



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in  
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici  
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea Magistrale

**Arte contemporanea e femminismo in  
Cina: le ragioni storiche di un  
rapporto problematico alla luce della  
critica post-coloniale**

**Relatrice**

Ch. Prof.ssa Sabrina Rastelli

**Correlatore**

Ch. Prof. Matteo Bertelé

**Laureanda**

Chiara Celoria

Matricola 846466

**Anno Accademico**

2022 / 2023



## INDICE

<b>GLOSSARIO</b>	3
<b>INTRODUZIONE</b>	5
<b>1. UN PERCORSO PER IMMAGINI ATTRAVERSO L'EVOLUZIONE DELLA QUESTIONE FEMMINILE IN CINA</b>	11
1.1 Il complemento: la divisione sessuata dei ruoli nella società tradizionale confuciana	11
1.2 La studentessa rivoluzionaria: le riforme nel sistema educativo e la militanza di inizio Novecento	17
1.3 L'icona: moda e riviste metropolitane nella Shanghai degli anni Venti	24
1.4 Il soggetto liberato: i primi anni della Repubblica Popolare Cinese	32
1.5 La Donna di Ferro: propaganda politica durante la Rivoluzione Culturale	40
1.6 Femmina Femminile: l'apertura al capitalismo e la riscoperta della femminilità negli anni Ottanta	47
<b>2. L'INADEGUATEZZA DEL FEMMINISMO MAINSTREAM</b>	55
2.1 Diversi contesti e teorie si incontrano alla quarta Conferenza Mondiale sulle Donne delle Nazioni Unite	55
2.2 Le conseguenze della politica del figlio unico	60
2.3 Definire il genere in Cina	62
2.4 Femminismo e controversie linguistiche: tradurre concetti d'importazione	65
2.5 Limiti dell'imperativo globale unico: le insidie della <i>global sisterhood</i>	68
<b>3. ARTE E FEMMINISMO</b>	72
3.1 Il problema della ricezione internazionale dell'arte contemporanea cinese	72
3.2 L'opera d'arte come oggetto in cui si manifestano le dicotomie di genere	79
3.3 "What If Women Ruled the World?" Un esperimento di <i>global sisterhood</i>	82
3.4 La trappola dell'eccezionalità femminile	89
<b>4. CASE STUDIES</b>	97
4.1 Xiao Lu 肖鲁 (1962): Il personale non è politico	97
4.2 He Chengyao 何成瑶 (1964): esorcizzare il trauma attraverso il corpo ferito	108
4.3 Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018): un lungo e tortuoso viaggio dentro spazi privati interiori	118

4.4 Lin Tianmiao 林天苗 (1961): avvolgere, recidere, tendere, sfidare i materiali	132
4.5 Yin Xiuzhen 尹秀珍 (1963): ricucire la comunità con la poetica della cura	143
<b>CONCLUSIONE</b>	155
<b>INDICE DELLE FIGURE</b>	159
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	164
<b>DOCUMENTI TRATTI DALLA RETE</b>	177

## GLOSSARIO DEI TERMINI CINESI

- shehui xingbie* 社会性别: genere, inteso nel contesto sociale
- xingbie* 性别: sesso/genere
- guojiao* 裹脚: letteralmente, piedi fasciati
- sancong side* 三從四德: Tre Obbedienze (verso il padre, i mariti e i figli) e Quattro Virtù (etica, linguaggio, comportamento, opere)
- yin* 阴: ombra, femminile/passivo/principio negativo, indica la luna
- yang* 阳: luce, maschile/attivo/principio positivo, indica il sole
- an* 安: pace, sicurezza
- Hong deng zhao* 红灯照: lanterne rosse
- nüquan* 女权: diritti delle donne
- tianfu renquan* 天府人权: diritti umani innati
- nannü pingdeng* 男奴平等: uguaglianza tra uomini e donne
- hui fu nüquan* 恢复女权: ristabilimento dei diritti delle donne
- Guomindang* 国民党: Partito Nazionalista
- qipao* 旗袍: noto come cheongsam, abito attillato con colletto e attaccatura asimmetrica
- nianhua* 年画: stampe colorate usate per la decorazione della casa durante le festività per il nuovo anno
- Funü nengding banbian tian* 妇女能顶半边天: le donne sorreggono metà del cielo
- hongwei bing* 紅衛兵: Guardie Rosse
- si jiu* 四旧: Quattro Vecchiumi (vecchie idee, vecchia cultura, vecchie abitudini, vecchi costumi)
- zhiqing qingnian* 知识青年: giovani rieducati nelle campagne durante la Rivoluzione culturale
- yangban xi* 样板戏: opere teatrali modello
- zhongshan zhuang* 中山装: giacca maoista (in realtà il nome deriva da Sun Yat-sen, in cinese Sun Zhongshan) ovvero da lavoro con quattro tasche
- tie guniang* 铁姑娘: ragazza di ferro, che può svolgere lavori pesanti
- yinsheng yangshuai* 阴盛阳衰: letteralmente, le donne sono in auge mentre gli uomini scendono di importanza, si riferisce a una crisi identitaria del maschio
- dazibao* 大字报: letteralmente, giornale, murale a grandi caratteri
- Zhongguo tese shehuizhuyi* 中国特色社会主义: socialismo con caratteristiche cinesi
- feizhengfu zuzhi* 非政府组织: organizzazione non governativa

*fei yingli zuzhi* 非营利组织: organizzazione no-profit  
*funüxue* 妇女学: studi sulle donne  
*jiefang* 解放: liberazione, emancipazione  
*ziyou* 自由: libero, senza vincoli  
*nüren* 女人: essere umano femmina  
*funü* 妇女: donna (coniugata)  
*nüxing* 女权: donna (sesso femminile)  
*qianwei* 前卫: avanguardia (anche militare)  
*xiandai* 现代: età moderna  
*dangdai* 当代: età contemporanea, tempo corrente  
*dangdai yishu* 当代艺术: arte contemporanea  
*liumang* 流氓: letteralmente, “popolazione fluttuante, instabile”, canaglia  
*nannü youbie* 男女有别: differenza tra i sessi maschile e femminile  
*nüxing yishu* 女权艺术: arte delle donne  
*nüxing zhuyi yishu* 女权主义艺术: arte femminista  
*yundong* 云东: campagna, movimento, moto  
*huodong* 活动: attività, manovra  
*xingwei yishu* 行为艺术: arte del comportamento, equivalente cinese che descrive la performance  
*shenti yishu* 身体艺术: arte che ha come oggetto il corpo  
*pipa* 琵琶: strumento musicale a quattro corde appartenente alla famiglia dei liuti  
*chan* 缠: avvolgere, attorcigliare  
*siheyuan* 四合院: tipica struttura residenziale con ambienti sviluppati intorno a una corte  
*gongyu* 公寓: appartamento

## INTRODUZIONE

Il femminismo nasce dalla presa di coscienza di un'asimmetria tra i sessi a livello sociale e si caratterizza come una denuncia di tale situazione, dei processi di esclusione e svalorizzazione che determinano il dominio implicito di un sesso, quello maschile, sull'altro. È quindi un movimento politico, a sua volta costruito su una pluralità di discorsi, e un'analisi teorica dello statuto della donna come soggetto. L'evoluzione della condizione femminile non ha seguito ovunque un percorso lineare; essa non si può quindi descrivere come un processo continuo di sviluppo nel tempo, né si può configurare come un fenomeno uniforme nello spazio: non segue cioè vie simili, seppure con tempi di avvio molto distanti, nei diversi paesi del mondo.

Il movimento femminista, nato prima negli Stati Uniti e diffusosi poi in Europa, ha conosciuto tre ondate, la seconda delle quali, manifestatasi tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, contribuì alla formazione dell'arte femminista, una corrente che poneva in evidenza le differenze sociali e politiche sperimentate dalle donne, attraverso vari linguaggi, dalle forme d'arte tradizionali come la pittura a metodi più eterodossi come la *performance art*, l'arte concettuale, la *body art*, l'installazione, il video. Il femminismo della seconda ondata allargò il dibattito avviato precedentemente ad un'ampia gamma di questioni, quali la sessualità, il lavoro, la famiglia, i diritti riproduttivi, richiamò l'attenzione sul divorzio e sulla violenza coniugale e condannò le aspettative che tradizionalmente gravavano sulle donne, educate per sposarsi, procreare, occuparsi delle faccende domestiche e servire il proprio marito.<sup>1</sup> In particolar modo, questa fase ebbe il merito di diffondere le proprie istanze a livello globale, grazie a un sapiente utilizzo e stravolgimento dei mezzi di comunicazione di massa.

Circa dieci anni più tardi rispetto al fermento della seconda ondata, le riflessioni elaborate dalle attiviste e dalle filosofe occidentali, che avevano costituito le basi teoriche del movimento statunitense, iniziarono a circolare in Cina in versioni tradotte. Ciò fu possibile grazie alle conseguenze della riforma economica del 1978 promossa da Deng Xiaoping che favorì la liberalizzazione dei mercati e gli scambi con l'estero, a seguito di un lungo periodo di isolamento e

---

<sup>1</sup> Con il termine "prima ondata" si fa riferimento principalmente alle azioni svolte da alcune donne tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo per l'ottenimento del suffragio femminile; in questa fase le rivendicazioni riguardano, oltre al diritto di voto, il diritto al lavoro in condizioni sostenibili e l'istruzione femminile per donne e bambine.

La "seconda ondata" femminista (1960-1980) ha ampliato il dibattito per includervi anche le disuguaglianze culturali, le disparità ancora esistenti nelle norme legali e il ruolo di genere delle donne all'interno della società. La "terza ondata" femminista (anni 1990-2000) indica una moltitudine non organizzata di diverse azioni volte a continuare la seconda ondata nel tentativo di rispondere a quelli che sono percepiti come i suoi fallimenti (l'incapacità di risolvere il problema della violenza cambiando la mentalità dominante, la mancata inclusione di donne appartenenti ad altre tradizioni culturali e di diverso colore di pelle, la mancata inclusione della comunità LGBTQA+).

Sarah GAMBLE, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Oxford: Routledge, 2001, p. 25.

radicalismo politico, noto come Rivoluzione culturale (1966-1976). Tuttavia, l'assimilazione di questi testi avvenne in modo sincretico e piuttosto caotico e di essi ne furono fornite interpretazioni variegata e mediate dalla differenza culturale dei contesti di provenienza e ricezione.

La diffusione capillare del femminismo “occidentale” se da un lato portò innumerevoli benefici al movimento, accrescendone la portata storica e il bacino d'utenza, dall'altro impose le proprie strategie, i propri testi, la propria terminologia sulle comunità di donne dei Paesi in via di sviluppo con una sorta di cameratismo orizzontale che, invocando la solidarietà e l'appartenenza a una comunità globale sovrana, cancellava le storie locali e lo *status* delle donne nelle singole culture. A differenza della storiografia dei femminismi occidentali, che sono stati analizzati ampiamente negli ultimi decenni, le ricostruzioni sulle donne di altre realtà geografiche e il loro impegno nei riguardi del femminismo scarseggiano. A riprova del fatto che le comunità di donne sono composte da posizioni sociali, culturali e politiche divergenti che non si possono ascrivere a una categoria derivante dalla stessa matrice, sarebbe più opportuno parlare di “femminismi” e non di “femminismo”.

Per diverse ragioni legate allo sviluppo storico cinese, all'etica confuciana, al socialismo, nondimeno alla diversità linguistica che complica l'importazione *tout court* di alcuni principi dal mondo anglofono a quello cinese e implica una diversa connotazione degli stessi, il femminismo occidentale faticò a diffondersi nel contesto cinese, così come un movimento femminista del tutto indipendente non fu mai costituito. Alcuni concetti chiave del femminismo euro-americano contemporaneo, tra cui il “genere” (definibile come “modalità di rappresentazione e considerazione degli individui sulla base dei loro attributi maschili o femminili, non determinati da caratteristiche biologiche, ma contingenti e riferibili a identità socialmente e culturalmente costruite”) e il termine stesso di “femminismo” assumono significati diversi quando trasferiti in lingua cinese.<sup>2</sup> Le difficoltà di ibridazione sono spesso dovute a problematiche legate alla traducibilità e alla trasferibilità di significati.<sup>3</sup> Ad esempio, esistono due termini cinesi per identificare il genere: (*shehui xingbie* 社会性别, genere sociale/sexo) e (*xingbie* 性别, genere/sexo), che rappresentano a loro volta due diverse interpretazioni, sottolineando le complesse interazioni e contraddizioni tra il genere e il sesso e tra femminismi di diversa origine. La traduzione *shehui xingbie* è sostenuta da una retorica universalista e prediletta dalle femministe cinesi della diaspora o di coloro che hanno ricevuto un'istruzione in Occidente, perché rende evidente i meccanismi performativi del genere,

---

<sup>2</sup> MING Dongchao, “Translation as Crossing Borders: A Case Study of the Translations of the Word ‘Feminism’ into Chinese by the CSWS”, in *Transversal texts*, <https://transversal.at/transversal/1107/min/en>, 04-05-2023.

<sup>3</sup> YU Zhongli, *Translating Feminism in China: Gender, sexuality, and censorship*, Londra, New York: Routledge, 2015, p. 2.

assumendolo come un puro costrutto sociale. La traduzione *xingbie* ritiene ridondante l'insistere sulla società come fautrice di ruoli e riporta l'attenzione sulle differenze fisiche e biologiche tra uomo e donna, reclamando il diritto della donna alla femminilità. È supportata principalmente dalle femministe cinesi degli anni Ottanta, come Li Xiaojiang, che hanno combattuto contro l'assimilazione dei generi di epoca maoista.<sup>4</sup> La stessa definizione di "donna" non solo differisce concettualmente e semanticamente dall'inglese *woman*, ma muta nel tempo con l'evoluzione della lingua e della politica.<sup>5</sup>

Se dunque il femminismo contemporaneo cinese in senso stretto è il risultato di un fenomeno non autoctono, scaturito dall'integrazione e dallo scontro con il femminismo di matrice americana dagli anni Ottanta in poi, ciò non significa che la questione femminile in Cina non sia stata mai affrontata fino ad allora; anzi, in un caso più unico che raro, nacque da iniziative statali. Dall'istituzione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949, il femminismo – inteso qui come insieme di strategie per sostenere la parità di lavoro e di partecipazione alla sfera pubblica – fu adottato come politica per promuovere la democrazia e mobilitare le donne provenienti dalle città e dalle campagne. La legge sul matrimonio introdotta dalla Repubblica Popolare nel 1950 abolì la figura del "capofamiglia" e permise alle madri di mantenere il cognome da nubile e di lasciare in eredità i beni ai figli. Nuovi modelli familiari che condannavano la poligamia e il matrimonio combinato vigenti nella società feudale e nuove opportunità di accesso per le donne all'istruzione superiore erano state proposte da intellettuali progressisti ancora prima della fondazione del partito, verso la fine del XIX secolo, quando la Cina fu attraversata da crisi militari e politiche che costrinsero molti intellettuali a ripensare la forma di governo monarchica e le istituzioni tradizionali. Secondo la loro visione, il confucianesimo era stato la causa dell'arretratezza del Paese e della disegualianza tra i sessi. Che il socialismo abbia effettivamente determinato il compimento dell'emancipazione femminile resta ancora oggetto di dibattito. Le misure radicali adottate dal partito al potere nei primi tre decenni dalla creazione della Repubblica produssero una società relativamente egualitaria, in cui la percentuale delle donne impiegate in professioni fuori dalla casa, tra le più alte al mondo, si attestava intorno al 90% nelle aree urbane negli anni Settanta. Eppure, tutto ciò avveniva a discapito della femminilità e della differenza biologica, per soddisfare in modo pragmatico motivazioni di carattere economico e compensare la carenza di manodopera nei lavori

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>5</sup> *Woman* viene dall'antico inglese *wifmann* e letteralmente significa "essere umano femmina", essendo *man* il termine di genere neutro per identificare l'essere umano (solo dal XIII secolo venne utilizzato in riferimento al maschile e *woman*, determinato dall'unione delle consonanti f e m così assunse il significato di "essere umano femmina sposato con un uomo"). Elizabeth Cady STANTON, *The Woman's Bible. A Classic Feminist Perspective*, New York: Mineola, 2002, pp. 21-22.

pesanti, accelerando così il passaggio da un'economia di tipo agricolo all'industrializzazione. Le riforme economiche del 1978 portarono a drastici cambiamenti sia sul fronte del genere che su quello della classe. Immagini di donne femminilizzate cominciarono a inondare la cultura popolare e ad essere prese a modello, il mito del lavoro manuale lasciò il posto a possibilità di carriera nel settore finanziario e dei servizi. Invertendo la rotta rispetto alla cultura neutralizzante della precedente epoca maoista, prese piede una nozione essenzializzata di femminilità, corroborata dal consumismo e dal capitalismo.<sup>6</sup>

Di fronte a tali cambiamenti e alla promozione ed esaltazione, a pochi decenni di distanza, di diverse, se non opposte, immagini della donna e del ruolo a lei attribuito, la generazione nata negli ultimi anni della Rivoluzione culturale si trovò particolarmente spaesata. Coloro che vissero in prima persona il fermento sociale e culturale causato dalla transizione dal regime totalitario di Mao Zedong all'apertura capitalistica voluta da Deng Xiaoping si trovarono d'un tratto assalite dalla varietà della moda e dell'abbigliamento e da ideali femministi stranieri che, soprattutto negli anni Novanta, iniziarono a prendere piede con il fiorire di associazioni e organizzazioni non governative straniere dedicate alla diffusione del femminismo occidentale. Allo stesso tempo, subirono il riaccendersi di alcuni valori patriarcali come la sottomissione e l'oggettificazione del corpo e la pressione sociale del matrimonio in quanto sicurezza economica in un mondo del lavoro divenuto spietato e competitivo.

Questa tesi nel primo capitolo si avvale di un approccio storico che tenta di ripercorrere le tappe dell'evoluzione della condizione femminile in Cina dalla fine dell'Ottocento agli anni Novanta e restituire così le immagini che si sono date della donna in quasi un secolo di importanti sviluppi sociali, politici ed economici che hanno determinato altrettanti sviluppi nei costumi, nelle abitudini, nel lavoro, nella famiglia, nella moda, nella letteratura e nell'arte. Il secondo capitolo, concentrandosi sugli anni Novanta e in particolare sull'evento più significativo di questo periodo per il tema qui affrontato, la Quarta Conferenza Mondiale sulle donne di Pechino del 1994, approfondisce le modalità di ricezione del femminismo occidentale in Cina, i suoi limiti e le critiche avanzate nei confronti del suo atteggiamento colonizzatore, che ha imposto su esperienze locali un punto di vista globale. Attraverso un parallelismo tra l'azione del patriarcato e quella del colonialismo si evidenzia come il patriarcato ha plasmato in modo prescrittivo la donna, rendendola un riflesso dei desideri dell'uomo e a esso l'ha resa subordinata. Sia gli uomini che le donne sono intrappolati in una rete di millenarie determinazioni culturali di una complessità che è praticamente inanalizzabile: non siamo in grado di parlare di "donna" più di quanto possiamo parlare di "uomo"

---

<sup>6</sup> Angela Xiao WU, "The Making of 'Made-in-China Feminism'", in *Sixth Tone*, 2019, <https://www.sixthtone.com/news/1004744>, 01-05-2023.

senza scoprirci all'interno di un teatro ideologico in cui la moltiplicazione delle rappresentazioni, immagini, riflessioni, miti, identità, trasforma continuamente, deforma, l'ordine immaginario di ogni persona e, preliminarmente, rende ogni concettualizzazione nulla e vuota.<sup>7</sup> Allo stesso tempo anche il colonialismo e l'universalità etnocentrica hanno plasmato immagini fittizie e parziali dei paesi colonizzati. Il femminismo occidentale in particolare ha definito e giudicato le vite delle "altre" non occidentali attraverso il metro della vita delle donne occidentali di classe media, incarnazione perfetta dell'emancipazione femminile compiuta, a vari livelli, attraverso la mobilitazione sociale, la militanza politica o la lotta per i diritti.

Con questa premessa e questo interesse per la creazione di immagini, l'elaborato intende esaminare nel terzo e quarto capitolo l'operato di donne che a loro volta hanno prodotto immagini di sé e di altre con i mezzi e la sensibilità dell'arte. In particolare, si analizzano i casi di cinque artiste, le cui opere sono state accomunate dai critici per la distintiva intensità e delicatezza con cui avrebbero trattato temi propri dell'esperienza femminile nel mondo moderno, come l'amore, la sessualità in gioventù e nell'età matura, la maternità, la malattia, i rapporti con gli altri. Alcune di loro hanno portato alla ribalta forme d'arte trascurate come il ricamo e la ceramica e hanno popolato i loro lavori di personaggi femminili familiari, inventati o ispirati da persone reali (madri, bambine, prostitute), altre hanno utilizzato il proprio corpo per veicolare un messaggio. In contrasto con il declino dell'uso della *performance* da parte di molti artisti uomini che si sono invece rivolti a mezzi più commerciali, tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila si assistette a un numero crescente di artiste donne in Cina che creava arte con il corpo. Rappresentare, mostrare e rivendicare il corpo femminile erano strategie per consolidare la presenza politica delle donne all'interno dell'industria culturale e del sistema di creazione di valori.<sup>8</sup>

Xiao Lu 肖鲁 (1962), He Chengyao 何成瑶 (1964), Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018), Lin Tianmiao 林天苗 (1961), Yin Xiuzhen 尹秀珍 (1963), hanno raggiunto il prestigio e il successo economico negli anni Novanta, grazie alla globalizzazione del mercato dell'arte e alla mondializzazione delle istanze del femminismo, divenuto, da movimento politico sorto in un preciso contesto geografico e rivolto all'inizio a una specifica classe di donne bianche, la chiave interpretativa delle motivazioni che avrebbero spinto – ovunque e comunque – le donne a fare arte. Eppure, sarebbe riduttivo stabilire che tutta l'arte creata da artiste debba definirsi parte del movimento artistico femminista.

