



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea Magistrale

Arte come Terzo Spazio

Ibridità terzospaziale nell'arte contemporanea

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Rastelli

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Elena Pollacchi

Laureando

Giacomo

Cacciaguerra

Matricola 866533

Anno Accademico

2021 / 2022

前言

在中国当代艺术的背景下，文化问题从 70 年代末开始就一直是一个未解决的问题：那时艺术家们开始放弃官方艺术，并开始倾向于更加个人化的艺术创作。随着“85 新潮”的出现，逐渐繁衍了中国当代艺术里一些重要艺术家和艺术集体。其中包括一些国际上被广泛认可的重要艺术家，如黄永坪、徐冰、谷文达。最后，在 1989 年天安门广场事件之后，身份问题变得更紧迫，特别是对于那些移居海外的艺术家。而今天的形势更加复杂，身份问题变得越来越紧迫，因此艺术家正在不断的自我探究过程中。本硕士论文《艺术作为第三空间》从霍米·巴巴的“第三空间”理论入手，探讨艺术与文化身份的关系。

为了介绍本论文的结构，以标题为起点：《艺术作为第三空间》。首先，本文论有关艺术：尽管从中国的艺术背景开始，但论文的基本目的为将艺术从“中国”这个属性中解放出来。这样意愿导致了从标题开始省略“中国”这个定义的选择。除了艺术还有第三空间，就是霍米·巴巴理论的主要概念。“空间”这个词所表示的，与“位置”概念不同：这儿选择用“作为”这个词是为了表示艺术与第三空间身份的关系。

本论文共分为四章。第一章探究“中国性”这个概念及其与文化本质主义的关系：这种本质主义既是外在的，也是内在的。第一个部分探讨自 19 世纪以来的中国的移动：这些移动有助于形成中国民族主义的情绪，并对形成独立的文化身份也有影响。论文就分析一些主要学者对“中国性”这个题目的文章，旨在消除“中国”的文化本质主义。

第二章探究霍米·巴巴的理论，以及它如何克服中国与其他的二元对立：结果是个体身份独立自主。该章有词汇表的结构，但同时也在辩证的过程中发展。在章末，关于第三空间理论的分析与艺术话题相结合：引起的是更多的问题，而不仅仅是回答。通过霍米·巴巴与瓦尔特·本雅明的对话，主要的目的为从“第三空间中的艺术”到“艺术作为第三空间”的步骤。

第三章描述从 80 年代到天安门事件后的中国艺术状况。然而，在继续艺术论述之前，本章将对“流散主义”的概念进行反思。这个词所描述的是将“流散”这个词分配给中国血统个人——特别是在当代艺术世里。这样的趋势有助于将艺术家限制在经常是想象的原籍。这个原籍具有空间和时间的特征。

第四章是论文中篇幅最长、最重要的一章。内容为分析某些艺术家和他们的作品。本章以理论的部分开始，对中国当代艺术的主要专家进行对比和分析。在理论部分之后，笔者识别出三种所谓“三空间的艺术实践”：以累积消除、身体作为动摇和个人表现、语言结构和物质重塑。这些类别不是终极的，而是为理解艺术第三空间的参考点使用。最后，笔者分析艺术家 Paolo 彭帅的作品：他是一位多学科艺术家，他的作品涉及社会、文化身份和技术问题。尤其是彭帅 Paolo 的艺术品表达他对自己身份的怀疑。本章的主要目的为试图提出问题并促进反思。

Indice

| | |
|--|--------|
| 前言 | - 2 - |
| Introduzione | - 6 - |
| Capitolo 1: Cinesità..... | - 9 - |
| 1.1. Principali movimenti migratori da fine 1800 ad oggi | - 11 - |
| 1.2. Chineseness..... | - 20 - |
| Capitolo 2: Homi Bhabha e la teoria del Terzo Spazio..... | - 31 - |
| 2.1. Glossario bhabhiano..... | - 32 - |
| 2.2. Terzo Spazio..... | - 37 - |
| 2.3. Arte e Terzo Spazio..... | - 45 - |
| Capitolo 3: Arte contemporanea cinese e “diasporicismo”..... | - 52 - |
| 3.1. Contestualizzazione storica: verso il 1989..... | - 52 - |
| 3.1.1. Huang Yong Ping e Xiamen Dada | - 56 - |
| 3.1.2. Pond Society..... | - 57 - |
| 3.1.3. Wang Guangyi e Northern Art Group..... | - 58 - |
| 3.1.4. Red Humor e Wu Shanzhuan..... | - 59 - |
| 3.1.5. Decostruzione linguistica: Gu Wenda e Xu Bing | - 60 - |
| 3.1.6. China/Avant-Garde Exhibition | - 61 - |
| 3.2. Contestualizzazione storica: Post-Tiananmen..... | - 64 - |
| 3.2.1. Pop Politico | - 66 - |
| 3.2.2. Arte Gaudy | - 67 - |
| 3.2.3. New Generation | - 68 - |
| 3.2.4. Realismo Cinico..... | - 70 - |
| 3.3. Nella globalità..... | - 72 - |
| 3.4. “Diasporicismo”..... | - 74 - |
| 3.4.1. Sinophone Studies..... | - 77 - |
| Immagini | - 81 - |

| | |
|---|---------|
| Capitolo 4: Arte “terzospaziale” | - 95 - |
| 4.1. Cinesità e Terzo Spazio..... | - 96 - |
| 4.1.1. Contro la cinesità nell’arte | - 96 - |
| 4.1.2. Oltre il terzo spazio di Gao Minglu e Hou Hanru..... | - 100 - |
| 4.1.3. Decostruzione creativa: Paul Gladston | - 105 - |
| 4.2. Pratiche artistiche “terzospaziali” | - 111 - |
| 4.2.1. Cancellamento per accumulazione..... | - 111 - |
| 4.2.2. Corpo: destabilizzazione ed espressione individuale..... | - 119 - |
| 4.2.3. Decostruzione e rfigurazione | - 127 - |
| 4.3. Paolo Peng Shuai 彭帅..... | - 134 - |
| 4.3.1. <i>I am</i> (2019)..... | - 135 - |
| 4.3.2. <i>Keep holding on</i> (2019)..... | - 135 - |
| 4.3.3. <i>In between</i> (2020)..... | - 137 - |
| 4.3.4. <i>The game I-II</i> (2019) | - 138 - |
| 4.3.5. <i>Study of a missing piece</i> (2021) | - 139 - |
| 4.3.6. <i>Instinctive reaction</i> (2020) | - 140 - |
| Immagini | - 143 - |
| Conclusioni | - 160 - |
| Bibliografia | - 165 - |
| Sitografia..... | - 176 - |
| Ringraziamenti | - 179 - |

Introduzione

Introdurre, così come concludere, si riconferma tra i momenti più complessi di ogni processo; ciò accade forse a fronte della constatazione che ogni contributo non fa che *con-tribuere* appunto, aggiungendosi ad un flusso, inserendosi in una rete il cui movimento si estende nello spazio-tempo dell'*oltre*, tanto in una direzione antecedente all'introduzione quanto in un'ottica successiva alla conclusione. La riflessione con cui questo elaborato si apre non costituisce un semplice gioco verbale di autocompiacimento, ma l'effettiva manifestazione di una convinzione che rimarrà costante, riemergendo di tanto in tanto, all'interno dell'intera ricerca: l'individuo quale elemento attivo di una rete interconnessa, testo in rapporto di bilaterale definizione con il contesto. Non s'insinui tuttavia, a fronte di un linguaggio che spesso prenderà parvenze tecniche, che il presente lavoro di tesi sia la manifestazione scritta di un razionalismo cieco e cinico: si ritiene, al contrario, che ogni lavoro di ricerca abbia un luogo di partenza umano, profondamente immerso nel personale, di cui l'emotivo si ritiene essere espressione molto più sincera e istantanea. Nel caso del presente elaborato, alla radice di un primordiale movimento è l'incontro, artistico e personale, con l'artista Paolo Peng Shuai - cui è dedicato la sezione finale della tesi – momento d'istintiva germinazione delle fondamentali domande che attraversano questo studio. È dunque da ricercarsi nell'*emotivo*, ancor prima che nel *razionale*, il reame da cui muove la presente ricerca, inteso quale umana manifestazione di quelle nozioni di *performativo* e di *contingente* che saranno costanti movimenti del discorso.

Al fine di introdurre la struttura del lavoro, il titolo rappresenta un punto di partenza efficacemente loquace. *Arte come Terzo Spazio*. Si tratterà dunque innanzitutto di *arte*: pur prendendo le mosse dal contesto “cinese”, ciò a cui si mira è uno svincolamento della stessa da tale attributo, volontà a cui consegue la scelta di elidere questa de-finizione fin dal titolo stesso. L'elemento che si accosta all'arte è quello del *Terzo Spazio*, termine con cui è enunciata – e non di rado essenzializzata – la teoria di Homi K. Bhabha. Diversamente dall'idea di “locazione” che il significante “spazio” lascerebbe presagire, si è scelto di parlare di arte *come* Terzo Spazio, ponendo gli attori in una relazione di *identificazione*.

Seguendo un procedere dialettico che ha molto in comune con quella sequenza di *negazione-negoziante-creazione* delineata da Bhabha nel suo pensiero, l'elaborato si origina in un'azione negativa di vivisezione in merito al concetto di “cinesità” (*Chineseness*), in cui si è riconosciuto il seme di un essenzialismo tanto *etero*-indotto quanto *auto*-indotto, motore di un'azione *auto-orientalizzante*. Si procede innanzitutto con la delineazione dei principali movimenti migratori da e verso la Cina a partire dagli ultimi anni del XIX secolo, in cui si constata il generarsi dei principali concetti – e i relativi termini – che contribuiscono alla fabbricazione di un sentimento nazionalista e di una concezione di identità culturale autonoma, alla base della nascita di quella categoria che prende

il nome di *cinesità* (*Zhongguo xing* 中国性). La trattazione avanza dunque attraverso l'analisi dei contributi di alcuni dei principali studiosi in merito alla questione, seguendo una serie di tappe fondamentali in direzione di un auspicato annullamento dell'essenzialismo culturale cinese.

Nel capitolo successivo interviene una fase maggiormente riconducibile ad un momento di *negoziazione*, che intravede nella teoria di Bhabha non solo una possibilità d'uscita dalla dicotomia "Cina-Altro", ma una ben più importante capacità di autoaffermazione dell'indipendenza identitaria dell'individuo. Il capitolo procede con un andamento glossaristico, in cui tuttavia il delinarsi dei significati racchiusi all'interno dei significanti esposti avanza parallelamente ad un movimento dialettico di avvicinamento ad un momento sintetico-creativo. Nell'ultima parte del capitolo la trattazione sulla teoria del Terzo Spazio converge con quella sulla questione artistica, continuando tuttavia a provocare più che a concedere semplici risposte. In questa fase alla voce di Bhabha si accosta quella di Benjamin, al fine di percorrere il passo decisivo da un'arte *nel* Terzo Spazio a un'arte *come* Terzo Spazio.

Il terzo capitolo, dopo aver fornito una necessaria panoramica delle dinamiche e delle personalità artistiche emerse in Cina a partire dalla seconda metà degli anni '80 fino alla situazione post-1989 – a seguito delle vicende di piazza Tiananmen – vedrà il suo procedere cronologico subire una battuta d'arresto, al fine di una riflessione che si è ritenuta necessaria per la fase successiva della trattazione: questa verterà sulla nozione di "diasporicismo", termine coniato da chi scrive per indicare quella tendenza – particolarmente accentuata nel caso dell'arte contemporanea – ad attribuire alle manifestazioni di individui con origini riconducibili alla Cina l'aggettivo "diasporico", con un effetto di limitante vincolo ad una spesso immaginario luogo d'origine dai connotati spazio-temporali.

Il quarto ed ultimo capitolo si propone di focalizzarsi in maniera più diretta sugli artisti e sulla loro produzione, guidando chi legge attraverso un'iniziale sezione teorica in cui alcuni tra i principali studiosi della contemporaneità artistica cinese sono messi a confronto, analizzati e non di rado fatti scontrare al fine di preparare il terreno alla successiva riflessione artistica. La parola è infine lasciata agli artisti stessi: chi scrive ha individuato tre pratiche artistiche che si sono definite "terzospatiali" (*cancellamento per accumulazione, corpo come destabilizzazione ed espressione individuale, decostruzione linguistica e rifigurazione materiale*). Lungi dal voler rappresentare definitive ed essenzialistiche categorizzazioni, esse si propongono piuttosto quali mobili – e spesso interscambiabili – punti di riferimento per muoversi nel Terzo Spazio dell'arte. Le personalità e le espressioni artistiche scelte mirano a guidare verso l'ultima parte della tesi, in cui per mezzo dell'analisi dell'artista Paolo Peng Shuai 彭帅 si tenta se non di rispondere ad alcune domande, quantomeno di provocarne in chi legge.

L'intera tesi si genera da un fondamentale riconoscimento dell'*attivismo* dell'arte, da non intendere nei termini di "artivismo", come definito da Vincenzo Trione nell'omonimo saggio, ma piuttosto come la constatazione di una capacità *attiva* dell'arte di formare – e non solo di essere formata – le circostanze in cui avviene. A fronte di ciò si auspica un riconoscimento all'artista di una *performatività* che, agendo all'interno delle pedagogie nazionali (e nazionaliste) del contemporaneo, gli consenta un'affermazione attivamente creativa della propria individualità, muovendosi in un Terzo Spazio tanto spaziale quanto temporale, per giungere infine ad una identità che è manifestazione del contingente.

Capitolo 1: Cinesità *

“Is chineseness important? How can one not give a fuck?”¹ Lapidario e provocatorio, così si chiude il contributo di Allen Chun dal titolo “Fuck chineseness: on the ambiguities of ethnicity as culture as identity”. L’articolo, del 1996, interroga la tematica della *cinesità*, tentando di vivisezionare un concetto che è oggi necessariamente centro e periferia del discorso sulla Cina. In particolare, esso s’insinua nel dibattito identitario, con lo scopo d’imporsi quale tribunale decisorio del giudizio sull’effettività dell’appartenenza alla nazione cinese, sulla questione dell’affiliazione al gruppo etnico, o meglio ai gruppi che ne fanno parte e soprattutto sull’autenticità identitaria degli individui.

Una riflessione in merito alla tematica della cinesità si pone necessaria all’interno del contesto artistico contemporaneo, e con particolare ragione in questa sede che vedrà, nei capitoli seguenti, un’analisi di una serie di artisti che, a volte in maniera consapevole, altre in inconsapevole conseguenza della loro condizione ontologica, si contrappongono a questo giogo identitario, insinuandosi in spazi liminali, che ne determinano pertanto un’esclusione dal bacino degli artisti *cinesi* propriamente detti. Scopo di questo primo capitolo è quello di interrogarsi su cosa s’intenda con cinesità, analizzandone le origini storiche, per proseguire domandandosi se di essa abbia ancora senso parlare ed approdare auspicabilmente alla demolizione di un’impalcatura che è divenuta obsoleta e che probabilmente cigola fin dalla sua creazione.

Eloquente di come la questione sia gravida di implicazioni nella contemporaneità, nel senso più letterale del termine, è l’articolo “One nation under Xi: how China’s leader is remaking its identity”² pubblicato dal *New York Times* l’11 ottobre 2022, nel quale si discute della questione identitaria della nazione cinese in vista del XX congresso del Partito Comunista Cinese (PCC), previsto per il vicino 16 ottobre. Forse mai come sotto i governi di Xi Jinping, la cinesità è stata strumento statale finalizzato alla cementificazione nella società di un sentimento di appartenenza, oggi forzatamente allargato a coinvolgere i diversi gruppi etnici (*minzu* 民族) che compongono la costellazione cinese. Quale garante della legittimità e di una presunta necessità di unione di questi sotto “un’unica Cina indivisibile”³ è febbrilmente richiamato un patrimonio comune antico di cinquemila anni. Eppure, lo studioso taiwanese Wang Mingke 王明珂 controbatte, ribadendo la strumentalizzazione di una fittizia convinzione (e convenzione) secondo cui la Cina sia storicamente

* Per le fonti in lingue diverse dall’italiano, le traduzioni sono ad opera di chi scrive, se non diversamente specificato.

¹ Allen CHUN, “Fuck chineseness: on the ambiguities of ethnicity as culture as identity”, in *Boundary 2*, vol. 23, no. 2, 1996, p. 138.

² Chris BUCKLEY, Vivian WANG e Joy DONG, “One nation under Xi: how China’s leader is remaking its identity”, *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2022/10/11/world/asia/xi-jinping-china-nationhood.html>, 11 ottobre 2022.

³ “[...] one indivisible China”. (BUCKLEY, WANG, DONG, ibid.).

una nazione unita, asserendo, al contrario, che tali aneddoti in merito all'origine della nazione cinese non sarebbero altro che invenzioni posticce di un'autorità statale che tenta di consolidare il proprio potere. Il concetto di *nazione cinese* risale in effetti a non prima della caduta dell'impero (1911), con la conseguente nascita della Repubblica di Cina, nel 1912, portata avanti dal governo nazionalista del Guomindang, prima, e incrementata poi da quello comunista in seguito alla fondazione, nel 1949, della Repubblica Popolare Cinese. Oggi il sentimento nazionalista s'intreccia al concetto di cinesità fino a fondersi, eleggendo "il partito a unico arbitro di tutta la cinesità"⁴, come asserito dal sinologo neozelandese Geremie R. Barmé.

Il concetto di *chineseness* (*Zhongguo xing* 中国性), prescindendo dal suo sfruttamento a fini nazionalistici, si pone al centro di un'altra pagina della storia e della contemporaneità cinese: quella della cosiddetta *diaspora*. La condizione diasporica di dislocazione rispetto ad un'ideale patria costringe ad una messa in discussione dell'identità che, nel caso cinese in particolare, è epicentro di moti sismici che destabilizzano la concezione monolitica di cinesità. Essa decostruisce le nozioni di identità, appartenenza e cittadinanza, consentendo il riemergere delle differenze e delle individualità di quelle comunità la cui identità d'origine può essere fatta risalire a quella del "Paese di Mezzo", ma le cui circostanze sociali e culturali differiscono radicalmente sulla base delle diverse condizioni locali. L'individuo, (es)posto all'interno di un contesto *differente*⁵ (nel senso latino del verbo *differre*, ovvero "separare, allontanare") mette in atto, spesso in modo inconsapevole, le necessarie strategie che ne permettono la sopravvivenza, finalizzate ad una conservazione dell'iniziale situazione di stabilità, a fronte di una sua inaspettata rottura, che tuttavia finiscono inevitabilmente per modificarne l'effettivo stato, termine ossimorico per indicare quella che in realtà è una situazione dinamica, in continuo mutare come quella dell'identità diasporica. Ecco, dunque, che la diaspora diviene, prendendo in prestito le parole di Clifford, "potenziale sovversione della nazionalità: una modalità di generare connessioni con più di un solo luogo, praticando forme di cittadinanza non-assolutiste".⁶ Ciò che in questo primo capitolo si tenterà di esplicitare è dunque l'instabilità del concetto di cinesità, la cui stessa generazione è ontologicamente connessa ad una condizione di incontro e adattamento istintivamente finalizzato ad un mantenimento dello stato di cose precedente, eppure inevitabilmente destinato ad una dinamica modificazione. Tale riflessione trova indiretto ma efficace riassunto nelle parole dello studioso Tu Jingyi 涂經詒 secondo il quale il moderno concetto di "cinesità" potrebbe

⁴ "The party is the arbiter of all Chineseness" (Geremie R. BARMÉ in BUCKLEY, WANG, DONG, *ibid.*).

⁵ Si vedrà in seguito, nel corso del secondo capitolo, come quella di *differenza* costituisca in Bhabha una nozione radicalmente distinta da quella di *diversità*.

⁶ "(Diasporas represent) potential subversions of nationality – ways of sustaining connections with more than one place while practicing nonabsolutist forms of citizenship". (James CLIFFORD, in Mónica AMOR, Okwui ENWEZOR, GAO Minglu, Oscar HO, Kobena MERCER, Irit ROGOFF, "Liminalities: Discussions on the Global and the Local", in *Art Journal*, vol. 57, no. 4, 1998, p. 35).

non derivare naturalmente dalla cultura tradizionale, ma dal contatto con la cultura occidentale.⁷ In quella che parrebbe conveniente considerare una fortunata contraddizione, l'autore, a poche pagine di distanza, provvede ad annullare l'effetto polarizzante derivante dall'uso del termine *occidentale*, con un'affermazione che rappresenta il punto di partenza e quello di termine di questo primo capitolo: "Nel contesto moderno, piuttosto che intendere la 'cinesità' come un tratto definito, sarebbe più saggio definirla come un campo di battaglia sul quale si scontrano diversi discorsi teorici, un'arena in cui si intersecano varie relazioni di potere".⁸

La difficoltà nello sciogliere il vincolo che lega diaspora e cinesità all'interno di un rapporto di definitorie-definito costringe chi scrive a presentare innanzitutto un resoconto dei moti migratori, non solo nella loro traiettoria esterna, ma anche in quella di ritorno, che hanno interessato la Cina, in particolare nella sua storia più recente⁹. Solo allora infatti si avranno gli strumenti necessari per comprendere quanto seguirà, ovvero una più approfondita digressione sul discorso della cinesità finalizzato ad una sua messa in discussione e decostruzione.

1.1. Principali movimenti migratori da fine 1800 ad oggi

Nella narrazione dei movimenti di migrazione cinesi il periodo che in questa sede risulta utile analizzare inizia a cavallo tra il XIX e il XX secolo, poiché esso rappresenta il primo momento di consistente mobilità. Con la sconfitta nella Seconda Guerra dell'Oppio (1856-1860), cui fanno seguito gli umilianti trattati di Nanchino e di Tianjin, è inaugurata la stagione dell'imperialismo europeo in Cina, segnata dall'apertura di nuovi porti e dall'emblematica cessione di Hong Kong al Regno Unito. Al contempo ha inizio il trasferimento di un gran numero di *coolies* verso le colonie in Asia, America, Australia e Africa. In Europa giungeranno solo nei primi anni del XX secolo, approdando prima in Gran Bretagna e distribuendosi poi in tutti i principali porti europei. La maggior parte di questi cinesi proviene dalle regioni del Guangdong, Fujian e, in misura minore, dal Zhejiang. È questo il periodo in cui viene emergendo in Cina il concetto di *qiao* 侨, originariamente investito del transitorio significato di "visitatore", che è eloquente della riluttanza da parte del governo cinese ad accettare un abbandono definitivo del Paese di Mezzo.¹⁰ Tale concetto è tanto culturale quanto legale,

⁷ TU Jing Yi 涂經詒, "Lüelun 'zhongguo xing' wenti yanjiu de lishi yu xianzhuang 略論「中國性」問題研究的歷史與現狀" (Breve discussione sullo studio passato e presente in merito alla questione della "cinesità"), in *Taiwan dongya wenming yanjiu xue kan*, vol. 4, no. 1, 2007, p. 155.

⁸ "在现代的语境中, 与其把「中国性」理解为一种确定的特质, 倒不如将它看作一个各种理论话语交锋的战场, 一个各种权力关系交错的领域。" (TU Jing Yi 涂經詒, *ibid.*, p. 159).

⁹ Al fine di un'analisi più dettagliata il rimando è a due volumi in particolare: PAN Ling 潘翎, *Sons of the Yellow Emperor: The Story of the Overseas Chinese*, USA: Kodansha, 1990 e Diana LARY, *Chinese Migrations. Critical Issues in World and International History*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishing Group, 2012.

¹⁰ Cfr. Diana LARY, *Chinese Migrations. Critical Issues in World and International History*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishing Group, 2012, pp. 91-102.

indissolubilmente legato allo *ius sanguinis*, secondo il quale l'appartenenza allo stato era determinata da legami di sangue. Negli atti finali della dinastia Qing, che corrispondono anche all'epilogo della millenaria stagione imperiale cinese, non solo il governo non fornisce che sostegni irrisori ai cinesi residenti all'estero, ma emana un decreto che vieta la fuoriuscita dai confini imperiali, rimasto formalmente in vigore fino al 1893. Pertanto, "i migranti vivevano in mondi autosufficienti e monolingue, riducendo al minimo il contatto con la società ospitante".¹¹

Alla fine dell'impero, nel 1911, e alla nascita, nell'anno successivo, della Repubblica di Cina, la diaspora cinese entra in una nuova fase. I primi due decenni della Repubblica sono caratterizzati da un acuirsi del fenomeno della migrazione, in particolar modo quella interna, dalle zone rurali a quelle urbane, con lo scopo di lasciare il villaggio (*licun* 离村), nella speranza di fuggire dalla povertà rurale. Al contempo prende avvio l'esodo dai *qiaoxiang* 侨乡¹² del Minnan alla volta del Sud-est asiatico, divenuto una sorta di rito di passaggio dal valore sociale: "giovani uomini venivano inviati a lavorare all'estero, spesso raggiungendo altri parenti. Potevano fidanzarsi prima di partire, tornando periodicamente a casa per sposarsi e avere figli. I villaggi nella terra d'origine si popolavano dunque di donne, bambini e anziani".¹³ Molti di questi migranti vengono di conseguenza assorbiti dalle società locali, indebolendo i legami con la Cina: *casa* diviene gradualmente il luogo in cui si vive, molto più di quello da cui si proviene.

Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale è accompagnato da un fenomeno di cooptazione, da parte delle potenze alleate, dei lavoratori cinesi al fine di lavorare all'interno delle fabbriche europee. Se la maggior parte di essi, al termine del conflitto, sarà rimpatriato, alcuni rimarranno invece sul territorio europeo, spesso muovendosi verso sud, dove stabiliranno i primi nuclei delle comunità cinesi in Europa.¹⁴

Con l'inizio della Seconda Guerra Sino-Giapponese, nel 1937, che confluirà poi nel secondo conflitto mondiale, le truppe giapponesi giungono ad occupare l'intera costa orientale cinese, scatenando alcune tra le maggiori migrazioni di massa nella storia globale, in particolare verso la zona continentale, le campagne e le province occidentali e sud-occidentali. Tuttavia, il concludersi del conflitto, nel 1945, coincide con l'inizio della guerra civile tra le fazioni del Partito Nazionalista

¹¹ "The migrants lived in self-contained worlds that were unilingual and had little contact with the host society" (LARY, *ibid.*, p. 109).

¹² Il termine *qiaoxiang* 侨乡 indica quei villaggi o piccole città abitate da parenti di "cinesi d'oltremare" (*huaqiao* 华侨).

¹³ "Young men went away once they could work, often to join relatives already working away. They might be engaged before they went, and they would come back periodically to marry and father children. The villages at home were made up of women, children, and elderly men." (Diana LARY, *Chinese Migrations. Critical Issues in World and International History*, op. cit., p. 118).

¹⁴ Cfr. Valentina PEDONE, "Chuguo, uscire dal paese: breve quadro dei flussi migratori dalla Cina verso l'estero", in VALZANIA Andrea, BERTI Fabio e PEDONE Valentina (a cura di), *Vendere e comprare. Processi di mobilità sociale dei cinesi a Prato*, Pisa: ED. PACINI, 2013.

(*guomindang* 国民党) e quello Comunista (*gongchandang* 共产党) terminata nel 1949 con la vittoria del PCC e la conseguente fondazione della Repubblica Popolare Cinese (RPC) con a capo Mao Zedong 毛泽东. Al contempo si assiste ad una massiccia ondata migratoria verso l'isola di Taiwan, a seguito della fuga sull'isola del direttivo del *Guomindang*, guidato da Chiang Kai-shek (*Jiang Jieshi* 蔣介石), che qui rifonderà quella che è ancora oggi nota come Repubblica di Cina (*Zhonghua minguo* 中華民國). Internamente alla RPC, milioni di persone, fuggite ad ovest prima dell'avanzata giapponese, fanno ritorno alle proprie case, in un lento e caotico processo ufficialmente indicato con l'espressione "vittorioso ritorno ad est" (*shengli dongliu* 胜利东流). Altrettanto difficile si prefigura la situazione per coloro rimasti in Cina in seguito all'arrivo dei giapponesi, accusati di collaborazionismo e spesso perseguitati. A seguito della fondazione della RPC, in un'improvvisa svolta isolazionista e autarchica, qualsiasi flusso migratorio viene interdetto, fatta eccezione per quello tra Hong Kong e la Gran Bretagna.

Negli anni '50 fiorisce internamente alla Cina l'ideologia dell'autosacrificio. Il socialismo si lega sempre più strettamente ad un (ossimorico) nazionalismo estremo, sostenuto da una serie di campagne finalizzate alla distruzione dei regionalismi interni e al consolidamento di una forte identità nazionale. In questo senso, una mossa chiave da parte del governo è quella di stabilire una lingua unitaria nazionale, il *Putonghua* 普通话, parlato nell'intero paese, che avrebbe reso tutti in grado di comunicare con chiunque. Tale nazionalismo da parte dello stato cinese si manifesterà in modo definitivo nella volontà di ripristinare i confini "originari", progetto coincidente con una riconquista di tutte quelle terre che in oltre duemila anni di storia imperiale avessero mai visto la presenza cinese.¹⁵

Negli stessi anni la situazione di ostilità in cui la Cina verte, in concomitanza allo scoppio della Guerra di Corea, rendono di facile promozione quel nazionalismo basato su un senso di minaccia esterna, acuito dal timore di un'imminente invasione da parte di Taiwan: di fronte alle paure e alle difficoltà che la guerra da poco terminata aveva portato con sé, la nazione riveste ora una nuova importanza, per cui "nel momento in cui i rifugiati sono costretti ad abbandonare le proprie case, gli antichi regionalismi e le identità locali vengono soppiantati da una nuova fervente passione per lo stato".¹⁶ Riportando tale fenomeno all'interno del discorso identitario, è possibile intravedere come l'idea di cinesità non nasca semplicemente come intrinseca al popolo cinese, ma all'interno di un confronto più ampio, in questo caso un contrasto, un agente minatorio esterno. Riprendendo le parole di Lary "i giapponesi hanno creato il nazionalismo di massa in Cina".¹⁷

¹⁵ Cfr. Diana LARY, *Chinese Migrations. Critical Issues in World and International History*, op. cit., pp. 129-144.

¹⁶ "Just as refugees were torn away from their homes, old regional attitudes and identities were supplanted by passionate feelings for the country." (LARY, *ibid.*, p. 133).

¹⁷ "The Japanese had created mass nationalism in China" (LARY, *ibid.*).

Spostando l'obiettivo per mettere a fuoco invece le comunità cinesi d'oltremare (*huaqiao* 华侨), esse durante la guerra sono completamente tagliate fuori dalle proprie aree d'origine in Cina. Se da una parte l'impossibilità di muoversi tra le comunità oltreoceano e i villaggi *qiaoxiang* provoca la cessazione dell'invio di denaro alle famiglie in patria, dall'altra gli *huaqiao* si ritrovano coinvolti nelle leve militari dei paesi ospitanti. Il prendere parte al servizio militare, se talvolta è un atto volontario, come nel caso dei paesi del Sud-est asiatico, dove i cinesi imbracciano le armi contro il comune nemico giapponese, in altri casi il coinvolgimento diretto nel conflitto è risultato di costrizioni: esempio più emblematico è quello degli USA, dove tuttavia, in seguito al servizio militare, molti *huaqiao* saranno ricompensati con la piena cittadinanza americana.¹⁸

Come accennato in precedenza, momento chiave nella ridefinizione identitaria dei cinesi della diaspora è l'anno 1949: la totale chiusura del paese annulla qualsiasi velleità di riconnettersi con i propri famigliari in Cina, condizione ulteriormente acuita dalla Guerra Fredda, in cui la Cina si schiera con il blocco sovietico. Sarà necessario attendere fino agli anni '80 per riprendere i contatti con le proprie famiglie nei *qiaoxiang*. Per allora pochi di coloro che erano nati in Cina sarebbero stati ancora in vita, e numerosi tra quelli nati all'estero si sarebbero formati all'interno delle società ospitanti; la conseguenza sarebbe stata la perdita, totale o parziale, della lingua cinese, ma soprattutto l'affievolirsi di quel sentimento di profondo attaccamento alla Cina, che aveva caratterizzato la precedente generazione, il cui naturale decorso avrebbe avuto come termine ultimo l'estinzione.

La riforma economica, che si concretizza ed estremizza nel Grande Balzo in Avanti (*dayuejin* 大跃进), termine designante il piano economico e sociale che interessa gli anni tra il 1958 e il 1961, avrà conseguenze innanzitutto sui cittadini cinesi in patria, protagonisti di una serie di migrazioni interne forzate, finalizzate alla costruzione di imponenti dighe, a causa delle quali saranno privati di abitazioni e mezzi di sostentamento. Al contempo i cinesi d'oltreoceano, per la maggior parte anticomunisti, vedranno le terre conquistate grazie al denaro da loro inviato in patria confiscate ai fini della redistribuzione, a causa della riforma agraria. Inoltre, lo schierarsi della Cina al fianco dell'URSS nella Guerra Fredda renderà impossibile per i cinesi in Nord-America qualsiasi dimostrazione di sostegno per la Cina "Rossa", demonizzata e rivestita dell'abito di nemico ideologico. Anche nel Sud-est asiatico e a Singapore le azioni anticomuniste contribuiscono a rendere pericolosa qualsiasi identificazione con lo stato cinese. L'isolamento cinese è ulteriormente accresciuto dallo scemare delle relazioni col blocco sovietico negli anni '60, in seguito al quale sono mantenuti rapporti esclusivamente con Albania, Corea del Nord e Vietnam del Nord. Il governo decide dunque per la svolta autocratica, esaltando la possibilità di autosufficienza della Cina secondo il motto *zili*

¹⁸ Cfr. PAN Ling 潘翎, *Sons of the Yellow Emperor: The Story of the Overseas Chinese*, USA: Kodansha, 1990, pp. 207-208 e Diana LARY, *Chinese Migrations. Critical Issues in World and International History*, op. cit., pp. 133-134.

gengsheng 自力更生, “rigenerazione basata sulle proprie forze”.¹⁹ Il mondo esterno diviene ostile e i contatti con gli stranieri pericolosi. Tra i cosiddetti *stranieri* sono inclusi anche gli *huaqiao* e i cittadini con educazione straniera o parenti all'estero, tutti coinvolti in feroci persecuzioni. La migrazione internazionale si interrompe radicalmente e lasciare il paese diventa impossibile. È in queste circostanze che si allarga e approfondisce la crepa che divide Cina e *huaqiao*: isolati dalle case dei loro antenati, molti di loro accettano che il proprio futuro sia legato ai paesi di residenza piuttosto che a quello d'origine. Si assiste pertanto ad un progressivo indebolimento del razzismo anticinese in Nord-America, che porta molti cinesi a identificarsi come americani o canadesi. Diversamente, nel Sud-est asiatico la crescita del nazionalismo locale e dei movimenti indipendentisti insieme al razzismo continua a rendere difficile per i cinesi residenti l'assorbimento all'interno delle popolazioni locali.²⁰

La Rivoluzione Culturale (1966-1976) sarà la produttrice delle migrazioni più consistenti, per la maggior parte di matrice politica. Lo stato ordina infatti il trasferimento di milioni di persone verso le aree rurali, in particolare funzionari, studiosi e persone con un presunto passato borghese, esiliati dalle città, ritenute oramai luoghi di corruzione, per essere riformati nelle campagne. Al contempo il tumulto della Rivoluzione viene sfruttato da molti per fuggire dalla Cina continentale, soprattutto alla volta di Hong Kong. Tra il 1968 e il 1975, con l'aprirsi della stagione *shangshan xiaxiang* 上山下乡, “su per le montagne, giù per i villaggi”, si assiste al trasferimento forzato di circa venti milioni di giovani, la maggior parte dei quali aveva costituito fino a quel momento il movimento delle Guardie Rosse (*hongweibing* 红卫兵), tra le principali matrici della Rivoluzione Culturale, dalle città alle campagne di tutto il paese.²¹ Tale campagna ha un duplice scopo: da una parte la volontà di contrastare la tendenza all'urbanizzazione, attraverso la celebrazione idealizzata della più semplice e pulita vita di campagna; dall'altra il tentativo di disperdere quei giovani che si stavano rendendo protagonisti di tumulti cittadini e lotte intestine, dovute all'ambiguità delle direttive di partito e a conseguenti frazionamenti interni. L'esperienza delle campagne sarà destinata a segnare la vita di molti di loro, i quali, non abituati alla durezza della vita rurale, non di rado si ritroveranno invisibili alla popolazione locale, a causa dell'addizionarsi delle scarse capacità lavorative ad un più o meno implicito pregiudizio nei loro confronti.

Alla Rivoluzione Culturale coincidono anche i principali movimenti nazionalisti all'interno del Sud-est asiatico, che saranno alla radice di migrazioni di massa da parte dei cittadini di etnia cinese, di cui gli esempi più noti sono i casi dell'Indonesia, dove i cittadini cinesi, principalmente del Fujian,

¹⁹ Guido SAMARANI, *La Cina del Novecento: dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino: Einaudi, 2008, p. 245.

²⁰ Diana LARY, *Chinese Migrations. Critical Issues in World and International History*, op. cit., p. 145.

²¹ Guido SAMARANI, *La Cina del Novecento: dalla fine dell'Impero a oggi*, op. cit., pp. 263-266.

saranno costretti a fuggire a causa delle spinte governative e delle persecuzioni, e quello del Vietnam in cui le condizioni dei cinesi degenerano definitivamente in seguito alla cacciata degli USA. I fuggitivi divengono perciò *rifugiati* in Cina, destinati a vivere in fattorie a loro dedicate (*guiqiao nongchang* 归侨农场).²²

La fine degli anni '70 segna per la Cina il passaggio ad una nuova epoca: il nuovo leader Deng Xiaoping 邓小平 lancia la politica di “Riforma e Apertura” (*gaige kaifang* 改革开放), mentre il PCC abbandona alcuni dei capisaldi che ne avevano in precedenza caratterizzato la politica, in favore del cosiddetto “Socialismo con Caratteristiche Cinesi” (*Zhongguo tese shehui zhuyi* 中国特色社会主义). Tale approccio, tutt'ora in atto, ha portato la Cina alla ribalta internazionale, con l'acquisizione di un'influenza dalle dimensioni globali. I radicali cambiamenti conosciuti dalla Cina a partire dagli anni '80 hanno generato migrazioni fino ad allora sconosciute per numeri e modalità. Tra le numerose *febbri*²³ che hanno caratterizzato il contesto cinese negli anni '80 e '90, viene delineandosi la cosiddetta “Febbre migratoria” (*Chuguore* 出国热), manifestatasi in un'improvvisa esplosione del desiderio, da parte della popolazione cinese, di lasciare il paese. In seguito alla Rivoluzione Culturale e ad una chiusura statale che perdura da decenni, i giovani cinesi sono travolti dalla volontà di scoprire il mondo esterno, spesso concretizzatasi in periodi di studio all'estero. Emblematico è il fatto che, tra il 1978 e il 2006, circa il 70% di questi studenti decide di rimanere nei paesi di studio, seppur spesso con gravi difficoltà, dovute in particolare ad ostacoli linguistico-culturali, carenza di connessioni interpersonali e soprattutto alla chimera del razzismo. Al contempo il ritorno in patria presenta un diverso tipo di difficoltà, alla luce della rapida crescita degli standard nella formazione terziaria, che produce in Cina candidati veramente competitivi, ma soprattutto richiedenti salari più bassi. I giovani tornati dall'estero pertanto sono spesso indicati in questo periodo con l'espressione *haidai* 海带, “alghe”, tramutatasi nell'omofono *haidai* 海待, ovvero “coloro in attesa di lavoro dopo essere tornati dall'estero”.²⁴

Negli ultimi decenni del 1900 la Cina è teatro anche di consistenti migrazioni preventive: negli anni '80, dopo l'introduzione della democrazia a Taiwan, molti cinesi si trasferiscono qui dalla Cina continentale, mentre altri migrano verso gli USA in cerca di fortuna. Inoltre, nel 1984, l'annuncio che Hong Kong sarebbe tornata sotto l'egida della RPC nel 1997 è causa di timore per molti hongkonghesi, che provoca l'esodo di circa mezzo milione di persone (il 10% della popolazione) al di fuori di quello

²² *Guiqiao nongchang* 归侨农场 rappresenta l'abbreviazione dell'espressione *guiguo huaqiao nongchang* 归国华侨农场, letteralmente “fattorie per gli *huaqiao* tomati in patria”.

²³ Con “febbre” (*fever*), in cinese *re* 热 è indicata una serie di tendenze e movimenti di carattere socioculturale, tra le quali la più nota è la cosiddetta *wenhua re* 文化热 “febbre culturale”, movimento culturale manifestatosi in un crescente interesse, soprattutto all'interno degli ambienti intellettuali e accademici, in merito a temi culturali di diversa natura.

²⁴ Diana LARY, *Chinese Migrations. Critical Issues in World and International History*, op. cit., pp. 163-164.

che di lì a poco sarebbe divenuto territorio cinese. Tuttavia, è necessario ricordare che Hong Kong, nonostante il formale ritorno alla RPC, mantiene un'identità propria, peculiare, frutto di una cultura ibrida che mantiene la città, e i suoi cittadini, in una dimensione intermedia, definita da Allen Chun come una “distintiva variazione sul tema della cinesità”.²⁵

La modernizzazione economica cinese non è tuttavia accompagnata da alcuna liberalizzazione politica: la negazione dei diritti umani fondamentali continua ad essere piuttosto comune e ciò dà la possibilità ai cittadini cinesi di beneficiare dello status di rifugiati o di richiedere asilo politico agli stati esteri, tra cui Australia, Canada e Stati Uniti spiccano quali principali mete dei cittadini coinvolti nei movimenti per la democrazia in Cina. Accanto a questi, a formare un'altra tipologia di cinesi richiedenti asilo sono le vittime di persecuzioni etnico-religiose, di aborto forzato e i dissidenti politici. Il gruppo più rumoroso dei richiedenti è probabilmente quello costituito dai dissidenti politici, che trovano massima risonanza nelle dimostrazioni studentesche del 1989 in piazza Tiananmen: lo sfociare delle proteste in massacro segna uno spartiacque nella storia cinese, in seguito al quale la repressione in tema di libertà espressiva e diritti umani diviene tema centrale nel dibattito intellettuale cinese.²⁶ Tra le motivazioni chiave dell'esodo politico cinese è proprio la mancanza di libertà intellettuale, che provoca il trasferimento all'estero di un significativo numero di scrittori e artisti, molti dei quali troveranno rifugio negli USA, Taiwan e Hong Kong. Esempio più noto è probabilmente lo scrittore vincitore del Premio Nobel nel 2000 Gao Xingjian 高行健, ma accanto a lui sono numerosi gli artisti che decidono di fuggire alla morsa soffocante del controllo intellettuale cinese in favore di possibilità d'espressione più libere all'estero, dei quali si discuterà all'interno del capitolo terzo.

Facendo nuovamente un passo indietro, è utile sottolineare che la politica di Riforma e Apertura (ri)apre la stagione delle migrazioni verso la Cina, in cui sono coinvolti in modo particolare stranieri di origine cinese, i quali tuttavia sono nati e cresciuti all'estero. Emblematiche della loro distanza non solo identitaria, ma effettiva nei confronti della Cina sono le difficoltà connesse alla scarsa conoscenza della lingua cinese che, in apparente discordanza con le caratteristiche fisionomiche, provocano lo sdegno e la diffidenza dei nativi. Il discorso della migrazione di ritorno fornisce l'occasione per intavolare nuovamente una discussione in merito al rapporto tra Cina e *huaqiao* negli ultimi decenni. È solo nel periodo di Riforma e Apertura che, in seguito ad anni di chiusura e colpevolizzazione dell'atto migratorio, lo stato cinese torna a tentare di riconciliarsi con i cinesi

²⁵ “Hong Kong represents a distinctive variation on the theme of ‘Chineseness’” (Allen CHUN, “Fuck chineseness: on the ambiguities of ethnicity as culture as identity”, p. 121).

²⁶ All'interno della storia dell'arte cinese contemporanea, il massacro di Tiananmen corrisponde ad un punto chiave della vita politica in Cina, con un profondo impatto sul contesto artistico e sui suoi attori, che reagiranno con toni e modalità differenti, scrivendo una pagina dell'arte cinese che è pienamente lecito definire “Arte Post-Tiananmen” (Cfr. Julia F. ANDREWS e Kuyi SHEN, *The art of modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012, pp. 257-266).

all'estero. Accusando apertamente la Rivoluzione Culturale per la recisione dei rapporti, il governo, a partire dagli anni '90, pone gli *hualiao* al centro di una politica di valorizzazione, in cui sostiene fermamente "l'estensione del concetto di cinese all'estero anche a tutte le persone con diversa nazionalità ma origine cinese, investendo dunque in una strategia, che dura ancora oggi, di "risveglio e alimentazione di un nuovo senso di appartenenza alla nazione cinese".²⁷

Tra gli strumenti chiave della strategia statale è il neonato concetto di *Global China* (*Quanqiu Zhongguo* 全球中国), termine ombrello che mira a designare l'intero conglomerato di persone di origini cinesi distribuite in tutto il mondo. Nonostante esso non sia di concepimento cinese, tuttavia è divenuto parte integrante della politica cinese degli ultimi anni, strumentalizzato al fine di costruire e mantenere un solido senso di appartenenza alla nazione da parte di quei migranti che sono oggi dipinti come "martiri e patrioti".²⁸ Tuttavia, presumere che la presenza di *sangue cinese* nelle loro vene corrisponda necessariamente ad un'innata fedeltà e identificazione con lo stato risulta piuttosto pretenzioso: se infatti molti cittadini con antenati cinesi rimangono strettamente connessi alla Cina, tuttavia ce ne sono altri che hanno cessato di percepire alcun tipo di legame ancestrale con essa, identificandosi invece con la nazione in cui vivono. Al fine di comprendere come la Cina si posizioni rispetto a tale questione, è necessario analizzare brevemente in che modo essa affronti il tema della cittadinanza.

Diversi sono i modi di acquisire la cittadinanza di uno stato: tralasciando in questo contesto la naturalizzazione, le due modalità che si affrontano nell'arena cinese sono quella dello *ius sanguinis*, basata sul concetto di "lignaggio", dunque sui legami di sangue, e quella dello *ius soli*, che si basa invece sul luogo di nascita. Fino a non molto tempo fa, la pratica cinese si basava sullo *ius sanguinis*, prevedendo che cittadini cinesi fossero esclusivamente i nati da genitori cinesi, che si trovassero all'intero o all'esterno dello stato cinese. Con la Legge sulla Cittadinanza del 10 settembre 1980 si è assistito ad un'inversione di tendenza, in cui è lo *ius soli* ad imporsi quale modalità per la determinazione della cittadinanza; ciò emerge in particolare dagli articoli quarto, quinto e sesto, secondo i quali:

ARTICOLO QUARTO: Chi è nato in Cina da genitori cinesi o con un genitore cinese, ha cittadinanza cinese.

ARTICOLO QUINTO: Chi è nato in uno stato estero da genitori cinesi o con un genitore cinese ha cittadinanza cinese. Ma il figlio di genitori cinesi o con un genitore cinese stabilmente residenti all'estero, che abbia acquisito la cittadinanza estera alla nascita, perde la cittadinanza cinese.

²⁷ Valentina PEDONE, "Chuguo, uscire dal paese: breve quadro dei flussi migratori dalla Cina verso l'estero", op. cit., p. 75.

²⁸ PEDONE, ibid., p. 82.

ARTICOLO SESTO: Chi è nato in Cina da genitori apolidi o di cittadinanza non certa acquisisce la cittadinanza cinese.

In originale:

第四条：父母双方或一方为中国公民，本人出生在中国，具有中国国籍。

第五条：父母双方或一方为中国公民，本人出生在外国，具有中国国籍；但父母双方或一方为中国公民并定居在外国，本人出生时即具有外国国籍的，不具有中国国籍。

第六条：父母无国籍或国籍不明，定居在中国，本人出生在中国，具有中国国籍。²⁹

Se in altri stati tale questione è stata risolta con la possibilità di adozione di doppia cittadinanza, ciò non è contemplato dallo stato cinese, per il quale la doppia cittadinanza è categoricamente vietata dall'Articolo Terzo, che recita, lapidario, “La RPC non ammette doppia cittadinanza” (中华人民共和国不承认中国公民具有双重国籍).³⁰ Pertanto, per i cinesi diviene difficile dissociare i concetti di nazionalità e identità, il che dà vita a un senso di alienazione rispetto al luogo in cui si risiede, sospinti da uno stato che pone di fronte ad una scelta definitiva e indiscutibile: essere o non essere cinesi. Tuttavia, persistono antiche comunità, soprattutto nel Sud-est asiatico, che non si sono mai davvero integrate nei paesi in cui vivono, per scelta propria o a causa dell'ostilità locale; queste persone continuano dunque ad essere *huaqiao* nel più basilare significato di questa parola, ovvero visitatori temporanei:

Al debole legame delle prime generazioni con le singole località di insediamento si contrappone un legame molto solido con le aree di origine, tipico della dimensione transnazionale della migrazione, [...] concependo il progetto migratorio come una fase transitoria, un investimento all'estero del proprio tempo e lavoro, in prospettiva di goderne i frutti all'interno della propria cornice culturale di origine.³¹

Oltre a compatrioti (*tongbao* 同胞) e cinesi d'oltremare (*huaqiao* 华侨) ci sono grandi masse di persone che resistono strenuamente all'inserimento in queste categorie. Il loro diretto attaccamento alla Cina è stato eroso se non del tutto perso a causa di fattori spaziali e temporali: non hanno cittadinanza cinese e hanno cessato di essere “visitatori temporanei”. A lungo si è riflettuto sul fatto che queste persone necessitassero di una nuova designazione che rendesse evidente il loro essere di discendenza cinese, ma non sotto la giurisdizione cinese. In Cina questo dibattito ha portato allo sviluppo del concetto di *huaren* 华人, “persona di discendenza cinese”, cui va aggiungendosi il nome

²⁹ Legge 10 settembre 1980, n. 8, “*Zhonghua renmin gongheguo guojifa* 中华人民共和国国籍法” (Legge sulla cittadinanza cinese). <https://www.nia.gov.cn/n741440/n741547/c1013967/content.html>.

Traduzione reperita sul sito del Consolato Generale della Repubblica Popolare Cinese di Milano http://milano.china-consulate.gov.cn/ita/lsw/gzrz/202205/t20220518_10688118.htm.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ PEDONE, “*Chuguo*, uscire dal paese: breve quadro dei flussi migratori dalla Cina verso l'estero”, op. cit., p. 81.

del paese straniero in cui vive (ad esempio *Meiji huaren* 美籍华人, “persona di discendenza cinese con cittadinanza americana”). Tuttavia, chi scrive ritiene non soltanto insufficiente ma soprattutto vincolante questo tipo di designazione, che mantiene tali identità ancora strettamente incatenate all’idea di quella cinesità soffocante che sarà al centro di questa ricerca. Esse sono la dimostrazione più evidente di come immaginare la Cina quale entità immutabile, concezione ampiamente asservita dalle autorità cinesi alla riaffermazione della propria superiorità per mezzo di un valore posticcio come quello dell’antichità dell’ordine statale e culturale cinesi, corrisponderebbe a rimanere ciechi di fronte agli effettivi e repentini cambiamenti che il concetto di cinesità ha attraversato nel corso della propria storia e che oggi continua ad attraversare con modalità del tutto nuove.

1.2. Chineseness

La discussione sul tema della cinesità trova terreno favorevole per la costruzione di fondamenta se non sicure, quantomeno stabili, nella preliminare osservazione della più piccola unità di significato di tale discorso: la parola stessa. Il termine cinese *Zhongguoxing* 中国性 risulta necessariamente più utile nell’analisi radicale di questo concetto: la traduzione inglese *chineseness*, e la trasposizione in italiano “cinesità”, fanno infatti uso di suffissi quali *-ness* e *-ità*, i quali, senza scendere in analisi linguistiche – che non competono a chi scrive – risultano insufficienti ma soprattutto fuorvianti al fine di una comprensione efficace³². Al contrario all’interno degli otto tratti che compongono il carattere-suffisso *xing* 性, utilizzato dall’originale cinese, è racchiusa la natura essenziale del concetto che esso contribuisce a trasporre in parola. L’accostamento del radicale *xin* 心 “cuore” al componente *sheng* 生 “vita” genera un nodo che, a causa dell’estremo radicamento all’interno della storia e della tradizione cinese, risulta di difficile scioglimento. Pertanto, ci si rifarà in questa sede ad uno dei Quattro Libri che compongono il canone confuciano: il *Zhong Yong* 中庸, tradotto in italiano come *Il giusto mezzo*. La frase di apertura recita, cristallina e lapidaria, *Tian ming zhi wei xing* 天命之谓性: “Per natura umana si intende ciò che si riceve per decreto del Cielo”.³³ La limitatezza della lingua costringe *xing* 性 all’interno delle scomode pareti della *natura umana*, sfuggendo tuttavia ad una traduzione in grado di comprendere il significato più profondo del carattere: ciò che è innato, immutabile, ontologico.

L’analisi del crudo elemento linguistico fa emergere con evidenza la caratteristica carnale che connota il termine *Zhongguoxing* 中国性, intrinsecamente destinato a designare un elemento connaturato nel popolo cinese. Eppure, la definizione che ne dà Tu Jingyi 涂經詒, professore emerito

³² Per approfondimenti in merito a derivazione e desinenze consultare: Giorgio Francesco ARCODIA e Bianca BASCIANO, *Linguistica cinese*, Bologna: Pàtron, 2016, pp. 141-143.

³³ Tiziana LIPPIELLO (a cura di), *La costante pratica del giusto mezzo*, Venezia: Marsilio, 2010, pp. 44-45.

presso la Rutgers University ed esperto di storia degli intellettuali in Cina, rivela i fondamentali punti di debolezza di una concezione statica della cinesità:

Orizzontalmente, questa sorta di spirito culturale ha lo scopo di distinguere la cultura cinese da quelle di altri paesi e nazioni, rimarcandone la particolarità. Verticalmente, esso è un prodotto storico che attraversa i campi politico, economico, ideologico e culturale della Cina e costituisce la premessa fondamentale per mantenere e sviluppare la vita spirituale e sociale della nazione cinese.³⁴

Nell'antichità cinese e durante tutto il periodo imperiale il concetto di cinesità ha continuato a delinearsi quale elemento di discriminazione tra cinesi e stranieri, caratterizzato da una labile relatività poggiante su basi culturali, oltre che etniche. Lo scopo era una più o meno implicita affermazione della superiorità cinese, la quale per secoli ha ostacolato rapporti paritari con le popolazioni adiacenti al territorio imperiale. Tuttavia, la situazione cambia dalla metà del XIX secolo, quando s'infittiscono gli scambi tra la Cina e i paesi occidentali: il più diretto contatto delle popolazioni europee con la realtà cinese contribuisce ad affievolire quella visione statica e idealizzata del Paese di Mezzo, portando all'emergere di giudizi realisticamente critici, aventi un impatto imponente sugli intellettuali cinesi. È in queste circostanze che la cinesità acquisisce le connotazioni che gradualmente la porteranno ad avere la sua moderna accezione, generata dal contatto con la cultura occidentale e nutrita dalla cultura tradizionale.

L'incontro-scontro con la realtà europea costringe i pensatori cinesi ad un ripensamento della loro stessa identità, e con esso ad una ridefinizione del concetto di *Zhongguoxing*, che consenta di stabilire prima di tutto una coscienza nazionale in grado, attraverso l'analisi degli elementi tradizionali cinesi, di promuovere il processo di modernizzazione. Ad accomunare tali studiosi è un indispensabile assunto di base, corrispondente all'effettiva esistenza di un carattere nazionale cinese astratto che pervade la totalità della cultura cinese.³⁵ Tuttavia, il ricorrere ossessivo al valore della cinesità da parte degli intellettuali cinesi è fenomeno di recentissima comparsa, corrispondente al diffondersi di un sentimento nazionalista acuitosi in seguito alla Seconda Guerra Mondiale. Rey Chow a proposito parla del generarsi di un *differentialist racism*: posando su solide fondamenta di essenzialismo culturale, viene eretto un muro immaginario tra la Cina e il resto del mondo, reso insormontabile non più da questioni di sangue, ma dalle differenze culturali.³⁶ Viene delineandosi

³⁴ “从横向上来说，这种文化精神把中国文化同其他国家、各民族的文化区别开来，标明了中国文化的特殊性。从纵向上来说，它是贯穿于中国政治、经济、思想、文化各领域的历史产物，是维系和发展中华民族共同精神生活和社会生活的基本前提。”(TU Jing Yi 涂經詒, “Lüelun ‘zhongguo xing’ wenti yanjiu de lishi yu xianzhuang 略論「中國性」問題研究的歷史與現狀”(Breve discussione sullo studio passato e presente in merito alla questione della “cinesità”), op. cit., p. 154).

³⁵ TU Jing Yi 涂經詒, ibid., p. 156.

³⁶ Rey CHOW, “On Chineseness as a Theoretical Problem”, in OSBORNE Peter e SANDFORD Stella (a cura di), in *Philosophies of Race and Ethnicity*, New York: Continuum, 2002, pp. 136-137.

così quell'ambiguo distacco dallo *ius sanguinis* che si concretizza nella condanna all'inautenticità, da parte dei cinesi cosiddetti *autentici*, di coloro che, pur avendo origini etnicamente cinesi, per ragioni storiche si sono distanziati linguisticamente e culturalmente dalla Cina. Investita del ruolo di garante di questa autenticità è l'antichità, luogo dell'essenza della cinesità più profonda, al cui esterno sono relegati gli emigrati non più in grado di rivendicare la proprietà della cultura cinese attraverso la residenza in Cina. Questo esilio li condanna al contempo alla "posizione malinconica di gruppo etnico che, poiché la sua identità viene 'autenticata' all'estero, è contemporaneamente relegato all'esistenza di esemplare etnografico sotto lo sguardo Occidentale".³⁷

Queste identità si ritrovano a vagare in uno spazio liminale, destinate a non essere mai né "abbastanza cinesi", né "abbastanza cittadini dello stato in cui vivono": tale condizione trova il proprio emblema nel concetto cinese di *xiangjiaoren* 香蕉人, letteralmente "persona-banana", termine dispregiativo che nasce nel contesto cinese per riferirsi agli asiatici assimilatisi agli USA, e in seguito esteso con lo scopo di denigrare qualunque asiatico *occidentalizzato*. La simbologia della banana è chiara ed efficace: bianco dentro e giallo fuori, ciò che è messo in evidenza è l'incongruenza tra l'aspetto esteriore e il contenuto, tra l'estetica e il sistema valoriale. La retorica dietro a questa simbologia, che si vedrà affrontata da un artista contemporaneo nei prossimi capitoli, è instillata e foraggiata dal governo e dagli intellettuali cinesi, i quali, attraverso la valorizzazione del concetto di cinesità, incoraggiano i cinesi emigrati ad un'identità orientata alla Cina (*Chinese-oriented*).³⁸ A rafforzare tale discorso è la conquista da parte della Cina di uno status internazionale di alto profilo, il quale ha innescato un'inarrestabile ondata di nazionalismo, cui è conseguito il ritorno e irrigidimento del cosiddetto "orgoglio nazionale" (*minzu zihao gan* 民族自豪感).

Tuttavia, l'utilizzo del termine *minzu* 民族, "nazione" o "popolo", costringe ad una riflessione critica sull'interpretazione della *Cina*. È certamente utile partire dalla descrizione che Renan fornisce di nazione, al fine di gettare le basi per un discorso che giunga a superare questa stessa definizione:

Una nazione è un principio spirituale, essa possiede un'anima. Due cose, che in realtà sono una sola, costituiscono questa anima o principio spirituale: una è legata al passato, l'altra al presente. Una è il possesso di una comune eredità di ricordi, l'altra il consenso attuale, cioè il desiderio di vivere insieme, la voglia di perpetuare il valore di quella eredità che si è ricevuta in forma indivisa.³⁹

³⁷ "the melancholy position of an ethnic group that, as its identity is being 'authenticated' abroad, is simultaneously relegated to the existence of ethnographic specimens under the Western gaze" (CHOW, *ibid.*, p. 146).

³⁸ David Yen-ho WU, "The Construction of Chinese and Non-Chinese Identities", in *Daedalus*, vol. 120, no. 2, 1991, p. 177.

