang.com)

L'emancipazione dai valori culturali e sociali prestabiliti fu poi particolarmente visibile anche in *Bâton Serpent* (fig. 34)<sup>249</sup> di Huang Yongping, esposizione presentata per la prima volta al Museo nazionale delle arti del XXI secolo (d'ora in poi MAXXI). L'intera mostra verté sui temi della migrazione, della globalizzazione e la negoziazione culturale, guardando alla situazione geopolitica attuale in termini di relazioni politiche, culturali ed economiche, e

---

<sup>249</sup> Non potendo mostrare l'intera esposizione è stata qui selezionata l'opera che ha dato il titolo alla mostra come immagine rappresentativa.

proponendo al contempo un nuovo dialogo fra culture<sup>250</sup>. Il titolo della mostra fu un riferimento a un particolare passo dell'Esodo: secondo l'Antico Testamento, seguendo la parola di Dio, Mosè e Aronne chiesero udienza al faraone per convincerlo a lasciare che il popolo ebraico abbandonasse l'Egitto per raggiungere la Terra Promessa; quando il faraone chiese a Mosè e Aronne di compiere un prodigio per dimostrare che ciò fosse veramente una volontà divina, Aronne gettò il bastone a terra, ed esso si trasformò in un serpente. Attraverso il riferimento a uno degli eventi che diede inizio all'esodo ebraico verso la Terra Promessa, il titolo volle quindi richiamare alla mente del visitatore la diaspora ebraica, ovvero il "prototipo ideale" di migrazione, come già stabilito nel Capitolo 1. All'interno della mostra, il titolo dell'esposizione fu incarnato dallo scheletro in alluminio di un serpente lungo ben 40 m, che attraversava l'intera galleria, accompagnando il visitatore in questo esodo artistico. Il serpente con le fauci spalancate è un simbolo comune a più culture e religioni, costituendo quindi un punto di incontro tra esse; tuttavia, ad esso sono attribuiti significati differenti, diventando quindi oggetto di potenziale conflitto. Numerose installazioni all'interno della mostra richiamarono elementi culturali e religiosi in un continuo dialogo/dibattito interculturale non più limitato al conflitto e confronto tra Oriente e Occidente.

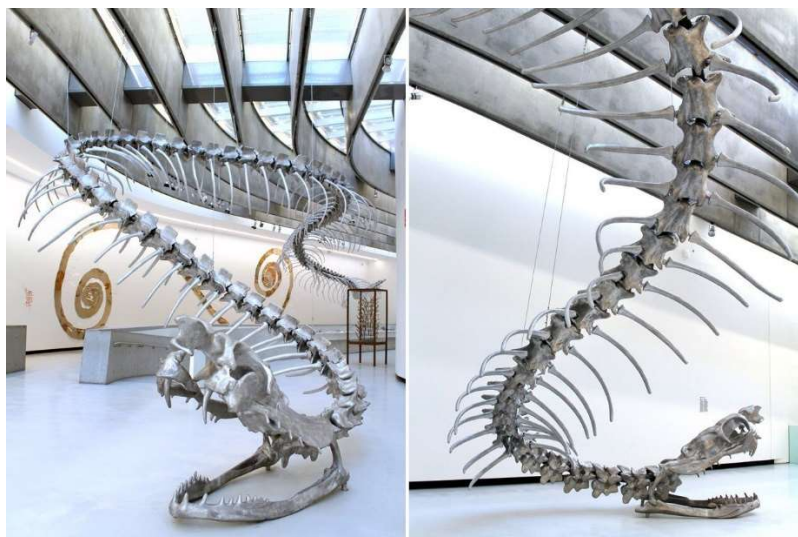


Figura 34: *Bâton de Serpent*, Huang Yongping, 2014, installazione, alluminio, 40 m, [domusweb.it](http://domusweb.it)

<sup>250</sup> HOU Hanru 侯瀚如, Giulia FERRACCI, "Huang Yong Ping. Bâton Serpent" in *MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo*, 2014, <https://www.maxxi.art/events/huang-yong-ping/>, 31-05-2022.

## 5. Interdipendenza

La flessibilità guadagnata durante la fase precedente è essenziale alla fase finale del processo di adattamento: l'interdipendenza. Nel capitolo precedente si è definito il termine interdipendenza come un'indipendenza, ma non una totale non dipendenza, dall'influenza culturale. In questa fase, l'individuo è capace di operare in diverse situazioni e contesti sociali bilanciando in maniera creativa diversi modelli culturali a seconda delle circostanze<sup>251</sup>. Dopo aver costruito un nuovo senso di familiarità anche all'interno della nuova cultura, egli è adesso capace di scegliere e integrare determinati aspetti propri della nuova cultura o della cultura di origine per accrescere e migliorare la sua nuova identità culturale<sup>252</sup>. All'interno delle opere degli artisti della diaspora, il raggiungimento di questa fase è spesso rappresentato attraverso l'equilibrio di elementi provenienti dalla cultura d'origine (non per forza la cultura o l'estetica tradizionale, come stabilito nel Capitolo 1) ed elementi della nuova cultura appresi durante la permanenza all'estero. La letteratura specialistica vede l'apice di questo tipo di rappresentazione in *English calligraphy* o *Square word calligraphy* (fig. 35 e fig. 36) di Xu Bing in quanto rielaborazione multiculturale e innovativa dell'estetica cinese tradizionale, in quella che Liu Yuedi chiama *neo-chineseness*. Per questo progetto, l'artista ideò una nuova strategia di scrittura, fondendo le parole inglesi con i caratteri cinesi: ad ogni lettera dell'alfabeto latino venne assegnato uno pseudo-radiale che, sebbene comunque mantenesse la forma della lettera latina, richiamava visivamente un vero radicale del sistema di scrittura cinese. Ogni parola venne poi circonscritta all'interno di un quadrato, proprio come avverrebbe di consueto con i caratteri cinesi; fu l'insieme di questi pseudo-radicali a dare origine a un nuovo pseudo-carattere. Gli pseudo-caratteri di questo esperimento sono però ben diversi da quelli precedentemente elaborati per *Book from the sky* e riutilizzati dall'artista in diverse performance: mentre i primi, nella loro finta leggibilità, possono frustrare il visitatore quando si rende conto che in realtà non hanno senso, i secondi possono essere compresi e riprodotti da chiunque con un po' di sforzo, e possono essere applicati a qualsiasi altra lingua scritta con l'alfabeto latino. L'incipit creativo dietro l'elaborazione di questi nuovi pseudo-caratteri rispecchiò la crescita personale dell'artista, e per questo motivo essi sostituirono gli pseudo-caratteri di *Book from the sky* nei progetti successivi di Xu Bing. Il risultato di questo progetto

---

<sup>251</sup> Peter S. ADLER, "The transitional experience...", cit., pp. 18-20.

<sup>252</sup> Ioana CUPSA, "Culture shock and identity", cit., p. 188.

fu talmente rappresentativo dell'identità dell'artista da essere in seguito adottato non solo come logo, ma anche come firma all'interno delle sue opere.

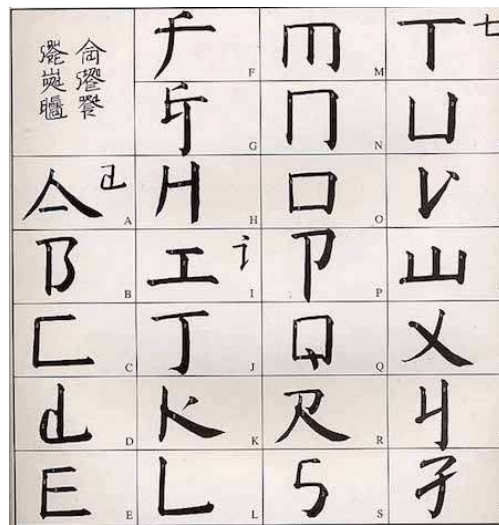


Figura 35: English calligraphy/Square word calligraphy, Xu Bing, 1994-in corso, inchiostro su carta, xubing.com

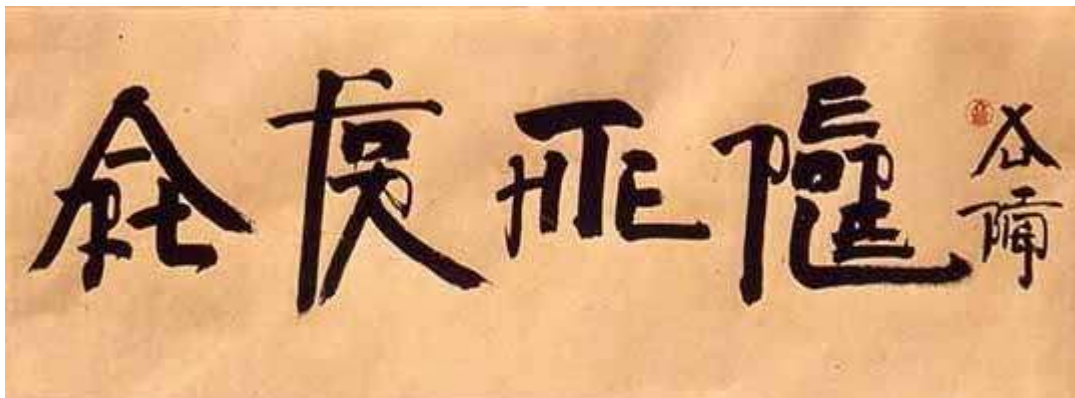


Figura 36: English calligraphy/Square word calligraphy, Xu Bing, 1994-in corso, inchiostro su carta, xubing.com

Xu Bing non fu l'unico a rappresentare l'interdipendenza culturale di questa fase sfruttando l'estetica cinese tradizionale, conformandosi in questo all'ideale di *neo-chineseness* di Liu Yuedi discusso nel Capitolo 1. Anche artisti convenzionalmente definiti "dissidenti" come Zhang Hongtu fecero ricorso all'estetica tradizionale in alcune opere, nonostante il loro messaggio fosse solitamente "post-strutturale" e volto al commentario sociale. Prendendo ad esempio proprio Zhang Hongtu, è possibile osservare questo tipo di rappresentazione culturale in *Mai dang lao* (fig. 37). Per quest'opera, il cui titolo fu ricavato da una traslitterazione cinese di McDonald's, l'artista forgiò dei bronzi nella forma dei caratteristici contenitori e posate della famosa catena di fast-food americana. Nel Capitolo 1 si è stabilito che l'uso del bronzo nell'arte contemporanea vuole richiamare alla mente dell'osservatore il periodo delle Tre Dinastie.



L'artista volle evidenziare questo richiamo utilizzando anche motivi tipici di quel periodo per decorare i contenitori in bronzo: il motivo riprodotto sul contenitore quadrato sembra essere stato almeno in parte ispirato al *taotie* 饕餮, motivo caratteristico dei bronzi di epoca Shang, rendendo il contenitore di McDonald's una sorta di *fangding* 方鼎 contemporaneo; similmente, sulle posate che accompagnano i due contenitori si notano motivi geometrici e astratti che richiamano i bronzi dell'ultima fase Zhou. Attraverso il contrasto tra soggetto rappresentato, materiale e decorazione, l'artista creò un anacronismo estremo che aveva quasi dell'assurdo<sup>253</sup>, fornendo una possibile soluzione al problema della perdita di identità culturale in una nuova realtà globale.