Quasi tutte loro, pur avendo preso parte a rassegne e mostre internazionali che le hanno

<sup>7</sup> Hélène CIXOUS, *La Jeune Née*, Parigi: Catherine Clément, 1975, pp. 200-211.

<sup>8</sup> Monica MERLIN, "Gender in Chinese Contemporary Art", in *Tate Research Centre Asia*, 22 febbraio 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/event-report-gender-chinese-contemporary-art>, 10-05-2023.

canonizzate entro questo movimento, sono caute nel riconoscersi in tale definizione o addirittura la rifiutano, ritenendo l'insistere sul genere la causa di un acuirsi delle differenze tra uomini e donne e di ulteriori discriminazioni. Si è potuto constatare l'esistenza di un pensiero comune secondo cui la lente femminista può diventare opprimente se rischia di appropriarsi dei prodotti culturali che osserva senza scorgervi nient'altro, nelle risposte di queste artiste alle interviste condotte dalla ricercatrice Monica Merlin durante il suo periodo di ricerca post-dottorato presso il Tate Research Centre: Asia nel 2013-2014. Secondo Melissa Chiu, curatrice, direttrice dell'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington DC e autrice specializzata sulla diaspora degli artisti cinesi contemporanei, qualsiasi tentativo di collocare le donne asiatiche in un contesto femminista totalmente occidentale sarebbe un atto di pirateria postcoloniale.<sup>9</sup> Etichettare le artiste asiatiche come femministe significa sottometerle alla narrazione occidentale che ignora le loro specifiche tradizioni culturali. Questo approccio favorisce il presupposto che la condizione femminile sia universale e omogenea, che tutte le donne a livello globale condividano gli stessi tipi di problemi ed esperienze, indipendentemente dal contesto. Quando il femminismo occidentale tenta di annidare la pratica delle artiste asiatiche sotto la sua bandiera, e quando le femministe occidentali bianche si arrogano il diritto di parlare a nome delle artiste provenienti dai paesi dell'Asia orientale, di fatto le spogliano della loro voce. Allo stesso tempo, sarebbe errato negare la dimensione della femminilità – vissuta ed espressa soggettivamente – delle opere di queste artiste; non si renderebbe giustizia alla loro volontà di auto-rappresentazione.

Dopo aver individuato le ragioni per respingere il femminismo, nelle conclusioni si discute la possibilità di una terza via, più aperta e inclusiva, che tenga conto delle varie istanze e inviti a una riflessione più accurata sul linguaggio.

---

<sup>9</sup> Melissa CHIU, Benjamin GENOCCHIO, *Asian Art Now*, New York: The Monacelli Press, 2010, p. 112. Melissa Chiu, nata a Darwin nel 1972, ha studiato a Sydney, dove ha conseguito una laurea in arti visive presso la University of Western Sydney e poi un master in management delle arti presso il College of Fine Arts della University of New South Wales. In seguito, ha concentrato la sua ricerca di dottorato sulla diaspora cinese. È membro del consiglio di amministrazione dell'Association of Art Museum Directors, dell'American Alliance of Museums e della Museum Association of New York. Fa inoltre parte del comitato consultivo fondatore della USC American Academy in Cina e ha partecipato ai comitati consultivi delle Biennali di Gwangju e Shanghai.

# 1. UN PERCORSO PER IMMAGINI ATTRAVERSO L'EVOLUZIONE DELLA QUESTIONE FEMMINILE IN CINA

## 1.1 Il complemento: la divisione sessuata dei ruoli nella società tradizionale confuciana

La donna cinese premoderna ci appare, nell'immaginario occidentale, come una figura docile e sottomessa, una semianalfabeta relegata all'interno delle mura domestiche e dedita esclusivamente ai lavori di casa, succube dei genitori prima del matrimonio e successivamente asservita alla volontà di un marito-padrone. A riprova del suo assoggettamento, l'uomo le avrebbe imposto la dolorosa pratica della fasciatura dei piedi per soddisfare le sue perversioni sessuali a scapito della salute e della possibilità di movimento della consorte.

L'approccio ostile di molti studiosi nei confronti di quest'usanza diffusa, così come gli stereotipi elencati, sono in parte frutto di una mistificazione del passato e di radicati pregiudizi. Narrazioni negative spesso non coincidono con il prisma della realtà storica. In effetti, l'inasprimento delle condizioni di vita femminile è avvenuto in epoca relativamente tarda, con differenze regionali e soprattutto di classe poiché gli stili di vita legati a determinate professioni, influivano in diverso modo sul grado di isolamento della donna. La stessa consuetudine dei *guojiao* 裹脚 o meglio noti come "gigli dorati" – i minuscoli piedi ottenuti con la deformazione artificiale delle dita – si è diffusa in larghi strati della popolazione solo a partire dall'ultimo periodo Ming (1368-1644) ed è stata portata agli eccessi nel XVII secolo durante l'ultima dinastia Qing (1644-1911).<sup>10</sup> L'atteggiamento revisionistico di alcuni storici ha portato alla luce aspetti inesplorati di questa moda, non riconducibili alla sola sfera dell'*eros* e dell'estetica, ma legati alla coscienza del proprio rango, all'esaltazione del corpo femminile e del lavoro manuale, a una ritualità privata tramandata per generazioni.<sup>11</sup> Fermo restando, dunque, che molte convinzioni avverse sono figlie di riletture a posteriori che applicano griglie interpretative del nostro tempo e del nostro mondo (l'Occidente) a contesti profondamente diversi, è innegabile che la donna cinese sia stata oggetto di forti discriminazioni in una società fondamentalmente patriarcale, patrilocale e patrilineare.<sup>12</sup> L'unità fondativa del tessuto sociale era il nucleo familiare – e da qui si origina l'ideale tuttora vivo che l'interesse della comunità sia da anteporre a quello degli individui – a cui le donne dovevano

---

<sup>10</sup> WANG Ping, *Aching for Beauty: Footbinding in China*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 32.

<sup>11</sup> Si vedano i contributi sull'argomento di Dorothy KO, *Cinderella's Sisters. A Revisionist History of Footbinding*, Los Angeles: University of California Press, 2005; Laurel BOSSEN, Hill GATES, *Bound feet, Young hands. Tracking the Demise of Footbinding in Village China*, Stanford: Stanford University Press, 2017.

<sup>12</sup> Tamara JACKA, Andrew B. KIPNIS, Sally SARGESON, *Contemporary China. Society and Social Change*, Cambridge: University Press, 2013, pp. 27-28.

dedicarsi in qualità di figlie o mogli. Salvo poche eccezioni, non partecipavano alla vita pubblica, mentre il mondo esterno dell'interazione e della politica era spazio d'azione privilegiato degli uomini.<sup>13</sup> Sebbene nelle famiglie più povere le donne avessero maggiore ingerenza e occasioni di uscire ed entrare in contatto con altri abitanti del villaggio, era prassi condivisa precludere loro l'accesso alle professioni e quindi la possibilità di provvedere al proprio sostentamento. Alle radici dei meccanismi di subordinazione viene individuato il confucianesimo, che codificò una rigida divisione sessuale dei ruoli a livello sociale e impose il rispetto di norme, fra cui le *sancong side* 三從四德: le Tre Obbedienze (al padre, al marito, ai figli maschi in caso di vedovanza) e le Quattro Virtù (conoscere il proprio posto nel mondo, parlare poco e con attenzione, curare la propria persona per risultare gradevole allo sposo, gestire la casa con sollecitudine). Nel *Lienü Zhuan* 列女傳 (*Biografie di donne esemplari*), raccolta di profili di donne virtuose e improbe da emulare e riprovare, Liu Xiang (77-6 a.C.) già menzionava tali precetti, ma è il *Nü jie* 女誡 (*Precetti per le donne*) di Ban Zhao (circa 45-116 d.C.) il primo manuale pensato esclusivamente per l'educazione femminile.<sup>14</sup> La diffusione dei testi era limitata alle classi colte e agiate, ma i contenuti riuscirono comunque a penetrare efficacemente tra il popolo grazie a un vasto repertorio folkloristico di leggende e ballate edificanti.<sup>15</sup> Secondo Ban Zhao, gli insegnamenti da impartire alle ragazze non dovevano riguardare le sole faccende domestiche: oltre alle tecniche della tessitura e della preparazione dei cibi, non era invisa l'acquisizione di competenze di contabilità (la frugalità era uno

---

<sup>13</sup> SHEN Yifei, "Feminism in China. An Analysis of Advocates, Debates and Strategies", in *Friedrich Ebert Stiftung in Asia*, 2016, <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/china/12947.pdf>, 13-05-2020.

<sup>14</sup> Liu Xiang era il figlio di un discendente del fratello minore del fondatore della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.). Com'era consuetudine per i figli di nobili e dignitari ricevette il primo incarico ufficiale a corte a dodici anni e presto cominciò a distinguersi per l'abilità letteraria e per la propensione per l'occulto e il portentoso. Tra le varie opere che portò a compimento, spicca il lavoro di collazione e catalogazione dei testi della biblioteca imperiale e la compilazione di raccolte di aneddoti moraleggianti. Nel 16 a.C. presentò all'imperatore quello che ad oggi è il suo testo più famoso: il *Lienü Zhuan*. Questo volume mirava a codificare i ruoli della donna e a favorirne l'edificazione morale attraverso una galleria ideale di sintetici ritratti dedicati a figure di spicco vissute in età imperiale. Mentre i primi sei libri presentano donne che si sono particolarmente distinte negli ambiti assegnati, a volte fino al punto di sacrificare la propria vita, il settimo libro è dedicato alla categoria di "concubine dissolute". Oltre che dai presupposti dottrinali e formativi forniti dai Classici, la necessità della sottomissione femminile era giustificata anche dalle teorie etiche e cosmologiche di Dong Zhongshu (c. 179-104 a.C.) secondo cui "il sovrano è *yang* e i sudditi sono *yin*; il padre è *yang* e i figli sono *yin*; il marito è *yang* e le mogli sono *yin*". Per ulteriori approfondimenti si veda Riccardo FRACASSO (a cura di), *Liu Xiang. Quindici donne perverse. Il settimo libro del Lienü Zhuan*, Vicenza: Angelo Colla Editore, 2005, pp. 8-22.

<sup>15</sup> Ban Zhao è venerata come patrona della filologia e della letteratura femminile. Figlia di due intellettuali imperiali che parteciparono alla compilazione dello *Hanshu* 漢書, un classico della storiografia cinese che copre il periodo della dinastia Han occidentale, ricevette un'ottima istruzione e riuscì a portare a compimento l'opera del padre e del fratello, morto prematuramente, sulla base dei loro appunti; inoltre, le venne chiesto di occuparsi dell'erudizione della futura imperatrice e delle concubine imperiali. L'opera che maggiormente la identifica è il *Nü jie*, un manuale di ammonizioni alle giovani fanciulle, una raccolta di consigli sul comportamento da adottare per sopravvivere nella famiglia del marito. Rimasta vedova in giovane età decise di osservare rigidamente le norme rituali e non si risposò. Scrisse il primo commento illustrato al *Lienü Zhuan*. Per un inquadramento sulla sua opera principale si consiglia BAN Zhao, *Nü jie (Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile)*, tr. e cura di Lisa Indraccolo, Torino: Einaudi, 2011.

dei valori da coltivare per far prosperare la casata). Inoltre, presso le famiglie più agiate, alle femmine era scoraggiato l'insegnamento del sapere puramente speculativo, ma non della letteratura, della storia e della poesia. In età adulta la madre avrebbe dovuto svolgere un'importante funzione civilizzatrice, poiché sarebbe stata sua prerogativa guidare i figli nella crescita e istruirli sulle norme del vivere civile.<sup>16</sup> Anche abbracciando la teoria che il confucianesimo legittimò lo squilibrio tra i sessi, si deve tuttavia operare una distinzione tra il pensiero delle origini e quello di epoca imperiale, responsabile di aver estrapolato alcune nozioni dai testi classici per combinarle in formule di condotta.<sup>17</sup> Se è vero che il femminismo, concetto proveniente dall'estero, è stato importato nel paese proprio in seno ai movimenti progressisti anti-confuciani dei primi anni del Novecento, è ben dopo la morte di Confucio che fu teorizzata la disuguaglianza tra i due principi cosmici *yin* 阴 e *yang* 阳.<sup>18</sup> In Cina il modo di intendere i rapporti tra i due sessi maschile e femminile, anche nelle sue espressioni più recenti, si fonda sulla dualità complementare di questi elementi, ma proprio in virtù della molteplicità di interpretazioni a cui si apre, tale dualismo venne interpretato dalle dottrine morali con una rigidità che inevitabilmente si risolse nel dominio di un polo sull'altro, travisando il vero fine ultimo del pensiero confuciano: il conseguimento di una società armoniosa attraverso il perfezionamento del singolo e la pratica delle virtù.<sup>19</sup> La coesione dell'ordine feudale era garantita da una serie di barriere nelle relazioni individuali che ostacolavano principalmente la donna, elemento nomade e drammatico, senza luogo, straniera nella famiglia di adozione, soggetta a una serie di autorità e disciplinata dalla suocera. Il matrimonio sanciva l'ingresso della ragazza nel clan e siglava il contratto domestico basato sulla compravendita di giovani spose. La stessa ritualità dell'unione e del fidanzamento, con l'attraversamento delle rispettive soglie, il trasporto della fidanzata, il silenzio reverenziale dei coniugi e la prima notte di nozze alla presenza dei cortei di parenti, mette in scena l'idea di distanza nella famiglia contrattuale (fig. 1).<sup>20</sup> Il confinamento nella casa era rafforzato dall'ossessione per la castità e per l'allontanamento da sguardi indiscreti, ma soprattutto era conseguenza naturale della mancanza di

---

<sup>16</sup> BAN Zhao, *Nijie (Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile)*, tr. e cura di Lisa Indraccolo, Torino: Einaudi, 2011, p. 37.

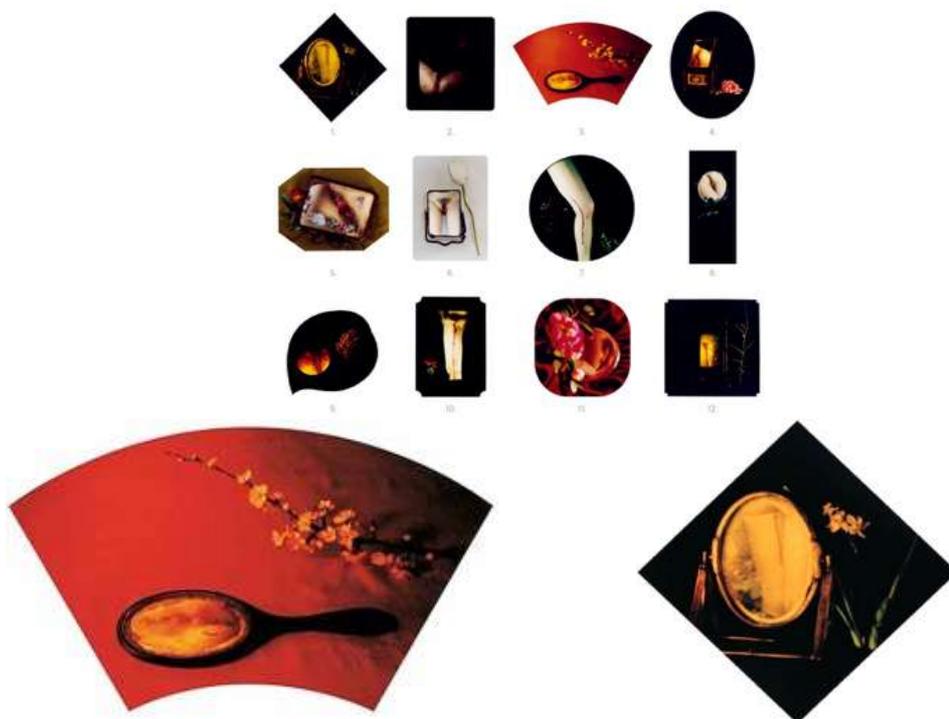
<sup>17</sup> Keith KNAPP, "Sancong side (Threefold obedience and four virtues)", in Yao Xinzhong (a cura di), *Encyclopedia of Confucianism*, Oxon: Routledge, 2015.

<sup>18</sup> Zou Yan (305 d.C.- 240 d.C.) è ritenuto il filosofo più rappresentativo della Scuola dello Yin e Yang, un concetto che descrive forze opposte ma interconnesse. Nella cosmologia cinese, l'universo si crea da un caos primario di energia materiale, organizzato nei cicli dello *yin* e dello *yang* e formato in oggetti e vite. Lo *yin* è il principio ricettivo e lo *yang* quello attivo, che si manifesta in tutte le forme di cambiamento e differenza, come il ciclo annuale (inverno ed estate), il paesaggio (ombra a nord e luminosità a sud), l'accoppiamento sessuale (femmina e maschio), la formazione di personaggi maschili e femminili e la storia sociopolitica (disordine e ordine). Stephan FEUCHTWANG, *Religions in the Modern World: Traditions and Transformations*. New York: Routledge, 2016, p. 150.

<sup>19</sup> Robin R. WANG, "Dong Zhongshu's Transformation of 'Yin-Yang' Theory and Contesting of Gender Identity", *Philosophy East and West*, vol. 55, n. 2, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005, pp. 209-231.

<sup>20</sup> Julia KRISTEVA, *Des Chinoises*, Parigi: Editions des femmes, 1974, p. 67.

indipendenza economica. In una società dove la terra era il fondamento del sistema produttivo ed ereditare proprietà non era consentito alle donne, è chiaro come il sesso del possidente fosse quello dominante. Tra gli altri diritti non reciproci vi era l'impraticabilità del divorzio, concesso invece all'uomo nel caso in cui la moglie non avesse adempiuto ai suoi doveri. Neppure in caso di morte prematura del marito il legame con la famiglia di lui poteva spezzarsi, anzi un eventuale secondo matrimonio era sgradito, mentre egli avrebbe ottenuto l'immunità se avesse fatto ricorso alla violenza o al delitto per adulterio.<sup>21</sup> Ovviamente il prestigio femminile era direttamente proporzionale alla capacità di generare un erede maschio, pertanto nei ceti più abbienti si tollerava la pratica del concubinaggio, con il risultato che la competizione per l'attenzione del capofamiglia spesso sfociava in intrighi e gelosie.



**Figura 1**

Chen Lingyang, *Twelve Flower Months*, 1999-2000, 12 fotografie a colori, dimensioni variabili, christies.com

Nel romanzo del XVI secolo *Jin Ping Mei* 金瓶梅 i rapporti che legano le sei mogli del ricco mercante Qing Ximen e le manovre per ottenere i suoi favori sessuali costituiscono il fulcro della narrazione. In questo classico della narrativa poco apprezzato dai commentatori seicenteschi, che intimavano alle donne di non leggerlo poiché incapaci di una lettura critica, la passione è il movente principale delle lotte interne alla casa e l'elemento che definisce psicologicamente i personaggi.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Elisabeth CROLL, *Feminism and Socialism in China*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1978, pp. 13-29.

<sup>22</sup> Il titolo del *Jin Ping Mei* (*Fiore di pruno in vaso dorato*) è in realtà intraducibile, poiché formato dai caratteri presi dai nomi delle tre protagoniste femminili. È un romanzo anonimo in cento capitoli in lingua vernacolare, stampato per

La tavolozza di personaggi femminili presentata mostra quanto ampia sia la gamma di sentimenti mossi dalla ragione di un ambiente imprigionante, in cui la contesa per la benevolenza e la protezione dell'uomo è all'ordine del giorno. A ognuna di esse, nell'epilogo, spetta un destino conforme al comportamento avuto in vita: la morte per aver ordito inganni e tradimenti, un figlio, una serena vecchiaia.<sup>23</sup> Non a caso, nella lingua cinese scritta il carattere per la parola “pace” mostra una sola donna posta al di sotto del radicale “tetto” (*an* 安) a suggerire che la tranquillità si trova nelle case in cui sono assenti le rivali (fig. 2).<sup>24</sup>



**Figura 2**

Liu Zheng, *The Four Beauties*, 2004, stampa digitale, 98.4x200 cm, M+ Collection, Hong Kong, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/the-four-beauties-2012658/>

Pochi luoghi offrivano rifugio dalla quotidianità: le donne, escluse da numerose cerimonie religiose al di fuori dei riti ancestrali legati al focolare, spesso si rivolgevano al buddhismo e alla venerazione della divinità protettrice *Guanyin* 观音 per trovare conforto.<sup>25</sup> La solitudine e la mancanza di

---

la prima volta durante il periodo Wanli (1572-1620). Benché l'ambientazione sia quella di una città dello Shandong nel XII secolo, sono chiari i riferimenti all'epoca Ming. Il romanzo descrive dettagliatamente le macchinazioni economiche e politiche del farmacista e mercante Qing Ximen e le sue relazioni con le mogli, amanti e concubine. La condotta immorale di questo personaggio sfocia nella sua prematura e orribile morte, dopo la quale la famiglia è distrutta. La vita seguente degli altri personaggi consiste nel fare i conti con il proprio passato: per questo il tema cardine del romanzo è ritenuto essere il meccanismo della retribuzione buddhista, che ad ogni azione, compiuta in modo consapevole, fa corrispondere un effetto positivo, negativo o neutro. Un altro elemento caratteristico dell'opera è il contenuto erotico esplicito, che ne ha vietato a lungo la lettura. Dal XX secolo ha ricevuto valutazioni positive anche a livello internazionale. Wilt IDEMA, Lloyd HAFT, *Letteratura cinese*, a cura di Marco Ceresa, Venezia: Cafoscarina, 2000, pp. 242-243; Edoarda MASI, *Cento capolavori della letteratura cinese*, Macerata: Quodlibet, 2009, p. 327.