³⁹ Ernest RENAN, "Cos'è una nazione?", in BHABHA Homi K. (a cura di), *Nazione e Narrazione*, Roma: Meltemi, p. 59.

Inserendo l'idea del principio *nazione* concepita da Renan all'interno dell'attuale contesto cinese, e probabilmente globale, emerge con chiarezza la mancanza di almeno una delle due condizioni descritte da Renan: se infatti è possibile presumere la presenza di quell'elemento ereditario comune, derivante dal passato, l'era della globalizzazione ha dissestato la seconda componente, ovvero quella del consenso, del desiderio di vivere insieme a determinate persone in un determinato luogo, strettamente legata invece al momento presente e a quello futuro. Il concetto di nazione nella contemporaneità è divenuto molto più problematico che in passato, acquisendo una vaghezza riconducibile ad una graduale fluidità e pluralità, di fronte alle quali risulta insufficiente quell'idea di identità nazionale fissa promossa dall'autorità statale cinese.⁴⁰

A fronte di ciò è certamente condivisibile quanto detto da Tu Jingyi nel momento in cui afferma che la cinesità ha oltrepassato i confini della Cina moderna, divenendo un fenomeno mondiale, uno spazio aperto per un dialogo a più voci; eppure la convinzione che “il risultato del dialogo non è quello di dissipare il ‘carattere cinese’, ma di renderlo più ricco, più dinamico, più agevole nell’adattarsi agli attuali cambiamenti della globalizzazione e produrre la propria influenza nella nuova cultura globale”⁴¹ risulta ancora figlio di una prospettiva sinocentrica destinata a soffocare le voci di una serie di nuove identità, per le quali è necessario trovare un nuovo ruolo all'interno del coro.

Tra gli studiosi che hanno maggiormente riflettuto sul superamento di una concezione statica di identità nazionale (cinese), è l'antropologa Aihwa Ong (Wang Aihua 王爱华), lei stessa direttamente coinvolta nel discorso sulla cinesità, in quanto nata in Malesia da famiglia cinese, e pertanto al centro delle dinamiche identitarie al centro della sua speculazione. Il principale apporto che Ong dà al fine dell'indebolimento dell'impalcatura su cui si regge la cinesità è ricercabile nella sua formulazione del concetto di *flexible citizenship*, attraverso la cui lente sono lette le dinamiche socioeconomiche che caratterizzano la modernità transnazionale, dove “i nuovi legami tra flessibilità e logiche di dislocamento, da una parte, e l'accumulazione di capitale, dall'altra, hanno dato un nuovo valore alle strategie di movimento e posizionamento”.⁴² L'idea di una *cittadinanza flessibile* trova

⁴⁰ Per un approfondimento sulla questione della nazione, in rapporto a nazionalismo e “nazionalità”, il rimando è all'*opera magna* di Benedict Anderson *Comunità immaginate: origini e diffusione dei nazionalismi*, nella quale il filosofo sviluppa il proprio concetto di “comunità immaginate” (ANDERSON Benedict, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, prefazione di Marco D'ERAMO, Roma: Manifestolibri, 1996).

⁴¹ “「中国性」已经超出现代中国的边界，成为一种世界性的现象。它已经成为一个供多种声音对话的开放空间，但对话的结果并不是消解「中国性」，而是使它更加丰富，更具活力，更顺畅地适应当前全球化的变局，并在新的全球文化中产生自己的影响。” (TU Jing Yi 涂經諭, “Lüelun ‘zhongguo xing’ wenti yanjiu de lishi yu xianzhuang 略論「中國性」問題研究的歷史與現狀” (Breve discussione sullo studio passato e presente in merito alla questione della “cinesità”), op. cit., p. 164).

⁴² “[...] the new links between flexibility and the logics of displacement, on the one hand, and capital accumulation, on the other, have given new valence to such strategies of maneuvering and positioning.” (Aihwa ONG, *Flexible citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Durham; NC: Duke University press, 1999, p. 19).

concreta espressione nelle persone titolari di molteplici passaporti: rappresentative della contemporaneità, esse incarnano un'incrinatura, una spaccatura che sgretola il monolite, rendendo evidente la divisione fragorosa tra l'identità imposta dallo stato e quella personale. È in questo fragore che s'inserisce la voce della diaspora cinese, ritenuta da Ong emblematica di più ampie questioni riguardanti i processi transnazionali contemporanei.

La riflessione di Ong prende le mosse dalla propria esperienza personale, ovvero quella di una donna che, nata in Malesia nel 1950, e qui cresciuta, visita per la prima volta la Cina nel 1993. Pur consapevole delle origini cinesi dei propri genitori, lei stessa ammette di non percepire alcun tipo di connessione coi loro luoghi di provenienza; al contrario, un senso di alienazione la attraversa, aggravato dal nazionalismo razziale e culturale percepito in Cina, all'interno del quale la cinesità opera da catalizzatore delle opinioni dei locali in merito ai temi di ricchezza e modernità. Dal disagio provocato da questa prima percezione di una sorta di indotta incongruenza all'interno della propria persona, nasce la riflessione di Ong in merito al tema della cinesità, focalizzata in particolare sull'influenza che su di essa hanno gli *huaqiao*.⁴³

Punto di partenza di questo viaggio è la nozione di *flexible citizenship*, termine che l'antropologa conia proprio in riferimento ai cinesi d'oltremare, e in particolare all'opportunismo della loro ricerca di cittadinanza all'estero, avente l'obiettivo di facilitare le strategie di accumulazione di ricchezza e i tentativi di elusione dei costi da parte degli imprenditori facenti parte di minoranze all'interno dei paesi occidentali.⁴⁴ Tale nozione permette una rilettura del concetto di cittadinanza all'interno del contesto socioeconomico globale, a fronte dell'ammissione che essa sia in grado di essere investita di una nuova gamma di significati, non più rigida e monolitica, ma appunto flessibile, fluida, mutevole.

Nell'analisi della condizione degli *huaqiao*, Ong non può che coinvolgere quale attore determinante il governo cinese, con il quale essi si trovano in una "relazione promiscua di tensione conviviale",⁴⁵ generata dalla convivenza pacifica e proficua con l'Altro culturale che s'intreccia ad una situazione di disparità politica e mutuale sfiducia. L'immagine orientalizzata prodotta dall'immaginario orientalista occidentale produce infatti l'aspettativa che persone di origine cinese debbano necessariamente supportare la madrepatria, a dimostrazione di come la cittadinanza sia costruita prima di tutto come appartenenza culturale. Al contempo, diversamente da quanto affermato da Said, sostenitore di un orientalismo unilateralmente generato,⁴⁶ Ong propugna una

⁴³ Cfr. Aihwa ONG, "Introduction", in ONG Aihwa, *Flexible citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Durham; NC: Duke University press, 1999, pp. 1-26.

⁴⁴ Aihwa ONG, "On the Edge of Empires: Flexible Citizenship among Chinese in Diaspora", in *Positions*, vol. 1, no. 3, 1993, p. 770.

⁴⁵ "'promiscuous relationship' with the ruling power a 'convivial tension'" (ONG, *ibid.*, p. 746).

⁴⁶ Cfr. Edward W. SAID, *Orientalismo*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991.

compartecipazione dell'oggetto stesso del discorso nella produzione di pensiero e pratiche orientalisti, attraverso codici ambigui e mutevoli, che esprimono una coscienza deterritorializzata in interazione con auto-immagini orientalizzate e orientalizzanti, adattate sulla base dei diversi contesti. È attraverso questa strategia che gli *Overseas Chinese* divengono produttori di narrative transnazionali postmoderne, contribuendo alla diffusione non di una, ma di numerose e mutevoli concezioni di loro stessi nel mondo. La libera modulazione dell'immaginario globale in merito alla cinesità consente loro di agire quale "categoria di contrasto" (*contrast category*)⁴⁷ della modernità cinese, inserita in una posizione inter-media, tra i cinesi della madrepatria e gli stranieri non cinesi. Mentre in passato gli *huaqiao* sono stati ampiamente denigrati, finanche a subire il marchio di traditori della madrepatria (*hanjian* 汉奸), attualmente si sta assistendo invece ad una loro esaltazione quali esportatori del modello e dei valori cinesi all'estero, e pertanto fondamentali costruttori del futuro cinese, a ulteriore conferma del ruolo di definitiva autorità occupato dallo stato nella (artificiale) definizione del concetto di cinesità. La strategia è dunque quella di suggerire un'inamovibile permanenza dell'identità cinese, totale o residua, anche in quei cittadini con origini etniche cinesi che tuttavia vivono all'interno di contesti culturali assolutamente distanti e diversi: in questo modo l'ibridità culturale è utilizzata al fine di sottolineare le peculiarità economico-sociali dei cinesi.

Tale concezione di una *cinesità ibridata* sottintende in realtà non tanto un processo di ibridazione, soluzione in cui solvente e soluto siano omogenei e indistinguibili, quanto uno di contaminazione, che si concretizza nel tentativo di miscelare acqua e olio: nonostante la compresenza all'interno del medesimo contenitore, essi sono destinati ad una situazione di indissolubile separazione. All'interno di questa soglia impercettibile s'inserisce Ien Ang, professoressa di studi culturali presso la University of Western Sydney, la quale, come Ong, si ritrova direttamente coinvolta, inconsapevolmente immersa nel discorso intorno all'identità, e in particolar modo a quella cinese. Ang nasce in Indonesia da una famiglia cinese *peranakan*,⁴⁸ ma cresce e studia in Olanda, per approdare infine in Australia, dove attualmente risiede, nel ruolo di docente universitaria. La parabola della sua vita, dunque, giunge ad un tratto ad intersecare la retta della *chineseness*, costringendola a fare i conti con una questione identitaria intrinsecamente legata alla sua persona, "sospesa nel mezzo" (*in-between*): né veramente occidentale né veramente asiatica; incastonata nell'occidente, eppure sempre parzialmente distaccata da esso; svincolata dall'Asia, eppure in qualche modo

⁴⁷ Aihwa ONG, 1999, *Flexible citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, op. cit., p. 43.

⁴⁸ Si tratta di nativi cinesi che hanno gradualmente perso le proprie caratteristiche linguistico-culturali d'origine. Pur parlando nella maggior parte dei casi lingue indigene del Paese in cui vivono, tuttavia non di rado osservano antichi costumi e cerimonie cinesi integrandoli a quelli indigeni. Considerati come non appartenenti né al gruppo dei *totok* (migranti cinesi non assimilati) né a quello degli indigeni, il loro status di "cinesi" è da sempre ambiguo, in una situazione liminale che non consente una loro precisa localizzazione all'interno dei due principali gruppi etnico-sociali tra cui si trovano in equilibrio (cfr. WU David Yen-ho, "The Construction of Chinese and Non-Chinese Identities", p. 172).

permanentemente attaccata ad essa emotivamente.⁴⁹ Ang Ien abita la fessura tra l'olio e l'acqua per giungere auspicabilmente ad una soluzione in cui i due divengano indistinguibili. In merito a ciò la studiosa si esprime in modo molto chiaro, affermando che

una politica culturale critica in merito alla diaspora non dovrebbe privilegiare né il paese ospitante né la patria (reale o immaginaria), ma mantenere in modo preciso una tensione creativa tra 'da dove vieni' e 'dove sei'. [...] La produttività a cui mi riferisco riempie proprio quello spazio di nuove forme di cultura alla collisione delle due (nozioni): forme culturali ibride nate da un sincretismo produttivo e creativo.⁵⁰

All'interno della speculazione di Ang sono tre le principali tematiche che s'intrecciano, rigenerandosi vicendevolmente: identità, cinesità, ibridità. Come già anticipato, il discorso nasce da una problematica in cui l'autrice è direttamente coinvolta, che si manifesta in una perplessità identitaria esternamente indotta, culminante nell'aspettativa da parte sua di essere in grado di padroneggiare la lingua cinese dei suoi antenati. La "sinofonia" permane quale elemento identitario per eccellenza, simbolo supremo dell'essere cinese, strumento attraverso il quale mantenere ininterrotto un senso di continuità con gli antenati, con l'antichità della storia cinese.⁵¹ È a partire da questa provocazione che nasce la riflessione di Ang, inerente innanzitutto al posizionamento del soggetto all'interno del contesto globale, e dunque non tanto al sé autentico e autodeterminato, quanto al sé pubblicamente mostrato, artificialmente fabbricato al fine di corrispondere ad un'identità strategica efficacemente utilizzabile. Questa la luce sotto cui pone l'idea di identità cinese, confinata all'interno di una nozione di cinesità assoluta ed essenzialista, la cui origine è staticamente fissata alla Cina, che diviene unico garante di autenticità. Tale concezione non può che portare al soffocamento di voci differenti, ostacolando la costruzione creativa di identità culturali autonome. Quale elemento disestante di questa fissità, Ang, come Clifford, individua la diaspora. Superando la concezione toloyana secondo cui essa ha sì decostruito le nozioni dominanti di identità, appartenenza e cittadinanza, rimanendo tuttavia un luogo di appartenenza alternativo per coloro che si sentivano esclusi da quella immaginaria comunità nazionale invocata dallo stato-nazione, Ien Ang auspica una diaspora in grado di garantire un senso di identità e di appartenenza svincolato sia dal luogo di residenza che dalla madrepatria d'origine. Esso emerge dalla redenzione del fatto stesso del dislocamento, in grado di dar vita ad una

⁴⁹ Ien ANG, "Together-in-difference: beyond diaspora, into hybridity", in *Asian Studies Review*, vol. 27, no. 2, 2003, p. 150.

⁵⁰ "A critical diasporic cultural politics should privilege neither host country nor (real or imaginary) homeland, but precisely keep a creative tension between 'where you're from' and 'where you're at'. [...] The productivity I am referring to precisely fills that space up with new forms of culture at the collision of the two: hybrid cultural forms born out of a productive, creative syncretism" (Ien ANG, *On not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*, London, and New York: Routledge, 2001, p. 35).

⁵¹ PAN Ling 潘翎, *Sons of the Yellow Emperor: The Story of the Overseas Chinese*, op. cit., p. 248.

nuova concezione di “casa” (*homeland*), non più inscritta all’interno dei muri dell’appartenenza nazionale, ma in grado di localizzarsi mutevolmente nel contesto transnazionale.⁵²

È necessario che la comprensione del concetto *diaspora* prenda avvio da un’analisi radicale del termine stesso con cui esso è espresso: dal greco διασπείρω “disseminare”,⁵³ esso indica una dispersione caotica, una disseminazione i cui germogli hanno la potenzialità di generare soggettività multiple e imprevedibili, per le quali le nozioni di identità e appartenenza risultano necessariamente instabili. Frutto e nutrimento di tali germogli è un processo di ibridazione all’interno del quale sfuma la possibilità per il soggetto diasporico di un ritorno all’origine, ponendo invece al centro dell’attenzione il contesto culturale, il “dove si è”, piuttosto che il “da dove si viene”, il secondo necessariamente e incontrovertibilmente riarticolato dal primo. È in questo modo dunque che la cinesità fa il primo passo al di fuori del grembo Cina, divenendo un significante aperto e potenzialmente creativo, una materia prima utile alla costruzione di identità sincretiche atte alla vita “dove si è”,⁵⁴ con l’auspicio che si possa giungere un giorno alla dimensione futura del “dove si va”.

Alla luce di quanto detto fino a questo momento, se è vero che il concetto di cinesità non può essere limitato all’area territoriale e culturale dello stato Cina, è altrettanto vero che il tentativo di incorporare la diaspora cinese all’interno di quell’unica categoria calorosamente sostenuta dal governo cinese, che prende il nome di *Global China*,⁵⁵ non fa che contribuire a sopprimere una serie di realtà più complesse che non vi rientrano in alcun modo. Nonostante l’utilità della nozione di diaspora, intesa come spazio transnazionale in grado di superare l’assolutismo della cinesità, è tuttavia necessario riconoscere l’aura di chiusura che essa emana, in quanto “ipotizza l’esistenza di un universo chiuso, limitato e reciprocamente esclusivo di identità etnica”.⁵⁶ Se il primo passo è dunque riconoscere l’esistenza di molte e differenti identità cinesi, per fuoriuscire dall’essentialismo cinese che polarizza il discorso definendo la cinesità attraverso un’opposizione assolutista tra ciò che è autentico e ciò che è inautentico, il passo successivo è tentare di scardinare tale distinzione binaria, rifuggendone una rigida *definizione* (un tracciamento di confini netti) in favore di una sua *comprensione*. La domanda di Ouyang Yu⁵⁷ allora è fondamentale nel ridestare le menti ai fini di una

⁵² Ien ANG, “No Longer Chinese? Residual Chineseness after the Rise of China”, in LOUIE Kam e KUEHN Julia (a cura di), *Diasporic Chineseness after the Rise of China Communities and Cultural Production*, Vancouver: UBC Press, 2013, pp. 20-21.

⁵³ <https://www.treccani.it/vocabolario/diaspora/> – visitato il 01/11/2022.

⁵⁴ Del potenziale creativo dei processi diasporici si parlerà più nel dettaglio all’interno del capitolo 3, facendo in particolare riferimento al panorama artistico contemporaneo.

⁵⁵ Cfr. p. 17.

⁵⁶ “it postulates the existence of closed and limited, mutually exclusive universes of ethnic sameness. Difference is absolutised” (Ien ANG, “Together-in-difference: beyond diaspora, into hybridity”, op. cit., p. 146).

⁵⁷ Ouyang Yu 欧阳昱 (1955-), poeta e studioso di letteratura cinese e inglese, nasce in Cina, ma nel 1991 si trasferisce in Australia, dove vive da allora; direttamente coinvolto nella questione della cinesità, egli rappresenta uno dei principali accademici che tentano di resistere al cosiddetto “determinismo etnico”.

messa in discussione di tale modello: “Qual è la via d’uscita per le persone come me? Il nostro futuro è predestinato ad essere cinese, non importa per quanto tempo risiediamo all’estero?”.⁵⁸ Ang individua ancora una volta nella politica dell’ibridazione non tanto una soluzione quanto uno “strumento euristico utile all’analisi di situazioni complesse come questa”⁵⁹: l’ibridazione sarebbe in grado a suo parere di interrompere, distruggere la fissità della dicotomia, per approdare a identità post-cinesi plurali e aperte. Essa sarebbe in grado di mettere in evidenza il carattere arbitrario e contingente delle culture, cui contrappone una flessibilità dinamica e una profonda indeterminatezza.

A fronte della inevitabilità di ibridazione all’interno del contesto contemporaneo, il significato di una cinesità “pura”, quale marcatrice di identità culturale, diminuisce fino quasi ad annullarsi. A questo punto diviene lecito domandarsi: “è (l’aggettivo) ‘cinese’ ancora utile al fine di descrivere una pratica culturale veramente ibrida?”.⁶⁰ La domanda è punto di partenza per dare avvio alla fase finale di questa riflessione, e si ricongiunge con la provocazione che dà inizio a questo primo capitolo: “La cinesità è importante? Come ce ne si può fregare?”⁶¹. Allen Chun, la cui posizione traspare in modo piuttosto chiaro dal titolo dell’articolo in cui queste domande sono formulate, “Fuck Chineseness: on the ambiguities of ethnicity as culture as identity”, si scaglia in modo violento contro la costruzione assolutamente artificiale della cinesità, di un’identità cinese che ritiene essere incompatibile con la reale natura dell’identità: essa, in quanto “processo selettivo che ha luogo nella mente degli attori-soggetti individuali, posizionati all’interno dei contesti locali di potere e di significato”⁶², comporta necessariamente una fuoriuscita, spesso inconsapevole, dai binari della cinesità. Chun non fornisce soluzioni definitive, presentando tuttavia un esempio chiave nella comprensione delle possibili dinamiche in grado di evadere dai confini di una *chineseness* assolutamente sterile: Hong Kong. Nell’analisi di questa città, considerabile una sorta di diorama dei fenomeni di ibridazione che avvengono nel contesto globale, Chun giunge a sdemonizzare un capitalismo sfrenato che è stato in grado di demistificare le barriere culturali, favorendo “la cultura ibrida di Hong Kong, che fonde facilmente Oriente e Occidente”⁶³ anche se forse sarebbe più corretto parlare di “Cina” e “Inghilterra” al fine di evitare di mettere il piede in fallo, inciampando in un orientalismo-occidentalismo che determinerebbe una nuova, mastodontica discussione. L’emergere di una cultura hongkonghese nel dopoguerra, dunque, è il prodotto dell’occupazione di uno spazio sociale vacuo, reso possibile dal

⁵⁸ “Where is the way out for people such as me? Is our future predetermined to be Chinese no matter how long we reside overseas?” (Ouyang YU, in Ien ANG, *On not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*, London, and New York: Routledge, 2001, p. 46).

⁵⁹ “hybridity is a heuristic device for analysing complicated entanglement” (ANG, *ibid.*, p. 17).

⁶⁰ “Is ‘Chinese’ still useful to describe this very hybrid cultural practice?” (ANG, *ibid.*, p. 92).

⁶¹ Cfr. p. 8.

⁶² “a selective process in the mind of individual subject-actors grounded in local contexts of power and meaning” (Allen CHUN, “Fuck chineseness: on the ambiguities of ethnicity as culture as identity”, *op. cit.*, p. 131).

⁶³ “Hong Kong’s hybrid culture, which seemed effortlessly to fuse East and West” (CHUN, *ibid.*, p. 122).

duplice dislocamento, non tanto effettivo quanto identitario, della popolazione di un'intera città: da una parte la lontananza dal mainstream politico cinese, dall'altra lo status subalterno all'interno del sistema coloniale. La città di Hong Kong, e la costituzione della sua identità, s'inserisce all'interno di quella zona inter-media in cui anche la stessa Ien Ang si riconosce e riconosce quale "fonte di permeabilità e vulnerabilità culturale che è condizione necessaria a vivere insieme-nella-differenza".⁶⁴ Incarnazione della suddetta *hongkonghesità* è il concetto di *treaty-port Chinese* (Cinese dei porti dei trattati)⁶⁵, con cui Pan Ling definisce gli hongkonghesi che sono riusciti ad assumere un'identità ibrida biculturale. Nonostante emotivamente e territorialmente legati alla Cina, il loro mondo è estremamente distante da essa: nessuno nega in modo esplicito la loro cinesità, eppure quest'ultima è in assoluto distinta da quella degli abitanti della *mainland*. La cinesità hongkonghese, sempre che di *cinesità* si possa ancora parlare, è

sui generis, non combaciando né con quella dei cinesi d'oltremare, né col modello ancestrale. Non c'è alcun senso di lontananza dalle origini, percepibile nei cinesi *overseas*, né il sentimento di ritrovarsi irrimediabilmente impantanati in quell'inevitabile struttura d'esistenza che è la Cina stessa.⁶⁶

I *treaty-port Chinese* sono dunque in grado di spezzare quel filo invisibile, eppure così resistente, con cui si vorrebbe (col)legare l'intera storia cinese, in grado di vivere all'interno di un equilibrio che pare essere precluso ai cinesi della Cina continentale: "l'equilibrio tra modernità e cinesità, tra lo stare al passo coi tempi e rimanere loro stessi".⁶⁷ Tuttavia, Pan, all'interno dell'affermazione appena riportata, ponendo in parallelo le espressioni "cinesità" e "rimanere loro stessi", rende evidente il presupposto che prevede implicitamente un'identità di base cinese, che negli hongkonghesi troverebbe un contrappeso nella modernità, un valore che sembrerebbe far coincidere con la loro anima "occidentale". Ciò non elimina dunque quella dualità che ritorna insistentemente a turbare l'identità, provocando un bipolarismo che la costringe a non essere mai *idem*, ma che continua a muoversi *tra due*, individuando due spazi, due poli che si avvicinano, si toccano talvolta, e pure rimangono distinti.

⁶⁴ "a source of cultural permeability and vulnerability that is a necessary condition for living together in-difference" (IEN ANG, "Together-in-difference: beyond diaspora, into hybridity", op. cit., p. 150).

⁶⁵ L'espressione *treaty ports*, tradotta in italiano come "porti dei trattati", fa riferimento alle aree portuali, in questo caso cinesi, forzatamente aperte al commercio internazionale in seguito ai trattati ineguali con cui le potenze europee danno inizio alla stagione imperialista in Cina. Tra questi il primo e più noto è il Trattato di Nanchino (1892), in seguito alla sconfitta cinese nella Prima Guerra dell'Oppio, con cui, tra gli altri, è aperto il porto di Hong Kong.

⁶⁶ "It is *sui generis*, fitting neither the overseas Chinese nor the ancestral Chinese mould. There is not the sense of distance from origins that one feels in an overseas Chinese proper, but neither is there the feeling of being hopelessly bogged down by that inescapable fabric of existence in China itself" (PAN Ling 潘翎, *Sons of the Yellow Emperor: The Story of the Overseas Chinese*, op. cit., p. 373).

⁶⁷ "[...] the balance between modernity and Chineseness, between moving with the times and remaining themselves" (PAN Ling 潘翎, *ibid.*, p. 374).

Nonostante, dunque, si assista ad una evidente evoluzione nel concetto di *chineseness*, che sfocia in un tentativo di annientamento, come quello portato avanti da Allen Chun, la sensazione è ancora che ad una fase distruttiva non faccia seguito una fase costruttiva, in grado di individuare una “via d’uscita per le persone come me”, riprendendo la domanda di Ouyang Yu⁶⁸, che approdi infine ad uno spazio unitario. Il concetto di *spazio* è qui inteso non in termini fisici, quanto teorici, quale contesto di riferimento identitario, il quale non può che rivelarsi mutevole nel momento in cui a muoversi sul suo palcoscenico si trovino i personaggi di cui si è parlato fino a questo momento. Pur nella sua mutevolezza, è necessario che esso si riconfiguri al di fuori di quello schema duale parso finora inevitabile e congenito a queste identità composite, per giungere ad un’ibridazione autentica, come auspicato dallo studioso del postcolonialismo Homi K. Bhabha, il quale ricorda che

è proprio l’“inter” – il crinale della traduzione e della negoziazione, lo spazio *inter-medio* – che porta il peso del significato della cultura: esso rende possibile iniziare a immaginare storie nazionali, anti-nazionaliste del ‘popolo’. Ed esplorando questo Terzo Spazio potremo eludere la politica delle dicotomie e apparire come gli altri di noi stessi.⁶⁹

È in questo spazio intermedio, fessura da cui sgorga il Terzo Spazio, che nel prossimo capitolo tenteremo di insinuarci, al fine di comprendere, guidati da Bhabha, come esso possa costituire una possibilità di riconcettualizzazione dell’identità cinese al di fuori della Cina, finalizzata ad una liberazione dalle persistenti catene della cinesità e della dualità. La speranza è quella di comprendere in che modo gli artisti cinesi contemporanei si siano mossi all’interno di esso, non di rado rigenerandolo, e soprattutto quale sia il potenziale creativo che scaturisce dal ricollocamento all’interno del Terzo Spazio, e ancor più dalla nascita al suo interno.

⁶⁸ Cfr. p. 27.

⁶⁹ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, tr. Antonio Perri, Roma: Meltemi Editore, 2001, p. 60.

Capitolo 2: Homi Bhabha e la teoria del Terzo Spazio

Teoricamente innovativo, e politicamente essenziale, è il bisogno di pensare al di là delle tradizionali narrazioni relative a soggettività originarie e aurorali, focalizzandosi invece su quei momenti o processi che si producono negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali. Questi spazi "inter-medi" costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie del sé – come singoli o gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società.⁷⁰

Le parole di Bhabha che si stagliano sulle prime pagine della sua opera più rappresentativa, *I luoghi della cultura*, costituiscono il necessario punto di partenza e al contempo una bussola costante durante tutto l'arco della dissertazione nella quale consiste questo secondo capitolo.

Di non facile comprensione, complice un linguaggio espressivamente articolato che sfocia talvolta nella cripticità, la teoria di Homi K. Bhabha⁷¹ è inserita all'interno di quella gamma di sistemi di pensiero, di carattere socio-politico e culturale, posizionati all'ombra del termine ombrello "studi post-coloniali". La riflessione di Bhabha prende le mosse proprio da una rianalisi del significato in sito all'interno di quel *post-* utilizzato, a partire dalla fine degli anni Sessanta, e ancor oggi in auge, per descrivere la condizione di occupare una posizione *al-di-là*, corrispondente ad una "sensazione di vivere ai confini del 'presente'".⁷² Eppure, è proprio il concetto di *presente* a trovarsi necessariamente al centro della nostra esistenza, e noi siamo immersi al suo interno, sbriciolando la sequenzialità storica dettata semplicemente da un rapporto causale tra gli eventi, ai fini della concezione di un presente inteso come il concetto benjaminiano di "adesso". Questo *adesso* trova la propria dimensione spaziale nel *confine*, designato da Bhabha come il luogo in cui una cosa inizia la sua essenza. Il confine, con le battaglie e le riappacificazioni che avvengono al suo interno, è così in grado di annebbiare le nozioni statiche e stantie di "modernità" e "tradizione", coinvolgendo in questo processo offuscante e decostruttivo le dicotomie cui uno pseudo-valore come quello della cinesità costringe. Bhabha individua, dunque, questo spazio di frontiera quale luogo di costruzione delle culture: il rapporto con un'alterità interna alla loro stessa attività di formazione consente, attraverso

⁷⁰ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, tr. Antonio Perri, Roma: Meltemi Editore, 2001, p. 12.

⁷¹ Homi K. Bhabha (n. Mumbai 1949): studioso di arte e letteratura e direttore del Centro studi umanistici dell'Università di Harvard, è uno dei principali teorici del postcolonialismo. Le sue riflessioni nel volume *The location of culture*, 1994 (*I luoghi della cultura*, 2001) sono influenzate dalla psicanalisi lacaniana e ruotano intorno al tema dell'articolarsi della differenza culturale e alla possibilità di ridefinire il canone della modernità occidentale attraverso la prospettiva degli studi postcoloniali. Un ruolo centrale nella sua analisi è ricoperto dalla teorizzazione di un "terzo spazio", un luogo teorico e simbolico dove gli antagonismi tra dominatori e dominati si annullano nel concetto di "ibridità culturale", che include la differenza e rappresenta il presupposto per un incontro costruttivo tra culture senza più gerarchie imposte. Tra le sue opere recenti: *Framing Fanon*, 2005; *The black savant and the dark princess*, 2006.

https://www.treccani.it/enciclopedia/homi-k-bhabha_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/

⁷² Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit. p. 11.

appunto tale condizione di *liminalità*, l'articolazione di pratiche culturali differenti (*different*).⁷³ L'aggettivo "differente" recita in Bhabha un ruolo molto più centrale ed oscuro di quello cui la lingua comune lo relega, rivestito di un significato che lo pone in contrapposizione a quello di "diverso": la necessità appena palesatasi di utilizzare la comparazione al fine di rischiarare la torbidezza di certi significati è indice di un'enigmaticità linguistica che rende imprescindibile esplicitare il significato di alcuni dei termini fondamentali del lessico utilizzato da Bhabha. Pertanto, questo secondo capitolo procederà con un andamento glossaristico attraverso il quale si tenterà di definire una sorta di "glossario bhabhiano", il quale non è meramente funzionale al sistema del Terzo Spazio, ma esso stesso elemento costituente e creativo del pensiero di Bhabha. Allo stesso modo, il Terzo Spazio non si limiterà ad accompagnarci, bensì sarà artefice e artefatto della riflessione artistica cui questa dissertazione è votata.

2.1. Glossario bhabhiano

Al fine di immergersi in quell' adesso che consentirà di approdare infine al Terzo Spazio bhabhiano, è utile innanzitutto far luce sull'atto attraverso il quale l'*oltre*, il "post-", traccia quel confine in cui l'adesso trova la propria dimensione: la *negazione*. Bhabha la definisce come "un ponte da cui la 'presenza' ha inizio perché cattura qualcosa del senso straniante che connota la ridislocazione della propria casa e del mondo – l'estraneità al domestico – condizione di tutte le iniziazioni extra-territoriali e transculturali".⁷⁴ All'interno e attraverso la negazione viene ad affermarsi dunque quella circostanza che accomuna, quantomeno in una fase iniziale, le identità postcoloniali di cui si parlerà nei prossimi capitoli, un principio di distacco e dislocazione. Non lontano da una concezione hegeliana, la negazione rappresenta uno stadio transitorio, certamente non definitivo, ma necessario, un'antitesi finalizzata al superamento della tesi iniziale all'interno di una progressione dialettica. Tale dinamico stato si concretizza in un altro dei concetti fondamentali del sistema di Bhabha, ovvero la sopracitata *estraneità al domestico*, la quale trova espressione verbale molto più efficace e rappresentativa nell'originale inglese *unhomeliness*, designante appunto la negazione (*un-*) di quel senso di appartenenza al reame dell'*homely*: in seno al domestico, improvvisamente invaso dalla storia e dal mondo, non è più possibile distinguere il privato dal pubblico, il personale dal comune, che si fondono dando adito ad un vertiginoso disorientamento. Attraverso l'esistenza all'interno e all'esterno di questa condizione, è possibile condurre una ricerca proficua di quelle ambivalenze e

⁷³ Homi K. BHABHA, "The Third Space", in RUTHERFORD Jonathan (a cura di), *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart, 1990, pp. 210-211.

⁷⁴ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit. p. 22.

ambiguità che caratterizzano la *rappresentazione* culturale, constatare la fragilità delle pareti domestiche, per giungere infine ad uno spazio inter-medio del tutto personale e individuale.

Le pendici che in questo spazio identitario trovano la vetta sono rappresentate da due nozioni che ricorrono in Bhabha, a superamento di quella *negazione* che da stadio intermedio del processo dialettico bhabhiano diviene momento iniziale del processo di attuazione della presenza: *negoziazione* e *traduzione*. Il primo termine è esplicitamente posto in relazione antitetica rispetto all'atto negativo, quale catalizzatore dei processi ambivalenti di produzione di significato, risultato dell'incontro-scontro tra elementi oppositivi e antagonistici. La negoziazione produce non solo una disseminazione delle culture considerate "tradizionali", che porta ad una conseguente situazione di dislocamento degli individui, ma interviene anche nella concretizzazione di una fase sintetica di costruzione di identità culturali nuove.⁷⁵ Sul lato opposto del medesimo crinale, compartecipante nel sostenere questa montagna, è la *traduzione*, atto eternamente condannato ad una condizione di irrisolvibilità e liminalità, "l'*elemento di resistenza* nel processo di trasformazione"⁷⁶ in cui è necessariamente coinvolto ciascun oggetto politico. Essa rappresenta un processo che esige una fase di alienazione dell'oggetto rispetto a se stesso, ai fini di un'oggettivazione del significato culturale dell'oggetto stesso. Traduzione non è un semplice stratagemma imitativo, ma un

modo malizioso e spiazzante di imitare un originale in modo tale che la priorità dell'originale non sia rafforzata se non dal fatto stesso che esso possa essere simulato, copiato, trasferito, trasformato, reso simulacro e così via: "l'originale", dunque, non è mai finito o completo in sé.⁷⁷

Michel Callon individua quattro momenti, in rapporto sequenziale tra loro, all'interno del percorso traduttivo inteso come processo durante il quale l'identità degli attori, le possibilità d'interazione e i margini di manovra sono negoziati e delimitati: il primo di essi, definito *problematization*, "problematizzazione", conferisce ad una circostanza le sembianze di un problema, al fine di rendere gli attori al suo interno degli elementi indispensabili; la seconda fase, denominata *interessement*, traducibile come "interessenza", "interposizione", definisce e stabilisce l'identità degli attori alla luce di tale problematizzazione; il terzo momento è quello dell'*enrolment*, "arruolamento", ovvero il processo in cui gli attori ricoprono un ruolo, cui segue l'associazione degli stessi all'interno di una rete di cooperazione; infine la fase di *mobilization*, "mobilitazione", la quale si concretizza

⁷⁵ Karin IKAS e Gerhard WAGNER, "Introduction", in IKAS Karin e WAGNER Gerhard (a cura di), *Communicating in the Third Space*, New York: Routledge, pp. ix-xiv.

⁷⁶ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit. p. 309.

⁷⁷ "[...] a way of imitating, but in a mischievous, displacing sense - imitating an original in such a way that the priority of the original is not reinforced but by the very fact that it can be simulated, copied, transferred, transformed, made into a simulacrum and so on: the 'original' is never finished or complete in itself" (Homi K. BHABHA, "The Third Space", op. cit., p. 210).

nell'assunzione dei diversi ruoli rappresentativi, e conseguente azione sulla base di questi.⁷⁸ La pratica della traduzione, in concomitanza con quella della negoziazione, si manifesta all'interno dei processi di *traduzione culturale* (*cultural translation*) che interessano necessariamente tutte le forme culturali.

Se stabilire in questo contesto una definizione univoca e univocamente accettabile di *traduzione culturale* è impresa ardua, tuttavia permane l'importanza di mettere in luce le dinamiche che con essa e in essa interagiscono: Bhabha all'interno di "The Third Space" prende posizione in modo estremamente deciso, dichiarando che tutte le forme di cultura sono in vicendevole relazione, poiché rappresentano "significanti di attività simbolica".⁷⁹ Attraverso il processo traduttivo, esse agiscono come pratiche interpellative, le quali, attraverso il coinvolgimento di attori differenti in vicendevole interrogazione, contribuiscono alla produzione simbolica e alla costituzione di soggetti, di cui è testimonianza l'esistenza stessa delle forme di cultura – significanti dell'attività simbolica.

La traduzione culturale si rende difficilmente prescindibile nel contesto della *diversità culturale*, che Bhabha, come accennato in precedenza, definisce in rapporto antitetico rispetto alla *differenza culturale*, allo stesso modo in cui in antitesi si trovano solido e fluido, statico e dinamico, stasi e mutamento. Pur riconoscendone l'effettiva esistenza e rilevanza, la *diversità culturale* è inserita all'interno di un'ottica non dinamica che, seppur potenzialmente creativa, è inconciliabile con il modello bhabhiano. Essa è oggetto epistemologico, oggetto di conoscenza costituito da contenuti predefiniti; nonostante la sua capacità di dar vita alle nozioni di "multiculturalismo", "cultura dell'umanità" o "scambio culturale", questa tuttavia fallisce nel momento in cui è esulata dal contesto del relativismo. Posta al cospetto dell'astrazione, non è dunque in grado di superare la prova dell'universalizzazione. Nel tentativo di considerare quale potrebbe essere una definizione universalmente accettabile di *diversità culturale* ci si scontrerebbe inevitabilmente con un'impresa impossibile, poiché ogni definizione proposta non può che presupporre un punto (spazio-temporale) di partenza, che è la cultura del soggetto stesso, alla luce della quale vengono stabiliti punti di diversità rispetto alle altre. Tale definizione non è in grado di soddisfare la necessità di una totale decostruzione del sé in quanto oggetto pensante: ciò che si richiede ad una definizione universalmente valida, o quantomeno accettabile, è che essa si presti alla sostituzione del sé con qualsiasi altra persona. Contrariamente, la *diversità culturale* si manifesta nella "rappresentazione della retorica radicale di culture totalizzanti, che vivono non macchiate dall'intertestualità dei loro luoghi storici, al riparo dell'utopia di una memoria mitica di un'unica identità collettiva",⁸⁰ non dissimile dalla

⁷⁸ Cfr. Michel CALLON, "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay", in *The Sociological Review*, vol. 32, 1984: 196 - 233.

⁷⁹ Homi K. BHABHA, "The Third Space", op. cit. p. 209.

⁸⁰ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit. p. 55.

pericolosamente statica nozione di *cinesità* comunemente condivisa all'interno della RPC, di cui si è trattato nel primo capitolo.

Terreno fertile per la dissertazione di Bhabha è invece il concetto di *differenza culturale*⁸¹, che egli stesso definisce come “processo di significazione attraverso il quale le affermazioni *della* cultura o *sulla* cultura differiscono, distinguono e autorizzano il prodursi di campi di forza, riferimento, applicabilità e capacità”.⁸² La differenza culturale, nella sua azione di *differire*, “dissemina” e “disperde” l’ambivalenza dell’autorità culturale nel momento della sua stessa *enunciazione*: l’effetto di tale enunciazione è dunque una problematizzazione delle divisioni binarie che caratterizzano la struttura culturalmente essenzialista del modello nazionale tradizionale (passato-presente, tradizione-modernità), da cui si scinde la sfiducia, o, con le parole di Bhabha, “la necessaria negazione della certezza”⁸³ rispetto allo sviluppo di nuovi significati e strategie culturali strumentali alla pratica di dominio e di resistenza. Le parole dell’autore stesso sono, in questo caso, le più eloquenti nel rendere chiaro il significato e il valore della *differenza culturale*: “è il processo dell’*enunciazione* della cultura come ‘conoscenza/conoscibile’,⁸⁴ fonte di autorità e strumento che asseconda la creazione di sistemi di identificazione culturale”.⁸⁵ La partita in atto non si gioca nell’arena del tempo vuoto omogeneo della comunità nazionale tra polarità e pluralità, ma all’interno delle discrepanze tra significati e valori che le diversità (culturali) producono; su questo campo di gioco, che è lo spazio marginale e scisso della società nazionale, avviene quel processo di interpretazione culturale che emerge nella “confusione del vivere”: l’*ibridità*.

Bhabha, attraverso il materiale fluido della *differenza culturale*, tenta di dar forma ad una nuova concezione di “cultura *internazionale*”, che si distacchi da quella *diversità* delle culture su cui si fonda ad esempio la concezione esotistica di “multiculturalismo”, e che poggi invece sulle fondamenta mai sterilmente fisse, ma sempre creativamente duttili dell’*ibridità*. Questo termine *hybridity*, “ibridità”, seppur ugualmente riferibile all’aggettivo “culturale”, detiene un’accezione ben diversa da quella del suo simile (eppure non sinonimo) *hybridization*, “ibridazione”. Bhabha difatti prende precauzionalmente le distanze dall’idea di “ibridazione culturale”: spesso ritenuta ambigua a causa di quella che è condizione innegabile ed ontologica del concetto stesso di cultura,

⁸¹ L’attributo “differente” (*different*) in Bhabha riprende il neologismo di matrice derridiana *Différance*, nato dalla necessità di indicare che la significazione linguistica è resa possibile da un persistente movimento decostruttivo (negativo-produttivo) di differenza (*differing-deferring*) tra i segni.

⁸² Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit. p. 55.

⁸³ “the necessary negation of the certitude” (Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994, p. 35).

⁸⁴ Interessante è notare che il termine utilizzato nell’opera originale, *knowledgeable*, metta in luce, anche attraverso la messa in evidenza del suffisso derivativo *-able*, l’aspetto potenziale, e dunque la capacità dinamicamente creativa della cultura all’interno del paradigma della *differenza culturale* bhabhiana.

⁸⁵ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit. p.54.

necessariamente germinata da contatti, scambi, relazioni con altre simili, essa si configura come il risultato di un processo di sintesi, che dà origine a una nuova cultura (si rifà in questo senso all'utilizzo del termine in campo scientifico, quale formazione di un nuovo organismo attraverso l'incrocio di elementi o specie diverse). A fondamento dell'universo bhabhiano è invece l'*ibridità*, definita da lui stesso come "la confusione del vivere, perché sospende la rappresentazione della pienezza di vita"⁸⁶: attraverso la cripticità del proprio linguaggio, Bhabha conferisce all'ibridità una capacità trasformativa e al contempo sovversiva. Essa rappresenta una possibilità di trasformazione per il soggetto postcoloniale discriminato, il quale in essa è in grado di attuare un'assunzione attiva dell'identità coloniale proprio attraverso quegli stessi mezzi che l'hanno reso *discriminato*. In tal senso l'ibridità è un mezzo contro-discorsivo e contro-narrativo attraverso cui attuare la messa in discussione e, potenzialmente, la sovversione del potere coloniale; le modalità con cui ciò avviene emergono in modo chiaro dalle parole di Pandolfi, all'interno della raccolta di saggi, a cura dello stesso Bhabha, dal titolo *Nazione e narrazione*:

(l'ibridità come terzo spazio) incomincia quando il discorso dell'autorità coloniale perde il controllo univocale e trova in se stesso tracce del linguaggio dell'altro in modo da essere portatore di quei saperi 'altri', rifiutati e messi in disparte, ma che pian piano mineranno la stessa struttura portante dell'autorità.⁸⁷

Se dunque l'ibridità è riconosciuta come una caratteristica immanente delle culture, risultato di un processo di identificazione nell'Altro che è continuamente in atto, la sua importanza non è la capacità, che si è riconosciuta precedentemente all'ibridazione, di tracciare due momenti-luoghi originari, da cui ne emerge un terzo, bensì quella di *essere* essa stessa il Terzo, che rende possibile il generarsi di altre posizioni.

In merito alla questione del "terzo" (*the third*) è interessante osservare come esso sia paradigmatico della condizione postcoloniale e contemporanea, attraverso l'analisi che ne fanno Ika e Wagner all'interno del saggio "Postcolonial Subjectivity and the Transclassical Logic of the Third".⁸⁸ Una "logica del terzo" è resa necessaria nella contemporaneità al fine di superare i due momenti oppositivi, che trovano rappresentazione emblematica nel rapporto schiavo-padrone: essi non sono determinati che da una reciproca *negazione*, fase poco più che embrionale del processo di decostruzione della dicotomia in cui il mondo (non solo quello postcoloniale) è incatenato. In tale rapporto lo schiavo è definito come "non-padrone" e il padrone è definito come "non-schiavo",

⁸⁶ Homi K. BHABHA, "DissemiNazione: tempo, narrativa e limiti della nazione moderna", in BHABHA Homi K. (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma: Meltemi, 1997, p. 502.

⁸⁷ Mariella PANDOLFI, "L'altro sguardo e il paradosso antropologico" (introduzione all'edizione italiana), in BHABHA Homi K. (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma: Meltemi, 1997, pp. 18-19.

⁸⁸ Karin IKAS e Gerhard WAGNER, "Postcolonial Subjectivity and the Transclassical Logic of the Third", in IKAS Karin e WAGNER Gerhard (a cura di), *Communicating in the Third Space*, New York: Routledge, 2009, pp. 96-103.

formule in cui sono condensate certamente relazioni di potere effettive, vere, materiali, che tuttavia essenzializzano i soggetti arrestandosi alla fase tetica, o tutt'al più antitetica, della negazione, atrofizzando un processo dialettico che è necessario invece proceda verso la propria fase sintetica. Nella fuoriuscita da questo sistema, la logica del “terzo” più che imporsi s’insinua dal basso, come valore *alter-nativo*, “né l’Uno [...] né l’Altro [...], ma qualcos’altro accanto a essi, qualcosa che contesta i termini e i territori di entrambi”.⁸⁹ La lingua italiana, in cui si esprime questa riflessione, si ritrova qui carente di termini per esprimere la differenza tra *other* ed *else*, che sfortunatamente si ritrovano entrambi a confluire nella parola “altro”. È necessario, pertanto, mettere in evidenza che all’intrinseco carattere relativo di *other*, che risulta in una natura esclusiva del termine, Bhabha contrappone *else*, neutro, valido in modo indipendente, e pertanto utile nella fuoriuscita dalla dualità *One-Other*. Le culture, dunque, sono costituite attraverso e in relazione a quella alterità (intesa come *eloseness*) interna alla loro stessa attività di formazione simbolica: ciò le rende strutture *de-centrate* e *dif-fereenti*, e per questo in grado, attraverso tale dislocamento, di un potenziale creativo incommensurabile. All’interno della condizione liminale, caratteristica dei soggetti postcoloniali, è inscritto il concetto di *Terzo Spazio*, di cui si tratterà in modo approfondito nel paragrafo seguente.

2.2. Terzo Spazio

Definire in modo univoco il concetto di *Terzo Spazio*, con modalità glossaristiche quali quelle che si sono utilizzate all’interno dei paragrafi precedenti, rappresenta un’iniziativa ostica a causa della natura stessa di tale idea: essa resiste strenuamente ad una “de-finizione”, nel suo significato radicale di demarcazione di confini, imposizione di limiti, i quali concorrono ad una sensazione di fissità, nemesi cui il Terzo Spazio tenta di opporsi. Al contempo una presunta “uni-vocità” di questa definizione coadiuverebbe con ogni probabilità il soffocamento di quella pluralità di voci *differenti* che popolano, modellano, creano il Terzo Spazio. Lo stesso Bhabha evita, od omette, di fornire una descrizione aforistica del tassello centrale alla propria teoria, lasciando piuttosto che essa traspaia attraverso le sue stesse manifestazioni.

Nonostante l’immediato elemento significante “Terzo Spazio” rimandi, nella sua apparenza, esclusivamente ad una dimensione *spaziale*, tuttavia il suo significato comprende una dimensione *temporale* imprescindibile ai fini della sua comprensione. È pertanto dall’analisi di queste coordinate che prenderà le mosse la riflessione che segue.

⁸⁹ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 46. In merito a questo estratto, si ritiene importante riportare il testo originale in lingua inglese, poiché più efficace nella distinzione tra *other* ed *else*, di quanto non sia la traduzione italiana di Perri: “[...] neither the One nor the Other but something else besides that contests the terms and territories of both” (Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, op. cit., p. 46). Una proposta di traduzione alternativa per il termine *else* potrebbe essere forse quella di “qualcosa d’altro”, in grado quantomeno di rendere i due riferimenti tra loro distinguibili.

Spazio e tempo nel pensiero di Bhabha si fondono in modo indistinguibile, turbinando in una coltre di fumo infittita dal mezzo della parola, che l'autore rende densa, trasformando essa stessa nell'oggetto di cui è tramite, concentrandola di significati ambigui, flessibili, pregnanti. È questa la ragione principale per cui in questa sede si è deciso di procedere come all'interno di un giardino di parole, di cui scoprire e studiare la botanica, ed è per la stessa ragione che anche l'analisi del Terzo Spazio prenderà principio dal suo elemento più semplice: la parola. Se alla logica del "terzo" si è accennato nella sezione precedente,⁹⁰ l'elemento spaziale, a causa di una naturale inclinazione a ricondurlo ad una dimensione prettamente fisica, provoca non di rado incomprensioni e fraintendimenti rispetto ai significati contenuti all'interno del significante "spazio". L'istintiva tendenza che l'abbinamento dei termini "terzo" e "spazio", all'interno del contesto postcoloniale, sollecitano è spesso quella di considerare il Terzo Spazio come una modalità per riferirsi a luoghi di frontiera fisici in cui forze plurime interagiscono e confliggono, dando vita a microcosmi che tendono a ricalibrare e riequilibrare i grandi discorsi identitari di carattere coloniale. Ebbene, non è possibile negare che tali dinamiche abbiano in effetti una parte, di generanti o di generati, all'interno del Terzo Spazio, e anzi lo stesso Bhabha riconosce che sia significativo il fatto che tali processi vengano a svilupparsi proprio a partire dal mondo postcoloniale: questo è da intendersi come luogo del "trans-nazionale", spazio di "trans-izione", dunque sottoposto ad una perenne attività di spostamento. Il valore della prospettiva postcoloniale quale elemento d'induzione del moto "terzo-spaziale" risiede nella sua capacità di rappresentare e valorizzare gli spazi culturali dinamici di cambiamento culturale, all'interno dei quali si muovono identità mutevoli: allontanandoci da una concezione di "spazio" e di "luogo" nella sua accezione meramente fisica, la liminalità diviene luogo dell'*oltre*, corrispondendo non solo ad una dimensione spazio-temporale, ma all'atto di rifiuto, da parte degli attori in causa, delle strutture egemoniche predefinite, volto all'occupazione di uno (o molteplici) di quegli spazi eterogenei in cui avvengono quei processi di negazione-negoziiazione-creazione di nuove narrazioni identitarie.⁹¹ Attraverso questa prospettiva è possibile cessare di individuare il luogo della differenza culturale all'interno del contesto della *pluralità*, nel tentativo di situarlo invece nello spazio liminale di negoziazione che è il confine della *traduzione culturale*: è attraverso questa azione che il migrante, situato in questo spazio inter-medio (*in between*), diviene agente fondamentale in quel processo di superamento degli approcci assimilazionisti, o peggio, di quelli razzisti, che perpetuano l'idea di una sorta di *stadio* ultimo, definitivo, supremo nella trasmissione del contenuto, in favore di quel "processo ambivalente di scissione e ibridità che caratterizza l'identificazione con la differenza della

⁹⁰ Cfr. pp. 35-36.

⁹¹ Kalua FETSON, "Homi Bhabha's Third Space and African identity", in *Journal of African Cultural Studies*, vol. 21, no. 1, 2009, p. 25.

cultura".⁹² Continuando in quel processo di esplicazione del Terzo Spazio in allontanamento dall'elemento geografico, che pure ne è parte, Bhabha ne esprime una rappresentazione indiretta, eppure assolutamente efficace nel suo intento rappresentativo, attraverso l'analisi del *non-detto*, corrispondente a quanto viene colto al di fuori della frase esplicitamente espressa:

lo spazio della non-frase non è il regno di un'ontologia negativa: non è qualcosa che sta *prima* della frase, ma qualcosa che *avrebbe potuto* accedere allo statuto di frase e tuttavia si situa *fuori di essa*".⁹³

Il luogo in cui il Terzo Spazio si situa, come pure, si vedrà più avanti, il suo tempo, è quello del *potenziale*: quando si afferma che la *non-frase* si localizza "fuori-dalla-frase", essa non è da intendersi in polare antitesi rispetto alla frase stessa, quanto, in senso spaziale e temporale, come frase eccentrica, "fuori dal centro", ai margini, e pertanto inter-media. L'"al-di-fuori" diviene allora, scisso da una dimensione meramente spaziale, l'elemento costitutivo del significato, il sottile confine che tange occasionalmente il discorso altrui. In tal senso, è possibile affermare che ogni frase e, per estensione ogni forma di manifestazione attualizzata, possiede una potenzialità intrinseca che la definisce in modo complementare. Prendendo in prestito per un istante l'immagine dicotomica che vede affrontarsi centro e confine e lasciandola rispecchiare negli elementi rispettivamente di "frase" e "non-frase", quanto è doveroso constatare è la necessità di riconoscere che ogni centro non si definisce in se stesso, ma per mezzo dei margini, i confini che ne costituiscono l'intrinseca potenzialità cui si accennava in precedenza. Il *confine* è il luogo fisico che Bhabha individua in termini tanto concreti quanto simbolici, quale spazio dell'inter-medio, all'interno del quale sono iscritte le dinamiche interstiziali della differenza culturale. Il confine, lo spazio marginale, e dei "marginali", diviene lo spazio da cui deriva un decisivo intervento di sovversione nei confronti dei discorsi di giustificazione della modernità, iscritti all'interno di una logica progressivista e omogenizzante, i quali, in nome di un presunto interesse nazionale o di una difesa a sfondo etnico, tentano di razionalizzare tendenze autoritarie e normalizzatrici nei rapporti tra culture.⁹⁴ La liminalità del confine al contempo crea le condizioni che consentono agli individui di occupare spazi eterogenei in cui negoziare le narrative delle mutuali esistenze, spazi *particolari* (in diretta antitesi all'idea di spazi *generali*) in cui far germinare differenti identità e significati.

L'elemento spaziale del Terzo Spazio s'intreccia e si fonde, fino ad essere indistinguibile da esso, con l'elemento temporale, non solo costituente, ma effettivo agente eversivo e sovversivo all'interno del sistema postcoloniale, inizialmente, per insinuarsi in modo incontrastato nella globalità.

⁹² Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 311.

⁹³ BHABHA, *ibid.*, p. 252.

⁹⁴ In quest'ottica risulta difficile risparmiarsi d'inserire l'idea di *Zhongguo xing* 中国性 propugnata dall'autorità governativa della RPC.

In apertura di capitolo, nel tentativo di introdurre il Terzo Spazio fornendo sommarie coordinate spazio-temporali, si era accennato a quel *presente*, che è centro della nostra esistenza, ma soprattutto al centro del quale ci troviamo irrimediabilmente immersi. Se ne era parlato in particolare nella sua accezione benjaminiana di *adesso*, demolitrice della sequenzialità storica che tenta di incatenarlo nella relazione causale tra gli eventi. La dimensione temporale del Terzo Spazio sembra configurarsi come un *essere-nel-presente*, o molto più direttamente *essere-presente*, il trovarsi in punta di piedi sul confine di se stessi. È una soglia temporale, un restare in equilibrio sul capello dello “stare per”, che trova, nell’opinione di chi scrive, una rappresentazione iconografica efficace, ai fini della comprensione, nel *kairos* (καῖρός). Nella tradizione greca, esso rappresenta la personificazione e divinizzazione del cosiddetto “momento opportuno”; tuttavia, tale traduzione risente di un grave scarto, dovuto non solo ad una sua indissolubile, e pertanto difficilmente trasponibile, interdipendenza con la natura greca, ma anche e soprattutto per una paradossalmente coerente difficoltà nel rintracciarne l’etimologia, in merito alla quale mi limiterò a riportare le ipotesi più diffuse, secondo le quali le radici del termine sarebbero da ricercarsi nei verbi κεράννυμι, “mischiare”, κρίνω, “dividere”, o κείρω, “tagliare”. Lungi dalla volontà di chi scrive il tentativo di intessere in questa sede una digressione sulle radici etimologiche e conseguenti difficoltà traduttologiche di *kairos*, quanto si vuole mettere in luce è la sfuggevolezza ad esso intrinseca anche da un punto di vista linguistico. Facendo ritorno, dunque, alla dimensione temporale del Terzo Spazio, il *kairos* è proficuo ai fini di una sua rappresentazione visiva: il *presente* bhabhiano si trova efficacemente sintetizzato nel giovane efebico con ali ai piedi, ciuffo sulla fronte, e capelli rasi alla nuca, nella prima raffigurazione bronzea che ne fa Lisippo (IV sec. a.C.), cui si aggiungono in seguito gli elementi delle ali agli omeri, del rasoio e della ruota.⁹⁵ L’estetica del *kairos* risponde ad un’idea di istantaneità, fugacità, una precarietà propria di quel momento opportuno, che è meno di uno sfuggevole istante all’interno del *chronos* (χρόνος), il tempo cronologico, caratterizzato da quella sequenzialità cui Bhabha contrappone la temporalità del *presente*.

Oggi dobbiamo confrontarci non con la mano morta della storia che recita i grani di un tempo sequenziale come un rosario, tentando di stabilire serie di connessioni causali, ma con la distruzione, nel corso omogeneo della storia, di quel momento monadico che – lo descrive Walter Benjamin – “fonda così un concetto di presente come quell’*adesso*”.⁹⁶

La dimensione temporale di quell’*adesso* è realizzabile attraverso un ripensamento in merito alla nostra concezione di un tempo omogeneo, la quale rappresenta l’ennesimo strumento di deprivazione

⁹⁵ Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/kairos_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/.

⁹⁶ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 15.

di quella possibilità di racconto delle particolarità culturali che squarciano la tela della narrativa dominante. A tale temporalità Bhabha contrappone il concetto di *scarto temporale* (*time-lag*) definito, per mezzo della consueta cripticità che ne caratterizza il linguaggio, come “il momento in cui l’ostacolo della visione stereotomica occidentale si trasforma per dar vita ai confini, coestensivi e occasionali, del ri-posizionamento e della re-inscrizione”.⁹⁷ Tentando di dispiegare le grinze del linguaggio bhabhiano, il concetto di *time-lag* è concepibile come una forma di ritardo in grado di creare una frattura interruttiva all’interno dello scorrere del tempo inteso come flusso lineare in direzione del progresso, e attraverso tale faglia rendere manifesta l’esistenza di soggetti che non hanno partecipato alla storia della modernità, nel modo in cui essa è concepita dalla narrativa dominante. Esso rappresenta temporalmente ciò che l’“al-di-fuori”⁹⁸ rappresenta spazialmente: si tratta di uno spazio-tempo di identificazione simbolica, che plasma l’arena dell’intersoggettività in cui emergono quelle strategie d’azione del subalterno in grado di negoziare la propria autorità per mezzo di un processo ambiguo di scucitura e adesione. La temporalità disgiunta di tale scarto temporale consente, grammaticalmente, un ritorno del soggetto postcoloniale al ruolo di agente: *chi* e *cosa* divengono contingenti, ed è questa contingenza che rende possibile il processo di individuazione. Lo scarto coloniale, dunque, rende presente il procedere del passato, non in un’ottica passatista che si volge indietro verso l’origine, né in un recupero di questa al fine di ricondurla all’interno della linearità progressista, bensì alla luce di un “passato proiettivo” (*projective past*), termine coniato da Bhabha al fine di esprimere una sorta di futuro anteriore, all’interno del quale il discorso postcoloniale

può essere iscritto come forma di narrazione storica dell’alterità che esplora forme di antagonismo sociale e contraddizioni non ancora adeguatamente rappresentate, identità politiche nell’atto stesso del loro essere formate, enunciazioni culturali nell’atto stesso di ibridazione, nel processo di traduzione e trasvalutazione delle differenze culturali.⁹⁹

Il passato proiettivo contribuisce, nel presente, a cancellare una concezione mitologica del passato legata all’idea di progresso e incatenata dai binarismi della sua logica culturale, costringendo ad una messa in discussione dell’identità di ognuno, e ad un conseguente sgretolamento della concezione dolmenica dell’io, mettendone in luce l’intrinseca fragilità.