Figura 37: *Mai dang lao*, Zhang Hongtu, 2002, bronzo, dimensione reale, momao.com

Tuttavia, uno dei problemi del giudicare le rappresentazioni dell'identità culturale solo in virtù della loro elaborata estetica tradizionale, come suggerito da Liu Yuedi, è che una stessa estetica non sempre allude allo stesso significato. Per fare un esempio, si confrontano qui *Kekou kele (six pack)* (fig. 38) di Zhang Hongtu e *Drinking tea* (fig. 39) di Lei Xue. Entrambi gli artisti decisero di ricreare oggetti mondani come bottiglie di Coca-cola e lattine accartocciate usando la porcellana, decorandoli nello stesso stile delle porcellane bianche e blu. Gli oggetti creati risultano per questo motivo incredibilmente simili agli occhi dell'osservatore, che potrebbe addirittura accreditarli a uno stesso artista a un primo sguardo. A livello superficiale, entrambi gli artisti impiegarono la preziosità conferita a questi oggetti dall'estetica tradizionale per

<sup>253</sup> Patricia EICHENBAUM KARETZKY, "Contemporary art by Chinese diaspora...", cit., p. 277.

commentare sulla società attuale. Tuttavia, mentre l'obiettivo di Zhang Hongtu con *Kekou kele (six pack)* fu ancora una volta commentare sull'idea di identità culturale nell'era della globalizzazione, le lattine accartocciate di Lei Xue furono create per far riflettere l'osservatore sui temi dell'inquinamento e del riciclo attraverso la loro presentazione come veri e propri rifiuti sui pavimenti delle gallerie d'arte. Il problema della *neo-chineseness* di Liu Yuedi è che si ferma all'apparenza; dunque, queste due rappresentazioni vengono valutate solo sulla base della loro simile estetica, e non sul loro diverso messaggio e sulla maniera in cui esso viene trasmesso al pubblico. Questo esempio, in particolare, mostra quanto tenere conto dei diversi background degli artisti sia rilevante per critici e curatori al fine di interpretare correttamente il loro operato: mentre Zhang Hongtu crebbe in un periodo di forte determinismo identitario culturale e nazionale quale la Rivoluzione Culturale, e per questo si focalizzò sulla perdita di identità causata da consumismo, capitalismo e globalizzazione, Lei Xue crebbe in un contesto sempre più globalizzato e capitalista, contemporaneo alla diffusione di internet. Sebbene, dunque, le due opere siano tra esse contemporanee, esse furono ideate a partire da due realtà opposte: per Lei Xue, l'identità cinese mescolata al mercato capitalista fu la normalità crescendo, mentre per Zhang Hongtu fu un cambiamento radicale degno di commentario. Il diverso background formativo dei due artisti aiuta quindi a spiegare, in questo caso, perché lo stesso approccio venne applicato a due tematiche globali nettamente diverse.



Figura 38: *Kekou kele (six pack)*, Zhang Hongtu, 2002, porcellana, dimensione reale, momao.com



Figura 39: *Drinking tea*, Lei Xue, 2001-in corso, porcellana, dimensione reale, asianartdatabase.com

L'anacronismo è una caratteristica comune a molte rielaborazioni dell'identità culturale della diaspora artistica cinese; tuttavia, esso è spesso impiegato in maniera diversa per rappresentare aspetti relativi all'identità stessa dell'artista. Due esempi di come esso può essere integrato in modi diversi per adeguarsi allo stile dell'artista possono essere osservati in *How is your fengshui?* (fig. 40) di Cai Guoqiang e *Rear window no. 2* (fig. 41) di He Duoling. Avendo due stili essenzialmente opposti, i due artisti dovettero elaborare strategie differenti per creare anacronismo nelle proprie opere e trasmettere il messaggio desiderato. L'installazione *How is your fengshui?* fu ideata da Cai Guoqiang nel 2000 in occasione della Biennale del Whitney Museum of American Art. L'artista trasformò le pareti di un'intera sala del museo in una sorta di Dunhuang contemporanea, le cui nicchie furono riempite da leoni di pietra, mappe, fotografie, e computer. Su ogni computer venne installato un software in grado di valutare le pratiche *fengshui* del pubblico attraverso una serie di domande. Qualora il software avesse captato pratiche eccessivamente negative nella vita di un determinato visitatore, Cai Guoqiang avrebbe allora permesso all'individuo in questione di comprare uno dei leoni in pietra per garantirgli un miglior *fengshui*, e lo avrebbe personalmente installato nella sua abitazione. La possibilità di accaparrarsi un pezzo dell'installazione mandò il pubblico in subbuglio, invogliando ogni partecipante ad imparare più e più su questa tradizione cinese al fine di poter ottenere uno dei leoni prodotti in Cina come ricordo<sup>254</sup>. Il contrasto tra tradizione e tecnologia, e allo stesso tempo tra spiritualità e pragmatismo, oltre che creare un forte anacronismo, rispecchia il

<sup>254</sup> Deborah SCHOENEMAN, "Artist guarantees good fengshui as city goes mad for stone lions" in *Observer*, 2000, <https://observer.com/2000/05/artist-guarantees-good-feng-shui-as-city-goes-mad-for-stone-lions/>, 03-06-2022.



raggiungimento dell'equilibrio tra aspetti contrastanti della propria identità. Inoltre, secondo quanto affermato dall'interprete di Cai Guoqiang, l'artista ebbe questa idea perché voleva fornire un servizio per la nuova comunità<sup>255</sup>, aiutando la gente di New York in una maniera genuina e conforme alla propria identità culturale, dimostrando dunque la sua propensione a creare nuove relazioni nella nuova cultura attraverso la propria arte, nonostante la barriera linguistica.



Figura 40: *How is your fengshui?*, Cai Guoqiang, 2000, installazione, Whitney Museum of American Art, [caiguoqiang.com](http://caiguoqiang.com)

Lo stesso equilibrio si nota nei dipinti prodotti da He Duoling dalla seconda metà degli anni Novanta, quando l'artista iniziò a prestare più attenzione ad elementi culturali che potessero descrivere le differenze stilistiche tra Oriente e Occidente, senza eliminare le similitudini essenziali<sup>256</sup>. In *Rear window no. 2*, l'artista costruì un punto di vista voyeuristico: in primo piano è raffigurata una coppia mentre condivide un momento di intimità su quello che sembra essere un tavolo, mentre sullo sfondo una finestra si apre sul letto di una donna che riposa nuda tra le lenzuola, a suggerire che l'atto si è già concluso. Il contrasto anacronistico è esemplificato dal contrasto stilistico tra il primo piano, realizzato nello stile tradizionale di

<sup>255</sup> *Ibidem*.

<sup>256</sup> DU Xiyun 杜曦云, “*Cong youshan dao kongling – He Duoling de yishu licheng* 从忧伤到空灵——何多苓的艺术历程” (Dal dolore alla naturalezza – la carriera artistica di He Duoling) in *Art depot*, 2012, <http://www.artdepot.cn/artist/interview/id/111>, 03-06-2022.

alcune illustrazioni erotiche di epoca Qing, e la vista dalla finestra, realizzata invece nello stile convenzionalmente moderno e occidentale del realismo. La contrapposizione di prospettiva cinese tradizionale in primo piano e della prospettiva angolata fuori dalla finestra ha poi lo scopo di creare una scena quasi psichedelica. Nonostante all'apparenza il dipinto sia interpretabile come una mera rappresentazione erotica, l'artista fu invece ispirato da una poesia di Cao Cao 曹操 (155-220 d.C.) che inneggia al cogliere l'attimo ed evidenzia la brevità della vita<sup>257</sup>. L'artista volle quindi cogliere l'attimo che segue la passione, portando l'osservatore a riflettere sui concetti di vita e morte e sullo scorrere del tempo. Osservando il dipinto dal punto di vista dello shock culturale, è possibile vedere nella passione consumata fugacemente la stessa infatuazione superficiale caratteristica della *honeymoon phase*, mentre è possibile riconoscere nell'idea di star perdendo tempo gli stessi sentimenti che spesso si incontrano nella fase di disintegrazione e reintegrazione. L'equilibrio culturale, stilistico e anacronistico del dipinto è invece rappresentativo del raggiungimento dell'interdipendenza, in una nuova estetica unica all'artista stesso, differente da altre rappresentazioni qui esposte, nonostante segua la stessa logica di integrazione di estetica tradizionale ed elementi occidentali.



Figura 41: *Rear window no. 2*, He Duoling, 1997, olio su tela, 160 x 130 cm, christies.com

Tuttavia, come già prestabilito, non tutte le rappresentazioni di identità culturale della diaspora artistica si rifecero in qualche modo a un'estetica tradizionale. Oltre alla già citata

---

<sup>257</sup> *Ibidem*.

*Dropping a Han dynasty urn* di Ai Weiwei, installazioni come *Hehe Xiexie* (fig. 42) di Zhang Huan fecero appoggio su riferimenti culturali meno palesi come filosofia e religione per rappresentare la nuova identità culturale. L'installazione, creata in occasione dell'Expo di Shanghai nel 2010, consistette in due enormi sculture in acciaio specchiato raffiguranti due panda giganti, simboli nazionali. I nomi delle due sculture, Hehe e Xiexie, sono un gioco di parole derivato dal termine *hexie* 和谐, ad indicare qualcosa di armonioso. L'armonia fu infatti il tema centrale della creazione; secondo l'artista, essa rappresenta il punto di incontro tra i Tre Insegnamenti (*san jiao* 三教: Confucianesimo, Taoismo e Buddismo) ed è un elemento essenziale al corretto funzionamento della società. I due panda in acciaio furono quindi simbolo di sogni, giustizia, coraggio, perseveranza e ottimismo, ma rappresentarono soprattutto la tolleranza e la generosità<sup>258</sup>. L'installazione volle essere un buon auspicio per il raggiungimento dell'armonia tra culture e nazioni, e un incoraggiamento per i visitatori dell'Expo a spostare la propria attenzione dal "Grande io" al "Piccolo io", in modo da poter eventualmente raggiungere uno stato di "Non-io" in cui potersi migliorare e ottenere l'agognata armonia<sup>259</sup>. Il discorso del "Grande io" e "Piccolo io" fu impiegato dagli intellettuali del Quattro Maggio all'inizio del Novecento: il "Grande io" rappresentava il dovere morale dell'intellettuale verso la crescita della nazione, mentre il "Piccolo io" rappresentava invece il desiderio personale dell'intellettuale. Tuttavia, in un contesto contemporaneo, transnazionale e interculturale, è possibile vedere nel "Grande Io" l'identità culturale, e nel "Piccolo io" l'identità individuale. Raggiungere uno stato di "Non-io" in questo contesto indica dunque decostruire la propria identità culturale e personale per emanciparsi dai modelli culturali interiorizzati nel corso della propria vita, in modo da poter crescere armoniosamente ed essere più tollerante nei confronti di altri popoli e culture.

---

<sup>258</sup> ZHANG Huan 张洵, "Hehe Xiexie" in *Zhang Huan english website*, 2002, [http://zhanghuan.com/work/info\\_26.aspx?itemid=645&parent&lcid=127](http://zhanghuan.com/work/info_26.aspx?itemid=645&parent&lcid=127), 03-06-2022.