<sup>23</sup> DING Naifei, *Obscene Things. Sexual Politics in Jin Ping Mei*, Durham: Duke University Press, 2002, p. 14.

<sup>24</sup> CROLL, *Feminism and Socialism...*, cit., p. 30.

<sup>25</sup> *Guanyin* è la resa cinese del termine sanscrito *Avalokiteśvara*, nome del *bodhisattva mahāyāna* della misericordia. In India questa divinità aveva sembianze maschili, mentre in Cina, forse perché le virtù della compassione e della pietà erano legate alle donne, assunse gradualmente fattezze femminili. Un'ulteriore ipotesi riguardo le motivazioni di questo “cambio di sesso” lo associa al sesso prevalente nei suoi accoliti, ossia le donne. Nonostante la pratica religiosa buddhista e l'accesso ai templi fosse in molte regioni precluso alle donne, in epoca Ming e Qing, *Guanyin* era la divinità femminile più conosciuta e adorata. Per un'illuminante analisi sulle modalità in cui le donne, in forma privata, si

coscienza della propria oppressione lasciarono i paradigmi familiari tradizionali immutati fino ai primi anni del XX secolo, ma alcuni fattori esterni ne misero in discussione gli equilibri: l'introduzione dell'oppio in Cina, ad esempio, costituì per molti uomini un motivo d'evasione permanente, costringendo le donne ad assumere un ruolo più attivo nell'amministrazione casalinga.<sup>26</sup> Prime forme di associazionismo spontaneo al femminile sorsero in concomitanza con sollevamenti popolari contro l'operato dell'impero, quali la Rivolta dei Taiping (1844-1864) e quella dei Boxer (1899-1901).<sup>27</sup> Quest'ultima, dovuta al malcontento per i trattati ineguali voluti dall'Impero britannico e all'avversione per l'intrusione straniera negli affari interni, anticipò la crisi della dinastia Qing sollevando un tema destinato a intrecciarsi con la questione femminile: l'emancipazione del paese dal colonialismo e la transizione alla modernità. Racconti popolari esaltavano le gesta delle cosiddette *Lanterne Rosse* (*Hong deng zhao* 红灯照), un comparto militare collaterale al movimento dei Boxer, formato da giovani nubili con il compito di curare i feriti e provvedere ai rifornimenti di cibo e armi, attribuendo loro persino poteri magici.<sup>28</sup> Ben lungi dalle descrizioni misticheggianti, questi esperimenti di rivolta portatori di ideali egualitari, furono repressi nel sangue, restando dei casi isolati che non contribuirono in modo significativo alla liberazione della donna. Si dimostrarono senz'altro più incisive le organizzazioni contro la fasciatura dei piedi promosse da intellettuali radicali come Kang Youwei (1858-1927) e Liang Qichao (1873-1929), che portarono nel 1902 all'emanazione del decreto di abolizione di questa

---

rivolgevano a Guanyin, anche rappresentandola artisticamente, si noti il volume di LI Yuhan, *Becoming Guanyin. Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, New York: Columbia University Press, 2020.

<sup>26</sup> Sheila ROWBOTHAM, *Women, Resistance and Revolution*, Harmondsworth: Penguin Books, 1974, p. 215.

<sup>27</sup> L'impatto con l'Occidente deteriorò progressivamente le condizioni di vita di larghi strati della popolazione e il governo si dimostrò incapace di reagire alle difficoltà. A proteggere gli interessi dei più deboli erano le società segrete, in opposizione alla dinastia mancese e spesso portatrici di ideali di egualitarismo economico fra i sessi. La maggiore rivolta fu costituita dai Taiping, un'organizzazione paramilitare ispirata a principi di egualitarismo mistico, la cui base sociale era formata principalmente da battellieri, contadini e trasportatori della Cina centrale e sud-orientale, rovinati dallo spostamento a Shanghai del commercio internazionale. Il capo carismatico di questa insurrezione, Hong Xiuquan (1813-1863) era entrato in contatto con missionari cristiani e propugnava il mito di un nuovo Stato, il "Regno Celeste della Grande Pace" dove sarebbero stati aboliti il concubinaggio e la fasciatura dei piedi (non praticata dalla minoranza Hakka a cui apparteneva). Anche tra i ranghi della setta alle donne potevano essere garantite posizioni di responsabilità. Similmente, le donne parteciparono con determinazione alla rivolta dei Boxer, nata più tardi a causa del malcontento per la crisi del settore agricolo e artigianale dovuta alla concorrenza dei prodotti occidentali. Il nome deriva da un'approssimativa traduzione inglese della denominazione che i membri si davano, con riferimento alle arti marziali praticate. Le donne erano organizzate in reparti militari chiamati "Lanterne", il cui colore variava a seconda dell'età e dello status, ciascuno dei quali aveva compiti precisi di spionaggio, sabotaggio, cura dei feriti. Il movimento era caratterizzato inizialmente da un forte spirito xenofobo e rispecchiava la reazione degli strati rurali contro l'espansione imperialista giapponese. Si fece quindi promotore della difesa della tradizione cinese, nell'ambito della quale venivano valorizzate numerose credenze di tipo magico e popolare; gli adepti credevano ad esempio di possedere talismani in grado di renderli invulnerabili. Per ulteriori approfondimenti si veda Mario SABATTINI, Paolo SANTANGELO, *Storia della Cina*, Roma: Laterza, 2005, pp. 533-549.

<sup>28</sup> ONO Kazuko, *Chinese Women in a Century of Revolution, 1850-1950*, tr. e cura di Joshua A. Fogel, Stanford: Stanford University Press, 1989, p. 49.

pratica.<sup>29</sup> Anche se va riconosciuto il peso dell'interferenza degli intellettuali maschi nella concessione di maggiori diritti alle donne, il cambiamento più significativo si verificherà con la riforma della scuola e con l'inclusione delle studentesse. Solo l'accesso al sapere consentirà l'assimilazione di nuove idee e l'articolazione di una voce personale e collettiva.

## 1.2 La studentessa rivoluzionaria: le riforme nel sistema educativo e la militanza di inizio Novecento

Nel 1903 Jin Tianhe (1873-1947), un intellettuale liberale e attivista politico, pubblicò a Shanghai *Nüjie zhong* 女杰钟, un trattato riconosciuto e apprezzato come manifesto del femminismo cinese e diffuso con il titolo inglese *The Women's Bell*, con un riferimento all'immagine della campana per sottolineare la necessità di aprire gli occhi davanti al problema della donna. Nella prefazione egli contrappone la sua esistenza miserevole con quella di un'ideale controparte occidentale, esprimendo un desiderio di emulazione nei confronti della classe dominante europea tipico del senso di inferiorità provato dagli uomini cinesi del tempo.<sup>30</sup> He-Yin Zhen (circa 1884-1920), pensatrice poco nota e fondatrice del giornale anarco-femminista *Tianyi* 天義 (*Natural Justice*) è tra le prime lettrici e commentatrici del testo di Jin. Scrisse in una critica del 1907:

Chinese men worship power and authority. They believe that Europeans, Americans, and the Japanese are civilized nations of the modern world who all grant their women some degree of freedom. By transplanting this system into the lives of their wives and daughters, by prohibiting their practices of footbinding, and by enrolling them in modern schools to receive basic education, these men think that they will be applauded by the whole world for having joined the ranks of civilized nations. [...] I am inclined to think that these men act purely out of a selfish desire to claim women as private property. [...] This is what I call "men's pursuit of self-distinction in the name of women's liberation."<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Negli ultimi decenni del XIX secolo si fece pressante l'esigenza di un riesame globale della tradizione classica per avere la possibilità di salvare la nazione da una totale alienazione. Il rinnovamento dei testi moderni trovò una cassa di risonanza negli scritti di Kang Youwei, filosofo e politico, che promuoveva ideali democratici e una società basata su istituzioni comunitarie, libera dalla corruzione e dall'oppressione dei più deboli. Nel 1891 aprì una scuola a Guangzhou ed ebbe per discepolo Liang Qichao che, per seguire i suoi insegnamenti, rifiutò la carriera mandarinale. Questi entrò in politica fondando un giornale insieme al suo maestro in cui reclamava un regime parlamentare, l'uguaglianza tra i sessi, l'apertura di scuole per le donne e l'abolizione della fasciatura dei piedi, supportando le associazioni nate a tal proposito. Anne CHENG, *Storia del pensiero cinese. Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*, tr. e cura di Amina Crisma, Torino: Einaudi, 2000, pp. 661-666.

<sup>30</sup> Lidia H. LIU, Rebecca E. KARL, Dorothy KO (a cura di), *The Birth of Chinese Feminisms. Essential Texts in Transnational Theory*, New York: Columbia University Press, 2013, pp. 1-3.

<sup>31</sup> L'autrice è più conosciuta dagli storici cinesi come He Zhen, ma preferiva firmare i suoi articoli come He-Yin Zhen, inserendo il cognome di sua madre da nubile. Come chiarisce nel suo "manifesto femminista", comparso sul giornale anarco-femminista *Tianyi*, il cognome ha un'importanza cruciale nella definizione della sua identità di donna. Il giornale fu pubblicato grazie ai fondi della Società per il Recupero dei Diritti delle Donne e al sostegno del marito di He

In effetti, lo sviluppo del femminismo in Cina, diversamente dal caso europeo, si è contraddistinto in un primo tempo per l'azione di personalità isolate prevalentemente maschili, che si sono prese carico di queste battaglie in quanto intimamente legate al processo di ammodernamento della nazione, avvenuto tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. A livello di coinvolgimento di massa non è mai esistito un equivalente del movimento delle suffragette. Parimenti, come sostiene la studiosa di letteratura Amy Dooling, la definizione di femminismo in senso stretto, inteso come lotta per la parità e per la liberazione sessuale, non è applicabile al contesto cinese, non esaurendone la complessità e la peculiarità di saldare una stretta connessione tra nazionalismo e condizione femminile.<sup>32</sup>

*The Women's Bell* denunciava la necessità di garantire alle donne l'accesso all'istruzione e alle professioni, il diritto di possedere proprietà e la libertà di scegliere il coniuge, perché solo così sarebbero riuscite a incarnare quella virtù pubblica necessaria per sottrarre la Cina al colonialismo occidentale e all'arretratezza rispetto al mondo moderno, guidando la famiglia come esempio. Pur non avendo ancora tracciato in modo nitido le fattezze della "donna nuova", Jin implicitamente suggeriva una similitudine con la figura di "grande madre della nazione", forse ispirato da un'equazione simbolica in voga durante la Rivoluzione Francese, enunciata in un passo del saggio *A Vindication of the rights of women*, scritto da Mary Wollstonecraft (1759-1797) nel 1792: "se i bambini devono essere educati fin da piccoli a comprendere il vero principio del patriottismo, la loro madre deve essere una patriota".<sup>33</sup> Filosoficamente, Jin riteneva che i diritti delle donne appartenessero alla sfera dei diritti umani naturali (il termine *nüquan* 女权 probabilmente è apparso in Cina intorno al 1900, nella traduzione di un trattato di Herbert Spencer e in un articolo sulla filosofia di John Stuart Mill), ma la loro affermazione imponeva altresì l'adempimento di doveri morali civili.<sup>34</sup>

L'idea di rinascita della nazione aveva permeato la riflessione e l'attivismo delle *élites* politiche e intellettuali, sullo sfondo di una realtà in cui povertà e ignoranza, specialmente nelle vaste zone rurali, si combinavano con un potere centrale in disgregazione e con l'incombenza

---

Zhen, Liu Shippei (1884-1919), e fu attivo dal 1907 al 1908 a Tokyo. Parte del manifesto è tradotto in inglese come "On the Question of Women's Liberation" in LIU, KARL, KO (a cura di), *The Birth of Chinese Feminisms...*, cit., p. 60.

<sup>32</sup> Amy DOOLING, *Women's Literary Feminism in Twentieth Century China*, New York: Palgrave, 2005, p. 28.

<sup>33</sup> Citato in Joan JUDGE, "Talent, Virtue and the Nation: Chinese Nationalisms and Female Subjectivities in the Early Twentieth Century", *The American Historical Review*, vol. 106, n. 3, Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 767. Antesignana del femminismo, nel suo libro sostenne, contro la prevalente opinione del tempo, che le donne non erano inferiori agli uomini per natura, ma che era la diversa educazione a loro riservata a porle in una condizione di inferiorità. Per la biografia completa dell'autrice si faccia riferimento a Roberta Adelaide MODUGNO, *Mary Wollstonecraft. Diritti umani e Rivoluzione Francese*, Roma: Rubbettino, 2002, pp. 11-53.

<sup>34</sup> Dorothy KO, WANG Zheng (a cura di), *Translating Feminisms in China*, "Gender and History", vol. 18, Oxford: Blackwell Publishing, 2007, pp. 22-30.

dell'invasione coloniale dovuta all'apertura forzata dei porti commerciali e dei distretti occidentali su clausola del Trattato di Nanchino (1842). Il Trattato di Nanchino fu una sommaria intesa di pace tra l'Impero Qing e l'Impero britannico, per porre fine alla guerra scatenatasi in seguito alla commercializzazione dell'oppio in Cina, un traffico molto redditizio per i britannici ma deleterio per le ripercussioni sulla salute dei cinesi. Oltre alla cessione dell'isola di Hong Kong, al risarcimento in denaro per danni di guerra, all'ammnistia nei confronti dei soldati inglesi, l'intesa diede alla Cina una nuova struttura di rapporti esteri e commerciali marittimi che si sarebbe mantenuta per quasi un secolo. Anche se il paese riottenne l'autonomia tariffaria doganale negli anni Venti, l'extraterritorialità non venne meno formalmente fino al 1943.<sup>35</sup>

A pochi anni di distanza da questa prima dura disfatta scoppiò il primo conflitto Sino-giapponese per il controllo della Corea. La guerra, culminata in una pesante sconfitta militare nel 1895, sarebbe diventata il simbolo della degenerazione e dell'indebolimento della dinastia Qing e avrebbe confermato la decadenza del sistema sino-centrico che fino ad allora aveva regolato i rapporti tra i paesi dell'Asia Orientale. Al volgere del secolo la Cina era delegittimata dal suo ruolo di guida: dilaniata da rivolte interne, impoverita dai conflitti internazionali e culturalmente ancorata a principi antiquati. Il governo Meiji (1868-1912) era riuscito a imporre un riordino dell'esercito giapponese avvalendosi dei consigli di tecnici europei e adottando le loro tecniche costruttive aveva creato un'efficiente flotta. Per questo motivo la fine della prima guerra Sino-giapponese fu accompagnata dalla percezione che la superiorità del nemico derivasse dal potere centralizzato, dal senso di unità e dall'aver abbracciato la moderna scienza e tecnologia.<sup>36</sup>

Anche un giovane conservatore come Yuan Shikai (1859-1916) osservava che l'introduzione dell'insegnamento di discipline occidentali nei curricula scolastici e l'ammissione delle donne erano provvedimenti da prendere urgentemente per porsi al pari dei vincitori.<sup>37</sup> Queste e altre proposte, come la revisione degli esami imperiali per limitare gli effetti dell'indottrinamento dell'apparato burocratico, costituirono il fulcro di alcune riforme concrete avanzate all'imperatore Guangxu nel 1898 per tentare di sollevare l'immagine della Cina nel contesto internazionale. Il

---

<sup>35</sup> Il Trattato di Nanchino fu una convenzione tra l'Impero britannico e l'Impero dei Qing che pose fine alla prima guerra dell'oppio (1839-1842), scoppiata perché gli inglesi avevano aperto il mercato cinese all'oppio proveniente dall'India e i cinesi in risposta avevano inasprito i divieti sul commercio della sostanza. Fu il primo dei cosiddetti "trattati ineguali" perché le condizioni erano evidentemente a svantaggio dei cinesi. Si prevedeva di modificare la struttura del commercio estero in vigore dal 1760 e di concedere agli inglesi di insediare i propri consoli in alcuni porti. Inoltre, si acconsentiva a cedere in perpetuo l'isola di Hong Kong per offrire ai mercanti un porto dove scaricare le merci. John A. G. ROBERTS, *A History of China*, Basingstoke: Macmillan, 1999, pp. 325-327; Guido SAMARANI, *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino: Einaudi, 2004, pp. 9-10.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>37</sup> Fondatore della Nuova Armata, emerse dalla rivoluzione del 1911 come presidente provvisorio della Repubblica, dopo che Sun Yat-sen gli cedette la carica. La sua visione centralistica e autoritaria lo portò tra il 1913 e il 1914 a sciogliere tutti i partiti politici (a cominciare dal partito nazionalista) e il parlamento, ponendo le basi per il tentativo di restaurazione imperiale che fallì tuttavia a causa dell'ampia opposizione e della sua morte nel 1916. *Ibid.*, p. 415.

gruppo dei riformisti, guidato da Kang Youwei (1858-1927) non disponeva di una base sociale sufficientemente ampia, perciò bastò il rigetto da parte dell'aristocrazia mancese per porre fine al breve esperimento (chiamato infatti "Riforme dei Cento giorni"). Nella dura repressione portata avanti dall'imperatrice vedova Cixi (1835-1908), molti attivisti furono arrestati e condannati a morte, altri riuscirono a fuggire in Giappone, continuando l'attività rivoluzionaria clandestina che di lì a poco, nel 1912, avrebbe causato la rivoluzione e la fine della dinastia.<sup>38</sup> Il suo intervento non riuscì a fermare la tendenza alle trasformazioni istituzionali e la pressione dei repubblicani, che ormai prevalevano sui monarchici dalle idee moderate. Le brevi riforme ebbero comunque un impatto notevole sul mondo dell'istruzione: a vantaggio delle donne l'impresa modernizzatrice fu portata avanti attraverso la creazione di scuole femminili, la modifica delle materie e l'assegnazione di borse di studio per l'estero.

Le prime scuole cinesi femminili furono finanziate dalle donazioni della nobiltà e rispecchiavano il modello di quelle aperte dai frati missionari, accogliendo donne di ogni età. Situate vicino ai centri urbani più sviluppati per attirare un maggior numero di iscritte, proliferarono principalmente a Shanghai, data la sua natura cosmopolita. In città furono fondate ben dodici scuole tra il 1901 e il 1907.<sup>39</sup> Quantunque l'attività fosse circoscritta e i contenuti dell'insegnamento fossero scevri da programmatiche dichiarazioni femministe – priorità assoluta era conferita alla salvezza nazionale – la crescente consapevolezza delle donne sfociò inavvertitamente in un movimento solido, con base istituzionale e con una rete tale da rendere rapidissima la diffusione di idee. Infatti, gli stessi istituti patrocinavano le riviste, luogo essenziale di dibattito. La stampa periodica divenne molto popolare: sebbene queste riviste avessero spesso vita breve e la loro circolazione fosse limitata alla scarsa percentuale di alfabetizzati, furono un canale di comunicazione molto importante per restituire traduzioni di testi stranieri sulla condizione delle

---

<sup>38</sup> In Cina, nella seconda metà del XIX secolo, la classe dirigente mancese era al suo interno divisa in due fazioni: quella conservatrice, ancorata alla tradizione e chiusa all'influenza dell'Occidente, e quella progressista, propensa a modernizzare e – in una certa misura "occidentalizzare" – il paese. A questa seconda fazione apparteneva anche Cixi, che sosteneva la necessità di un'occidentalizzazione della Cina, ma entro certi limiti. Cixi, inizialmente concubina dell'imperatore Qing Xianfeng, era salita al potere grazie a un colpo di stato. Dopo aver ripreso la reggenza e aver giustiziato gli esecutori delle riforme, si ritrovò coinvolta nella Rivolta dei Boxer. Nel 1900 incoraggiando i rivoltosi contrari al colonialismo, che all'apice delle loro azioni uccisero circa 100 civili non cinesi e minacciarono le legazioni straniere a Pechino, si guadagnò l'ira degli stranieri che la destituirono. Catturata da una coalizione di truppe, Cixi fu costretta a fuggire dalla città e ad accettare umilianti condizioni di pace. Tornata a Pechino nel 1902, iniziò finalmente ad attuare molte delle innovazioni che erano state annullate nel 1898, attese quasi vent'anni prima di avviare la costruzione di ferrovie, perché temeva che l'opera potesse turbare il riposo dei defunti; ostacolò inoltre la nascita di fabbriche tessili, perché avrebbero tolto lavoro alle donne. Ella era d'altronde consapevole che ogni riforma avrebbe suscitato l'opposizione di buona parte del popolo, della nobiltà e dei funzionari di governo, fondamentalmente avversa ai "barbari" occidentali. Amy MCKENNA, "Cixi", in *Encyclopaedia Britannica*, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Cixi>, 23-04-2023.