Le dimensioni spazio-temporali che finora si è tentato di descrivere trovano esplicitazione verbale, secondo Bhabha, nella cosiddetta *scissione enunciativa*. Con il termine *scissione enunciativa* lo studioso fa riferimento ad un fenomeno del pensiero di Lacan che prevede la scissione fra il

⁹⁷ BHABHA, *ibid.* p. 255.

⁹⁸ Cfr. p38.

⁹⁹ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 349.

soggetto della proposizione e il *soggetto dell'enunciazione*¹⁰⁰: quest'ultimo, non rappresentato esplicitamente all'interno dell'enunciato, è tuttavia l'elemento che attesta l'inserimento dello stesso in un contesto culturale spazio-temporalmente specifico. Pertanto la scissione del soggetto dell'enunciazione demolisce l'idea di una comunicazione fatta semplicemente dall'Io e dal Tu esplicitati nell'enunciato, mettendo in luce invece la necessità che, ai fini della produzione di significato, questi ultimi siano immersi all'interno non solo della condizione generale che è il linguaggio, ma soprattutto all'interno della "specifica implicazione dell'enunciato in una strategia performativa e istituzionale della quale esso non può 'in se stesso' esser conscio".¹⁰¹ L'imprescindibilità del passaggio di questi due luoghi (Io e Tu) attraverso un Terzo Spazio, mette in atto, da un punto di vista temporale, la distruzione della logica diacronica ed evolucionistica di tempo che, secondo Bhabha, è strumento attraverso il quale è conferita autorità al soggetto detentore di una supposta conoscenza culturale. Ciò che, per mezzo della formulazione della sopracitata temporalità, si tenta di demistificare è l'idea che il valore della cultura in quanto oggetto di studio (e in generale di qualsiasi processo analitico culturale) sia da ricercarsi nella sua capacità costruttiva di un'impalcatura, seppur ramificata, fatta di idee interconnesse da un rapporto causale di determinazione, verso l'orizzonte del progresso e dell'evoluzione, che permetta l'organizzazione di una struttura unitaria e generalizzata/generalizzante. Bhabha auspica invece un abbandono di tale concezione della significazione culturale, al fine di abbracciare quella dell'*instabilità*, a partire dalla quale la cultura nazionale stessa "si articola come una dialettica di varie temporalità – moderna, coloniale, postcoloniale, 'nativa' – che non può essere una conoscenza stabilizzata con l'atto della propria enunciazione che è sempre contemporanea all'atto".¹⁰² All'interno del reame dell'*instabilità*, il processo di scissione non si limita a destabilizzare la concezione di individuo, ma anche quella di nazione, all'interno della quale germina l'eterogeneità della popolazione. Il concetto stesso di *nazione* diviene dunque spazio-tempo di significazione in cui nozioni statiche ed essenzialistiche come quella di "cinesità" non possono che appassire, soffocate dalla scissione che vede il *Sé/Stesso*¹⁰³ nazionale (nazionalista), semplicemente alienato all'interno del suo stesso processo autogenerativo, *uno* (e non *lo*) spazio di significazione marginale. Tale processo, necessario e inevitabile, si inserisce all'interno delle dinamiche che costituiscono il concetto di *DissemiNazione (DissemiNation)*.

¹⁰⁰ Lacan sostiene che il soggetto è inevitabilmente scisso in "soggetto dell'enunciazione", corrispondente all'Io parlante, e il "soggetto della proposizione", corrispondente all'Io che rappresenta il soggetto della frase (*énoncé*).

¹⁰¹ BHABHA, *ibid.*, p. 57.

¹⁰² BHABHA, *ibid.*, p. 212-213.

¹⁰³ Bhabha utilizza il termine *Sé/Stesso (It/Self)*, "barrato", o meglio, in termini bhabhiani, "scisso" al fine di esprimere quella scissione interna alla nazione stessa, estraendola da quella condizione, unitaria e monolitica, di *Sé (selfhood* in originale), in opposizione all'alterità delle altre nazioni.

La Disseminazione si presta a costituire il punto di partenza e quello di arrivo nel discorso del Terzo Spazio: esso rappresenta innanzitutto il fondamentale riconoscimento della labilità dell'idea di nazione quale elemento statico limitato alla dimensione orizzontale. Tale concetto contribuisce al e costituisce il ripensamento dell'idea di popolo-nazione, la quale, secondo Bhabha, non può più permettersi di essere concepita come evento nel procedere di un tempo sequenziale, costituendo l'inizio o la fine della narrazione nazionale. Essa piuttosto rappresenta "il sottile spartiacque che corre fra i poteri totalizzanti del sociale e le forze che manifestano un più specifico orientamento verso interessi contrastanti e ineguali, e verso differenti identità all'interno della popolazione".¹⁰⁴ Una temporalità unica, univoca e sequenziale non è più sufficiente a contenere un popolo, che deve essere ripensato all'interno di un doppio tempo, e, conseguentemente, come interprete di un doppio ruolo: se infatti esso è "oggetto" storico di una pedagogia nazionalista, fondata sul conferimento di un'autorità fantoccia ad una presunta comunanza di origini, è necessario tuttavia che gli si riconosca il valore di "soggetto" di un processo di significazione in cui, eliminando qualunque totemica presenza anteriore, metta in atto la vitalità ontologicamente propria del *popolo*, quale effettivo fautore della vita nazionale. A tali ruoli del popolo-nazione corrispondono due temporalità scisse, che Bhabha fa coincidere con i due aspetti chiave tramite i quali avviene la narrazione della nazione: ad una temporalità continuativa e cumulativa corrisponde l'aspetto del *pedagogico*, mentre ad un tempo di tipo ripetitivo e ricorsivo corrisponde il *performativo*.¹⁰⁵ Può essere utile considerare tale sistema come la configurazione di due tritici, i quali, posti in parallelo, giungono a definire in modo efficacemente completo l'idea di popolo-nazione: da una parte il popolo come "oggetto", manifestazione del pedagogico all'interno di un tempo continuativo; dall'altra il popolo come "soggetto", e pertanto non solo e non tanto *risultato* dell'atto performativo, quanto diretto *agente* dell'atto stesso, caratterizzato da un tempo ripetitivo. L'oggettificazione del popolo è il risultato di quell'aspetto pedagogico che trova autorità nello pseudo-valore della tradizione, catalizzatore di una narrazione nazionale che alimenta un eterno processo di autogenerazione.¹⁰⁶ L'intervento del performativo all'interno di questo processo autogenerativo mette in crisi il suo dominio, generando quella scissione interna che Bhabha tramuta nell'immagine verbale del *Sé/Stesso* barrato, di cui si è

¹⁰⁴ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 204.

¹⁰⁵ Il *pedagogico* è inteso da Bhabha come la tradizione statica tramite la quale l'autorità nazionale si autodefinisce e autogenera. Al contrario il *performativo* costituisce l'effettivo agire del popolo, il quale non solo vive *all'interno della* nazione, ma soprattutto vive *la* nazione.

¹⁰⁶ A tal proposito il rimando è al testo di Hobsbawm e Ranger dal titolo *L'invenzione della tradizione*, nel cui capitolo introduttivo viene fornita una tanto lapidaria quanto illuminante definizione di ciò che s'intende con "tradizione inventata": "Per «tradizione inventata» si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato" (Eric J. HOBSBAWM e Terence RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Torino: G. Einaudi, 2002, p. 3).

parlato nel paragrafo precedente. Nella tensione fra il pedagogico e il performativo s'inserisce dunque la concezione bhabhiana di nazione, in una rappresentazione ambivalente e vacillante che non dovrebbe più lasciare spazio ad alcuna ideologia nazionalista che rivendichi un'autorità di tipo trascendente o metafisico: l'inversione della narrativa della nazione, attraverso il performativo, ha invertito secondo Bhabha anche le posizioni di narrante e di narrato. Premettendo che l'idea di una vera e propria *inversione* possa forse rappresentare un'utopia, quanto è indiscutibilmente necessario riconoscere è che l'emergere dalla marginalità del popolo ha quantomeno dissestato i confini della nazione, i quali “si trovano costantemente dinanzi a una duplice temporalità [...]: il processo di identità costituito da una sedimentazione storica (il pedagogico), e la perdita di identità nel processo di significazione dell'identificazione culturale (il performativo)”.¹⁰⁷ Risultato di tale, fruttifera instabilità è che il percorso avente quale propria meta l'identificazione culturale si trovi, passando attraverso la Disseminazione, in bilico tra l'abisso della perdita dell'identità e quello dell'“indeterminabilità culturale”¹⁰⁸.

Il tentativo di Bhabha, attraverso la teoria del Terzo Spazio, è dunque un superamento dialettico di tale condizione, risultante nel riconoscimento, da parte dei gruppi che vi si trovano in bilico, all'interno di un'appartenenza identitaria adeguata in attiva costruzione, che trascenda la pedagogia di razze e nazionalità.¹⁰⁹ È in questa ricerca che interviene in maniera determinante la sopracitata *differenza culturale*.¹¹⁰ Il soggetto della differenza culturale si costituisce, secondo Bhabha, all'interno del *locus* dell'Altro, attraverso la cui prospettiva le conoscenze vengono continuamente riarticolate, resistendo tuttavia al processo di totalizzazione: l'oggetto dell'identità è pertanto ambivalente e la sua creazione non può essere il risultato di un atto staticamente olistico, ma di un processo di dinamica proiezione, slittamento, sostituzione. A fronte di ciò le forme di identità risultanti dalle dinamiche di differenza culturale “proprio perché ininterrottamente legate ad altri sistemi simbolici, sono sempre ‘incomplete’ o aperte alla traduzione culturale”.¹¹¹ Tale traduzione, occupante anch'essa un'ambigua posizione di causa e di conseguenza, è intrinsecamente privata di una totale efficacia nella comunicabilità non solo tra diversi sistemi di significazione, ma anche all'interno di uno stesso sistema. Questo principalmente a causa dei binari su cui essa procede, quelli del linguaggio, il quale è ritenuto da Benjamin mezzo tramite il quale il contenuto è alienato,

¹⁰⁷ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 213.

¹⁰⁸ Cfr. FANON, Frantz, *I dannati della terra*, tr. Carlo Cignetti, Liliana Ellena (cur.), Torino: Einaudi, 2007.

¹⁰⁹ LIU Xueyun 刘学云, “Hunza zhong jianli disan kongjian —— Huomi·Baba dui shouzhizhe de shenfen goujian 混杂中建立第三空间 —— 霍米·巴巴对受殖者的身份构建” (Stabilire il Terzo Spazio nell'ibridazione: la costruzione dell'identità coloniale di Homi Bhabha), in *Jiannan Wenxue* 2015.5, p. 79.

¹¹⁰ Cfr. p. 34.

¹¹¹ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 226.

estraniato, privato di un immediato accesso a un riferimento valido in assoluto, stabile ed olistico.¹¹² Bhabha in quello che parrebbe, e che effettivamente è, il limite insormontabile della traduzione, riconosce la manifestazione dell'instabilità di quella divisione in "interno" ed "esterno", "centro" e "periferia", "centrale" e "marginale" che caratterizza le condizioni sociali e, conseguentemente, identitarie, le quali si formano autonomamente nell'atto stesso dell'enunciazione all'interno del Terzo Spazio.

L'intervento del Terzo Spazio dell'enunciazione, che trasforma la struttura del significato e del riferimento in un processo ambiguo, distrugge questo specchio della rappresentazione in cui la conoscenza culturale si rivela abitualmente come un codice integrato, aperto, in espansione. Questo intervento incrina a fondo il nostro senso dell'identità storica della cultura come forza omogeneizzante, unificante, autenticata dal Passato originario, tenuta in vita nella tradizione nazionale del Popolo.¹¹³

Il Terzo Spazio ha dunque la capacità di sottrarre simboli e significati culturali al giogo della fissità e dell'olismo, inserendo gli stessi all'interno di una dinamica continua di appropriazione, traduzione, ri-storicizzazione e interpretazione, di cui gli artisti e le produzioni artistiche che saranno analizzate nelle pagine seguenti costituiscono la viva manifestazione.

2.3. Arte e Terzo Spazio

Al fine di solcare le acque burrascose della pratica artistica cinese all'interno del Terzo Spazio, con l'intento di giungere infine all'agognata terra in cui si muovono gli artisti che non solo creano, ma incarnano essi stessi un'identità "terzospaziale", si configura come necessaria un'ultima tappa prettamente teorica nella quale si tenterà di fornire una risposta quanto più possibile adeguata, coerente e completa a coloro che, comprensibilmente, si domandino in che modo l'arte entri nel Terzo Spazio e, al contempo, perché sia non solo interessante ma soprattutto necessaria un'analisi alla luce del concetto di Terzo Spazio della situazione artistica contemporanea, in questo caso *cinese*, anche se l'auspicio al termine di questa digressione è non tanto giungere ad una totale negazione del termine "cinese" riferito a queste identità artistiche, ma quanto meno provocare una sua messa in discussione, un dubbio suscitato, una fronte corrugata.

La vela che permetterà di essere sospinti su questi flutti può ritrovarsi nelle parole di Bhabha stesso a proposito del valore dell'arte, intravisto nella sua capacità *traduttiva*, attraverso la quale essa è in grado, allo stesso tempo, di "marcare e rimarcare i confini materiali della differenza e articolare

¹¹² Walter BENJAMIN, "Il compito del traduttore", in *Angelus Novus*, Torino: Einaudi, 1995, pp. 39-52.

¹¹³ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit. pp. 58-59.

‘siti’ in cui la questione della ‘specificità’ è ambivalente e complessa”.¹¹⁴ L’arte è efficace in quell’azione di intorpidimento che, proprio attraverso la ripetizione ed enfattizzazione di simboli, soggetti e, non di rado, stereotipi, dà avvio a, e accompagna in, un processo di revisione e ridefinizione continua, in cui l’essere “soggetto a” e “soggetto di” storicità particolari o sistemi di differenza culturale, siano rinarrati e ricostituiti, consentendo un abbandono di quello stato di diametrale opposizione che li condanna alla stasi.

È processo dialetticamente naturale quello che vede al principio di una qualunque sintesi, una fase di tesi, di domanda, che a sua volta è stata con ogni probabilità sintesi di un precedente processo dialettico. Pertanto, si partirà in questa riflessione da un’affermazione di Ang Ien la quale, domandando scusa per la libertà che chi scrive si concede, sarà convertita in interrogazione. In riferimento all’articolazione di una posizione identitaria caratterizzata da una molteplicità e mutevolezza di fasi di incorporazione e disaggregazione, ciò che, attraverso le parole di Ang, si domanda è

uno spazio di “transnazionalità minore”, uno spazio in cui il dialogo interculturale trasversale tra esseri umani diversamente collocati, per i quali la cinesità ha significati e risonanze variegati, è reso possibile oltre la logica riduttiva della diaspora, oltre il segno assolutista della cinesità.¹¹⁵

Premettendo di non avere l’arrogante pretesa di fornire una risposta univoca e univocamente valida, tuttavia l’azione traduttiva dell’arte si ritiene possa contribuire al superamento non solo del concetto di cinesità quale entità rocciosa e stabile, ma, ancor più audacemente, ad una rivalutazione sintetica dell’idea di multiculturalismo che procede pericolosamente verso ciò che Mercer definisce “normalizzazione multiculturale” (*multicultural normalization*), individuata dalla studiosa quale paradigma dell’arte a partire dagli anni ’90 del Novecento, in cui diversità e differenza divengono istituzionalizzate.¹¹⁶ Tuttavia, nella normalizzazione si vede realizzarsi una stasi non solo intellettuale, ma concretamente culturale, che destina la produzione artistica ad un inesorabile stato di univocità. “Normalizzazione” sottintende l’esistenza di un “normale”, paradigma di riferimento che male si

¹¹⁴ “[...] marking and remarking the material borders of difference; articulating ‘sites’ where the question of ‘specificity’ is ambivalent and complexly construed”. (Homi K. BHABHA, “Postmodernism/Postcolonialism”, in NELSON Robert S. e SHIFF Richard (a cura di), *Critical Terms for Art History*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, p. 439).

¹¹⁵ “I affirm a space for ‘minor transnationality’, a space where transversal intercultural dialogue among differently located fellow human beings, for all of whom Chineseness has variegated meanings and resonances, is made possible beyond the reductive logic of diaspora, beyond the absolutist sign of Chineseness” (Ien ANG, “No Longer Chinese? Residual Chineseness after the Rise of China”, op. cit., p. 31).

¹¹⁶ Kobena MERCER in Mónica AMOR, Okwui ENWEZOR, GAO Minglu, Oscar HO, Kobena MERCER, Irit ROGOFF, “Liminalities: Discussions on the Global and the Local”, in *Art Journal*, vol. 57, no. 4, 1998, p. 45.

Per approfondire il concetto di “multicultural normalization” sviluppato da Mercer, si consiglia la lettura dell’opera *Travel & See: Black Diaspora Art Practices Since the 1980s* (MERCER Kobena, *Travel & See: Black Diaspora Art Practices Since the 1980s*, Durham: Duke University Press, 2016).

adatta alla vita e all'arte nella globalità postmoderna. A partire da quel processo di Disseminazione descritto da Bhabha, e prima di lui da Derrida, è necessario che si compia una duplice azione sul termine coniato da Mercer: alla fondamentale eliminazione del principio normalizzante, si deve aggiungere l'integrazione del "multiculturale", bloccato alla diga della *diversità culturale*, all'interno del caleidoscopio della *differenza culturale*. In tale ottica l'arte può aspirare ad essere effettivamente *contemporanea*, temporalmente e spazialmente all'insegna del contingente, l'adesso che continuamente si tramuta nel potenziale. La capacità traduttiva dell'arte interviene dunque nello stesso atto della sua creazione, rendendola rappresentativa della contingenza globale e dell'instabilità transnazionale. Prova difficilmente confutabile di questo dinamico stato di instabilità è la condizione dei *segni*: comprendendo nel concetto di segno la moltitudine di simboli, pratiche e stereotipi, ciò che è qui importante segnalare è che essi sono tutt'altro che invariabili. Il fatto che molti di essi abbiano percorso il cammino della storia, attraversando diverse culture e tradizioni, significa semplicemente un loro perdurare, ma certamente non un loro rimanere identici a loro stessi *al di fuori del tempo*. Al contrario questi sono plasmati nella *Différance* derridiana, privi di una qualsiasi presunta fissità o unità primordiale, e anzi ontologicamente caratterizzati da una possibilità di appropriazione, traduzione, storicizzazione e rilettura.¹¹⁷ Il processo artistico contemporaneo attraverso il quale ciò viene messo in atto è quello della *ripetizione*: essa rappresenta la torcia con cui guidare le azioni del ricominciare e del rivisitare, per mezzo delle quali, come accennato in precedenza, l'artista, e dunque l'individuo, fa uso di quegli stessi simboli, pratiche e stereotipi ricostituendoli come attuali enunciati delle proprie enunciazioni, al fine di passare dalla condizione di oggetto a quella di soggetto, partecipando attivamente, e non più soltanto passivamente, alla propria affermazione. È attraverso questo processo traduttivo che si esprime quel *non-detto* che è espressione della "pura lingua" di Benjamin, nella quale "ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione pervengono ad una sfera in cui sono destinati ad estinguersi".¹¹⁸ Lungi da chi scrive porre le proprie speranze in un totale annichilimento delle modalità comunicative dell'arte, al contrario quello che si auspica è una sua capacità di fuoriuscire dalle limitate capacità della diversità culturale, per immergersi negli anfratti della differenza culturale, lo spazio interlineare del testo all'interno del quale è presente una versione ideale della traduzione. In questo senso l'opera d'arte non costituisce semplicemente un'altra forma di mediazione, in cui si reifica un concetto astratto e intangibile, ma l'introduzione nella realtà, attraverso il processo estetico, di un'altra temporalità. Si tratta di una temporalità interstiziale, intermedia (*in-between*), in cui la dimensione del pubblico e del privato, cui si era accennato nel paragrafo

¹¹⁷ Gerhard WAGNER, "Two nations in the Third Space: Postcolonial Theory and the Polish Revolution", in IKAS Karin e WAGNER Gerhard (a cura di), *Communicating in the Third Space*, op. cit., p. 173.

¹¹⁸ Walter BENJAMIN, "Il compito del traduttore", in *Angelus Novus*, op. cit., p. 50.

precedente, s'intersecano, mettendo in dubbio la divisione binaria per mezzo della quale le suddette sfere dell'esperienza sociale sono solitamente tenute separate. Tale temporalità è il momento della *distanza estetica*,¹¹⁹ la quale consente una narrativa a doppio taglio, caratterizzata da un'ibridità che si configura come una differenza interna al soggetto del Terzo Spazio, che abita una realtà intermedia. È in questo contesto allora che emerge un'altra delle capacità che Bhabha riconosce all'arte, ovvero quella di "rivelare il limite attenuato e quasi impossibile in cui aura e agorà si sovrappongono".¹²⁰

Gli elementi di "aura" e "agora" in Bhabha s'inseriscono in un trologo che vede gli elementi di "colonizzato", "terzo spazio ibrido" e "colonizzatore" sostituiti con gli attori rispettivamente di "artista dell'aura", "opera d'arte" e "spettatore/critico dell'agorà". L'opera d'arte s'inserisce in questa relazione quale elemento di mediazione intermedio: di conseguenza il significato non risiede nel discorso dell'artista né in quello dello spettatore, ma appunto in-mezzo, sui bordi dell'opera d'arte in quanto confine, interstizio tra i due attori. L'intera relazione tra "l'estasi della sofferenza" e "l'indaffarata banalità della negoziazione" è dominata e mediata dalla visione dell'artista, che tuttavia, a fronte di quanto affermato in precedenza, non si trova all'interno né all'esterno dell'opera, ma ai margini, in uno stato intermedio che dunque problematizza l'autorità stessa dell'interazione con l'opera d'arte. Il "cosa significa?", il senso dell'opera d'arte è ambivalente, equivoco all'interno della prospettiva interstiziale, con una conseguente necessità di cautela nell'atto enunciativo del significato dell'opera, che significherebbe un congelamento della stessa, culminante nell'uccisione dell'aura.¹²¹

Nel discorso sul concetto di *aura*, Benjamin, suo originario coniatore, inserisce l'arte proprio all'interno del reame del potenziale, assegnandole il compito di "generare un'esigenza per cui la piena soddisfazione non è ancora giunto il momento".¹²² In questo senso l'arte è espressione di quell'adesso, quella sorta di perpetuo *kairos* che è la temporalità del Terzo Spazio: l'immanenza è dunque riconosciuta da Benjamin quale caratteristica fondante dell'opera d'arte *contemporanea*, attributo che diviene, in questa sede, ambivalente, indicando non più e non tanto il suo rapporto con l'ordinamento cronologico della storia dell'arte, ma soprattutto la relazione con artista e spettatore. Posta al di fuori dell'immanente, l'energia innovativa dell'opera, nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, si rovescia nel suo opposto. È proprio la citata riproducibilità tecnica che contribuisce alla liberazione

¹¹⁹ *Distanza estetica* è un termine derivante dall'ambito della letteratura che indica il coinvolgimento emotivo del lettore rispetto ai personaggi della storia. Si parla dunque di una diminuzione della distanza estetica nel momento in cui le tecniche narrative dell'autore portano il lettore ad immedesimarsi e indentificarsi in modo profondo con uno o più personaggi. Al contrario la distanza estetica può essere aumentata dall'autore, al fine di favorire una focalizzazione, da parte del pubblico, su altri aspetti della storia.

¹²⁰ Homi K. BHABHA, "Postmodernism/Postcolonialism", op. cit., p. 444.

¹²¹ Cfr. Homi K. BHABHA, "Aura and Agora: On Negotiating Rapture and Speaking Between", in FRANCIS Richard (a cura di) *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996, pp. 8-17.

¹²² Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi, 2014, p. 31.

dell'opera d'arte dalla sua condizione rituale¹²³, consentendole di esprimere in sé e da sé la propria essenza: “*l'hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità”.¹²⁴ Quando si parla di “rituale” si fa riferimento a quella che Benjamin individua come la modalità d'integrazione dell'opera d'arte nel contesto della tradizione: il culto. In questo senso, l'esistenza dell'opera d'arte come *aura*, nelle epoche precedenti a quelle della sua riproducibilità tecnica, era inscindibile dalla sua funzione rituale, intrappolata all'interno di una tradizione vincolante con cui se ne identificava l'unicità.¹²⁵ L'arte allora cessa di essere immersa nelle sabbie mobili del pedagogico, emergendo nella sua performatività. Performativo è qui da intendersi nel senso bhabhiano del termine, come diametralmente opposto al pedagogico: se dunque quest'ultimo corrisponde alla staticità della tradizione, che nel contesto della nazione è strumentalizzata dall'autorità ai fini della propria sussistenza, il performativo s'individua nella dinamicità dell'azione, che è nell'arte l'azione creativa stessa, l'atto generativo dell'opera. L'intervento del performativo mette in atto una sovversione che provoca la crisi del ruolo dell'autorità suggerendo la possibilità di un'inversione di narrante e narrato: il processo identitario costruito sulle fondamenta della “tradizione”, intesa come sedimentazione storica, barcolla a fronte di un nuovo processo di significazione dell'identificazione culturale, che provoca quella scissione interna che trova manifestazione verbale nel *Sé/Stesso* barrato. Allo stesso modo, l'intervento della riproducibilità tecnica nell'arte, attualizzando il riprodotto, le conferisce quella performatività che rende possibile, e anzi necessariamente inevitabile, un ribaltamento dei ruoli nei confronti non solo della tradizione, ma dell'autorità artistica per eccellenza: la natura. Ecco che allora diviene particolarmente significativa l'affermazione di Benjamin, secondo cui:

L'arte, così dovrebbe essere formulata questa polarità, è una proposta di miglioramento della natura: un imitare la cui intimità recondita è un simulare. L'arte, in altre parole, è una mimesi perfezionante. In essa sonnecchiano, strettamente ripiegate l'una nell'altra come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte: l'apparenza e il gioco.¹²⁶

Se, dunque, in passato la genealogia dell'arte la vedeva discendere da quel primordiale progenitore che è la natura, dalla riflessione soprastante emerge la possibilità di un riposizionamento dell'arte all'interno di questo rapporto, imprescindibilmente inscritta nell'ambito del potenziale: permanendo certamente in un'azione mimetica e simulante, tuttavia l'arte ha la capacità di essere *proposta di*

¹²³ Con “rituale” si fa riferimento a quella che Benjamin individua come la modalità d'integrazione dell'opera d'arte nel contesto della tradizione: il culto. In questo senso, l'esistenza dell'opera d'arte come *aura*, nelle epoche precedenti a quelle della sua riproducibilità tecnica, era pertanto inscindibile dalla sua funzione rituale.

¹²⁴ Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., p. 7.

¹²⁵ BENJAMIN, *ibid.*, pp. 11-13.

¹²⁶ BENJAMIN, *ibid.*, p. 87.

perfezionamento, e pertanto costante potenziale di superamento della natura stessa, in grembo alla quale era stata generata.

Al principio di questo capitolo la teoria del Terzo Spazio rappresentava una proposta di sintesi dialettica a risoluzione della dualità che attanaglia le identità derivanti dalla diaspora cinese per mezzo del giogo della cinesità. Sarebbe comprensibile allora se chi legge corrugasse la fronte nel constatare che si è giunti infine a parlare dello stato dell'arte contemporanea, e ancor più giusto sarebbe domandarsi in che modalità e per quali motivazioni e scopi ciò sia avvenuto. Ebbene, tali questioni sono sorte spesso spontanee anche nella mente di chi qui scrive, ponendo sotto esame il proprio stesso lavoro di ricerca e interrogandosi sulla sua sensatezza. Se inizialmente si riconosceva agli elementi, nel rapporto tra soggetto e spazio/tempo, la proprietà commutativa, dunque il Terzo Spazio *nell'arte* o, viceversa, l'arte *nel* Terzo Spazio, la constatazione che naturalmente è emersa dalla scrittura di questo secondo capitolo è quella che vede in realtà i due attori in un più vivace rapporto di identità: concepire l'arte *come* Terzo Spazio e il Terzo Spazio *come* arte non rappresenta semplicemente un tentativo di inserire forzatamente un attore all'interno di uno scenario, ma la constatazione della necessità di riconoscere la loro potenzialità come soggetto unico all'interno del contesto della globalità, e in questo modo riconoscere loro un'agentività propria. La loro performatività, dunque, non è solo antitesi della pedagogia della cinesità, ma sintesi che, attraverso il naturale flusso dell'ibridazione, giunge a manifestarsi in una produzione artistica liberatoria. Tale liberazione avviene su tutti i fronti dell'esistenza degli individui, non limitandosi al solo ambito prettamente artistico, in cui gli artisti si affrancano materialmente da tecniche e tematiche puramente cinesi, abbracciando il globale. L'emancipazione è in atto anche da un punto di vista spaziale e temporale: cominciando dalla dimensione spaziale, gli artisti non dissolvono semplicemente la territorialità cinese come punto di riferimento e luogo di movimento, ma, attraverso la propria pratica artistica, mettono in atto quel processo di DissemiNazione che li rende indipendenti dal concetto stesso di nazione, consentendo loro di muoversi con libertà nel luogo inter-medio del confine, all'interno del Terzo Spazio. Da una prospettiva temporale, essi fuoriescono dalla retorica del "post-", che li condannerebbe al recinto del *postcolonialismo* o della *postmodernità*, attraverso l'*azione* del performativo, sovvertendo la pedagogia della tradizione: le loro identità, e con esse la loro arte, non vivono *nel* tempo, ma vivono *il* tempo contemporaneo, in punta di piedi su quell'adesso, su un presente che si distacca dalla logica della sequenzialità temporale, ma che, come un perenne *kairos*, è sempre momento propizio, pura contingenza. Infine, tratto probabilmente principale di questa ricerca, e forse fondamentale scintilla che ha consentito a questo fuoco di ardere, è la liberazione identitaria dell'individuo: la possibilità di vivere la contingenza del presente, la liminalità del confine, emancipa queste identità, oltrepassando l'aspetto artistico, per raggiungere l'ontologicamente umano.

A coloro che identificheranno questo affrancamento con una logica della non-scelta, accusando forse di codardia, forse di indecisione, forse di infantile inconsapevolezza tali identità, può forse essere utile il riferimento ad un'immagine proveniente dal mondo della democrazia contemporanea: la scheda bianca. Prescindendo per un momento dalle conseguenze che ciò possa avere nei singoli apparati statali, la volontà di chi scrive è quella di concentrarsi sul semplice atto: l'*atto* della scheda bianca, poiché di azione attiva si deve parlare, non rappresenta una semplice astensione passiva dal voto, ma una presa di posizione di un elettore che, recatosi al seggio, in cabina, lascia la scheda vuota, non esprimendo alcuna preferenza, o meglio, ponendo un'invisibile croce su di una *terza* scelta. La scheda bianca, come pure l'atto artistico degli individui di cui parlerò, non è un negativo assentarsi dal reale, ma al contrario un affermarsi positivamente all'interno della realtà globale, un reclamare una terza posizione che non è più possibile ignorare. Obiettivo dei prossimi capitoli, e di questo lavoro di ricerca tutto, è dunque quello di mettere in atto uno spoglio che avvalori le schede bianche dell'arte contemporanea, dal tener conto delle quali non è più possibile esimersi.

Capitolo 3: Arte contemporanea cinese e “diasporicismo”

All'interno della presente tesi, questo terzo capitolo costituisce nel processo di ricerca un passaggio chiave che definire “funzionale a” lo priverebbe di una capacità d'azione *attiva* che è invece necessario riconoscergli. Questa fase vede il proprio principio in un atto di *contestualizzazione* storico-artistica, nella quale si tenterà di delineare i passaggi fondamentali della storia dell'arte cinese contemporanea, per giungere ad una fase di *decontestualizzazione*, intesa quale passaggio di negazione antitetica, allontanamento artistico (e non di rado fisico) dalla storia dell'arte *cinese* propriamente detta. L'auspicio è quello di preparare un terreno fertile per il momento sintetico di questo processo dialettico, corrispondente al capitolo conclusivo del presente elaborato, nel quale, attraverso alcuni casi particolarmente rappresentativi, si metteranno in luce le potenzialità creative dell'arte *nel* Terzo Spazio, ma soprattutto dell'arte *come* Terzo Spazio.

3.1. Contestualizzazione storica: verso il 1989

Il ricorso allo strumento della *storia* ai fini dell'analisi di pratiche artistiche individuali o collettive rischia in questa sede di risultare contraddittorio con quanto sostenuto nel capitolo precedente, dando la parvenza di una collisione ossimorica tra la pedagogia del passato e il performativo del presente. Tuttavia, è in tale collisione, nella detonazione sprigionatasi dallo scontro tra la sedimentazione storica che è il pedagogico, e il processo di significazione, che è il performativo, che si genera la contemporaneità. Pertanto, questa prima parte non si limiterà ad un pedissequo riportare i principali fatti storici e le relative correnti o individualità artistiche che si sono succedute all'interno del contesto cinese nell'ultimo secolo, apoteosi del pedagogismo, ma diversamente metterà a fuoco l'elemento strettamente performativo del teatro: gli attori.

La fase di ricapitolazione storica pone sempre un problema *iniziale*, dove con iniziale non si fa riferimento solo al tempo di chi qui scrive, che è *all'inizio* del proprio scrivere, ma anche e soprattutto al tempo di chi è narrato, al tempo dell'oggetto della narrazione, cui sarebbe più corretto riferirsi come soggetto della narrazione: il problema iniziale si tramuta dunque nel problema *dell'inizio*. Da dove iniziare risulta complesso alla luce di una potenzialità incisiva dell'istante, che rischia di condannare ad un racconto che risale le correnti delle origini della vita sul nostro pianeta, per il quale in questa sede non c'è certamente tempo né spazio. In seguito all'osservazione degli attori che si sono mossi all'interno della storia dell'arte cinese negli ultimi quarant'anni, è possibile individuare degli istanti in cui il loro potenziale performativo trova piena espressione, come un'esplosione che illumina la notte della storia. Pertanto, è mantenendo questi atti(mi) come punti luciferi di riferimento che ci si appresta all'osservazione dell'universo artistico cinese contemporaneo. È paradossale come quello che chi scrive individua quale atto d'*apertura* di questa enunciazione

storica corrisponda in realtà alla *chiusura* dell'avvenimento che segna il momento sintetico nella dialettica che contrappone ufficialità e non-ufficialità: la *China/Avant-Garde Exhibition (Zhongguo xiandai yishuzhan 中国现代艺术展)*. La mostra, che si tiene nel 1989 presso il National Art Museum Of China (NAMOC), non è che la manifestazione in veste ufficiale di un fenomeno artistico osservabile su scala nazionale, al quale nel 1986 Gao Minglu attribuisce il titolo di “'85 Art Movement” (*Bawu meishu yundong 85 美术运动*), cui tuttavia sarà poco dopo preferito il meno obiettabile “'85 New Wave” (*Bawu xinchao 85 新潮*).¹²⁷ Esso rappresenta probabilmente il terriccio in cui germogliano quelli che costituiranno in seguito i principali fiori dell'arte contemporanea cinese.

Prima di analizzare il movimento stesso è imprescindibile delineare quale sia la situazione storico-politica cinese in cui esso si è generato. Facendo un passo a ritroso, l'arte non ufficiale si era affacciata sul palco della storia già nel 1979, con la mostra del Gruppo Stelle (*xingxing 星星*): respinta la richiesta di esporre all'interno del NAMOC, gli artisti allestiscono la mostra all'esterno del museo, pur non ricevendo il sostegno ufficiale, tanto che la polizia costringerà dopo poco allo smantellamento delle opere. Questo atto, tuttavia, è figlio di quel clima socio-politico favorevole derivante dalla politica di “Riforma e Apertura” lanciata da Deng Xiaoping alla fine degli anni '70: sospinta da questo vento propizio, all'inizio degli anni '80 si genera l'onda che travolgerà inesorabilmente l'intero stato dell'arte cinese. Il clima politico di nuova apertura favorisce infatti la circolazione di libri e riviste d'arte e di filosofia occidentale,¹²⁸ molti dei quali in traduzione, consentendo quello che sarà il primo vero contatto con l'arte occidentale. Immagini e traduzioni, tuttavia, giungono in molti casi in maniera confusa, prive della necessaria contestualizzazione: i giovani artisti cinesi si ritrovano ad osservare l'arte occidentale dagli anni '30 agli anni '70 senza alcuna storicizzazione e, se da una parte a ciò consegue una prevedibile reazione di shock, dall'altra si assiste ad un altrettanto prevedibile entusiasmo che si manifesta non solo nella sperimentazione artistica stessa, ma anche nel proliferare delle riviste (*Meishu 美术, Zhongguo Meishubao 中国美术报, Jiangsu Huakan 江苏画刊, Meishu Sichao 美术思潮*) e soprattutto nell'emergere di nuovi attori sul palco dell'arte, quali critici e teorici. Sarà proprio l'operato di questi agenti a rendere i singoli un movimento, consentendo la comunicazione tra gruppi di artisti, parlando di loro all'interno di giornali e riviste e organizzando mostre e convegni.

¹²⁷ GAO Minglu in https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/2/85_New_Wave_Movement.

¹²⁸ Da segnalare è la “International Imported Art Book Exhibition”, nel 1979, organizzata dall'Accademia di Belle Arti del Zhejiang, la cui intera collezione fu in seguito acquisita dalla biblioteca dell'istituto, andando a costituire il principale punto di riferimento e offrendo i più importanti spunti emulativi per i giovani studenti, molti dei quali avrebbero costituito di lì a breve il movimento '85 New Wave (Julia F. ANDREWS e SHEN Kuiyi, *The art of modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012, p. 215).

La caratteristica fondamentale in merito al movimento '85 New Wave che non può essere trascurata è la sua connaturata inconsapevolezza: in questo senso la scelta del termine *movimento* non potrebbe essere più azzeccata, espressione di un processo dinamico non sovradeterminato, ma spontaneo, e dunque pienamente *performativo*, nel senso bhabhiano del termine. Esso costituisce l'atto performativo che, come un ruscello, penetra nella carne della montagna *pedagogica* dell'ufficialità. Non bisogna tuttavia lasciare che una sorta di piacere feticistico generato dalla visione di un popolo che si oppone al sistema che in qualche modo lo soggioga o lo governa oscuri in questo caso quello che è il reale stato delle cose: il fatto che questi artisti tentino di muoversi al di fuori del sistema dell'arte ufficiale, dove per *sistema* si fa riferimento in questo caso soprattutto a quelle che sono le forme espressive, i contenuti e i destinatari dell'arte designati dal partito, non significa che essi si muovano *contro* il partito stesso. Pertanto, lungi da chi scrive apparire come chi avesse la supponenza di plasmare gli inermi fatti del passato a favore della propria tesi, è importante mettere in evidenza come, seppur il comune desiderio dei ruscelli che formano questa grande onda sia quello di un distaccamento da quell'arte per le masse che aveva caratterizzato l'epoca precedente in favore della possibilità d'espressione individuale dell'artista, la rivalutazione del ruolo dell'individuo, prerogativa non del solo contesto artistico, ma dell'intero discorso intellettuale dell'epoca, è animata da un "entusiasmo umanista" (*renwen reqing* 人文热情) che coinvolge l'intero paese in conseguenza, e risposta, alle stesse riforme denghiste. Quello che a molti storici piace dipingere come un autocompiacente allontanamento dalle politiche di partito in favore di un avvicinamento alla filosofia e all'estetica occidentali, corrisponde in realtà ad un tentativo di rivitalizzazione dello stato dell'arte cinese attraverso il coinvolgimento delle novità provenienti da Europa e Stati Uniti.¹²⁹

L'elemento di reale novità che è necessario sottolineare è invece quella volontà d'espressione individuale che è ben espressa dal pericolosamente fuorviante termine con cui tali esperienze artistiche sono state indicate: "avanguardia" (*qianwei* 前卫). Nonostante l'assimilazione alle avanguardie artistiche occidentali sia naturalmente suggerita dalla comunanza terminologica, l'*avant* (*qian* 前) cui si fa in questo contesto riferimento descrive un *superamento* la cui validità, alla luce delle parole di Gao Minglu, sembrerebbe, non esaurirsi semplicemente nelle circostanze storiche cui il termine è tradizionalmente riferito:

L'etichetta "avant-garde" descriveva accuratamente la posizione degli artisti cinesi nel contesto degli anni '80 e '90 quando vari post-ismi (postsocialismo, postmodernismo, postcolonialismo e postindustrialismo) si incontravano nello stesso paese, avente una

¹²⁹ Cfr. WU Hung, *Contemporary Chinese art: 1970s-2000s*, London: Thames & Hudson, 2014, pp. 52-55.

lunga tradizione. Per l'avanguardia cinese, questi "post-" non significano altro che la fine di un'era, dunque il compito dell'avanguardia rimane tuttora significativo.¹³⁰

Tuttavia, riferito al panorama artistico degli anni '80, *avant* è portavoce di una rottura rispetto all'arte per le masse che aveva caratterizzato la produzione artistica ufficiale fino a quel momento e una depoliticizzazione non solo dell'arte ma dell'intera sfera culturale in favore di una maggiore libertà d'espressione individuale. Si tratta tuttavia di un fervore che si trova in linea con le recenti politiche del PCC, rispecchiando quell'atteggiamento timidamente liberale che si riscontra a livello economico.

Il discorso sulla possibilità da parte dell'individuo di esprimere se stesso nell'arte trova una testimonianza esemplare nel dibattito intorno all'opera "Lui è se stesso – Sartre" (*Ta shi ta ziji – Sate* 他是他自己—萨特), realizzata nel 1980 dal giovane artista Zhong Ming 钟鸣. [1] Il dipinto, e soprattutto il dibattito intorno ad esso, rappresentano un compendio di quello che sarà poi lo spirito che animerà la '85 New Wave: su uno sfondo rosso incorniciato da due sottili fili bianchi si staglia la figura del filosofo francese che con aria inquisitoria osserva l'osservatore, mentre nell'angolo diagonalmente opposto ad esso giace un bicchiere. Tralasciando per un momento il valore dell'opera in sé, ciò su cui è necessario focalizzare l'attenzione è la controversia al centro della quale finiscono per trovarsi l'opera e il suo autore: gli occhi della maggior parte degli osservatori sono travolti da un'estetica e da un soggetto estremamente distanti dal realismo socialista cui erano abituati. La scelta di porre la figura solitaria di un soggetto straniero al centro di un'espressione di autoaffermazione provoca una reazione di sconcerto che si manifesta infine nella richiesta, da parte del redattore capo di *Meishu*, di fornire una spiegazione dei motivi politico-ideologici dietro a tale decisione. La risposta dell'artista, sotto forma di lettera, sarà pubblicata nel febbraio 1981 dalla rivista con il titolo di "Dal dipinto di Sartre – Sull'espressione di sé nella pittura" (*Cong hua Sate shuoqi – tan huihua zhong de ziwo biao xian* 从画萨特说起—谈绘画中的自我表现)¹³¹: Zhong Ming si scaglia contro queste richieste proprio in nome di quella performatività suggerita da Sartre, che sostiene l'espressione dell'artista attraverso l'arte stessa, allo stesso modo dell'esistenza dell'uomo attraverso la propria stessa esistenza.¹³² Si tratta di un caso esemplare, seppur ancora in via prettamente teorica, di rivendicazione della libertà espressiva, che pone le basi per l'attività artistica degli anni immediatamente successivi.

¹³⁰ "The tag "avant-garde" accurately described the position of Chinese artists in the social context of the 1980s and 1990s when various post-isms (postsocialism, postmodernism, postcolonialism, and postindustrialism) encountered one another in the same country, one that bore a long tradition. For the Chinese avant-garde, the "posts" mean nothing more than the end of the age, and therefore the task of the avant-garde still remains significant" (GAO Minglu, "Particular Time, Specific Space, My Truth': Total Modernity in Chinese Contemporary Art", in SMITH Terry, ENWEZOR Okwui e CONDEE Nancy (a cura di), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham and London: Duke University Press, 2008, p. 145).

¹³¹ LEAP, "Zhong Ming's *He is himself – Sartre*", in *LEAP* no. 6, 1 dicembre 2010.
<http://www.leapleap.com/2010/12/zhong-ming-sartre/>

¹³² WU Hung, *Contemporary Chinese art: 1970s-2000s*, op. cit., pp. 56-57.

È in questa atmosfera e all'insegna della riaffermazione individuale che viene sviluppandosi, spontaneamente, l'onda travolgente della '85 New Wave, composta ed eterogenea, che vede al proprio interno il germogliare di identità differenti e in vicendevole influenza. L'eclettismo che caratterizza quello che effettivamente non è possibile definire come un vero e proprio movimento artistico organizzato, ma tutt'al più come un fenomeno sociale e ideologico¹³³ che trovava nell'arte la propria espressione, rende la classificazione e, di conseguenza, la narrazione degli attori e delle produzioni che vi si rilevano estremamente difficoltosa, a causa in particolare dell'intrinseca sincronicità che caratterizza il tempo di un fenomeno per sua natura performativo. Come riportato da Gao Minglu,

tra il 1985 e il 1987 sono sorti più di ottanta gruppi artistici non ufficiali, composti da più di 2.250 giovani artisti, in ventinove province, città e regioni autonome cinesi. Questi condividevano la preoccupazione per l'individuo nel contesto della società cinese, la fede nella libertà di creazione artistica e l'impegno per una revisione radicale dei concetti e delle forme dell'arte.¹³⁴

Il tempo sincronico, o meglio *i tempi*, sfuggono alla singola voce di cui chi scrive dispone, pertanto, ci si limiterà ad accennare a quelli che sono ritenuti i principali interpreti di questa scena della storia dell'arte cinese contemporanea, confidando nella comprensione di coloro che non saranno menzionati.

3.1.1. Huang Yong Ping e Xiamen Dada

Il gruppo probabilmente più emblematico del movimento è costituito dallo *Xiamen Dada* 厦门大大 che vede in Huang Yong Ping 黄永砵 (1954-2019) la propria anima. Nato nel 1983, e teorizzato da Huang stesso, il gruppo fonde aspetti del Dadaismo occidentale con elementi del Daoismo e del Buddhismo Chan, individuando nell'atto distruttivo l'atto creativo per eccellenza, grazie al quale estinguere il desiderio, identificato, concretamente, con il mercato dell'arte all'interno del quale le opere sarebbero entrate a far parte se non eliminate. In aperta contrapposizione all'idea di contribuire ad un qualsiasi movimento d'arte, l'azione dello *Xiamen Dada* trova estrema espressione

¹³³ Tale argomento è al centro del più noto e organico incontro tra i principali rappresentanti del movimento '85 New Wave, tenutosi nel 1986 a Zhuhai, il "Simposio di Zhuhai" (*Zhuhai symposium*): questo convegno, durante il quale vengono presentate, sotto forma di diapositive, le opere dei principali artisti provenienti da tutto il paese, se da una parte rappresenta un momento costitutivo e di effettivo riconoscimento di un movimento artistico su scala nazionale, dall'altra segna l'inizio del declino del movimento stesso, destabilizzato dal dibattito intorno alla formazione di un movimento artistico organico cui si contrappone la volontà d'espressione individuale di numerosi artisti.

¹³⁴ "[Gao Minglu has recorded that] more than eighty unofficial artistic groups, comprised more than 2,250 young artists, sprang up in twenty-nine Chinese provinces, cities, and autonomous regions between 1985 and 1987. They shared a concern for the individual in the context of Chinese society, a belief in freedom of creation in art, and commitment to a radical overhaul of artistic concepts and forms" (Julia F. ANDREWS e Kuiyi SHEN, *The art of modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012, p. 221).

nell'eliminazione delle idee stesse di *arte* e di *movimento artistico*.¹³⁵ Queste teorie trovano massima manifestazione nella mostra del 1986, dal titolo *Xiamen Dada modern art exhibition*, la prima aperta al pubblico, la cui fama è da ricollegarsi in particolare con la conclusione dell'esposizione, che vede la distruzione e il conseguente rogo delle opere d'arte, mentre la scritta *Dada si le* 达达死了 “Dada è morto” rappresenta il conclusivo statuto del gruppo [2]. Testimonianza più evidente di uno spirito che anima non solo il Xiamen Dada ma l'intero movimento '85 New Wave è l'opera *Proposal for pulling the National Art Museum of China away*, mai realizzata, se non in forma puramente teorica, e tuttavia presentata nel 1989 in occasione della mostra *China/Avant-garde* con l'intento politicamente provocativo di rimuovere, insieme al NAMOC, luogo ufficiale dell'arte per eccellenza, l'intera arte ufficiale cinese.¹³⁶

3.1.2. Pond Society

Tra le testimonianze artistiche principali non ci si può esimere dall'annoverare la Pond Society (*chishe* 池社)¹³⁷ di Hangzhou, tra le cui fila emergono due degli esponenti di spicco della futura arte cinese: Zhang Peili 张培力 (1957-) e Geng Jianyi 耿建翌 (1962-). Il gruppo è tra i principali di questo periodo ad esprimere la propria insoddisfazione nei confronti delle politiche di urbanizzazione portate avanti da Deng, mettendone in evidenza le conseguenze alienanti sugli individui. Il linguaggio pittorico che accomuna gli artisti del gruppo è definito “Umorismo Grigio” (*huise youmo* 灰色幽默), caratterizzato da volti inespressivi, pose disilluse e tonalità spente. Tuttavia, il gruppo è rimasto celebre per tre opere dal forte aspetto performativo intitolate *Work No. 1 – Yang Style Taiji Series* (*zuopin 1 hao – yangshi taijixilie* 作品 1 号—杨氏太极系列) [3a], *Work No. 2 – Strollers in the green space* (*zuopin 2 hao – lüse kongjian zhong de xingzhe* 作品 2 号—绿色空间中的行者) [3b] e *Wrapping up – king and queen* (*baoza – guowang yu wanghou* 包扎—国王与王后) [3c] per mezzo delle quali vengono espressi i tre motivi principali dell'arte della Pond Society: il primo corrisponde all'idea che gli artisti rispondano nella propria creazione ad un bisogno interiore, piuttosto che ad un desiderio di appagare richieste di carattere sociale o ideologico; il secondo è quello del conferimento di una gerarchica preminenza alla realizzazione dell'opera sulla sua esistenza come manufatto con scopo sociale o politico; infine la necessità d'identificazione di arte e vita all'interno dell'opera, elementi che sono posti a scopo della creazione artistica.¹³⁸

¹³⁵ Le principali linee teoriche del movimento si ritrovano in particolare all'interno dello scritto “Xiamen Dada – A Kind of Post-Modern? (*Xiamen dada – yi zhong houxianhua?* 厦门达达—一种后现代) pubblicata sul *Zhongguo Meishu bao* nel 1986 dallo stesso Huang Yong Ping in occasione della prima grande mostra aperta al pubblico presso la Xiamen New Art Gallery.

¹³⁶ Cfr. <https://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping>

¹³⁷ https://contemporary.chinese.culture.en-academic.com/612/Pond_Society

¹³⁸ Cfr. http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=028_pond.inc&issue=028

Rispondendo a questi principi, Zhang Peili, attraverso la pittura prima e il multimediale poi opera una riflessione sulla società in cui è inserito: gli strumenti del linguaggio e della comunicazione contribuiscono a mettere in scena l'assurdità della realtà, spesso resa, all'interno delle opere video, per mezzo di una ripetizione nervosa e snervante che fa collassare il concetto di tempo, come nel caso dell'opera *30x30* (1988), nella quale due mani rompono e riassemblano senza fine uno specchio. Geng Jianyi da parte sua si interroga sulla consapevolezza umana in merito al passato, al presente e al futuro, ma soprattutto si domanda di quale sia la sua parte all'interno del processo stesso. La ricerca dell'artista si manifesta come una costante ricerca del significato al di sotto della superficie apparente, all'interno delle dinamiche sociali d'interazione, comunicazione e formazione d'identità. Emblema della sua produzione artistica di questa fase è la serie *The second situation (di er zhuangtai 第二状态)* [4] del 1987, in cui ricorre un enorme volto rappresentato con una smorfia in bilico tra il riso smodato e la disperazione del pianto, che diventerà icona del movimento '85 New Wave.

3.1.3. Wang Guangyi e Northern Art Group

Esteticamente vicino alla Pond Society, eppure ideologicamente opposto ad essa, è il Northern Art Group (*beifang yishu qunti* 北方艺术群体), che si forma ad Harbin nel 1985. Caratterizzato da una forte componente nazionalista e influenzato dai pensieri hegeliano, kantiano e nietzschiano, auspica la nascita di una "cultura settentrionale" (*beifang wenming* 北方文明)¹³⁹ risultato dell'incontro tra oriente e occidente. L'estetica delle opere di questa corrente è caratterizzata da tonalità tendenti al blu e al grigio, che contribuiscono alla creazione di un'atmosfera onirica per mezzo della quale vengono prese metafisicamente le distanze dalla realtà, contrariamente all'atto artistico della Pond, fortemente votato alla riflessione sul reale quotidiano. Nonostante il solido sentimento di gruppo, caratterizzato perfino dal mantenimento di una struttura gerarchica, all'interno della Pond Society vengono emergendo elementi che sentono la necessità di agire in maniera individuale: tra questi si distingue particolarmente Wang Guangyi 王广义 (1957-), il quale si distanzia gradualmente dalle modalità espressive della Pond che sono evidenti, ad esempio, nell'opera del 1985 dal titolo *Frozen North Pole (ninggu de beifang jidi* 凝固的北方极地). La prima tappa nell'itinerario dell'artista lo vede applicare le griglie utilizzate da Gombrich nell'analisi delle opere, su immagini iconiche, cinesi e occidentali, ottenendo l'effetto di prosciugarle del loro impatto estetico. L'esempio più celebre è rappresentato da *Mao Zedong AO (Mao Zedong AO 毛泽东 AO)*¹⁴⁰ del 1988 [5], prima di una serie di opere in cui, ad uno tra i più celebri ritratti di Mao, sovrappone la griglia ideata da Gombrich per l'analisi dell'arte, mezzo di razionalizzazione che pone le distanze tra l'opera (l'artista) e

¹³⁹ Cfr. WU Hung, *Contemporary Chinese art: 1970s-2000s*, op. cit., pp. 18-20.

¹⁴⁰ Cfr. *Mao Zedong AO* in <http://li367-91.members.linode.com/Magazine/77/ReasoningWithIdolsWangGuangyi>

l'osservatore, e impedisce, o quantomeno ostacola, l'idolatria della figura di Mao: l'immagine del Grande Timoniere risulta così desacralizzata, svuotata della propria componente carismatica. In quest'azione dissacrante Wang Guangyi anticipa inoltre le modalità d'espressione e le tematiche di un genere che sarà al centro della scena artistica cinese degli anni '90, e di cui l'artista stesso sarà tra i principali interpreti: il Pop Politico.

3.1.4. Red Humor e Wu Shanzhuan

L'utilizzo di elementi del passato maoista caratterizza un altro tra i gruppi artistici più influenti della '85 New Wave, denominato Red Humor (*Hongse Youmo* 红色幽默): fondato nel 1986 ad Hangzhou da un gruppo di studenti e laureati dell'Accademia di belle arti del Zhejiang, la sua produzione artistica è contraddistinta dall'espressione di umorismo e di ironia attraverso la commistione di elementi della tradizione letteraria e filosofica tradizionale cinese con simboli, immagini, azioni e suoni che rimandano all'iconografia maoista e a quella delle Guardie Rosse. Il principale esponente è Wu Shanzhuan 吴山专 (1960-) il quale, influenzato dalla filosofia di Popper, interconnette all'interno delle sue opere il mondo della materia, quello delle esperienze soggettive e quello delle idee. Lo fa giocando concettualmente con il linguaggio, che decostruisce, drena dei suoi significati condivisi, accostando frasi, proverbi, slogan, provenienti da contesti assolutamente distanti e caratterizzati da differenti registri linguistici. Il risultato di questo atto decostruttivo è la creazione di un linguaggio nuovo, ibrido, incomprensibile in cui ogni punto di riferimento si perde in quello successivo, provocando nel visitatore cinese un sovrapporsi di stupore, irritazione, spavento, dichiarati obiettivi ad esempio dell'installazione *75% red 20% black 5% white* (红 75% 黑 20% 白 5%).¹⁴¹ [6] Vicino ad essa per linguaggio ed efficacia è l'opera comunemente nota come *The Big Characters* (1986) della serie Red Humor, enigmatica a partire dalla ammissione da parte dello stesso artista dell'assenza di un titolo univoco e di conseguenza della compresenza di plurime modalità di riferirsi all'opera, tra cui le più note perifrasi descrittive “*Oggi niente più acqua*, terza sezione del secondo capitolo naturale” (*Jintian xiawu tingshui le di er ziran duan di can xiaojie* 《今天下午停水了》第二自然段第叁小节)¹⁴² e “*Alcuni paragrafi naturali dal secondo capitolo del romanzo Oggi niente più acqua*” (长篇小说《今天下午停水》第二章若干自然段).¹⁴³ [7] L'installazione anticipa inconsapevolmente l'arte pop che si manifesterà nella sua pienezza solo dieci anni dopo, servendosi delle forme espressive della Rivoluzione Culturale, come i *dazibao* 大字报, e di slogan gridati al

¹⁴¹ <http://www.99ys.com/home/5080/04/25/12/95998.html>

¹⁴² <http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=89105&forumId=8>

¹⁴³ GAO Shiming, “*yige wuzhengfu zhuyi de jiegou – Wu Shanzhuan, Tuosiduodier de wuquan ji qita* 一个无政府主义的结构 吴山专、托斯朵蒂尔的物权及其他 (An Anarchist Structure: Wu Shanzhuan & Inga Svala Thorsdottir's Thing's Right(s) etc.), *Zhongguo meishu xueyuan chubanshe (Hangzhou)*, 2010.

megafono. Se le modalità d'espressione sono quelle utilizzate in passato dalle Guardie Rosse, tuttavia l'intento di Wu Shanzhuan è tutt'altro che politico, e anzi si pone in antitesi con una politicizzazione dell'opera: il suo scopo, come da lui stesso dichiarato, è al contrario quello di decontestualizzare l'arte delle Guardie Rosse per renderla autonoma, mettendo in luce come il significato politico non risieda nell'arte stessa, bensì nella mente dell'osservatore.

3.1.5. Decostruzione linguistica: Gu Wenda e Xu Bing

La decostruzione del significato attraverso la riflessione sul testo scritto costituisce una pratica condivisa da alcuni dei maggiori artisti concettuali degli anni Ottanta in Cina, in una fase della storia cinese che li vede occupare una posizione centrale all'interno di un primo vero confronto con il resto del mondo, il cui inevitabile impatto sulla loro arte e sulla loro persona, li costringe ad una profonda azione autoriflessiva. Il testo scritto è rivestito di un forte valore identitario in Cina, simbolo d'istruzione e, di conseguenza, strumento per la detenzione del potere. La scelta di stravolgere l'elemento che, storicamente, è fatto corrispondere all'ideale fondazione di una civiltà ritenuta millenaria corrisponde a minare le fondamenta di un sistema apparentemente rimasto immobile, scuotendo un'impalcatura destinata a rivelare tutta la sua fragilità.