<sup>259</sup> *Ibidem*.



Figura 42: Hehe Xixie, Zhang Huan, 2010, installazione, acciaio specchiato, 600 x 426 x 390 ciascuna, zhanghuan.com

Altre rappresentazioni della rielaborazione della propria identità culturale possono poi essere incentrate attorno ad elementi socioeconomici e socioculturali della società contemporanea, come nel caso della serie *To buy is to create* (fig. 43) di Wu Shanzhuan e della serie *Nocturnes* (fig. 44) di Xie Xiaoze<sup>260</sup>. *To buy is to create* è una frase coniata da Wu Shanzhuan per descrivere il mercato dell'arte contemporanea, successivamente divenuta titolo di una serie di opere e installazioni dell'artista. In un'intervista con Hans Ulrich Obrist, l'artista spiegò così l'idea dietro questa iconica frase:

Very soon, you realize you need to buy, so to buy is to create. Actually, we should give creation a very soft position, because creation can always lead to dictatorship. Every bad thing starts from creation. To buy is to create. If you buy, then of course things will be created. So I was very happy with the sentence "To buy is to create."<sup>261</sup>

Oltre a doversi adattare a una nuova cultura, gli artisti della diaspora furono costretti ad adattarsi anche a una nuova subcultura che è il mondo dell'arte contemporanea e il suo mercato. La dittatura di cui parla Wu Shanzhuan durante l'intervista è lo stesso mercato dell'arte, che rischia tutt'ora di diventare una dittatura artistica ed economica sulla creatività individuale, favorendo determinati generi e stili piuttosto che altri. L'installazione più iconica ad aver incarnato questa frase è composta da luci a neon e una lastra di acrilico trasparente su cui sono stampate in nero

<sup>260</sup> Non potendo mostrare entrambe le serie nella loro interezza sono state qui selezionate solamente due opere rappresentative.

<sup>261</sup> Evan OSNOS, "Wu Shanzhuan and Hans Ulrich Obrist" in *The New Yorker*, 2009, <https://www.newyorker.com/news/evan-osnos/wu-shanzhuan-and-hans-ulrich-obrist>, 03-06-2022.

la frase *To buy is to create* in cinese e un codice a barre corrispondente. L'interdipendenza di questo tipo di rappresentazione consistette nel rapporto che l'artista sviluppò con se stesso e con il mercato: egli era consapevole dei rischi del mercato, ma compì altrettanto consapevolmente la scelta di continuare a creare perché la creazione era un aspetto fondante della propria identità.



Figura 43: *To buy is to create*, Wu Shanzhuan, 2005-2006, installazione, acrilico e luci a neon, 240 x 600 x 15 cm, [artnet.com](http://artnet.com)

Se il focus di *To buy is to create* fu l'elemento socioeconomico riferito al mercato dell'arte, la serie *Nocturnes* si focalizzò invece sull'aspetto socioculturale dell'era contemporanea. I dipinti appartenenti a questa serie di scene notturne, nonostante non si distaccassero molto dalle serie precedenti a livello stilistico, furono caratterizzati da una composizione piuttosto teatrale, con un'illuminazione esagerata, come a volerne enfatizzare l'atmosfera surreale e quasi inquietante<sup>262</sup>. Sebbene le scene furono catturate dall'artista in diverse nazioni (Cina, Europa, Stati Uniti), molti dei luoghi da lui scelti erano ambigui a tal punto da non essere identificabili come appartenenti a una nazione piuttosto che a un'altra. L'intera serie gioca su multiple contrapposizioni: spazio urbano contrapposto ad ambiente rurale, e familiarità contrapposta a estraneità. L'ambiguità di questi luoghi inquieta l'osservatore a tal punto da forzarlo ad osservare attentamente ed immedesimarsi nella scena per coglierne ogni minimo dettaglio in un tentativo di identificare il luogo in questione. Commentando subdolamente sul processo di globalizzazione e urbanizzazione, l'artista evidenziò inoltre quanto sia facile notare una somiglianza a prima vista, mentre invece serve

<sup>262</sup> "Xie Xiaoze: Nocturnes" in *Minnesota Street Project*, 2017, <http://minnesotastreetproject.com/exhibitions/1275-minnesota-st/xiaoze-xie-nocturnes>, 03-06-2022.

uno sguardo attento e un grande sforzo per notare le differenze senza sentirsi sopraffatti dalla ricerca, proprio come avviene con il processo di adattamento. Allo stesso tempo, attraverso questa serie Xie Xiaoze mostrò come una volta compiuto un processo di adattamento, il cambiamento non rappresenta più né un'illusione entusiasmante né tantomeno una tragedia di cui essere terrorizzati: il processo è sempre lo stesso, e stavolta l'artista ne è consapevole. Proprio come affermato da numerosi psicologi, sociologi e antropologi, l'interdipendenza di un individuo non è da intendersi come una conclusione definitiva, ma come l'acquisizione di meccanismi e strategie efficaci per gestire lo stress causato dal cambiamento, in modo tale che ci si possa sottoporre più facilmente a successivi processi di adattamento.



Figura 44: *Nocturnes - Anticipation (Bucarest)*, Xie Xiaoze, 2016, olio su tela, 182 x 266.7 cm, xiaozexie.com

## **6. Reentry shock o shock culturale inverso**

All'inizio degli anni Sessanta, Gullahorn e Gullahorn furono i primi a ipotizzare che una simile reazione di shock nell'individuo potesse aver luogo successivamente al rientro nella cultura e nel paese d'origine, rappresentando graficamente questo doppio shock attraverso il modello a W. Nonostante questa rappresentazione grafica soffrisse degli stessi deficit del modello a U di Lysgaard e Oberg, l'esistenza di una reazione inversa di shock al rientro in patria venne confermata da numerosi studi e testimonianze. La causa principale di questa nuova reazione di shock è proprio la crescita personale a cui l'individuo si è sottoposto durante la permanenza all'estero; a livello identitario, a causa della decostruzione e rielaborazione avvenuta dopo il contatto con la nuova cultura, egli non è più la stessa persona che era prima della partenza: egli ha nuove abitudini, nuove idee e nuovi valori che non corrispondono più in tutto e per tutto con



quelli della cultura d'origine. Per questo motivo, successivamente al suo rientro, l'individuo non riesce ad operare funzionalmente da subito come tutti (incluso l'individuo) spesso danno per scontato. Riprendendo l'analogia di Cupsa sulle scarpe, lo shock culturale inverso è come rimettere un paio di scarpe che non si mettevano da molto tempo e rendersi conto che sono troppo vecchie, consumate, o che effettivamente non sono così comode come si ricordava. Nel caso degli artisti della diaspora, questo problema venne ingigantito dalle circostanze cinesi: tra gli anni Ottanta e gli anni Duemila, gli artisti non furono gli unici a cambiare, in quanto la Cina e la società cinese erano cambiati altrettanto drasticamente.

A un primo impatto, gli ingenti cambiamenti a cui la Cina andò incontro dagli anni Ottanta ad oggi costituirono fonte di speranze ed entusiasmo. Il processo di shock culturale inverso rispecchia infatti le stesse fasi previamente esposte, e per molti artisti trovare la Cina così tanto diversa da come la ricordavano alimentò l'euforia del ritorno, risultando in una nuova *honeymoon phase*. Come per lo shock culturale nella sua versione originale, questa fase può avere inizio prima ancora del ritorno effettivo nel paese d'origine, soprattutto se l'individuo ha considerato a lungo l'idea del rientro o se, come si vedrà qui, l'individuo è già tornato nel paese d'origine più volte per brevi periodi. In arte, la gioia del ritorno viene spesso identificata attraverso una prevalenza di elementi culturali propri della cultura d'origine, tradizionali o meno. Nel caso di Xu Bing, ad esempio, nel periodo che andò da alcune brevi visite nella seconda metà degli anni Novanta fino a dopo il ritorno ufficiale nel 2007, è possibile osservare nelle sue opere una prevalenza di materiali tradizionali, riferimenti a forme d'arte tradizionale, e soprattutto un maggiore uso di caratteri cinesi veri e propri piuttosto che pseudo-caratteri. La serie *Landscape* (fig. 45)<sup>263</sup> è solo uno dei numerosi esempi, ma costituisce forse quello più rappresentativo di questo fenomeno, in quanto racchiude in sé tutti gli attributi sopracitati. Per questa serie, l'artista scompose e reinventò la pittura di paesaggio attraverso una fusione con l'arte della calligrafia; ogni elemento del paesaggio è quindi raffigurato attraverso una ripetizione del carattere corrispondente, creando l'illusione di un paesaggio tradizionale. L'idea dietro questo progetto ancora in corso fu ispirata dalla convinzione tradizionalmente cinese che pittura e calligrafia abbiano la stessa origine, e venne messa in pratica per la prima volta nel 1999 durante una visita sui monti dell'Himalaya<sup>264</sup>. Sebbene l'artista abbia continuato negli anni a utilizzare gli pseudo-caratteri di *English calligraphy*, mostrando quindi che non vi è stata

---

<sup>263</sup> Non potendo mostrare l'intera serie è qui stata selezionata solo un'immagine rappresentativa.

<sup>264</sup> XU Bing 徐冰, "Landscape" in *Xu Bing official website*, <http://www.xubing.com/en/work/details/231?year=1999&type=year>, 04-06-2022.

una totale disintegrazione dell'identità, il ricorso massiccio all'arte tradizionale rispecchia l'euforia e le sue aspettative nel ritrovare finalmente la familiarità persa durante la permanenza all'estero.



Figura 45: *Landscape 2*, Xu Bing, 2013, inchiostro su carta, 80 x 367 cm, xubing.com

Ben presto si ha però a che fare con la realtà dei fatti: ci si rende conto che determinati aspetti culturali che avevano motivato la partenza dell'individuo potrebbero ancora essere presenti, e le nuove abitudini e/o idee acquisite durante la permanenza all'estero potrebbero non essere viste di buon grado dai membri della cultura d'origine<sup>265</sup>. Sul piano delle relazioni sociali, i problemi iniziano a presentarsi quando colleghi, amici e familiari si aspettano che tutto sia esattamente come prima della partenza, non capendo che l'individuo non si identifica più totalmente con chi era prima. Una difficoltà comunemente incontrata da chi rientra nel paese d'origine dopo un'esperienza piuttosto lunga all'estero è proprio riuscire a raccontare le proprie esperienze e trasmettere efficacemente come queste ultime hanno influenzato la loro vita<sup>266</sup>. Il motivo per cui in molti casi lo shock culturale inverso viene percepito dall'individuo come una situazione più difficoltosa dell'adattamento all'estero è proprio questo: amici, parenti e altri membri della cultura d'origine percepiscono il soggiorno all'estero come una lunga vacanza, per questo motivo faticano a comprendere le difficoltà incontrate dall'individuo al rientro. Allo stesso tempo, dopo essere andato incontro a un'esponenziale crescita personale, il soggetto potrebbe percepire la reintegrazione nella cultura d'origine come un passo indietro, in quanto non si rispecchia più in determinati valori fondanti della cultura. Scaturisce qui una certa dissonanza cognitiva: l'individuo è a casa, ma si sente ancora una volta un estraneo e, soprattutto, incompreso. Si reinstallano dunque nella sua mente le stesse frustrazioni provate

<sup>265</sup> Barbara Gallatin ANDERSON, "Adaptive aspects of culture shock" in *American anthropologist*, vol. 73, no. 5, 1971, p. 1124.