<sup>39</sup> Charlotte L. BEAHAN, "Feminism and Nationalism in the Chinese Women's Press, 1902-1919", *Modern China*, vol. 1, n. 4, Los Angeles: Sage, 1975, p. 381.

donne in Europa e America. Il primo *magazine* concepito interamente dalle donne per le donne fu il *Nü xuebao* 女学报 (*Chinese Girl's Progress*) edito da Chen Xiefen (1883-1923), istituttrice presso la Scuola Patriottica femminile di Shanghai, che aprì la strada a numerosi altri periodici e giornali (*Zhongguo xin nüjie zazhi* 中国新女杰杂志, *Xin nüzi shijie* 新女子世界, *Xin nüjie* 新女杰, *Beijing nübao* 北京女报) che si avvalevano con disinvoltura di concetti relativamente nuovi quali: *tianfu renquan* 天府人权 (diritti naturali), *nannü pingdeng* 男奴平等 (uguaglianza tra uomo e donna), *huifu nüquan* 恢复女权 (riappropriazione dei diritti della donna).<sup>40</sup> Ancora prima di diffondersi in Cina, molti giornali furono prodotti a Tokyo, sede di organizzazioni rivoluzionarie degli attivisti cinesi esiliati, come la celebre *Tongmenghui* 同盟会 di Sun Yat-sen (1866-1925), futuro fondatore della Repubblica di Cina.<sup>41</sup> Il Giappone costituiva il modello più prossimo di nazionalismo vincente e il governo Meiji aveva esternato grande interesse per il confronto culturale dopo la guerra; pertanto numerosi programmi di scambio furono attivati e le donne che aderirono ebbero l'occasione di intessere relazioni con le società segrete.<sup>42</sup> A spiccare per profondità di pensiero e abilità oratoria, Qiu Jin (1875-1907), iscrittasi alla scuola femminile diretta da Utako Shimoda (1854-1936) a Kojimachi dopo essere fuggita da un matrimonio infelice, fece uso della sua abilità politica per sostenere l'uguaglianza dei sessi di fronte alla causa, di fatto ribaltando la centralità del ruolo sociale del "materno" magnificata da Jin Tianhe.<sup>43</sup> Scriveva così in un componimento poetico, infiammato dalla retorica e dai riferimenti al coraggio di Giovanna d'Arco:

We want our emancipation! / For our liberty we'll drink a cup, / Men and women are born equal. / Why should we let men hold sway? / We will rise and save ourselves, / Ridding the nation of all her shame. / In the steps of Joan of Arc, / With our own hands we will regain our land.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> MA Yuxin, *Women Journalists and Feminism in China, 1898-1937*, New York: Cambria Press, 2010, pp. 27-57.

<sup>41</sup> Formatosi a Hong Kong come medico, fu presto coinvolto nelle attività rivoluzionarie anti-mancesi. Fondatore della *Tongmenghui* e del partito nazionalista, fu tra i primi a concepire l'idea della democrazia in Cina. Vinta la rivoluzione del 1911, restò presidente della Repubblica per pochi mesi perché il governo fu rovesciato da un colpo di stato militare. La sua morte prematura lo rese un mito: è considerato un patriota sia nella Repubblica Popolare Cinese sia a Taiwan. SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, cit., p. 414.

<sup>42</sup> Julia F. ANDREWS, SHEN Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012, pp. 28-31.

<sup>43</sup> Utako Shimoda è la fondatrice di quella che oggi è nota come l'Università delle Donne di Jissen. Figlia di una famiglia di samurai fedeli agli imperatori Meiji, ricevette un'istruzione di prestigio e fu una poetessa nota a corte. Nel 1879, a causa della malattia del marito, divenne istituttrice privata per sostentarsi. Dopo la morte di questi si dedicò completamente al lavoro di educatrice e viaggiò in Europa. Fu allieva di Jigoro Kano, l'ideatore del Judo e infatti credeva che alle donne dovesse essere impartita anche l'educazione fisica oltre al sapere speculativo. JUDGE, "Talent, Virtue and the Nation...", cit., p. 780.

<sup>44</sup> Qiu Jin nacque presso una famiglia nobile originaria del Zhejiang. Fu cresciuta in modo non convenzionale – sapeva andare a cavallo e usare la spada - e viaggiò molto per seguire il padre, che aveva ottenuto una carica di segretario a Taiwan. Un momento di svolta della sua vita fu il matrimonio combinato con Wang Zifang, un giovane di discendenza rispettabile. Si trasferirono entrambi a Pechino nel 1903, lei fu particolarmente esposta a influenze straniere e movimenti anti-mancesi. L'insofferenza nei confronti della vita da moglie la portò ad abbandonare la famiglia e a

Al pari dell'eroina medievale, Jin era disinvolta nell'indossare abiti maschili e abile nelle discipline sportive come l'equitazione e le arti marziali (figg. 3,4). A queste, tornata in patria, dedicò un corso nella scuola di educazione fisica che aprì a Shaoxing, pensata come un campo d'addestramento militare per ragazze. Come molte altre compagne si lanciò nel giornalismo indipendente, dando alle stampe *Baihua bao*, un giornale in lingua vernacolare.<sup>45</sup> Prima di essere giustiziata per accusa di cospirazione contro la monarchia, le sue vicende si intrecciarono con quelle di Cai Yuanpei (1868-1940), oggi ricordato come il più importante filantropo e pedagogo dell'epoca, nonché fondatore dell'Accademia Sinica e primo rettore dell'Università di Pechino. L'interpretazione condivisa dagli accademici è che egli agì da principale fautore dell'educazione paritaria e aperta a ragazzi e ragazze all'università; tuttavia, il suo ruolo è stato di recente messo in discussione, poiché prese posizioni oscillanti tra conservatorismo e modernismo e in merito al genere il suo discorso non fu privo di contraddizioni.<sup>46</sup>



**Figura 3**  
Jiang Caiping, *Qiu Jin*, 1992, inchiostro su carta, 290x290 cm, National Art Museum of China (NAMOC), Pechino, awarewomenartists.com



**Figura 4**  
Wang Gongyi, *Passion*, dalla serie "*Qiu Jin*", 1980, xilografia, 60x56.5 cm, Oxford University, Ashmolean Museum, Oxford, awarewomenartists.com

Formatosi all'università di Leipzig, dov'era esposto alle teorie filosofiche tedesche e alla storia

---

trasferirsi in Giappone nel 1904, dove entrò a far parte di numerosi gruppi rivoluzionari. Rientrata in Cina nel 1906, per un breve periodo insegnò in una scuola femminile di Shanghai e pubblicò un giornale. Fu arrestata e decapitata dalle autorità mancesi per attività contro la dinastia. Per la biografia si faccia riferimento a: FAN Hong, J.A. MANGAN, "A Martyr for Modernity: Qiu Jin, Feminist, Warrior and Revolutionary", in *Freeing the Female Body. Inspirational Icons*, Londra: Frank Cass, 2005, pp. 27-54.

Per il testo riportato: Florence AYSCOUGH, *Chinese women, Yesterday and Today*, New York: Da Capo Press, 1975, p. 143.

<sup>45</sup> JUDGE, "Talent, Virtue and the Nation...", cit. p. 790.

<sup>46</sup> Yuen Ting LEE, "Active or Passive Initiator: Cai Yuanpei's Admission of Women to Beijing University (1919-20)", *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. 17, n. 3, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 279-299.

dell'arte, abbandonò gli studi per diventare Ministro dell'Istruzione del governo repubblicano nel 1912 e si fece promotore di un metodo formativo che privilegiava l'estetica alla tecnica, credendo fermamente che l'allenamento del gusto del bello costituisse un esercizio di virtù superiore all'acquisizione di nozioni militari. Arricchì i programmi scolastici con insegnamenti teoretici e ispirò un'intera generazione di artisti e artiste, postulando la separazione dell'arte da ogni fine utilitaristico.<sup>47</sup> A questo spirito di rinnovamento fecero da contraltare una certa renitenza all'abbandono dell'etica confuciana e opinioni convenzionali riguardo al nubilato e agli obblighi familiari.

In generale, la Cina nemmeno dopo la fondazione della prima repubblica era pronta a mettere in discussione la tradizionale divisione tra sfera pubblica e privata. Gli atteggiamenti ambigui di Cai erano approvati dalla maggioranza e ciò fu palesato quando emerse la questione del suffragio femminile. Non appena l'Assemblea Nazionale fu costituita a Guangzhou, i suoi membri parvero concordi nel progetto di attribuire il voto alle donne e di includerle come parte della costituente. Questo momentaneo entusiasmo scemò presto e quando fu chiaro che nella discussione sui temi della Costituzione provvisoria alcun cenno sarebbe stato fatto riguardo all'estensione del suffragio, alcune militanti occuparono il Parlamento e organizzarono comizi per attirare su di sé l'attenzione dell'opinione pubblica straniera. Senza supporto, le dimostrazioni di piazza cessarono e il movimento iniziò a dissolversi. Le grandi aspettative che avevano accompagnato i successi rivoluzionari furono subito spazzate via dal colpo di stato militare guidato da Yuan Shikai (1859-1916) nel 1913. Le stesse istituzioni democratiche create dal partito nazionalista (*Guomindang* 国民党) furono minate dall'interno da parte dell'opposizione conservatrice. Molti detrattori ritenevano che l'ingresso delle donne in politica avrebbe turbato gli equilibri sociali e avuto ripercussioni nella stabilità delle relazioni familiari. Nel frattempo, si era innescato un meccanismo impossibile da invertire: la comparsa delle donne nel sistema produttivo.

Rimaste ai margini degli scontri per il voto, le operaie da tempo combattevano su un campo diverso per le loro rivendicazioni, organizzando serrate e sabotaggi dei macchinari nelle fabbriche. La crescita delle industrie manifatturiere in Cina era stata possibile grazie a investimenti stranieri e alla ricerca di forza lavoro a basso costo, così che molte famiglie povere impegnavano le proprie figlie ai proprietari di cotonifici e filature di seta, sperando di poter garantire loro un salario e una vita dignitosa. Il prezzo da pagare in questo scambio ineguale era un carico di lavoro massacrante. Insieme ai minatori e ai portuali, le operaie del settore tessile costituivano ormai la principale categoria della manodopera non qualificata e una delle poche che osò scioperare per migliorare le

---

<sup>47</sup> ANDREWS, SHEN, *The Art of Modern China...*, cit., pp. 30-31.

proprie condizioni.<sup>48</sup>

### 1.3 L'icona: moda e riviste metropolitane nella Shanghai degli anni Venti

In uno studio pionieristico pubblicato nel 1967, Fernand Braudel descriveva la moda come una prerogativa della storia d'Occidente, contrapponendovi l'India, la Cina e l'Islam, civiltà di istituzioni immutate dove il costume non si era mai evoluto nel tempo. In questi paesi l'abbigliamento sembrava legato a consuetudini e funzionalità più che all'ornamento, o perlomeno tale era la percezione degli osservatori stranieri.<sup>49</sup> Senza volersi soffermare sulle motivazioni di questa mancata comprensione, è innegabile che l'irruzione delle donne nella sfera pubblica in Cina ebbe ripercussioni sul loro aspetto fisico evidenti a ogni commentatore. Qiu Jin non fu l'unica a vestire i pantaloni: le lavoratrici li portavano abitualmente per praticità e il completo occidentale maschile si diffuse tra le giovani studentesse come manifesto di parità rispetto ai colleghi, in alternativa all'uso di nascondere la propria figura fasciandosi il seno con strisce di stoffa. L'esposizione di forme sinuose era causa di costante umiliazione nel tentativo di acquistare credibilità professionale, mentre un corpo androgino era un biglietto da visita più discreto. Anche i tessuti pesanti e gli strati che componevano l'abito in voga tra le donne di alto rango dovettero essere abbandonati per agevolare la mobilità – sia in senso letterale sia figurato – mantenendo comunque un carattere di sobrietà. Ogni provincia disponeva dei suoi dispositivi per sottrarre alla vista le forme del corpo e il cambiamento nello stile degli indumenti indossati esternamente fu la diretta conseguenza dell'adozione di questa biancheria fasciante. Come rileva la scrittrice Zhang Ailing in una cronistoria della moda in Cina, il *qipao* 旗袍, la veste di derivazione mancese caratterizzata dal colletto alto e dall'abbottonatura diagonale (fig. 5) si fece via via più sagomato ed elegante dal 1920, anche se una linea di severa condotta promossa dal Guomindang come "Movimento Vita Nuova" e impersonata da Song Meiling (1898-2003), moglie del generale Chiang Kai-shek (1887-1975) promuoveva un taglio più austero e dignitoso.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> CROLL, *Feminism and Socialism...*, cit., pp. 70-78.

<sup>49</sup> Fernand BRAUDEL, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. 1400-1700*, Parigi: A. Colin, 1967, p. 231.

<sup>50</sup> Chiang Kai-shek assunse la guida del Guomindang dopo la morte di Sun Yat-sen e guidò la spedizione militare per riunificare la Cina contro i signori della guerra che si erano spartiti il potere dopo il breve tentativo di restaurazione dell'Impero da parte di Yuan Shikai. Uscitone vittorioso, lanciò numerose campagne per favorire una rinnovata unità ideologica del paese sotto il segno della moralità neoconfuciana. Una di queste fu il Movimento Vita Nuova, sapientemente orchestrato insieme alla moglie, che promuoveva ideali di decoro, disciplina e dignità e invitava la popolazione a condurre una vita nel rispetto delle quattro virtù. ZHANG Ailing, "A Chronicle of Changing Clothes", tr. Andrew F. Jones, in Tina Maichen, Paola Zamperini (a cura di), "East Asian Clothing System in the Modern World", *Positions: Asia critique*, vol. 11, n. 2, Durham: Duke University Press, 2003, pp. 427-441.



**Figura 5**

Liu Jianhua, *Obsessive Memories*, 2001, porcellana dipinta, 31x42x36.5 cm, M+ Sigg Collection, Hong Kong, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/obsessive-memories-2012609/>

Il conservatorismo del partito nazionalista, che intendeva riportare l'attenzione sul valore del destino biologico delle donne dopo un periodo di contestazione, fu però fautore inaspettato di azioni in controtendenza, giacché per il compimento di tale destino le incoraggiava a praticare attività sportiva. L'incentivo allo *sport* trovava la sua giustificazione nell'educazione paramilitare antimperialista che i nazionalisti volevano estendere a tutta la popolazione. Inoltre, credevano fermamente che madri sane avrebbero generato futuri cittadini sani. Con esso, tuttavia si diffuse l'utilizzo di abiti comodi, leggeri, che lasciavano scoperte le curve naturali, a scapito di indumenti lunghi e costrittivi: una moda più lasciva fu l'esito inconsapevole delle campagne conservatrici. Dopo aver dimostrato un iniziale entusiasmo per la linearità e il monocromo dei motivi Art Déco, le riviste cinesi, suggestionate dalla ricchezza concettuale e dalla gamma di colori di quelle occidentali, avevano adottato nuovi tipi di immagini ben più persuasive e accattivanti. Sfruttando il potenziale delle tecniche di stampa fotografica e della carta resistente che era stata introdotta con la rilegatura industriale, ingaggiavano grafici per riprodurre sulle copertine e nelle pagine raffigurazioni naturalistiche in grado di catturare le lettrici.<sup>51</sup> Accanto a scene di madri, bambini e studentesse, con l'enfasi data al benessere fisico comparvero ritratti di fanciulle atletiche in canotta e pantaloncini che lasciavano intravedere molta pelle scoperta, colte nel gioco del tennis o a fare acrobazie.<sup>52</sup> A partire dagli anni Venti ci fu un aumento considerevole di atlete donne ammesse ai Giochi dell'Estremo Oriente tenuti a Shanghai nel 1921 e alle Olimpiadi di Osaka nel 1923.<sup>53</sup> L'invocazione alla bellezza naturale e al potenziamento muscolare non solo incitava le donne allo

<sup>51</sup> Julia ANDREWS, "Persuading with Pictures. Cover Art and The Ladies' Journal (1915-1931)" in Michel Hockx, Joan Ju, Barbara Mittler (a cura di), *Women and the Periodical Press in China's Long Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 21-22.

<sup>52</sup> Antonia FINNANE, *Changing Clothes in China. Fashion, History, Nation*, New York: Columbia University Press, 2008, pp. 151-153.

<sup>53</sup> Ellen JOHNSTON LAING, *Selling Happiness. Calendar Posters and Visual Culture in Early Twentieth-Century Shanghai*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004, p. 218.

sport e a coltivare *hobby* all'aria aperta – prima di allora le attività fuori dalla casa erano inconcepibili – ma invertiva nuovamente le tendenze, invitando ad accorciare gli orli del *qipao* e a segnarne in modo più definito il punto vita. In merito alla lunghezza della gonna e delle maniche si originò una vera e propria polemica, al punto che vari funzionari locali proposero di metterlo al bando nelle loro giurisdizioni.<sup>54</sup> Le forme, precedentemente nascoste, dovevano essere ora valorizzate, così la *brassière* all'occidentale, che sosteneva senza comprimere, subentrò al seno fasciato insieme a molti altri capi d'ornamento, dai bolero con le maniche a sbuffo alle stole di pelliccia e ai cappellini.

Una parentesi così estesa riguardo al vestire e alla cura dell'aspetto fisico potrebbe sembrare inappropriata in questa sede, in cui si tenta di ricostruire l'evoluzione dell'attivismo femminile per la parità, ma la definizione della bellezza è invariabilmente connessa ad interessi politici e rientra nelle azioni di controllo e coercizione della donna nella società. Di fronte alla minaccia della commercializzazione del corpo e del predominio delle mode occidentali, tanto il Movimento Vita Nuova quanto gli esponenti del Partito Comunista cinese (PCC), invocavano nella donna la serietà nell'impegno politico di patriota e il rifiuto di cedere alla vanità, cementando così la corrispondenza tra l'apparenza modesta e la dignità morale. Nelle piazzeforti comuniste la femminilità procace delle attrici era molto ammirata dai rivoluzionari, ma allo stesso tempo era diffuso un atteggiamento di condanna allo sfruttamento capitalista del corpo. La sua esibizione altro non era che un ulteriore aspetto dell'esistenza umiliante delle donne, costrette a barattare la propria sessualità in cambio di appoggio economico e protezione.<sup>55</sup>

Mentre varie zone del paese dal 1927 al 1950 furono segnate da uno scontro a fasi alterne tra nazionalisti e comunisti, Shanghai fu per lungo tempo un luogo di isolata stabilità, godendo dei benefici dell'influenza straniera. Per la spiccata ibridazione culturale cui era sottoposta ospitando la Concessione internazionale, la città aveva fama di luogo di perdizione.<sup>56</sup> Nonostante i locali e gli abitanti delle *enclave* conducessero vite sostanzialmente separate, la presenza degli stranieri influì materialmente sulla quotidianità dei vicini cinesi: automobili americane, luce elettrica, sigari, scarpe con il tacco, *fox-trot*, star del cinema, edifici in stile *liberty* e grattacieli furono tra gli emblemi del

---

<sup>54</sup> Antonia FINNANE, "What Should Chinese Women Wear? A National Problem", *Modern China*, vol. 22, n. 2, New York: Sage Publications, 1996, pp. 115-116.

<sup>55</sup> Hung-Yok IP, "Fashioning Appearances: Feminine Beauty in Chinese Communist Revolutionary Culture", *Modern China*, vol. 29, n. 3, New York: Sage Publications, 2003, pp. 333-334.

<sup>56</sup> La Concessione internazionale fu un'area a controllo internazionale, creata nel 1863 a seguito dell'unione delle precedenti concessioni inglesi e americane a cui si unirono altri stati. Gli insediamenti sono stati stabiliti secondo i termini del trattato di Nanchino. A differenza di una colonia, la concessione doveva originariamente rimanere territorio cinese, ma il governo Qing aveva rinunciato alla propria sovranità in cambio dell'aiuto da parte delle potenze occidentali nel sedare le rivolte interne. LI Xiaobing, *China at War. An Encyclopedia*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2012, p. 468.

passaggio a una modernità urbana accolta con fervore e agitazione al contempo.<sup>57</sup> In qualità di centro dell'industria tessile e cinematografica, le regole della moda erano dettate dalle attrici e i sarti shanghaiensi erano rinomati per l'innovazione e la velocità con cui adattavano e replicavano i modelli degli abiti dei film per immetterli sul mercato. Nel ritratto della misteriosa dama Miss L (fig. 6), il dipinto più noto della pittrice Guan Zilan (1903-1986), l'eterogeneità dello stile è evidente: nella resa pittorica vi sono reminiscenze di autori occidentali – in particolare di Henri Matisse, evocato nei colori sgargianti e nelle pennellate vigorose – ma a colpire maggiormente è l'abbigliamento elaborato della signora, i gioielli preziosi, il taglio di capelli a caschetto simile a quello sfoggiato dalla stessa autrice e l'insolito dettaglio del cagnolino in grembo, accompagnamento inusitato nei ritratti tradizionali.<sup>58</sup> Solo di recente i particolari della vita e della carriera di Guan sono stati accertati, a seguito di un lungo periodo di oblio in cui la sua figura non era annoverata dagli storici dell'arte tra gli artisti di rilievo. Dai suoi contemporanei fu più lodata per la bellezza, come ragazza copertina di *Liangyou* 良友 (*The Young Companion*), che per il merito di aver contribuito allo svecchiamento dell'arte in Cina in quanto parte della generazione di studenti emigrati formati nelle tecniche straniere.<sup>59</sup>

Craig Clunas, che ha analizzato la mercificazione della cultura in epoca Ming in un bellissimo saggio sugli “oggetti superflui”, obietterebbe le considerazioni precedentemente espresse puntualizzando che i cinesi in passato avevano già assistito a una trasformazione dell'atteggiamento verso il consumo dei beni di lusso. A costituire la novità nella logica mercantile nelle decadi 1920 e 1930 fu tuttavia la pervasività della propaganda al consumatore, sotto forma di cartelloni, inserzioni

---

<sup>57</sup> Leo Ou-fan LEE, *Shanghai Modern: the Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Harvard: Harvard University Press, 1999, pp. 4-5.