Il percorso intrapreso nel 1983 da Gu Wenda 谷文达 (1955-) con la serie *Lost Dynasty* (*yishi de huangchao* 遗失的皇朝) [8], prevede appunto la decostruzione, o quantomeno la messa in discussione di tale sistema: l'artista inventa una pseudo-calligrafia nello stile *zhuan* 篆书, dando vita a caratteri esteticamente familiari agli occhi dell'osservatore, eppure semanticamente incomprensibili, privi di significato. Per mezzo dell'invenzione di caratteri inesistenti, Gu Wenda sovverte i codici di scrittura, riscrive a sua volta la storia, genera nuovi miti e così facendo costringe l'osservatore a sfidare le proprie nozioni preconcepite di significato: il *carattere* (*zi* 字), estromesso dal suo ruolo sintattico all'interno della frase, diviene così strumento per la creazione di un mondo dell'incertezza. La risemantizzazione di elementi della tradizione cinese è tematica e strumento di un'altra tra le opere più rappresentative di Gu Wenda in questo periodo, dal titolo *Wisdom comes from tranquility* (*jing ze sheng ling* 靜則生靈) [9]: l'opera, fondendo arazzeria, calligrafia e pittura tradizionale cinese, presenta al centro una serie di arazzi in rosso sovrapposti, marchiati dal sigillo che rimanda al cognome dell'artista "Gu 谷"; ai lati due enormi dipinti di paesaggio tradizionali, che fanno da sfondo alla calligrafia riportante i caratteri che danno titolo dell'opera "*jing ze sheng ling* 靜則生靈", due dei quali sono barrati con una croce in rosso, mentre gli altri due sono cerchiati. Manifesto di un sincretismo di pittura tradizionale *guohua*, che l'artista aveva studiato presso il maestro Lu Yanshao 陸儼少 (1909-1993), e arte tessile, introdotta in un workshop dall'artista bulgaro Verbanov (Върбанов, 1932-1989), l'opera riesce con successo nel suo intento di sconvolgere

l'osservatore, con particolare riferimento a quello cinese, la cui mente, travolta da un'estetica e da un'iconografia estremamente familiari, è stimolata ad una serie di connessioni e rimandi: quelli che potrebbero essere convenzionali segni di correzione scolastica – le croci e i cerchi in rosso – sono così ricondotti, a causa delle enormi dimensioni, alla simbologia della Rivoluzione Culturale, durante la quale le Guardie Rosse segnalavano i condannati sovrapponendo immense croci rosse ai caratteri dei loro nomi su poster esposti pubblicamente.¹⁴⁴

Negli stessi anni un'operazione simile a quella svolta da Gu Wenda nella serie *Lost dynasty* è messa in atto da Xu Bing 徐冰 (1955-) in quella che è destinata a divenire una delle sue opere più emblematiche: *Tian Shu* 天书 [10]. Come nel caso di Wu Shanzhuan, l'enigma dell'opera ha inizio nel titolo stesso, la cui traduzione significherebbe l'irrimediabile compromissione del significato cui il significante rimanda, necessitante di un'analisi più approfondita che affronteremo in seguito. Ai fini di una comprensibile narrazione storica quanto è necessario in questa fase evidenziare è il fatto che, nonostante l'installazione sia esteticamente caratterizzata da elementi che rimandano alla tradizione calligrafica cinese, con enormi rotoli di carta adagiati a terra, appesi alle pareti e pendenti dal soffitto, tuttavia il loro contenuto è costituito da un totale di circa 4000 caratteri inventati nel corso degli anni dall'artista stesso, assemblando quelli che sono apparentemente radicali e componenti di caratteri esistenti. Rifacendosi dunque al passato, Xu Bing mette in atto un'azione di desemantizzazione del testo scritto, che diviene dunque esteticamente familiare, eppure semanticamente alieno. L'opera, esposta per la prima volta alla Galleria d'Arte Nazionale nel 1988 ancora non terminata, verrà presentata nella sua forma completa l'anno successivo, nel 1989, alla *China/Avant-Garde Exhibition*.¹⁴⁵

3.1.6. China/Avant-Garde Exhibition

La mostra *China/Avant-Garde* (*Zhongguo xiandai yishuzhan* 中国现代艺术展), apertasi il 5 febbraio 1989, possiede, come accennato in precedenza, un valore artistico e simbolico senza precedenti, a partire dal luogo in cui viene allestita, il NAMOC: in quanto uno dei dieci edifici costruiti nel 1959 in occasione delle celebrazioni per il decennale della RPC, esso rappresenta il luogo dell'arte ufficiale per eccellenza. Conseguentemente, la mostra sopracitata sancisce l'ingresso negli spazi dell'ufficialità dell'arte non ufficiale, votata all'espressione dell'individuo molto più che di quella delle masse, e dunque lontana dalle direttive di partito. La svolta è indubbiamente epocale e non è un caso che il simbolo iconografico della mostra divenga il segnale stradale di “divieto d'inversione a U”, espressione di un'impossibilità e soprattutto di un rifiuto di ritorno al passato. La mostra, curata

¹⁴⁴ Julia F. ANDREWS e Kuiyi SHEN, *The art of modern China*, op. cit., p. 216.

¹⁴⁵ <http://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206>

da Gao Minglu 高名潞 (1949-), accoglie 186 artisti, esponendo un totale di 293 opere. Essa rappresenta

la prima grande mostra onnicomprensiva ad esporre le opere con un concetto e uno spirito moderni ad un pubblico cinese e internazionale. Questa riflette le maggiori tendenze per quanto riguarda il pensiero e la pratica artistiche, poste negli ultimi anni al centro dell'attenzione, del dibattito e della valutazione, dimostrando così il valore e l'importanza dell'arte moderna per lo sviluppo culturale della Cina. Concepita come uno scambio artistico e accademico d'alto livello sull'arte moderna, la mostra ricoprirà un importante ruolo nel promuovere lo sviluppo poliedrico dell'arte cinese.¹⁴⁶

Eppure, la *China/Avant-Garde Exhibition* rappresenta una mostra paradossale, non solo perché è nella sua chiusura a conoscere la propria fama, legata principalmente ad un istintivo sentimento scandalistico, ma soprattutto perché tale chiusura corrisponde all'inizio di un processo che è veramente irreversibile, coerentemente con il segnale scelto a simbolo della mostra. L'elemento chiave da cui è necessario che la dissertazione prenda inizio è il regolamento imposto dal museo stesso, il quale vieta qualsiasi tipo di azione performativa. Tuttavia, saranno proprio le performance a prendere il palcoscenico, organizzate privatamente da Li Xianting 栗宪庭(1949-). Si assiste così alla performance *Big Business: selling prawns (da shengyi: maixia 大生意:卖虾)*, che vede Wu Shanzhuan intento a vendere 300 kg di gamberetti a 9.50 yuan al pacchetto, mettendo in scena una effettiva azione di *mercattizzazione* del museo, evidenziandone lo snaturamento. Con scopo di protesta è anche la performance di Zhang Nian 张念 (1964-2016) intitolata *Dengdai 等待* "attendere", meglio nota col titolo di *Hatching eggs (fudan 孵蛋)*: l'artista accovacciato, cova le uova indossando un cartello che recita "Durante il periodo di covatura delle uova, rifiuto qualsiasi discussione (teorica) al fine di non disturbare la prossima generazione" (*fudan qijian jujue lilun yimian darao xiayidai 孵蛋期间拒绝理论以免打扰下一代*). Il riferimento è alla vertiginosa modernizzazione della Cina, che è nella visione dell'artista alla base di un processo di snaturamento dell'uomo, cui sono imposte attività che non corrispondono alla sua essenza. Infine, la performance di Li Shan 李山 (1942-) *Washing Feet (xi jiao 洗脚)*, definita dall'artista stesso come "Pop + Installation + Performance"¹⁴⁷: indossando maglietta e mutande che riportano ritratti del presidente degli USA Ronald Reagan, l'artista lascia i piedi a mollo in una bacinella d'acqua, sul cui fondo è presente un altro ritratto del presidente Reagan.

¹⁴⁶ "The China Modern Art Exhibition will be the first large, comprehensive exhibition to display works with a modern concept and spirit to Chinese and international audiences. It will reflect major trends in art thought and practice that have become the focus of attention, debate, and evaluation during recent years, thereby demonstrating the value and significance of modern art to China's cultural development. Envisioned as a high-level artistic and scholarly exchange on modern art, it will display an important role in promoting the multifaceted development of Chinese art" ("Zhongguo xiandai yishuzhan chouzhan tonggao, diyihao 中国现代艺术展筹展通告, 第一号" (Annuncio dell'organizzazione della mostra *China/Avant-Garde*) *Zhongguo meishubao* 44 (31 ottobre), 1 in WU Hung, *Contemporary Chinese art: 1970s-2000s*, op. cit., p. 83).

¹⁴⁷ <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/contemporary-asian-art-hk0382/lot.853.html>

Nonostante il contravvenire al regolamento museale, nessuna delle tre performance sopracitate sarà portatrice di una *performatività* tale da renderle qualcosa di più di “allegorie politiche poveramente velate”,¹⁴⁸ complice forse una comprensione e una consapevolezza ancora rudimentale della performance quale forma d’arte. Tuttavia, sarà proprio un atto performativo a costituire l’istante liminale tra la fine della mostra *China/Avant-Garde* e l’inizio della contemporaneità dell’arte cinese. Quell’atto è noto come *The Gunshot Event* e la sua fautrice è l’artista Xiao Lu 肖鲁 (1962-). Tuttavia, l’opera ufficialmente presentata dall’artista in occasione della mostra, *Dialogue (Duihua 对话)*, non costituisce una performance né un’opera interattiva, bensì un’installazione che vede piuttosto nell’immobilità la propria essenza: due cabine telefoniche, una accanto all’altra, ospitano due manichini, uno dalle sembianze maschili e l’altro femminili, intenti in una chiamata telefonica, presumibilmente dunque in conversazione l’uno con l’altro; tuttavia, a suggerire un’incomunicabilità sospesa tra i due soggetti, è il telefono rosso su un piedistallo tra le due cabine, la cui cornetta è però staccata. A sole due ore di distanza dall’apertura della mostra – alle 11:10 circa – Xiao Lu, con l’ausilio dell’allora compagno Tang Song 唐宋 (1960-) si posiziona davanti alla propria installazione e spara un colpo di pistola, mandando in frantumi lo specchio posto in corrispondenza del telefono al centro. [11] Nonostante l’azione dell’artista fosse premeditata, essa non era stata precedentemente comunicata agli organizzatori della mostra, che peraltro, come si accennava in precedenza, vietava qualsiasi tipo di performance. Pertanto, *The Gunshot* provoca non solo l’arresto di Xiao Lu e del compagno, ma anche l’istantanea chiusura della *China/Avant-Garde Exhibition*. Una riflessione su tale evento si pone necessaria alla luce se non altro dell’assenza di interpretazioni univoche dell’azione all’interno dei principali volumi di storia dell’arte. Ai tempi dell’accaduto sono stati non pochi i tentativi di inserire la performance all’interno di un rapporto causale, che hanno portato ad interpretazioni plausibili, e tuttavia ipotetiche, come quella che avrebbe visto nell’atto di Xiao Lu un gesto di protesta femminista, probabilmente legata alle molestie sessuali subite dalla stessa. A pochi mesi di distanza, il 4 giugno 1989, si assisterà ai fatti di Piazza Tiananmen, cui consegue una politicizzazione estrema dell’atto di Xiao Lu, interpretato come “il primo sparo di Tiananmen”. Una patina politica sarebbe stata destinata a rivestire non soltanto la performance dell’artista, ma la mostra *China/Avant-Garde* tutta, intesa quale richiesta, tramite il mezzo dell’arte, di democrazia, di cui Xiao Lu sarebbe l’espressione più provocatoria. Tuttavia, le interpretazioni precedentemente presentate non tengono conto di un elemento fondamentale, alla luce del quale è necessario leggere l’accaduto: in seguito allo sparo, Xiao Lu consegna al curatore della mostra Gao Minglu un documento, firmato

¹⁴⁸ “Poorly veiled political allegories” (WU Hung, *Contemporary Chinese art: 1970s-2000s*, op. cit., p. 86)

da lei e dal compagno Tang Song, nel quale espone in modo piuttosto diretto le intenzioni dietro alla propria azione:

In quanto parti coinvolte nella sparatoria avvenuta il giorno dell'apertura della *China/Avant-Garde Exhibition*, la consideriamo un avvenimento puramente artistico. Riteniamo che nell'arte ci possano essere artisti con diverse concezioni della società, ma come artisti non siamo interessati alla politica. Siamo interessati al valore dell'arte in quanto tale, al suo valore sociale e all'uso della giusta forma creativa, al fine di portare avanti il processo di approfondimento di quella comprensione.¹⁴⁹

La dichiarazione d'intenti dell'artista stessa denuda l'azione artistica di ogni tentativo di caduco travestimento, affermandola all'interno della dimensione meramente artistica. Chi scrive si domanda dunque se tra questo "puramente artistico" (*chun yishu* 純藝術) e il suo avvenimento (*shijian* 事件) possa esservi più di un rapporto di determinazione, se si possa giungere dunque all'identificazione. Tale corrispondenza tra ciò che è arte e ciò che è accadimento trova la propria sintesi in una *performance*, che è da intendersi quale atto *performativo* nel senso bhabhiano del termine: l'azione performativa di Xiao Lu rispecchia quell'istantaneità che Benjamin riconosce al cinema, negando l'atto contemplativo che caratterizza ad esempio la visione di una tela pittorica. Come affermato da McKenzie durante il workshop tenutosi nel 2019 presso il 4A Centre for Contemporary Asia Art di Sydney, dal titolo *The China/Avant-Garde Exhibition and Xiao Lu: 30 Years On*, l'artista supera le dicotomie di mente e corpo, pubblico e privato, unendo tali sfere d'esistenza per generare un "essere qui, essere presente" olistico.¹⁵⁰ Lo sparo di Xiao Lu, mandando in frantumi lo specchio della propria installazione, distrugge lo specchio della riproducibilità, non certo quella tecnica, ma quella circostanziale: si tratta di un atto unico, irripetibile, contingente, che se da una parte decreta la fine della mostra *China/Avant-Garde*, dall'altra significa il definitivo ingresso dell'arte cinese nel contemporaneo. La performance diviene così puro *performativo*, che penetra nelle viscere *pedagogiche* dell'istituzionalizzazione, facendo precipitare l'atto artistico nel presente del reale.

3.2. Contestualizzazione storica: Post-Tiananmen

Il passaggio dell'arte cinese dalla *modernità* (*xiandai* 现代), all'insegna del temporale e del diacronico, alla *contemporaneità* (*dangdai* 当代), espressione invece dello spaziale e del sincronico,¹⁵¹ costituisce

¹⁴⁹ “作為「中國現代藝術展」開幕當天槍擊書簡的當事人，我們認為這是一次純藝術的事件，我們認為作為藝術本身是會有藝術家對社會的不同和認識，但作為藝術家，我們對政治不感興趣，我們感興趣的是藝術本身的價值和社會價值，以及用某種恰當的形式進行創作，進行更深刻認識的過程。” (XIAO Lu 肖魯, *Duihua* 對話 (Dialogue), *Xianggang daxue xhubanshe*, 2010, pp. viii-ix).

¹⁵⁰ Archibald MCKENZIE in <https://4a.com.au/articles/china-avant-garde-exhibition-xiao-lu-alex-burchmore>.

¹⁵¹ WU Hung, "A case of being 'contemporary': conditions, spheres, and narratives of contemporary Chinese art", in SMITH Terry, ENWEZOR Okwui e CONDEE Nancy (a cura di), *Antinomies of art and culture: Modernity, postmodernity, contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2008, p. 292.

un processo in atto dalla fine degli anni '70, parte integrante di una liberalizzazione culturale iniziata a seguito dei programmi di riforma economica e sociale di Deng Xiaoping nel dicembre del 1978. Da un punto di vista storiografico, dunque, è a partire da tali eventi che è possibile intravedere il passaggio ad una cosiddetta “Arte Cinese Contemporanea”, corrispondente al termine cinese *Zhongguo Dangdai Yishu* 中国当代艺术.¹⁵²

È tuttavia innegabile che tale processo trovi negli avvenimenti di Piazza Tiananmen del 1989 un inevitabile catalizzatore: in seguito al massacro si assiste ad una stretta governativa che consente esclusivamente le esposizioni ufficialmente approvate, cui consegue l'inizio del fenomeno definito “arte di appartamento” (*gongyu yishu* 公寓艺术): a fronte delle limitazioni imposte dal governo, l'espressione artistica più innovativa in Cina si sposta dagli spazi pubblici a quelli privati (seppur sia paradossale parlare di “privato” nel vero senso del termine, poiché *gongyu* 公寓 è letteralmente “il complesso residenziale di proprietà del governo”), in particolare all'interno dei complessi residenziali in cui gli artisti s'invitano vicendevolmente organizzando mostre clandestine. Se all'inizio degli anni '90 la stretta dello stato si allenta, tuttavia il disincanto della popolazione tutta continua a manifestarsi, riflesso nelle produzioni artistiche di questo periodo, espressione di un generale malcontento che le rende inscrivibili all'interno della definizione di “Arte post-Tiananmen” (*tian'anmen hou* 天安门后).

Quanto è tuttavia necessario scoraggiare è la naturale tendenza a ricondurre tutto ciò ad una critica politica da cui apparentemente si fatica talvolta a svincolare le espressioni popolari (e artistiche) cinesi, a cominciare dalle dimostrazioni in Piazza Tiananmen: non è superfluo ricordare che seppur presente una richiesta di democratizzazione, ciò contro cui i manifestanti si schieravano era soprattutto la crescente ineguaglianza sociale, generata dalle riforme economiche che porteranno la Cina verso una svolta neoliberale: pur rimanendo formalmente uno stato comunista, la condotta economica del paese è nella pratica molto più vicina ad un capitalismo all'insegna di una velocità di arricchimento e di sviluppo che lo porteranno a divenire, negli anni '90, la cosiddetta “Fabbrica del mondo” (*shijie gongchang* 世界工厂). È dunque prima di tutto contro questo tipo di condotta che si schierano i manifestanti nel 1989, e non di rado è in conseguenza di essa che germina nell'animo di molti artisti una disillusione nei confronti di quei valori che avevano condotto la Cina nei precedenti vent'anni, a partire dalla Rivoluzione Culturale (1966-1976). Internamente al paese si assiste pertanto ad un crollo di quell'entusiasmo umanista (*renwen reqing* 人文热情) che aveva caratterizzato gli anni '80, il quale lascia il posto ad un atteggiamento cinico di scetticismo antiumanista. Da un punto

¹⁵² Paul GLADSTON, “Locating Displacement: Envisioning the Complex ‘Diasporization’ of Contemporary Chinese Art”. In HOPFENER Birgit, KOCH Franziska, LEE-KALISCH Jeong-hee, NOTH Juliane (a cura di), *Negotiating difference: contemporary Chinese art in the global context*, Weimar: VDG, 2012, p. 243.

di vista artistico tale sentimento trova espressione in quattro principali correnti, che manifestano con modalità d'espressione diverse un'eguale disillusione.

3.2.1. Pop Politico

Sull'esempio dell'arte Pop statunitense, che fa uso del linguaggio iconografico della società dei consumi e dunque onnicomprensibile, al fine di svelarne le luci ma soprattutto le ombre, in Cina viene delineandosi all'inizio degli anni '90 il fenomeno cui Li Xianting nel 1992 attribuirà il nome di Pop Politico (*zhengzhi bopu* 政治波普). Similmente all'esempio americano, questo riprende l'iconografia e gli elementi della dottrina maoista accostandola ai simboli dell'economia di mercato e della società dei consumi. Ne risulta un linguaggio artistico sfacciato e spregiudicato, che trova forse l'espressione più iconica nella serie *Great Criticism (dapipan 大批判)* [12] di Wang Guangyi, in continuità con l'azione di dissacrazione iconoclasta iniziata negli anni '80 con opere come *Mao Zedong AO*.¹⁵³ Nel caso di *Great Criticism* l'artista opera un altro tipo di sovrapposizione, che vede coinvolte icone comuniste, poster di propaganda, insieme ad icone commerciali del consumismo, quali Coca Cola, Rolex o Ferrari. Si tratta di un'identificazione tra quella che è la nuova arte delle masse, la pubblicità di beni consumo, e quella che è stata in Cina l'arte delle masse in epoca maoista, ovvero le icone propagandistiche.¹⁵⁴

L'immagine di Mao viene ripresa da un altro degli artisti più rappresentativi del Pop Politico, vale a dire Yu Youhan 余友涵 (1943-), che la esprime attraverso un recupero delle forme del *nianhua* 年画,¹⁵⁵ come evidente nell'opera *Chairman Mao in discussion with the peasants of Shaoshan (Maozhuxi zai Shaoshan he nongmin jiaotan 毛主席在韶山和农民交谈)* [13 (a, b)]: si tratta di un dipinto la cui prima versione del 1992, nella quale è presente solo Mao Zedong, sarà ripresentata nel 1999 coinvolgendo anche Deng Xiaoping e Jiang Zemin; attraverso il linguaggio del *nianhua*, caratterizzato da una rappresentazione appiattita delle figure, colori brillanti, incarnati eccessivamente vividi ed espressioni di gioia tendente all'euforia, Yu Youhan rappresenta i diversi leader cinesi in una situazione informale, in compagnia di una famiglia di contadini felici. A colpire è la sovrapposizione alle figure di una particolare decorazione floreale: si tratta di un riferimento agli anni '50 e '60, durante i quali, a fronte dell'estrema povertà, i lavoratori erano incentivati per mezzo di bonus elargiti sotto forma di oggetti che riportavano appunto la decorazione riproposta da Yu Youhan. Immergendo la figura di Mao all'interno di un design di fabbrica rappresentativo dell'arte

¹⁵³ Cfr. p. 57.

¹⁵⁴ Julia F. ANDREWS e Kuiyi SHEN, *The art of modern China*, op. cit. pp. 260-261.

¹⁵⁵ Con il termine *nianhua* 年画 (o *xinnianhua* 新年画) letteralmente "dipinti del nuovo anno", s'intende un genere popolare di stampa prodotta in occasione del Capodanno cinese, caratterizzata da colori accesi e atmosfere di festa, con uno scopo beneaugurale, che durante il periodo maoista sarà coinvolto tra i generi approvati, grazie ad alla sua efficacia nella divulgazione di messaggi a fronte dell'intrinseco carattere popolare.

popolare del passato, l'artista rende l'icona del leader nient'altro che un "allegro elemento decorativo", depauperandolo della sua originaria aura carismatica.¹⁵⁶

Infine, pare doveroso includere tra i maggiori esponenti del Pop Politico l'artista Li Shan, già noto per la propria performance *Washing Feet* in occasione dell'apertura della *China/Avant-Garde Exhibition* nel 1989, il quale tuttavia raggiungerà la fama all'inizio degli anni '90 grazie alla serie *Rouge (yanzhi 胭脂)* [14]: la serie si rifà a uno tra i ritratti più celebri del presidente Mao, del 1935, che viene riproposto all'interno di sfondi monocromatici dai colori sgargianti, con labbra turgide, che gli conferiscono un'espressione ammiccante; l'elemento che si ritrova in tutta la serie è infine quello del fiore, posizionato in bocca, sull'orecchio del leader, oppure sotto forma di elemento decorativo dei suoi indumenti. Il dichiarato intento dell'artista è appunto quello di "volgarizzare un'immagine normalmente considerata paradigma dell'alto status politico, imbrattandola con un colore immediatamente riconoscibile come 'basso' e suggerendo sfumature *queer* all'interno dell'immagine dell'uomo forte cinese".¹⁵⁷

3.2.2. Arte Gaudy

Un linguaggio espressivo non dissimile da quello di Li Shan è adottato dalla seconda delle quattro principali correnti emerse nel post-Tiananmen: si tratta della *yansu meishu* 艳俗美术, la cosiddetta Arte Gaudy. Con *yansu* 艳俗, "gaudy", si fa riferimento ad un'estetica pacchiana, *volgare* nel suo significato di *popolare*, che coniuga colori sgargianti e icone dell'arte, e della vita, del popolo. Si tratta di una modalità d'espressione che sarà portata avanti fino ai giorni odierni, e che trova tra i primi esponenti l'artista Qi Zhilong 祁志龙 (1962-) di cui l'iconica ragazza ritratta in *Untitled* (1998) [15] riassume in sé gli elementi principale dell'arte Gaudy post-Tiananmen. Ciò che l'occhio semplicemente vede, ovvero una giovane donna in uniforme, che le conferisce l'aspetto di una soldatessa, non corrisponde a tutto ciò che c'è: si tratta infatti di una modella appartenente al contemporaneo inserita all'interno di un'uniforme simbolo delle ideologie rivoluzionarie del passato. Ciò che Qi mette in atto è dunque una decostruzione del significato politico e culturale dell'uniforme, strumento per mezzo del quale deride non solo la cultura kitsch contemporanea, sinonimo di una decadenza valoriale di derivazione capitalista, ma al contempo opera una critica dell'incapacità da parte dei cinesi di affrontare una memoria storica ancora troppo saldamente legata a (e da) idoli del passato.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Julia F. ANDREWS e Kuiyi SHEN, *The art of modern China*, op. cit. p. 261.

¹⁵⁷ "The artist's declared intent is to 'vulgarize' an image normally considered to be the epitome of high political status by smearing it with a colour immediately recognizable as 'low' and suggesting 'queer' undertones in the image of China's strong man" (Francesca DAL LAGO, in https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/432/Li_Shan).

¹⁵⁸ Cfr. Madeleine PANCHAUD, in AI Weiwei, BORIES Estelle, HOU Hanru, LI Xianting, Pili e SIGG Uli, *Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*, Ostfildern: Hatje Cantz Publishers, 2005, p. 150.

Il coinvolgimento del ritratto femminile è caratteristico di un altro esponente dell'arte Gaudy, vale a dire Feng Zhengjie 奉正杰 (1968-), il quale nella serie *China (zhongguo 中国)* [16 (a, b)] ripercorre, attraverso ritratti femminili, una cronistoria dell'estetica femminile a partire dagli anni '20. I dipinti, d'ispirazione warholiana, vedono l'accostamento di colori ad olio estremamente accesi, aggressivi, che vanno dal fucsia al turchese, generando un'atmosfera stroboscopica. La particolarità delle donne ritratte tuttavia è la rappresentazione delle pupille in posizione divergente, oggi divenuta la firma dell'artista stesso: i critici hanno interpretato queste donne ibride, ritratte in posizioni che suggeriscono un'intrinseca lascivia, come una critica al capitalismo, l'incarnazione di una bellezza commerciale, fabbricazione fittizia della globalizzazione. Il posizionamento delle minuscole iridi alle estremità degli occhi genera nell'osservatore una strana sensazione, un interrogativo sulle figure femminili osservate: l'impossibilità di comprendere quale sia l'oggetto osservato da questi occhi e la totale assenza di espressione impediscono qualsiasi possibilità di conoscere i pensieri e le intenzioni dei soggetti.¹⁵⁹

Vale la pena menzionare, infine, un artista divenuto emblema della contemporaneizzazione della porcellana, Liu Jianhua 刘建华 (1962), il quale, attraverso un *medium* che è tra i simboli della tradizione artistica cinese, dà rappresentazione alla condizione femminile per mezzo di un linguaggio kitsch estremamente impattante: il riferimento è alla serie *Memory of Infatuation (mibian de jiyi 迷恋的记忆)* (1997-1999) [17] nella quale dalla porcellana sono generate figure di corpi femminili senza testa, in pose scomposte e voluttuose su poltrone, divani, vasche da bagno, o addirittura adagate su oggetti d'uso quotidiano come piatti o ciotole. La voce delle opere si diffonde non soltanto attraverso i colori degli elementi, ma anche e soprattutto per mezzo di un riferimento probabilmente più familiare all'occhio di un osservatore cinese: tutte le figure femminili indossano infatti un *qipao* 旗袍, abito diffusosi in Cina durante l'ultima fase della dinastia Qing (1644-1911), e in seguito rivisitato, nella Shanghai degli anni '20 in un'ottica di sensualità, e conseguentemente ricondotto alla prostituzione. Alla luce di questo riferimento, “la figura femminile, filtrata dall'immaginazione maschile, diviene un simulacro vuoto, un'entità costruita attraverso segnali puramente esteriori”.¹⁶⁰

3.2.3. New Generation

La terza corrente sviluppatasi in conseguenza ai fatti di Tiananmen prende nome dal titolo della prima mostra ufficiale ad essere organizzata in seguito al massacro, tenutasi nel luglio del 1991 presso il

¹⁵⁹ Shigeo CHIBA, “These girls are looking at? FENG Zhengjie's paintings”, in *Yishujia tigong*, 2012. https://fengzhengjie.artron.net/news_detail_215675

¹⁶⁰ “the female figure – filtered by the male imagination – becomes an empty simulacrum; an entity built through purely outward signals” (Demetrio PAPARONI, “Liu Jianhua and the beauty of Fragility”, 2018. http://www.liujianhua.net/entext_details.aspx?id=16).

NAMOC: si tratta della *New Generation (Xin Shengdai 新生代)*, esposizione che tenta di discostarsi sia dall'ortodossia delle accademie, sia dalle esperienze degli anni '80. Gli artisti che vi prendono parte mettono in discussione valori e pratiche della '85 New Wave, riportando al centro dell'attenzione una realtà asciutta, cruda, priva di riferimenti politici o filosofici. Questo fenomeno, inscrivibile all'interno di un'idea di corrente, poiché mai si formerà un vero e proprio movimento strutturato, rimarrà circoscritto alla città di Pechino, la quale spesso sarà sfondo e soggetto delle creazioni artistiche: l'ispirazione degli artisti è la quotidianità, contesti familiari, gruppi di amici, e non di rado le masse anonime di individui che si muovono all'interno della capitale. Soggetto delle opere è dunque la classe media urbana, ritratta in momenti qualunque mentre compie azioni qualunque, all'insegna di un anti-eroismo fortemente contrapposto alla precedente arte rivoluzionaria, traduzione dell'assurdo che pervade la quotidianità urbana cinese.

In uno stile che riprende quello che Gao Minglu aveva definito "Mela, libro e orologio" (*pingguo, shu, zhong* 苹果·书·钟),¹⁶¹ a sua volta in continuità con le modalità espressive della Gioventù Malinconica post-maoista, si esprime nella propria pittura Liu Xiaodong 刘小东 (1963-), il quale rappresenta in maniera estremamente diretta la disillusione provocata dai fatti di Tiananmen negli animi dei giovani cinesi. Nel caso di *Midsummer (zhongxia 仲夏)* [18], realizzato poco dopo i fatti di giugno 1989, lo fa in maniera estremamente cruda, rappresentando una coppia di giovani dagli sguardi vuoti, persi, rassegnati, espressione di un disincanto che si riflette nel clima estivo, caldo e umido all'interno del quale le due figure sono inserite. Differente è il linguaggio utilizzato nell'opera *Joke (xiaohua 笑话)* [19], realizzata solo l'anno successivo, irradiata da una surreale atmosfera di euforia isterica che si avvicina ai toni del Realismo Cinico: il gruppo di giovani è rappresentato nell'atto di un riso smodato, in cui alcuni non sono coinvolti, disinteressati alla situazione in cui si trovano immersi e intenti piuttosto a guardare al di fuori del dipinto. Entrambi gli stati d'animo sono egualmente manifestazioni di uno svuotamento emotivo, riflesso della situazione economica e culturale della Cina di inizio anni '90.

A occupare una posizione centrale nella New Generation è la pittura di Wang Jinsong 王劲松 (1963-), che a inizio anni '90 si caratterizza per la presenza, all'interno di gruppi di individui, di sagome non dipinte o parzialmente non realizzate. Ne è un esempio *Grand chorus (da hechang 大合唱)* [20] in cui si fa riferimento ai ben noti show televisivi che conoscono in questo periodo una grande diffusione, contraddistinti da un'atmosfera felice e colorata. All'interno di un'euforia spasmodica, dalle caratteristiche riconoscibilmente occidentali, s'inseriscono figure vuote, sagome bianche, simili

¹⁶¹ Cfr. GAO Minglu 高名潞, *Zhongguo dangdai yishu shi* 中国当代艺术史 (History of Chinese Contemporary Art), *Shanghai daxue chubanshe*, p. 153.

a fantasmi, che traducono in immagine “l’assenza di autenticità in una società materialista”¹⁶² come quella della nuova Cina. Le sagome si stagliano su sfondi fatti di figure umane rappresentate con colori brillanti e saturi che conferiscono all’immagine uno stile cartoonesco contribuendo ad un forte senso di artificialità; la domanda che Wang Jinsong, giocando con l’idea di presenza e di assenza, tenta di provocare dunque è: “che differenza c’è tra coloro con un volto e una pelle e coloro che, fuori dal dipinto, hanno un volto ma non hanno una pelle?”.¹⁶³

3.2.4. Realismo Cinico

Il linguaggio espressivo di Wang Jinsong si posiziona al contempo all’interno della quarta ed ultima corrente artistica che viene definendosi in conseguenza dei fatti di Tiananmen, definita Realismo Cinico (*wanshi xianshi zhuyi* 玩世现实主义). Come suggerito dal termine stesso, coniato da Li Xianting nel 1992, gli elementi caratterizzanti delle produzioni di questa corrente sono un realismo e un cinismo che s’intrecciano nella rappresentazione di un atteggiamento di rassegnazione da parte degli artisti di fronte ai continui cambi di rotta intrapresi dallo stato. Il realismo non è più quello eroico, intriso di pedagogia, che caratterizzava il periodo maoista, ma un realismo impregnato di cinica ironia, che trova la propria espressione più emblematica nelle produzioni di Fang Lijun e Yue Minjun.

Fang Lijun 方力钧 (1963-) è tra gli artisti più rappresentativi del Realismo Cinico, portando alle estreme conseguenze le manifestazioni della noia e dell’apatia, trasmesse attraverso i propri stessi tratti somatici: prendendo come punto di riferimento una delle sue opere più celebri, *Series II, No. 2*, del 1992, nota con il titolo di *Sbadiglio (da haqian* 打哈欠) [21], l’autoritratto dell’artista è utilizzato al fine di impersonare la figura di un hooligan (*liumang* 流氓) ritratto nell’istante di un enorme sbadiglio, mentre la ripetizione della stessa figura alle sue spalle “suggerisce l’assenza di una significativa stabilità sociale e di qualsiasi senso d’autostima”,¹⁶⁴ secondo quanto affermato da Andrews e Shen. Pur contemplando la possibilità di una moltitudine di interpretazioni, un’osservazione istintiva del dipinto genera, da un punto di vista puramente emotivo, una commistione di noia, piattezza, apatia, comuni alla condizione dell’artista stesso che in questa serie di opere traspone in arte.

¹⁶² “[...] the absence of authenticity in a materialistic society” (WU Hung, *Contemporary Chinese art: 1970s-2000s*, op. cit., p. 135).

¹⁶³ “那些有脸有皮的人，和画面外那些有脸没皮的人有什么区别?” (HUANG Liaoyuan 黄燎原, “Wang Jinsong: *tuanjie jinzhang, yansu huopo* 王劲松: 团结紧张, 严肃活泼” (Wang Jinsong: United, Alert, Ernest and Lively), 2007. <https://www.belairrimmo.com/CommonPage/ArticleInfo.aspx?ChannelID=274&ArticleID=12298>

¹⁶⁴ “The identical figures repeated behind the yawning youth further suggest an absence of meaningful social mooring and sense of self-worth” (Julia F. ANDREWS e Kuiyi SHEN, *The art of modern China*, op. cit. p. 263).

Yue Minjun 岳敏君 (1962-) similmente utilizza le proprie sembianze per dar vita ad atmosfere surreali e dissacranti, in cui il suo volto, intento in una risata smodata che è espressione di un'euforia istantanea vicina alla follia, è inserito all'interno di situazioni paradossali; ne è un esempio estremo l'opera *The Execution (chujue 处决)* [22], del 1995, in cui, su uno sfondo che richiama volutamente le mura della Città Proibita di Pechino, si stagliano quattro figure nude il cui viso, quello dell'artista appunto, è intento in una risata divertita; ad esse si contrappone un plotone d'esecuzione, egualmente interpretato da Yue Minjun, ritratto nell'atto dello sparo e tuttavia privo di qualsiasi arma da fuoco. L'opera, come la maggior parte dei dipinti dell'artista, mette in scena una commedia grottesca, una farsa dai toni buffoneschi, caratterizzata tuttavia da zone d'ombra di ambiguità, che convivono all'interno di rappresentazioni paradossali e ossimoriche di un "falso Io" (*jiamian 假面*).¹⁶⁵

In conclusione, tra gli artisti più rappresentativi della corrente non può rimanere escluso Zhang Xiaogang 张晓刚 (1958-): appartenente in origine al Southwestern Art Research Group (*xinan yishu yanjiu qunti 西南艺术研究群体*), tra i collettivi di spicco della '85 New Wave, la sua pittura degli anni '80 si concentra sulla rappresentazione di un'interiorità psicologica ed emotiva, che sfocerà, in conseguenza di una grave crisi depressiva e di problemi di alcolismo, nella rappresentazione di visioni dalle forte tonalità oniriche. In conseguenza della disillusione culminata nei fatti di Tiananmen, negli anni '90 Zhang inizia la serie che lo renderà celebre, dal titolo *Bloodline (xueyuan 血缘)* [23(a, b)]: si tratta di enormi dipinti ad olio che si rifanno a tradizionali foto di famiglia risalenti al periodo che precede la Rivoluzione Culturale; questa porterà con sé la distruzione di tali immagini, considerate emblemi di borghesia, corrispondente ad una simbolica, ed effettiva, distruzione della memoria. L'intento dell'artista è quello di recuperare questa memoria, dare voce all'indelebile verità della storia, di cui le figure vestite in abiti maoisti con espressione solenne e sguardo apatico sono effettivamente testimonianza.¹⁶⁶ La serie prende nome dal sottile filo rosso che interconnette tutti gli individui presenti all'interno dei dipinti, a memoria dei mutuali legami di sangue che uniscono gli individui dell'intera società cinese, ricongiungendo al contempo il presente con il passato. Il lirismo dei dipinti s'intreccia con un senso di profonda tristezza, dovuto alle tonalità grigie che prevalgono, ad eccezione dei bambini, uniche figure ad essere caratterizzate da colori vivaci, come giallo o rosso.

Le modalità espressive e le tematiche affrontate dagli artisti presentati rendono evidente la difficoltà di formulare teorie interpretative univoche in merito al movimento del Realismo Cinico: il coniatore dello stesso termine *wanshi xianshi zhuyi 玩世现实主义*, Li Xianting, attribuisce al disincanto di cui le opere sono impregnate l'espressione di una critica allo stato e al partito, conseguentemente alle nuove politiche economiche, e soprattutto ai fatti di Tiananmen del 1989. Lo

¹⁶⁵ WU Hung, *Contemporary Chinese art: 1970s-2000s*, op. cit., p. 203.

¹⁶⁶ Julia F. ANDREWS e Kuiyi SHEN, *The art of modern China*, op. cit. p. 264.

studioso cinese intravede nel sopracitato movimento artistico la manifestazione di un'apatia derivante dal crollo di un sistema politico, economico e valoriale che corrisponde al dissolversi della realtà all'interno della quale gli artisti del Realismo Cinico, nati negli anni '60 e appartenenti a quella che Li Xianting riconosce come la terza generazione post-Rivoluzione Culturale, avevano vissuto e operato dalla nascita.¹⁶⁷ Di diverso avviso è invece Paul Gladston, il quale intravede nei personaggi che popolano le produzioni di questi artisti la rappresentazione di individui effettivamente pensanti, che tuttavia dissimulano le proprie opinioni per mezzo di espressioni facciali smodate e farsesche: si tratta della fine di quell'entusiasmo umanista che aveva animato la Cina tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, che trova nei fatti di Tiananmen la manifestazione più eloquente. Secondo Gladston, dunque, al di là dell'espressione politica, nei volti di Fang Lijun, di Yue Minjun e di Zhang Xiaogang è presente un implicito senso del valore dell'individuo, nella sua essenza più intima, scissa dal contesto pubblico.¹⁶⁸ È probabile in realtà che le interpretazioni possano convivere mantenendo egualmente validità: il Realismo Cinico si fa portavoce di un reale sentimento, socialmente diffuso, di rassegnazione alla luce del crollo di un intero sistema valoriale di cui il PCC costituiva il principale portavoce, investendosi dunque di una valenza politica; al contempo tale sentimento, manifestatosi attraverso un approccio decostruzionista nell'arte, sfocia in una sfiducia nell'individuo stesso, portato ad una condizione di meschinità, in cui il mantenimento di un'esteriorità all'insegna della falsità, dell'esagerazione e dell'ostentazione diviene necessario strumento di autoconservazione, a fronte di opinioni e sentimenti potenzialmente scomodi o pericolosi.

3.3. Nella globalità

L'anno 1989 da un punto di vista artistico costituisce il crollo della diga che fino a quel momento aveva arginato l'arte cinese, consentendo lo scorrere di un fiume la cui imponente straripa, trovando nella *China/Avant-Garde Exhibition* la prima manifestazione istituzionalizzata. Al momento di massima libertà espressiva per l'arte cinese corrisponde tuttavia, a qualche mese di distanza, quello che è il simbolo della repressione di dissenso nella storia del paese, il massacro di Piazza Tiananmen, evento che penetra nel cuore della Cina, spazialmente e concettualmente, lasciando una ferita probabilmente mai rimarginata. Se, dunque, internamente al paese, esso rappresenta il catalizzatore della produzione artistica sopra accennata, la ferita aperta sanguina nella forma di quella che è comunemente definita *diaspora* (*liusan* 流散), che vede l'esodo di alcuni tra i principali esponenti dell'arte contemporanea cinese alla volta di Europa, Stati Uniti, Giappone e Australia. La prima

¹⁶⁷ LI Xianting 栗憲庭, "Apathy and Deconstruction in Post-'89 Art: Analyzing the Trends of 'Cynical Realism' and 'Political Pop' (1992), in WU Hung e WANG Peggy, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York: Museum of Modern Art, 2010, pp. 157-166.

¹⁶⁸ Paul GLADSTON, *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, London: Reaktion Books, 2014, p. 191.

immersione di questi artisti in realtà e mentalità completamente diverse dalle proprie li vedrà costretti ad una riflessione sulla propria identità, che aveva già avuto inizio negli anni '80 con i primi scioccanti contatti con le opere occidentali: ogni esperienza di *rottura* pone gli artisti in una condizione di rivalutazione e riorientamento, il cui risultato è una produzione artistica testimone di parametri spazio-temporali in continuo mutamento.¹⁶⁹ La diretta esperienza di un fantomatico “Altro” innesca negli artisti un processo di svincolamento da un’idea di se stessi quali “artisti *cinesi*”, avvicinandoli ad una nuova concezione di artista individuale e indipendente.¹⁷⁰

Nell’internazionalizzazione dell’arte cinese confluisce, ancora una volta nello spazio temporale compreso tra maggio e giugno 1989, il primo coinvolgimento di artisti cinesi in un’esposizione d’arte occidentale: si tratta della mostra *Magiciens de la terre*, curata da Jean Hubert Martin (1944-) tenutasi dal 18 maggio al 14 agosto 1989 presso il Centre Pompidou di Parigi, sulla spinta delle recenti teorie su postmodernismo e postcolonialismo.¹⁷¹ La comparsa degli artisti cinesi, in questo caso Gu Dexin 顾德新 (1962-), Huang Yong Ping 黄永砅 (1954-2019) e Yang Jiechang 杨诒苍 (1956-),¹⁷² segna l’inizio del passaggio dell’arte cinese nell’arte globale, che troverà simbolica consacrazione nella 45° Biennale di Venezia del 1993, il cui curatore, Achille Bonito Oliva, coadiuvato da Francesca Dal Lago, coinvolge Lee Ming Sheng, Wu Shanzhuan e Wang Youshen all’interno della sezione *Aperto '93 – Emergenza*,¹⁷³ mentre a prendere parte alla sezione *Passaggio a Oriente – Padiglione Venezia*¹⁷⁴ vengono invitati alcuni tra i principali esponenti dell’arte contemporanea cinese, per un totale di quattordici artisti provenienti da RPC e Taiwan.

La residenza nel reame del *globale* trova definitiva affermazione nella mostra *Inside Out: New Chinese Art* tenutasi dal 15 settembre 1998 al 3 gennaio 1999 presso il Museo d’Arte Moderna di San Francisco: organizzata dalla Asia Society e curata da Gao Minglu, la mostra costituisce “la prima grande esposizione a presentare la nuova arte dinamica prodotta da artisti della Cina continentale, Taiwan, Hong Kong e da artisti emigrati in occidente alla fine degli anni Ottanta”.¹⁷⁵ L’obiettivo che un progetto di tali dimensioni si pone è quello di indagare le relazioni tra i temi delle specificità culturali e le questioni riguardanti i maggiori sviluppi dell’era moderna e postmoderna. È interessante

¹⁶⁹ WU Hung, “A case of being ‘contemporary’: conditions, spheres, and narratives of contemporary Chinese art”, op. cit., p. 293.

¹⁷⁰ HOU Hanru e GAO Minglu, “Strategies of Survival in the Third Space: Conversation on the Situation of Overseas Chinese Artists in the 1990s”, in HOU Hanru, YU Hsiao-hwei (a cura di), *On the mid-ground*, Hong Kong: Timezone 8, 2002, p. 64.

¹⁷¹ Cfr. *Magiciens de la terre*, catalogo della mostra a cura di J. H. Martin, Paris: Centre Georges Pompidou; Paris: Musee national d'art moderne, 1989.

¹⁷² Ibid. pp. 144-145 (Gu Dexin), 152-153 (Huang Yong Ping), 264-265 (Yang Jiechang).

¹⁷³ <https://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=249&s=6152&c=ea>.

¹⁷⁴ <https://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=249&s=6210&c=ea>

¹⁷⁵ “[...] the first major exhibition to present the dynamic new art being produced by artists in mainland China, Taiwan, Hong Kong, and by selected artists who emigrated to the West in the late 1980s”.

(<https://sites.asiasociety.org/arts/insideout/introduction.html>)

osservare come questa non sia la traduzione letterale del titolo in cinese, che recita invece *tuibian tupo: huaren xin yishu* 蛻變突破: 華人新藝術 “Metamorfosi e rottura: la nuova arte cinese”, con un chiaro intento di dissociazione e superamento: come dichiarato dallo stesso Gao Minglu nell’introduzione al catalogo, gli artisti presentati, muovendosi all’interno del contesto globale postmoderno, mettono in atto un’azione di appropriazione e trasformazione che coinvolge al contempo l’estetica cinese convenzionale e il vocabolario artistico occidentale, in un processo di negoziazione delle differenze tra passato e presente, tra il Sé e l’Altro.¹⁷⁶

Nonostante il costante coinvolgimento degli artisti che si muovono e agiscono al di fuori dei confini della RPC, di cui la mostra *Inside Out* è manifestazione innegabile, tuttavia pare registrarsi una tendenza, che sopravvive tutt’ora, ad attribuire, volontariamente o involontariamente, alle individualità e alle produzioni dei suddetti artisti una persistente e ostinata condizione “diasporica”, da cui questi individui faticano a liberarsi, o ad essere liberati, seppur essa non sempre corrisponda alla loro effettiva condizione. Chi scrive ha ritenuto che la coniazione del termine “diasporicismo” potesse essere una possibilità lessicale appropriata ed efficace al fine di identificare tale tendenza.

3.4. “Diasporicismo”

Prima di affrontare un’analisi artistica delle individualità che si sono mosse all’interno del contesto globale e della loro produzione, pare a chi scrive necessaria, o quantomeno di fondamentale aiuto, una riflessione in merito al mantenimento e uso corrente del termine *diaspora*: lo scopo è, a partire da quanto suggerito all’interno del primo capitolo, quello di provocare chi legge in direzione di un ripensamento del concetto di “diaspora”, e soprattutto di una messa al vaglio dei contesti e circostanze in cui tale termine mantenga il proprio effettivo significato ed efficacia semantica.¹⁷⁷

All’interno del contesto artistico cinese, dal 1989 il termine *diaspora* pare aver continuato a rappresentare l’unica opzione di attributo per gli artisti mossi al di fuori dei confini della RPC: se è certamente innegabile che un fenomeno di matrice diasporica abbia interessato numerose tra le principali individualità artistiche emerse tra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo, quella che è andata delineandosi è una tendenza a perpetuare l’utilizzo del termine *diaspora* come definente della quasi totalità di queste ultime. Spunto interessante per dare inizio a questa dissertazione è rappresentato dalla riflessione di Alexandra Chang, la quale, nella sua analisi dell’arte asiatico-americana, attribuisce a “diaspora” un carattere *verbale*, piuttosto che nominale, al fine di ribadire

¹⁷⁶ Ibidem (<https://sites.asiasociety.org/arts/insideout/introduction.html>).

¹⁷⁷ In merito a tale argomento si farà spesso riferimento ad alcuni dei saggi contenuti nella raccolta *Sinophone studies: a critical reader*, a cura di Shih Shu-mei, Cai Jianxin e Brian Bernards (SHIH Shu-mei, CAI Jianxin e BERNARDS Brian (a cura di), *Sinophone studies: a critical reader*, New York: Columbia University Press, 2013).

una performatività e un'azionalità¹⁷⁸ che consentono all'arte di approdare "oltre un'estetica singola... verso un'estetica performativa di connettività e collegamento".¹⁷⁹ Gladston intravede in tale riconcettualizzazione dell'elemento diasporico nell'arte un superamento della concezione statica della diversità culturale, in favore di un'elaborazione della diaspora quale metafora di un "costante stato di dislocamento sincronico-diacronico (spazio-temporale)" dagli echi distintamente derridiani.¹⁸⁰ Pur riconoscendo i necessari meriti a tali affermazioni, uno sguardo attento non potrà non notare la presenza di un paradossale ossimoro insito in esse, corrispondente all'accostamento del concetto di *dislocamento*, ontologicamente caratterizzato da dinamismo, a quello di *stato*, che rappresenta il nucleo della presente discussione. All'interno dell'idea stessa di *stato* non può che prefigurarsi una condizione per l'appunto *statica* dell'essere, primo e fondamentale elemento di incompatibilità all'interno dell'associazione tra la diaspora e le identità artistiche (e non) cui si fa in questa sede riferimento.

Inquadrando il panorama degli studi diasporici più da lontano, la sensazione è quella di un atteggiamento generalizzante, pericolosamente tendente all'essenzialismo, che chi qui scrive ritiene possa efficacemente riassumersi nel termine "diasporicismo". È necessaria a questo punto una precisazione al fine di dissociarsi dal più noto concetto di "diasporismo" (*diasporism*) di cui parla Philip Roth nel romanzo *Operazione Shylock* (ROTH Philip, *Operazione Shylock*, in *Super ET uniform edition*, Torino: Einaudi, 2018), con scopi e intenzioni totalmente diverse dal "diasporicismo" qui proposto. Il *diasporismo* teorizzato dal sosia di Roth all'interno del romanzo si configura infatti come una proposta di autodissolvimento dello stato di Israele, con il conseguente ritorno degli ebrei della diaspora ai paesi di centro ed est Europa da cui questi erano stati costretti a fuggire in seguito alla persecuzione nazista. Diversamente, con *diasporicismo* si vuole qui evidenziare un'inclinazione all'abuso del termine, e della connessa idea, di diaspora, associato a contesti e circostanze che possono e anzi necessitano di uscire dalla limitata (e limitante) prospettiva diasporica.

Tra i primi e fondamentali interventi nella messa in discussione di tale abuso va segnalato quello di Rogers Brubaker, il quale nel 2005 pubblica "The 'diaspora' diaspora": l'articolo porta avanti la discussione, provocatoriamente suggerita dal titolo stesso, in merito ad una "dispersione dei significati del termine (diaspora) nello spazio semantico, concettuale e disciplinare".¹⁸¹ La dispersione di cui il sociologo parla fa riferimento alla perdita del potere di discriminazione della

¹⁷⁸ Cfr. "Azionalità" in [https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)#Azionalit.C3.A0](https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi_(Enciclopedia-dell'Italiano)#Azionalit.C3.A0).

¹⁷⁹ "beyond a single aesthetic... into a performative aesthetics of connectivity and linkage" (Paul GLADSTON, "Locating Displacement: Envisioning the Complex 'Diasporization' of Contemporary Chinese Art", in HOPFENER Birgit, KOCH Franziska, LEE-KALISCH Jeong-hee, NOTH Juliane (a cura di), *Negotiating difference: contemporary Chinese art in the global context*, Weimar: VDG, 2012, p. 255).

¹⁸⁰ "a persistent state of synchronic-diachronic (spatio-temporal) displacement" (GLADSTON, *ibid.*, p. 256).

¹⁸¹ "a dispersion of the meanings of the term in semantic, conceptual and disciplinary space" (Rogers BRUBAKER, "The 'diaspora' diaspora", in *Ethnic and Racial Studies*, vol. 28, no. 1, 2005, p. 1).

parola “diaspora”, conseguente ad un suo utilizzo indiscriminato che la priva di una capacità di identificare fenomeni e operare distinzioni, discorso che trova efficace riassunto nell’espressione “l’universalizzazione della diaspora significa, paradossalmente, la sua scomparsa”.¹⁸² Al fine di recuperare la forza *discriminatoria* della diaspora, Brubaker tenta di individuare alcuni elementi comunemente concepiti quali costitutivi della condizione diasporica, da cui emergono tre caratteri ricorrenti: il primo è quello della *dispersione spaziale*, che non è necessariamente limitata ad una dimensione *inter-nazionale* o *trans-nazionale*, ma è sempre più spesso propria anche della dimensione *intra-nazionale*. Il secondo, ancor più decisivo, corrisponde ad un istintivo *orientamento alla “patria”*, intesa quale reale o immaginaria fonte autorevole di valori, identità e lealtà. Decisiva nella conservazione di tale orientamento sembrerebbe essere l’azione della *memoria*, la quale se inizialmente può costituire un terreno propizio alla costruzione sicura di un’identità solida, rischia tuttavia di trasformarsi in sabbie mobili fatali, che mantengono il soggetto eternamente intrappolato in un’ideale tensione al ritorno in patria e, al contempo, ad una concezione del soggetto stesso come inscindibile da questa. Non disconnesso da questo secondo elemento caratterizzante è il terzo, ovvero quello del *mantenimento dei confini*, che s’identifica innanzitutto nella preservazione di un’identità distintiva rispetto alla società “ospitante”, risultato talvolta di una volontaria resistenza all’assimilazione che spesso s’intreccia tuttavia ad una più involontaria esclusione sociale. Tale discorso si traduce in una costante tensione tra *mantenimento dei confini (boundary-maintenance)* ed *erosione dei confini (boundary-erosion)*, lotta che vede nella memoria un’arma decisiva, in particolare nel momento in cui viene imbracciata dalle nazioni. In questo senso se “la diaspora può essere vista come un’*alternativa* all’essenzializzazione dell’appartenenza, essa può tuttavia rappresentare una *forma* non-territoriale di appartenenza essenzializzata”.¹⁸³ Scopo dell’analisi di Brubaker è dunque quello di una de-sostanzializzazione della diaspora, per una sua fuoriuscita dalla condizione di passiva delimitazione statica, in favore di una sua riconcettualizzazione quale categoria di pratica attiva. In merito a ciò egli dichiara che

piuttosto che parlare di “una diaspora” o “la diaspora” come di un’entità, un gruppo circoscritto, un fatto etno-demografico o etno-culturale, sarebbe di gran lunga più proficuo, e certamente più preciso, parlare di atteggiamenti, pretese, pratiche, progetti, idiomi diasporici.¹⁸⁴

¹⁸² BRUBAKER, *ibid.*, p. 3.

¹⁸³ “Diaspora can be seen as an *alternative* to the essentialization of belonging; but it can also represent a non-territorial *form* of essentialized belonging” (BRUBAKER, *ibid.*, p. 12).

¹⁸⁴ “rather than speak of ‘a diaspora’ or ‘the diaspora’ as an entity, a bounded group, an ethnodemographic or ethnocultural fact, it may be more fruitful, and certainly more precise, to speak of diasporic stances, projects, claims, idioms, practices, and so on” (BRUBAKER, *ibid.*, p. 13).

In associazione a tale dichiarazione diviene pregnante, da un punto di vista temporale, la dichiarazione di Claire Alexander nell'articolo del 2017 "Beyond the 'The 'diaspora' diaspora': a response to Rogers Brubaker", finalizzato ad un superamento dello stesso Brubaker, nel quale la sociologa dichiara che "ogni studio di diaspora, sia come oggetto che come soggetto, può solo riflettere una momentanea pausa".¹⁸⁵ Le parole di Brubaker, accostate a quelle di Alexander, sembrano fare eco ad una contingenza costante che vede nel *qui* e nell'*adesso* l'inevitabile dimensione spazio-temporale di accadimento delle cose, inafferrabile e performativa.

3.4.1. Sinophone Studies

All'interno del contesto "cinese", un simile approccio è quello mantenuto dalla studiosa Shih Shu-mei, che all'inizio degli anni 2000 conia il termine *Sinophone* per designare "le culture di lingua sinitica e le comunità al di fuori della Cina, come pure le comunità etniche all'interno della Cina, dove le lingue sinitiche sono imposte con la forza o adottate volontariamente".¹⁸⁶ Pur portando avanti un'analisi comparativa nel contesto transnazionale, i *Sinophone studies* auspicano uno studio delle specificità spazio temporali, basato non sulle nozioni di "etnia" o di "razza", ma prendendo come punto di partenza l'elemento linguistico che l'oggetto di studio, l'individuo, parla in maniera non uniforme, spazialmente, temporalmente e concettualmente ai margini della Cina e della cinesità. È proprio in alternativa a questi concetti, essenzialisti ed essenzializzanti, che Shih propone la nozione di *Sinophone*, in risposta ai limiti del paradigma diasporico: la "diaspora cinese", designante un processo di dispersione della popolazione "eticamente cinese", si pone come una categoria universale e universalizzante basata su una presunta unità etnica, culturale, linguistica e territoriale. Tale unità trova emblema nell'immagine della "madrepatria" (*homeland*), luogo tra il reale e il surreale, investito di un'aura mitica che non tiene conto dei particolarismi, figli naturali della dispersione e della eterogeneizzazione. Per questo, afferma Shih,

è importante oggi interrogare la categoria della diaspora cinese, non solo perché è complice del richiamo nazionalista della Cina ai 'cinesi d'oltremare' che si suppone desiderino tornare in Cina come loro patria e il cui scopo ultimo è quello di servire la Cina, ma anche perché involontariamente si correla e rafforza la costruzione razziale occidentale e non occidentale (come quella americana e malese) della cinesità come

¹⁸⁵ "Any study of diaspora as either object or subject can, then, only reflect a momentary pause" (Claire ALEXANDER, "Beyond the 'The 'diaspora' diaspora': a response to Rogers Brubaker", in *Ethnic and Racial Studies*, vol. 40, no. 9, 2017, p. 1553).

¹⁸⁶ "Sinitic-language cultures and communities outside China as well as those ethnic communities within China, where Sinitic languages are either forcefully imposed or willingly adopted" (SHIH Shu-mei, "Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production", in SHIH Shu-mei, TSAI Chien-hsine BERNARDS Brian (a cura di), *Sinophone studies: a critical reader*, New York: Columbia University Press, 2013, p. 30).

perennemente straniera (“diasporica”) e quindi degli immigrati cinesi come non qualificati per essere autentici locali.¹⁸⁷

In sostanza, la nozione di “diaspora cinese” perpetua un’azione di centralizzazione della Cina all’interno della vita e dell’identità dei soggetti sinofoni, ostacolando la possibilità di divincolarsi da un’identità predeterminata, modellata dall’azione pedagogica della memoria. Il mantenimento di una memoria collettiva, quale elemento cementante i legami con una reale o immaginaria madrepatria, è individuato anche da Brubaker come uno dei fattori che comunemente caratterizzano il concetto di diaspora, concorrente alla preservazione di quell’orientamento alla patria quale fonte autorevole di valori e identità.