<sup>266</sup> James W. NEULIEP, "Culture shock and reentry shock" in Young Yun KIM, Kelly L. McKAY-SEMMLER, *The international encyclopedia...*, op. cit., p. 7.



durante la permanenza all'estero, dirette questa volta alla cultura d'origine. Ai Weiwei catturò perfettamente questo sentimento con *Study of perspective*, anche se questa volta il suo dito medio fu diretto proprio a piazza Tian'an men e alla Città Proibita (fig. 46). Tian'an men fece da sfondo agli sfoghi umoristici e satirici di molti artisti durante gli anni Novanta per commentare sulla situazione attuale del Paese e il suo impatto sulla società cinese. Ai Weiwei non fu da meno, con numerose fotografie derisorie scattate nella famosa piazza. Uno degli scatti più iconici dell'artista in questo fu *1994.6* o *June 1994* (fig. 47), ritraente la – futura – moglie Lu Qing 路青 (n. 1964) in piazza di fronte alla Città Proibita e al ritratto di Mao Zedong nel quinto anniversario dalla tragedia; fu la decisione impulsiva di Lu Qing di sollevarsi la gonna per rivelare l'intimo bianco candido alla fotocamera a rendere lo scatto così tanto particolare. Insieme al dito medio e alle numerose rielaborazioni di questo stesso sentimento da parte dell'artista, questa fotografia che inizialmente sembra quasi un normale scatto turistico ridicolizzò i simboli – e soprattutto gli abusi – di potere<sup>267</sup>.



Figura 46: *Study of perspective - Tian'an men square*, Ai Weiwei, 1995-2003, stampa agli alogenuri d'argento, 38.9 x 59 cm, MoMA, [moma.org](http://moma.org)

---

<sup>267</sup> Philip TINARI, "A kind of true living: the art of Ai Weiwei" in *Artforum*, 2007, <https://www.artforum.com/print/200706/a-kind-of-true-living-the-art-of-ai-weiwei-15365>, 04-06-2022.



Figura 47: June 1994/1994.6, Ai Weiwei, 1994, stampa in bianco e nero, 121 x 155 cm, artribune.com

Tuttavia, la frustrazione derivante da questa sorta di malinteso culturale non fu l'unica difficoltà ad aspettare gli artisti della diaspora al loro eventuale rientro. Mentre gli artisti rimasti in Cina si focalizzarono sul portare alla luce determinate problematiche interne al Paese fornendo un proprio commentario, oltre che a portare l'industria e il mercato dell'arte in Cina<sup>268</sup>, durante la permanenza all'estero, gli artisti della diaspora si erano invece abituati a commentare su problematiche globali concernenti un pubblico ben più ampio<sup>269</sup>. Ancora una volta, tornare a trattare problematiche esclusive al Paese venne percepito come un passo indietro – e soprattutto pericoloso, considerando cosa successe ad Ai Weiwei – da alcuni artisti. Parte del processo di adattamento è però trovare soluzioni creative a problemi che sembrano inizialmente insormontabili; in questo caso, la soluzione di Xu Bing e molti altri artisti fu quella di trattare problematiche attuali in Cina come nel resto del mondo, come ad esempio le tematiche ambientali e la questione della perdita di un'identità culturale in una società globale, velando il proprio commentario dietro lo schermo elegante dell'estetica tradizionale. Il risultato più tangibile di questa strategia è la serie *Background story* (fig. 48 e 49)<sup>270</sup>, le cui installazioni si presentano sul fronte come squisite rielaborazioni di dipinti di paesaggio tradizionali, mentre sul retro commentano invece su un problema universale: l'inquinamento. Dietro uno schermo di vetro retroilluminato su cui sono proiettati i contorni ombrosi del paesaggio, si celano infatti

<sup>268</sup> Jane C. DAVIDSON, *Staging art and chineseness...*, op. cit., p. 251.

<sup>269</sup> Patricia EICHENBAUM KARETZKY, "Contemporary art by Chinese diaspora...", cit., p. 278.

<sup>270</sup> Non potendo mostrare l'intera serie è stata qui selezionata un'immagine rappresentativa.

detriti, fogli di giornale, sacchi della spazzatura, cartastraccia, rami spezzati, rifiuti e materiali di scarto vari ed eventuali. In queste installazioni, la bellezza è solo un'illusione che nasconde con maestria un problema spesso sottovalutato o ignorato. Il riferimento all'illusione è un richiamo ispirato non solo dalla filosofia taoista e agli insegnamenti di Laozi, ma anche dall'arte di René Magritte (1898-1967)<sup>271</sup>, mentre i paesaggi raffigurati sono spesso un tributo a grandi maestri del passato. In arte, l'uso di materiali di scarto per creare nuove opere non è certo una novità, soprattutto nel dadaismo e in tutti i movimenti da esso ispirati; tuttavia, mentre nel dadaismo lo scarto vuole schernire la pomposità e l'elitismo dell'arte nella sua accezione tradizionale di cultura alta, Xu Bing creò quasi un omaggio alla cultura tradizionale e all'arte dei letterati. In questo modo, l'artista riuscì quindi a commentare su una tematica universalmente pressante riaffermando allo stesso tempo la propria identità culturale e mantenendo la propria interdipendenza guadagnata durante la permanenza all'estero.



Figura 48: *Background story: landscape after Huang Gongwang (fronte)*, Xu Bing, 2019, installazione, vetro, detriti e materiali di scarto, Suzhou Museum, [xubing.com](http://xubing.com)

---

<sup>271</sup> “Xu Bing – Background story: summer mountains” in *Pera Museum*, 2019, <https://www.peramuseum.org/event/xu-bing-background-story-summer-mountains-953#:~:text=Background%20Story%20is%20a%20work,environmental%20concerns%20and%20cultural%20aesthetics.&text=Xu%20Bing%20was%20born%20in%20Chongqing%2C%20China%2C%20in%201955.,04-06-2022>.



Figura 49: *Background story: landscape after Huang Gongwang (retro)*, Xu Bing, 2019, installazione, vetro, detriti e materiali di scarto, Suzhou Museum, xubing.com

## Conclusioni

Attraverso una selezione curata di alcuni lavori degli artisti della diaspora, sono state presentate in questo capitolo diverse modalità di rappresentazione identitaria, osservando come il processo di decostruzione e rielaborazione dell'identità culturale e personale influenzarono lo stile, i soggetti e i media impiegati da ogni artista. Analizzando dipinti, installazioni, fotografie e performance, si è dimostrato come sia possibile ricreare una sequenza temporale del processo di adattamento attraverso le opere degli artisti della diaspora, identificando in esse sentimenti ed emozioni caratteristici delle diverse fasi dello shock culturale. Partendo dalla *honeymoon phase*, si è notato come il tipo di contatto (diretto o indiretto) con la nuova cultura, determinò il tipo di aspettative che l'artista si era creato all'arrivo nel nuovo paese (nel caso di Cai Guoqiang) o addirittura prima della partenza (nel caso di He Duoling). Allo stesso tempo, si è osservata nelle opere iniziali del periodo giapponese di Cai Guoqiang la tipica tendenza in questa fase a focalizzarsi sulle somiglianze tra le due culture, e a paragonare ogni elemento differente a qualcosa di vagamente simile nella cultura d'origine.

Successivamente, si sono analizzati i diversi modi attraverso cui gli artisti decisero di rappresentare la crisi d'identità culturale e individuale caratteristica della fase della disintegrazione. Si è osservato dunque come nonostante stili, formati, media e soggetti rappresentati variarono di artista in artista, sentimenti come la nostalgia, la malinconia, la confusione, l'alienazione, stanchezza e svogliatezza furono alla base di ogni rappresentazione

in questa fase. Si è poi considerato come questi sentimenti e le loro rappresentazioni si evolsero nella fase successiva di reintegrazione, tramutandosi in manifestazioni spesso satiriche delle frustrazioni degli artisti nei confronti della nuova cultura. Si è per l'appunto evidenziato come la satira e l'umorismo abbiano avuto un ruolo fondamentale nella gestione di queste emozioni fortemente negative, e, prendendo in considerazione alcuni dei fattori rilevanti nel processo di adattamento proposti da Furnham e Bochner, si è valutato come in alcuni casi il sarcasmo sia stato diretto invece alla cultura d'origine a scopo motivazionale.

Per la fase di autonomia, si è voluta evidenziare la presa di consapevolezza da parte degli artisti di certi meccanismi propri dello shock culturale. A questo fine sono state selezionate performance, installazioni e dipinti ispirati dal concetto stesso di shock culturale, di diaspora, e di comunicazione interculturale, notando come una maggiore consapevolezza dell'influenza del fenomeno di shock sulla percezione dell'esperienza diasporica permise agli artisti di sviluppare una maggiore flessibilità nella propria rielaborazione di identità culturale e individuale. Questa flessibilità fu essenziale al passaggio dallo stadio dell'autonomia al raggiungimento di una vera e propria interdipendenza culturale. Si è osservato quindi come, sebbene numerosi artisti fecero ricorso all'estetica tradizionale per rappresentare l'elemento interculturale della propria nuova identità, tuttavia, l'estetica tradizionale non fu l'unica strategia rappresentativa adottata; si è dimostrato infatti come altrettanti artisti impiegarono piuttosto riferimenti tradizionali non estetici, come filosofia e religione, mentre altri scelsero di rappresentare la società contemporanea, rifacendosi ad elementi socioeconomici e/o socioculturali.

Si è infine parlato di shock culturale inverso o *reentry shock*, vale a dire la simile reazione innescata negli artisti dopo il rientro in Cina, osservando come anch'esso influenzò le loro opere. Esponendo alcune delle problematiche comuni a molti casi di shock inverso, e specificando quali altre problematiche furono invece specifiche delle circostanze cinesi, si sono analizzate le diverse strategie di reintegrazione e della sua rappresentazione impiegate dagli artisti, tracciando ancora una volta una sequenza temporale delle diverse fasi dello shock attraverso la loro arte. Si ricorda, quindi, che sia gli artisti che le opere trattate all'interno di questo studio sono solo un frammento dell'intero fenomeno, e, sebbene si sia cercato di selezionare un campione di studio quanto più vario, essendo lo shock culturale un fenomeno altamente relativo, è possibile che altri artisti abbiano elaborato strategie di adattamento e rappresentazione identitaria non interamente conformi a quanto appena presentato. Tuttavia, il

lavoro svolto in questo capitolo è essenziale a dimostrare che lo shock culturale influenzò il processo creativo degli artisti della diaspora molto più di quanto si possa inizialmente immaginare, e che la letteratura specialistica dovrebbe quindi tenere conto del grande impatto di questo fenomeno nel discutere questa categoria di artisti.