<sup>58</sup> Guan Zilan fu un'artista di discendenza Cantonese, nota anche come Violet Kwan, attiva a Shanghai tra il 1920 e il 1930. Ricevette un'istruzione sincretica, sia confuciana che occidentale, e affascinata dal Post-impressionismo si iscrisse al Dipartimento di Arte Occidentale della Zhonghua Yishu Daxue. Dopo il diploma nel 1927 il suo mentore Chen Baoyi la incoraggiò a studiare in Giappone. Durante il soggiorno di tre anni alla Tokyo Culture University seguì le lezioni di Arishima Ikuma (1882-1974) e Okaga Kiden (1892-1972), il primo interessato allo stile di Paul Cézanne, il secondo appassionato di fauvismo. Rientrata in Cina nel 1930, divenne insegnante all'Istituto d'Arte di Shanghai, dove continuò la pratica fauvista fino al 1940. Dal 1950 sperimentò anche la pittura realista, ma gradualmente smise di dipingere per ragioni politiche fino allo scoppio della Rivoluzione culturale. LIAN Duan, “Narrativizing Western Influence and Chinese Response in the Modern Era”, in Massimo Leone, Bruno Surace et al., *The Waterfall and the Fountain. Comparative semiotics essays in Contemporary Arts in China*, Aprilia: Aracne, 2019.

<sup>59</sup> Julia ANDREWS, SHEN Kuiyi, *A Century In Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth Century China*, catalogo della mostra (Guggenheim Museum SoHo, 6 febbraio – 24 maggio), New York: Guggenheim Museum Publications, 1998, pp. 174-175. *Liangyou* è considerato il più influente periodico illustrato degli anni Venti. Pubblicato in cinese e inglese a partire dal febbraio 1926, cessò di essere prodotto nel 1945, anche se più volte si è tentato di reintrodurlo. Sono stati pubblicati 174 numeri mensili, inclusi alcuni speciali. Trattava di numerosi argomenti seguendo una linea imparziale. È particolarmente significativo perché tramite la sua ricchezza visuale e di contenuti offre agli studiosi la possibilità di comprendere la natura cosmopolita della città di Shanghai. Per un'analisi approfondita si veda: Paul G. PICKOWICZ, SHEN Kuiyi, ZHANG Yingjing, *Liangyou. Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926-1945*, Leiden; Boston: Brill, 2013.

sulle riviste e calendari benaugurali distribuiti come omaggio all'acquisto.<sup>60</sup> Ideati per reclamizzare prodotti per la classe media, capitalizzando l'esperienza dell'esotismo come mescolanza di elementi popolari e d'avanguardia, queste riproduzioni a stampa non dissimulavano uno status artistico elevato ma presentavano un attributo iconografico interessante: i portatori del messaggio di modernità erano esclusivamente donne.<sup>61</sup> Qualunque fosse la sostanza più pura della modernità tanto agognata, essa era sovente distorta dall'apparenza e confusamente associata a uno stile di vita compulsivo. La seminudità nei manifesti pubblicitari e le pose delle modelle, accovacciate o sedute con le gambe accavallate, erano studiate per suggerire una disinvolta sessualità, confezionate appositamente come simbolo della trasgressione urbana. L'accostamento all'oggetto offuscava la loro individualità e le poneva al pari di merce di scarso valore. L'onnipresenza di questi soggetti nella pubblicità e l'esagerazione dei loro caratteri sensuali tradiva la soddisfazione di un piacere voyeuristico che non poteva essere proprio di un pubblico esclusivamente femminile. La medesima definizione di donna avanzata dagli intellettuali del periodo, *nüxing* 女权 (letteralmente "sesso femminile") non era un'identità condivisa, ma l'ennesimo mito del discorso nazionalista maschile anti-confuciano, e un modo per definire la categoria come "l'altro" rispetto alla centralità del maschio. Secondo la studiosa femminista Tani Barlow, non vi sono prove evidenti che le donne utilizzassero questo termine per qualificarsi. La celebrazione della Nuova Donna divenne un tropo ricorrente nei mezzi di comunicazione e presto lo stereotipo di indipendenza, glorificato dalle immagini promozionali e dalle rubriche che impartivano lezioni di fascino e portamento, oscurarono quelle che di fatto erano le condizioni poco affascinanti della maggioranza di popolazione femminile, impegnata nel lavoro da operaie e contadine.<sup>62</sup> Come già detto, il corpo era l'ambito più discusso nel dibattito sulla liberazione della donna, e il confine tra l'autodeterminazione e la compiacenza nel metterlo in mostra era liminale. I periodici, il mezzo privilegiato per narrare le trasformazioni sociali, non velavano quest'ambiguità. Le riviste femminili prodotte nel periodo repubblicano, in particolare quelle commerciali, durarono più a lungo di quelle antecedenti al 1911 ed ebbero maggiore circolazione. L'influente *Funü zazhi* 妇女杂志 (*The Ladies' Journal*), ad esempio, fu pubblicata dal 1915 al 1931 e stampata in oltre 10.000 copie per edizione.<sup>63</sup> Diversamente dalle prime, le redazioni delle riviste commerciali erano luoghi

---

<sup>60</sup> Si veda Craig CLUNAS, *Superfluous Things. Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Cambridge: Polity Press, 1991.

<sup>61</sup> Francesca DAL LAGO, "Crossed Legs in 1930s Shanghai: how 'Modern' the Modern Woman?", *East Asian History*, vol. 19, Canberra: Australia National University Press, 2000, p. 105.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>63</sup> *Funü zazhi* fu uno dei diciannove mensili pubblicati dalla Commercial Press di Shanghai e il più longevo. Il suo successo è da attribuirsi anche al fatto che, oltre a temi di carattere triviale, promuoveva per le sue lettrici un'educazione estetica. Diversamente dal suo principale competitor *Fumūshibao*, che trattava di calligrafia e arte antica,

di lavoro di genere misto, anzi gli uomini presenti erano coloro che determinavano le strategie e gli obiettivi editoriali.



**Figura 6**

Guan Zilan, *Portrait of Miss L*, 1929, olio su tela, 90x75 cm, National Art Museum of China (NAMOC), Pechino, [awarewomenartists.com](http://awarewomenartists.com)

La sinologa francese Jacqueline Nivard ha annotato giustamente che la pubblicazione di giornali per le donne fu un atto rivoluzionario: non solo la compresenza degli uomini permetteva continui scambi di vedute, ma l’editoria era un campo che si prestava alla sperimentazione di nuove modalità testuali e visive in cui esprimere il proprio pensiero.<sup>64</sup> Sebbene la facoltà decisionale maschile fosse consistente, le collaboratrici cercavano di appropriarsi dei discorsi dominanti e di risignificare i meccanismi di potere, attraverso l’adozione di alcuni espedienti di scrittura, come l’intervista diretta o una prosa espositiva che discuteva di argomenti generali partendo dall’esperienza personale. Per illustrare questa situazione di confronto, gli studiosi di letteratura si sono avvalsi della teoria di negoziazione attiva tra “l’agency” maschile e la soggettività autoriale femminile.<sup>65</sup> In filosofia, con *agency* (da qui in poi, tradotta con agentività) s’intende la capacità di un agente – persona fisica o altro soggetto, umano o qualsiasi essere vivente in generale, o anima-coscienza nella religione – di agire nel mondo in modo indipendente, di esercitare il controllo sulle proprie scelte, di produrre azioni che interessano altre entità intorno a lui.<sup>66</sup> In un

---

si occupò principalmente di tendenze moderniste. Doris SUNG, “Redifining Female Talent: ‘The Women’s Eastern Times’, ‘The Ladies’ Journal’, and the Development of Women’s Art in China, 1910s-1930s”, in Michel Hockx, Joan Judge, Barbara Mittler (a cura di), *Women and the Periodical Press in China’s Long Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 121-122.

<sup>64</sup> Citato in Paul J. BAILEY, “Chinese Women Go Global: Discursive and Visual Representation of the Foreign ‘Other’ in the Early Chinese Women’s Press and Media”, in *Nan Nü. Men, Women and Gender in China*, vol. 19, n. 2, Leiden: Brill, 2017, p. 225.

<sup>65</sup> ZHANG Yun, *Engendering the Woman Question. Men, Women and Writing in China’s Early Periodical Press*, Leiden: Brill, 2020, pp. 3-11.

<sup>66</sup> Alessandro DURANTI, *Antropologia del Linguaggio*, Roma: Meltemi, 2000, p. 453.

caso, peculiare per circostanze e tematica – che conferma come il corpo, al centro dell’attenzione mediatica, fosse oggetto dell’applicazione continua di una doppia morale, conformista in superficie e sotteraneamente indulgente – *Funü zazhi* fu una piattaforma di lancio per una minoranza femminile che aveva intrapreso una carriera nel mondo dell’arte. Il 10 aprile 1929 fu inaugurata la Prima Mostra Nazionale d’Arte, un evento espositivo senza precedenti, sorto dall’iniziativa di un gruppo di artisti affermati che intendeva mostrare al grande pubblico i frutti della moderna ricerca artistica attraverso un’antologia di oltre duemila lavori.<sup>67</sup> Tra le presenze inattese della mostra ci fu una grande quantità di dipinti di nudo, un genere non inesplorato ma assolutamente atipico nella tradizione cinese. Come afferma John Hay nel suo influente saggio *The Body Invisible in Chinese Art?* nessun pittore cinese aveva mai prodotto una rappresentazione di nudo assimilabile a quell’insieme di forme anatomicamente complesse, culturalmente determinate e investite di concetti morali che hanno costituito la base dell’arte in Occidente.<sup>68</sup> In questo senso il nudo, ma non la nudità, è assente nella storia della pittura in Cina almeno fino al volgere del XIX secolo, quando si formò una corrente che proponeva di rivitalizzare l’istruzione accademica stagnante e conservatrice con alcuni metodi importati dall’Europa, tra cui il disegno della figura dal vero.<sup>69</sup> Quando Liu Haisu (1896-1994), celebre pittore e fondatore dell’Accademia di Shanghai, avviò il primo corso con l’ausilio di modelli nudi nel 1914, fu immediatamente censurato e ancora più feroce fu la polemica che lo investì sui giornali dopo aver assunto la prima modella nel 1920 (fig. 7).<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Cai Yuanpei e Liu Haisu, divenuti rispettivamente la massima autorità amministrativa nell’ambito dell’istruzione nel 1927 e il direttore della Scuola d’Arte di Shanghai, furono gli organizzatori della Prima Mostra Nazionale d’Arte, un’esposizione ambiziosa tenutasi nel 1929 che aveva l’obiettivo di mostrare i risultati degli artisti nei primi anni della Repubblica. Le opere vennero esposte secondo sette categorie: pittura e calligrafia, epigrafi e incisione di sigilli, dipinti in stile occidentale, scultura, architettura, arti applicate, fotografia. Nonostante le difficoltà nel far dialogare artisti provenienti da diversi contesti e con diversi approcci all’arte, la mostra ebbe una grande risonanza internazionale oltre che nazionale. Julia F. ANDREWS, SHEN Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012, pp. 64-66.

<sup>68</sup> John HAY, “The Body Invisible in Chinese Art?” in Angela Zito, Tani E. Barlow (a cura di), *Body, Subject and Power in China*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 43.

<sup>69</sup> WANG Shipu, “Review: ‘The Impossible Nude. Chinese Art and Western Aesthetics’ by François Jullien”, *China Review International*, vol. 15, n. 2, Honolulu: University of Hawai’i Press, 2008, pp. 236-237.

<sup>70</sup> Liu Haisu è riconosciuto come uno dei quattro pionieri della moderna arte cinese, anch’egli appartenente alla generazione di artisti che si formarono all’estero ed entrarono in contatto con pittori europei. All’età di quattordici anni si trasferì dal Jiangsu a Shanghai per intraprendere una formazione artistica solitaria. Qui aprì un Istituto di Belle Arti insieme ad alcuni amici e vi stabilì i primi corsi di pittura dal nudo. È noto che l’avvenimento fece infuriare Sun Chuanfang, un funzionario locale, che tentò di emettere un mandato d’arresto per Liu e chiudere la scuola. Questa, tuttavia, era situata in un’area di competenza francese sulla quale il funzionario non aveva autorità. Lo scandalo suscitato da questa controversia, che apparve in numerosi articoli di giornale, contribuì a rendere popolare l’uso di modelli nudi in Cina. PENG Lü, *A History of Art in 20th Century China*, tr. Bruce Gordon Doar, Milano: Charta, 2010, pp. 281-282.



**Figura 7**

Pan Yuliang, *Nude study*, ca. 1946, inchiostro su carta, Centre National des Arts Plastiques, Parigi, [awarewomenartists.com](http://awarewomenartists.com)

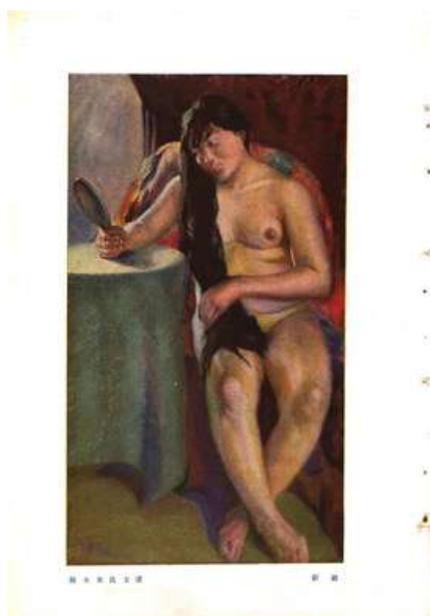
Nonostante la critica d'arte figurativa fosse condotta maggiormente da uomini e le artiste donne fossero di rado menzionate, è significativa la pubblicazione da parte di *Funü zazhi* di uno speciale dedicato alla grande mostra del 1929, con rilievo dato alle biografie delle ventiquattro pittrici partecipanti, corredate di ritratti fotografici, riproduzioni delle opere esposte e recensioni di studiosi di alto profilo. Era piuttosto raro che una rivista commerciale desse una simile copertura ad un tema di non facile comprensione anche per un pubblico colto, data la propensione dei redattori per lo stile modernista. Il primo estratto dello speciale fu scritto dall'artista Pan Yuliang (1895-1977), una delle poche donne ad aver beneficiato degli studi oltreoceano, esperienza a cui accenna nell'articolo.<sup>71</sup> Dopo essersi specializzata in Francia, dove conseguì il prestigioso Prix de Rome, e in seguito in Italia, tornò in Cina nel 1928 e ottenne da Liu Haisu un incarico di insegnante presso l'Accademia di Shanghai. Produsse un *corpus* di opere notevole per varietà di generi e formati, prediligendo i nudi femminili e la maniera impressionista, che esibì in ben cinque mostre personali.<sup>72</sup> L'immagine a colori di un suo pastello su carta intitolato *Guying* 顾影 (*Looking at one's own reflection*) è pubblicata a tutta pagina all'inizio della sezione dei dipinti: una ragazza contempla il suo volto allo specchio con vanità, si offre all'osservatore seduta, senza vestiti, ma la sua è una floridezza non provocante, tant'è che per pudicizia i lunghi capelli neri le ricadono coprendo un seno e l'inguine. La posa, con il braccio sull'addome e le gambe ingenuamente incrociate sotto la sedia, insieme allo sguardo, denotano dietro un'apparente sicurezza uno stato di lieta malinconia. Alcune recensioni

---

<sup>71</sup> Nonostante esistano varie versioni della sua biografia, è certo che Pan Yuliang fu una delle prime donne ad essere accettate all'Accademia di Shanghai – che si era appena aperta a un programma di educazione mista - dove in seguito ricoprì il ruolo di insegnante. Il suo periodo di studio coincise con le sperimentazioni sul nudo portate avanti da Liu Haisu. Nel 1922 le fu garantita una borsa di studio per la Scuola di Belle Arti di Parigi e al suo ritorno in Cina, venne organizzata una sua mostra personale con il titolo *Prima pittrice cinese nello stile occidentale*. Phyllis TEO, "Modernism and Orientalism. The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang", *New Zealand Journal of Asian Studies*, vol. 12, n. 2, 2010, pp. 65-80.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 282.

dell'epoca lo definirono il dipinto migliore dell'intera mostra (fig. 8).<sup>73</sup>



**Figura 8**

Pan Yuliang, *Looking at one self's reflection*, stampato su *Funü zazhi*

In realtà, *Funü zazhi* fin dagli esordi aveva documentato minuziosamente gli avanzamenti delle donne nell'arte: in uno degli articoli inaugurali, l'autore che aveva proposto la creazione di una rubrica riservata, sosteneva che il dono del talento femminile dovesse essere coltivato e che il giornale, avvicinando le lettrici a vari tipi di manufatti artistici, avrebbe contribuito alla loro educazione.<sup>74</sup> Un approccio del genere, benché confacente al principio confuciano dell'auto-coltivazione, non era scontato. Non serve scovare interpretazioni sottintese per commentare uno degli adagi più eloquenti e comuni in epoca Qing: “la mancanza di talento in una donna è virtù.”<sup>75</sup>

#### **1.4 Il soggetto liberato: i primi anni della Repubblica Popolare Cinese**

Zhao Guilan (1930) quando era un'operaia chimica presso la fabbrica Dalian Guoguang fu vittima di un devastante incidente dovuto all'esplosione di materiali infiammabili. Per scongiurare la distruzione di preziosi macchinari di proprietà statale rischiò la vita e perse un arto. Per questo motivo fu elogiata come lavoratrice modello e ricevuta dal presidente Mao e da altri leader del PCC

<sup>73</sup> XU Hong, “Early 20th-Century Women Painters in Shanghai”, in Jo-Anne Birnie Danzker (a cura di), *Shanghai Modern. 1919-1945*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, p. 210.

<sup>74</sup> SUNG, “Redifining Female Talent...”, cit., pp. 135-139.

<sup>75</sup> Clara WING-CHUNG HO, “The Cultivation of Female Talent: Views on Women's Education in China during the Early and High Qing Periods”, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, vol. 38, n. 2, Leiden: Brill, 1995, p. 191.

nel 1950. L'incontro è stato rappresentato da Lin Gang (1924), un giovane professore dell'Accademia Centrale di Pechino, in un'opera a olio, riprodotta a stampa, che si è aggiudicata il primo premio al concorso nazionale di *nianhua* 年画 (stampe del nuovo anno) ed è stata replicata in migliaia di copie circolanti in tutto il paese.<sup>76</sup> La consuetudine di comprare *poster* celebrativi del nuovo anno fu sfruttata come fondamento della strategia di propaganda da parte del governo dopo la fondazione della Repubblica Popolare avvenuta il 1 ottobre 1949. La popolarizzazione delle forme d'arte era uno degli obiettivi primari da raggiungere per educare le masse; adattare contenuti e soggetti nuovi a strumenti visivi già messi a punto era il metodo più immediato per imprimere ideali duraturi nella coscienza collettiva. La convivialità della scena trasmette l'interesse del capo di Stato al riconoscimento dei successi e degli sforzi del popolo e il ricevimento caloroso della signora (che con la mano destra sorregge la sinistra, ferita nell'incidente e avvolta in un guanto bianco), anche se non paragonabile a quello di un'eroina, è indicativo anche dell'atteggiamento accogliente che il partito riservò, almeno in un primo momento, nei confronti dell'intraprendenza femminile (fig. 9).



**Figura 9**

Lin Gang, *Zhao Guilan*, manifesto, xilografia a colori, 1952, 53x68 cm, Landsberger Collection, Amsterdam, [chinese posters.com](http://chinese posters.com)

Il noto slogan *Funü nengding banbian tian* 妇女能顶半边天 (“Le donne sorreggono metà del cielo”) accompagnò la rivoluzione con enfasi apparente sulla parità di genere e sul concetto

<sup>76</sup> Lin Gang nacque nella provincia dello Shandong. Formatosi all'Università di Huabei, divenne ricercatore all'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino nel 1950, specializzandosi nella pittura a olio che in seguito avrebbe insegnato nel medesimo ateneo. Nel 1954 si recò per un breve periodo in Unione Sovietica con una borsa di studio. È particolarmente noto per l'opera *Qunyinghui shangde Zhao Guilan* (*Zhao Guilan alla conferenza dei lavoratori modello*). HUNG Chang-tai, *Mao's New World. Political Culture in the Early People's Republic*, Ithaca; Londra: Cornell University Press, 2011, p. 199.

corollario di uguaglianza di diritti e doveri davanti alla nazione.<sup>77</sup> Il presidente Mao considerava l'emancipazione femminile come una forza dinamica, necessaria alla costruzione dello Stato comunista e il tempo gli avrebbe dato ragione: il lavoro delle donne si sarebbe rivelato, infatti, inestricabilmente connesso con i sacrifici per la ricostruzione economica e sociale della Cina.