La questione è affrontata da Chen Lingchei Letty nell’articolo “When does ‘diaspora’ end and ‘Sinophone’ begin?”,¹⁸⁸ che individua nel concetto di *postmemory*, teorizzato da Marianne Hirsch (1949-), la chiave interpretativa della condizione diasporica: con *postmemory* s’intende una sorta di memoria mediata, propria dei figli di traumi culturali e collettivi, costituita da esperienze che questi “ricordano” sotto forma di storie e immagini vissute solo indirettamente, le quali tuttavia finiscono per configurarsi come ricordi veri e propri. La (post-)memoria viene così a costituire il principale mezzo di mantenimento e contenimento dell’identità, efficace proprio perché inconsapevole: lo sguardo di Chen sulla questione parrebbe piuttosto ottimista, come si evince dalla dichiarazione per cui “non importa che siano passati 300 anni dal giorno della migrazione, o quanta localizzazione/ibridazione abbia avuto luogo; la memoria protesica farà in modo che la diaspora, o la condizione della diaspora, si tramandi”.¹⁸⁹ Tuttavia, tale affermazione si pone paradossalmente in netta antitesi rispetto alla nozione di *Sinophone* ideata da Shih, il cui scopo principale è una definitiva decostruzione della diaspora come *valore*, in favore di uno studio della cultura sinofona basata sul luogo (*place-based*), dove con “luogo” s’intende quello di produzione.¹⁹⁰ Quello di *Sinophone* si configura dunque non solo come una teoria, ma anche come un metodo che rifugge qualsiasi nozione di monolinguismo, colonialismo o etnocentrismo, orientandosi in direzione della porosità delle comunità e degli individui. Dichiarazione che si pone a principio e al contempo a termine di questo

¹⁸⁷ “It is important to interrogate, however, the unifying category of the Chinese diaspora in the present moment, not only because it is complicit with China’s nationalist calling to the “overseas Chinese” who are supposed to long to return to China as their homeland and whose ultimate purpose is to serve China, but also because it unwittingly correlates with and reinforces the Western and other non-Western (such as American and Malaysian) racialized construction of Chineseness as perpetually foreign (“diasporic”) and hence Chinese immigrants as not qualified to be authentic locals” (SHIH, *ibid.*, p. 28).

¹⁸⁸ CHEN Lingchei Letty, “When does ‘diaspora’ end and ‘Sinophone’ begin?”, in *Postcolonial Studies*, vol. 18, no. 1, 2015, pp. 52-66.

¹⁸⁹ “It does not matter whether there have been 300 years since the day of the migration, or how much localization/hybridization has taken place; prosthetic memory will ensure that the diaspora, or the condition of the diaspora, passes on” (CHEN, *ibid.*, p. 59).

¹⁹⁰ Cfr. SHIH Shu-mei, “The Concept of the Sinophone”, in *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 126, no. 3, 2011, pp. 714-715.

processo è quella secondo cui “la diaspora ha una data di scadenza”,¹⁹¹ derivante da una *situazionalità* spazio-temporale della storia e della pratica (artistica nel caso di questa ricerca) degli individui coinvolti. L’approccio situazionale che caratterizza i *Sinophone studies* consente un

ripensamento delle relazioni tra precorso (*roots*) e percorso (*routes*), alla luce di una concezione di precorso come elemento basato-sul-luogo (*place-based*), piuttosto che sugli antenati, e un’idea di percorso come un più mobile concetto di casa, in sostituzione alle nozioni di vagabondaggio (*wandering*) e mancanza di dimora (*homelessness*).¹⁹²

Se da una parte tale visione consente una fuoriuscita dalle sabbie mobili della diaspora, corrispondente ad una fase *negativa* del processo, dall’altra essa possiede la potenzialità di svincolare la condizione di “esilio” (inteso nel suo significato radicale di “fuori dal suolo”, indipendentemente da qualsiasi volontarietà o involontarietà) dalla naturale associazione che se ne fa nel contesto cinese con idee di negatività o di passività: come ricorda Lee Leo Ou-fan, i termini cinesi designanti l’esiliare, come *fangzhu* 放逐 o *liufang* 流放 raramente implicano la possibilità di una volontarietà, di una scelta quale attiva azione individuale. A tal proposito Lee propone un concetto chiave all’interno di quella letteratura ceca di cui Václav Havel (1936-2011) è portavoce più emblematico, ovvero quello di *internal exile*, “esilio interiore”, al fine di “abbracciare un’etica più attivista rispetto alla libertà negativa del diritto alla privacy: si tratta di uno stato mentale creato intenzionalmente dall’individuo per resistere alle pressioni esterne”.¹⁹³ Il procedere dialettico nel rapporto dell’individuo esiliato(si) trova una sintesi efficace nella sopracitata nozione bhabhiana di *unhomeliness*,¹⁹⁴ dove la negazione (*un-*) del senso di appartenenza al domestico (*homely*), che si fonde in maniera improvvisa e inconsapevole con la storia e con il globale, provoca l’impossibilità di distinguere tra privato e pubblico, tra personale e comune, che si compenetrano vertiginosamente. Queste le premesse per il raggiungimento di una condizione *inter-media* del tutto personale, traducibile nel Terzo Spazio, rispetto al quale gli artisti di cui si parlerà nel capitolo seguente intrattengono rapporti differenti:

¹⁹¹ “Diaspora has an end date” (SHIH Shu-mei, “Against Diaspora: The Sinophone as Places of Cultural Production”, op. cit., p. 37).

¹⁹² “(Sinophone studies allows us) to rethink the relationship between roots and routes by considering the conceptions of roots as place-based rather than ancestral or routes as a more mobile conception of home-ness rather than wandering and homelessness” (SHIH, ibid., p. 38).

La traduzione proposta tenta di mantenere l’assonanza tra i vocaboli inglesi *roots* and *routes* attraverso i termini “precorsor” e “percorsor”, i quali, pur non costituendo una traduzione letterale, risultano abbastanza efficaci nella resa tanto fonetica quanto semantica.

¹⁹³ “(Internal exile) embraces a more activist ethos than the negative freedom of the right to privacy: it is a state of mind created willfully by an individual to resist pressures from the outside” (LEE Leo Ou-fan, “On the Margins of the Chinese Discourse”, in SHIH Shu-mei, TSAI Chien-hsin e BERNARDS Brian (a cura di), *Sinophone studies: a critical reader*, New York: Columbia University Press, 2013, p. 164).

¹⁹⁴ Cfr. p. 31.

taluni si trovano rispetto ad esso in una dipendenza di tipo *spazio-temporale*, alcuni di *creatore-creato*, altri infine sono con esso in un rapporto di *identificazione*.

Immagini



[1] Zhong Ming 钟鸣, *He is himself: Sartre* (他是他自己—萨特), 1980. Oil on canvas, 110 x 170 cm.



[2] Xiamen Dada 厦门大大, *Burning Event* (厦门达达焚烧活动), 1986.



[3a] Pond Society 池社, *Work No. 1 – Yang Style Taiji Series* (作品 1 号—杨氏太极系列), 1986. Site-specific.



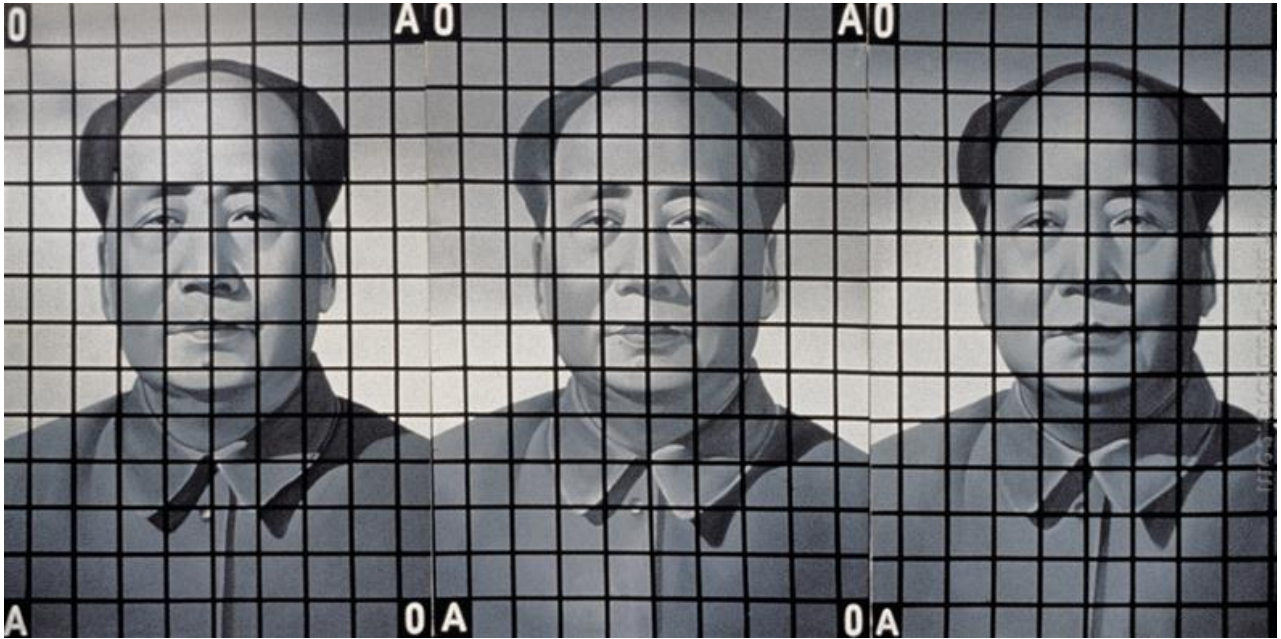
[3b] Pond Society 池社, *Work No. 2 – Strollers in the green space* (作品 2 号—绿色空间中的行者), 1986. Site-specific.



[3c] Pond Society 池社, *Wrapping up – king and queen* (包扎—国王与王后), 1986.
Performance.



[4] Zhang Peili 张培力, *The second situation* (第二状态), 1987. Oil on canvas, 170 x 32 cm
each.



[5] Wang Guangyi 王广义, *Mao Zedong AO* (毛泽东 AO), 1988. Oil on canvas.



[6] Wu Shanzhuan 吴山专, *75% red 20% black 5% white* (红 75% 黑 20% 白 5%), 1986. Installation/exhibition, *dazibao* assemblages and declamation by megaphone.



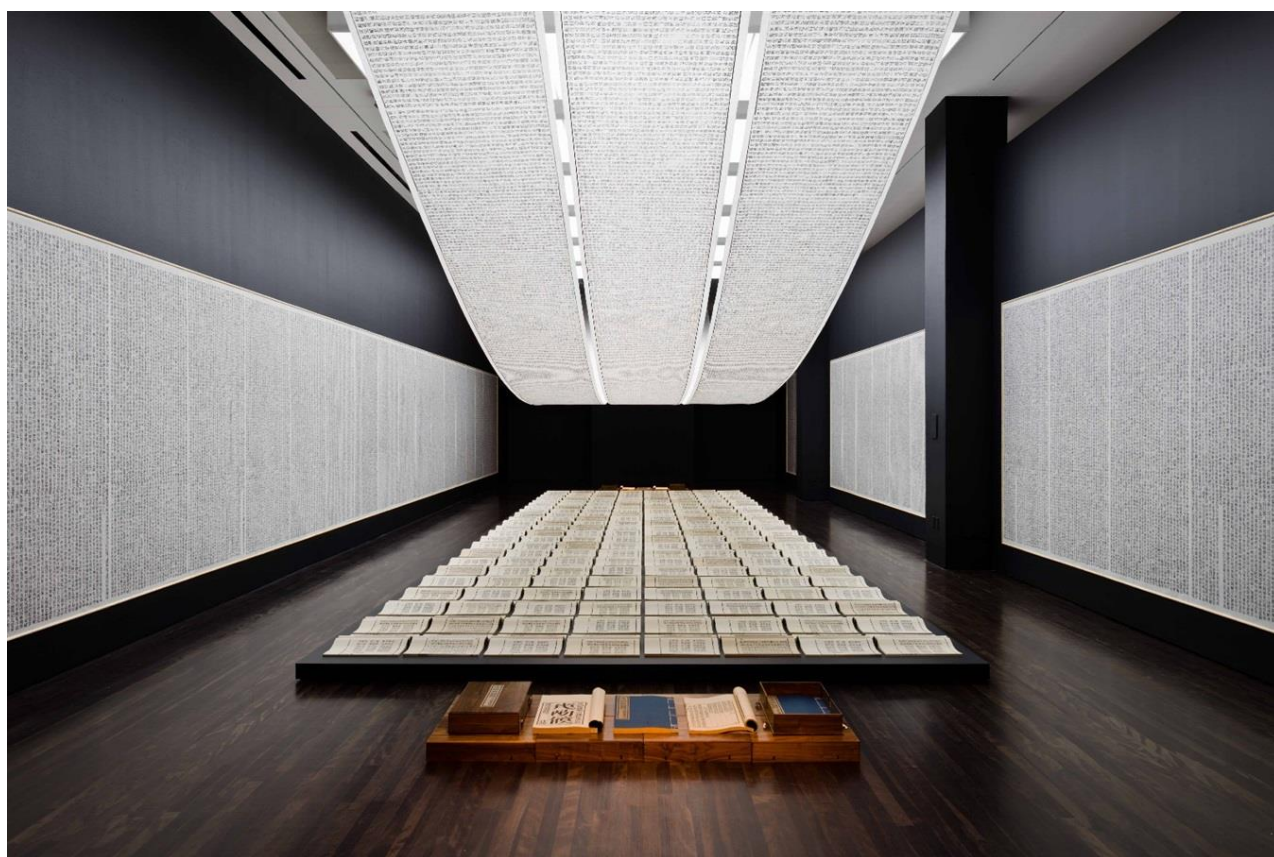
[7] Wu Shanzhuan 吴山专, *Red Humor Series: The Big Characters*, 1986. *Dazibao* assemblages and declamation by megaphone.



[8] Gu Wenda 谷文达 *Lost Dynasty* (遗失的皇朝), 1983. Ink on paper, 66 x 97 cm.



[9] Gu Wenda 谷文达, *Wisdom comes from tranquility* (靜則生靈), 1985. Mixed media installation.



[10] Xu Bing 徐冰, *Tian Shu* 天书, 1987-1991. Ink on paper, installation.



[11] Xiao Lu 肖鲁, *Dialogue* (对话), 1989.



[12] Wang Guangyi 王广义, *Great Criticism - Ferrari* (大批判—法拉利), 2004. Oil on canvas, diptych, 300 x 200 cm.



[13a] Yu Youhan 余友涵, *Chairman Mao in discussion with the peasants of Shaoshan* (毛主席在韶山和农民交谈), 1992. Oil on canvas, 214 x 154 cm.



[13b] Yu Youhan 余友涵, *Chairman Mao in discussion with the peasants of Shaoshan* (毛主席在韶山和农民交谈), 1999. Oil on canvas 200 x 150 cm.



[14] Li Shan 李山, Rouge Series (胭脂), 1995. Silkscreen and oil on canvas, 130 x 186 cm.



[15] Qi Zhilong 祁志龙, *Untitled* (portrait of a girl, green), 1998. Oil on canvas, 80 x 50 cm.



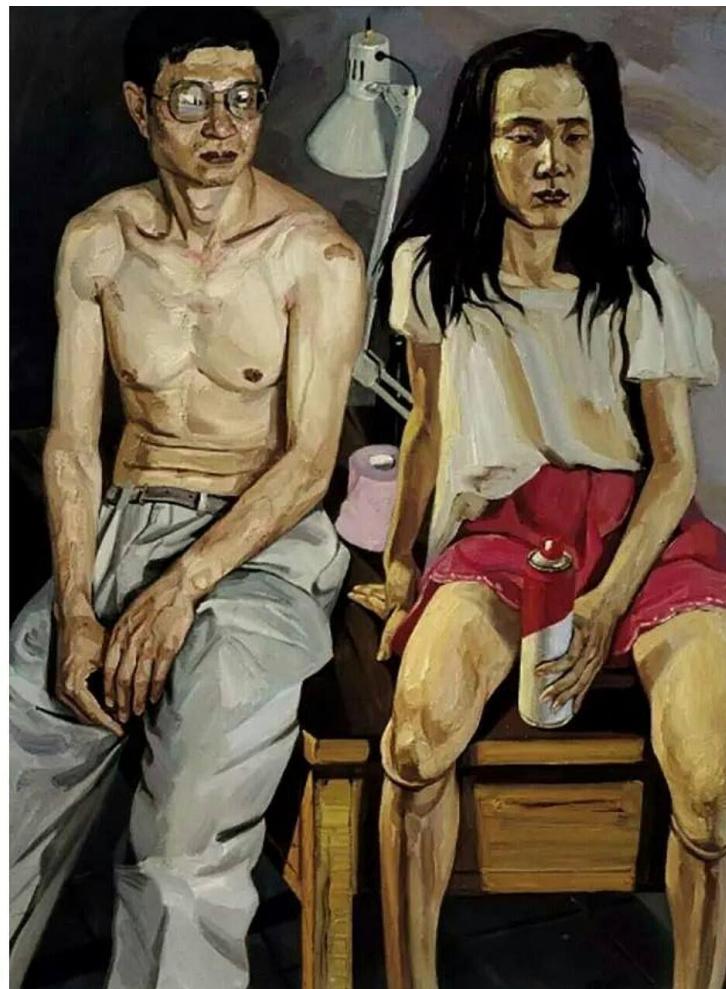
[16a] Feng Zhengjie 俸正杰, *China Series* (中国) 2003 No. 30, 2003. Oil on canvas, 210 x 300 cm.



[16b] Feng Zhengjie 俸正杰, *China Series* (中国) 2006 No. 11, 2006. Oil on canvas, 210 x 300 cm.



[17] Liu Jianhua 刘建华, *Memory of Infatuation* (迷恋的记忆), 1997-1999. Porcelain, variable dimension.



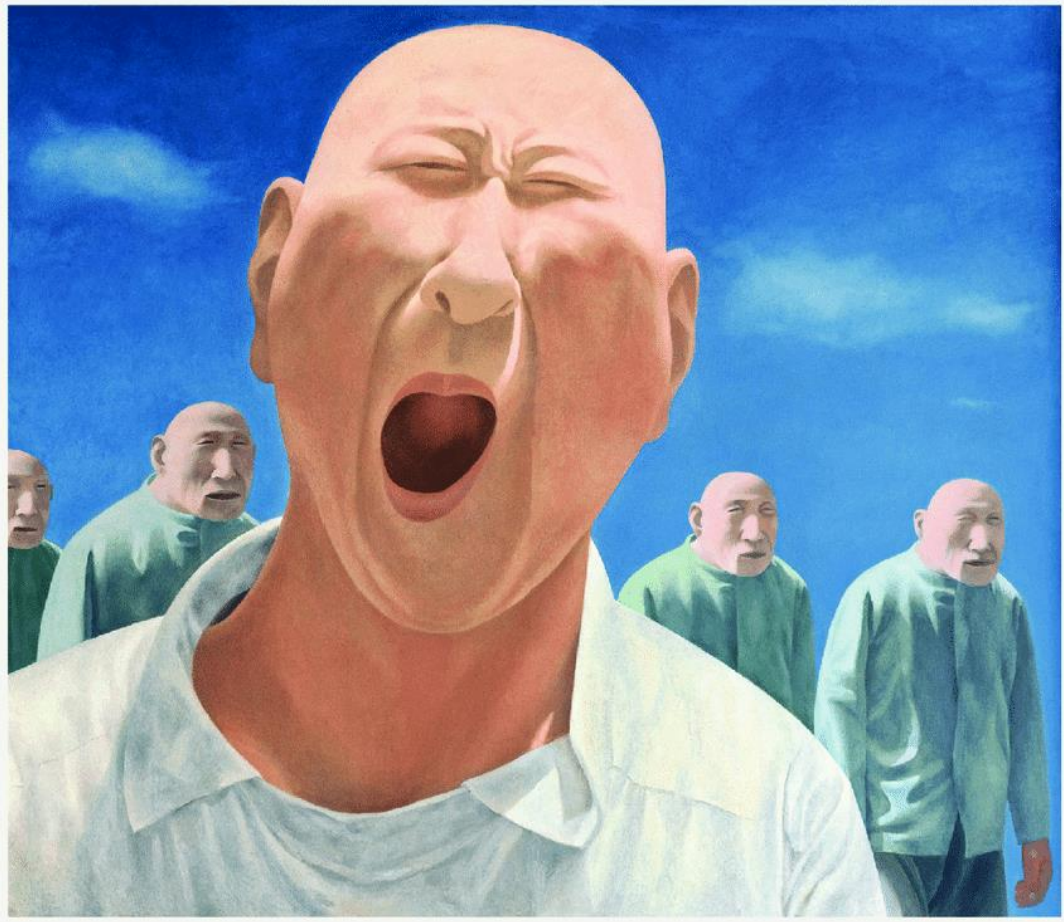
[18] Liu Xiaodong 刘小东, *Midsummer* (仲夏), 1989. Oil on canvas, 130 x 97 cm.



[19] Liu Xiaodong 刘小东, *Joke* (笑话), 1990. Oil on canvas, 180 x 195 cm.



[20] Wang Jinsong 王劲松, *Grand chorus* (大合唱), 1991. Oil on canvas, 170 x 200 cm.



[21] Fang Lijun 方力钧, *Series II, No. 2, (打哈欠)*, 1992. Oil on canvas, 200 x 200 cm.



[22] Yue Minjun 岳敏君, *The Execution (处决)*, 1995. Oil on canvas, 150 x 300 cm.



[23a] Zhang Xiaogang 张晓刚, *Bloodline: The Big Family No. 3.* (血緣—大家庭 2 號), 1995.



[23b] Zhang Xiaogang 张晓刚, *Bloodline: The Big Family No. 2.* (血緣—大家庭 2 號), 1995.
Oil on canvas, 180 x 230 cm.

Capitolo 4: Arte “terzospaziale”

L’approdo dell’arte cinese nel contesto internazionale, da un punto di vista spaziale, corrisponde al definitivo ingresso della stessa nella *contemporaneità*: è necessario precisare che tale dichiarazione non è da intendersi, maliziosamente, come il riconoscimento dell’agognato raggiungimento di un presunto *status* all’interno del simposiaco olimpo dell’arte contemporanea. Occupando una posizione cautamente parallela rispetto a Wu Hung nel momento in cui sostiene che “l’‘arte contemporanea’ in cinese non riguarda ciò che è qui e ora, ma si riferisce a un costruito artistico/teorico intenzionale che afferma per sé una particolare temporalità e spazialità”,¹⁹⁵ ciò che chi qui scrive individua nel termine “contemporaneo” è piuttosto una contingenza cui non corrisponde più esclusivamente la temporalità *cinese*, ma che diviene pura contemporaneità, la cui sincronia scinde l’individuo dal tempo diacronico, immergendolo nell’*adesso*. Il sincrono che caratterizza l’operato degli artisti cinesi a partire dal loro ingresso sul palco globale impedisce una loro narrazione prettamente storiografica, costringendo ad una messa a fuoco dell’individuo. Pertanto, da questo momento la trattazione vedrà cessare l’andamento storiografico-cronologico che fino ad ora l’aveva caratterizzata, al fine di abbracciare un procedere analitico delle pratiche e delle individualità degli artisti.

La prima parte di quest’ultima fase di ricerca vedrà una riflessione teorica sulla discussa questione della *cinesità* nel contesto dell’arte contemporanea, con l’auspicio che si giunga ad una sua decostruzione e conseguente negazione. Successivamente si tenterà di individuare le principali identità artistiche che si sono mosse e in alcuni casi continuano a muoversi all’interno del Terzo Spazio: l’analisi di queste procederà intrecciandosi con la delineazione di tre principali pratiche artistiche – *cancellamento per accumulazione, corpo come destabilizzazione ed espressione individuale, decostruzione linguistica e rfigurazione materiale* – individuate nel corso della presente ricerca quali azioni ricorrenti nel processo di *negazione-negoziazione-creazione* che caratterizza il Terzo Spazio. La sezione finale vedrà infine l’osservazione di una particolare soggettività rispetto alla quale il concetto di Terzo Spazio non corrisponde esclusivamente al luogo d’azione artistica né al prodotto di essa, ma con la quale esso si trova in una relazione di *identificazione*.

Uno stabile punto di partenza per questa discussione può essere individuato nella dichiarazione di Bhabha all’interno del saggio “Postmodernism/Postcolonialism”, incluso nella raccolta *Critical Terms for Art History*:

Il significato dell’arte o della sua esperienza risiede nel circolare e intersecarsi di immagini e segni che sono posti in maniera ironica e differente gli uni rispetto agli altri – senza l’inerenza ad una “struttura profonda” che li tenga insieme – a che

¹⁹⁵ “‘Contemporary art’ in Chinese thus does not pertain to what is here and now, but refers to an intentional artistic/theoretical construct that asserts a particular temporality and spatiality for itself” (WU Hung, “A case of being ‘contemporary’: conditions, spheres, and narratives of contemporary Chinese art”, op. cit., pp. 290-291).

necessitano dunque di essere enunciati performativamente e strategicamente. È con questo processo di rappresentazione in mente che passo all'esposizione finale, che è la mostra o l'esposizione d'arte stessa come oggetto di esame critico postmoderno o poststrutturalista.¹⁹⁶

Lungi dal filosofo indiano, e da chi scrive, assegnare un significato all'arte imprigionandolo sterilmente all'interno di quel compartimento stagno che è la *definizione*, ciò che invece è interessante osservare è il concepimento dell'esposizione quale luogo "dell'esame critico postmoderno o poststrutturalista": una tale affermazione consente una riconcettualizzazione non soltanto del contenitore ma, osmoticamente, del contenuto. È alla luce di ciò che nel capitolo che segue non ci si limiterà a trattare di "arte *nel* Terzo Spazio", ma si tenterà un passaggio linguisticamente minimo, eppure semanticamente determinante, verso "l'arte *come* Terzo Spazio".

4.1. Cinesità e Terzo Spazio

Il presente intervento non ha la presunzione di porsi quale primo studio ad applicare le teorie di Bhabha al discorso artistico, né tantomeno aspira a costituirne l'ultimo e definitivo, pretesa che si pone in aperta contraddizione con quello che chi scrive ritiene il fine "ultimo" della ricerca, ovvero contribuire ad una virale germinazione. Diversamente, questa prima parte dell'ultima fase della ricerca desidera osservare alcuni casi chiave delle manifestazioni artistiche *nel* Terzo Spazio: seppur non manchino gli interventi, anche autorevoli, che tentano di mettere in dialogo il pensiero bhabhiano con la produzione artistica cinese, in particolare quella post-1989, tuttavia la sensazione è quella di un'applicazione poco consapevole, spesso superficiale e di conseguenza non di rado fuorviante.

Nell'analisi dei principali testi che si sono occupati di quegli artisti cinesi cosiddetti *overseas*, da cui non di rado emergono approcci che si rifanno al modello di Terzo Spazio di Bhabha, si evince un'inclinazione alla semplificazione ed essenzializzazione in conseguenza di un ricorrente riferirsi al concetto di "cinesità" che sembra volere ostinatamente sopravvivere all'interno del discorso. Pertanto, la riflessione prenderà le mosse da una iniziale messa in discussione di tale tendenza.

4.1.1. Contro la cinesità nell'arte

La presente sezione nasce a seguito della lettura di un contributo di Franziska Koch in apertura del terzo volume del *Journal of Contemporary Chinese Art*, dal titolo "'Chineseness' in contemporary

¹⁹⁶ "The meaning of art or experience lies in the circulation and intersection of images and signs that are ironically and differently disposed to each other – without the inherence of 'deep structure' that holds them together – and that therefore need to be performatively and strategically enunciated. It is with this process of representation in my mind that I turn to my final display, which is the exhibition or art show itself as the object of a postmodern or poststructuralist critical scrutiny" (Homi K. BHABHA, "Postmodernism/Postcolonialism", op. cit., pp. 317-318).

art discourse and practice: Negotiating multiple agencies, localities and vocalities”.¹⁹⁷ L’articolo, e l’intero numero della rivista, si propone di mettere in evidenza una serie di modalità d’espressione e (ri)manipolazione della cinesità nelle pratiche artistiche di alcuni selezionati soggetti dell’arte cinese contemporanea. Nonostante inizialmente si concordasse in merito alle riflessioni operate dalla studiosa, le successive ricerche hanno determinato un ripensamento globale delle posizioni di chi scrive, giungendo infine a intravedere nel contributo di Koch l’epicentro di una necessaria critica.

Pur riconoscendo un’intenzione di fondo che mira ad un’analisi critica in positivo della cinesità nell’arte, la sensazione tanto nell’iniziale parte teorica quanto nel successivo accenno ai casi studio, è una persistenza di riferimenti, non di rado forzati, all’attributo “cinese” e alla categoria “cinesità” che si manifestano in maniera succinta ed emblematica nei seguenti punti che Koch enuncia quali tre principali *foci* della cinesità, intesa come:

1. varie pratiche istituzionali e curatoriali e specifiche modalità di esposizione
2. esemplificative pratiche artistiche che rinegoziano o reinventano la “tradizione” cinese e particolari concetti culturali
3. costruito discorsivo che è sfidato o strategicamente affermato da agenti localmente situati, ma spesso globalmente informati da centri e periferie interconnessi, che non parlano necessariamente in modo esplicito della storicità della “Cinesità”, contribuendo al valore storiografico e pratico dell’arte e alle molteplici risignificazioni del concetto.¹⁹⁸

La posizione di Koch si pone in continuità con un processo di effettivo scardinamento della fissità di quella concezione statica di cinesità di cui si è parlato nel capitolo uno, eppure non sembra fare alcun tentativo di positivo superamento di questa: limitandosi ad evidenziare quelli che spesso sono dati di fatto ed elogiando una specificità della pratica artistica e curatoriale cinese, certamente presente, continua tuttavia a galleggiare sulla superficie di una continua “risignificazione” che non concede la possibilità di una *significazione* creativa ai soggetti di cui parla. Ciò si ritrova ad esempio in uno dei casi che la studiosa porta quale emblematico della capacità che la cinesità possiede di assumere significati culturali in aperta trasgressione di ciò che è riconosciuto come ‘cinese’ in senso stretto, tanto da un punto di vista linguistico quanto geografico¹⁹⁹: la mostra personale di Ai Weiwei *On the*

¹⁹⁷ Franziska KOCH, “‘Chineseness’ in contemporary art discourse and practice: Negotiating multiple agencies, localities and vocalities”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 3, no. 1-2, 2016, pp. 3-11.

¹⁹⁸ It includes at least three overlapping foci on ‘Chineseness’ (1) in terms of various institutional and curatorial practices and specific exhibition displays, (2) in terms of exemplary artistic practices that (re-)negotiate or invent Chinese ‘tradition’ and particular cultural concepts, (3) as a discursive construct that is challenged or strategically affirmed by locally situated, but often globally informed agents from (interconnected) centres and peripheries alike, who do not necessarily recognize nor explicitly speak about the historicity of ‘Chineseness’, while contributing to the ongoing art historiographical and practical significance *and* multiple (re-)signification of the concept (Franziska KOCH, “‘Chineseness’ in contemporary art discourse and practice: Negotiating multiple agencies, localities and vocalities”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 3, no. 1-2, 2016, p. 5).

¹⁹⁹ KOCH, *ibid.*, p. 7.

Table, tenutasi a Barcellona nel 2014-2015.²⁰⁰ Tralasciando l'impossibilità di definire cosa possa essere detto effettivamente "cinese", l'esposizione di Ai Weiwei è resa esemplare di un potere sovversivo della cinesità, in questo caso a sua volta sovvertita (alla luce, secondo l'autrice, delle posizioni politiche dell'artista), in grado di costituire "un passe-partout, divenendo simbolo degli sforzi dell'autonomia catalana contro l'egemonia socioculturale castigliana".²⁰¹ Sorvolando su quella che ha tutte le caratteristiche di un'estensione di significato per ipersemplicificazione, ciò su cui si vuole far luce, interrogando più che asserendo, è se veramente sia la "cinesità" in questa situazione a costituire il vero mezzo di traduzione e trasposizione su cui si fonda la comunanza di sentimenti e circostanze evidenziata da Koch. Alla luce della stessa mostra, che vede l'artista costantemente al centro di ogni spazio e di ogni opera, della cui presenza-assenza è manifestazione più lampante la sala conclusiva riportante la sua personale scrivania (*Ai Weiwei Studio Table*) [24],²⁰² ci si domanda se non sia piuttosto l'individuo (e artista) Ai Weiwei ad incarnare il reale perno dell'intera struttura, nella sua *individualità* più che nella sua *cinesità*.

La questione della cinesità nell'arte è affrontata da un'altra tra le studiose più autorevoli del panorama globale, Melissa Chiu, la quale nell'opera *Breakout: Chinese art outside China* porta avanti uno studio piuttosto approfondito delle personalità artistiche più emblematiche che tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 si sono stabilite all'estero. L'intera ricerca di Chiu mantiene come propria costante di riferimento il concetto di *transexperiences* (*rongchao jingyan* 融超经验) teorizzato dall'artista Chen Zhen 陈箴 (1955-2000), il quale lo definisce come "una sorta di fusione-trascendenza delle esperienze".²⁰³ Aggiunge poi che pur non esistendo una parola del genere né in inglese né in francese (le lingue che hanno caratterizzato la sua vita in seguito all'abbandono della Cina nel 1986, anno in cui si trasferisce a Parigi), il fulcro di tale concetto risiede nel prefisso *trans-*, foriero di significati connessi alle idee di *attraversamento*, *trasferimento*, *oltre*, e pertanto, nel momento in cui è apposto alla forma plurale di *experience* è in grado di "riassumere in modo vivido e profondo le complesse esperienze di vita insite nel lasciare il proprio luogo natale e procedere spostandosi da un luogo all'altro".²⁰⁴ Se in passato l'idea di *transexperience(s)* si configurava prevalentemente come

²⁰⁰ La mostra si configura come una retrospettiva in merito alla carriera di Ai Weiwei a partire dall'esperienza newyorkese negli anni '80 fino a giungere al presente status di artista internazionalmente noto e influente. Ciò è fatto attraverso alcune delle opere più celebri e iconiche dell'artista, al fine di fornire una panoramica completa del suo operato. (<https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/en/exhibitions/table/227>).

²⁰¹ "(The exhibition) served as a passepartout and became a token of Catalan autonomy struggles against the Castilian sociocultural hegemony" (KOCH, *ibid.*, p. 7).

²⁰² Cfr. <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/en/exhibitions/table/227> e <https://insideart.eu/2014/12/20/ai-weiwei-on-the-table/>.

²⁰³ "[...] a kind of fusion-transcendence of experiences." (CHEN Zhen in "Transexperiences: A conversation between Chen Zhen and Zhu Xian", 1998).

<https://www.chenzhen.org/francaise/page.php?id=32>

²⁰⁴ "(It) summarizes vividly and profoundly the complex life experiences of leaving one's native place and going from one place to another in one's life (CHEN, *ibidem*. <https://www.chenzhen.org/francaise/page.php?id=32>).

una teorizzazione dello stato del migrante, nel contesto contemporaneo essa ha la capacità di rappresentare una condizione che accomuna l'uomo nella sua transitorietà fisica e spirituale. Il valore della teoria di Chen Zhen risiede nella sua stessa malleabilità, nel suo effettivo carattere *trans-* che la svincola da qualsiasi spazio-temporalità, e che egli stesso ammette essere scissa dalla sua stessa persona: individuando nelle svariate occasioni di scambio, contatto, fraintendimenti e conflitti la possibilità di massima manifestazione dell'arte, Chen Zhen giunge ad affermare che "*transexperiences* dunque non è solo seguire le modalità della sua creazione, ma anche un concetto che condivide con tutte queste reti innumerevoli legami".²⁰⁵

Una digressione sul concetto di *transexperience* è resa necessaria da un suo ricorrere tendenzialmente al termine degli approfondimenti che Chiu opera in merito agli artisti di cui parla, con l'intenzione di rendere conto delle individualità e specificità di questi "riconoscendo la posizione e le circostanze di migrazione e insediamento come fattori che influenzano l'espressione della cinesità".²⁰⁶ Tuttavia, il ciclico ripresentarsi, in associazione alle espressioni artistiche dei soggetti in causa, della cinesità quale categoria d'appartenenza, elemento saldamente caratterizzante e spesso monoliticamente definente, corre il rischio di generare dissonanze nel ripetuto accostamento all'esperienza *trans-* originariamente generata dalla mente di Chen Zhen. Partendo da questi presupposti, è doveroso innanzitutto concentrare l'attenzione su quello che la Chiu individua quale processo di mutamento nella percezione e conseguente produzione che accomuna i primi artisti giunti in Francia alla fine degli anni '80. Esso si costituisce di quattro punti che Chiu riassume nel seguente modo:

1. senso di dislocazione e identificazione con una patria lontana;
2. riconoscimento della propria cinesità all'interno di un contesto straniero e conseguente tentativo di esplorare la propria identità attraverso simboli riconoscibili di appartenenza culturale;
3. commento critico sul modo in cui la Cina è percepita all'interno dei paesi occidentali
4. indebolimento degli antichi presupposti culturali di rigida divisione binaria tra Oriente e Occidente, attraverso la combinazione di icone riconoscibili provenienti da culture orientali e occidentali, nonché l'esplorazione di momenti d'interazione tra Cina e Occidente personali e storici²⁰⁷

²⁰⁵ "'Transexperiences', therefore, is not only following the ways of my own making, but also a concept that shares countless ties with all these networks" (CHEN Zhen in <https://www.chenzhen.org/francaise/page.php?id=32>).

²⁰⁶ "recognizing the location and circumstances of migration and settlement as significant factors affecting the expression of Chineseness" (Melissa CHIU, *Breakout: Chinese art outside China*, Milano: Charta, 2006, p. 12).

²⁰⁷ "1) a sense of displacement and identification with a distant homeland; 2) an acknowledgment of their Chineseness within a foreign context and an attempt to explore their identity through recognizable symbols of cultural affiliation; 3) critical commentary on the way that China is perceived within Western countries; 4) an undermining of long-held cultural assumptions of a strict binary division between the East and the West, carried out through combining recognizable icons from Eastern and Western cultures as well as an exploration of personal and historical moments of interaction between China and the West" (CHIU, *ibid.*, pp. 119-120).

Pur riconoscendo il valore di una sorta di sistematizzazione piuttosto efficace nel descrivere le dinamiche interiori e d'interazione con il contesto da parte degli artisti, il modello di Chiu, coerentemente con la posizione mantenuta all'interno dell'intero studio, manca di percorrere un passo ulteriore che consenta la fuoriuscita degli artisti, e degli individui, dall'arena della cinesità. Trasposta nel modello di Bhabha, la sequenza corrisponde certamente ad una iniziale fase di *negazione* e conseguente *negoziiazione* del processo, fallendo tuttavia nel mettere in atto un momento attivamente *creativo* in cui gli artisti, veramente svincolati da quegli "antichi presupposti culturali", possano affermare la propria identità individuale.²⁰⁸ In un tentativo di incrementare la sequenza definita da Chiu, il riconoscimento di un'attiva performatività all'individuo, all'interno del modello di Terzo Spazio di Bhabha, rappresenta un'efficace possibilità d'analisi e di azione, senza la presunzione di invocare il termine "soluzione". Come anticipato in precedenza, sono diversi gli studiosi, soprattutto tra la fine degli anni '90 e i primi anni del 2000, ad aver mantenuto tale approccio, tra i quali sono annoverati anche alcuni dei più importanti esponenti dell'arte cinese contemporanea (Paul Gladston, Gao Minglu, Hou Hanru). Pertanto, la sezione che segue prevede un'analisi, una messa in discussione e un conseguente tentativo di chiarimento di queste posizioni, nella speranza di riuscire a sciogliere i più tenaci nodi della questione.

4.1.2. Oltre il terzo spazio di Gao Minglu e Hou Hanru

Nei contributi raccolti nel 2002 all'interno del volume *On the mid-ground*, Hou Hanru e Gao Minglu, tra le voci più autorevoli dell'arte contemporanea cinese, fanno spesso riferimento alle teorie di Homi Bhabha, associandole ad artisti d'origine cinese e in particolare a quelli che, a cavallo tra gli anni '80 e '90, hanno lasciato la Cina alla volta dell'Europa e degli USA, sancendo il proprio definitivo approdo nel globale. Nello specifico, sono due i contributi cui in questa sede si è ritenuto opportuno fare riferimento, il primo dei quali è rappresentato dal saggio di Hou Hanru intitolato "Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: a New Internationalism", originariamente pubblicato nel 1994 all'interno di *Global Visions: Towards a New Internationalism in Visual Arts*,²⁰⁹ volume che raccoglie gli interventi fatti in occasione dell'Institute of International Visual Arts Symposium, tenutosi nello stesso anno presso la Tate Gallery di Londra. Il secondo dei contributi cui si farà riferimento è la conversazione originariamente pubblicata sul catalogo della mostra *Inside Out: New*

²⁰⁸ Quando si parla di una necessità di *svincolarsi* dagli antichi presupposti culturali non s'intende incoraggiare una situazione in cui l'identità individuale sia in assoluto scevra da una o più determinate tradizioni, ma ci si riferisce piuttosto al bisogno che essa non sia *definita, determinata* in maniera assoluta da tali presupposti.

²⁰⁹ Jean FISHER (a cura di), *Global Visions: Towards a New Internationalism in Visual Arts*, London: Kala Press in association with the Institute of International Visual Arts, 1994.

Chinese Art,²¹⁰ dal titolo “Strategies of Survival in the Third Space: Conversation on the Situation of Overseas Chinese Artists in the 1990s”. Se la mostra costituisce “la prima grande esposizione a presentare la nuova arte dinamica prodotta da artisti di RPC, Taiwan, Hong Kong e da artisti selezionati emigrati in Occidente alla fine degli anni ‘80”,²¹¹ al contempo la riflessione operata dai due studiosi in questa conversazione rappresenta, nel contesto cinese, se non il primo quantomeno il più autorevole tentativo di applicazione del pensiero di Bhabha all’arte contemporanea: in quanto tale esso costituisce un contributo prezioso che avanza ipotesi estremamente innovative, destabilizzanti per il mondo cinese e non cinese.

A calamitare l’attenzione di chi qui scrive, all’interno del saggio “Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: a New Internationalism”, è l’osservazione di Hou in merito all’identità culturale della maggioranza degli artisti cinesi, definita “open process”, che sembrerebbe costituire un decisivo allontanamento da un’idea di arte quale espressione di cinesità. Nelle parole di Hou, gli artisti cinesi nel contesto globale “stanno sviluppando la propria tradizione culturale, accettando le influenze provenienti da altre culture e tenendo conto dei contesti contemporanei e individuali. L’identità culturale viene costruita attraverso revisioni creative, non-identificazione e re-identificazione”.²¹² In linea con il modello terzospaziale, Hou pare concepire un’identità all’insegna del contingente attivamente attuata nel contemporaneo, in osmotica relazione con il *percorso*, più che con il *precorso*. Tuttavia, a poche pagine di distanza, Hou suggerisce una visione ancora pericolosamente aggrappata a un postcolonialismo che necessita di porre in una relazione di opposizione “oriente” e “occidente”: in riferimento ad alcuni tra i principali artisti cinesi ad essersi affermati sul palcoscenico internazionale, Hou decanta una loro capacità di “sfidare, direttamente o indirettamente, le influenze oppressive su scala globale del consumismo occidentale e di altre ideologie ricorrendo al proprio patrimonio culturale e proponendo possibili alternative al centrismo occidentale”.²¹³ Seppur parzialmente vera, tale affermazione si colloca ancora in una fase *negativa*

²¹⁰ Tenutasi per la prima volta dal 15 settembre 1998 al 3 gennaio 1999 contemporaneamente presso l’Asia Society di New York e il P.S.1 Contemporary Art Center (oggi MoMA PS1), la mostra *Inside Out: New Chinese art* rappresenta la prima grande esibizione internazionale a raccogliere opere di artisti provenienti da RPC, Taiwan e Hong Kong, cui si accostano quelle personalità artistiche allontanatesi dalla Cina tra la fine degli anni ‘80 e l’inizio degli anni ‘90. Scopo della mostra è quello di esplorare le complesse relazioni tra tematiche culturalmente specifiche e i più ampi sviluppi dell’era moderna e postmoderna. (da <https://asiasociety.org/new-york/exhibitions/inside-out-new-chinese-art>).

La mostra è in parte visitabile online al seguente link: <https://sites.asiasociety.org/arts/insideout/index.html>.

²¹¹ “(Inside Out: New Chinese art is) the first major exhibition to present the dynamic new art being produced by artists in mainland China, Taiwan, Hong Kong, and by selected artists who emigrated to the West in the late 1980s” <https://asiasociety.org/new-york/exhibitions/inside-out-new-chinese-art>.

²¹² “They are developing their own cultural tradition by means of accepting influences from other cultures with consideration of contemporary and individual contexts. Cultural identity is constructed with creative reviews, non-identification and re-identification” (HOU Hanru, “Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: a New Internationalism” in HOU Hanru, YU Hsiao-hwei (a cura di), *On the mid-ground*, Hong Kong: Timezone 8, 2002, p. 61).

²¹³ “(They) have, directly or indirectly, challenged the global-scale oppressive influences of Western consumerism and other ideologies by resorting to their own cultural heritage, and proposing possible alternatives to Western-centrism (HOU Hanru, “Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: a New Internationalism”, op. cit., p. 63).

del processo, riflettendo una concezione antitetica del rapporto tra l'individuo "orientale" e il mondo "occidentale" che non solo fatica a soddisfare la necessità di un'*ulteriore* prospettiva sintetica, complici i quasi trent'anni trascorsi dalla pubblicazione del contributo (1994), ma fallisce al contempo nel rispecchiare un processo di sovversione ed eversione artistico-identitaria che era già in atto all'interno della Cina dalla fine degli anni Ottanta come evidente in alcuni degli artisti e dei collettivi analizzati all'interno del terzo capitolo (si veda ad esempio Huang Yong Ping, Xu Bing, Wang Guangyi). Seppur sembri progressivamente avviarsi a conclusione la dinamica che ha caratterizzato le prime mostre in ambito internazionale (come *Magiciens de la Terre* nel 1989) in cui "gli artisti cinesi quali 'Altro' sono stati puramente 'estetizzati' come oggetti esotici", un approccio *ulteriore* si pone necessario al fine di rendere effettivo ciò che lo stesso Hou pone in contrapposizione ai processi di "estetizzazione", "esotizzazione" e "feticizzazione", ovvero una considerazione degli artisti quali "individui il cui contributo agli scambi culturali internazionali venga affrontato in modo attivo e prezioso".²¹⁴

L'intervento di Gao Minglu nella conversazione con Hou Hanru cui si è precedentemente accennato, dal titolo "Strategies of Survival in the Third Space: Conversation on the Situation of Overseas Chinese Artists in the 1990s", è certamente efficace nel suggerire una prospettiva nuova e coerente con la teoria del Terzo Spazio. Gao afferma la crucialità per gli artisti "non tanto di preservare caratteristiche cinesi, ma piuttosto di agire in modo efficace all'interno del terzo spazio", definendo quale loro principale compito quello di "trasformare le proprie esperienze culturali cinesi in linguaggi efficaci per intervenire nella nuova realtà sociale, piuttosto che aggrapparsi a un'idea preconcepita della cultura cinese".²¹⁵ Le asserzioni di Gao sembrerebbero prendere definitivamente le distanze da quella *chineseness* di cui si è a lungo parlato nel primo capitolo, una gabbia che rinchiude la performatività dell'individuo dietro le sbarre della storicizzazione e della ritualità. Eppure, in un più recente intervento dal titolo "Particular Time, Specific Space, My Truth': Total Modernity in Chinese Contemporary Art" (2009), lo stesso Gao Minglu torna a fare riferimento ad una *ritualità* che ammicca pericolosamente a una concezione di "arte cinese" saldamente ancorata all'idea di "memoria storica". Riferendosi ai progetti che hanno coinvolto e che coinvolgono la Grande Muraglia, il più emblematico dei quali è *Ghost Pounding The Wall* (*gui da qiang* 鬼打牆) [25 (a, b)],²¹⁶ realizzato tra il 1990 e il 1991 da Xu Bing, Gao menziona una sorta di forma cerimoniale che ricondurrebbe

²¹⁴ "Chinese artists as the 'other' are purely 'aestheticised' [as] an exotic object, rather than an individual whose contribution to international cultural exchanges is approached in an active and most valuable way" (HOU, *ibid.*, p. 58).

²¹⁵ "What is crucial for overseas Chinese artists is not the preservation of Chinese characteristics, but rather to act effectively in the third space. [...] The artists' task is to make their own Chinese cultural experiences into efficient languages to intervene in the new social reality, instead of holding on to a preconceived idea of Chinese culture" (Gao Minglu in HOU Hanru e GAO Minglu, "Strategies of Survival in the Third Space: Conversation on the Situation of Overseas Chinese Artists in the 1990s", *op. cit.*, p. 65).

²¹⁶ <http://www.xubing.com/en/work/details/205?year=1991&type=year#205>

irrimediabilmente ad un passato storico tradizionale: nella sua opinione dunque sarebbe proprio “il contrasto tra la memoria storica e il sentimento immediato, la discrepanza tra il grande ambiente naturale, il background storico e l’effettiva situazione di vita a causare il disordine nel riconoscimento identitario”.²¹⁷ Un tale “disordine”, uno squilibrio, un dissestamento di questa identità storica ha effettivamente la potenzialità di (ri)plasmare le individualità di questi artisti, e anzi l’azione performativa del presente inevitabilmente s’impone sulla pedagogia del passato: al contrario, Gao Minglu sembrerebbe riconoscere quale unica conseguenza di questa “cerimonia commemorativa” una trasformazione dell’identità dell’artista in “un’identità irreal e ciò nondimeno idealizzata e mistica”.²¹⁸ La contraddizione nelle parole di Gao è da ricercarsi nell’impossibilità di una convivenza tra l’asserzione di una tendenza e di una volontà da parte degli artisti cinesi di sovvertire le dicotomie nazionali e identitarie, abbandonando il monolitismo della cinesità, e l’affermazione dell’azione decostruttiva quale elemento divergente da una (troppo) a lungo conservata fede cinese nella memoria storica.

Diversamente si schiera lo studioso Paul Gladston, il quale, proprio in riferimento al sopracitato articolo di Gao Minglu, riconosce invece alla decostruzione un ruolo attivamente costruttivo,

non solo come un mezzo di persistente negazione del significato di narrative storiche prestabilite, ma anche come una modalità di sviluppo di contro-narrative che prestino particolare attenzione analitica alla complessità e mutabilità dei significati storici in continua evoluzione.²¹⁹

Inserita all’interno di un contesto postmodernista e poststrutturalista, l’azione decostruttiva diviene non soltanto significato ma anche significante performativo di una concezione identitaria mutevole, frammentaria, incerta, in contrapposizione a nozioni essenzialiste come quella di “cinesità”. A fronte di ciò anche la temuta globalizzazione, che nelle parole di Gao Minglu “minaccia di rendere gli artisti cinesi i residenti di un ‘villaggio globale’ in cui questi rivelerebbero i loro più reconditi segreti in uno

²¹⁷ “It is the contrast between historical memory and immediate feeling, the discrepancy between grand natural environment, historical background, and actual living situation that causes disorder in the recognition of identities” (GAO Minglu, “‘Particular Time, Specific Space, My Truth’: Total Modernity in Chinese Contemporary Art”, in SMITH Terry, ENWEZOR Okwui e CONDEE Nancy (a cura di), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham and London: Duke University Press, 2008, p. 146).

²¹⁸ GAO, *ibid.*, p. 147.

²¹⁹ “It is possible to think of deconstruction not just as a means of persistently negating the significance of established historical narratives, but also of developing counter-narratives that pay close analytical attention to the unfolding complexity and mutability of historical meanings” (Paul GLADSTON, “Deconstructing Gao Minglu: critical reflections on contemporaneity and associated exceptionalist readings of contemporary Chinese art”, in *Journal of Art Historiography* 10, 2014, p. 14).

standardizzato linguaggio internazionale”²²⁰ diviene piuttosto uno spazio in cui gli artisti possiedono un’azionalità che sarebbe necessario riconoscere loro: è la performatività intrinseca all’individuo a consentire all’arte contemporanea di resistere alla totalizzazione globale, “grazie ai suoi confini inquieti e non fissati, alle sue molteplicità e allo stato di ‘transizione permanente’ all’interno del quale viene praticata e comunicata”.²²¹

Le parole di Enwezor sopra riportate riecheggiano una lapidaria affermazione di Gao, che nel finale della conversazione con Hou asserisce: “Our is a time of ‘trans’”,²²² “Il nostro è un tempo di ‘trans’”. Queste parole, quasi aforistiche, manifestano il riconoscimento di una *transitorietà* che coinvolge aspetti al di là del semplice spazio-temporale, posizionando il discorso sulla sottile soglia spaziale dell’inter-medio caratterizzata dalla costante temporalità dell’adesso. È interessante allora osservare che tale frase *constata* – piuttosto che *asserire* – una condizione che, seppur palesatasi verbalmente e intellettualmente solo dalla fine degli anni ’90 del Novecento, è caratterizzante dell’essere umano nella sua entità, trovando nelle identità artistiche transitorie attualmente in gioco una manifestazione fisicamente più evidente. La *transitorietà* dell’uomo all’interno del mondo contemporaneo ne coinvolge inevitabilmente la persona tutta, destabilizzandone e ristabilizzandone continuamente l’identità; divengono allora potenzialmente “onniglote” (*omniglot*) le parole di Elvan Zabunyan (1955-) in merito alla mostra *Ovunque andiamo: arte, identità, culture in transito* – *Wherever we go: art, identity, cultures in transit*,²²³:

Come è possibile essere definiti dalle nostre origini e dalla memoria del luogo nel quale siamo nati, quando dobbiamo, nello stesso tempo, giustificare incessantemente il punto di partenza nel momento in cui arriviamo *da qualche parte*, dove la distanza tra ciò che è *qui* e *là* si attenua, dove colui o colei che lascia un luogo si riferisce continuamente a quest’ultimo per definire la propria identità diventata *mobile*?²²⁴

²²⁰ “Globalization threatens to turn Chinese artists into residents of a “global village,” in which they speak their most intimate secrets in a standardized, international language” (GAO Minglu, “‘Particular Time, Specific Space, My Truth’: Total Modernity in Chinese Contemporary Art”, op. cit., p. 149).

²²¹ “Because of its restless, unfixed boundaries, its multiplicities, and the state of ‘permanent transition’ within which it is practiced and communicated, contemporary art tends to be much more resistant to global totalization” (Okwui ENWEZOR, “The postcolonial constellation: Contemporary art in a state of permanent transition”, in SMITH Terry, ENWEZOR Okwui e CONDEE Nancy (a cura di), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham and London: Duke University Press, 2008, p. 222).

²²² GAO Minglu in HOU Hanru e GAO Minglu, “Strategies of Survival in the Third Space: Conversation on the Situation of Overseas Chinese Artists in the 1990s”, op. cit., p. 71.

²²³ La mostra, curata da Gabi Scardi e da Hou Hanru, si è tenuta dal 17 ottobre 2006 al 28 gennaio 2007 presso lo Spazio Oberdan di Milano. Ad essere esposte sono state le opere di ventidue artisti provenienti da tutto il mondo, incarnazione di tematiche che sempre più caratterizzano il contemporaneo, quali l’incontro tra culture, la dislocazione, la stratificazione culturale e soprattutto l’identità, intesa quale entità fluida e in continuo mutamento.

²²⁴ ZABUNYAN Elvan, “‘Wherever we go’, essere qui e altrove”, in HOU Hanru, GABI Scardi (a cura di), *Ovunque andiamo: arte, identità, culture in transito* - *Wherever we go: art, identity, cultures in transit*, Milano: 5 continents, 2006, p. 42.

Queste righe sono eloquenti tanto nei contenuti quanto nella forma con cui essi sono espressi. Partendo dai primi, la studiosa francese sembra dare una voce più concreta a quell'idea di *unhomeliness* espressa da Bhabha ne *I luoghi della cultura*, condizione sempre più propria dell'uomo contemporaneo, nella cui realtà privato e pubblico, personale e comune s'intersecano, si attenua la distanza tra il *qui* e il *là*, provocando la vertigine identitaria che è paradigma della contemporaneità. Al contempo, da un punto di vista formale, è interessante osservare come quella dell'*interrogazione*, molto più dell'asserzione, sia la forma espressiva più adatta ad un'epoca di *trans-* in cui la mobilità fisica e spirituale destabilizza prima di stabilire, decostruisce prima di costruire. Il “de-” allora rappresenta il passaggio obbligato per le soggettività artistiche in ballo, divenendo, quantomeno in una fase iniziale, modellatore e modellato della loro produzione.

4.1.3. Decostruzione creativa: Paul Gladston

Come si vedrà in seguito, la de-costruzione costituisce una delle principali modalità d'espressione degli artisti oggetto di analisi. Tra gli studiosi contemporanei, Paul Gladston rappresenta la voce più robusta, nonché una tra le più autorevoli, ad aver intravisto nell'atto decostruttivo il processo di svincolamento dell'arte “cinese” dalla limitante condizione di “cinese”, consentendole il definitivo approdo al contemporaneo spaziale e temporale. Lo studioso parla di “decostruzione” facendo riferimento alla teoria del *decostruzionismo* di Jacques Derrida (1930-2004) non attraverso una sua applicazione strumentale (e strumentalizzata), ma intravedendo nelle dinamiche artistico-identitarie che coinvolgono gli artisti cinesi contemporanei un “effetto”, per riprendere le parole del filosofo francese, della *différance* derridiana. Prima di proseguire è utile dunque esporre brevemente alcuni dei fondamenti del decostruzionismo di Derrida, che accompagnerà, insieme a Bhabha, non solo l'osservazione delle parole di Gladston, ma, successivamente, l'analisi degli artisti e delle dinamiche di cui questi sono protagonisti.

La decostruzione (*déconstruction*)²²⁵ di Derrida si configura innanzitutto come una critica dello strutturalismo classico, incatenato in un'espressione linguistica dell'essere per mezzo di coppie concettuali interdipendenti, nelle quali ciascuna nozione è pertanto priva di significato intrinseco. Prendendo le mosse dalla filosofia di Nietzsche (1844-1900) e di Heidegger (1889-1976), Derrida riflette sul rapporto tra segno e significato, riprendendo il pensiero di de Saussure (1857-1913): partendo dal presupposto che “il concetto di significato non è mai presente in se stesso, in una presenza sufficiente che rinvierebbe solo a se stessa” allora “ogni concetto è in via di diritto ed essenzialmente inscritto in una catena o in un sistema all'interno del quale esso rinvia all'altro, agli

²²⁵ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/decostruzione/>.

altri concetti, per gioco sistematico di differenze”.²²⁶ Alla luce di ciò se l’essenza del segno è definita in negativo, poiché “esso è ciò che è perché non è nessuno degli altri segni che costituiscono quel linguaggio, [allora] ogni segno non può che rimandare a un’infinita catena di altri segni”.²²⁷ La riflessione di Derrida, sviluppando la questione heideggeriana della “differenza ontologica”, opera una revisione del “fonocentrismo” strutturalista, proponendo una visione della scrittura quale oggetto della “grammatologia”, intesa come “prosecuzione di quel più ampio progetto di ‘decostruzione’, che si pone ora il compito di accedere all’essere come differenza”.²²⁸ In tal senso dunque la scrittura è presa a rappresentazione di quella “differenza” (*différance*) dell’essere e dell’impossibilità di una qualsiasi totalizzazione del sapere. Parlare di *différance* come *concetto centrale* nel pensiero di Derrida significa non solo commettere un errore, ma contravvenire alle esplicite indicazioni del filosofo stesso, il quale, in prima istanza, *nega*. La *différance*, all’interno dell’omonimo capitolo di *Margini della filosofia*, è innanzitutto delineata in negativo: essa “non segue la linea del discorso filosofico-logico più di quella del suo rovescio simmetrico e solidale, il discorso empirico-logico” e “non è né una parola né un concetto”.²²⁹ Prosegue poi una fase più assertiva in cui, seppur con l’intrinseca difficoltà che la *différance* presenta, essa viene enunciata come “designante la causalità costituente, produttrice e originaria, il processo di scissione e divisione” da cui sono generati differenti e differenze. La *différance* è dunque un “movimento” proprio di ogni sistema linguistico e di significazione, che si costituisce e ricostituisce continuamente come un tessuto di differenze – e, in quanto movimento, performativa e vincolata alla dimensione della contemporaneità. C’è infine un passaggio che chi scrive ritiene utile, necessario e piacevole riportare, poiché esso, partendo da una enunciazione della *différance*, ha la capacità non solo di delineare le dinamiche di *de*-costruzione proprie del pensiero derridiano, ma anche di esprimere i processi di *trans*-costruzione e potenziale *costruzione* che caratterizzeranno la successiva trattazione:

La *différance* è ciò che fa sì che il movimento della significazione sia possibile solo a condizione che ciascun elemento cosiddetto «presente», che appare sulla scena della presenza, si rapporti a qualcosa di altro da sé, conservando in sé il marchio dell’elemento passato e lasciandosi già solcare dal marchio del suo rapporto all’elemento futuro, dato che la traccia si rapporta a ciò che chiamiamo il futuro non meno che a ciò che chiamiamo il passato, e dato che essa costituisce ciò che chiamiamo il presente proprio grazie a questo rapporto con ciò che non è tale: assolutamente non è tale, non è cioè nemmeno un passato o un futuro intesi come presenti modificati. Perché il presente sia se stesso, bisogna che un intervallo lo separi da ciò che non è tale, ma questo intervallo che lo costituisce come presente deve anche, al tempo stesso, dividere il presente in se stesso, spartendo così, insieme al presente, tutto ciò che si

²²⁶ Jacques DERRIDA, *Margini della filosofia*, tr. Manlio Iofrida, Torino: Einaudi, 1997, p. 38.