## CONCLUSIONI

Questo studio ha messo in evidenza l'influenza del fenomeno dello shock culturale sull'arte degli artisti della diaspora, osservando i cambiamenti nelle strategie di rappresentazione dell'identità culturale da essi impiegate dopo aver lasciato la Cina. A tal fine, è stato preso in considerazione il portfolio artistico di dodici artisti appositamente selezionati sulla base di: 1) anno di nascita, 2) background familiare e culturale, 3) formazione artistica, 4) affiliazione alla scena artistica ufficiale o alla scena artistica indipendente, 5) medium e stili prediletti prima della partenza, 6) periodo della partenza, 7) motivi dietro la partenza, 8) paese d'arrivo, 9) durata del soggiorno all'estero, 10) scelta di rimanere all'estero o rientrare in Cina. Questi criteri sono stati essenziali per garantire allo studio un campione d'analisi quanto più vario e rappresentativo delle diverse esperienze, difficoltà e/o opportunità che ogni artista incontrò durante la permanenza all'estero, in modo da valutare obiettivamente il ruolo del fenomeno di shock nell'esperienza di ognuno.

Una volta stabilito il caso di studio, è stato necessario innanzitutto indagare ulteriormente sulla natura del fenomeno diasporico per comprendere cosa ne determini la legittimità e stabilire se la diaspora cinese è effettivamente una diaspora legittima. A tal fine, si è inizialmente fatto uso di alcuni criteri di valutazione proposti da Safran, tuttavia, dall'indagine iniziale sono emerse notevoli discrepanze nell'applicazione dei suddetti criteri da parte dello studioso; integrando ai criteri iniziali le teorie di Clifford e Wofford si è dimostrata quindi la validità del fenomeno diasporico cinese. Ulteriori discrepanze si sono riscontrate nel rintracciare la storia della diaspora cinese a causa delle diverse narrative in circolazione. Attraverso un confronto tra la narrativa ufficiale impiegata dai musei della diaspora appoggiati dal PCC e la narrativa "non-ufficiale" supportata invece da diverse fonti accademiche cinesi, si è riusciti a risalire a tre principali flussi migratori nel Novecento, associando a ciascuno di essi una corrispondente diaspora artistica.

Al di fuori delle incongruenze concernenti gli studi antropologici e sociologici della diaspora, un maggiore intoppo durante la fase di ricerca è stato rappresentato dall'ambiguità delle fonti europee e americane nel determinare chi furono gli artisti della diaspora cinese, e

soprattutto, l'inesistenza di un termine unico e specifico per riferirsi ad essi all'interno della letteratura specialistica cinese. Si è notato, infatti, che mentre le fonti occidentali tendono a equiparare gli artisti cinesi che lasciarono il Paese ad artisti etnicamente cinesi nati all'estero, le fonti cinesi tendono invece a raggruppare insieme gli artisti di diverse ondate di diaspora, riferendosi ad essi con combinazioni di termini diversi, spesso usati impropriamente. Oltre alle difficoltà presentate dalla mancanza di una terminologia coesiva, la ricerca ha portato alla luce stereotipi e pregiudizi che tutt'ora affliggono il mondo dell'arte contemporanea quali: 1) *chineseness* e *neo-chineseness*, vale a dire la glorificazione dell'estetica tradizionale e la denigrazione di opere prive di riferimenti estetici alla tradizione, in una maniera che rasenta il feticismo orientalista discusso da Said; 2) "l'artista cinese come dissidente", vale a dire l'esaltazione degli artisti cinesi contemporanei e la conseguente interpretazione di qualsivoglia riferimento al maoismo come un segno di forte dissenso nei confronti del PCC; 3) "l'artista cinese come difensore della tradizione" in contrapposizione al "dissidente", vale a dire la glorificazione di quegli artisti che si conformarono all'ideale di *neo-chineseness*, utilizzando l'estetica tradizionale in maniera innovativa. Tracce di questi stereotipi permeano ancora la letteratura specialistica occidentale, mentre la letteratura cinese cerca perlopiù di evitare di menzionare artisti invischiati in situazioni scomode a livello politico.

Riconoscere l'esistenza di queste problematiche all'interno della critica occidentale è stato un passo fondamentale atto ad eliminare il rischio di ricadere nelle stesse generalizzazioni stereotipiche in fase d'analisi. Nell'osservare le diverse modalità di rappresentazione identitaria riconoscibili nell'arte cinese a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta si è notato come la critica occidentale abbia la tendenza a distinguere in: 1) rappresentazioni secondo un modello antropologico-strutturale, ovvero che fanno uso di riferimenti all'arte cinese tradizionale attraverso materiali, temi e soggetti; 2) rappresentazioni secondo un modello post-strutturale, ovvero che fanno uso di riferimenti sociopolitici e/o socioeconomici e/o integrano in qualche modo un elemento di shock. Tuttavia, in fase d'analisi è diventata evidente la predilezione degli artisti per la creazione di modelli ibridi, in quanto anche opere che secondo la critica occidentale sono esemplificative del modello antropologico-strutturale possono nascondere un messaggio post-strutturale o viceversa. Si è inoltre evidenziato più volte come questa rigida categorizzazione binaria abbia spesso portato a un'interpretazione erronea dell'operato di più artisti, i quali vennero di conseguenza categorizzati secondo la dicotomia stereotipata di tradizione-dissidenza; per questo motivo si è deciso in questo studio di adottare piuttosto un



sistema di categorizzazione più flessibile, lontano dalla valutazione basata su canoni prevalentemente estetici propria del sistema binario.

Dopo aver preso consapevolezza delle problematiche sopracitate, l'indagine è quindi proseguita con l'esplorazione del fenomeno di shock culturale, ovvero la reazione di shock innescata nell'individuo dopo drastici cambiamenti nell'ambiente circostante e/o nel suo stile di vita. L'indagine ha portato alla luce numerosi modelli di riferimento e possibili rappresentazioni grafiche per lo studio del fenomeno: dal modello di Oberg che equipara il fenomeno a una sorta di psicosi temporanea, al modello di crescita personale in fasi proposto da Adler e supportato da Pedersen; dal modello grafico della curva a U proposto da Lysgaard, alla curva a W dello shock culturale inverso proposto da Gullahorn e Gullahorn. Attraverso un'attenta considerazione di alcuni fattori di rilievo nel processo di adattamento proposti da Furnham e Bochner, sono stati quindi valutati i diversi modelli di riferimento disponibili, arrivando alla conclusione che il modello di crescita personale in fasi di Adler risulta più completo e adatto a descrivere la relatività con cui il fenomeno può manifestarsi da un individuo all'altro. Si è quindi deciso di adottare questo modello come struttura iniziale per determinare l'influenza dello shock culturale sull'operato degli artisti selezionati, integrando la nomenclatura impiegata da Pedersen dove ritenuto più appropriato, ed evidenziando determinati fattori di rilievo nell'esperienza personale di ognuno degli artisti in questione. Dall'indagine è emersa inoltre l'esistenza di teorie che ipotizzano la possibilità di una manifestazione collettiva del fenomeno sulla base di quanto osservato nei paesi dell'Europa dell'Est al crollo dell'URSS; tuttavia, i pochi studi disponibili a riguardo sembrano soffrire delle stesse incongruenze riscontrate negli studi di Safran.

Applicando alla storia cinese moderna e contemporanea i criteri di valutazione proposti da Feichtinger, Fink e Holden per verificare la legittimità del fenomeno, è emerso come chiare reazioni di shock culturale collettivo siano riconoscibili anche nei paesi considerati "immuni" al fenomeno sulla base dei numerosi shock subiti nel corso del Novecento. Attraverso un'analisi delle maggiori campagne politiche e dei maggiori movimenti artistici e letterari che presero piede in Cina nel corso del Novecento, si è ricostruita una sequenza temporale delle varie fasi della transizione di adattamento del Paese, identificando inoltre le diverse strategie impiegate dal KMT e dal PCC nel corso del secolo, dimostrando così la validità del fenomeno collettivo, particolarmente nella nuova transizione alla morte di Mao Zedong. Lo stesso processo è poi stato applicato all'arte degli artisti della diaspora. Nella parte finale di questo studio sono state

selezionate alcune delle opere più rappresentative di ogni fase del processo di adattamento, sia nella nuova cultura che al rientro in Cina, osservando come ogni artista rappresentò e metabolizzò diversamente le forti emozioni che caratterizzarono ogni momento della permanenza all'estero.

Questo studio ha fornito una nuova chiave di lettura artistica che va oltre la convenzionale dicotomia tradizione-dissidenza, prendendo maggiormente in considerazione le esperienze e le opinioni degli artisti attraverso l'integrazione di documentari, saggi e interviste, cercando di attribuire all'intero collettivo la giusta importanza, equiparandolo a un vero e proprio movimento. Il lavoro svolto rappresenta non solo una visione alternativa dell'arte cinese contemporanea, ma un'applicazione pratica degli studi antropologici e sociologici di entrambi i fenomeni (diaspora e shock culturale) su un caso poco convenzionale, dato che la maggior parte degli studi della diaspora si focalizzano sulla classe operaia e quelli sullo shock culturale si focalizzano quasi esclusivamente sugli studenti di scambio. Tuttavia, è necessario tener presente sia che il caso di studio costituisce solo un frammento specifico dell'intero fenomeno diasporico, sia che lo shock culturale è un fenomeno incredibilmente relativo, di conseguenza artisti appartenenti ad ondate diasporiche precedenti o successive potrebbero aver gestito l'esperienza in maniera diversa da quanto qui presentato.

Ricerche future potrebbero seguire la stessa traccia per espandere sull'influenza dello shock culturale collettivo sull'arte cinese post-moderna e contemporanea dopo la morte di Mao Zedong, o focalizzarsi su altre ondate di diaspora artistica. Si potrebbe ad esempio argomentare su come la complessa situazione sociopolitica dell'inizio del Novecento abbia influito diversamente sull'idea di identità culturale della prima ondata di diaspora artistica, o su quanto l'avvento di Internet abbia influenzato l'esperienza diasporica degli artisti che lasciarono il Paese dopo gli anni Duemila. Dopotutto, la scarsità di letteratura specialistica a riguardo lascia spazio ad ulteriori approfondimenti e/o rivisitazioni.

## GLOSSARIO

*Baihua* 白话 : Cinese scritto “vernacolare”, in quanto più simile alla lingua parlata. Usato a partire dall’epoca Ming per la stesura di romanzi popolari, tra cui i Quattro grandi romanzi della letteratura cinese, e divenuto nuovamente popolare all’inizio del Novecento.

*Chuguo rechao* 出国热潮: Periodo che va approssimativamente dall’inizio degli anni Ottanta alla fine degli anni Novanti, caratterizzato da ingenti flussi migratori dalla Cina verso l’estero in risposta alle riforme di apertura economica.

*Chuguo rechao haiwai yishujia* 出国热潮海外艺术家 : Artisti della diaspora partiti specificamente durante il *chuguo rechao*.

*Dazibao* 大字报 : Grande manifesto murale, comunemente usato nella RPC durante la Rivoluzione Culturale come mezzo di informazione e di propaganda, e impiegati successivamente alla morte di Mao dal Movimento per la democrazia per commentare clandestinamente sulla situazione politica del Paese.

*Fangding* 方鼎: Recipiente in bronzo a pianta rettangolare comunemente utilizzato per il cibo, popolare in epoca Shang.

*Fengshui* 风水: Antica arte geomantica legata alla tradizione taoista per garantire il corretto flusso di *qi* nell’ambiente. Ad oggi considerata una pseudoscienza impiegata in architettura.