Già negli anni Venti e per tutta la durata della guerra civile tra comunisti e nazionalisti, che si sovrappose dal 1937 alla Seconda Guerra Sino-giapponese, entrambe le fazioni si erano impegnate per raccogliere le energie del sopito movimento femminile e direzionarle verso una radicalizzazione politica dell'uno o dell'altro tipo.<sup>78</sup> Nel 1922, circa un anno dopo la sua istituzione, il PCC aveva creato una sezione femminile e deciso di aprire una rubrica dedicata alle donne, in seguito a una direttiva emessa dalla Terza Internazionale di Mosca.<sup>79</sup>

L'ideologia marxista-leninista aveva inciso energicamente sull'ulteriore processo di crescita dei movimenti rivoluzionari e di liberazione nazionale in Cina: molte donne avevano aderito al partito, dopo aver svolto il loro apprendistato politico a fianco delle lotte operaie delle filande. Lo spostamento dell'asse delle rivendicazioni delle operaie da richieste economiche a lotte politiche di liberazione nazionale aveva avvicinato e fuso queste ultime con i movimenti femminili di lotta – studenteschi e non – già da tempo attivi sul territorio. Nello stesso tempo, la comunanza degli ideali cinesi con quelli dei sovietici e l'apertura di un varco reazionario – la borghesia nazionale (classe sociale egemone dentro il Guomindang), allarmata dal diffondersi dell'influenza dei comunisti, aveva deciso di appoggiare i vecchi feudatari cinesi e chiedere l'aiuto degli imperialisti occidentali – avevano comportato un cambio di rotta delle battaglie femminili che, oltre ad appellarsi al sentimento patriottico, assunsero sempre più carattere di classe.

Da un'alleanza iniziale con il Guomindang, le divergenze tra i due partiti si erano inasprite fino a provocare la rottura del fronte unito, aprendo una stagione di guerre civili. Nel corso di questi scontri, culminati nel 1934 con la ritirata dell'Armata Rossa del PCC, incapace di fronteggiare la gigantesca macchina militare del Guomindang, verso le zone più interne della Cina, le donne

---

<sup>77</sup> Citato in XIN Huang, *The Gender Legacy of the Mao Era: Women's Life Stories in Contemporary China*, Albany: State University of New York Press, 2018, p. 14.

<sup>78</sup> Il conflitto iniziò, senza formale dichiarazione di guerra, con l'invasione del territorio cinese da parte dell'esercito giapponese, dopo gli eventi compresi tra l'incidente del ponte Marco Polo del 7 luglio del 1937, nei pressi di Pechino, e i combattimenti che si accesero a Shanghai l'agosto successivo. Il governo nazionalista di Chiang Kai-shek tentò di rispondere all'offensiva ma fu brutalmente sconfitto e costretto a ritirarsi nelle regioni più interne, spostando la propria capitale a Chongqing. I comunisti invece occuparono Yan'an. La risposta da parte della Cina fu penalizzata dal peggioramento dei rapporti tra forze nazionaliste e comuniste, che avrebbe portato allo scioglimento della tregua e del cosiddetto "fronte unito". Fallita ogni possibilità di accordo tra le fazioni, nella seconda fase della guerra, i comunisti sarebbero riusciti a prevalere. SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, cit., pp. 158-159.

<sup>79</sup> Nota anche come Comintern, la Terza Internazionale fu l'organizzazione internazionale dei partiti comunisti attiva dal 1919 al 1943. Suzette LEITH, "Chinese Women in the Early Communist Movement", in Marilyn B. YOUNG (a cura di), *Women in China. Studies in Social Change and Feminism*, "Michigan Papers in Chinese Studies", vol. 15, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1973, pp. 47-48.

avevano mostrato dedizione e coraggio combattendo, compiendo atti di sabotaggio, viaggiando di villaggio in villaggio per trovare cibo, individuare i nemici e soprattutto convincere i contadini ad unirsi alle forze di Mao Zedong, che aveva assunto la guida della spedizione. In questo frangente, nelle zone liberate dal PCC, in cui erano stati avviati esperimenti politici ispirati ai *soviet*, erano stati realizzati corsi d'istruzione gratuita per le contadine.<sup>80</sup> Queste ultime lavoravano la terra, rifornendo di viveri l'esercito e le città sotto il suo controllo, avevano aiutato a trasportare il materiale bellico e in cambio ricevevano lezioni di lettura e scrittura e i primi rudimenti di storia, filosofia e marxismo (fig. 10) Anche durante il conflitto sino-giapponese milioni di donne avevano partecipato attivamente alla guerra, collaborando con l'esercito e sperimentando in modo diretto il potere nelle zone liberate e controllate dal partito. Quelle che non si erano arruolate, producevano a domicilio filati e tessuti. Il conflitto bellico fu particolarmente duro: le armate popolari dirette dal PCC dovettero sopportare da un lato il peso principale della guerra contro gli invasori giapponesi, dall'altro l'estenuante dissidio interno, scatenato dalle aggressioni delle truppe nazionaliste del Guomindang alle zone liberate, che si protrasse oltre la vittoria sul Giappone sino alla capitolazione del governo antipopolare di Chiang Kai Shek. Nel 1949, all'indomani della proclamazione della Repubblica popolare cinese, dopo anni di contesa, la vittoria definitiva della rivoluzione aveva sanato l'avvio della trasformazione del vecchio mondo. Si apriva una nuova epoca nella storia secolare dei popoli della Cina, che segnava il passaggio di questo paese alle vie della trasformazione socialista sotto la guida del PCC.



**Figura 10**

Xin Liliang, *New view in the rural village*, 1953, manifesto, xilografia a colori, 53.5x77.5 cm, pubblicato dall'azienda tipografica *Sanyi yinshua gongsi (Trinity)* Shanghai, [chineseposters.com](http://chineseposters.com)

---

<sup>80</sup> Il *soviet* è una struttura assembleare finalizzata alla gestione democratica e livellata del potere politico ed economico da parte della classe operaia e contadina. I Soviet nacquero nell'Impero russo all'inizio del XX secolo e divennero fondamento costituzionale dello Stato socialista dapprima nella RSFS Russa e poi in Unione Sovietica. Analoghe strutture, sull'esempio russo e sovietico, si svilupparono successivamente anche in altri Paesi.

Il problema dell'ulteriore sviluppo dell'emancipazione femminile non poteva prescindere dal contesto di questa esperienza storica. Essa costituiva di fatto un'acquisizione fondamentale, da cui le donne sarebbero dovute partire per affrontare una nuova tappa verso la loro liberazione.<sup>81</sup>

Fino al 1980 circa, cioè all'emergere di voci dissonanti in ambito accademico e politico, il movimento delle donne in Cina sarebbe stato rappresentato in modo incontrastato dall'apposita sezione del PCC nota come Federazione Nazionale delle Donne Cinesi (All-China Women's Federation, o semplicemente ACWF). La sezione fu strutturata in modo simile ad altre organizzazioni di massa attive per la gioventù o gli operai, ramificata su tutto il territorio, ma dipendente dal Partito dal punto di vista amministrativo. La sua priorità storica era quella di mobilitare le donne, rappresentarle e agire nei loro interessi: nella pratica, una parte considerevole dei suoi sforzi era rivolta al conseguimento di obiettivi di sviluppo economico e produttivo attraverso il lavoro femminile, più che ad agire a beneficio disinteressato della categoria.<sup>82</sup> Fondamentalmente, all'interno del PCC si assistette a una progressione strategica in due fasi che, fin dagli esordi, si preoccupava di lasciare da parte le alleanze con ogni forma di femminismo progressivo, quasi a siglare un'incompatibilità di fondo tra il socialismo e il femminismo indipendente. Dapprima fu creato un reparto femminile opportunamente separato e con relativa agenda; in seguito, tutte le istanze femminili furono incorporate, e di fatto subordinate, nei movimenti di massa, in base a quanto indicato da Lenin, che reputava contro-rivoluzionaria la conversione della lotta di classe in lotta di genere.<sup>83</sup> Così facendo, in Cina sorse una contraddizione: le masse femminili che più si prestavano alla propaganda ideologica e all'organizzazione politica erano le operaie. Invece le masse femminili più numerose, le contadine, e le *élites* intellettuali più vivaci, le studentesse e le donne istruite, erano sensibili soprattutto alle difficoltà familiari, ai problemi di natura sessuale, e dunque erano più attente ai femminismi precedenti al comunismo. La linea del partito, per evitare l'insorgere di divisioni, avrebbe seguito le istanze della prima categoria.<sup>84</sup>

La teoria sul genere veicolata nei primi anni non fu semplicemente traslata dall'Europa, né creata *ex nihilo*: fu piuttosto la sintesi dei temi del femminismo del Movimento del Quattro Maggio, della critica marxista alla famiglia basata sugli scritti di Friedrich Engels (il suo testo *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* comparve in traduzione parziale intorno al 1929)

---

<sup>81</sup> Cristina CARPINELLI, "Il movimento di liberazione della donna nella Cina di Mao", in *Noi Donne*, 2008, <https://www.noidonne.org/articoli/il-movimento-di-liberazione-della-donna-nella-cina-di-mao-01594.php>, 25-04-2023.

<sup>82</sup> Ellen JUDD, *The Chinese Women's Movement Between State and Market*, Stanford: Stanford University Press, 2002, pp. 16-18.

<sup>83</sup> LEITH, "Chinese Women in the Early...", cit., p. 64.

<sup>84</sup> KRISTEVA, *Des Chinoises*, cit., pp. 106-107.

e presentava tendenze anarchiche.<sup>85</sup> Si ipotizzava che l'oppressione femminile fosse il diretto risultato della struttura della famiglia patriarcale, e di conseguenza della società su di essa fondata. La liberazione delle donne dipendeva principalmente dalla socializzazione del lavoro e dalla partecipazione al lavoro salariato: una donna non poteva realizzare il proprio potenziale produttivo senza essere alleggerita dal carico di lavoro domestico. La soluzione marxista all'onere della cura e allo sfruttamento capitalista proponeva un'economia socializzata in grado di trasferire il peso dell'assistenza all'infanzia e della gestione della casa al di fuori di essa, nel settore della pubblica assistenza.<sup>86</sup> Nonostante il partito fosse composto in prevalenza da uomini, la propensione a riflettere seriamente sulla questione femminile derivava dal coinvolgimento di molti membri, fra cui lo stesso Mao Zedong, nell'insurrezione studentesca scoppiata il 4 maggio 1919 a causa di una rinnovata insoddisfazione nei confronti della politica estera e in particolare del Trattato di Versailles, in cui i vincitori della Prima Guerra Mondiale avevano sancito la concessione di territori cinesi al Giappone. Durante quel periodo di fermento culturale si era fatta ancora più stringente l'identificazione della famiglia come l'istituzione responsabile dell'oppressione della donna e in generale della subordinazione coloniale dell'intera nazione. Interrogandosi sui progressi ottenuti all'estero, gli attivisti avevano coniato nuovi termini per parlare dell'identità femminile e delle sue conquiste – come il pronome femminile in lingua vernacolare – traducendo spesso concetti di origine anglofona. Una critica esuberante, inoltre, aveva attaccato estensivamente tutte le pratiche immorali ma socialmente accettate legate al matrimonio, come la poligamia, la prostituzione, gli abusi di potere della famiglia del marito e la pretesa di castità non reciproca.<sup>87</sup> Mao, imprevedibilmente per il lettore occidentale, fu articolista prolifico e accanito sostenitore del miglioramento della condizione femminile sotto vari punti di vista. Sempre nel 1919, in un caso di eco nazionale, aveva sfruttato un evento di cronaca nera avvenuto nella piccola provincia di Changsha per sottolineare la sua ferma opposizione ai vecchi costumi familiari: in un articolo che suscitò sgomento nell'opinione pubblica, aveva trasformato una sventurata giovane morta suicida, nota come Miss Zhao, in una martire rivoluzionaria e ne aveva dipinto l'atto estremo come grido di disperazione contro il sistema crudele dei matrimoni combinati. Tra i vari casi di suicidio femminile

---

<sup>85</sup> Gli studenti dell'università protestarono contro la debole risposta del governo cinese nei confronti del Trattato di Versailles, soprattutto per quanto riguardava la cessione della provincia dello Shandong al Giappone. Ciò che i manifestanti volevano ottenere era l'abbandono della via confuciana e l'adozione di modelli occidentali. Inoltre propugnavano la difesa della lingua popolare, l'iconoclastia, la mobilitazione e il boicottaggio delle merci giapponesi. In ambito femminista, accoglievano le istanze degli intellettuali radicali sull'uguaglianza dei sessi e l'importanza dell'istruzione. Christina K. GILMARTIN, *Engendering the Chinese Revolution. Radical Women, Communist Politics, and Mass Movements in the 1920s*, Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 30.

<sup>86</sup> Donna HARSCH, "Communism and Women", in Stephen A. Smith (a cura di), *The Oxford Handbook of the History of Communism*, Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 488-504.

<sup>87</sup> GILMARTIN, *Engendering the Chinese Revolution...*, cit., pp. 19-24.

verificatisi in quello stesso anno, Mao scelse quello di Miss Zhao per la natura pubblica e spettacolare del gesto: la ragazza si era tagliata la gola con un rasoio, nascosto nelle fasciature dei piedi, mentre si trovava nella portantina nuziale diretta alla casa del promesso sposo.<sup>88</sup>

Poiché attaccare la famiglia patriarcale significava attaccare il centro dell'economia e dell'ideologia fino ad allora vigente, la prima legislazione varata dal governo fu quella conosciuta come Legge sul Matrimonio del 1950. Si trattava più di un codice morale che un diritto: mancando di testo, precisazioni, valutazioni di casi e situazioni multiple, lasciava la porta aperta a interpretazioni e burocrazia incontrollabili. Malgrado ciò, rappresentò un cambiamento importante: abolì prostituzione e concubinaggio, sancì finalmente le modalità in cui contrarre e sciogliere un matrimonio, stabilendo che l'unione dovesse fondarsi sul mutuo consenso e sull'amore e fu il primo documento di legge a dare riconoscimento alla figura del bambino nei rapporti tra uomo e donna. Fu accompagnata da importanti campagne governative per educare il popolo nelle zone rurali, ma trovò grandi resistenze per l'attaccamento a certe usanze.<sup>89</sup> Nei villaggi non solo il divorzio, ma anche la divisione dei beni e la possibilità delle donne di disporre liberamente delle loro proprietà dopo la separazione dal marito (approvata con una dirimpente riforma della legge agraria) costituivano un oltraggio al fondamento della società contadina e avevano implicazioni negative per l'economia di prossimità. Le difficoltà nell'applicazione della legge furono tra le ragioni di un cambio di atteggiamento avvenuto già nel 1953, quando comparvero azioni di propaganda volte a incoraggiare la risoluzione delle crisi coniugali a scapito di scelte più drastiche. In aggiunta, tra i quadri femminili si diffuse la tendenza a interpretare l'autonomia concessa come libertà dai vincoli della procreazione e la richiesta di regolamentazioni più elastiche sulla contraccezione e l'aborto, argomenti ancora inconciliabili con le posizioni in difesa della maternità della dirigenza.<sup>90</sup> Con il Primo Piano Quinquennale del 1953-1957 le discussioni sulla famiglia cessarono e furono sostituite da preoccupazioni concernenti lo sviluppo industriale della nazione: prendendo spunto dal modello sovietico, vennero investiti ingenti capitali per la creazione di fabbriche, trascurando le campagne che già versavano in una situazione di instabilità.<sup>91</sup> Queste decisioni non fecero che accelerare l'aumento delle migrazioni verso le città e la conseguente diminuzione dei raccolti. In risposta al

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 25-27.

<sup>89</sup> KRISTEVA, *Des Chinoises*, cit., pp. 117-130.

<sup>90</sup> Tyrene WHITE, "The Origins of China's Birth Planning Policy", in Christina K. Gilmartin, Gail Hershatter, Lisa Rofel, Tyrene White (a cura di), *Engendering China: Women, Culture and the State*, Cambridge: Harvard University Press, 1994, pp. 255-256.

<sup>91</sup> Il piano quinquennale è uno strumento utilizzato nei paesi a economia pianificata per individuare degli obiettivi economici da raggiungere in vari settori nell'arco di cinque anni. Il primo piano fu attuato in Cina con i consigli di alcuni tecnici inviati dall'Unione Sovietica sulla base dell'esperienza russa. Prevedeva, infatti, lo spostamento del primato dall'industria leggera a quella pesante attraverso la completa nazionalizzazione e l'adozione di precise misure fiscali. In modo del tutto nuovo rispetto all'URSS proponeva altresì un progetto di redistribuzione e collettivizzazione delle campagne. Helen FOSTER SNOW, *Women in modern China*, L'Aia; Parigi: Mouton & Co, 1967, pp. 23-24.

calo della produzione agricola, il partito iniziò a ipotizzare un percorso diverso da quello russo, in grado di far progredire congiuntamente agricoltura e industria e, per realizzare tale ambizione, attuò un processo di collettivizzazione della terra che sarebbe sfociato nel disastro del Grande Balzo in Avanti.<sup>92</sup> Con la collettivizzazione e la redistribuzione dei salari, i compiti giornalieri delle donne di campagna, prima limitati all'ambito casalingo o alle poche attività manuali praticate al servizio della famiglia, si ampliarono fino ad includere il bracciantato nei campi, mettendo in discussione il principio di divisione del lavoro. I contadini erano ricompensati secondo un sistema già in vigore nelle prime cooperative sperimentate nelle aree liberate ante-1949 che contemplava l'attribuzione di "punti lavoro" dal peso variabile, a seconda delle competenze richieste da ogni mansione e dai bisogni di ciascuno.<sup>93</sup> Se il PCC propagandava equa retribuzione tra uomini e donne, nella realtà è stato spesso notato come il criterio della base oraria non fosse rispettato e quanto fosse determinante il genere della persona che svolgeva la mansione. Inoltre, se l'ingresso nel lavoro salariato garantiva alle donne una maggiore indipendenza, non estinse il vincolo al lavoro domestico che, nella pratica, divenne invisibile e non riconosciuto, almeno fino a quando non fu introdotta la socializzazione dei nidi d'infanzia e delle mense.<sup>94</sup> Con la "Risoluzione del Comitato Centrale del PCC riguardo la creazione delle comuni popolari agricole" del 1958 fu decretato un allargamento del potere d'azione delle cooperative fino a comprendere gli affari economici, militari, educativi, mirando alla piena autosufficienza. Anche in questo caso, tuttavia, la messa in atto del sistema di accudimento spettava alle donne e anzi, come riscontra acutamente Ann Kay Johnson, neppure dai quadri animati dai sentimenti più utopistici fu avanzata l'ipotesi che gli uomini potessero valicare le proprie competenze e lavorare nelle scuole o nelle lavanderie.<sup>95</sup> Le aspettative riposte sull'impegno delle contadine erano assai più alte di quelle che gravavano sulle residenti in città, per le scarse

---

<sup>92</sup> Alla fine del Primo Piano Quinquennale, Mao Zedong promosse una mobilitazione collettiva della manodopera volta a trasformare il sistema economico, fino ad allora basato sull'agricoltura, in quello di una moderna società industrializzata. Un punto fondamentale all'interno della strategia del piano fu la sostituzione delle cooperative con le comuni popolari: si trattava di dare vita a unità collettive più ampie delle precedenti, affidando loro non solo il compito di organizzare e coordinare il lavoro agricolo, ma altresì la responsabilità di compiti di amministrazione a livello di villaggio (politiche sociali, raccolta delle tasse, sviluppo dell'educazione, gestione della milizia popolare). Ogni forma di proprietà privata fu abolita e venne adottato un sistema di distribuzione secondo cui si veniva ricompensati su base pro capite piuttosto che a seconda del contributo lavorativo. Mao riteneva che il grano e l'acciaio fossero i pilastri dell'economia e ipotizzava che entro quindici anni la Cina avrebbe raggiunto l'Inghilterra nella produzione di acciaio. Per incrementarla, invitò i cittadini e i contadini a creare piccole fornaci di quartiere e a fondere scarti e rifiuti di metallo. Dopo una prima fase espansiva nel 1959 la produzione cominciò a declinare in tutti i settori. Forme di protesta si diffusero contro l'incompetenza degli amministratori e gli obblighi della vita comunitaria che, intrecciandosi con una serie di calamità naturali, decretarono la fine dell'esperimento. SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, cit., pp. 226-227.

<sup>93</sup> Delia DAVIN, *Woman-Work: Women and the Party in Revolutionary China*, New York: Oxford University Press, 1976, p. 141.

<sup>94</sup> Gail HERSHATTER, *The Gender of Memory: Rural Women and China's Collective Past*, Berkeley: University of California Press, 2013, p. 139.