²²⁷ https://www.treccani.it/enciclopedia/decostruzionismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/

²²⁸ <https://www.treccani.it/enciclopedia/jacques-derrida/>

²²⁹ Jacques DERRIDA, *Margini della filosofia*, op. cit., pp. 33-34.

può pensare a partire da esso, cioè ogni ente, nella nostra lingua metafisica, in particolare la sostanza o il soggetto. Dato che questo intervallo si costituisce, si divide dinamicamente, esso è ciò che si può chiamare *spaziamento*, divenir-spazio del tempo o divenir-tempo dello spazio (*temporeggiamento*).²³⁰

In seguito a questo breve *excursus* in merito al pensiero di Derrida, la trattazione prosegue parallelamente a quella di Gladston in merito alla *decostruzione* dell'arte contemporanea cinese. La sua riflessione critica prende le mosse dalla constatazione di due distinte posizioni in merito all'arte contemporanea cinese: la prima che vede il sopravvivere di una fede nell'esistenza di un'identità culturale cinese nazionale, manifestata attraverso pratiche culturali indigene; la seconda posizione si configura come una sospensione di questa fede in presunti stati essenziali(sti) dell'essere, in favore di una visione aperta della significazione linguistica e della pratica decostruttiva, che fa eco alle teorie derridiane. Infine, Gladston intravede la possibilità di una terza posizione che abbraccia una simultaneità di approcci molto diversi, ponendoli in relazione con esperienze e rappresentazioni geograficamente distinte (è il caso di ciò che Terry Smith chiama "doubled-modernities" o "para-modernities").²³¹

Partendo da un'analisi di quei primi artisti e curatori ad essere approdati in Francia tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 (Huang Yong Ping, Hou Hanru), il cui operato è caratterizzato da un costante tentativo di critica postcolonialista al fine di un ribilanciamento degli equilibri internazionali, Gladston opera una riflessione in cui quest'azione viene progressivamente definendosi molto più come una posizione "nazionalista-separatista", facente della *Chineseness* il principale significante della propria espressione artistica; al contempo l'uso di elementi facilmente riconoscibili come "cinesi" non è solo la manifestazione di una sorta di resistenza culturale separatista, ma è da intendersi al contempo come un elemento finalizzato alla vendita sul mercato internazionale, con lo scopo di assecondare i feticismi orientalizzanti dei compratori non cinesi. Nel complesso tale dinamica sembrerebbe convergere in una auto-orientalizzazione che mantiene artisti e curatori "cinesi" nella propria cinesità, e anzi rinforza le barriere culturali e pregiudiziose.

Gladston mette in guardia dal rischio che si corre mantenendo in un rapporto dualistico arte contemporanea cinese con modernità e tradizione, ovvero quello di "entrare in visioni ingiustificatamente orientalizzanti o essenzialiste del significato dell'arte cinese contemporanea e dunque di enfatizzare eccessivamente la sua separazione culturale da altre forme di arte contemporanea".²³² Questo il processo a cui sembra pericolosamente tendere Hou Hanru nella sua

²³⁰ DERRIDA, *ibid.*, p. 40.

²³¹ Cfr. GLADSTON Paul, "Deconstructing Gao Minglu: critical reflections on contemporaneity and associated exceptionalist reading of contemporary Chinese art", *op. cit.*, pp. 2-3.

²³² Paul GLADSTON, "Somewhere (and Nowhere) Between Modernity and Tradition", in *Deconstructing Contemporary Chinese Art: Selected Critical Writings and Conversations, 2007–2014*, Berlin: Springer, 2015, p. 13.

analisi della performance ideata da Xu Bing nel 1994, dal titolo *A case study of transference* (*yige zhuanhuan anli de yanjiu* 一个转换案例的研究) [26]: l'opera, originariamente presentata a Pechino e successivamente a New York, coinvolge due maiali, un verro e una scrofa, l'uno ricoperto da una pseudo-scrittura in lettere latine, mentre sull'altra sono riportati alcuni degli pseudo-caratteri creati in occasione di *Tian Shu*. La performance culmina nell'atto copulativo tra i due animali, circondati dagli spettatori le cui reazioni sono tra l'incredulo e l'imbarazzato. In merito all'opera Hou si esprime in questo modo: "Con un sentimento misto di rabbia e presa in giro [la performance] esprime con forza la frustrazione nel confrontarsi con la crudele realtà dell'egemonia occidentale".²³³ Ciò che Hou Hanru sembra ignorare, volontariamente o involontariamente, è una caratteristica fondamentale delle lingue di cui i due animali sono ricoperti: si tratta di pseudo-lingue, certo l'una, quella della scrofa, con una chiara somiglianza alla scrittura logografica cinese, mentre quella di cui è coperto il verro riprende i caratteri alfabetici delle lingue occidentali. Tuttavia, scadere in facili interpretazioni politiche di critica ad una presunta egemonia "occidentale" (il verro) che s'impone sull'elemento "orientale" (la scrofa) non soltanto rischia, con successo, di condannare l'opera ad uno sterile essenzialismo, ma, errore artisticamente più grave, non tiene conto della condizione personale e individuale dell'artista: Xu Bing giunge a New York nel 1990, catapultato in una dimensione, quella statunitense, che ha su di lui un inevitabile impatto scioccante. Un'opera come questa, realizzata solo quattro anni dopo, è molto più probabile che costituisca una rappresentazione dello shock culturale e personale dell'artista, espresso attraverso una decostruzione linguistica che proietta l'opera in un oltre-mondo, al di là del reale, in una dimensione di smarrimento identitario che esula dalle semplicistiche interpretazioni dicotomiche di Hou. Inoltre, l'interpretazione dello studioso non tiene conto dell'opinione diretta dell'artista stesso, il quale, coerentemente con il titolo dell'opera, tenta di operare uno studio dell'uomo metaforizzato nell'animale: "queste due creature, prive di coscienza umana, ma che portano sui loro corpi i segni della civiltà umana, si impegnano nella forma più primordiale di 'rapporto sociale'".²³⁴ L'immediatezza dell'opera costringe gli spettatori ad una riflessione sul comportamento umano, che si manifesta concretamente nelle reazioni di sconcerto, interrogazione, curiosità dei presenti. È a fronte di ciò allora che effettivamente sopravviene una coerenza con le affermazioni dello stesso Hou nel momento in cui associa all'opera le nozioni di *différance* derridiana e di Third Space bhabhiano: essa rappresenta effettivamente un processo di negoziazione culturale guidato dall'ibridità, il cui movimento segue quello della *différance*, che non

²³³ "With a mixed feeling of fury and mockery, he expresses strongly the frustration of confronting a cruel reality of Western hegemony" (HOU Hanru, "On the Mid-Ground: Chinese Artists, Diaspora and Global Art", in HOU Hanru, YU Hsiao-hwei (a cura di), *On the mid-ground*, Hong Kong: Timezone 8, 2002, p. 78).

²³⁴ "These two creatures, devoid of human consciousness, yet carrying on their bodies the marks of human civilization, engage in the most primal form of 'social intercourse'" (<http://www.xubing.com/en/work/details/395?year=1995&type=year>).

solo avviene *nel* Terzo Spazio, ma che *crea* efficacemente un Terzo Spazio in cui ha luogo la rinegoziazione e riconsiderazione delle relazioni umane, trascendendo qualsiasi dicotomia essenzializzante.

Gladston si accosta a questa critica intravedendo alla radice della tendenza a rimandi politici a sfondo pericolosamente nazional(ista) proprio quella “cinesità” di cui si è parlato nel capitolo primo: in merito alle affermazioni di Gao Minglu all’interno dell’articolo “‘Particular Time, Specific Space, My Truth’: Total Modernity in Chinese Contemporary Art” Gladston si pronuncia in maniera critica parlando di

un coinvolgimento totalizzante di arte contemporanea cinese e società cinese [che] può essere interpretato come un tentativo estremamente discutibile di stabilire una *differenza* culturale a scapito delle pronunciate tensioni che chiaramente esistono tra l’arte cinese contemporanea e l’ordine socio-politico prevalente della RPC.²³⁵

Si tratta della definitiva affermazione di una evidente difficoltà nel far coincidere l’arte prodotta da individui di origine cinese e la nazione da cui questi provengono, soggetti tra i quali è in molti casi doveroso inserire uno spazio di frattura, una linea inter-media che corrisponde a quella concezione performativa dell’identità espressa nel “postmodernismo poststrutturalista” (*poststructuralist postmodernism*), quale “costrutto mutevole, delimitato in modo incerto e internamente fratturato, controcorrente rispetto alle relazioni di dominio essenzialiste nettamente asimmetriche che sono alla base dei discorsi modernisti”.²³⁶ Gladston parlando di “modernismo” fa qui riferimento alle posizioni di alcuni tra i maggiori storici e teorici dell’arte cinese contemporanea, quali Gao Minglu e Wu Hung, e al loro tentativo di legittimare l’esistenza di una “modernità cinese”, intesa come una modernità dalle pronunciate caratteristiche cinesi che si distacca, si differenzia da qualsiasi altra concettualizzazione modernista o postmodernista prodotta internazionalmente. È tuttavia necessario sottolineare che il postmodernismo strutturalista di cui parla Gladston non deve essere concepito come in diretta antitesi alle concezioni essenzialiste (essenzializzanti) dell’identità, ma piuttosto “che oscilla decostruttivamente tra le concezioni essenzialiste e performative dell’identità”.²³⁷ La scelta del verbo “oscillare” (*to shuttle*) è fondamentale nel rendere una dinamicità, un moto dell’azione decostruttiva di cui l’identità è contemporaneamente soggetto e oggetto, processo che, attraversato dal movimento della *différance* derridiana, non si limita a negare le narrative storiche nazionali

²³⁵ “A totalizing engagement between contemporary Chinese art and Chinese society can be interpreted as a highly questionable attempt to establish cultural difference at the expense of the glossing over of pronounced tensions that clearly exist between contemporary Chinese art and the PRC’s prevailing socio-political order” (GLADSTON Paul, “Deconstructing Gao Minglu: critical reflections on contemporaneity and associated exceptionalist reading of contemporary Chinese art”, op. cit., p. 16).

²³⁶ “Identity as a shifting, uncertainly bounded and internally fractured construct against the grain of the starkly asymmetrical essentialist relations of dominance underpinning modernist discourses” (GLADSTON, ibid., p. 6).

²³⁷ “to shuttle deconstructively between performative and essentialist conceptions of identity” (GLADSTON, ibid., p. 6).

stabilite, ma sviluppa, in positivo, (contro-)narrative che tengono conto della mutabilità dei contesti spazio-temporali e dell'individualità del soggetto. È su queste fondamenta che poggia l'affermazione fatta da Gladston nell'intervista rilasciata a Raffaele Quattrone nel 2016, in cui, alla domanda che lo interroga sulla correttezza di parlare di "arte cinese" come avente un'autonomia culturale propria o piuttosto come una semplice etichetta di convenienza geografica applicata quale parte di una scena artistica globale, egli risponde in modo diretto e destabilizzante:

No, non esiste una forma d'arte specificamente cinese – in senso nazional-culturale – ma esiste un'arte contemporanea prodotta in relazione alle differenti identità culturali cinesi e all'interno di differenti condizioni locali riferita e pensata come culturalmente cinese.²³⁸

La negazione dell'esistenza di un'arte *cinese* e soprattutto la conseguente affermazione di un'arte contemporanea la cui caratteristica fondamentale è quella della relazionalità (*in relation to*), inscrive il discorso di Gladston in un decostruzionismo creativo che non manca di tenere conto delle specificità spazio-temporali senza concedere priorità a nessuna condizione *a priori*. La realtà artistica contemporanea è guardata dunque attraverso un caleidoscopio che ne consente un'osservazione scomposta, in cui gli elementi, distinti, si muovono tuttavia rimanendo in costante relazione gli uni con gli altri, istantaneamente inseriti nell'adesso che si presenta sempre in movimento e mutamento. La nozione di *contemporaneità* assume pertanto quella forma caleidoscopica che emerge dalla enunciazione che ne fa Terry Smith, con cui si conclude questa prima parte del capitolo quattro:

La contemporaneità consiste proprio nell'accelerazione, nell'ubiquità e nella costanza di radicali disgiunture della percezione, di modi discordanti di vedere e valutare lo stesso mondo, nell'effettiva coincidenza di temporalità asincrone, nella contingenza urtante di varie molteplicità culturali e sociali, tutte messe insieme in modi che evidenziano le disuguaglianze in rapida crescita all'interno e tra di loro.²³⁹

²³⁸ "No, there is no specifically 'Chinese' contemporary art – in a national-cultural sense – but there is contemporary art produced in relation to differing Chinese cultural identities and within differing localized conditions referred to and thought of as culturally Chinese" (Paul GLADSTON in QUATTRONE Raffaele, "Chinese contemporary art: an interview with Paul Gladston. Part One", in *Meer*, 2016, <https://www.meer.com/en/20567-chinese-contemporary-art>, 25 gennaio 2023).

²³⁹ "Contemporaneity consists precisely in the acceleration, ubiquity, and constancy of radical disjunctures of perception, of mismatching ways of seeing and valuing the same world, in the actual coincidence of asynchronous temporalities, in the jostling contingency of various cultural and social multiplicities, all thrown together in ways that highlight the fast-growing inequalities within and between them" (Terry SMITH, "Introduction: The Contemporaneity Question", in SMITH Terry, ENWEZOR Okwui e CONDEE Nancy (a cura di), *Antinomies of art and culture: Modernity, postmodernity, contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2008, pp. 1-19).

4.2. Pratiche artistiche “terzospaziali”

La scelta di dedicarsi solo in quest’ultima fase della trattazione all’osservazione diretta delle pratiche e delle individualità artistiche si presta facilmente ad un’accusa di incoerenza rispetto alle precedentemente esposte teorie di Bhabha, macchiandosi di un *pedagogismo* che sembrerebbe contrapporsi alla *performatività* della pratica artistica. Tuttavia, il presente elaborato si pone come obiettivo non solo e non tanto quello di *esporre e analizzare* fenomeni e soggetti dell’arte, quanto piuttosto quello di concedersi quale suggerimento metodologico nell’osservazione dei processi dell’arte contemporanea interconnessa con il contesto cinese, nel presente e nel futuro.

Coerentemente con i suoi propositi, il presente paragrafo procederà seguendo le tracce di tre principali tendenze artistiche individuate quali pratiche ricorrenti nel processo di *negazione-negoziazione-creazione* che caratterizza il Terzo Spazio: la prima di esse corrisponde ad un’azione di *cancellamento per accumulazione*; la seconda vede invece l’uso del *corpo quale espressione identitaria individuale*; la terza, infine, si manifesta sotto forma di *decostruzione linguistica e refigurazione materiale*. Ciò su cui tuttavia è bene mettere in guardia è il rischio di considerare tali manifestazioni come de-finitive e indipendenti categorizzazioni: tale strutturazione del discorso deriva da una necessità organizzativa, da una volontà di agevolazione e da una limitatezza del *medium* linguistico, che fatica, e spesso fallisce, nella rappresentazione della porosità che costantemente sussiste tra le manifestazioni, le pratiche, i mezzi e gli scopi artistici qui presentati.

La struttura dei paragrafi che seguono si discosta dunque da un più canonico ordine cronologico, rifacendosi piuttosto a una sequenzialità che ricalca le dinamiche proprie del Terzo Spazio bhabhiano, caratterizzate da processi di *negazione-negoziazione-creazione* i quali non soltanto sono associabili alle pratiche artistiche che si sono individuate, ma al contempo si ritrovano attivamente al loro interno, attraversandone i movimenti.

4.2.1. Cancellamento per accumulazione

La scelta lessicale per questa sezione si è dimostrata inaspettatamente ardua al fronte della coesistenza nella lingua italiana di due sostantivi designanti l’atto del cancellare: “cancellazione” e “cancellamento”. La scelta è ricaduta sul secondo a fronte di una sua maggiore capacità di indicare un processo in atto, un’azione in movimento, diversamente dal primo, designante invece prevalentemente l’effetto. Il motivo della decisione è determinato dal fatto che i fenomeni che saranno esaminati sono intimamente legati al concetto di *processo*, inteso come azione nel momento in cui viene compiuta, molto più che all’effetto che ne consegue. Nonostante tale processo, per la limitatezza temporale dei mezzi utilizzati nelle opere, veda in esse un inizio e una conclusione, si è riconosciuta una sua continuità al di fuori delle azioni artistiche che ne sono manifestazioni.

Il processo di cancellamento della propria immagine rappresenta nel contesto dell'arte contemporanea cinese una pratica ricorrente, seppur con forme e modalità differenti. Le sue radici sono da ricercarsi nei primi contatti con le espressioni artistiche dell'arte europea e statunitense dei primi anni '80, anche se la catalizzazione di tali pratiche si manifesta in maniera palese in concomitanza con quei sentimenti individualisti che conseguono alle vicende di Piazza Tiananmen nel 1989. Se allo spegnimento dell'entusiasmo socialista corrisponde il raffreddamento della cosiddetta "febbre culturale", tuttavia ciò che ne consegue è una progressiva valorizzazione dell'individuo da cui scaturiscono manifestazioni artistiche al cui centro si pone l'artista quale identità individuale, espressione di se stessa.

Qiu Zhijie 邱志杰 (1969-)

La pratica di Qiu Zhijie poggia sulle fondamenta della calligrafia e della pittura a inchiostro tradizionale, manifestandosi in maniera polimorfa attraverso i mezzi della fotografia, del video, dell'installazione e della performance, che non di rado s'intrecciano in espressioni artistiche difficilmente categorizzabili. Pur procedendo a partire da una volontà di mettere in comunicazione l'arte contemporanea con la tradizione cinese, e in particolare con la pittura dei letterati (*wenren hua* 文人画), tuttavia l'azione di Qiu prende una direzione progressivamente sempre più personale, indagando le possibilità di auto-liberazione dell'arte.²⁴⁰ L'opera che ci si appresta ad analizzare rappresenta un esempio di sintesi tecnica e tematica di quanto esplicitato.

Assignment no. 1: Copying the Orchid Pavilion Preface a thousand times (Zuoye yihao: chongfu shuxie yiqian pian Lantingxu 作业一号：重复书写一千遍兰亭序) [27] dà il titolo ad un progetto che fonde in sé calligrafia, pittura tradizionale, fotografia e performance: dal 1990 al 1995, l'artista copia sullo stesso foglio di carta di riso la prefazione al poema del Padiglione delle Orchidee (*Lantingxu* 兰亭序) per innumerevoli volte (il mille "yiqian 一千" rappresenta in questo caso un numero iperbolico). L'opera necessita di una lettura su più livelli, a partire dal testo che Qiu Zhijie sceglie quale oggetto della propria decostruzione: il *Lantingxu* 兰亭序 tra i più noti esempi della calligrafia tradizionale, ad opera di Wang Xizhi 王羲之 (303-361), è scelto tuttavia "non tanto in rappresentanza di un particolare sentimento nei confronti della cultura della patria, quanto per la fama che detiene",²⁴¹ stando alle parole dell'artista stesso. L'azione decostruttiva di Qiu Zhijie si svolge contemporaneamente su due elementi dell'opera: utilizzando il *Lantingxu* come *medium*, l'artista ne decostruisce innanzitutto l'aspetto letterario, in un'azione di *ritorno* che vede la calligrafia intenta

²⁴⁰ <http://www.qiuzhijie.com/e-biographjieshao.htm>

²⁴¹ "The selection of *Orchid Pavilion* does not stem from a special recognition or feeling toward the culture of the motherland. This work was selected for its famous name" (QIU Zhijie, "The Boundary of Freedom: A Personal Statement on *Assignment No. 1 (Zuoye Yihao)* (1994/2003)", in WU Hung e WANG Peggy, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, op. cit., p. 189).

nella sua originaria azione di modellare e comporre tracce d'inchiostro, verso un condizione di pura astrazione visiva. Tuttavia, il dissolversi del testo nella purezza dell'inchiostro è effetto funzionale alla decostruzione dell'azione stessa: al centro dell'opera, nel suo aspetto performativo, è la *copia*, azione che attraversa l'intera tradizione della calligrafia e della pittura cinese, con scopi imitativi, mnemonici e di apprendimento.

L'atto di Qiu è dunque innanzitutto da intendersi quale sfida decostruttivista alla tradizionale fiducia cinese nel significato della scrittura e alla possibilità di trasmissione culturale per mezzo della copia,²⁴² e al contempo come una rappresentazione critica della ripetizione meccanica di simboli culturali e storici da cui ne scaturisce la totale estinzione.²⁴³ La ripetizione, di cui tale estinzione è effetto, è tuttavia alla radice di una fase produttiva e creativa, come ricordano le parole di Bhabha:

La ripetizione pone l'accento sul ricominciare, sulla rivisitazione, in modo che il processo di essere soggetti a, o oggetto di, una particolare storicità o sistema di differenza e discriminazione culturale debba essere, come si dice, "raccontato" o ricostituito come segno storico.²⁴⁴

Quella messa in atto da Qiu Zhijie è dunque una negazione affermativa del soggetto: l'atto della scrittura e della sua ripetizione sullo stesso supporto diviene non solo rappresentazione ma effettivo momento auto-investigativo che culmina in quell'estinzione del significato, della comunicazione e dell'intenzione che Benjamin auspicava quale conseguenza del raggiungimento di una "pura lingua", in merito alla traduzione.²⁴⁵

Nell'opera di Qiu Zhijie il soggetto, con cui s'intende tanto l'artista quanto l'opera stessa, "propone l'auto-posizionamento come una sorta di morte necessaria, un appiglio per ripensare l'immaginazione".²⁴⁶ In questa ricerca dell'origine, che si manifesta visivamente nel *ritorno*, cromatico e materiale, alla purezza dell'inchiostro, Gao Minglu intravede un metafora di accumulazione di memoria e immaginazione che tuttavia sembra avere la possibilità di non essere definita in maniera esclusiva da esse, ma è piuttosto in grado di costituire l'esteriorizzazione di come "la cultura, la storia, la conoscenza e la soggettività umana siano radicate nella contingenza e nella

²⁴² Paul GLADSTON, *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, op. cit., pp. 175-178.

²⁴³ Caroline HA THUC, *After 2000: contemporary art in China*, Hong Kong: Mars International publications, 2015, p. 162.

²⁴⁴ "Repetition emphasizes starting again, re-visioning, so that the process of being subjected to, or the subject of, a particular historicity or system of cultural difference and discrimination has to be, as they say, 'recounted' or reconstituted as a historical sign" (Homi K. BHABHA, "Postmodernism/Postcolonialism", op. cit., p. 442).

²⁴⁵ Cfr. Walter BENJAMIN, "Il compito del traduttore", in *Angelus Novus*, op. cit., p. 50.

²⁴⁶ "The subject, in its pursuit of rules, proposes self-positioning as a kind of necessary death, a foothold for rethinking imagination" (QIU Zhijie, "The Boundary of Freedom: A Personal Statement on *Assignment No. 1 (Zuoye Yihao)* (1994/2003)", p. 189).

discontinuità”.²⁴⁷ L’opera, nella sua estinzione dell’elemento individuale che permette il riaffiorare della purezza di movimento e inchiostro, ha tuttavia l’attiva capacità di metaforizzare la condizione dell’uomo contemporaneo: parallelamente alla visione piuttosto pessimista di Gao Minglu che si riconosce nella comune condizione dei contemporanei quali “nient’altro che povere persone in un momento storico frammentato, in una società istituzionalizzata”, è in grado di sopravvivere una posizione che intravede nell’opera di Qiu Zhijie una rappresentazione dell’uomo nella sua quotidiana azione di ripetizione, revisione, traduzione, creazione, sintetizzabili nella concezione di *performatività*.

Yang Jiechang 杨诒苍 (1956-)

L’arte di Yang Jiechang vede una formazione pittorica di tipo tradizionale – presso la Guangzhou Academy of Fine Arts – combinarsi con studi e pratiche di tipo taoista e buddhista. Il trasferimento in Germania, nel 1988, contribuisce ad una revisione e rivitalizzazione della tradizione alla luce delle circostanze attuali, portandolo ad un’attività artistica che è espressione di una profonda riflessione sul concetto di identità culturale.²⁴⁸ La pratica di Yang Jiechang, a partire dalla fine degli anni ’80, si concentra su una ricerca identitaria e spirituale condotta, similmente in questo a Qiu Zhijie, attraverso il gesto e i materiali e manifestatasi nella forma di una pittura calligrafica altrettanto definibile come calligrafia pittorica. Emblematiche di questa ricerca sono le opere della serie *One Hundred Layers of Ink* (*qian ceng mo* 千层墨) [28], che saranno affrontate in questa sede.

One Hundred Layers of Ink rappresenta una sorta di manifesto artistico-religioso dell’artista: nelle opere s’intrecciano performance, pittura e calligrafia, aprendo una terza via che permette alla pittura a inchiostro cinese di liberarsi dal duplice onere interpretativo di “essere essenzializzata quale esempio di tradizione antiquata o, nel caso di opere gestuali e astratte, di essere percepita quale derivata dall’arte astratta occidentale”.²⁴⁹ Nonostante la pittura a inchiostro tradizionale rappresenti il suo mezzo espressivo fondamentale, va tuttavia sottolineato che la pratica di Yang Jiechang non si rivolge alla tradizione al fine di “sfidare le influenze oppressive su scala globale del consumismo occidentale e di altre ideologie, ricorrendo al proprio patrimonio culturale e proponendo possibili

²⁴⁷ “If so, then culture, history, knowledge, and even human subjectivity are fundamentally rooted in contingency and discontinuity” (GAO Minglu, “From Elite to Small Man: The Many Faces of a Transitional Avant-Garde in Mainland China”, in GAO Minglu (a cura di), 1998. *Inside Out: New Chinese Art*, New York: San Francisco Museum of modern art and Asia Society Galleries; Berkeley [etc.]: University of California press, 1998, p. 162).

²⁴⁸ <https://www.palazzograssi.it/it/artisti/yang-jiechang/>

²⁴⁹ “Chinese ink painting, he recognized, bore the twin interpretative burdens of being essentialized as an example of an antiquated tradition or, in the case of gestural and abstract work, as being perceived as derivative from western abstract art” (Alexandra MUNROE, Philip TINARI e HOU Hanru (a cura di), *Art and China after 1989: theater of the world*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2017, p. 212).

alternative al centrismo occidentale”,²⁵⁰ come sostenuto da Hou Hanru. Al contrario, lo scopo dell’artista è quello di superare preconcetti radicati tanto nell’immaginario cinese quanto in quello occidentale, auspicando una congiunzione della vita con l’arte che consenta il raggiungimento di una condizione di libertà nella propria individualità.

È con queste intenzioni che nel 1989 Yang non solo presenta ma crea l’opera in occasione della mostra *Magiciens de la Terre*: a partire dall’aprile dello stesso anno, fino al 18 maggio, giorno dell’apertura, l’artista applica quotidianamente tre strati d’inchiostro nero – ottenuto dalla distillazione di carbone di legno di cipresso e oli essenziali – su fogli di carta di riso (*xuan* 宣) alti quattro metri, lasciandolo asciugare ad ogni applicazione e montando infine l’oscuro ammasso di materia inchiostrosa su enormi garze bianche tirate come tele.

La complessità dell’opera e dell’operazione di Yang Jiechang necessita ancora una volta di un’analisi che non si limiti all’osservazione del prodotto finale, ma che tenga conto del processo creativo-distruttivo messo in atto dall’artista. Da un punto di vista formale l’opera costituisce il definitivo abbandono della tradizione pittorica e calligrafica cinese, divenendo, attraverso l’accumulazione di materiale, oggetto tridimensionale²⁵¹ che la sottrae da qualunque definizione: si è di fronte allo smaterializzarsi di qualsiasi possibilità di circoscrizione dell’opera ad una precisa forma d’arte, svaniscono, fondendosi, generi, formati e tradizioni, non più identificabili singolarmente, ma sincronicamente presenti. È tuttavia analizzando il processo, l’atto pratico di Yang Jiechang che emerge l’essenza della sua arte: l’astrattismo rigoroso dell’artista trova la propria fonte nelle pratiche daoiste, le quali enfatizzano la contemplazione e l’unione mistica con la natura, l’abbandono della sapienza in favore della semplicità. L’azione di Yang si configura, paradossalmente, come la (non-)pratica del *wuwei* 無為, concetto enigmatico al punto da impedirne una traduzione che ne descriva appieno l’essenza, da cui scaturisce un’idea di uomo che “non ambisce alla piena crescita e alla maturità, ma che regredisce allo stadio di un infante, che non desidera né parla e, soprattutto, che non si adopera (*wuwei* 無為) per evitare così di affermare se stesso in opposizione al Dao”.²⁵² Ciò si manifesta in una creazione distruttiva, in un’estinzione, attraverso il continuo generarsi dell’inchiostro, della pratica artistica stessa. A fronte di ciò, l’azione di Yang non costituisce semplicemente una *sintesi* di un processo dialettico tra dicotomie stilistiche, culturali o cromatiche, come sostenuto ad esempio da Chiu²⁵³ quanto più una definitiva fuoriuscita dal processo, o, meglio,

²⁵⁰ “[He] challenged the global-scale oppressive influences of Western consumerism and other ideologies by resorting to their own cultural heritage, and proposing possible alternatives to Western-centrism” (HOU Hanru, “Entropy, Chinese Artists, Western Art Institutions: a New Internationalism” op. cit., p. 63).

²⁵¹ Melissa CHIU, *Breakout: Chinese art outside China*, op. cit., p. 140.

²⁵² LAOZI, Attilio ANDREINI (a cura di), *Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, Torino: Einaudi, 2008. p. XXXIII.

²⁵³ Melissa CHIU, *Breakout: Chinese art outside China*, op. cit., pp. 141-142.

un suo estinguersi: “la «mossa» (*wéi* 為) autentica, restituita alla piena gratuità dis-interessata, è quella che non ha movente (*wèi* 為). Più che «fare», si rende preferibile «dis-fare»”.²⁵⁴ Il negarsi della materia e dell’azione in Yang Jiechang rende infine la sua opera identificabile con il concetto di *wu* 無, pura “assenza”, “non-esistenza”, che non può dirsi effettivo “non-agire” (*wuwei* 無為) nel senso stretto di una *negazione dell’azione*, quanto piuttosto un’*azione di negazione* che comporta l’inversione del binomio daoista in *weiwu* 為無: l’attività, intesa come azionalità, dell’azione artistica di Yang Jiechang non esclude una convivenza con l’estinguersi dell’azione alla base della pratica daoista, e tuttavia evidenzia una potenzialità performativa della *negazione* non limitata alla fase iniziale di un itinerario in direzione del Terzo Spazio dell’enunciazione, ma che ha la potenzialità di corrispondere alla sua fase creativa.

Zhang Huan 張洵 (1965-)

Pioniere dell’arte performativa cinese, Zhang Huan costituisce una personalità artistica al cospetto della quale si prova un misto di timore e riverenza. Tuttavia, è proprio a causa delle molte e differenti parole che sono scorse negli anni in merito all’enigma delle sue opere che se da una parte la sua persona continua a rappresentare un punto di riferimento limpido per studiosi e artisti, dall’altra le acque della speculazione in merito alla sua attività artistica appaiono sempre più torbide: non sono rare infatti le interpretazioni fuorvianti, che esulano dalle originarie intenzioni dell’artista, prima e primaria fonte d’informazioni in merito, tanto più nel caso di un artista come Zhang Huan in cui l’arte si trova in una relazione d’identificazione con la persona, l’identità e la vita. Alla base della scelta dell’artista e dell’opera che si affronterà in questa prima sezione – l’utilizzo della performance da parte dell’artista sarà analizzato in una fase successiva – è proprio la coincidenza tra arte e vita che attraversa tutta la sua iniziale attività artistica, a partire dagli anni ’90, che rende quest’ultima più di una *rappresentazione*, ma piuttosto un luogo interstiziale, l’*inter-medio* in cui il confine tra realtà e finzione artistica si dissolvono.

L’opera che si affronta in questa sede costituisce una tra le operazioni fotografico-performative più discusse di tutta la produzione di Zhang, e pertanto affrontarla rappresenta una sfida che costringe ad un ritorno all’origine, alle parole dell’artista stesso in merito alla propria opera, la quale fa dell’*origine* la tematica centrale: *Family Tree* (*jiapu* 家谱) [29]. La serie di nove fotografie documenta una performance avvenuta nel 2000 in cui l’artista, in seguito al proprio trasferimento a New York nel 1998, invita tre calligrafi a scrivere una serie di testi sul suo volto dal mattino fino alla notte, suggerendo loro cosa scrivere e richiedendo di mantenere un atteggiamento di serietà durante la scrittura. L’inchiostro che imprime i caratteri sulla superficie cutanea dell’artista ne oscura

²⁵⁴ LAOZI, Attilio ANDREINI (a cura di), *Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, op. cit., p. XXXIII.

gradualmente il volto, parallelamente al sopraggiungere della notte. Giunto al termine del processo l'artista confessa: "non so più dire chi sono. La mia identità è scomparsa".²⁵⁵

Come nei due casi osservati in precedenza, l'eclettismo dell'opera costringe ad un'analisi che si concentri contemporaneamente tanto sul processo quanto sul suo risultato. Partendo dall'aspetto puramente materiale della performance, in continuità con l'attività performativa caratteristica dei primi anni della carriera di Zhang Huan, che vede il "corpo usato come *medium creativo* piuttosto che come mezzo espressivo di critiche o narrative sociali",²⁵⁶ la pelle non si limita in questo caso a costituire il supporto della creazione calligrafica, ma è esso stesso creatore e creazione, soggetto che vede riunite in sé l'identità artistica e personale di Zhang Huan. Quest'ultimo, nella descrizione della performance, parla di sparizione della sua *apparenza*, in conseguenza del contemporaneo oscurarsi del cielo e della sua pelle. Tuttavia, la descrizione si conclude con una lapidaria dichiarazione di annullamento *personale*: "I disappeared" (Io scomparvi).²⁵⁷ È la persona stessa, nella sua (id)entità ad annullarsi nella performance, dimostrazione dell'identificazione che avviene tra pelle, aspetto, fisionomia e persona, sulla quale, attraverso le mani dei calligrafi, agiscono l'inchiostro e la calligrafia, la cui presenza non si esaurisce nella loro funzionalità. La ripetizione di questi elementi fortemente identitari corrisponde ad una reiterata affermazione della propria identità di cinese, fino alla dissolvenza della stessa, alla cancellazione della sua persona, testimoniata dallo stadio finale della performance in cui il volto di Zhang Huan non è altro che una massa nera, informe, privata persino dei suoi tratti fisionomici. L'artista ragiona con gli attributi predominanti della sua identità di "orientale", in particolare con gli elementi della fisionomia e della calligrafia: in questo senso *Family Tree* sfrutta l'esotismo (o l'esotizzazione) dell'"Oriente", facendo leva su quell'"enfasi visiva [che] tradisce la razzializzazione degli 'asiatici' nell'immaginario culturale dominante",²⁵⁸ al fine di destabilizzare la relazione prestabilita tra immagine e identità, sradicando gli attributi facciali di "razza" e "cultura" attraverso la ripetizione calligrafica.

Il titolo stesso *Family Tree* (*jiapu* 家谱) fa riferimento ad una destabilizzante condizione di sradicamento riflesso probabilmente del passaggio dalla Cina agli USA nel 1998: diversamente da quanto sostenuto da Chiu, che intravede nell'attività di copertura calligrafica del volto

²⁵⁵ "I cannot tell who I am. My identity has disappeared" (Family Tree, New York (USA), 2000.

http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=962&parent&lcid=193).

²⁵⁶ "The body is used as a creative medium rather than a means to express some form of social criticism or narrative" (LU Yinghua, "Caught in Art's Haze", in HUBER Jorg e ZHAO Chuan (a cura di), *Body at stake: experiments in Chinese contemporary art and theatre*, Bielefeld: Transcript, 2013, p. 91).

²⁵⁷ ZHANG Huan, "A Piece of Nothing", in *Zhang Huan: Altered States*, Published by Charta and Asia Society, 2007.

http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1146.

²⁵⁸ "This visual emphasis on corporeal difference [that] betrays the inescapable racialization of 'Asians' in the dominant cultural imaginary" (Ien ANG, *On not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West* op. cit., p. 113).

l'identificazione con un più ampio albero genealogico, scevro da specificità individuali"²⁵⁹ – visione che sembra strizzare l'occhio alla temuta essenzializzazione nella *cinesità* – si ritiene piuttosto che il riferimento al concetto di famiglia sia ben più ambiguo. Come sostenuto da Dziewior, se da una parte l'opera tematizza la solidarietà e la potenziale capacità di resistenza del lignaggio familiare, tuttavia, lo stato conclusivo del processo che vede Zhang Huan ridotto a puro nero lascia presagire un rapporto ben più complesso con la famiglia, da intendersi non solo in senso stretto come “nucleo familiare”, ma da estendere a una più ampia idea di “nazione” e “cultura”. Nella performance “questa graduale mutazione insinua il rapporto contraddittorio di Zhang Huan con la propria cultura sin dalla sua emigrazione, negazione come immagine dell'idea di un'identità culturale omogenea, stabile in favore di una soggettività che cambia e si ridefinisce ripetutamente nel tempo”.²⁶⁰

La performance, dunque, più che (ri)affermare un mantenimento identitario, si interroga su una costruzione attiva dell'identità: partendo da un'azione di riconoscimento di differenze binarie tra “sé” e “l'altro”, *Family Tree* non si limita a manifestare il conflitto interiore di Zhang Huan, che fa delle proprie radici culturali il mezzo dell'opera, ma va oltre, rendendo la coscienza del sé da trasparente a opaca. La ripetuta manifestazione di un'identità etero-indotta, inesorabilmente destinata al soffocamento dell'identità personale, è sfruttata dall'artista in maniera creativa, utilizzando la *negazione* ai fini di un' *affermazione interrogativa*; riprendendo le parole di Bhabha essa si configura come

la forma di riflessione del sé sviluppata nella coscienza simbolica del segno: si tratta di una coscienza che delimita lo spazio discorsivo da cui emerge Il Me reale che si trascina avanti sino a riverberarsi in una domanda sull'identità: Il Me reale?²⁶¹

L'azione di cancellamento per accumulazione compiuta dagli artisti qui riportati quali casi maggiormente emblematici potrebbe istintivamente configurarsi come la messa in atto di una sterile *negazione* culturale, estetica, personale. Tuttavia, ciò che si vuole sottolineare sfruttando la riflessione di Homi Bhabha è il riconoscimento dell' *interrogazione*, al-di-là della negazione, quale paradigma della condizione artistica e umana di questi individui e *fil rouge* del fenomeno presentato in questa prima parte. L'interrogazione, la domanda *Il Me reale?* diviene allora terreno fertile per il proliferare

²⁵⁹ “By painting calligraphy over his face, the artist identifies himself as being Chinese without the kind of specificity one would find if he still lived in China, which would be marked by family background, hometown, and education. It suggests that he recognizes a greater family tree or genealogy as that of being Chinese (CHIU Melissa, “Altered Art: Zhang Huan”, in *Zhang Huan: Altered States*, Published by Charta and Asia Society, 2007.

http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1143).

²⁶⁰ DZIEWIOR Yilmaz, “Seeds of Hamburg: ‘The body is a proof of identity and also a kind of language’ (Zhang Huan)”, in *Zhang Huan*, Kunstverein in Hamburg, 2003.

http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1134

²⁶¹ BHABHA Homi K., *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 74.

di manifestazioni artistiche terzospaziali e caleidoscopio costante nell'osservazioni delle presenti e delle future personalità ed espressioni.

4.2.2. Corpo: destabilizzazione ed espressione individuale

Questo secondo paragrafo necessita di una precisazione in merito all'uso del termine "corpo": pur riferendosi alla struttura fisica umana, il riferimento al concetto di "corpo" in questa sede si estende alle sue manifestazioni fisiche più indirette, le sue parti e le sue produzioni organiche, fino ad una sua metaforizzazione nel reame del cyberspazio. Anche in questo caso sono stati presi in considerazione tre artisti le cui produzioni sono state ritenute rappresentative di tendenze ricorrenti nell'utilizzo del corpo, dove tuttavia rappresenterebbe un errore concentrarsi sulla componente *utilitaria* di tale concetto, il quale non è da circoscrivere alla sola condizione di *medium*, ma è piuttosto elemento semanticamente pregno. Il corpo nelle opere e negli artisti che seguono è protagonista di un processo di destabilizzazione dei significati ad esso comunemente ricondotti e di un'espressione individuale compiuta in positivo, come affermazione dell'individualità, e in negativo, quale estinzione del singolo.

L'analisi delle opere non seguirà un ordine cronologicamente orientato, ma diversamente è stata pensata al fine di ricalcare un processo dialettico in direzione del suo momento *creativo*, che si ritroverà a sua volta all'interno di tutte le opere presentate, attraversate da un fondamentale movimento di *negazione-negoziabile-creazione*.

Miao Xiaochun 缪晓春 (1964-)

Miao Xiaochun rappresenta una tra le figure più enigmatiche ed emblematiche del panorama cinese contemporaneo, incarnazione della trans-nazionalità e trans-disciplinarietà che irrorano l'arte contemporanea, a partire dalla sua formazione: inizialmente rifiutato dalle facoltà d'arte, inizia a studiare lingua tedesca alla Nanjing University; è in seguito ammesso alla facoltà di storia dell'arte presso la Central Academy of Fine Arts (CAFA) di Pechino, dove si laurea nel 1989, frequentando infine la scuola d'arte presso la Kunsthochschule di Kassel (Germania) fino al 1999.²⁶² Pioniere dell'utilizzo dei nuovi media nell'arte, la sua produzione poggia su solide basi di fotografia sperimentale, conoscendo dal 2005 il passaggio all'utilizzo delle tecnologie 3D, per mezzo delle quali Miao opera una trasformazione di iconiche opere d'arte del passato europeo, bidimensionali, in immagini tridimensionali in movimento. Scopo primario dell'operazione dell'artista è quello di mettere in luce nuove prospettive d'osservazione di tali opere per mezzo dell'ausilio delle nuove tecnologie.

Opere estremamente iconiche – quali ad esempio *Il Giudizio Universale* di Michelangelo, il *Trittico del Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch – subiscono così un'operazione che definire

²⁶² Biography in <https://thegardenofearthlydelights.art/Miao-Xiaochun>.

rifigurazione o traduzione visiva limita l'effettivo lavoro dell'artista: come da lui stesso affermato, nell'inserire le opere in una dimensione tridimensionale “quello che spera di ottenere non è una più realistica rappresentazione degli originali, ma una *ricreazione* visuale e intellettuale di un ordine differente”.²⁶³ L'azione di Miao risulta in questa sede interessante a fronte dell'utilizzo che l'artista fa del proprio *corpo*, non da intendersi in senso carnale, ma digitalizzato nel cyberspazio,

Nonostante siano numerose le opere popolate dalla figura digitalizzata dell'artista,²⁶⁴ che costituisce ad oggi la principale modalità espressiva di Miao, ci si concentrerà in particolare sull'opera *The Last Judgement in Cyberspace* (*xuni zuihou shenpan* 虚拟最后审判) [30 (a, b)], ritenuta emblematica tanto delle operazioni di *ricreazione* visuale e intellettuale quanto dell'utilizzo della propria figura da parte dell'artista. *The Last Judgement in Cyberspace* (2005-2006) nasce da una domanda che l'artista si pone, a cui segue un'immediata riflessione:

Come apparirebbe il *Giudizio Universale* di Michelangelo visto da dietro? Penso che le figure considerate [più] importanti nell'opera originale diventerebbero [le] meno evidenti, mentre i personaggi secondari situati sui bordi del piano immagine assumerebbero i ruoli principali. Il significato originale dell'affresco sarebbe dunque trasformato in modo drammatico.²⁶⁵

A fronte di questa riflessione Miao Xiaochun, sostituendo le circa quattrocento figure di una tra le più celebri opere della pittura globale con una immagine 3D di se stesso, riporta o meglio ricrea l'intero affresco all'interno del cyberspazio, consentendone un'osservazione da angolazioni inedite che destabilizzano l'originale percezione della scena.

L'opera si fa espressione dell'individualità dell'artista nel momento in cui costui si impossessa di un'opera che egli stesso un tempo considerava e percepiva come non-propria, incatenato in una visione dicotomica del mondo dell'arte: *The Last Judgement in Cyberspace* è dunque innanzitutto la manifestazione di una concezione dell'arte che non prevede più la distinzione di diverse proprietà culturali, ma uno sguardo onnicomprensivo in cui le distinzioni tra passato e presente, tradizione e innovazione sembrano dissolversi.²⁶⁶ Tale dissoluzione è messa in atto attraverso la ripetuta affermazione dell'individualità fisica dell'artista, che utilizza la propria immagine corporea a simbolo

²⁶³ “我所希望达到的并非更加逼真地再现原作，而是在视觉和理智上重新创造一个不同的规则” (Miao Xiaochun in WU Hung 巫鸿, “《Miao Xiaochun: xuni zuihou shenpan》 huace 《缪晓春：虚拟最后审判》画册” (Miao Xiaochun: The Last Judgment in Cyberspace), Walsh Gallery, Chicago, 2006).

²⁶⁴ Cfr. <https://www.miaoxiaochun.com/?language=en>

²⁶⁵ “从背面看米开朗基罗的“最后的审判”会是什么样子呢？我想，原先重要的人物都会变得不太显眼，反而是次要的处在边角的人物成为了主要角色，而画面原先的意义也发生了巨大的戏剧性的转变。(MIAO Xiaochun 缪晓春, “Xuni Zuihou Shenpan 虚拟最后审判” (The Last Judgement in Cyberspace), 2006. <https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=zh&id=22>).

²⁶⁶ Cfr. HUANG Du 黄笃, “Congtoug zailai. Huang Du yu Miao Xiaochun fangtan 从头再来. 黄笃与缪晓春访谈” (Restart. Interview by Huang Du with Miao Xiaochun), Chanson Studio, Beijing, 2010.

del semplice concetto di “umano”, per mezzo del quale, non solo nell’opera in questione, ma in tutte quelle accomunate da questo tipo di operazione, elimina qualsiasi tipo di indipendenza narrativa, rimuove identità, gruppi etnici, tempi e spazi, dando vita a una nuova storia spazio-temporalmente non collocata. *The Last Judgement in Cyberspace* ne costituisce un’allegoria estremamente consistente, a partire dal significato dell’originale affresco: nella sostituzione delle soggettività che popolano il *Giudizio Universale* di Michelangelo con la propria immagine digitalizzata, Miao si rende conto che “non sussiste più alcuna distinzione tra buoni e cattivi – poiché il modello utilizzato è sempre lo stesso: chi è buono? Chi è cattivo? Non c’è più differenza tra paradiso e inferno, e nemmeno tra sopra e sotto”.²⁶⁷ Nella personale descrizione dell’opera Miao Xiaochun aggiunge: “sostituendo la mia immagine a quella di tutte le figure dell’affresco ho effettivamente cancellato le identità dei giudici e dei giudicati. Non esistono più differenze nel loro status. La persona che ascende al cielo è la stessa che discende all’inferno”.²⁶⁸

Le possibili interpretazioni sono numerose: l’assimilazione dell’Altro, l’utopia universale, l’esasperazione dell’individuo. Tuttavia, prima di indurre in interpretazioni azzardate, quanto è necessario osservare è l’opera nella sua esistenza: l’evidenza è quella di una dissoluzione del soggetto attraverso la moltiplicazione del soggetto stesso. Diversamente dalla lettura di Jiang Jiehong, che intravede nell’opera un’espressione del “collettivo”,²⁶⁹ la ripetizione o meglio l’onnipresenza della figura fisica dell’artista porta ad una lettura decisamente differente: la sensazione è piuttosto quella di un ritorno ad una condizione primordiale dell’uomo (quale peraltro è in effetti l’aldilà cristiano dell’opera di Michelangelo), ad una sua essenza che paradossalmente si manifesta nell’individualità. Al centro di questo ritorno all’essenza Miao pone il *corpo* inteso come “più di una simbolizzazione”,²⁷⁰ e ricondotto infine alla sua (id)entità.

Zhang Huan 張洎 (1965-)

Parlare di Zhang Huan quando si parla di “corpo” costituisce un obbligo che tende pericolosamente alla banalità. Eppure, non è facile districarsi nella foresta di parole che sono state spese in merito alla

²⁶⁷ 我突然就发现这里面好像没有好人跟坏人的区别——因为用的是同一个模型：谁是好？谁是坏？然后连天堂地狱的区别都没有了，连上跟下的区别也没有了。(HUANG Du 黄笃, “Miao Xiaochun: ‘zuotian guanjing’ shi de dangdai yuyan 缪晓春: 《坐天观井》式的当代寓言”(Miao Xiaochun: Microcosm – A Modern Allegory), da DANG Dan, “Miao Xiaochun: ‘zuotian guanjing’ huace 《缪晓春: 坐天观井》画册”(Miao Xiaochun: Microcosm), Arario Gallery, Beijing, 2009).

²⁶⁸ 由于我用我自己的形象置换了画面中的所有形象，因而审判者与被审判者的身份被取消了，他们之间的地位区别不复存在，或者变得亦是亦非，上天堂与下地狱的是同一个人。(MIAO Xiaochun 缪晓春, op. cit., <https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=zh&id=22>).

²⁶⁹ Cfr. JIANG Jiehong, *The Revolution Continues: New Art from China*, London: The Saatchi Gallery and Jonathan Cape, 2008, p. 100.

²⁷⁰ HUANG Du 黄笃, “Miao Xiaochun: ‘zuotian guanjing’ shi de dangdai yuyan 缪晓春: 《坐天观井》式的当代寓言”(Miao Xiaochun: Microcosm – A Modern Allegory), op. cit.

sua attività performativa, i cui rovi spesso rischiano di sovrapporsi intrappolando la vista in un'oscurità che impedisce la contemplazione di quello che effettivamente è il *corpo* della e nella sua arte. Vittima di interpretazioni, letture offuscanti e strumentalizzazioni, Zhang Huan è il pioniere del corpo spogliato di significati simbolici e metaforici, ma presente nella sua essenza prima di tutto carnale.

La pratica performativa di Zhang Huan vede le proprie origini nei sobborghi di Pechino, dove, in seguito alle proteste di Piazza Tiananmen nel 1989, l'artista dà vita ad un collettivo di personalità che si dedicano a diverse arti sperimentali. Il collettivo prenderà il nome dal luogo che abita, Beijing East Village, *Beijing Dongcun* 北京东村, anche semplicemente noto come *Dongcun* 东村, East Village, riprendendo le atmosfere dell'East Village newyorkese dei primi anni '80.²⁷¹ I giovani artisti che popolano il villaggio vivono in condizioni fisico-igieniche terribili, coerentemente con un'idea di vita segnata dall'abiezione, caratteristica della pratica ascetica, che prevede il mantenimento di un atteggiamento di eroica umiltà, in favore di una vita ritenuta spregevole dall'opinione comune. È in questo contesto che Zhang Huan attraverso il corpo dà espressione performativa ad un sentimento di conflitto con le circostanze e ad una sensazione di intolleranza da parte del mondo nei confronti della sua esistenza.²⁷² All'interno dell'East Village inizia per Zhang Huan un processo di esplorazione del proprio corpo che attraversa ed è attraversato da esperienze straordinarie tuttavia inscritte all'interno dell'ordinario quotidiano, il quale infierisce sulla corporeità nuda dell'artista. Egli stesso confessa quale fonte primaria d'ispirazione “le più comuni e triviali azioni della vita quotidiana, come mangiare dormire e andare in bagno. [Egli cerca così di] scoprire ed esperiere l'essenza della natura umana dalla vita quotidiana”.²⁷³

Tra le prime performance messe in atto da Zhang Huan, *12 Square Meters (shier pingfangmi* 12 平方米) [31 (a, b)], del 1994, è la più emblematica e certamente la più nota, complice la documentazione fotografica ad opera di Rong Rong 荣荣 (1968-), anch'egli tra gli artisti dell'East Village di Pechino. L'osservazione di quest'opera diviene funzionale ad una comprensione globale della pratica performativa di Zhang, a partire dalla sua istantaneità e istintività. La performance riflette con spietata esattezza le condizioni di vita quotidiane dell'artista nell'East Village: egli racconta che dopo aver trovato una prima latrina allagata a causa di una tempesta, si reca in un altro

²⁷¹ Cfr. KONG Bu, “Zhang Huan in Beijing”, in *Zhang Huan: Altered States*, Published by Charta and Asia Society, 2007.

²⁷² “I often found myself in conflict with my circumstances and felt that the world around me seemed to be intolerant of my existence” (Zhang Huan in CHIU Melissa, “Altered Art: Zhang Huan”, in *Zhang Huan: Altered States*, Published by Charta and Asia Society, 2007. http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1143).

²⁷³ My inspiration comes from the most common and trivial things in daily life, such as eating, sleeping, and going to the toilet. I try to discover and experience the essence of human nature from ordinary life. (ZHANG Huan, “A Piece of Nothing”, in *Zhang Huan: Altered States*, Published by Charta and Asia Society, 2007. http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1146).

bagno relativamente più pulito, dove tuttavia viene assalito da migliaia di mosche. Alcuni giorni dopo Zhang Huan realizza la performance, restando immobile al centro della latrina, dalla cui superficie deriva il titolo *12 Square Meters*, coperto di miele e salsa di pesce, attirando così su di sé sciami di mosche. Durante l'ora trascorsa in questa condizione l'artista rivela di aver cercato di dimenticare se stesso separando la mente dal corpo, ma di essere stato continuamente ricondotto alla realtà contingente.²⁷⁴ La performance si conclude infine con l'immersione dell'artista nello stagno adiacente, anch'esso tuttavia reso inospitale al suo corpo a causa delle scorie al suo interno. La violenza che Zhang Huan infligge al proprio corpo rappresenta il suo modo di resistere e divincolarsi dalle pressioni esterne accumulate, ritualizzata attraverso un processo di auto-vittimizzazione, che diviene liberazione spirituale. In *12 Square Meters* in particolare sono utilizzati diversi simboli rimandanti ad una religiosità e ritualità che, seppur iconograficamente vicine al buddhismo, rifuggono qualsiasi definizione spazio-temporalmente precisa. In particolare, nella prima parte della performance Zhang Huan mette in atto una sorta di meditazione estrema, in cui tenta di mantenersi immobile, a contrasto delle mosche che infestano il suo corpo. Nella fase finale avviene poi la catarsi, l'immersione nel lago quale atto purificatore e liberatorio. Riprendendo le parole di Yu Yeon Kim

Zhang prende le sue paure più intime e le esternalizza nelle sue esibizioni. Sono catarsi attraverso le quali può riconoscere la paura stessa – non negarla attraverso l'analisi – ma renderla continua come opera d'arte, come mezzo per toccare una comunanza nella condizione umana.²⁷⁵

In seguito al trasferimento negli USA, nel 1998, Zhang Huan deve far fronte a un contesto assolutamente estraneo ed estraniante, le cui conseguenze sulla sua persona si riflettono all'interno delle proprie azioni performative. In particolare, è interessante osservare l'opera presentata in occasione della mostra *Inside Out: New Chinese Art* (1998), dal titolo *Pilgrimage – Wind and Water in New York* (*Chaobai – Niuyue fengshui* 朝拜 — 纽约风水) [32]. La performance è analizzabile proprio a partire dal titolo, in cui si concentrano riferimenti alla tradizione religiosa cristiana, al *fengshui* cinese e, ovviamente, alla città di New York. Utilizzando vari attributi culturali, Zhang Huan con la sua performance mette in scena contrasti e contraddizioni: circondato da cani in rappresentanza della città di New York, l'artista rimane disteso posando il volto su una spessa lastra di ghiaccio sopra un letto *luohan* 罗汉. L'opera fluttua in un Terzo Spazio al di fuori di uno spazio-tempo precisamente localizzato, ma inscritto nell'esperienza personale e individuale dell'artista, il quale, attraverso la

²⁷⁴ ZHANG, *ibid.*

²⁷⁵ “Zhang takes his innermost fears and externalizes them in his performances. They are a catharsis through which he can recognize the fear itself-not deny it through analysis-but render it continuous as a work of art, as a means of touching on a commonality in the human condition” (KIM Yu Yeon, “Intensified Corporeality”, *Zhang Huan*, Kunstverein in Hamburg, 2003. http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1135).

propria nudità che è veicolo fisico e simbolico della sua individualità, mette in scena nient'altro che la sua persona:

Ho tentato di usare il mio corpo per sciogliere il blocco di ghiaccio e per toccare il letto *luohan* che rappresenta i miei antenati. Ma dopo diversi minuti la mia temperatura corporea è scesa a quella della lastra di ghiaccio. Non è stato possibile raggiungere quell'antica terra ghiacciata. Quando provi a cambiare qualcosa forse cambi te stesso.²⁷⁶

In conclusione, ciò che emerge tanto dalle prime performance di Zhang Huan all'interno dell'East Village quanto da quelle presentate in ambito internazionale, è un'incisività del contingente che lo astrae da qualsiasi possibilità di narrazione nazionale ritualizzata. Le circostanze in cui le performance avvengono non sono replicabili: come nel caso di Xiao Lu,²⁷⁷ dunque, pur sussistendo una riproducibilità tecnica delle opere, è esclusa invece una riproducibilità di circostanze, vincolando queste azioni a una contemporaneità intesa come *adesso*. L'arte di Zhang Huan allora è veramente *performativa* dal momento che pone l'individuo, inteso quale insieme di corpo e spirito, in una posizione centrale, rendendolo mezzo e scopo della creazione.

Gu Wenda 谷文达 (1955-)

L'attività artistica di Gu Wenda durante la sua permanenza all'interno dei confini della RPC si concentra, come accennato nel capitolo tre, su un'azione di decostruzione linguistica che vede coinvolto l'elemento del carattere cinese nella sua essenza semantica e grafica. In seguito al trasferimento negli USA, avvenuto nel 1987, e durante tutti gli anni '90, Gu si focalizza sul corpo umano e sulle sostanze da esso prodotte. Questi diventano materiali primari nella sua produzione artistica, espressa attraverso assorbenti usati, sangue mestruale, polvere di placenta. È in queste circostanze che nel 1993 nasce il progetto *Oedipus Refound (Chongxin faxian Edipusi 重新发现俄狄浦斯)* [33 (a, b)], generato da una progressiva sfiducia dell'artista nei confronti della lingua, e da una volontà di entrare in uno spazio materiale. Il corpo umano come materiale è dunque espressione della constatazione da parte di Gu Wenda che “in questa era la scienza possa cambiare le regole morali e sociali delle persone e sovvertire l'intera specie umana”.²⁷⁸

²⁷⁶ “I attempted to use my body to melt the ice block and to touch the *luohan* bed that represents my ancestors. But after several minutes, my body temperature dropped to that of the ice cube. My body was as cold as ice. I could not meet this ancient icy earth. When you try to change something, perhaps you change yourself” (ZHANG Huan, “A Piece of Nothing”, op. cit.).

²⁷⁷ Cfr. Xiao Lu pp. 63-64.

²⁷⁸ “这个时代科学可以改变人的道德法则、社会法则或可以颠覆整个人类” (GU Wenda 谷文达, GE Yujun 葛玉君, LIU Xueming 刘学明. “*Cong shuimo xianfeng dao jingdian popu – duihua Gu wenda 从水墨先锋到经典波普——对话谷文达 (From avant-garde of ink and water painting to classic pop: an interview with gu wenda)*, *Dongfang Yishu*, vol. 15, 2012, p. 101).

Il progetto prevede una serie di installazioni che (si) interrogano su questioni che coinvolgono l'intera umanità, quali la gioia, il peccato, la nascita e la morte, per mezzo di oggetti e parti del corpo umano che sfidano tradizioni e tabù, in una continua azione di destabilizzazione. Le modalità e i mezzi d'espressione delle opere sono strettamente connesse al titolo del progetto, esposto di seguito da Gu Wenda stesso:

Il tema generale della serie è un recupero della celebre tragedia greca *Edipo Re* di Sofocle come specchio della storia umana, che ho deciso di chiamare *Edipo Ritrovato*; la tragedia del patricidio seguito dal matrimonio con la madre, avvenuta in circostanze inspiegabili, diviene la rappresentazione del destino all'incomprensione e al conflitto tra istinto umano, percezione e civiltà intellettuale".²⁷⁹

Tra le diverse installazioni che fanno parte di *Oedipus Refound* a provocare particolari controversie, tra cui non solo istintive reazioni di disagio e disgusto, ma anche manifestazioni da parte di movimenti femministi, sono quelle che coinvolgono l'utilizzo della placenta umana.