*Gaige kaifang* 改革开放: Riforme di apertura economica del mercato implementate da Deng Xiaoping già dalla fine degli anni Settanta, successivamente alla morte di Mao Zedong.

*Genbun itchi* 言文一致 (*yanwen yizhi*): Movimento per l'unificazione della lingua scritta e parlata originatosi in Giappone successivamente alle riforme Meiji, e adottato in Cina all'inizio del Novecento.

*Guanhua* 官话: Lingua ufficiale, variante dei dialetti mandarini impiegata dai funzionari imperiali.

*Haijin zhengce* 海禁政策: Politiche isolazioniste implementate in epoca Ming volte a ridurre il commercio marittimo.

*Hexie* 和谐: armonia, armonioso.

*Huaqiao* 华侨: *Overseas Chinese*. Identifica i cinesi espatriati all'estero, che però intendono ritornare in patria.

*Huaqiao bowuguan* 华侨博物馆: Musei della diaspora in Cina.

*Huaqiao huaren yishujia* 华侨华人艺术家: Artisti della diaspora.

*Huaren* 华人: *Overseas Chinese*. Identifica i cinesi espatriati all'estero che hanno rinunciato alla cittadinanza cinese.

*Huaren yishujia* 华人艺术家: Artisti della diaspora.

*Huayi yishujia* 华裔艺术家: Artisti etnicamente cinesi nati all'estero.

*Jian* 建: Tipologia di ceramica popolare tra i monaci Chan, la cui unica decorazione è data da una reazione chimica alla cottura a causa del ferro presente nell'invetriatura densa.

*Lao yi bei huaren* 老一辈华人: Membri della diaspora “della vecchia generazione”, vale a dire del primo flusso migratorio all'inizio del Novecento.

*Ligongnan* 理工男: Slang cinese per definire un ragazzino ossessionato con scienza e tecnologia, dalle nostre ricerche sembra non esistere una traduzione esatta in italiano (la parola più vicina sarebbe “secchione”, ma non racchiude comunque l'intero significato) né tantomeno una definizione sui dizionari di cinese ufficiali. Equivalente del termine inglese “geek”.

*Lüju haiwai yishujia* 旅居海外艺术家: Artisti della diaspora.

*Maore* 毛热: “Febbre di Mao”. Bizzarro fenomeno manifestatosi durante gli anni Novanta che vide il Timoniere come icona pop in risposta agli eventi di Tian'an men.

*Qi* 气: Energia onnipresente secondo la tradizione taoista.

*Qigong* 气功: Pratiche della medicina cinese tradizionale e delle arti marziali impiegate per accrescere il flusso di *qi* all'interno del proprio corpo.

*San jiao* 三教: “Tre insegnamenti” della tradizione cinese, vale a dire Confucianesimo, Taoismo e Buddismo.

*Shōji* 障子 (*zhangzi*): Paravento mobile realizzato con carta di riso, ispirato dai paraventi cinesi e polarizzato in Giappone durante il periodo Kamakura.

*Sidamingzhu* 四大名著: Quattro grandi classici della letteratura cinese, ovvero *Romanzo dei Tre Regni*, *Sul bordo dell'acqua*, *Viaggio in Occidente* e *Il sogno della camera rossa*.

*Taotie* 饕餮: Motivo decorativo caratteristico dei bronzi Shang. Comunemente tradotto come “Belva divoratrice”.

*Wenyan* 文言: Lingua cinese “classica”, variante del cinese scritto rimasta pressoché invariata dall'epoca Han fino alla fine all'inizio del Novecento.

*Wuxia* 武侠: Genere “cavalleresco” associato alle arti marziali, originatosi nel teatro e nella letteratura tradizionale, in voga a periodi alterni nel corso del Novecento nel mondo del cinema. Attualmente molto popolare anche in ambito televisivo e videoludico a causa della forte estetica tradizionale.

*Xin shengdai huaren* 新生代华人: Membri della diaspora della “nuova generazione”, ovvero appartenenti ai flussi migratori degli anni Ottanta e Novanta.

## BIBLIOGRAFIA

ABBIATI Magda, *La lingua cinese*, Venezia: Libreria editrice Cafoscarina, 1992.

ADLER Peter S., “The transitional experience: an alternative view of culture shock” in *Journal of humanistic psychology*, no. 15, 1975, pp. 13-23.

ANDERSON Barbara Gallatin, “Adaptive aspects of culture shock” in *American anthropologist*, vol. 73, no. 5, 1971, pp. 1121-1125.

ANDREWS Julia F., SHEN Kuiyi, *The art of modern China*, Berkley: University of California Press, 2012.

ARCODIA Giorgio Francesco, BASCIANO Bianca, *Linguistica cinese* (Linguistica e linguistiche), Bologna: Patron editore, 2016.

BAI Lunmei 白伦美, XIAO Kui 晓奎, “Zhongguo yishujia yu meiguo yishu shichang 中国艺术家与美国艺术市场” (Gli artisti cinesi e il mercato americano dell’arte) in *Meishu* 美术, 1991.10, pp. 66-67.

BALBONI Paolo E., CAON Fabio, *La comunicazione interculturale*, “Elementi”, Venezia: Marsilio Editori, 2015.

BERGHUIS Thomas J., “History and community in contemporary Chinese art” in *Journal of contemporary Chinese art*, vol. 1, no. 1, 2014, pp. 7-23.

BI Yannan 毕亚楠, “Liufa huaren yishujia dui zhongguo xiandai yishu de yingxiang 留法华人艺术家对中国现代艺术的影响” (L’influenza degli artisti soggiornanti in Francia sull’arte moderna in Cina) in *Yishu tansuo* 艺术探索 (Art Education), 2014.07, p. 153.

BITTNER Mary, LIU Yuedi, *Subversive strategies in contemporary Chinese art*, Leiden e Boston: Brill, 2011.

BOURDIEU Pierre, *The field of cultural production: essays on art and literature*, New York: Columbia UP, 1993.

BRODSGAARD Kjeld Erik, “The Democracy Movement in China, 1978-1979: opposition movements, wall poster campaigns, and underground journals” in *Asian Survey*, vol. 21, no. 7, 1981, pp. 747-774.

BUTTERFIELD Fox, “Chinese Sculptor ridicules Mao’s ubiquitous Red Book” in *The New York Times*, 25 dicembre 1979, p. 17.

CAI Anqing 蔡安青, “Deng Xiaoping ‘mao lun’ de jiazhi he xianshi yiyi 邓小平‘猫论’的价值和现实意义” (Valore e significato del “discorso del gatto” di Deng Xiaoping) in *Dangshi wenyuan* 党史文苑, 2014.16, pp. 45-47.

CAON Fabio, BATTAGLIA Sveva, BRICHESE Annalisa, *L’educazione interculturale in classe – una prospettiva edulinguistica*, “Insegnare nel XXI secolo”, Milano e Torino: Pearson Italia, 2020.

CATEFORIS David, “Gu Wenda’s United Nations: a consideration of two monuments” in *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 2, no. 4, 2003, pp. 18-24.

CHA Xiaoyu 查小雨, “Zhongguo dangdai yishu zhong de cuantong wenhua yuansu yingyong yanjiu 中国当代艺术中的传统文化元素应用研究” (Un’analisi dell’uso di elementi della cultura tradizionale all’interno dell’arte cinese contemporanea) in *Dazhong wenyi* 大众文艺, 2018.10, p. 89.

CHANG Xiaoqing 常晓琼, “Zhongguo chuantong cailiao zai dangdai yishu zhong de yunyong yu yanzhan 中国传统材料在当代艺术中的运用与延展” (Uso e popolarizzazione dei materiali cinesi tradizionali all’interno dell’arte contemporanea) in *Art China*, 2022.1, pp. 106-109.

CHIU Melissa, “China reinvented: the art of Overseas Chinese artists in the United States” in *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 2, no. 4, 2003, pp. 7-9.

CHOW Rey, “Introduction: on chineseness as a theoretical problem.” in *Boundary 2*, vol. 25, no. 3, 1998, pp. 1-24.

CLIFFORD James, “Diasporas.” in *Cultural anthropology*, vol. 9, no. 3, 1994, pp. 302-338.

COLLINS Janet R., NICKEL K. N., “Culture shock and cognitive dissonance” in *American secondary education*, vol. 5, no. 4, 1975, pp. 23-27.



- CUI Yan 崔岩, “Liudong renkou xinli cengmian de shehui rongru he shenfen rentong wenti yanju 流动人口心理层面的社会融入和身份认同问题研究” (Un’analisi psicologica sul problema dell’identità e dell’integrazione sociale negli immigrati) in *Sociological Studies*, 2012.05, pp. 141-160.
- CUPSA Ioana, “Culture shock and identity” in *Transactional analysis journal*, vol. 48, no. 2, 2018, pp. 181-191.
- DAL LAGO Francesca, “Personal Mao: reshaping an icon in contemporary Chinese art” in *Art journal*, vol. 58, no. 2, 1999, pp. 46-59.
- DAVIDSON Jane C., *Staging art and chineseness: the politics of trans/nationalism and global expositions*, “Rethinking art’s histories” (edizione Kindle), Manchester: Manchester UP, 2019.
- DAVIES Gloria, *Afterlives of Chinese communism – Political concepts from Mao to Xi*, ANU Press, 2019.
- DE GIORGI Laura, SAMARANI Guido, *La Cina e la storia – Dal tardo impero a oggi*, Roma: Carocci, 2005.
- DOWNEN Robert L., “Reagan policy of strategic cooperation with China: implications for asian-pacific stability” in *Journal of East Asian affairs*, vol. 2, no. 1, 1982, pp. 43-79.
- EICHENBAUM KARETZKY Patricia, “Contemporary art by Chinese diaspora in a global age” in *East Asian journal of popular culture*, vol. 2, no. 2, 2016, pp. 267-285.
- FENG C. L., “China” in Richard HALLORAN, John SCHIDLOVSKY, “Dear president Clinton: Voices from Asia and the Pacific” in *Asia-Pacific Issues*, no. 6, 1993, pp. 1-15.
- FEICHTINGER Claudia, FINK Gerhard, “Der kollektive kulturschock im Postkommunismus” in *Journal of East European management studies*, vol. 4, no. 2, 1999, pp. 128-148.
- FIBICHER Bernard, FREHER Matthias, *Mahjong: contemporary Chinese art from the Uli Sigg Collection*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2005.
- FINK Gerhard, HOLDEN Nigel, “Collective culture shock. Contrastive reactions to radical systemic change” in *IEF Working paper*, no. 45, 2002, pp. 1-32.
- FURNHAM Adrian, BOCHNER Stephen, *Cultures in contact: studies in cross-cultural interaction*, Oxford e New York: Pergamon Press, 1982.

FURNHAM Adrian, BOCHNER Stephen, *Culture shock: psychological reactions to unfamiliar environments*, Londra e New York: Methuen, 1986.

FURNHAM Adrian, BOCHNER Stephen, *The psychology of culture shock*, Hove: Routledge, 2001.

GELL Alfred, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

GLADSTON Paul, *Contemporary Chinese Art*, Londra: Reaction Books, 2014.