<sup>95</sup> Ann Kay JOHNSON, *Women, The Family and Peasant Revolution in China*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, p. 126.

opportunità che ancora offriva il settore industriale. La ACWF si occupò maggiormente delle contraddizioni tra sfera privata e collettività che insorsero nelle campagne, cercando di sanare i conflitti coniugali emersi dopo l'estinzione della vita privata con ideali di armonia familiare e adottando misure protezionistiche per la salute procreativa delle donne.<sup>96</sup>

Secondo una tra le più ardenti sostenitrici della rivoluzione comunista, la scrittrice e medico Han Suyin (1917-2012), lo spirito d'iniziativa, incoraggiato dall'entusiasmo politico che accompagnava il piano, fu uno strumento essenziale per la liberazione delle donne, nonostante lo scollamento tra la propaganda e gli esiti fallimentari del Grande Balzo in Avanti.<sup>97</sup> Oltre alle fornaci improvvisate nei cortili delle case, stabilite in ogni comune e quartiere per produrre acciaio a partire da rifiuti e scarti di metallo, furono costruite piccole industrie autogestite da manodopera interamente femminile. In ambito agricolo, opportunamente formate sulle tecniche di aratura, semina e irrigazione, le donne si rivelarono preziose: secondo alcune stime, nella regione dello Henan, tra il 1958 e il 1960 furono responsabili di un terzo del lavoro di tutela ambientale, scavando e congegnando circa 880.000 tra stagni, bacini acquiferi e canali.<sup>98</sup> Complice al tentativo di dare dignità a questa nuova classe lavoratrice fu *Zhongguo Funü* 中国妇女 (*Women of China*), giornale ufficiale della Federazione delle donne, che ben lungi dall'essere un *pamphlet* periferico, rientra nella classifica delle quattro riviste più seguite in epoca maoista. Divenuto finanziariamente indipendente dal partito nel 1953, le sue vendite salirono rapidamente da 10.000 copie per il primo numero nel 1949 alle oltre 300.000 nel 1955 e raggiunsero quasi il milione negli anni Sessanta. Insieme ad altri strumenti divulgativi concorse alla formazione di un nuovo ordine simbolico che, grazie alla divulgazione consistente di immagini di donne contadine, spesso di etnie minoritarie, sorridenti, con in mano ortaggi, spighe di grano o strumenti da lavoro, contribuì a dare nuova dignità alla classe lavoratrice e a cambiare le gerarchie di genere, classe ed etnia.<sup>99</sup>

## 1.5 La Donna di Ferro: propaganda politica durante la Rivoluzione culturale

In Europa negli anni Settanta il divorzio, la contraccezione, la libertà sessuale attestarono un

---

<sup>96</sup> Kimberley E. MANNING, "Marxist Maternalism, Memory, and the Mobilization of Women in the Great Leap Forward", *China Review*, vol. 5, n. 1, Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2005, pp. 83-110.

<sup>97</sup> Han Suyin è il nome con cui Rosalie Matilda Kuanghu Chou, nata a Xinyang da padre cinese e madre belga, scelse di pubblicare le sue memorie in numerosi romanzi che raccontano della guerriglia tra nazionalisti e comunisti, del razzismo nei confronti degli euroasiatici, della sua professione medica esercitata in ospedali di guerra e a Hong Kong. Prefazione a Claudie BROUELLE, *La moitié du ciel. Le mouvement de libération des femmes aujourd'hui en Chine*, Parigi: Denoël Gonthier, 1973.

<sup>98</sup> CROLL, *Feminism and Socialism...*, cit., p. 261.

<sup>99</sup> ZHENG Wang, "Creating a Socialist Feminist Cultural Front: Women of China (1949-1966)", *The China Quarterly*, vol. 204, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 833-837.

crollò della famiglia. In Cina due fattori attutirono i contraccolpi dei cambiamenti sociali e ne evitarono la dissoluzione. In primo luogo, nella cultura familiare cinese prevale l'idea del lignaggio che, inanellando una successione di generazioni, sposta l'enfasi dall'asse orizzontale della relazione di coppia a quella verticale del rapporto con i figli. Da ciò ne consegue che la famiglia, intesa in Occidente, lì non sia mai esistita e che sia prevalente nell'unione coniugale il valore di garante della solidarietà intergenerazionale.<sup>100</sup> In secondo luogo, la sessualità, così centrale nelle rivendicazioni del femminismo europeo e americano e nelle contestazioni del 1968, in Cina rimase a lungo un'istanza secondaria. Agli occhi dei socialisti più convinti, la cultura capitalista del XX secolo, impostata sull'individualismo e sull'interpretazione del desiderio come simbolo di realizzazione personale e resistenza al controllo – portata avanti da filosofi influenti come Freud e Foucault – induceva in errore il femminismo. Gli uomini e le donne dei paesi occidentali si illudevano che i rapporti sessuali liberi fossero il fine ultimo della lotta per l'uguaglianza dei sessi e lì vi concentravano tutte le loro energie, dimenticandosi di anatomizzare la base dei rapporti sociali ed economici. Nella RPC la preminenza di altri discorsi rispetto al sesso non deve far pensare che questo fosse un tabù; all'opposto, come aspetto del comportamento potenzialmente sovversivo, era uno dei temi più disciplinati e la sua irreggimentazione entro i canoni della monogamia eterosessuale, pur nei suoi effetti coercitivi, era il modo più efficace per organizzare la vita degli individui, spingendoli sempre a operare nel bene della collettività. La tesi oscurantista ignora la miriade di materiali didattici istituzionali pubblicati dopo l'approvazione della Legge sul Matrimonio riguardo all'igiene, l'educazione sessuale, il piacere femminile. Paradossalmente, anche in un periodo della storia contemporanea peculiare come la Rivoluzione culturale – in cui il sesso fu effettivamente escluso dall'agenda politica del partito, il femminismo dichiarato “borghese”, la ACWF smantellata – lo Stato continuava ad approcciarsi all'amore e alla sessualità come a questioni di pubblica importanza, rinnovando la convinzione che rimuoverle dalla sfera privata fosse necessario per proteggere gli interessi delle donne. Molti indizi provano che la Rivoluzione culturale sia stata un'epoca fortemente repressiva: la rimozione di riferimenti romantici dalle pubblicazioni, l'incarcerazione degli autori che scrivevano clandestinamente di questi soggetti, le sessioni di auto-critica e censura contro coloro che erano coinvolti in relazioni extra-coniugali, le calunnie di reati sessuali rivolte ai nemici di classe.

La teoria della soppressione dell'*eros* durante la Rivoluzione culturale come frutto di una precisa orchestrazione governativa merita però di essere rettificata a favore di una visione più aperta

---

<sup>100</sup> KRISTEVA, *Des Chinoises*, cit., p.131.

in cui dell'*eros* si ammettono esperienze plurime e a tratti incoerenti.<sup>101</sup> Da innumerevoli testimonianze riportate postume, gli eventi del periodo ebbero un impatto al contempo traumatico e liberatorio sulla popolazione.<sup>102</sup> Molti dei resoconti pubblicati dopo la morte di Mao, ripuliti dalle forme di puritanesimo interiorizzato, hanno come comun denominatore un riferimento spregiudicato alla sessualità, nella sua componente più viscerale e istintuale di attacco al potere dominante. In essi sono prevalenti la rabbia per l'adolescenza sprecata e la perdita di fiducia nelle istituzioni che hanno tradito le speranze dei giovani, obbligandoli per anni a restare nelle campagne, ma raccontano anche una certa sregolatezza di costumi nel comportamento delle Guardie Rosse. Le prime nozioni sul sesso venivano apprese tramite una forma di letteratura *underground*, circolante in copie manoscritte e applicate nei lunghi periodi di peregrinazione, lontano dalla supervisione degli adulti e nella promiscuità dei campi di lavoro che favorivano gli approcci tra coetanei.<sup>103</sup> Il romanzo autobiografico della scrittrice Anchee Min (1957), *Red Azalea*, scritto in inglese e in sintonia con le richieste di un pubblico disinibito, descrive proprio la storia di un amore omosessuale, nato nell'atmosfera di ostracismo e umiliazioni dei campi di rieducazione giovanili. E' stato notato come queste memorie, filtrate attraverso un'elaborazione dei fatti a posteriori, abbiano risentito della globalizzazione mediatica che ha reso la disinvoltura sessuale praticata in Occidente (negli atti e nell'orientamento) un modello di condotta progressista.<sup>104</sup> Pertanto, se da un lato hanno fornito un ritratto della Rivoluzione culturale forse esageratamente sessualizzato, dall'altro è pur vero che esiste un rapporto di causa ed effetto tra molte delle politiche attuate dal partito – dalle campagne per reclutare la forza lavoro femminile al movimento di rieducazione dei giovani rivoluzionari – e le ripercussioni sulla sfera della sessualità, e più in generale dell'identità, percepite da un'intera generazione.

La Grande Rivoluzione Culturale Proletaria, prima di caratterizzarsi come una mobilitazione ideologica, fu lanciata da Mao Zedong nel 1966 per riprendere il comando del Partito e dello Stato, dopo che la sua direzione era stata messa in discussione dal fallimento del Grande Balzo in Avanti. Le epurazioni degli avversari politici furono mascherate dal pretesto di voler restaurare l'ortodossia marxista-leninista, di cui ritenne di essere il depositario. Espresse il suo pensiero in un'antologia di aforismi intitolata *Mao Zhuxi Yulu* 毛主席语录 conosciuta all'estero come *Libretto Rosso*, distribuito inizialmente ai soldati dell'Esercito di Liberazione e presto divenuto materia di

---

<sup>101</sup> Emily HONIG, "Socialist Sex: The Cultural Revolution Revisited", *Modern China*, vol. 29, n. 2, New York: Sage Publications, 2003, pp. 153-154.

<sup>102</sup> Harriet EVANS, *Women and Sexuality in China. Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, Cambridge: Polity Press, 1996, pp. 2-6.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>104</sup> Wendy LARSON, "Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution", *Modern China*, vol. 25, n. 4, New York: Sage Publications, 1999, pp. 425-426.

insegnamento e lettura imprescindibile in ogni casa. E' difficile determinare il grado di manipolazione collettiva e di attiva partecipazione; d'altronde le fonti in costante discordanza rendono complessa l'analisi dell'interazione tra le masse e la propaganda.<sup>105</sup> Per il tipo di influenza che Mao esercitò sul popolo, gli studiosi tendono ad analizzare i fatti della Rivoluzione culturale attraverso la lente del culto della personalità, responsabile di una nuova scansione ritualistica della vita quotidiana, guidata esteticamente dall'immagine sacralizzata e onnipresente del presidente (fig. 11).<sup>106</sup>



**Figura 11**

Xu Yihui, *Little Red Book*, 1994, porcellana, 17x46x34 cm, M+ Sigg Collection, Hong Kong

Per scovare dai loro nascondigli i presunti contro-rivoluzionari, milioni di studenti delle scuole superiori e delle università risposero alla chiamata alle armi del presidente e si riunirono in una milizia autogestita nominata appunto *Hongwei bing* 红卫兵 (Guardie Rosse). Esortati a lottare contro i *si jiu* 四旧 (letteralmente, i “quattro vecchiumi”: vecchie idee, vecchia cultura, vecchie tradizioni, vecchie abitudini) nell'estate del 1966, i giovani si accanirono contro il sapere “borghese” e le autorità accademiche che lo difendevano, distruggendo molti luoghi di interesse storico e culturale in cui esso era custodito. Questa prima fase caotica – in cui i processi ai cattivi elementi talvolta degenerarono in umiliazioni, atti di violenza improvvisata e minacce che, in taluni casi, condussero gli accusati al suicidio – coincise con la diffusione del fazionalismo e di divisioni in seno al movimento che lo resero una forza difficilmente contenibile.<sup>107</sup> Per ristabilire il controllo, il partito reagì con l'intervento dell'esercito e con la smobilitazione dei rivoluzionari. Il 22 dicembre 1968 è la data che segna l'inizio della migrazione dei giovani istruiti (in cinese *zhiqing*

<sup>105</sup> Barbara MITTLER, *A Continuous Revolution. Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012, pp. 6-17.

<sup>106</sup> HONIG, “Socialist Sex...”, cit., p. 150.

<sup>107</sup> Per un approfondimento sulla Rivoluzione culturale si consiglia John K. FAIRBANK, *Storia della Cina Contemporanea (1800-1985)*, tr. Aldo Serafini, Milano: Rizzoli, 1988, pp. 400-432.

*qingnian* 知識青年 ) che avevano preso parte alle rappresaglie durante l'estate, verso le aree più povere del paese, per fare ammenda delle loro azioni attraverso il lavoro nei campi e completare la formazione politica accanto alla classe proletaria per eccellenza: i contadini. Secondo il sinologo Michel Bonnin, non si trattò di deportazione forzata perché i ragazzi potevano scegliere tra alcune destinazioni e le partenze erano volontarie. Tuttavia, la pressione esercitata dal governo centrale mediante la trasmissione di immagini idilliache delle campagne e gli appelli allo spirito rivoluzionario e alla lealtà influì sulle dimensioni della diaspora.<sup>108</sup> La mescolanza di individui appartenenti a gruppi sociali con abitudini, valori, esperienze e livelli di istruzione diversi, secondo il progetto, avrebbe dovuto contribuire a eliminare il divario esistente tra città e campagna, industria e agricoltura, lavoro manuale e lavoro intellettuale; inevitabilmente, generò conflitti e non poche frustrazioni quando avvenne il loro reinserimento nella società urbana. Con riferimento alle difficoltà incontrate dalle studentesse durante l'esilio, senza soffermarsi sull'ovvia problematica dell'integrazione e della fatica, la violenza e le persecuzioni arbitrarie perpetrate dai superiori furono il fenomeno più comune, intensificatosi nelle squadre di produzione e nelle aziende agricole militari ai danni delle ragazze di "cattiva" discendenza che erano più esposte a ricatti e intimidazioni. Nel clima di generale radicalizzazione politica erano state architettate nuove gerarchie per suddividere la popolazione in classi "buone" o "cattive" che consentivano, più o meno facilmente, la mobilità e l'avanzamento di carriera, secondo il retroterra familiare e il grado di attivismo politico. L'autorità dei quadri rurali derivava proprio dalla loro origine umile e questo potere comportava privilegi e abusi che, in parte, richiamarono l'attenzione del governo centrale, il quale convocò una Conferenza Nazionale del Lavoro per rispondere al crescente malcontento in tema di sicurezza, sanzionando gli atti di violenza. Per le ragazze mandate a lavorare la terra fu pressoché impossibile coltivare riflessioni sul genere e articolare obiettivi di rivalsa, con la paura che il proprio futuro potesse essere messo in discussione. Per molte la scelta fu quella di abbandonare il sogno del rientro a casa e di "mettere radici", migliorando la propria posizione attraverso il matrimonio con i contadini. Chi invece tentò di riprendere gli studi, alla riapertura delle università agli inizi degli anni Settanta, dovette scontrarsi con procedure di ammissione che prevedevano, in luogo dei risultati ottenuti all'esame, la raccomandazione dell'unità di lavoro e la valutazione del comportamento politico del candidato. Pertanto, lo squilibrio tra il livello di uguaglianza relativa raggiunta nelle città e la discriminazione convenzionale portata avanti nelle campagne si acuì senza trovare rimedio. In realtà, anche nelle zone urbane il burocratismo diffuso aveva causato un progressivo silenziamento del discorso sul genere, passato in secondo piano

---

<sup>108</sup> Michel BONNIN, *Génération perdue. Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Parigi: Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004, pp. 225-241.

rispetto alla conformità all'ideologia di ultrasinistra.<sup>109</sup>

Due anni prima dell'inizio ufficiale della Rivoluzione culturale, quando molte aree urbane stavano lentamente guarendo dagli effetti della carestia seguita al Grande Balzo in Avanti, i giovani avevano iniziato a curare il proprio abbigliamento. Nei negozi era disponibile una grande varietà di accessori e abiti colorati, destinata a scomparire con velocità inaudita non appena l'indulgere all'abbellimento e alla cura dell'aspetto – qualità non prioritaria rispetto al comportamento politico, ma affatto disdegnata nella donna – fu dichiarato sinonimo di decadenza morale.<sup>110</sup> Per coloro che non appartenevano a famiglie proletarie e contadine ogni atteggiamento pubblico e privato era passibile di giudizio: così, per le donne i pantaloni, i capelli corti e l'astinenza dal sesso segnalavano un rifiuto di attitudini borghesi e la mancata esposizione di questi segnali poteva generare accuse di capitalismo e revisionismo.<sup>111</sup> Rosemary Roberts, nella sua disamina dei diversi personaggi maschili e femminili nelle opere teatrali rivoluzionarie, ha osservato come la femminilità spiccata fosse una caratteristica delle donne contro-rivoluzionarie.<sup>112</sup> Analogamente, l'emblema della frugalità della protagonista di *Bai Mao Nü* 白毛女 (*La ragazza dai capelli bianchi*), una delle otto *yangban xi* 样板戏 (opere modello) canonizzate da Jiang Qing (1914-1991), è la gratitudine verso il povero padre, oppresso dal proprietario terriero, quando può permettersi di regalarle solo un semplice nastro rosso come ornamento.<sup>113</sup> Altre convenzioni di genere sottostanno alle opere scelte dalla moglie di Mao, sostituitasi al Ministro della Cultura nella definizione dei programmi culturali autorizzati: le eroine protagoniste non hanno legami familiari o affettivi (se sono sposate, i mariti sono lontani o deceduti), portano il peso di cariche importanti, la

---

<sup>109</sup> Sofia GRAZIANI, “Le ragazze *zhiqing*. L'esperienza femminile dell'esilio durante la Rivoluzione culturale Cinese”, in *DEP. Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, n. 7, Venezia: Università Ca' Foscari, 2007, pp. 65-69.

<sup>110</sup> Per un approfondimento sul tema della bellezza femminile, intesa come combinazione di caratteristiche fisiche, cura del corpo e dell'abbigliamento, e della sua importanza nei processi rivoluzionari, si veda IP, “Fashioning Appearances...”, cit., pp. 329-361. Inoltre: YANG Wenqi, FEI Yan, “The annihilation of femininity in Mao's China. Gender inequality of sent-down youth during the Cultural Revolution”, *China Information*, vol. 31, n. 1, New York: Sage journals, 2017, p. 5.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>112</sup> L'autrice ha trattato delle differenze di genere nei ruoli del teatro cinese, in particolare delle opere rivoluzionarie, in due articoli: “Positive women characters in the revolutionary model works of the Chinese Cultural Revolution: an argument against the theory of erasure of gender and sexuality”, in *Asian Studies Review*, vol. 28, n. 4, Taylor and Francis, 2004, pp. 407-422; “Gendering the revolutionary body: Theatrical costume in Cultural Revolution China”, *Asian Studies Review*, vol. 30, n. 2, Taylor and Francis, 2006, pp. 141-159.

<sup>113</sup> Jiang Qing, divenuta terza moglie di Mao durante gli anni di Yan'an, di professione era un'attrice e il suo ruolo politico, emerso solo durante la Rivoluzione culturale, fu strettamente legato alla definizione di caratteri e obiettivi rivoluzionari nel campo della produzione teatrale e artistica. Fu accusata di essere la leader di un gruppo di politici cospiratori che tramavano per un colpo di stato – la cosiddetta “Banda dei Quattro”, formata da Yao Wenyuan, Zhang Chunqiao, Wang Hongwen. Dopo la morte di Mao venne arrestata e processata con gli altri membri nel 1980-81. Condannata a morte (pena poi commutata in ergastolo) si suicidò nel 1991. SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, cit., p. 410.

loro personalità è definita dalla dedizione e dalle capacità di comando militare.<sup>114</sup>

In una società permeata dalla politica, in modo che non vi fosse più demarcazione tra privato e pubblico, non stupisce che anche l'ambito della moda, come pratica culturale, ne venisse colpito, detenendo lo Stato il monopolio sulla produzione, distribuzione e importazione di questi prodotti. Inoltre, come prova il fenomeno della *zhongshan zhuang* 中山装 (o giacca maoista) e dell'uniformazione del vestire secondo uno stile militare e monocromatico, l'adozione dell'indumento *unisex* in voga costituiva, se non la garanzia d'incolumità dalle critiche, il lasciapassare per l'inclusione nella maggioranza proletaria e una comoda rimozione del fardello del genere.<sup>115</sup> In varie rappresentazioni, dai manifesti alle fotografie sui giornali, non essendovi rimasti metodi permessi per rappresentare la delicatezza della femminilità, è ravvisabile un processo di neutralizzazione di tali tratti. Ciò appare insolito in una cultura che storicamente attribuiva grande importanza alla differenza biologica dei sessi, ma è coerente con il pragmatismo adottato per promuovere l'impiego delle donne nell'industria pesante, settore che si era allargato alla partecipazione femminile in un momento successivo rispetto a quello agricolo. Il coinvolgimento delle donne non avvenne tramite concessioni di diritti particolari o modifica delle gerarchie nei quadri – lo Stato, nel frattempo, era divenuto l'unico garante dell'assegnazione del lavoro – ma attraverso un bombardamento mediatico di complessiva rivalutazione delle loro abilità fisiche, rinnovando, anche in questo campo, lo schema di base che forniva alle masse un modello da imitare.<sup>116</sup> Predominante fu quello delle *tie guniang* 铁姑娘 (Donne di Ferro), ispirato a una squadra di ventitré adolescenti formatasi a Dazhai per la ricostruzione del villaggio dopo un'alluvione nel 1964. Come dimostra Gail Hershatter nel suo approfondimento sulla condizione delle contadine del nord durante gli anni Cinquanta, non era una novità che nelle classi più povere le donne svolgessero lavori pesanti – come si è detto, in molti casi già in tempi di guerra erano subentrate ai mariti, partiti per il fronte – ma il caso di Dazhai fu eclatante perché era un toponimo conosciuto a livello nazionale come esempio di collettivizzazione proficuo e Mao aveva espresso pubblicamente la sua ammirazione per la risolutezza degli abitanti nel voler trasformare un luogo inospitale, ai piedi delle montagne, in un centro agricolo efficiente grazie al sistema della coltivazione su terrazzamenti.<sup>117</sup> La buona pubblicità del villaggio fu ulteriormente alimentata dalla

---

<sup>114</sup> WANG Zheng, *Finding Women in the State. A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949-1964*, Oakland: University of California Press, 2016, pp. 215-217.