La placenta (in cinese *taipan* 胎盘), come indicato nella didascalia di ogni opera, è recuperata da differenti tipologie di condizioni e di nascita (bambini sani, morti, abortiti) con una chiara intenzione omnicomprensiva, e viene presentata sotto forma di polvere, coerentemente con gli antichi metodi della medicina tradizionale cinese. Alla base dell'operazione dell'artista c'è la consapevolezza che in Cina la placenta umana faccia parte della medicina tradizionale come ingrediente per produrre rinvigorenti, rappresentando un'importante fonte d'energia, diversamente dalle circostanze in cui le opere sono presentate, in cui la placenta è considerata semplicemente materiale di scarto. Ciò su cui dunque si interroga e su cui desidera provocare Gu Wenda è perché la stessa placenta, lo stesso materiale che è in qualche modo simbolo della generazione della vita produca risultati così diversi. Nell'opinione dell'artista la percezione del materiale muta passando attraverso le circostanze socio-culturali, che producono concezioni diverse dello stesso oggetto. Pertanto "questa placenta è stata in qualche modo manipolata dall'uomo, non corrisponde più all'oggetto originale, ma è stata artificialmente alienata [da esso]; non è più la placenta originale ma è stata resa un concetto umano, divenendo controversa".²⁸⁰

²⁷⁹ 此系列总的主题是以希腊索福克勒斯的著名悲剧《俄狄浦斯王》作为一面人类历史的镜子我称之为“重现的俄狄浦斯”，这一在不知情由的情况下杀父娶母的悲剧，成为人类本能，感知和知识文明间的误解、冲突的命运” (GU Wenda 谷文达, Li Xiaoshan 李小山, “Gu Wenda yu Li Xiaoshan de tongxin 谷文达与李小山的通信 (Scambio epistolare tra Gu Wenda e Li Xiaoshan), *Meiyuan*, vol. 3, 1996, p. 66).

²⁸⁰ “实际上这个胎盘是被人 *manipulate*, 就是说被人操作过，它已经不是原来的东西了，它被人为异化了，它不是本来的胎盘了，变成了一个人的概念在里面，变得争议了” (GU Wenda 谷文达, GE Yujun 葛玉君, LIU Xueming 刘学明. “Cong shuimo xianfeng dao jingdian popu – duihua Gu wenda 从水墨先锋到经典波普——对话谷文达 (From avant-garde of ink and water painting to classic pop: an interview with gu wenda), op. cit., p. 101).

La riflessione di Gu sopracitata rappresenta l'espressione di una fondamentale distinzione dagli echi lontanamente schopenhaueriani tra un "noumeno pensante" (*sisuozhe de benti* 思索着的本体) e un "intelletto pensante" (*sisuo de zhishi* 思索的知识) in costante conflitto, che egli rappresenta attraverso l'impiego di materiale quale incarnazione del mondo materiale della natura, elemento primario che precede la civilizzazione intellettuale. Da tale conflitto è generato quello che Gu Wenda ritiene essere l'essenza della contemporaneità: il *fraintendimento* (*wujie* 误解), che spiega la lapidaria affermazione: "Noi siamo gli Edipo della modernità".²⁸¹ Alla luce di ciò, il corpo, trascendendo discorsi spazio-temporalmente collocati, diviene dunque spietato strumento di destabilizzazione di interi sistemi di credenze, "rivelando i confini tra la nostra realtà scioccante e la conoscenza convenzionale che ha creato una particolare 'realtà' in cui crediamo, preconfezionati valori e fedi illusionistici".²⁸² In conclusione questa prima operazione di Gu Wenda consente l'emergere di quello che Bhabha chiama *margini dell'ibridità*,²⁸³ in cui la riconcettualizzazione semantica del corpo da parte dell'artista, seppur ancora in una fase di negazione e negoziazione, apre la via ad un'enunciazione nel Terzo Spazio.

Il progetto *United Nations* (*lianheguo* 联合国) [34] rappresenta l'anello di congiunzione tra decostruzione linguistica e uso del corpo, sintesi dell'attività artistica di Gu Wenda. Si tratta di una serie di installazioni realizzate alla fine degli anni '90 in vari paesi del mondo, con l'originaria idea di coprire tutti i continenti, accomunate da una duplice caratteristica: in continuità con *Oedipus Refound*, Gu fa del corpo umano il materiale primario per la propria creazione artistica, utilizzando in questo caso capelli donati da persone globalmente coinvolte, dai quali sono ottenuti degli spazi semitrasparenti di diverse forme, sulle cui pareti si ritrovano caratteri in stile *zhuan shu* 篆书, già protagonisti della serie *Lost dynasty* iniziata negli anni '80, alternati a pseudo-parole in lettere latine. L'opera si propone di "coprire tutto",²⁸⁴ tanto dal punto di vista materiale quanto da quello linguistico: seguendo la descrizione dell'opera riportata da Gu Wenda stesso si scopre che ogni monumento aspira ad un contatto fisico diretto, un'interazione e integrazione con la popolazione locale, attraverso la raccolta di capelli, e con le loro storie personali e culturali. Il materiale umano è dunque reso strumento di rappresentazione fisica della globalità, con l'intenzione di un ritorno all'essenza umana

²⁸¹ "我们是现代的俄狄浦斯" (GU Wenda 谷文达, Li Xiaoshan 李小山, "Gu Wenda yu Li Xiaoshan de tongxin 谷文达与李小山的通信 (Scambio epistolare tra Gu Wenda e Li Xiaoshan), op. cit., p. 66).

²⁸² "The discovery of using human body material in art unveiled the edges between our shocking reality and conventional knowledge which has created a particular 'reality' we believe in, the illusionistic ready-made values and faiths" (GU Wenda 谷文达, *The divine comedy of our times: a thesis on United Nations Art Project*, http://wendagu.com/installation/united_nations/concept.html).

²⁸³ "Il margine dell'ibridità, in cui le differenze culturali si toccano 'accidentalmente' e in modo conflittuale, diviene il momento del panico che rivela l'esperienza di confine" (Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, p. 287).

²⁸⁴ "United Nations covers everything" (Gu Wenda in CHIU Melissa, "The crisis of calligraphy and the new way of tea: an interview with Wenda Gu", op. cit. <http://wendagu.com/publications/wenda-gu-interviews/melissa-chu.html>).

più pura, che, nella visione di Gu, risiede prima di tutto nel suo aspetto carnale. Al contempo l'utilizzo di una non-lingua, fatta di significanti cui non possono essere ricondotti significati in alcun modo univoci, costringe chiunque ad una condizione di dispersione, manifestazione di quel *fraintendimento* (*wujie* 误解) che è per Gu Wenda essenza del contemporaneo.

Tuttavia, quanto è necessario sottolineare è che al centro dell'intero progetto c'è un "Io" che è quello dell'artista quale iniziatore ed esecutore:

La mia identità bio/geo/culturale diventa il dispositivo che modella i dialoghi culturali, i confronti e le possibili battaglie. Questa posizione crea costantemente "chi sono" e "chi non sono" ogni volta che sono sepolto in un lavoro di divisione e fornisce un "espatriato" internazionale con cui tutti possono relazionarsi in ogni angolo del nostro pianeta.²⁸⁵

Ciò che mette in evidenza l'artista è dunque un processo di reciproca "alterizzazione" (*otherization*) identitaria, in cui sono coinvolti tanto le popolazioni locali in cui sono allestite le opere quanto l'artista stesso. I *Monuments of the United Nations* costituiscono dunque a tutti gli effetti dei Terzi Spazi enunciativi, in cui l'individuo umano, posto al di fuori di riferimenti culturali specifici, ha la possibilità di autodeterminarsi a partire dalla propria identità personale.

4.2.3. Decostruzione e rfigurazione

La decostruzione, se pensata in un'ottica derridiana di *déconstruction*, quale costante pratica di *différance*, costituisce un movimento attivo sin dalla nascita dell'arte stessa. Tuttavia, nel contesto cinese, le prime azioni decostruttive consapevoli e dichiarate risalgono alla seconda metà degli anni '80, in quel bacino di artisti di dimensioni nazionale che è il movimento '85 New Wave. In particolare, al suo interno, chi fa della decostruzione, o meglio della *distruzione* intesa come annullamento, lo scopo della propria azione è il movimento Xiamen Dada, guidato nella teoria e nella pratica da Huang Yong Ping. Non è un caso, dunque, che quella che può essere considerata se non la prima, certamente la più emblematica opera decostruttivista nella storia dell'arte contemporanea cinese sia opera della mente di questo artista: si tratta della celebre "*The History of Chinese Painting*" and "*A Concise History of Modern Painting*" after *Two Minutes in the Washing Machine* (*Zhongguo huihua shi he Xiandai huihua jianshi zai xiyiji li jiaoban le liang fenzhong* 中国绘画史和现代绘画简史在洗衣机里搅拌了两分钟) (1987) [35]. Il primo volume *Zhongguo huihua shi tujian* 中国绘画史图

²⁸⁵ "My bio/geo/cultural identity becomes the device that shapes the cultural dialogues, confrontations, and possible battles. This position constantly creates 'who I am' to 'who I am not' whenever I am buried in a divisional work, (with the exception of the *United Nations Project China Monument*) and provides an international 'expatriate' for everyone to relate to in every corner of our planet" (GU Wenda 谷文达, *The divine comedy of our times: a thesis on United Nations Art Project*, http://wendagu.com/installation/united_nations/concept.html).

鉴, ad opera di Wang Bomin 王伯敏 (1924-2013) era un libro di testo ampiamente utilizzato all'interno di accademie e scuole d'arte in Cina, mentre il secondo, *A concise History of Modern Painting*, a cura di Herbert Read (1893-1968), rappresentava una fonte comunemente nota all'interno dei circoli artistici d'avanguardia negli anni '80, in quanto una tra le prime introduzioni all'arte occidentale allora disponibili in lingua cinese. Huang Yong Ping lava i due libri in lavatrice, esponendoli in seguito su un pannello di vetro rotto posato su una scatola di legno. Questa rappresenta la risposta dadaista dell'artista in merito alle dispute che avevano animato generazioni di intellettuali e artisti cinesi su come posizionarsi rispetto a tradizione e modernità, occidente e oriente. "Piuttosto che fornire l'ennesima soluzione idealista, l'installazione di Huang sfida le premesse alla domanda eliminando qualsiasi concetto binario".²⁸⁶ Seppur ancora in una fase di *negazione*, l'atto di Huang Yong Ping apre la strada ad un processo di radicale revisione storica catalizzatore delle successive azioni di decostruzione che caratterizzano l'espressione di numerosi artisti, dalla '85 New Wave in avanti.

Nella presente analisi si è riconosciuto uno stretto legame tra *decostruzione* e *rifigurazione*, non necessariamente da considerarsi in sequenza e tuttavia riconducibili a momenti di negoziazione e creazione in grado di superare la fase semplicemente negativa messa in atto da Huang. In particolare, si sono riconosciute due tipologie d'azioni artistiche: la prima ricondotta ad una *decostruzione linguistica* (di cui si è parzialmente parlato nel capitolo tre); la seconda ad una *rifigurazione materiale*. Fornendo alcuni esempi si cercherà dunque di comprendere in che modo tali azioni rappresentino dei tentativi di *negoziazione* nel Terzo Spazio.

Rifigurazione materiale: Zhao Zhao 赵赵 (1982-)

In continuità con l'operazione di decostruzione iconoclasta di Huan Yong Ping, Zhao Zhao rappresenta oggi una delle personalità maggiormente discusse del panorama artistico contemporaneo. Nasce a Shihezi 石河子, Xinjiang 新疆, nel 1982, e in seguito alla laurea presso la Beijing Film Academy, conseguita nel 2003, lavora per sette anni sotto la guida di Ai Weiwei 艾未未 (1957-), il quale ha certamente una parte fondamentale nella sua formazione e nella sua pratica artistica. Facente parte della cosiddetta "Post-80s generation", la produzione di Zhao Zhao è caratterizzata da tendenze fortemente anti-autoritarie e anti-conformiste, e in particolare da una costante azione iconoclasta nei confronti di idoli e di strutture ideologiche. In questa sede ci si concentrerà in particolare sul processo di decostruzione dell'idea di simbolo e di idolo, attraverso un'azione di ri-figurazione e ri-semantizzazione, che prende le mosse da una concezione della Cina tradizionale e contemporanea

²⁸⁶ "Instead of providing another idealistic solution, Huang's installation challenges the premise of the question by eliminating the binary concepts" (WU Hung, "From 'Modern' to 'Contemporary'. A Case in Post-Cultural Revolutionary Art", in *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture* <http://contemporaneity.pitt.edu>, vol. 1, 2011, p. 38).

osservata attraverso un prisma di valori contraddittori e di una commistione di irriverenza e rispetto per il passato.

La prima di queste opere è intitolata *Again* (*chongfu* 重复) [36]: realizzata nel 2012, essa “coinvolge il riutilizzo delle statue buddhiste distrutte durante la Rivoluzione Culturale nel tentativo da parte del Partito di epurare il paese dalle tendenze ‘feudali’ e superstiziose”.²⁸⁷ Le parti in pietra delle statue sono poi tagliate e levigate andando infine a comporre una forma cubica pulita, essenziale, in qualche modo anonima. Prendendo per un istante le distanze da una lettura prettamente *politica* dell’opera, quanto emerge dall’operazione di Zhao Zhao è un tentativo di “ritorno” allo stato originale della pietra, depauperata del suo significato culturale e religioso. Al contempo quella di Zhao Zhao è una riflessione sulla tradizione, culturale, religiosa e artistica cinese, nei confronti della quale ammette di “percepire una particolare sensazione di disagio”,²⁸⁸ risultato di una commistione di ammirazione e disprezzo all’interno della quale teme di rimanere intrappolato. Tornando all’opera *Again*, la riflessione di Jiang Jiehong diviene allora una fonamentale domanda: “Non sono più sculture o sono nuove sculture [?]”.²⁸⁹ Ciò su cui Zhao Zhao (si) interroga attraverso il recupero e dissestamento della tradizione è il rapporto tra significato e significante: cosa definisce l’opera? Si tratta ancora di Buddha o la pietra è semplicemente tornata al suo stato originale?²⁹⁰ L’azione compiuta dall’artista, che supera la fase di negazione messa in atto da Ai Weiwei nella celebre performance in cui infrange un vaso risalente alla dinastia Han, rientra nel concetto di *rifigurazione* che, come suggerisce Wu Hung “non produce una nuova opera indipendente dal materiale d’origine”.²⁹¹ Tuttavia, quello di Zhao Zhao non prende nemmeno la forma di un semplice *ritorno*, ma di un atto effettivamente *creativo*, coerentemente con la definizione di *rifigurazione*, la quale “trasforma il materiale di partenza permettendo all’artista di trasformare la vita di questo *dall’interno*”:²⁹² la tradizione, materiale e iconografica, filtrata attraverso l’individualità di Zhao Zhao, è utilizzata al fine di destabilizzare credenze e demolire idoli.

²⁸⁷ “[The work] involves the repurposing of Buddhist statues that were smashed and buried during the Cultural Revolution in the Party’s attempt to purge the country of “feudal” and superstitious tendencies” (Michael YOUNG, “Zhao Zhao: Unlikely Activist”, in *artasiapacific* no. 94, 2015, p. 74).

²⁸⁸ “古美术是一种特别不安的感觉” (LIU Pinyu 刘品毓, “Zhao Zhao 赵赵 in Conversation with Liu Pinyu 刘品毓”, Ocula 对谈, 2020. <https://ocula.com/magazine/conversations/zhaozhao/>).

²⁸⁹ “They are no longer sculptures, or they are new sculpture [?]” (JIANG Jiehong, “Everyday Legend: Reinventing tradition in Chinese contemporary art”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 6, no. 2-3, 2019, p. 164).

²⁹⁰ Cfr. Helen HO, “Zhao Zhao”, in *DLS Magazine*, Issue 5, dlsollection 2014, p. 24.

<https://www.dslbook.com/magazines/issue5/38/>

²⁹¹ “refiguration does not produce a new work independent from the source material. Instead, it transforms the source material and in this way allows the artist to transform its life from within” (WU Hung, *Contemporary Chinese Art: 1970s-2000s*, op. cit. p.345).

²⁹² WU, *ibidem*.

Decostruzione linguistica: Gu Wenda 谷文达 (1955-) e Xu Bing 徐冰 (1955-)

Le prime azioni di decostruzione della lingua, come accennato nel capitolo tre, risalgono alla seconda metà degli anni '80, in cui emergono per primi i lavori di Wu Shanzhuan, Gu Wenda e Xu Bing, che s'impadroniscono della calligrafia cinese destabilizzandola tanto da un punto di vista semantico quanto da un punto di vista estetico.²⁹³ A chi si domandasse quale sia il motivo che spinge gli artisti cinesi a lavorare con il testo scritto, le possibili risposte sono molteplici, a partire dall'indissolubile legame tra scrittura e potere nella Cina imperiale, fino alla strumentalizzazione iconografica della lingua nel periodo maoista. Se la decostruzione linguistica attuata dagli artisti durante la loro permanenza all'interno dei confini della RPC fa uso di una serie di rimandi all'iconografia cinese tradizionale, sfruttati al fine di provocare effetti destabilizzanti limitatamente agli osservatori cinesi, in seguito alle prime esperienze internazionali e alla permanenza in luoghi non prettamente sinofoni, la produzione pseudo-linguistica di questi artisti subisce un cambiamento radicale, incorporando riferimenti globalmente percettibili. La sensazione è inoltre quella che tali opere si modifichino in concomitanza non solo dei cambiamenti spaziali, ma anche dai cambiamenti temporali esperiti dagli individui, che si ritrovano immersi al centro di un mondo in repentino e continuo mutamento, cui consegue una necessità di dare espressione alla dinamicità del contemporaneo. I due più emblematici rappresentanti di questa tendenza sono i già citati Gu Wenda e Xu Bing, la cui azione di decostruzione, tuttavia, è in continua evoluzione, filtrata attraverso la duplice lente della loro individualità e dei contesti in cui essa si costituisce.

Xu Bing, a seguito del suo trasferimento negli USA nel 1990, si ritrova in un contesto culturale e linguistico in cui la sua identità di "cinese" è inevitabilmente travolta dalle circostanze quotidiane. L'esperienza stessa di Xu Bing, la sua persona e la sua creazione artistica sono manifestazioni di quel passaggio "da 'monolite ideologico' a una 'definizione e concezione di sé pluralistica'"²⁹⁴ di cui è protagonista l'arte cinese sperimentale tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI. All'interno del contesto statunitense, Xu Bing nel 1994 dà inizio a un progetto a lungo termine tutt'ora in corso che prende il nome di *Square Word Calligraphy* (*yingwen fangkuai shufa* 英文方块书法) [37], il quale si configura come "un sistema calligrafico in cui le parole inglesi prendono la forma di caratteri cinesi. Simile ad un allevatore linguistico, l'artista combina la calligrafia cinese con la scrittura inglese per creare una nuova 'specie'".²⁹⁵ La descrizione che ne fa il sito ufficiale dell'artista investe quest'ultimo

²⁹³ Cfr. pp. 59-60.

²⁹⁴ "[a shift] from 'an ideological monolith' towards 'a pluralistic self-conception and definition' of Chinese experimental art" (Jennifer CHAO, "China's ancient past in its contemporary art: On the politics of time and nation branding at the Venice Biennale", in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 6, no. 2-3, 2019, p. 326).

²⁹⁵ "A calligraphic system in which English words come to resemble Chinese characters. Like a linguistic breeder, the artist combines Chinese calligraphy with English writing to create a new 'species'" (<http://www.xubing.com/en/work/details/198?year=1994&type=year>).

di un ruolo sì di manipolatore di elementi preesistenti, e tuttavia anche di attivo creatore di una “specie” del tutto nuova, riconoscendogli un’azionalità attiva. L’azione di ibridazione linguistica di Xu Bing è lo specchio di un’identità nuova, che emerge in maniera evidente nel confronto tra *Tian Shu* e *Square Word Calligraphy*: se nella prima l’obiettivo di Xu Bing dietro la creazione di migliaia di pseudo-caratteri inesistenti era quello di generare una situazione di totale straniamento e incomprensione per mezzo di un’estetica meramente “cinese”, nel secondo progetto trova rappresentazione l’ibridazione culturale dell’artista, da cui si genera un’identità attivamente (per)formata.²⁹⁶ Diversamente, nella sua descrizione, Melissa Chiu pare relegare l’operazione ad un’azione di ben più passivo *adattamento*: “Xu ha adattato la sua prima lingua, il cinese, al contesto presente, gli Stati Uniti, adattando al contempo la seconda lingua alla prima”;²⁹⁷ lungi da chi scrive voler portare avanti una sterile critica alla semplice scelta lessicale, si ritiene tuttavia che proprio quest’ultima sottenda una prospettiva ancora limitatamente sinocentrica, ascrivibile al ripetuto ricorso alla cinesità non solo come categoria *in cui* identificare gli artisti in questione, ma, ben più pericolosamente, come una categoria *con cui* identificare tali individualità.

Al contrario, le operazioni calligrafiche di Xu Bing sembrano esprimere un sentimento di frustrazione e insofferenza nei confronti di qualsiasi pretesa di “universalità valoriale” da parte delle culture, fuoriuscendo dall’essenzialismo della cinesità e al contempo immergendosi in un’ibridazione linguistica che è espressione della sua esperienza nella globalità: quella che traspare dai giochi calligrafici di Xu Bing è un’idea di cultura come necessariamente imperfetta o addirittura insensata, a fronte della quale qualsiasi ricerca di superiorità culturale risulta inesistente tanto dalla prospettiva cinese quanto da quella occidentale. La calligrafia ibrida di *Square Word Calligraphy* rappresenta una sfida alle funzioni cognitive della mente umana, che coinvolge tutti in una sensazione di contemporanea familiarità ed estraneità. La lingua è dunque luogo di quel *fraintendimento* che anche Gu Wenda riconosce quale paradigma dell’uomo contemporaneo: l’apparente incoerenza tra l’elemento estetico e quello semantico pongono chiunque in una posizione culturale mutevole, in uno stato dinamico di incerta transizione, generando situazioni terzospaziali, in cui l’enunciazione è effettivamente possibile al-di-là di qualsiasi affiliazione culturale.

Differente è l’operazione proposta da Gu Wenda in *Forest of stone steles – retranslation and rewriting of Tang poetry* (Beilin – *Tangshi houzhu* 碑林 — 唐诗后著) [38 (a, b)]: trattasi di un’installazione di dimensioni impressionanti, tanto da un punto di vista spaziale quanto temporale. Partendo da quest’ultimo aspetto, essa è ideata a New York nel 1993, seppur fisicamente realizzata

²⁹⁶ Cfr. WU Hung, *Contemporary Chinese Art: 1970s-2000s*, op. cit. pp. 300-301.

²⁹⁷ “Xu’ has adapted his first language, Chinese, to his present environment, the United States, while at the same time adapting his second language to his first” (Melissa CHIU, *Breakout: Chinese art outside China*, Milano: Charta, 2006, p. 92).

presso lo studio dell'artista a Xi'an, in Cina. L'intero progetto avrà una durata totale di dodici anni, portato avanti parallelamente al progetto *United Nations* fino al 2005. Lo stesso Gu ammette che quello di *ongoing* (yizhi 一直) “è divenuto esso stesso un concetto e un metodo per formare una struttura aperta al fine di osservare, assorbire e meditare sul mondo in cambiamento”,²⁹⁸ alla luce di ciò *Forest of stone steles* “non è un progetto creato in un momento fisso del tempo, ma si adatta continuamente al tempo, riflettendo sui relativi cambiamenti che lo accompagnano”.²⁹⁹ A partire dalle modalità temporali con cui è realizzata, l'opera di Gu Wenda è intrisa di un dinamismo di cui desidera essere rappresentazione.

Nella descrizione dell'installazione, il titolo rappresenta un punto di partenza imprescindibile: con *Forest of stone steles* (*beilin* 碑林) si fa riferimento ad una monumentale complesso di circa tremila stele situato a Xi'an e considerato uno dei tesori della tradizione calligrafica cinese. L'opera germina nella mente di Gu Wenda dopo circa sei anni dal trasferimento negli Stati Uniti, stimolata dall'osservazione delle crisi identitarie in cui è coinvolta la società americana a cavallo tra il XX e il XXI secolo, a seguito di epocali cambiamenti socio-scientifici e scontri culturali. Il progetto si pone dunque innanzitutto come una riflessione personale che pur ereditando il formato delle tradizionali stele cinesi, non si pone in diretta continuazione della tradizione. L'installazione si propone piuttosto di riflettere un mondo in costante cambiamento, determinato da importazioni ed esportazioni culturali, assimilazione e alienazione reciproca. Lo scopo è quello di una rappresentazione delle dinamiche della contemporaneità.

Immergendosi nel progetto, questo trova il proprio punto di partenza nel libro *La montagna di Giada* (*The Jade Mountain: A Chinese Anthology*, 1929) di Harold Witter Bynner (1881-1968), in cui sono tradotte, dal cinese all'inglese, alcune tra le più note poesie di epoca Tang. Su ognuna delle cinquanta stele che compongono l'opera di Gu Wenda, la poesia Tang subisce tre operazioni di “traduzione”: a destra è presente l'originale cinese, accanto alla quale si trova la traduzione di Bynner; in seguito, la prima delle operazioni di Gu prevede la *traslitterazione* della versione inglese in caratteri cinesi, che si limitano a ricalcare l'aspetto sonoro; infine avviene l'ultimo passaggio, in cui i caratteri cinesi di quest'ultima versione sono ritradotti in inglese. Di seguito è riportato un esempio tratto da una poesia di Li Bai 李白 (701-762):

李白 《夜思》
床前明月光，

²⁹⁸ *Ongoing* becomes a concept in itself and a method of forming an open structure to observe, absorb, and deliberate the changing world (GU Wenda, *Forest of stone steles – retranslation and rewriting of Tang poetry*, http://wendagu.com/installation/forest_of_stone_steles/concept.html).

²⁹⁹ “It is not a project created in a fixed moment in time, but continually adjusting with time, reflecting on the related changes that accompany it” (GU, *ibidem*).

疑是地上霜。
舉頭望明月，
低頭思故鄉。

In the quiet night by Li Bai, Tang dynasty:
So bright a gleam on the foot of my bed-
Could there have been a frost already?

Lifting myself to look, I found that it was moonlight.
Sinking back again, I thought suddenly of home.

搜捕癩禿，餓割狸羚，昂澤府的阿婦賣敗德。
哭的賊兒，還服病蛾，婦裸肆打惹弟。
樂夫亭霾塞埠，路客哀坊德，啞大窟是夢淚涕。
性可淫，拜客惡感，愛燒殺，蹬驪傲婦紅。

Tracking down its catch, leprosy, cuts the fox and gazelle hungrily, as a woman sells bad morals in ang pond mansion, her crying baby cunningly eats an illed moth, the woman wantonly beat the child, who asked for it. Vails of haze over the happy man pagoda, a walker sucks the muddy water tears in her dreams, he who comes along this road is sad in fangde, burning with the desire to slaughter, the loose, haughty red lady rides on her horse to visit a friend.³⁰⁰

L'opera è la rappresentazione di quel *fraintendimento* (*wujie* 误解) che è per Gu Wenda l'essenza della contemporaneità e il movimento con cui prende forma continuamente l'identità personale. Esso non rappresenta dunque una semplice conseguenza del tentativo di traduzione culturale e non soltanto è inevitabile, ma nel parere dell'artista è assolutamente necessario: "solo attraverso il fraintendimento è possibile creare il nuovo".³⁰¹ La decostruzione di Gu Wenda costituisce l'attualizzazione di quel potenziale che Bhabha riconosce al concetto di *nonsense*, quale "luogo inquieto e contraddittorio situato fra l'umano ed il non-umano, fra il senso e il non-senso" spazio di "una scelta che fra essere e significato, fra il soggetto e l'altro, non privilegia né l'uno né l'altro".³⁰² In questo modo, come auspicato da Gladston, la decostruzione è in grado non solo di interagire con categorie di significato esistenti, ma di sovrascriverne produttivamente di nuove, di superare la fase di negoziazione approdando alla creazione *nel e del Terzo Spazio* di enunciazione.

Per concludere questa ampia sezione dedicata alle pratiche terzospaziali, si pone forse necessaria una messa in luce delle principali caratteristiche che accomunano gli artisti e le arti di cui si è parlato. Innanzitutto, una centralità del soggetto, inteso come individuo in dialogo bilaterale con il contesto, e pertanto costantemente filtro di e filtrato dalle circostanze che si manifestano nell'adesso. In secondo luogo, la possibilità di un'affermazione attiva dell'identità individuale, in grado di liberarsi da ingombranti predeterminazioni culturali, spesso di carattere nazionale e nazionalista. Infine, perenne movimento della (ri)costruzione identitaria, la pratica di decostruzione creativa del segno, mai invariabile, ma continuamente soggetto ad azioni di appropriazione, traduzione, ri-

³⁰⁰ Dal sito dell'artista http://wendagu.com/installation/forest_of_stone_steles/concept.html.

³⁰¹ "only through the *misunderstanding* can we create the new!" (GU, *ibidem*).

³⁰² Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 175.

storicizzazione e dunque attiva creazione. È forse necessario ribadire che le pratiche delineate nella sezione che si sta qui concludendo non vogliono certamente avere la pretesa di costituire delle categorie fisse e costanti, ma piuttosto delle chiavi interpretative nell'osservazione di determinate pratiche artistiche, a partire da quelle messe in atto dall'artista di cui si parlerà nel successivo ed ultimo paragrafo.

4.3. Paolo Peng Shuai 彭帅

L'ultima parte del presente elaborato vedrà l'osservazione di un giovane artista emergente la cui produzione artistica, riflesso della sua persona, è parsa trovarsi in una relazione di *identificazione* non solo spazio-temporale, ma identitaria con la teoria del Terzo Spazio di Bhabha: occupando una posizione inter-media, egli incarna un'ibridità spontanea da cui germina una creazione artistica espressione di una tensione identitaria in grado tuttavia di generare spazio-tempi nuovi e assolutamente personali.

Il nome con cui attualmente l'artista è noto è quello di Paolo Peng Shuai 彭帅, sintomatico dell'ibridità della sua identità: nato a Xiangtan 湘潭, nella provincia dello Hunan 湖南, nel 1995, Peng Shuai – questo il suo nome originariamente – racconta di aver mostrato una predisposizione all'arte fin dall'infanzia, motivo per il quale i genitori già da allora lo spingono a studiare pittura. All'età di nove anni, nel 2004, Peng Shuai si trasferisce con i genitori in Italia, più precisamente a Reggio Emilia. La frequentazione del liceo artistico, a Parma, si alterna a corsi estivi di disegno e pittura presso la Central Academy of Fine Arts (CAFA) di Pechino: in questi anni che nasce l'amicizia con Marco, nato in Italia ma proveniente da una famiglia cinese, il quale gli affida il nome “Paolo”, con cui si completa il nome di “Marco Polo”, figura da cui entrambi sono attratti negli anni dell'adolescenza. In seguito al perseguimento della laurea triennale in pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera nel 2016 e all'ottenimento del titolo magistrale in Visual Cultures e Studi Curatoriali presso la stessa istituzione nel 2020, attualmente Paolo Peng Shuai continua a vivere e operare nella città di Milano, dove ha il proprio studio.

Paolo Peng Shuai è un artista multidisciplinare, che accosta alla pittura, caratterizzante della sua prima formazione, i mezzi espressivi dell'installazione e della performance, ritenuti dall'artista stesso linguaggi più diretti e comprensibili. Da un punto di vista contenutistico le opere possono essere distinte in due principali filoni tematici, tra cui certamente non mancano punti d'intreccio e sovrapposizione: da una parte è la questione identitaria, a partire da quella personale, in cui è evidente una costante interrogazione sul binomio Italia-Cina che convive in lui, impegnato in un costante tentativo di superamento di tale dicotomia; dall'altra la tematica della globalizzazione, analizzata

attraverso simboli della contemporaneità al fine di metterne in luce, in maniera provocatoria, le ambiguità.³⁰³

4.3.1. *I am* (2019) [39]³⁰⁴

L'opera da cui si è deciso di cominciare, originariamente parte di un'installazione più ampia, è intitolata *I am*: trattasi di un'opera video in cui l'artista, ripreso a mezzo busto, ripete l'espressione formulare che dà titolo all'installazione in numerosi lingue del mondo, in un'operazione che è contemporaneamente mantra, dialogo, trasmissione e dichiarazione. Peng incarna qui identità differenti, attraverso la riproduzione linguistica, mentre la sua immagine, immobile, subisce un graduale processo di dissoluzione, fino a divenire indistinguibile dallo sfondo sottostante.

L'artista espone innanzitutto il proprio *ego* personale attraverso la propria immagine e la propria pelle, rappresentazioni di una soggettività che tuttavia si offusca progressivamente in quello che appare come un ritorno all'essenza umana più pura, in cui individualità estetiche, etniche e linguistiche si fondono in maniera univoca. Come osservato in precedenza il processo di cancellazione della propria immagine rappresenta una tendenza espressiva che ricorre nell'interrogazione sull'identità personale: *I am*, seppur da un punto di vista linguistico costituisca un'asserzione, sembrerebbe configurarsi molto più come una domanda posta(si) dall'artista, che è quella di "Am I?" (Sono io?).

Il fondamentale interrogativo sul proprio essere accomuna l'opera di Paolo Peng Shuai a quelle di Zhang Huan (*Family Tree*) [27] e Qiu Zhijie (*Assignment no. 1: Copying the Orchid Pavilion Preface a thousand times*) [29], nelle quali la dissoluzione è espressione di una volontà di smantellare la dualità tra identità e immagine, attraverso quella che Bhabha chiama *coscienza simbolica del segno*, con lo scopo di mettere in luce la potenzialità di essere chiunque. In questo senso *I am* sembra accostarsi al contempo alle operazioni di traduzione visiva di Miao Xiaochun, precedentemente analizzate in riferimento a *The Last Judgement in Cyberspace* [30 (a, b)]: si tratta della rappresentazione di un superamento di eventuali dicotomie estetico-linguistiche, che culminano nella rappresentazione dell'essenza umana attraverso l'utilizzo della figura dell'artista stesso fino al suo annullamento, per mezzo della *ripetizione*, nel caso di Miao, e della *dissoluzione*, nel caso di Peng.

4.3.2. *Keep holding on* (2019) [40]

Testimonianza della poliedricità di Paolo Peng Shuai, l'opera *Keep holding on* fonde performance e fotografia, recuperando un elemento originariamente parte dell'installazione *I am*. L'artista parla in questo caso attraverso un chiaro riferimento all'iconografia di Atlante, titano appartenente alla

³⁰³ <https://pengshuaipaolo.cargo.site/Bio>

³⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=gN0GLmhCds0&t=3s>

mitologia greca al quale Zeus affida il compito di sostenere in eterno l'intera volta celeste, in conseguenza del suo essersi schierato dalla parte di Crono, contro gli dèi dell'Olimpo. Sono numerose, in Italia e nel mondo, le raffigurazioni di Atlante quale simbolo di una fatica espressa in maniera molto più umana che divina: tra gli esempi più celebri in Italia sono certamente l'Atlante Farnese, oggi conservato presso il Museo archeologico nazionale di Napoli, e la rappresentazione del titano presente all'intero del Palazzo Ducale di Venezia, all'ingresso della Scala d'Oro.

In *Keep holding on* Peng si sostituisce ad Atlante in questa immagine iconica, schiacciato da un enorme globo blu, già parte dell'installazione *I am*, che riporta una citazione tratta dal romanzo *La fortezza della solitudine* (2003) dello scrittore statunitense Jonathan Lethem (1964-). L'estratto recita: "Come un fiammifero acceso in una stanza buia. Due bambine bianche in camicia da notte di flanella e pattini a rotelle in similpelle rossa con stringhe bianche...".³⁰⁵ La scelta della frase di apertura del romanzo è legata ad una sua capacità d'espressione della tematica del "doppio", percepito dall'artista come caratteristica della sua situazione personale. Tuttavia, all'interno dell'opera la frase non è foriera di alcun messaggio in particolare, divenendo strumento nelle mani dell'artista ai fini di un'azione di decostruzione linguistica che riecheggia tanto le operazioni di Qiu Zhijie [29] quanto quelle di Gu Wenda [38 (a, b)].

Sul globo è presente una collezione di *screenshots* che riproducono schermate di *Google Translate* riportanti la frase sopracitata tradotta in un totale di 102 lingue: le schermate si assemblano e si accumulano sulla superficie del globo, nel quale il blu prende il sopravvento fino ad una sensazione di indigestione. Strumento della decostruzione è in questo caso Google Translate, garante di un'apparentemente illimitata possibilità comunicativa, che tuttavia ci si chiede se possa coincidere con un'effettiva libertà linguistica. Nella visione di Peng Shuai l'algoritmo che detiene la traduzione costituisce un meccanismo potenzialmente, e spesso effettivamente, egemonico, strumento di un'ideologia prestabilita all'interno del quale le parole sono inserite. Il diffuso utilizzo di Google Translate ne fa uno strumento universalmente accettato, eppure al contempo un inibitore di uno spirito critico nei confronti dei meccanismi socio-culturali paralleli alla traduzione. Il blu diviene così il colore pervasivo ed invasivo, attraverso il quale alcune lingue – e conseguentemente culture – prevalgono su altre.

Quella di Peng, tuttavia, non è semplicemente una rappresentazione delle dinamiche del razzismo, ma anche dei meccanismi di traduzione che caratterizzano la contemporaneità globale, ammorbatosi da una disumanizzazione della lingua che si fa strumento di generalizzazione ed essenzializzazione privo di un necessario momento riflessivo sull'altro. La scelta iconografica di

³⁰⁵ "Like a match stuck in a darkened room: two white girls in flannel nightgowns and red vinyl roller skates with white laces..." (Jonathan LETHEM, *The fortress of solitude*, New York: Doubleday and Co., 2003).

Atlante è dunque coerente con una volontà di rappresentazione dell'uomo contemporaneo, su cui grava il peso della globalità e della globalizzazione, e al contempo di un'urgenza, spesso eteroimposta, di trovare un proprio posto in spazi sempre più vasti, dispersivi e caleidoscopici. L'artista pare avere dunque un rapporto ambiguo con l'idea di "globalizzazione", che si ripercuote nell'installazione stessa: la frase riprodotta sulla superficie, partendo dalla versione italiana, è oggetto di una traduzione indiscriminata da una lingua a quella successiva, processo all'interno del quale essa appare totalmente modificata, sfigurata, fino alla totale perdita di senso.

Il processo di decostruzione linguistica messo qui in atto da Paolo Peng Shuai è paragonabile all'operazione di Gu Wenda in *Forest of Stone Steles* [38 (a, b)], e similmente è efficace nella metaforizzazione delle dinamiche linguistico-culturali caratteristiche della contemporaneità, continuamente segnate, nel parere di Gu, dal fenomeno del *frintendimento* (*wujie* 误解), che è al tempo stesso movimento della continua (ri)formazione dell'identità individuale. A fronte di ciò, la globalizzazione ha la possibilità di eclissare quel carattere omogenizzante determinato dalla pervasione del "Google-blue", e di divenire ciò che Fu Juan 傅雱 suggerisce:

La globalizzazione non deve essere concepita come una pratica di omogenizzazione delle diverse culture, ma come una combinazione di differenti strategie, ognuna con i propri piani e propositi; per questo essa è così piena di contraddizioni e di conflitti.³⁰⁶

L'auspicio è dunque quello del mantenimento di un equilibrio sottile che si gioca nel luogo intermedio della *in-betweenness*, tra il mondo e l'individuo, tra il testo e il contesto, una dinamica che è al centro dell'opera presentata di seguito.

4.3.3. *In between* (2020) [41]

In between, coerentemente con il titolo e con l'essenza dell'opera, occupa uno spazio intermedio tra i due principali filoni artistici che caratterizzano la produzione di Paolo Peng Shuai, costituendo un luogo di passaggio tra globalità e identità personale. Trattasi di un'installazione *site-specific* presentata in occasione di *Rea!*,³⁰⁷ nel 2020, allestita all'interno della Fabbrica del Vapore di Milano: al centro dello spazio sono posizionate due colonne di ordine ionico, una delle quali posata a terra, mentre l'altra sospesa nel vuoto. Nell'opera convergono numerose tra quelle modalità espressive evidenziate nella sezione precedente, a partire dalla rfigurazione materiale: pur non lavorando con oggetti già precedentemente opere d'arte, come fanno ad esempio Zhao Zhao e Ai Weiwei, Paolo Peng Shuai

³⁰⁶ 全球化不应被视为一种将多元差异同质化的社会实践，而是一种不同策略的组合，其间每一种都有自己的计画与目的，因此矛盾与冲突充斥其中。(Fu Juan 傅雱, "Xianzai de yichan: Naiboeryu quanqiu hua 現在的遺產：奈波爾與全球化" (The Heritage of the Present: Naipaul and Globalization), *Zhongwai Wenxue*, vol. 30, no.4, 2001, p. 52).

³⁰⁷ *Rea!* è una fiera italiana di arte contemporanea che rappresenta un luogo espositivo diretto per artisti emergenti, senza intermediazioni di gallerie o musei. <https://www.fabbricadelvapore.org/-/rea-art-fair-2022>.

gioca con l'apparenza del materiale, utilizzando l'estetica della colonna ionica quale simbolo dell'architettura greca e, per estensione, della civiltà europea tutta. Ad essa sovrappone, riprendendo il pattern del globo di *Keep holding on*, un bianco e blu estremamente lucido, per mezzo del quale è richiamata l'estetica delle porcellane bianche e blu cinesi in modo impreciso, generico, stereotipato: lo stereotipo è lo strumento di cui Paolo Peng Shuai si appropria per realizzare quest'opera, conferendo alla colonna, oggetto che genera nel visitatore un'impressione di pesantezza, un aspetto fragile e leggero.

L'operazione dell'artista è dunque duplice: se da una parte è riproposta una decostruzione del testo e della lingua che riproduce quelle dinamiche d'incontro/scontro culturale messe in scena da Huang Yong Ping [35], prima, e da Gu Wenda [38], in seguito, è altrettanto interessante il lavoro che l'artista fa sul "materiale" o meglio sull'aspettativa che si ha rispetto ad esso, riecheggiando le operazioni iconoclaste di Zhao Zhao [36], e ancor più quelle di rfigurazione messe in atto da Liu Jianhua 刘建华 ad esempio in *White Paper* 白纸 (2009) [42]: quest'ultimo, che continua ad utilizzare esclusivamente la porcellana come proprio *medium*, ha realizzato una serie di opere che, pur presentandosi, in tutte le proprie dimensioni, come comuni fogli bianchi, destabilizzano le aspettative dello spettatore rivelandosi interamente in porcellana e fondendo in questo modo due dei materiali maggiormente identitari della storia cinese. Tuttavia, riprendendo le parole di Jiang Jiehong, è necessario ricordare che "questi approcci alla pratica non corrispondono semplicemente ad un trarre informazioni o ispirazione dalla tradizione, ma anche [e soprattutto] ad uno sviluppo di riflessioni personali degli artisti e di nuove strategie di esplorazione visiva".³⁰⁸

In conclusione, *In between* si propone di rappresentare da un punto di vista linguistico, materiale, iconografico e visivo una condizione di *in-betweenness* in cui Paolo Peng Shuai è costantemente immerso: una posizione che egli stesso definisce "terra di mezzo", equidistante dalla dicotomia delle definizioni, *nel* Terzo Spazio.

4.3.4. *The game I-II* (2019)

Rimanendo all'interno di un processo decostruzionista, tuttavia ancora in una fase che si appropinqua a quella della negoziazione, le due installazioni sono l'una l'evoluzione dell'altra: inizialmente *The game I* [43a] presentava due opere speculari, le metà di due scacchiere completate dallo specchio installato in maniera perpendicolare. In seguito, con *The Game II* [43b], le scacchiere sono state unite fronteggiandosi, senza tuttavia la possibilità di comunicare, a causa degli specchi posizionati al centro. Le scacchiere corrispondono evidentemente a quella che Peng sente come una duplice identità: da

³⁰⁸ "These approaches of practice are not just about drawing information and inspiration from traditions, but about developing artists' personal reflections and new strategies of visual explorations" (JIANG Jiehong, "Everyday Legend: Reinventing tradition in Chinese contemporary art", op. cit., p. 161).

una parte gli scacchi di origine indiana, poi diffusisi in occidente e ad oggi globalmente diffusi, mentre dall'altra il gioco dello *xiangqi* 象棋, comunemente noto come “scacchi cinesi”. Continuando con la descrizione dell'opera, un ruolo fondamentale è rivestito dagli specchi, crepati come in conseguenza di una serie di colpi: il tentativo sembrerebbe quello di infrangere questo specchio della rappresentazione che impedisce di giocare la partita tra le identità multiple di Peng Shuai, che vorrebbero farsi ibride, eppure sono continuamente ostacolate da una (auto-)rappresentazione pedagogica.

L'opera dà voce ad una performatività ancora in potenza, una volontà di infrangere spazialmente e temporalmente i confini pedagogici della nazione, lasciando spazio ad un processo di creazione identitaria attivo, che è definito Bhabha come “costituito da una sedimentazione storica (il pedagogico), e la perdita di identità nel processo di significazione dell'identificazione culturale (il performativo)”.³⁰⁹ Tuttavia, l'opera di Paolo Peng Shuai, seppur un'ibridazione effettiva sembri essere ancora impedita, suggerisce una possibilità di auto-identificazione in cui possano convivere concezioni di sé dalle radici molteplici, dando vita ad una partita guidata da regole ibride, una proposta che sembra riecheggiare quelle nuove possibilità linguistiche portate avanti da Xu Bing con *Square Word Calligraphy* [37].

4.3.5. Study of a missing piece (2021) [44]

La tematica della mancanza, irrimediabilmente destinata alla generazione del dolore, è affrontata in una più recente opera di Paolo Peng Shuai, dal titolo *Study of a missing piece*. Si tratta di un'installazione composta da due specchi che reinterpretano i caratteri *wo* 我 e *jia* 家, “io” e “famiglia”, che rinviano alla dimensione più strettamente intima e personale dell'individuo. I caratteri sono rappresentati deprivati di due componenti, *riflettendo* l'identità dell'artista stesso, che sembra essere destinata a rimanere incompleta.

Da un punto di vista iconografico l'operazione non può che ricordare l'atto estremo dell'artista Sheng Qi 盛奇 (1965-), destinato a divenire co-protagonista di molte delle sue opere fotografiche, come ad esempio *Memories (Me) (huiyi (wo) 回忆(我))* [45]: in seguito ai fatti di Tiananmen nel 1989, l'artista si taglia un dito seppellendolo in Cina; la mutilazione ritorna continuamente impietosa in tutta la serie *Memories*, mentre la mano regge piccole fotografie che rimandano ad un passato lontano, associato all'infanzia personale dell'artista.³¹⁰ Seppur simili da un punto di vista estetico, nel caso di Sheng Qi la mutilazione è espressione di una disillusione, di una delusione che lo costringe ad allontanarsi da un paese che sente proprio, mentre nel caso di Paolo Peng Shuai si è di fronte ad

³⁰⁹ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 213.

³¹⁰ Cfr. WU Hung, *Contemporary Chinese art: 1970s-2000s*, op. cit., p. 239.

una costante sensazione di incompletezza, intrappolato in un permanente “non abbastanza”. In merito alla situazione di quest’ultimo dunque risulta impossibile non sentire l’eco di un persistente “diasporicismo”,³¹¹ che contribuisce a ricondurre le individualità come quella dell’artista ad una condizione diasporica e dunque orientata ad una madrepatria immaginaria e immaginata, limitandone le possibilità di un’identificazione libera.

4.3.6. *Instinctive reaction* (2020) [46]³¹²

Instinctive reaction costituisce probabilmente la più efficace espressione della questione identitaria vissuta da Peng, a partire dalla modalità espressiva utilizzata, che è quella della performance.

L’azione performativa è interamente costruita attraverso simboli e stereotipi, che compongono i tre elementi fondamentali all’interno di e attraverso i quali l’artista agisce. Innanzitutto, la componente uditiva, caratterizzata da più voci – femminili e maschili, adulte e infantili – che durante l’intera durata della performance pronunciano parole ed espressioni di scherno e di derisione in cinese, italiano e inglese. Queste rimandano al secondo elemento di cui la performance si compone che è quello della sedia, legata a ciò che Silvia Vannacci, curatrice che spesso ha collaborato con l’artista, definisce “l’aspetto passivo del percorso identitario”:³¹³ la sedia, bianca, è ricoperta da iscrizioni in diverse lingue, riportanti luoghi comuni, insulti e stereotipi, che l’artista sente a sé indirizzati fin da piccolo, e in particolare a seguito del suo abbandono della Cina e dell’arrivo in Italia. Sulla sedia si mischiano frasi pronunciate presumibilmente da italiani, quali “occhi a mandorla”, “mangia-riso”, “ravioli”, “coronavirus”, “Bruce Lee”, insieme ad espressioni a lui indirizzate da conoscenti cinesi, a ricordo patriottico della sua cinesità o, al contrario, a critica di una sua insufficienza rispetto ad essa, in conseguenza del suo trasferimento in Italia: *huangzhongren* 黄种人 “persona di razza mongolica”, *hanjian* 汉奸 “traditore degli Han”, *huangyan zisun* 黄炎子孙 “discendenti di Huang e Yan” (espressione utilizzata dai cinesi per riferirsi ad un’identità etno-culturale basata su una comune ascendenza di origini mitologiche) e *haigui* 海龟, “tartaruga marina”, omofono di *haigui* 海归, che costituisce un’espressione gergale per indicare i laureati in università straniere tornati in patria dopo gli studi, i “ritornati dall’oceano”. Infine, l’epiteto che maggiormente riassume in sé l’essenza della performance dell’artista è quello di *xiangjiao ren* 香蕉人, letteralmente “uomo-banana”: trattasi di un’espressione con un originario scopo di scherno, metafora di quei cittadini cinesi la cui interiorità si è in qualche modo “occidentalizzata”. L’immagine sfrutta appunto la conformazione della banana, il giallo della cui buccia è rappresentazione del colore della pelle, elemento estetico che si traduce

³¹¹ Cfr. pp. 73-79.

³¹² <https://www.youtube.com/watch?v=UtJ-IDOtcuU&t=10s>

³¹³ Silvia VANNACCI, “Paolo Peng Shuai: Instinctive reaction 本能反应 (2020)”, in *Sinosfere*, no. 15 (Sinoitaliani, Sinografie), 2022.

nell'immaginario cinese in appartenenza *etnica*, mentre il bianco della polpa interna è sinonimo di un'appartenenza *culturale* ad un ipotetico occidentale: essere una "banana" ha dunque, almeno alla radice, un'accezione negativa, che sottende un tradimento culturale delle proprie origini. L'immagine del *xiangjiao ren* riporta infine al terzo elemento della performance, la banana appunto, che si fa strumento nelle mani dell'artista in un atto reiterativo dell'ingurgitare una enorme quantità.

Paolo Peng Shuai, seduto sulla sedia al centro di una distesa di bucce, sbuccia e ingurgita banane in modo costante e ritmato, mantenendo il volto inespressivo mentre nell'aria esplodono quelle frasi di disprezzo riportate sulla sedia. Questo ingozzarsi con fare vorace e insistente provoca inevitabilmente un senso di nausea nell'artista, che si concretizza infine nella *reazione istintiva* del rigurgito.

La performance diviene dunque piuttosto eloquente nel gridare un senso di disagio e di sgomento che appartiene alla vita quotidiana di Peng, incastrato in una condizione di discriminazione bilaterale. L'identità è al centro della sua riflessione artistica, restando una questione in divenire segnata da una inter-medietà in cui è apparentemente intrappolato. Tuttavia, considerare la performance semplicemente come un "fallimento dell'appartenenza identitaria"³¹⁴ nega all'artista una performatività attiva che è invece necessario riconoscere.

Chiave fondamentale ai fini di una lettura di questo tipo è da individuare innanzitutto nell'uso del corpo da parte dell'artista: il corpo, denudato, costituisce una (ri)affermazione dell'identità soggettiva di Peng, che si presenta nella sua essenza fisica non in rappresentanza di valori eterogenei o significati eteroimposti, ma in un'autoaffermazione di sé come individuo, che si staglia immobile sulla distesa di banane in cui è immerso. Quest'uso del corpo è stato osservato similmente, nella sezione che precede, a proposito della performance tenuta da Zhang Huan nel 1998 a *Inside Out: New Chinese Art*, dal titolo *Pilgrimage – Wind and Water in New York* [32], in cui la commistione di simbologie è resa strumentale alla rappresentazione delle condizioni quotidiane dell'artista: come nel caso di Peng nella quotidianità convergono attribuzioni stereotipate, suggestioni religiose, elementi della vita comune, i quali, decostruiti e ricostruiti, attualizzano esteticamente e performativamente il potenziale di un approccio decostruttivo, contemplando la possibilità che "i rapporti tra testo e contesto siano sempre (o già) aperti alla possibilità di ulteriori interpretazioni".³¹⁵

A fronte di ciò acquistano centralità gli elementi della sedia e della banana: simboli ed espressioni di scherno o di derisione, essi rappresentano l'imposizione di un'identità eteroindotta,

³¹⁴ VANNACCI, *ibid.*

³¹⁵ "The theory and practice of deconstruction [involves] an acceptance that the relationships between texts and contexts are always/(already) open to the possibility of further interpretation (Paul, GLADSTON, "(More Writing on) The Wall: Reshaping (Gao Minglu's Vision of) Contemporary Chinese Art", in *YiShu: Journal of Contemporary Chinese Art* vol. 6, no. 3, 2007, p. 105).

azione oppressiva la cui violenza si ripercuote – in questo caso anche fisicamente – sulla persona dell’artista. Tuttavia, essi non sono semplicemente negati, ma resi strumenti attivi della creazione di Peng, contesi tra il pedagogico da cui sono generati e il performativo che si traduce nell’impossessarsene da parte dell’artista. La performance di Peng toglie lo *stereotipo* da quello stato di semplificazione quale “forma fissa, bloccata, di rappresentazione che, negando il gioco della differenza [...], costituisce un problema per la rappresentazione del soggetto in significazioni di relazioni psichiche e sociali”,³¹⁶ in favore di una sua decostruzione attraverso la quale lo stereotipo è efficacemente utilizzato e interiorizzato: esso si trova con Paolo Peng Shuai in una relazione di identificazione tale da rendere possibile una sua risignificazione, divenendo significante nelle mani dell’individuo. In tal senso l’azione decostruttiva che l’artista opera su e attraverso gli stereotipi ha “il potenziale per interagire in modo produttivo con, piuttosto che semplicemente sovrascrivere, le categorie di significato esistenti”.³¹⁷

Concludendo, Paolo Peng Shuai con la propria arte, e in particolare con la presente performance, ha la possibilità di uscire da una definizione semplicemente in negativo della propria persona: riprendendo il titolo di una delle più recenti mostre a cui ha preso parte, *Alfa privato: provocations on inclusivity and intersectionality in art*,³¹⁸ tenutasi l’11 giugno 2022 presso il Vivaio del Malcantone di Firenze, l’opera è in grado di liberarsi da un’aggettivazione per mezzo di *α-privativi*, uscire dalla fase di *negazione*, mettere in atto una *negoziazione* produttiva attraverso la quale giungere infine al momento creativo. Peng allora non solo si muove all’interno di, ma incarna “questo momento liminare di identificazione – questa somiglianza elusiva – che dà vita a una strategia sovversiva dell’agire subalterno, in grado di negoziare la sua stessa autorità mediante un processo di ripetuta ‘scucitura’ e un’incommensurabile ribelle nuova adesione”.³¹⁹

³¹⁶ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, p. 110.

³¹⁷ “Deconstruction can therefore be understood as having the potential to productively interact with, rather simply overwrite, existing categories of meaning” (Paul GLADSTON, “Writing on The Wall (and Entry Gate): A Critical Response to Recent Curatorial Meditations on the ‘Chineseness’ of Contemporary Chinese Visual Art”, in *YiShu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 6, no. 1, 2007, p. 32).

³¹⁸ <https://www.contemporary-matters.com/project/alfa-privativo/>

³¹⁹ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, p. 257.

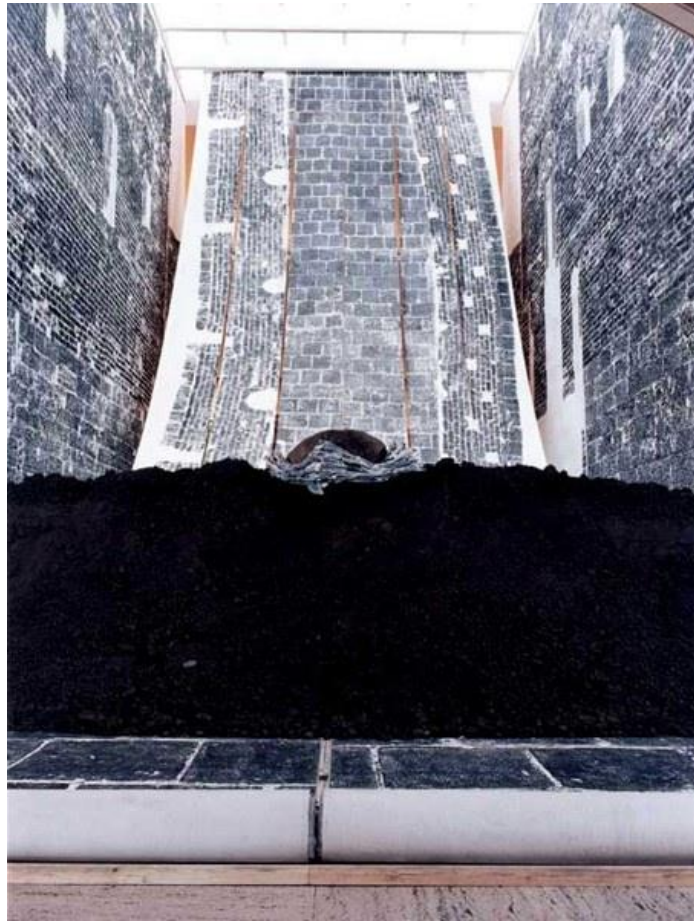
Immagini



[24] Ai Weiwei 艾未未, *Untitled (Ai Weiwei Studio Table)*, 2000. Presentato in occasione della mostra personale *On the Table*, tenutasi presso il Palazzo della Virreina di Barcellona.



[25a] Xu Bing 徐冰, *Ghost Pounding The Wall (鬼打墙)*, 1990-1991. Documentazione fotografica del processo di realizzazione.

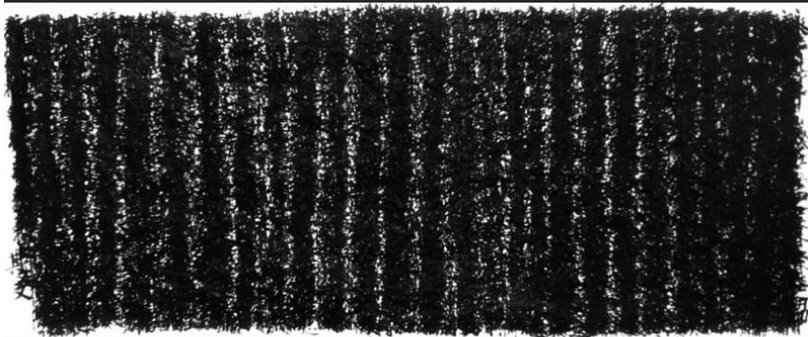
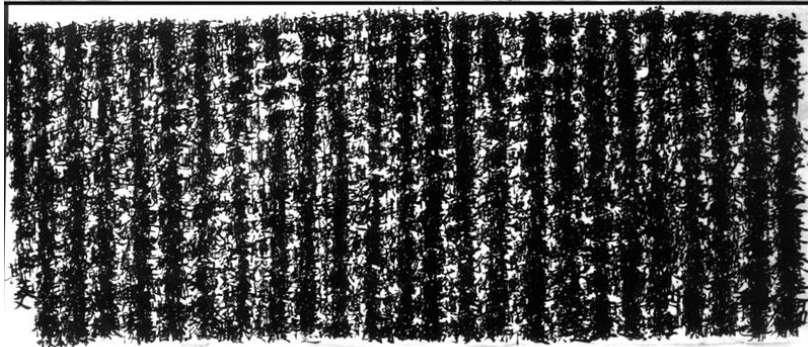


[25b] Xu Bing 徐冰, *Ghost Pounding The Wall* (鬼打墙), 1990-1991. Mixed media installation: ink rubbings on paper with stones and soil. Central part approx. 31(L) x 6(W) m; Side part approx. 13(H) x 14(W) m each.