GOOSSAERT Vincent, PALMER David A., *The religious question in modern China*, Chicago: Chicago UP, 2011.

GULLAHORN John T., GULLAHORN Jeanne E., “An extension of the U-curve hypothesis” in *Journal of social issues*, vol. 19, no. 3, 1963, pp. 33-47.

HE Mengjie 何孟杰, “He Duoling huihua zuopin de tuxiangxue yanjiu 何多苓绘画作品的图像学研究” (Uno studio iconografico delle opere di He Duoling) in *Yihai* 艺海, 2021.02, pp. 64-66.

HEARN Maxwell K., *Ink art: past as present in contemporary China*, New York: Metropolitan museum of art, 2014.

HUANG Du 黄笃, ZHA Chanping 查常平, “Duihua: cezhanren, cezhan yu piping 对话：策展人、策展与批评” (Conversazione sul ruolo del curatore, l’atto curatoriale e la critica) in *Dongfang yishu* 东方艺术, 2012.3, pp. 94-96.

HUANG Du 黄笃, “Dangdai yishu: ‘zai zhijian’ jiao – guanyu haiwai zhongguo yishujia de chuanguo dongyin 当代艺术：‘在之间’搅—关于海外中国艺术家的创作动因” (Arte contemporanea: un misto nel mezzo – riguardo le motivazioni creative degli artisti cinesi all’estero) in *Zhongguo yishu* 中国艺术, 2003.4, pp. 58-61.

JONES Amelia, *Companion to contemporary art since 1945*, Oxford: Blackwell, 2006.

KIM Hong N., “Japan and China in the 1980’s” in *Current history*, vol. 84, no. 506, 1985, pp. 426-430.

KIM Young Yun, McKAY-SEMMLER Kelly L., *The international encyclopedia of intercultural communication*, Hoboken: John Wiley & Sons Inc, 2017.

KOCH Franziska, “‘Chineseness’ in contemporary art discourse and practice: negotiating multiple agencies, localities and vocalities” in *Journal of contemporary chinese art*, vol. 2, no. 1&2, 2016, pp. 3-11.

LEDUC Marie, *Dissidence: the rise of Chinese contemporary art in the West*, Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2018.

LI Bihong 李碧红, “Zhongguo chuantong wenhua yuansu zai dangdai yishu zhong de chuanguangbiaoda 中国传统文化元素在当代艺术中的创新表达” (Elementi della cultura cinese tradizionale all’interno delle espressioni innovative dell’arte contemporanea) in *Journal of Nanjing Arts Institute (Fine arts and design)*, 2015.3, pp. 171-177.

LI Gongming 李公明, “‘Haigui’ yishujia de yujing zhuanhuan yu wenhua shijie ‘海归’ 艺术家的 语境转换与文化视界” (Conversione contestuale e orizzonti culturali degli artisti della diaspora) in *Chinese Art*, 2009.1, pp. 19-21.

LI Nan 李楠, “‘Tazhe’ shenfen rentong yu yishu sikao —— yi haiwai huaren yishujia wei zhongxin ‘他者’ 身份认同与艺术思考 ——以海外华人艺术家为中心” (L’identità dell’“altro” e riflessioni artistiche – focalizzato attorno agli artisti della diaspora), in *Shijie huawen wenxue luntan* 世界华文文学论坛, 2019.3, pp. 99-104.

LI Tianyi 李天义, “Pengzhuang yu ronghe: Chen Yifei wei zhongmei wenhua jiaoliu suo zuo de gongxian 碰撞与融合: 陈逸飞为中美文化交流所作的贡献” (Scontro e integrazione: la dedizione di Chen Yifei ai rapporti tra Cina e America) in *International Communications*, 2018.4, pp. 49-51.

LI Xin 李鑫, ZHAO Liping 赵丽萍, “Zhongguo dangdai yishu zai meiguo de zhuanbo kunku yu duice yanjiu 中国当代艺术在美国的传播困局与对策研究” (Un’analisi delle problematiche e delle contromisure nella divulgazione dell’arte cinese contemporanea negli Stati Uniti) in *Hundred schools in art*, 2018.3, pp. 36-42.

LIU Chengyou 刘成有, “Fuhexing minzu yu shenfen rentong 复合型民族与身份认同” (Multietnicità e riconoscimento dell’identità) in *Journal of Northwest University for nationalities (Philosophy and social science)*, 2013.2, pp. 5-9.

LOMBARD Catherine A., "Coping with anxiety and rebuilding identity: a psychosynthesis approach to culture shock" in *Counselling psychology quarterly*, vol. 27, no. 2, 2014, pp. 174-199.

MA Jianli 马建丽, "Shilun He Duoling youhua de yixiang zhi mei 试论何多苓油画的意象之美" (Uno studio sperimentale sulla bellezza iconografica dei dipinti ad olio di He Duoling) in *Meishu guancha 美术观察*, 2020.5, pp. 124-125.

MOODY Peter R., "The helmsman and the swindlers: notes on the passing of the 'Era of Mao Tse-tung'" in *The review of politics*, vol. 35, no. 2, 1973, pp. 219-241.

MORPHY Howard, "The anthropology of art" in Tim INGOLD, *Companion encyclopedia of anthropology*, London and New York: Routledge, 1994.

MOU Jian 牟健, "Qian Juntao shuji fengmian sheji 'tu'an' fengge shanbian tanwei 钱君匋书籍封面设计'图案'风格嬗变探微" (Una minuziosa analisi dell'evoluzione stilistica del 'tu'an' all'interno dei design di copertina di Qian Juntao) in *Zhongguo chuban 中国出版* (China publishing journal), 2020.7, pp. 64-67.

MUNG Emmanuel Ma, "Temporal continuity, spatial contiguity, and creation of a social entity's own world. The case of the Chinese diaspora." in *L'espace géographique (English edition)*, vol. 41, no. 4, 2012. Pp. 329-345.

OBERG Kalervo, "Cultural shock: adjustment to new cultural environments" in *Practical anthropology*, no. 7, 1960, pp. 142-146.

ONG Aihwa, "'What Marco Polo forgot': contemporary Chinese art reconfigures the global" in *Current anthropology*, vol. 53, no. 4, 2012, pp. 471-494.

PACHECO Emily-Marie, "Culture learning theory and globalization: Reconceptualizing culture shock for modern cross-cultural sojourners" in *New ideas in psychology*, vol. 58, 2020.

PEDERSEN Paul, *The five stages of culture shock: Critical incidents around the world*, Westport, CT: Greenwood Press, 1995.

PENG Feng 彭锋, "Zhongguo yishu lilun xueke jianshe de wenti yu chulu: conf shenfen rentong dao kaifang baorong 中国艺术学理论学科建设的问题与出路:从身份认同到开放包容" (Problematiche e soluzioni alla costruzione della disciplina della teoria dell'arte cinese:

dal riconoscimento dell'identità all'apertura e all'inclusione) in *Hundred schools in art*, 2019.2, pp. 22-60.

PENG Shi-yong, "Impact of stereotypes on intercultural communication: a Chinese perspective" in *Asia Pacific education review*, vol. 11, no. 2, 2010, pp. 243-252.

PUSCA Anca, "Shock, therapy, and postcommunist transitions." in *Alternatives: global, local, political*, vol. 32, no. 3, 2007, pp. 341-360.

RASTELLI Sabrina, *L'arte cinese. 1. Dalle origini alla dinastia Tang (6000 a.C. – X secolo d.C.)*, "Piccola storia dell'arte", Torino: Einaudi, 2016.

ROBERTS Claire, ERDMANN Mark K., TRAIL Genevieve, "Shifting the ground: rethinking Chinese art" in *Australian and New Zealand Journal of Art*, 2021, pp. 1-4.

ROBINSON Jean C., "Mao after death: charisma and political legitimacy." in *Asian Survey*, vol. 28, no. 3, 1988, pp. 353-368.

SAFRAN William, "Diasporas in modern societies: myths of homeland and return" in *Diaspora*, vol. 1, no. 1, 1991. pp. 83-99.

SAID Edward W., *Orientalism*, Londra: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1978.

SAMARANI Guido, *La Cina contemporanea – Dalla fine dell'impero a oggi*, Torino: Einaudi, 2017.

SERRÃO Pedro, "Towards sociology from the arts: an epistemological turn" in *Sociology compass*, vol. 11, no. 8, 2017, pp. 1-9.

SHEN Sen 沈森, "'Bentu zhongguo' yu 'haiwai zhongguo' de lianjie yu cuowei – 'lingchu/cizai: haiwai huaren yishu chouyangzhan' de wenti yu yishi '本土中国' 与 '海外中国' 的连接与错位—'别处/此在：海外华人艺术抽样展' 的问题与意识" (Legami e dislocazioni tra "Cina locale" e "Cina all'estero" – problematiche e consapevolezza in "Elsewhere/Here: a sample exhibition of Overseas Chinese art") in *Meishu guan cha* 美术观察, 2019.1, pp. 36-37.

SHIH Shu-mei, *The lure of the modern: writing modernism in semicolonial China (1917-1937)*, "Interdisciplinary studies of China" (edizione Kindle), Berkeley: University of California Press, 2001.

- SIGG Uli, ERICKSON Britta, HU Mingyuan, *Shanshui: landscape in contemporary Chinese art (Contemporary works from the Sigg collection)*, Stoccarda e Berlino: Hatje Cantz, 2011.
- STEPAN Matthias, OSTERMANN Falk, "EU-China relations" in *Atlantisch Perspectief*, vol. 35, no. 2, 2011, pp. 19-24.
- SU Ying 苏瑛, "Xifang xihuan shei —— huaren yishujia zai haiwai 西方喜欢谁——华人艺术家在海外" (Chi piace all'Occidente – gli artisti della diaspora all'estero) in *Meishu guancha* 美术观察, 1999.11, p. 10.
- SU Jincheng 苏金成, "Shehui rentong yu wenhua xiuyang – guanyu dangdai wenhua beijing xia yishujia shenfen ji qi xiangguan wenti tantao 社会认同与文化修养—关于当代文化背景下艺术家身份及其相关问题的探讨" (Riscoprire l'identità sociale e culturale – un'analisi delle problematiche concernenti il background culturale e l'identità dell'artista contemporaneo) in *Beifang yishu* 北方美术, 2015.4, pp. 86-89.
- TERRILL Ross, "Mao now." in *The Wilson Quarterly*, vol. 30, no. 4, 2006, pp. 22-28.
- VINE Richard, "The report from Shanghai: After exoticism" in *Art in America*, 2001.8, p. 39.
- WALLEN Vincent, "Culture shock and the problem of adjustment to a new overseas environment" in *Military medicine*, vol. 132, no. 9, 1967, pp. 722-725.
- WANG Cangbai 王苍柏, *Museum representations of Chinese diaspora. Migration histories and the cultural heritage of the homeland* (edizione Kindle), Londra: Routledge, 2020.
- WANG Meiqin, "Officializing the unofficial: presenting new Chinese art to the world." in *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 21, no. 1, 2009, p. 102-140.
- WEISS Gali, *Imaging Identity: Media, memory and portraiture in the digital age*, Sydney: ANU Press, 2016.
- WHITE Robert A., "Mao badges of the Cultural Revolution: political image and social upheaval." in *International social science review*, vol. 69, no. 3 e 4, 1994, pp. 53-70.
- WOFFORD Tobias, "Whose diaspora?" in *Art journal*, vol. 75, no. 1, 2016, pp. 74-79.
- WONG Reuben, "The issue of identity in the EU-China relationship" in *Politique européenne*, vol. 1, no. 39, 2013, pp. 158-185.

WU Donggong 吴东弓, “Yimin yishi yu huaqiao huaren meishu 移民意识与华侨华人美术” (Consapevolezza dell’immigrazione e arte della diaspora) in *Huaqiao daxue xuebao* 华侨大学学报, vol. 102, no. 2014, 2013, pp. 33-37.

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

XU Qi 徐圻, “Quanqiu hua yu shenfen rentong – tan zhongguo wenhua zai kaifang yujing xia de xiandaixing zhuanxing wenti 全球化与文化身份认同——谈中国文化在开放语境下的现代性转型问题” (Globalizzazione e riconoscimento dell’identità – discutendo la questione della modernizzazione della cultura cinese in un contesto di apertura) in *Journal of Guizhou University (Social sciences)*, vol. 24, no. 3, 2016, pp. 6-9.

YANG Xiaoneng, “New with old: Gu Wenda’s art and Chinese traditions” in *Yishu: journal of contemporary Chinese art*, vol. 2, no. 4, 2003, pp. 13-17.

YOUNG Bernard, “The importance of self-identification in art, culture, and ethnicity.” in *Art education*, vol. 66, no. 4, 2013, pp. 51–54.

ZHANG Rui, “Construction vs. Deconstruction: different ‘Chineseness’ in Chinese diaspora artists’ works” in ZHANG Jian, ROBERTSON Bruce, *Complementary modernisms in China and the United States: art as life/art as idea*, Santa Barbara: Punctum Books, 2020.

ZHANG Xizhen 张细珍, “Huaren ruhe ‘zisu xingxiang’ lüwai yishu xingxiang rentong zhenghou kaocha 华人如何“自塑形象”——旅外艺术家形象认同症候考察” (Come gli overseas chinese creano la loro immagine: un’indagine sulla sindrome dell’immagine negli artisti della diaspora) in *Huawen wenxue* 华文文学, 2020.6, pp. 35-41.

ZHAO Yiwei 赵一玮, ZHANG Qian 张倩, “Zhongguo chuantong wenhua zai dangdai yishu zhong de yingyong yu chuancheng – cong hanzi, jianzhi, piying kan dangdai sheji 中国传统文化在当代艺术中的应用与传承——从汉字、剪纸、皮影看当代设计” (Uso ed eredità della cultura cinese tradizionale nell’arte contemporanea – guardando al design contemporaneo dal punto di vista di caratteri, carta e ombre) in *Art Panorama*, 2016.4, p. 124.

ZHU Xiaoli 朱晓莉, “Chen Yifei youhua chuanguo zhong de duoyuanhua tici fenxi 陈逸飞油画创作中的多元化题材分析” (Un’analisi delle tematiche multiculturali all’interno delle creazioni di Chen Yifei) in *Da wutai* 大舞台, 2015.06, pp. 11-12.

## SITOGRAFIA

“ 理 工 男 ” in *Baidu baike* 百 度 百 科 , <https://baike.baidu.com/item/%E7%90%86%E5%B7%A5%E7%94%B7/2517257>, 26-02-2022.

BUSH George, “Remarks to the Asia Society in New York City” in *The American presidency project*, <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-the-asia-society-new-york-city>, 07-04-2022.

CAPOBIANCO Ludovica, “L’invisibile nel visibile. Intervista a Cai Guoqiang” in *Artribune*, 2018, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/11/intervista-cai-guo-qiang-mostra-uffizi-firenze/>, 20-03-2022.

CARILLO Cristina, “Interview with Cai Guo-Qiang on the eve of his retrospective: ‘I am eternally optimistic; I am Chinese’” in *The art newspaper*, 2008, <https://www.theartnewspaper.com/2008/01/01/interview-with-cai-guo-qiang-on-the-eve-of-his-retrospective-i-am-eternally-optimistic-i-am-chinese>, 21-05-2022.

CHANG Ruicheng, “Re-directing socialist persuasion through affective reiteration: a discourse analysis of ‘Socialist Memes’ on the Chinese internet” in *AI & society: journal of knowledge, culture and communication*, 2020, <https://doi.org/10.1007/s00146-020-01107-7>, 17-03-2022.

“Chen Yifei”, 2022, <https://www.comuseum.com/?s=chen+yifei>

“Dazibao” in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/dazibao>.

DU Xiyun 杜曦云, “Cong youshan dao kongling – He Duoling de yishu licheng 从忧伤到空灵——何多苓的艺术历程” (Dal dolore alla naturalezza – la carriera artistica di He Duoling) in *Art depot*, 2012, <http://www.artdepot.cn/artist/interview/id/111>, 03-06-2022.

He Duoling: grass and color”, 2022, <http://www.thelongmuseum.org/en/exhibition-369/detail-1779.html>, 22-02-2022.

HOU Hanru 侯瀚如, FERRACCI Giulia, “Huang Yong Ping. Bâton Serpent” in *MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo*, 2014, <https://www.maxxi.art/events/huang-yong-ping/>, 31-05-2022.



“Jingdezhen” in *Encyclopaedia Britannica*, 2017, <https://www.britannica.com/place/Jingdezhen>, 13-03-2022.

JONES Ronald, “Ronald Jones on Lei Xue” in *Artforum*, 2006, <https://www.artforum.com/print/reviews/200605/lei-xue-43606>, 26-02-2022.

LARSON Christina, “China’s artistic diaspora” in *Smithsonian magazine*, 2008, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/chinas-artistic-diaspora-41622187/>, 10-04-2022.

MERMARIAN Omid, “Confrontation and disruption in a New exhibition by Chinese-American artist Xie Xiaoze” in *Global voices*, 2018, <https://globalvoices.org/2018/04/11/confrontation-and-disruption-in-a-new-exhibition-by-chinese-american-artist-xiaoze-xie/>, 31-05-2022.

MONTESI Camilla, “Lei Xue” in *Eclettico magazine*, 2021, <https://www.ecletticomag.com/it/lei-xue/>, 26-02-2022.

OSNOS Evan, “Wu Shanzhuan and Hans Ulrich Obrist” in *The New Yorker*, 2009, <https://www.newyorker.com/news/evan-osnos/wu-shanzhuan-and-hans-ulrich-obrist>, 03-06-2022.

POWERS Martin, “In between east and west – Zhang Hongtu in conversation with Martin Powers” in *Ars Orientalis*, vol. 49, 2019, <https://doi.org/10.3998/ars.13441566.0049.011>, 30-05-2022.

ROSENBAUM Ron, “Meet the artist who blows things up for a living – with ethereal artworks traced in flames and gunpowder, Cai Guo Qiang is making a big bang” in *Smithsonian magazine*, 2013, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/meet-the-artist-who-blows-things-up-for-a-living-4984479/>, 21-05-2022.

SCHOENEMAN Deborah, “Artist guarantees good fengshui as city goes mad for stone lions” in *Observer*, 2000, <https://observer.com/2000/05/artist-guarantees-good-feng-shui-as-city-goes-mad-for-stone-lions/>, 03-06-2022.

“Shoji” in *Encyclopaedia Britannica*, 2022, <https://www.britannica.com/technology/shoji>, 26-05-2022.

“Tabù” in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/tabu/>, 18-03-2022.

TINARI Philip, “A kind of true living: the art of Ai Weiwei” in *Artforum*, 2007, <https://www.artforum.com/print/200706/a-kind-of-true-living-the-art-of-ai-weiwei-15365>, 04-06-2022.

WANG Zi 王姿, “Ershi shiji bashi-jiushi niandai lvju haiwai yishujia zai zhongxi wenhua pengzhuang xia de yishu xingshi tedian fenxi – yi huang yongping yu xu bing de zuopin fenxi wei lie 20 世纪 80—90 年代旅居海外艺术家在中西文化碰撞下的艺术形式特点分析 ——以黄永砫与徐冰的作品分析为例” (Un’analisi delle forme artistiche degli artisti all’estero tra gli anni Ottanta e Novanta con l’incontro culturale tra Oriente e Occidente – prendendo Huang Yongping e Xu Bing come esempi) in *Yishu yu sheji* 艺术与设计, 2018, <https://www.artdesign.org.cn/article/view/id/596>, 19-02-2022.

“Xie Xiaoze: Nocturnes” in *Minnesota Street Project*, 2017, <http://minnesotastreetproject.com/exhibitions/1275-minnesota-st/xiaoze-xie-nocturnes>, 03-06-2022.

XU Bing 徐冰, “Landscape” in *Xu Bing official website*, <http://www.xubing.com/en/work/details/231?year=1999&type=year>, 04-06-2022.

“Xu Bing – Background story: summer mountains” in *Pera Museum*, 2019, <https://www.peramuseum.org/event/xu-bing-background-story-summer-mountains-953#:~:text=Background%20Story%20is%20a%20work,environmental%20concerns%20and%20cultural%20aesthetics.&text=Xu%20Bing%20was%20born%20in%20Chongqing%2C%20China%2C%20in%201955.>, 04-06-2022.

YEE Lydia, “An interview with Zhang Hongtu” in *Museum of my art only*, 1995, <http://www.momao.com/>, 27-05-2022.

YUN Michelle, “Asia Society Museum in New York presents Xiaoze Xie: Objects of Evidence” in *Asia Society*, 2022, <https://asiasociety.org/asia-society-museum-new-york-presents-xiaoze-xie-objects-evidence>, 24-02-2022.

ZHANG Hongtu 张宏图, “Autobiography” in *Museum of my art only*, 2009-2010, <http://www.momao.com/>, 22-02-2022.

ZHANG Huan 张洵, “My New York” in *Zhang Huan english website*, 2002, [http://zhanghuan.com/work/info\\_26.aspx?itemid=645&parent&lcid=127](http://zhanghuan.com/work/info_26.aspx?itemid=645&parent&lcid=127), 30-05-2022.

ZHANG Huan 张洵, “Hehe Xiexie” in *Zhang Huan english website*, 2002, [http://zhanghuan.com/work/info\\_26.aspx?itemid=645&parent&lcid=127](http://zhanghuan.com/work/info_26.aspx?itemid=645&parent&lcid=127), 03-06-2022.

ZHANG Huan 张洵, “Zhang Huan: altered states” in *Essay| Zhang Huan english website*, 2007, [http://www.zhanghuan.com/wzMF/info\\_74.aspx?itemid=1146](http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1146), 27-05-2022.

“Zhang Huan” in Treccani, 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/zhang-huan\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/zhang-huan_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/), 26-02-2022.

## FILMOGRAFIA

“A conversation with Xie Xiaoze”, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=251zF8VOLOg>.

“Da jiemi” Zhongguo zhexue dashi Feng Youlan 《大揭秘》中国哲学大师冯友兰 (“Grandi misteri svelati” Il grande maestro della filosofia cinese: Feng Youlan), 2019, <https://www.bilibili.com/video/BV1Kb41137Pv/>.

*Sky ladder: the art of Cai Guoqiang*, dir. Kevin MACDONALD, Netflix, 2016.