[26] Xu Bing 徐冰, *A case study of transference* (一个转换案例的研究), 1994. Performance, mixed media installation: ink and live pigs.

永和九年歲在癸卯暮春之初會
 于會稽山陰之蘭亭脩禊事
 也羣賢畢至少長咸集此地有
 崇山峻嶺茂林脩竹又有清流激湍
 映帶左右引以為流觴曲水列坐
 其次雖無絲竹管絃之盛一觴一詠
 亦足以暢敘幽情是日也天朗氣
 清惠風和暢仰觀宇宙之大俯察
 品類之盛所以遊目騁懷足以極視
 聽之娛信可樂也夫人之相與俯仰
 一世或取諸懷抱悟言一室之內或因寄所託放浪形骸之外雖趣舍萬
 殊靜躁不同當其欣於所遇暫得
 於己快然自足不知老之將至及其
 所之既倦情隨事遷感慨係
 之矣向之所欣俯仰之間以為陳迹
 猶不能不以之興懷況脩短隨化
 終期於盡古人云死生亦大矣豈
 不痛哉每覽昔人興感之由若合一
 契未嘗不臨文嗟悼不能喻之
 於懷固知一死生為虛誕齊彭殤
 為妄作後之視今亦猶今之視昔
 悲夫故列敘時人錄其所述雖
 世殊事異所以興懷其致一也後
 之覽者亦將有感於斯文



[27] Qiu Zhijie 邱志杰, Assignment no. 1: Copying the Orchid Pavilion Preface a thousand times (作业一号: 重复书写一千遍兰亭序), 1990-1995. Performance, calligraphy. Dimensions approx.: 276 x 105 x 1.3 cm.



[28] Yang Jiechang 杨诒苍, *One Hundred Layers of Ink* (千层墨), 1991.

Ink on xuan-paper mounted on canvas, 59, x 85 cm.



[29] Zhang Huan 張洄, *Family Tree* (家谱), 2000, New York (USA). Performance.



[30a] Miao Xiaochun 缪晓春, *The Last Judgement in Cyberspace: The front view* (虚拟最后审判), 2005-2006. C-print, 279 x 240 cm.



[30b] Miao Xiaochun 缪晓春, *The Last Judgement in Cyberspace: The Vertical view* (虚拟最后审判), 2005-2006. C-Print, 120 x 354 cm.



[31a] Zhang Huan 張洄, *12 Square Meters* (12 平方米), 1994, Beijing (China). Performance.



[31b] Zhang Huan 張洄, *12 Square Meters* (12 平方米), 1994, Beijing (China). Performance.



[32] Zhang Huan 張洵, *Pilgrimage – Wind and Water in New York* (朝拜 — 纽约风水), 1998, P.S.1 (USA). Performance.



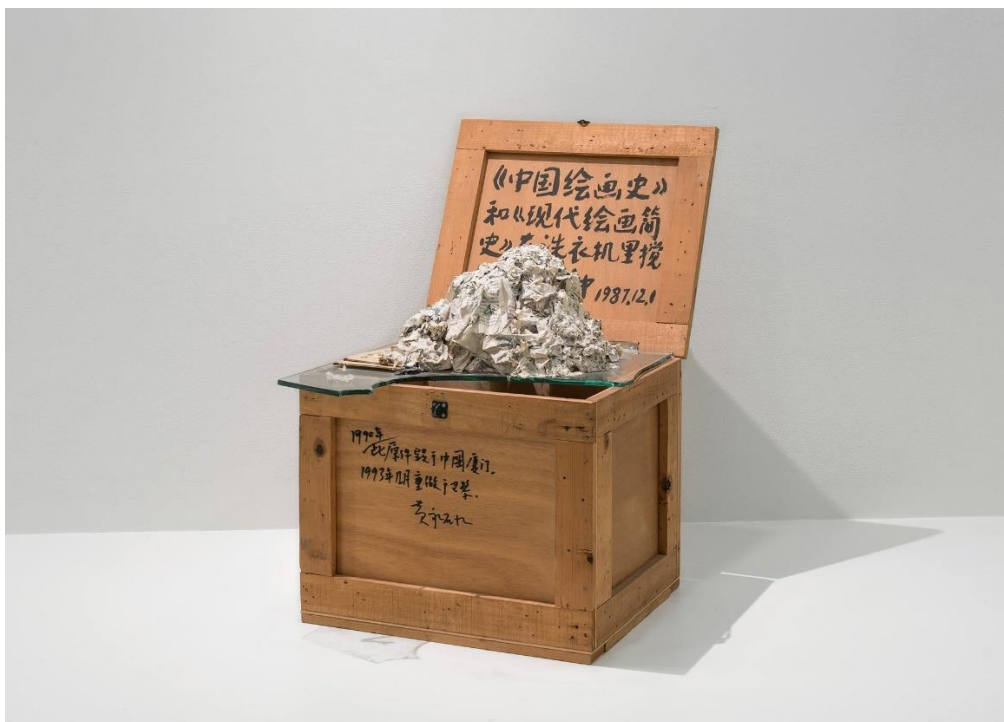
[33a] Gu Wenda 谷文达, *Oedipus Refound #2: Enigma of Birth* (生之谜 — 重新发现俄狄浦斯), 1993, Oxford (England). Site-specific.



[33b] Gu Wenda 谷文达, *Oedipus Refound #3: Enigma Beyond Joy and Sin* (生之谜 — 重新发现俄狄浦斯), 1993, Ohio (USA). Site-specific.



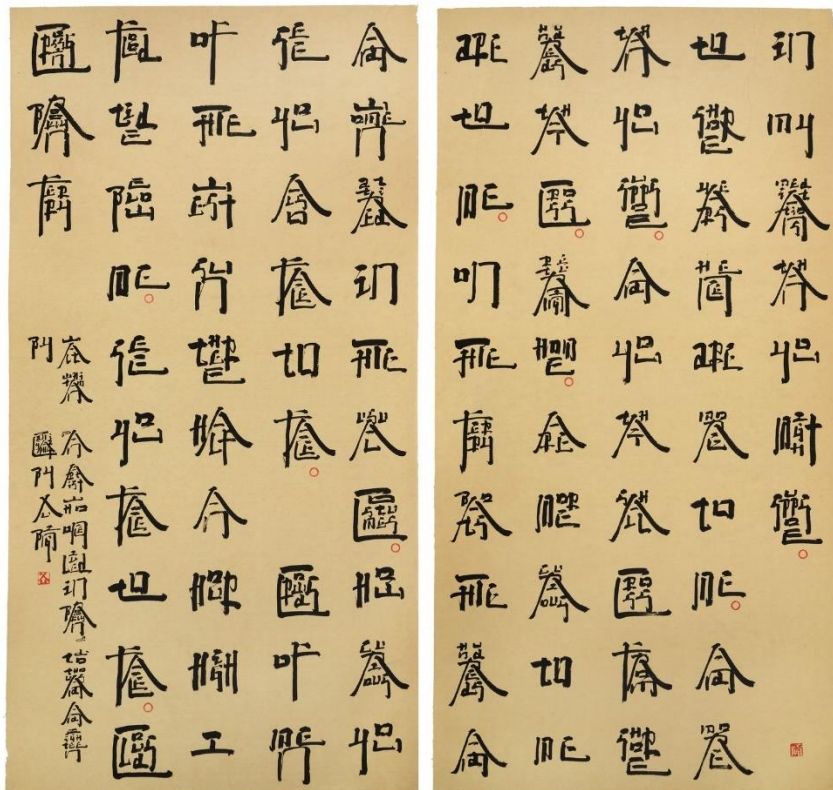
[34] Gu Wenda 谷文达, *United Nations - China Monument: Temple of Heaven* (联合国 - 中国纪念碑 — 天坛), 1998, New York (USA). Site-specific installation commissioned by the Asia Society for *Inside Out*, P.S.1 Contemporary Art Center.



[35] Huang Yong Ping 黄永砗, "The History of Chinese Painting" and "A Concise History of Modern Painting" after Two Minutes in the Washing Machine (中国绘画史和现代绘画简史在洗衣机里搅拌了两分钟), 1987. Performance, installation.



[36] Zhao Zhao 赵赵, *Again (重复)*, 2012. White marble, limestone, 150 x 150 cm.



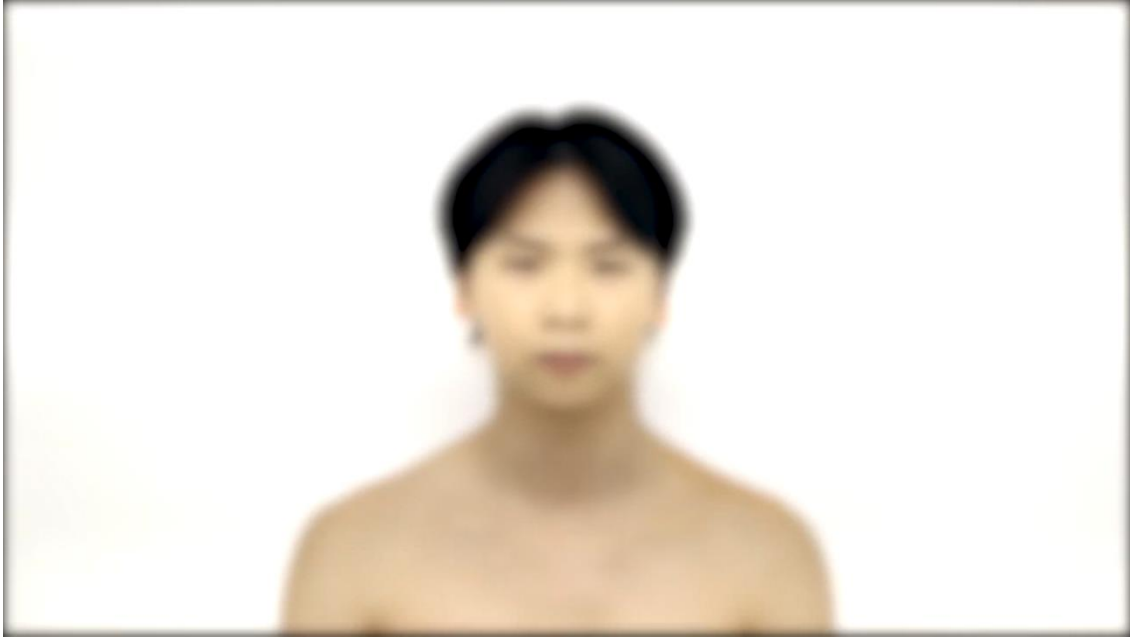
[37] Xu Bing 徐冰, *Square Word Calligraphy: Crossing Brooklyn Ferry, Walt Whitman* (英文方块字 — 横过布鲁克林渡口, 沃尔特·惠特曼), 2018. Ink on paper, 124 x 227 cm.



[38a] Gu Wenda 谷文达, *Forest of stone steles – retranslation and rewriting of Tang poetry* (碑林 — 唐诗后著), 1993-2005. Stone steles, 110 (W) x 190 (L) x 20 (T) cm each.



[38b] Gu Wenda 谷文达, *Forest of stone steles – retranslation and rewriting of Tang poetry* (碑林 — 唐诗后著), 1993-2005. Stone steles, 110 (W) x 190 (L) x 20 (T) cm each.



[39] Paolo Peng Shuai 彭帅, *I am*, 2019. video installation, TV, HD video, 3'57".



[40] Paolo Peng Shuai 彭帅, *Keep holding on*, 2019. Performance, digital photo, 50 x 70 cm.



[41] Paolo Peng Shuai 彭帅, *In between*, 2020. Site-specific installation, *Rea! Art Fair* exhibition view, Fabbrica del Vapore, Milan.



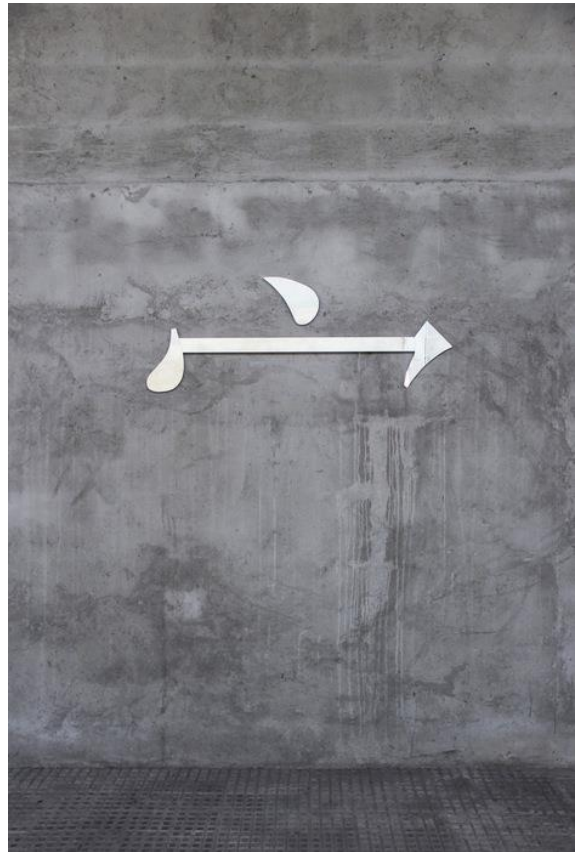
[42] Liu Jianhua 刘建华, *White Paper* (白纸), 2009. Porcelain, 201 x 103 x 0.8 cm.



[43a] Paolo Peng Shuai 彭帅, *The game I*, 2019. Mirror, wood, bamboo, aluminum, 44 x 45,5 x 23,7 cm each.



[43b] Paolo Peng Shuai 彭帅, *The game II*, 2019. Mirror, wood, bamboo, aluminum, 44 x 45,5 x 48 cm.



[44] Paolo Peng Shuai 彭帅, *Study of a missing piece*, 2021. Mirror, wood, 110 x 100 cm [n.1], 120 x 40 cm [n.2].



[45] Sheng Qi 盛奇, *Memories (Me) (回忆(我))*, 2000. Photo, 118.4 x 78.7 cm.



[46] Paolo Peng Shuai 彭帅, *Instinctive reaction*, 2020. Performance, single channel video (color, sound) 9'.

Conclusioni

Quella di concludere costituisce una necessità da cui nessun elaborato può prescindere e tuttavia corrisponde ad un momento di (de)limitazione di quelle che sono state le evidenze rilevate durante il processo di ricerca. Rispetto alla presente tesi, questo elemento di “chiusura” che è connaturato nell’idea di con-clusione male si adatta ad una ricerca che fa della (ri)apertura, dinamica, performativa e perennemente creatrice, il movimento costante del proprio ragionamento. Col rischio di apparire eccessivamente pedante, chi scrive ritiene necessario ammettere che le parole che seguono non si pongono a definitiva *chiusura* del discorso, ma mirano piuttosto ad alimentare quel movimento continuo e costante di *différance*; pertanto, ci si augura che tali parole siano un giorno negate, negoziate e (ri)create all’interno di altre contingenze. Costatazione chiave al fine di iniziare questa fase di osservazioni finali è che se esse convergessero verso un unico punto, verso un momento *univoco*, si inciamperebbe in un’inevitabile contraddizione: l’elaborato, e chi lo scrive, non può che riconoscersi immerso in quella temporalità sincrona, o meglio nella pluralità di temporalità sincrone che caratterizzano il contemporaneo. Pertanto, la ricerca non si limita ad un procedere dialettico verso un momento sintetico, ma vede al contempo l’emergere di evidenze differenti *nel* processo stesso, che s’intrecciano sincronicamente.

La prima questione che si è affrontata è quella della *cinesità*: quanto ne è emerso è un quadro complesso, in cui si è ancora piuttosto lontani da un effettivo estinguersi di un valore sovra-imposto ed etero-imposto che spesso si tramuta in un sentimento: è proprio a fronte della sua iscrizione nel reame dell’emotivo che esso conosce uno spontaneo processo di autoalimentazione. Al contempo si è osservato come la *cinesità* sia innanzitutto messa in dubbio dagli studiosi che vi sono direttamente coinvolti (ad esempio Ien Ang), i quali ne mettono in dubbio innanzitutto l’univocità assoluta. Tuttavia, le evidenze più interessanti derivano proprio dagli artisti, la cui attività non si rivolge in maniera diretta e intenzionale alla distruzione di una presunta *chineseness*, ma piuttosto ad una sua de-stabilizzazione e de-costruzione attraverso la propria identità personale e individuale. Gli artisti che si sono osservati pongono la *cinesità* nella condizione di oggetto e di strumento, negandole quello status di soggetto che contribuirebbe a *definirli* tanto da un punto di vista artistico quanto identitario. Prendendo ad esempio le opere che sono state riconosciute quale espressione di *cancellamento per accumulazione*,³²⁰ l’elemento “cinese” – calligrafia, scrittura, pittura a inchiostro – diviene mezzo, significante negato per mezzo del quale affermare il significato della propria individualità, mettendo in dubbio l’elemento culturale nazionale essenzializzante.

³²⁰ Cfr. Qiu Zhijie, Zhang Huan e Yang Jiechang pp. 111-118.

All'interno della tensione soggetto-nazione interviene la teoria di Bhabha, nel tentativo di suggerire un'opzione in positivo a tale conflitto, parteggiando per il primo dei contendenti: il soggetto. Elemento chiave che si è intravisto nel sistema di pensiero di Bhabha è il fondamentale riconoscimento al soggetto di una *performatività* che non si limita ad opporsi alla *pedagogia* della nazione, ma che investe definitivamente l'individuo dell'azionalità che gli garantisce, o quantomeno gli consente innanzitutto di *essere*, non scervo da legami o influenze in maniera assoluta, ma reso *soggetto* (e non oggetto) rispetto ad esse. A fronte di ciò tali individualità sono parti attive in quel processo di Disseminazione che rivela l'insufficienza di una narrazione nazionale univoca, da un punto di vista spaziale ma ancor più da un punto di vista temporale; il significante "Terzo Spazio" con cui ci si rivolge alla teoria di Bhabha è ingannevole nel suggerire un'idea di spazialità, lasciando solo intendere la questione temporale che è, nel parere di chi scrive, il vero ambito in cui avviene quel movimento di *negazione-negoziazione-creazione* che contraddistingue e costituisce il Terzo Spazio stesso. È in un luogo *temporale*, dunque, che l'individuo reclama il proprio *spazio* per agire ed affermarsi in relazione a degli estremi che, seppur concettualizzati spazialmente – la madrepatria e il paese d'arrivo ad esempio – sono in verità molto più temporali che spaziali, sono tradizioni, sono discorsi che acquisiscono contemporaneità nel tempo e che proprio dall'individuo, dal soggetto che reclama il proprio tempo sono scalfite. Pertanto, è alla contingenza che si riconosce la potenzialità di "generare le condizioni discorsive di enunciazione che sottraggono al significato e ai simboli della cultura qualunque unità o fissità primordiale, facendo sì che persino dei segni stessi ci si possa appropriare per tradurli, ri-storicizzarli e interpretarli in modo nuovo".³²¹

Alla luce di queste affermazioni, la delineazione delle principali espressioni artistiche emerse all'interno della RPC che ha caratterizzato il terzo capitolo non vuole configurarsi come una narrazione nazionale, ma piuttosto come l'osservazione delle principali dinamiche artistiche, tanto da un punto di vista sociale quanto da uno estetico-iconografico, in direzione di un'emancipazione del soggetto dalla pedagogia nazionale. La malizia non deve guidare ad una lettura di quest'ultima asserzione come il sostenimento di una diretta opposizione conflittuale tra soggetto e nazione: i processi descritti caratterizzano il principio di una Disseminazione nell'affermazione da parte degli artisti di uno spazio-tempo personale, modellato da loro stessi, che si rendono assertori performativi della propria identità artistica e personale. Osservando il contesto degli anni '80, i decostruttori linguistici, tra cui Wu Shanzhuan, Xu Bing e Gu Wenda,³²² costituiscono l'espressione più eloquente di una possibilità di risemantizzazione dei significanti che proprio quell'elemento di "cinesità" fornisce loro: nel caso di questi artisti l'iconicità della scrittura cinese – nella forma della calligrafia

³²¹ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., pp. 58-59.

³²² Cfr. pp. 59-60 e 127.

e in quella dei *dazibao* propagandistici – costituisce lo spazio-tempo tradizionale su cui operare una decostruzione che è solo fase germinale di un processo effettivamente creativo: prendendo ad esempio l’attività artistica di Xu Bing, l’opera *Tian Shu* è riconoscibile come corrispondente ad un momento di *de-costruzione* linguistica, in cui l’elemento del *carattere* è attivamente manipolato e desementizzato dall’artista, tanto nella sua componente di significante quanto in quella di significato. Essa è assimilabile ad una fase negativa-negoziativa del processo d’interazione delineato da Bhabha, in cui l’identità è negoziata attraverso elementi storicamente considerati come sua rappresentazione. L’opera *Square Word Calligraphy* corrisponde ad una fase più propriamente creativa (*costruttiva*), in cui Xu Bing sfrutta innanzitutto l’elemento del pregiudizio, dell’aspettativa, del preconetto – già applicato all’interno di *Tian Shu* – al fine di mettere in scena non solo l’ibridazione culturale, ma quella situazione di ibridità che Bhabha riconosce come caratterizzante della contemporaneità.

Tenendo conto della definizione che Bhabha dà di *ibridità* quale “confusione del vivere [che] sospende la rappresentazione della pienezza di vita”,³²³ la produzione di Gu Wenda costituisce un’espressione estremamente efficace di quella che l’artista considera paradigma dei processi culturali e identitari del contemporaneo: il *fraintendimento* (*wujie* 误解). Ciò che è emerso dall’osservazione di progetti come *Oedipus Refound* e *United Nations* è la possibilità da parte dell’artista di avvalersi di questo processo non semplicemente in maniera strumentale, ma coinvolgendo colui che osserva, o meglio, colui che esperisce l’opera d’arte nel processo di significazione della stessa, investendo l’arte di un ruolo di provocazione, negoziazione, di creativo *generatore* di significati estratto ed astratto dalla dimensione nazionale. I progetti di Gu Wenda manifestano dunque la negazione di Gladston in merito all’esistenza di un’arte contemporanea specificatamente cinese.³²⁴

La performatività dell’individuo emerge in maniera ancor più radicale nell’utilizzo del corpo, elemento in cui i confini tra soggetto-mezzo-oggetto divengono torbidi: il corpo è innanzitutto rappresentazione del sé dell’artista, immagine individuale che tuttavia diviene strumento per l’annullamento dell’individuo, come nel caso di Miao Xiaochun. L’annullamento dell’individuo come rappresentazione non si definisce solo in maniera negativa, ma al contempo costituisce l’assertiva rappresentazione di un’umanità intesa nella sua forma più pura, dove l’immagine dell’artista non è che simulacro di un più generale concetto di “essere umano”. L’osservazione delle differenti modalità d’espressione porta chi scrive ad individuare nella performance la forma artistica che maggiormente svincola il corpo, e attraverso esso il soggetto, dalle catene del pedagogico: analizzando le azioni performative di Zhang Huan se ne evince una volontà di *esperienza*, molto più

³²³ Cfr. p. 36.

³²⁴ Cfr. pp. 109-110.

che un intento di *rappresentazione*, in cui egli come individuo pone il proprio corpo nella sincronica posizione di soggetto-mezzo-oggetto della pratica artistica. La performance nella sua istantaneità, nella sua natura contingente, non solo ritorna all'essenzialità del corpo, inteso come elemento carnale, ma costringe ad un istintivo (ri)coinvolgimento del reame dell'*emotivo* nell'arte: l'elemento emotivo, nell'istintività che lo contraddistingue, si contrappone al dominio del pedagogico denudandolo di significati precostituiti, privando tanto l'osservatore quanto l'artista della possibilità contemplativa, costringendolo all'esperienza di ciò che c'è, che esiste nell'*adesso* benjaminiano.

La temporalità dell'*adesso* si connette strettamente ad una questione, intesa come domanda, identitaria che in questo tempo è in perenne transizione e mutamento, sottraendosi in maniera spontanea ad una de-finizione e anestetizzando l'azione dell'essenzializzazione culturale. A tal proposito le parole di Wole Soyinka riportate da Gabi Scardi nel catalogo di *Ovunque andiamo: arte, identità, culture in transito*, sono investite di una sonorità profetica: "Le tigri per essere tali non hanno bisogno di proclamare la propria tigritudine".³²⁵ La dichiarazione di Soyinka si fa emblematica di una posizione per la quale l'individuo, nel suo essere nel mondo, non è *definito dal* luogo di provenienza, ma piuttosto *a partire da* esso: egli interpreta la contemporaneità, la fluidità del presente e dell'*adesso* con strumenti che certamente provengono *anche* da un passato, da un'origine, tuttavia permanendo costantemente nelle circostanze del contingente. Nella condizione di Paolo Peng Shuai, che si manifesta attraverso la sua arte, si è intravista una possibilità di esemplificazione di un'identità che fa dell'*ibridità* l'essenza fondamentale, caratterizzata prima di tutto da una componente interrogativa: *chi sono io?* L'auspicio che emerge dall'analisi della sua individualità è quello di approdare ad un'affermazione (*Io sono*) che contempra la possibilità di un esaurirsi dell'enunciazione stessa: sfuma la necessità di affermazione entro un determinato contesto storico, il bisogno di relegare ad una precisa affiliazione culturale, giungendo, se ciò è consentito, a percorrere un passo *al di là*.

La domanda fondamentale allora è: *può essere quella del Terzo Spazio una soluzione definitiva per questa identità?* La risposta è probabilmente negativa in prima istanza: essa non può essere una *soluzione definitiva* né da un punto di vista "spaziale" né da un punto di vista temporale a causa della sua stessa natura transitoria. Eppure, è proprio nella *transizione* che si è rilevato trovarsi il paradigma dell'identità contemporanea, il movimento di azione performativa dell'individuo *nella e sulla* realtà. Quella del Terzo Spazio, dunque, può costituire piuttosto un'opzione per "legittimare" questa transitorietà, renderla pragmaticamente attiva, conferendo al soggetto un'indipendenza identitaria che lo riconduca alla sua individualità.

³²⁵ SCARDI, Gabi, "Quante strade", in HOU Hanru, GABI Scardi (a cura di), *Ovunque andiamo: arte, identità, culture in transito - Wherever we go: art, identity, cultures in transit*, Milano: 5 continents, 2006, p. 16.

Per concludere – temporaneamente – si riporta una riflessione generatasi in maniera inaspettata durante il periodo di ricerca e di scrittura: l'impressione è che troppo spesso in nome di una non di rado arbitraria *riconduzione* di qualcosa a qualcos'altro, dell'essenzializzazione e dello svisceramento accademico, si dimentichi che non si parla solamente di “identità”, “traiettorie”, “ibridazioni individuali”. Si parla innanzitutto di *persone*. Se dunque la ricerca, in particolar modo quella inerente al filone di studi umanistici, dovesse perdere questo punto di riferimento, dovesse dimenticare la dimensione *umana* che necessariamente ne irrorerà le vene, ecco che forse ci si ritroverebbe di fronte ad un corpo senza sangue. A tal proposito un conclusivo pensiero dalla mente di Homi Bhabha:

Ciò che è essenziale [...] è la fede nel fatto che non stiamo soltanto cambiando le *narrazioni* delle nostre storie, ma stiamo trasformando il nostro stesso intendere, il nostro vivere: il nostro essere cioè umani e storici, in altri tempi e in spazi differenti”.³²⁶

³²⁶ Homi K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, op. cit., p. 354.

Bibliografia

AI Weiwei, BORIES Estelle, HOU Hanru, LI Xianting, PI Li e SIGG Uli, *Mahjong: Contemporary Chinese Art from the Sigg Collection*, Ostfildern: Hatje Cantz Publishers, 2005.

AGGEKLINT Eva, “Frankenstein’s monster as translation: Articulations of artistic creativity, individuality and freedom of expression”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 3, no. 1-2, 2016, pp. 47-67.

ALEXANDER Claire, “Beyond the “The ‘diaspora’ diaspora”: a response to Rogers Brubaker”, in *Ethnic and Racial Studies*, vol. 40, no. 9, 2017, pp. 1544-1555.

AMOR Mónica, ENWEZOR Okwui, GAO Minglu, HO Oscar, MERCER Kobena, ROGOFF Irit, “Liminalities: Discussions on the Global and the Local”, in *Art Journal*, vol. 57, no. 4, 1998, pp. 28-49.

ANDERSON Benedict, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, prefazione di Marco D’ERAMO, Roma: Manifestolibri, 1996.

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

ANG Ien, *On not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*, London and New York: Routledge, 2001.

ANG Ien, “Together-in-difference: beyond diaspora, into hybridity”, in *Asian Studies Review*, vol. 27, no. 2, 2003, pp. 141-154.

ARCODIA Giorgio Francesco e BASCIANO Bianca, *Linguistica cinese*, Bologna : Pàtron, 2016.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen (a cura di), *The Post-Colonial Studies Reader*, London: Routledge, 2003.

BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi, 2014.

BENJAMIN Walter, *Angelus Novus*, Torino: Einaudi, 1995.

BHABHA Homi K., “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”, in *October*, Spring, 1984, vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis (Spring, 1984), pp. 125-133.

BHABHA Homi K., “The Third Space”, in RUTHERFORD Jonathan (a cura di), *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart, 1990, pp. 207-221.

BHABHA Homi K., “Postmodernism/Postcolonialism”, in NELSON Robert S. e SHIFF Richard (a cura di), *Critical Terms for Art History*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, pp. 435-451.

BHABHA Homi K., “The World and the Home”, in *Social Text* 1992.31/32, pp. 141-53.

BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994.

BHABHA Homi K., “Unpacking my library again”, in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 28, no. 1, 1995, pp. 5-18.

BHABHA Homi K., “DissemiNazione: tempo, narrativa e limiti della nazione moderna”, in BHABHA Homi K. (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma: Meltemi, 1997, pp. 469-514.

BHABHA Homi K., “Introduzione: narrare la nazione”, in BHABHA Homi K. (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma: Meltemi, 1997, pp. 33-42.

BHABHA Homi K., *I luoghi della cultura*, tr. Antonio Perri, Roma: Meltemi Editore, 2001.

BHABHA Homi K., “Aura and Agora: On Negotiating Rapture and Speaking Between”, in FRANCIS Richard (a cura di) *Negotiating Rapture: The Power of Art to Transform Lives*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996, pp. 8-17.

BITTNER WISEMAN Mary e LIU Yuedi (a cura di), *Subversive strategies in contemporary Chinese art*, Leiden and Boston: Brill, 2011.

BRUBAKER Rogers, “The ‘diaspora’ diaspora”, in *Ethnic and Racial Studies*, vol. 28, no. 1, 2005, pp. 1-19.

BUCKLEY Chris, WANG Vivian e DONG Joy, “One Nation Under Xi: How China’s Leader Is Remaking Its Identity”, *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2022/10/11/world/asia/xi-jinping-china-nationhood.html>, 11 ottobre 2022.

CALLON Michel, “Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay”, in *The Sociological Review*, vol. 32, 1984: 196 - 233.

CARTER Curtis L., “Globalization and Chinese Contemporary Art: West to East, East to West”, in CARTER Curtis L. (a cura di), *Unsettled Boundaries: Philosophy, Art, Ethics East-West*, Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press, 2017, pp. 113-128.

CHANG Pi-Chun, “Rewriting Singapore and rewriting Chineseness: Lee Guan Kin’s diasporic stance”, in *Asian Ethnicity*, vol. 16, no. 1, 2015, pp. 28-42.

CHANG, Wenhui, “Diasporic Discourse and Body Codes: Transnational Identities in Three Representative Chinese-French Artists”, in *World Academy of Science, Engineering and Technology, Open Science Index 42, International Journal of Humanities and Social Sciences*, vol. 4, no. 6, 2010, pp. 1333-40.

CHAO Jennifer, “China’s ancient past in its contemporary art: On the politics of time and nation branding at the *Venice Biennale*”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 6, no. 2-3, 2019, pp. 321-341.

CHEN Lingchei Letty, “When does ‘diaspora’ end and ‘Sinophone’ begin?”, in *Postcolonial Studies*, vol. 18, no. 1, 2015, pp. 52-66.

CHEN Shuxia, “LOOKING BACKWARD: CHINESE ART IN 2014”, in BARMÉ Geremie R., JAIVIN Linda e GOLDKORN Jeremy (a cura di), *Shared Destiny*, ANU Press, 2015, pp. 194-199.

CHIBA Shigeo, “These girls are looking at? FENG Zhengjie's paintings”, in *Yishujia tigong*, 2012. https://fengzhengjie.artron.net/news_detail_215675

CHIU Melissa, “The crisis of calligraphy and the new way of tea: an interview with Wenda Gu”, January 4th, 2002. <http://wendagu.com/publications/wenda-gu-interviews/melissa-chu.html>

CHOW Rey, “On Chineseness as a Theoretical Problem”, in OSBORNE Peter e SANDFORD Stella (a cura di), in *Philosophies of Race and Ethnicity*, New York: Continuum, 2002, pp. 132-149.

CHUMLEY Lily, “Seeing Strange: Chinese Aesthetics in a Foreign World”, in *Anthropological Quarterly*, vol. 89, no. 1, 2016, pp. 93-122.

CHUN Allen, “Fuck Chineseness: on the ambiguities of ethnicity as culture as identity”, in *Boundary 2*, vol. 23, no. 2, 1996, pp. 111-138.

CLARK, Amanda C. R., “Contemporary Chinese Artists’ Books: New Artistic Voices in a Time of Transition”, in *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 34, no. 1, 2015, 15-28.

CLARKE David, “Contemporary Asian Art and its Western Reception”, in *Third Text*, vol. 16, no. 3, 2002, pp. 237-242.

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

COLLINS Thom, “Zhang Huan”, in *Witness*, Museum of Contemporary Art, Sydney (Australia).
http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1132

ENWEZOR Okwui, “The postcolonial constellation: Contemporary art in a state of permanent transition”, in SMITH Terry, ENWEZOR Okwui e CONDEE Nancy (a cura di), *Antinomies of art and culture: Modernity, postmodernity, contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2008, pp. 207-234.

FANON, Frantz, *I dannati della terra*, tr. Carlo Cignetti, Liliana Ellena (cur.), Torino: Einaudi, 2007.

FETSON Kalua, “Homi Bhabha's Third Space and African identity”, in *Journal of African Cultural Studies*, vol. 21, no. 1, 2009, pp. 23-32.

FU Juan 傅雱, “*Xianzai de yichan: Naiboer yu quanqiuhua* 現在的遺產：奈波爾與全球化” (The Heritage of the Present: Naipaul and Globalization), *Zhongwai Wenxue*, vol. 30, no.4, 2001, pp. 47-67.

FURMANIK-KOWALSKA Magdalena, “Which tradition is mine? Chinese women artists and cultural identity”, in *Journal of contemporary Chinese art*, vol. 6, no. 2-3, 2019, pp. 305-319.

DERRIDA Jacques, *Margini della filosofia*, tr. Manlio Iofrida, Torino: Einaudi, 1997.

GAO Jianping, “Chinese Aesthetics in the Past Two Decades”, in *Acta Orientalia Vilnensia* 2002.3, pp. 129-138.

GAO Jianping, “Chinese Aesthetics in the Context of Globalization”, in *GAO Jianping Aesthetics and Art*, Berlin and Heidelberg: Springer, 2018, pp. 185-198.

GAO Minglu, “‘Particular Time, Specific Space, My Truth’: Total Modernity in Chinese Contemporary Art”, in SMITH Terry, ENWEZOR Okwui e CONDEE Nancy (a cura di), *Antinomies*

of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity, Durham and London: Duke University Press, 2008, pp. 133-164.

GAO Shiming, “yige wuzhengfu zhuyi de jiegou – Wu Shanzhuan, Tuosiduodier de wuquan ji qita 一个无政府主义的结构 吴山专、托斯朵蒂尔的物权及其他 (An Anarchist Structure: Wu Shanzhuan & Inga Svala Thorsdottir's Thing's Right(s) etc.), *Zhongguo meishu xueyuan chubanshe (Hangzhou)*, 2010.

GILROY Paul, *Dopo l'impero: melanconia o cultura conviviale?*, Roma: Meltemi, 2006.

GIRI Bed Prasad, “Diasporic Postcolonialism and Its Antinomies”, in *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 14, no. 2-3, 2005, pp. 215-235.

GLADSTON Paul, *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, London: Reaktion Books, 2014.

GLADSTON Paul, *Deconstructing Contemporary Chinese Art: Selected Critical Writings and Conversations, 2007–2014*, Berlin: Springer, 2015.

GLADSTON Paul, “Deconstructing Gao Minglu: critical reflections on contemporaneity and associated exceptionalist readings of contemporary Chinese art”, in *Journal of Art Historiography* 10, 2014.

GU Wenda 谷文达, *The divine comedy of our times: a thesis on United Nations Art Project*, http://wendagu.com/installation/united_nations/concept.html.

GU Wenda 谷文达, GE Yujun 葛玉君, LIU Xueming 刘学明. “Cong shuimo xianfeng dao jingdian popu – duihua Gu wenda 从水墨先锋到经典波普——对话谷文达 (From avant-garde of ink and water painting to classic pop: an interview with gu wenda), *Dongfang Yishu*, vol. 15, 2012, pp. 96-111.

GU Wenda 谷文达, Li Xiaoshan 李小山, “Gu Wenda yu Li Xiaoshan de tongxin 谷文达与李小山的通信 (Scambio epistolare tra Gu Wenda e Li Xiaoshan), *Meiyuan*, vol. 3, 1996, pp. 65-68.

GUO Xinran, “A Dialogue Between Two Paintings: Reconsidering the Boundary between Chinese Art and Contemporary Art”, in *YiShu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 19, no. 3, 2020, pp. 54-62.

HA THUC Caroline, *After 2000: contemporary art in China*, Hong Kong: Mars International publications, 2015.

HARRIS Jonathan (a cura di), *Globalization and Contemporary Art*, Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

HEARTNEY Eleanor, “Zhang Huan: Becoming the Body”, in *Zhang Huan: Altered States*, Published by Charta and Asia Society, 2007.

HO Helen, “Zhao Zhao”, in *DLS Magazine*, Issue 5, dlscollection, 2014.
<https://www.dslbook.com/magazines/issue5/38/>

HOBSBAWM Eric J. e RANGER Terence, *L'invenzione della tradizione*, Torino: G. Einaudi, 2002.

HOPFENER Birgit, KOCH Franziska, LEE-KALISCH Jeong-hee, NOTH Juliane (a cura di), *Negotiating difference: contemporary Chinese art in the global context*, Weimar: VDG, 2012.

HOU Hanru, “One Man, Nine Animals: Huang Yong Ping’s Project for the French Pavilion in Venice Biennale”, in *Jean-Pierre Bertrand et Huang Yong Ping: La Biennale de Venise, 48. Exposition Internationale d'Art Pavillon Francais* [catalogo mostra]. Paris: AFAA, Association Française d'Action Artistique, 1999, pp. 21-27.

HOU Hanru, SCARDI Gabi (a cura di), *Ovunque andiamo: arte, identità, culture in transito – Wherever we go: art, identity, cultures in transit*, Milano: 5 continents, 2006.

HOU Hanru, YU Hsiao-hwei (a cura di), *On the mid-ground*, Hong Kong: Timezone 8, 2002.

HUANG Clement, SHEN Jun, LIANG Theresa e LU Jie, “Marching Between the Local and the International: The Long March Project and Long March Space”, in *YiShu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 19, no. 5-6, 2020, pp. 45-57.

HUANG Du 黄笃, “Miao Xiaochun: ‘zuotian guanjing’ shi de dangdai yuyan 繆晓春: 《坐天观井》式的当代寓言” (Miao Xiaochun: Microcosm – A Modern Allegory), da DANG Dan, “Miao Xiaochun: ‘zuotian guanjing’ huace 《繆晓春: 坐天观井》画册” (*Miao Xiaochun: Microcosm*), Arario Gallery, Beijing, 2009.

HUANG Du 黄笃, “Congtoug zailai. Huang Du yu Miao Xiaochun fangtan 从头再来. 黄笃与繆晓春访谈” (Restart. Interview by Huang Du with Miao Xiaochun), Chanson Studio, Beijing, 2010.

- HUANG Liaoyuan 黄燎原, “Wang Jinsong: tuanjie jinzhang, yansu huopo 王劲松: 团结紧张, 严肃活泼” (Wang Jinsong: United, Alert, Ernest and Lively), 2007. <https://www.belairimmo.com/CommonPage/ArticleInfo.aspx?ChannelID=274&ArticleID=12298>
- HUBER Jorg e ZHAO Chuan (a cura di), *Body at stake: experiments in Chinese contemporary art and theatre*, Bielefeld: Transcript, 2013.
- IKAS Karin e WAGNER Gerhard (a cura di), *Communicating in the Third Space*, New York: Routledge, 2009.
- JIANG Jiehong, “Contemporary Chinese artists in the globalized art world”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 5, no. 1, 2018, pp. 3-6.
- JIANG Jiehong, “Chinese art outside the art space”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 5, no. 2-3, 2018, pp. 111-115.
- JIANG Jiehong, “Everyday Legend: Reinventing tradition in Chinese contemporary art”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 6, no. 2-3, 2019, pp. 159-165.
- KIM Yu Yeon, “Intensified Corporeality”, *Zhang Huan*, Kunstverein in Hamburg, 2003. http://www.zhanghuan.com/wzMF/info_74.aspx?itemid=1135
- KOCH Franziska, “‘Chineseness’ in contemporary art discourse and practice: Negotiating multiple agencies, localities and vocalities”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 3, no. 1-2, 2016, pp. 3-11.
- KONG Bu, “Zhang Huan in Beijing”, in *Zhang Huan: Altered States*, Published by Charta and Asia Society, 2007.
- LARY Diana, *Chinese Migrations. Critical Issues in World and International History*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishing Group, 2012.
- LEE Chie, “Chinese Avant-Garde Art: Body and Spirit Struggle for a New Cultural Identity”, in *Psychological Perspectives*, vol. 56, no. 4, 2013, pp. 455-466.
- LIN Xiaoping, “Globalism or Nationalism?”, in *Third Text*, vol. 18, no. 4, 2004, pp. 279-295.
- LIPPIELLO Tiziana (a cura di), *La costante pratica del giusto mezzo*, Venezia: Marsilio, 2010.

LIU Pinyu 刘品毓, “Zhao Zhao 赵赵 in Conversation with Liu Pinyu 刘品毓”, Ocula 对谈, 2020. <https://ocula.com/magazine/conversations/zhaozhao/>

LIU Xueyun 刘学云, “Hunza zhong jianli disan kongjian —— Huomi·Baba dui shouzhizhe de shenfen goujian 混杂中建立第三空间 —— 霍米·巴巴对受殖者的身份构建” (Stabilire il Terzo Spazio nell’ibridazione: la costruzione dell’identità coloniale di Homi Bhabha), in *Jiannan Wenxue* 2015.5, pp. 77-79.

LIU Yuedi, “From ‘Practice’ to ‘Living’: Main Trends of Chinese Aesthetics in the Past 40 Years”, in *Frontiers of Philosophy in China*, vol. 13, no. 1, 2018, pp. 139-149.

LOUIE Kam, KUEHN Julia e POMFRET David M. (a cura di), *Diasporic Chineseness after the Rise of China: Communities and Cultural Production*, Vancouver: UBC Press, 2013.

LU Ning, “How Chinese Art Became Contemporary”, 2013, in “Artnet”, <https://news.artnet.com/art-world/how-chinese-art-became-contemporary-50469>, novembre 2022.

LUSINI Valentina, *Destinazione mondo. Forme e politiche dell’alterità nell’arte contemporanea*, Verona: Ombre Corte 2013.

MA Lesley, “A New Look at *Chine demain pour hier*”, in *YiShu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 16, no. 6, 2017, pp. 27-35.

MERCER Kobena, *Travel & See: Black Diaspora Art Practices Since the 1980s*, Durham: Duke University Press, 2016.

MERLIN Monica, “Cao Fei: Rethinking the global/local discourse”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 5, no. 1, 2018, pp. 41-60.

MIAO Xiaochun 缪晓春, “Xuni Zuihou Shenpan 虚拟最后审判” (The Last Judgement in Cyberspace), 2006. <https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=zh&id=22>

MUNROE Alexandra, TINARI Philip e HOU Hanru (a cura di), *Art and China after 1989: theater of the world*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2017.

ONG Aihwa, “On the Edge of Empires: Flexible Citizenship among Chinese in Diaspora”, in *Positions*, vol. 1, no. 3, 1993, pp. 745-778.

ONG Aihwa, *Flexible citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, Durham; NC: Duke University press, 1999.

ONG Aihwa, “‘What Marco Polo Forgot’: Contemporary Chinese Art Reconfigures the Global”, in *Current Anthropology*, vol. 53, no. 4, 2012, pp. 471-494.

PAN Ling 潘翎, *Sons of the Yellow Emperor: The Story of the Overseas Chinese*, USA: Kodansha, 1990.

PANDOLFI Mariella, “L’altro sguardo e il paradosso antropologico” (introduzione all’edizione italiana), in BHABHA Homi K. (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma: Meltemi, 1997, pp. 9-26.

Demetrio PAPARONI, “Liu Jianhua and the beauty of Fragility”, 2018. http://www.liujianhua.net/entext_details.aspx?id=16

PEDONE Valentina, “*Chuguo*, uscire dal paese: breve quadro dei flussi migratori dalla Cina verso l'estero”, in VALZANIA Andrea, BERTI Fabio e PEDONE Valentina (a cura di), *Vendere e comprare. Processi di mobilità sociale dei cinesi a Prato*, Pisa: ED. PACINI, 2013, pp. 59-84.

PENG Lu, “Taste, Image, and Identity: He Duoling and Andrew Wyeth; Wang Guangyi and Andy Warhol. A Comparative Analysis of the Role of Artistic Approaches and Directions in Art History”, in ZHANG Jian e ROBERTSON Bruce (a cura di), *Complementary Modernisms in China and the United States: Art as Life/Art as Idea*, Punctum Books, 2020, pp. 656-686.

PING Yeung Tin, “Identity Politics and Cultural Hybridity in Zheng Bo’s *Sing for Her*”, in *YiShu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 18, no. 6, 2019, pp. 68-85.

POHL, Karl-Heinz, “Identity and hybridity—Chinese culture and aesthetics in the age of globalization”, in VAN DEN BRAEMBUSSCHE Antoon, KIMMERLE Heinz e NOTE Nicole (a cura di), *Intercultural aesthetics*, Dordrecht: Springer, 2009, pp. 87-103.

POLLACK Barbara, “Quintessentially Chinese art gives way to a global identity”, *The Art Newspaper*, 14 settembre 2018, <https://www.theartnewspaper.com/2018/09/14/quintessentially-chinese-art-gives-way-to-a-global-identity>.

QIAN Zhijian, “Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liu Ming, and Performance Art in China”, in *Art Journal*, Vol. 58, No. 2, 1999.

QUATTRONE Raffaele, “Chinese contemporary art: an interview with Paul Gladston. Part One”, in *Meer*, 2016, <https://www.meer.com/en/20567-chinese-contemporary-art>, 25 gennaio 2023.

RENAN, Ernest, “Cos’è una nazione?”, in BHABHA Homi K. (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma: Meltemi, 1997, pp. 43-64.

ROTH Philip, *Operazione Shylock*, in *Super ET uniform edition*, Torino: Einaudi, 2018.

SAID Edward W., *Orientalismo*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991.

SAMARANI Guido, *La Cina del Novecento: dalla fine dell’Impero a oggi*, Torino: Einaudi, 2008.

SAUWAI Vennes Cheng, “Diasporic Drifts: A Visualization of Diverse Chineseness”, in *YiShu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 20, no. 2, 2021, pp. 69-80.

SELZ Peter, “Mice, Temples, Audience: An Interview With Gu Wenda”, in *Arts Magazine*, September 1989.

SHIH Shu-mei, TSAI Chien-hsin e BERNARDS Brian (a cura di), *Sinophone studies: a critical reader*, New York: Columbia University Press, 2013.

SHIH Shu-mei, “The Concept of the Sinophone”, in *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 126, no. 3, 2011, pp. 709-718.

Silvia VANNACCI, “Paolo Peng Shuai: Instinctive reaction 本能反应 (2020)”, in *Sinosfere*, no. 15 (Sinoitaliani, Sinografie), 2022.

SLOT Aurelie van 't, “Survival in the Third Space: Transnational Chinese Artists and their Cultural Identity”, in *6th Consortium for Asian and African Studies - International Conference at Hankuk University of Foreign Studies (HUFS) in Seoul, South-Korea*, Tokyo: Tokyo University of Foreign Studies (TUFS), 2016, pp. 51–56.

SMITH Terry, “Introduction: The Contemporaneity Question”, in SMITH Terry, ENWEZOR Okwui e CONDEE Nancy (a cura di), *Antinomies of art and culture: Modernity, postmodernity, contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2008, pp. 1-19.

TAN Chang, “Art of the Global Asias: From Identity to Intervention”, in *Verge: Studies in Global Asias* vol. 7, no. 1, 2021, pp. 49-76.

TU Jing Yi 涂經詒, “Lüelun ‘zhongguo xing’ wenti yanjiu de lishi yu xianzhuang 略論「中國性」問題研究的歷史與現狀” (Breve discussione sullo studio passato e presente in merito alla questione della “cinesità”). *Taiwan dongya wenming yanjiu xue kan*, vol. 4, no. 1, 2007, pp. 153-164.

WANG Yanzhi, “Displacement as Empowerment: The Art Practices of Kunlin He and Yi Xin Tong”, in *YiShu: Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 18, no. 4, 2019, pp. 93-107.

WU David Yen-ho, “The Construction of Chinese and Non-Chinese Identities”, in *Daedalus*, vol. 120, no. 2, 1991, pp. 159-179.

WU Hung 巫鴻, “«Miao Xiaohun: xuni zuihou shenpan» huace 《繆晓春：虚拟最后审判》画册” (Miao Xiaochun: The Last Judgment in Cyberspace), Walsh Gallery, Chicago, 2006.

WU Hung, “A case of being ‘contemporary’: conditions, spheres, and narratives of contemporary Chinese art”, in SMITH Terry, ENWEZOR Okwui e CONDEE Nancy (a cura di), *Antinomies of art and culture: Modernity, postmodernity, contemporaneity*, Durham: Duke University Press, 2008, pp. 290-308.

WU Hung e WANG Peggy, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York: Museum of Modern Art, 2010.

WU Hung, “From ‘Modern’ to ‘Contemporary’. A Case in Post-Cultural Revolutionary Art”, in *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture* <http://contemporaneity.pitt.edu>, vol. 1, 2011.

WU Hung, *Contemporary Chinese art: 1970s-2000s*, London: Thames & Hudson, 2014.

XIAO Lu 肖鲁, *Duihua* 對話 (Dialogue), *Xianggang daxue xhubanshe*, 2010, pp. vii-xiv.

YAN Haiping 閔海平, “My dream: the intermedial turn in contemporary Chinese performing arts”, in *Diacritics*, vol. 41, no. 2, 2013, 32–57.

YOUNG Michael, “Zhao Zhao: Unlikely Activist”, in *artasiapacific* no. 94, 2015.

YU Ji e JIANG Jiehong, “Redefining the Beauty”, in *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 6, no. 2-3, 2019, pp. 423-29.

ZHANG Fa 张法, ZHANG Yiwu 张颐武 e WANG Yichuan 王一川, “Cong ‘xiandai xing’ dao ‘zhonghua xing’——xin zhishi xing de tanxun 从‘现代性’到‘中华性’——新知识型的探寻” (Dalla

“modernità” alla “cinesità”: la ricerca di nuovi modelli di conoscenza). *Wenyi zhengming*, 1994.2, pp. 10-20.

ZHANG Huan 張洵, “Guanyu ‘Liushiwu gongjin’ de zishu 关于《陆拾伍公斤》的字数” (Artist Statement on 65KG), Pechino, 1994.

ZHANG Lin e FRAZIER Taj, “‘Playing the Chinese Card’: Globalization and the Aesthetic Strategies of Chinese Contemporary Artists”, in *International Journal of Cultural Studies*, vol. 20, no. 6, 2017, pp. 567-584.

Sitografia

<https://4a.com.au/articles/china-avant-garde-exhibition-xiao-lu-alex-burchmore>

<https://asiasociety.org/new-york/exhibitions/inside-out-new-chinese-art>

https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/2/85_New_Wave_Movement

https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/432/Li_Shan

https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/612/Pond_Society

<http://li367-91.members.linode.com/Magazine/77/ReasoningWithIdolsWangGuangyi>

http://milano.china-consulate.gov.cn/ita/lsw/gzrz/202205/t20220518_10688118.htm

<https://news.artnet.com/art-world/how-chinese-art-became-contemporary-50469>

<https://pengshuaipaolo.cargo.site/>

<https://sites.asiasociety.org/arts/insideout/index.html>

http://wendagu.com/installation/united_nations/concept.html

<http://wendagu.com/noflash.html>

<http://www.99ys.com/home/5080/04/25/12/95998.html>

<https://www.aaa-a.org/programs/conversation-with-huang-yongping>

<http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=89105&forumId=8>

<https://www.chenzhen.org/francaise/page.php?id=32>

http://www.chinaheritagequarterly.org/features.php?searchterm=028_pond.inc&issue=028

<https://www.contemporary-matters.com/project/alfa-privativo/>

<http://www.leapleapleap.com/2010/12/zhong-ming-sartre/>

http://www.liujianhua.net/entext_details.aspx?id=16

<https://www.meer.com/en/20567-chinese-contemporary-art>

<https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=en&id=21>

<https://www.miaoxiaochun.com/Texts.asp?language=zh&id=22>

<https://www.nia.gov.cn/n741440/n741547/c1013967/content.html>.

<https://www.nytimes.com/2022/10/11/world/asia/xi-jinping-china-nationhood.html>

<http://www.qiuzhijie.com/e-biographjieshao.htm>

<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/contemporary-asian-art-hk0382/lot.853.html>

<https://www.theartnewspaper.com/2018/09/14/quintessentially-chinese-art-gives-way-to-a-global-identity>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/10/ai-weiwei-china-art-world>

https://www.treccani.it/enciclopedia/homi-k-bhabha_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/

[https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)#Azionalit.C3.A0](https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi_(Enciclopedia-dell'Italiano)#Azionalit.C3.A0)

<https://www.treccani.it/vocabolario/diaspora/>

<http://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206>

<https://www.youtube.com/watch?v=gNOGLmhCds0&t=3s>

http://www.zhanghuan.com/index_en.aspx

Ringraziamenti

Mai avrei pensato che questo potesse costituire il capitolo più difficoltoso della tesi, la fase del cammino su cui s'incospica maggiormente. I ringraziamenti certamente non prevedono un particolare sforzo intellettuale, ma piuttosto impongono una ricerca che coinvolge principalmente l'emotivo. Forse a causa dello studio, più probabilmente a causa della mia stessa persona, mi ritrovo attualmente fuori allenamento nel campo delle emozioni: pertanto pongo in anticipo le mie scuse per la scarsa capacità della mia scrittura nel pronunciare un "grazie" comunicativamente efficace nell'esprimere l'effettiva gratitudine che sento.

Innanzitutto, un sincero ringraziamento va alla mia relatrice, la professoressa Sabrina Rastelli, alla quale il mio riconoscimento si estende ben oltre l'ultimo periodo di collaborazione. Vorrei esprimere profonda gratitudine per la fiducia che ho percepito essere riposta in me, ma ancor più per l'esigenza continuamente dimostrata, sintomo di assoluta passione e serietà.

Se oggi quest'albero ha potuto dare qualche frutto un riconoscimento va a chi ne ha nutrito le radici: ringrazio dunque la mia maestra Paola, fonte che nei miei primissimi anni di scuola ha saputo incoraggiarmi a coltivare la mia passione per lo studio e per la scrittura, vegliando su di me, che continuo ad essere uno dei "suoi bambini".

Ripensando ai primi anni veneziani non posso escludere da questi ringraziamenti Alice, Anita, Luxi e Giorgio, primi compagni di studio e di vita quotidiana: nonostante le nostre strade si siano in molti casi divise, la vostra parte nella mia crescita personale è più consistente di quanto le apparenze non lascino intendere. E ovviamente come escludere Raul, primissimo coinquilino e amico a Venezia, compagno fedele in nottate di confronto linguistico e personale. Senza di te ci sarebbe stato meno colore in questa laguna.

A Leonardo, Irene, Emma, Matteo R., Simone e Manuele, incontrati durante il percorso e non per questo meno amici: un ringraziamento a voi che siete menti brillanti e cuori gentili, luoghi sicuri di spunto creativo e, non di meno, di riparo emotivo.

Un grazie sincero va a Federica G., parte importante di questa esperienza veneziana alla cui tenacia e fiducia devo tanto della persona che sono oggi.

A Veronica, incontro strano, improvviso e inaspettato: il mio ringraziamento va innanzitutto alle cose semplici, allo scambio di foto visualizzabili una sola volta e ai video dei canetti carini. Accanto a tutto ciò un grazie più profondo va alla tua anima che spesso mi si è seduta accanto quando sono inciampato in questi mesi e alla tua presenza costante che mi rasserena con premura.

Un grazie speciale alle persone che io stesso ho designato, a loro insaputa, come mie guide: ringrazio Davide, Lorenzo e Matteo G., che in modi e forme diverse hanno avuto una parte fondamentale nel formare la persona che sono oggi, incoraggiandomi, rimproverandomi o

semplicemente rimanendo presenti. In particolare, grazie a te Matteo G., mio ufficioso e più stimato correlatore, ma soprattutto amico fidato che ringrazio per essere comparso senza preavviso nella mia vita.

Alle mie sorelle veneziane Valeria e Federica B., primissimi incontri nella città lagunare, costanti compagne di viaggio, porti sicuri a cui tornare, pezzi fondamentali di quella “mia Venezia” la cui assenza fisica lascerà un vuoto innegabile: tuttavia, permane una consapevolezza solida della vostra amicizia, che mi accompagna costantemente nel mio cammino, come ha sempre fatto. Un grazie va ovviamente ai miei fratelli d’infanzia, Luca e Sara, estremamente distanti dalla mia persona eppure inspiegabilmente rimasti, sempre, come rimane chi ti vuole bene in modo sincero. Vi ringrazio per questo bene.

Un ringraziamento spontaneo è diretto ai miei zii, Silvia (la mia unica zia), Massimo, Eligio e Davide: nel traguardo raggiunto oggi c’è anche una vostra fondamentale parte. Avete illuminato le giornate del mio crescere, contribuendo a rendere significativi comuni momenti quotidiani, ma soprattutto incoraggiandomi anche rispetto a progetti di cui non comprendevate in maniera diretta il significato, e continuando tuttavia a riporre in me una fiducia sincera.

Ai miei nonni: grazie innanzitutto ai nonni Rosanna e Leonardo, che ho conosciuto indirettamente, attraverso le parole e i gesti delle persone che hanno avuto la fortuna di incontrarli, sulle quali hanno evidentemente saputo lasciare una traccia indelebile.

E ovviamente un grazie ai “Nonni Claudii”: alla nonna Mentana e al nonno Claudio, fari costanti della mia vita, che continuano a tenermi per mano in maniera differente e complementare, insegnandomi, attraverso il loro vivere, la leggerezza e la diligenza, la spensieratezza e il rigore, ma soprattutto che sono testimonianza di un semplice affetto quotidiano.

Infine, ai miei genitori, Stefania e Giovanni, mamma e babbo: a voi il ringraziamento più profondo, quello più difficile da esprimere per la carenza di parole in cui mi ritrovo mentre ora scrivo; eppure è forse il ringraziamento più semplice perché di parole non necessita, come mai ne ha necessitate: voi già saprete, come sempre. Grazie.

Venezia, febbraio 2023