<sup>115</sup> Elena OBUKHOVA, Ezra W. ZUCKERMAN, ZHANG Jianyin, "When Politics Froze Fashion: The Effect of the Cultural Revolution on naming in Beijing", *American Journal of Sociology*, vol. 120, n. 2, Chicago: University of Chicago Press, 2014, pp. 556-557.

<sup>116</sup> JIN Yihong, "Rethinking the 'Iron Girls': Gender and Labour during the Chinese Cultural Revolution", tr. Kimberley Ens Manning, Lianyun Chu, *Gender and History*, vol. 18, n. 3, New York: Wiley-Blackwell, 2006, p. 216.

<sup>117</sup> WANG, *Finding Women in the State...*, cit., pp. 221-226.

narrazione delle gesta fuori dal comune della brigata che ispirarono la nascita di numerosi altri gruppi e l'istituzione di premi e riconoscimenti. Giornali come il *Renmin ribao* 人民日报 (*People's Daily*) dedicavano periodicamente editoriali alle storie di operaie metallurgiche che ottenevano brillanti successi.<sup>118</sup> Quest'iconografia femminile forte e robusta, impegnata in mansioni di fatica tra cui saldare, trasportare tronchi, riparare cavi elettrici ad alta tensione, concretizzava un altro detto maoista per cui "qualunque cosa potessero realizzare i compagni maschi, anche le donne ne erano capaci" e si distaccava nettamente dalle raffigurazioni di tenerezza domestica prodotte nei decenni precedenti. In questo senso il socialismo ebbe certamente il merito di nobilitare il lavoro femminile ed elevarlo a una prassi pienamente accettata ma lo vincolò a immagini prescrittive e limitanti.

Da stendardo del femminismo socialista, negli anni Ottanta le "Donne di Ferro" acquisirono un significato radicalmente diverso: da simbolo emancipatore positivo divennero oggetto di spietate prese in giro da una parte consistente degli intellettuali maschi riabilitati e furono criticate anche da alcune femministe in quanto emblematiche di un'idea di parità, inadeguata e dannosa per lo sviluppo economico, che ignorava le capacità innate e fisiologicamente determinate delle donne, sottoponendole a carichi di lavoro eccessivi. Margaret Woo si riferisce a questa inversione di rotta con il termine "biologizzazione".<sup>119</sup>

## **1.6 Femmina Femminile: l'apertura al capitalismo e la riscoperta della femminilità negli anni Ottanta**

Queste immagini apparentemente molto simili, ma cronologicamente distanti l'una dall'altra e create entro contesti e finalità differenti, per mezzo di piccoli dettagli ci presentano due tipi di donne in antitesi, frutto di epoche in cui alla femminilità venne attribuita un'importanza diversa e diverso era il modo di esperirla. A sinistra si osserva un manifesto concepito dall'artista Shan Lianxiao nel 1968: sullo sfondo di un cielo azzurro si staglia una ragazza in posa eroica, con indosso l'uniforme militare. Al braccio porta un fucile e regge una copia del *Libretto Rosso*, ha lo sguardo fiero e coraggioso rivolto verso l'avvenire e il pensiero orientato al passato, incarnato dalla figura abbigliata di rosso che fluttua sopra di lei. Quest'ultima rappresenta un membro della milizia femminile delle *Lanterne Rosse*, come suggerisce la lanterna che tiene in mano (fig. 12). Non è insolito, nella propaganda della Rivoluzione culturale, ritrovare analogie tra le due tipologie di

---

<sup>118</sup> JOHNSON, *Women, The Family...*, cit., pp. 180-181.

<sup>119</sup> Margaret WOO, "Chinese Women Workers: The Delicate Balance between Protection and Equality", in Gilmartin, Hershatler, Rofel, White (a cura di), *Engendering China...*, cit., pp. 279-298.

combattenti, entrambe insorte contro i vincoli della tradizione morale confuciana e le pratiche feudali, entrambe equiparate dal possedere abilità fisiche e determinazione simili ai compagni uomini. La didascalia invita l'osservatore (o meglio, l'osservatrice) a imitare una disciplina rigorosa che non indulge a elucubrazioni sul genere e sulla differenza, anzi ambisce ad acquisire caratteristiche maschili. Il dipinto a destra ripropone il medesimo soggetto, ma viene realizzato alla fine degli anni Novanta da Qi Zhilong (1962), un artista che, pur mantenendo uno stile di pittura realista, opera al di fuori del sistema istituzionale, in quella che può definirsi come "avanguardia" ed è annoverato tra i capostipiti delle correnti *Political Pop* e arte *Gaudy*.<sup>120</sup> Entrambe sono, più che movimenti strutturati, nomenclature attribuite alle opere di diversi autori in cui si ravvisano alcuni tratti comuni: la fascinazione per il repertorio di immagini popolari dell'epoca maoista (santini, cimeli, talismani, calendari), la parodia dell'ostentazione del lusso del ceto medio emerso dopo l'austerità, la giustapposizione decostruttiva del linguaggio della società dei consumi e dell'ideologia socialista.<sup>121</sup>



**Figura 12**  
Shan Lianxiao, *I want to live like her (Carry on the Revolution to the End)*, 1968, poster, [chinese posters.com](http://chinese posters.com)



**Figura 13**  
Qi Zhilong, *Chinese Woman*, 1998, olio su tela, 200.3x163.5 cm, M+ Sigg Collection, Hong Kong, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/chinese-woman-2012799/>

Alla luce di queste interpretazioni, possiamo osservare la figura della Guardia Rossa da lui proposta sotto una nuova veste: qui non vi è traccia dello slancio verso il futuro, la ragazza è colta

<sup>120</sup> Qi Zhilong è nato in Mongolia e si è diplomato nel Dipartimento di Incisione dell'Accademia Centrale di Pechino nel 1987. Dopo aver partecipato alla grande mostra sull'arte d'avanguardia cinese a Taiwan nel 1993, ha ottenuto riconoscimento internazionale e le sue opere sono state incluse in mostre e fiere d'arte in Svizzera, Australia e Stati Uniti. La sua serie *Consumer Icons* lo ha annoverato tra gli artisti principali della corrente *Political Pop*. Vive e lavora a Pechino. Per ulteriori cenni biografici: <https://www.artsy.net/artist/qi-zhilong>

<sup>121</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese Art: A History 1970s-2000s*, Londra: Thames&Hudson, 2014, pp. 181-182.

frontalmente, con lo sguardo vagamente sensuale rivolto all'osservatore (o meglio l'osservatrice), ed è possibile persino notare accenni di trucco e vezzi che rivelano una nuova attenzione per l'apparire, come gli elastici colorati. In generale lo spirito militaresco è attutito e romanticizzato: il colore rosso, un tempo traboccante di significato, ora è solo un colore. Una parete neutra fa risaltare la figura nella sua bellezza, quasi a indicare la transizione dall'epoca dell'idealismo a quella del materialismo. Inoltre, l'artista gioca con il concetto di anonimato, scegliendo come modelle delle celebrità, e con le gerarchie, utilizzando nei ritratti una scala solitamente concessa agli eroi o allo stesso presidente Mao (fig. 13).

Com'è avvenuto il passaggio da una rappresentazione all'altra? Da un simbolo a una sorta di messa in scena del simbolo? A due anni dalla morte di Mao avvenuta nel 1976, il suo successore Deng Xiaoping (1904-1997) implementò una serie di riforme orientate al mercato che migliorassero le condizioni di vita delle persone, spingessero la crescita economica nazionale e ripristinassero la credibilità del partito dopo l'intervallo di confusione della Rivoluzione culturale.<sup>122</sup> Tali riforme furono arricchite da una "politica della porta aperta" che incoraggiava gli investimenti esteri e la coesistenza di industrie statali e private; dal 1980 furono create nelle province del Guangdong e del Fujian le prime Zone Economiche Speciali, siti di produzione per l'esportazione a capitale e a tecnologia straniera; nelle campagne le comuni e il sistema delle unità di produzione furono gradualmente soppressi a favore di accordi di locazione dei terreni, stipulati direttamente dalle singole famiglie contadine.<sup>123</sup> Nell'insieme, si assistette a un'espansione dell'economia e a un benessere diffuso nelle città, testimoniato dall'aumento della domanda di beni di consumo e da corposi movimenti migratori.

Qui, le riforme offrivano nuove occasioni, in particolare nel settore dei servizi, a una parte della popolazione femminile. Lavori di segretariato a diversi livelli consentivano guadagni notevoli, una certa mobilità occupazionale e possibilità di corsi di aggiornamento e formazione, benché fossero ancora privilegiati gli uomini per tipologie di lavoro più specialistico. La comparsa di una vasta gamma di professioni femminili nel settore terziario e la percezione di relativa facilità nella scalata sociale da parte dei colleghi uomini consolidarono un archetipo di donna calcolatrice e senza scrupoli, disposta a tutto pur di affermarsi, volutamente associata a un aspetto esteriore avvenente,

---

<sup>122</sup> Attivo già dai primi anni Trenta nel *soviet* di Yan'an, dopo la Lunga Marcia ricoprì varie cariche importanti all'interno del partito comunista, fino a diventarne segretario generale nel 1956. Nonostante fosse stato un personaggio di rilievo nella prima fase di edificazione della repubblica, durante la Rivoluzione culturale fu allontanato e aspramente criticato. Dalla fine degli anni Settanta tornò in modo permanente in politica e fu artefice di una grande svolta di strategia nello sviluppo economico della Cina, nota come le "quattro modernizzazioni", alla quale unì una ferrea decisione nel rinsaldare il ruolo centrale del partito comunista e del socialismo in Cina, come confermano le azioni prese durante gli eventi di Piazza Tian'anmen del 1989. SAMARANI, *La Cina del Novecento...*, cit., p. 409.

<sup>123</sup> BAILEY, *Women and gender in twentieth-century China*, New York: Palgrave MacMillan, 2012, pp. 128-130.

al contempo minaccioso e desiderabile.<sup>124</sup>

Similmente a quanto avvenuto negli anni Trenta, le immagini di donne tornarono ad occupare lo spazio visivo pubblico in modo predominante, e con accentuata spettacolarizzazione del corpo. I *media* si occuparono di dare nuovi volti al successo, enfatizzando canoni di bellezza in accordo con i settori della cosmesi, della moda, del fitness e della chirurgia estetica (figg. 14, 15).



**Figura 14**

Wang Qiang, *Mao Coat*, 1998, olio su tessuto, 133.5x124.5x10 cm, M+ Sigg Collection, Hong Kong, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/untitled-mao-coat-20121036/>



**Figura 15**

Yu Youhan, *The World is Now Yours*, 1994-5, acrilico su tela, 158x117 cm, <https://www.artnet.com/artists/yu-youhan/the-world-is-now-yours-IJazrfsSFBpnsKDYcabaDw2>

La prima rivista di moda, *Shizhuang* 时装 (*The Latest Fashion*), apparve nel 1980 e, insieme ad altri contributi, fu determinante nel plasmare le aspirazioni della borghesia urbana e le prerogative

<sup>124</sup> Paola PADERNI, “Donne e genere: nuovi percorsi di lettura della Cina contemporanea”, *Annali dell’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”*, “Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi”, n. 60-61, 2000, p. 519.

della moderna femminilità, ritrovata dopo la “mascolinizzazione”.<sup>125</sup> La cesura tra il socialismo e il capitalismo si fece tangibile sulle pagine di *Women of China*, tornato in auge nel 1978 insieme alla ACWF di cui era espressione, con modifiche al piano editoriale: alla stregua di un giornale commerciale, smise progressivamente di esporre le problematiche di contadini, operai, migranti, minoranze etniche e di qualsiasi individuo la cui storia personale potesse incrinare il mito di un futuro senza lotta di classe, per incontrare le esigenze di un *target* giovane e cittadino, avido di notizie sulle celebrità.<sup>126</sup> Sul piano ideologico, tale ribaltamento fu il risultato del sentimento di rivalsea nei confronti di Mao e di un revisionismo storiografico del suo operato e del concetto di “rivoluzione permanente”, sostituito dall’enfasi sull’ottimizzazione della produttività.<sup>127</sup> Gran parte degli intellettuali, riabilitati dopo le purghe della Rivoluzione culturale, marcarono il proprio ritorno sulla scena politica rigettando la classe come categoria analitica, per analizzare le complesse gerarchie sociali. Al suo posto, propagarono il mito di una conoscenza scientifica, priva di valori, come panacea per curare le ferite del sistema socialista e guida all’economia neoliberista. È su questo sfondo che fu impostata la rettifica del fenomeno delle Donne di Ferro e la naturalizzazione di femminilità e mascolinità come verità scientifiche della biologia e della psicologia, come necessità di riaffermare la natura umana a fronte delle distorsioni da parte della dittatura.<sup>128</sup> La reazione violenta provenne principalmente dagli uomini: in molti membri dell’*élite* culturale le Donne di Ferro scatenavano repulsione fisica e paura. La ricercatrice Zhong Xueping, nel suo saggio sulla rappresentazione della mascolinità nella letteratura degli anni Ottanta, analizza il mito dello *yinsheng yangshuai* 阴盛阳衰, una nota costruzione discorsiva per cui “le donne sono troppo forti e gli uomini troppo deboli” e lo identifica come il frutto di un complesso di marginalizzazione dell’uomo e del suo libero arbitrio durante il governo di ultrasinistra. Metafore ricorrenti per riferirsi alla mancanza di libertà non a caso sono la castrazione e l’impotenza, che riflettono anche un ritorno alla retorica nazionalista, volta a far guadagnare alla Cina un posto di potere nel mondo.<sup>129</sup>

Potrebbe stupire che anche alcune donne colte, pur non negando i progressi del femminismo socialista – che a loro avviso erano più significativi che altrove – ne criticarono i criteri di omologazione e mancanza di auto-rappresentazione, facendo riferimento alle tesi delle femministe

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>126</sup> WANG, *Finding Women in the State...*, cit., pp. 250-251.

<sup>127</sup> Concetto caro alla dottrina marxista che intende sottolineare che la rivoluzione del proletariato non può avvenire in un unico atto. Il proletariato non deve accettare di operare per un periodo entro il quadro della democrazia borghese, in attesa che maturino le condizioni per passare a uno stadio rivoluzionario più avanzato, ma deve procedere immediatamente sulla strada del socialismo.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 237-240.

<sup>129</sup> Si veda ZHONG Xueping, *Masculinity Besieged? Issues of Modernity and Male Subjectivity in Chinese Literature of the Late Twentieth Century*, Durham; Londra: Duke University Press, 2000.

statunitensi. Queste ultime, nel tentativo di uscire dalla centralità imposta del sapere eurocentrico, dalla fine degli anni Ottanta dedicarono ampio spazio alle voci native del cosiddetto “Terzo Mondo”. Tuttavia, nonostante le intenzioni positive e un’agenda imbevuta di studi sul post-colonialismo, spesso ignoravano lo specifico contesto culturale e le relazioni di potere della Cina, contribuendo a diffondere idee stereotipate sulla mascolinizzazione come strategia coatta dello Stato.<sup>130</sup>

Anche da un punto di vista economico e legislativo, l’esortazione al recupero della femminilità poteva trovare una giustificazione: molti economisti e sociologi, per porre un freno all’eccedenza di lavoratori nel settore industriale, invitavano apertamente le donne a tornare ad occuparsi dell’ambiente domestico e lasciare i loro posti di lavoro. Con la creazione di un mercato del lavoro più competitivo e la rimozione delle quote si trovarono svantaggiate nella gara con le controparti maschili: lo stereotipo di genere, che strutturava l’assegnazione del lavoro e collocava le donne in settori strategicamente meno importanti, divenne il fondamento per molti licenziamenti e pensionamenti anticipati.<sup>131</sup> Il tutto avallato dallo Stato che, in una prospettiva di mantenimento dell’ordine sociale, riteneva meno esplosivo che fossero le donne a rimanere in casa. Allo stesso modo, nonostante la Costituzione del 1982 e altre leggi sancissero il principio di uguaglianza e non discriminazione, i regolamenti approvati nel 1988 in materia di diritti sul lavoro strutturarono protezioni speciali sulla base delle funzioni riproduttive delle lavoratrici, convalidando teorie mediche di epoca confuciana secondo cui il corpo femminile era indebolito dagli ormoni e non poteva compiere attività di fatica in certi periodi. La normativa individuava cinque cicli di cambiamento fisiologico in cui alle donne doveva essere accordato un trattamento speciale: mestruazioni, gravidanza, parto, allattamento e menopausa.<sup>132</sup> Così facendo, si perpetuava l’idea che i doveri primari riguardassero l’accudimento dei figli e non la carriera.

Nel caso delle donne migrate dalle campagne, le ricadute delle riforme furono molto negative. Esse rappresentavano la maggioranza della forza lavoro nelle fabbriche di proprietà di *joint venture*, dove le condizioni contrattuali erano meno certe e garantite, e nei servizi di cura e collaborazione domestica.<sup>133</sup> Bisogna ricordare che molte di loro appartenevano alla generazione *zhiqing* 知识 (ossia i giovani mandati nei campi di rieducazione); la fine del movimento mise a dura prova soprattutto coloro che si erano sposate con un contadino e che erano state private della

---

<sup>130</sup> WANG, *Finding Women in the State*, cit., pp. 230-237.

<sup>131</sup> Alice HU, “Half the Sky, But Not Yet Equal: China’s Feminist Movement”, *Harvard International Review*, vol. 37, n. 3, Cambridge: Harvard International Relations Council, 2016, pp. 15-17.

<sup>132</sup> WOO, “Chinese Women Workers...”, cit., pp. 279-283.

<sup>133</sup> PADERNI, “Donne e genere...”, cit. p. 518.

possibilità di tornare in città con il coniuge e i figli.<sup>134</sup> Per quanto costituissero il gruppo femminile che forse meglio si era integrato nell'ambiente rurale, numerose donne non resistettero alla tentazione di tornare alla propria città di origine e chiedere il divorzio, favorito peraltro dalla nuova Legge sul Matrimonio promulgata nel 1980. Come si evince da una ricerca condotta dalla sinologa Nora Sausmikat, la maggioranza riteneva la vita trascorsa in campagna un'esperienza inutile e traumatica che aveva reso difficile, se non impossibile, il reintegro nelle università e le aveva penalizzate nella ricerca del lavoro.<sup>135</sup> Le donne che, in linea con la politica del rinvio del matrimonio, erano rimaste nubili (il cui numero era di gran lunga più elevato di quelle che si erano sposate in campagna) ebbero ridotte possibilità di trovare un compagno a causa dell'età avanzata. La presenza nelle città di un numero significativo di trentenni senza marito suscitò la preoccupazione del governo che rispose con una campagna nazionale, volta a incoraggiare i matrimoni con ragazze adulte.<sup>136</sup> Nell'ottica del partito, l'innalzamento dell'età legale per il matrimonio avrebbe avuto anche lo scopo, non meno importante, di posticipare le gravidanze e ridurre il numero. La preoccupazione di non riuscire a provvedere ai bisogni di una popolazione in aumento incontrollabile non era un tema nuovo: Mao aveva creduto fortemente nell'idea dell'autosufficienza e del popolo come simbolo di forza del paese. Tuttavia, già dagli anni Cinquanta, il *boom* delle nascite aveva reso necessaria la diffusione dei contraccettivi e la semplificazione dell'accesso all'aborto legale. Il contesto da cui ebbe origine la precisa politica antinatalista degli anni Ottanta – nota come “politica del figlio unico” perché vietava alle donne di avere più di un figlio – è quello di un censimento che rivelava un tasso di crescita della popolazione preoccupante e di un conflitto tra gli ambiziosi piani di sviluppo e le problematiche da risolvere a breve termine (fig. 16).<sup>137</sup> Nel 1981 fu istituita una Commissione di Stato per la pianificazione familiare, fino ad allora gestita localmente dal sistema sanitario, che si occupava di supportare un sistema di sanzioni e incentivi alle famiglie.<sup>138</sup> L'intervento statale sulla sessualità delle donne per mezzo delle restrizioni sul numero di bambini portò con sé conseguenze insieme negative e positive: se da un lato, forse per la prima volta, si metteva in discussione il legame tra sesso e riproduzione spostando l'attenzione dallo scopo procreativo all'importanza dell'appagamento

---

<sup>134</sup> Emily HONIG, Gail HERSHATTER, *Personal Voices: Chinese Women in the 1980s*, Stanford: Stanford University Press, 1988, pp. 210-215.

<sup>135</sup> Nora SAUSMIKAT, “Female autobiographies from the Cultural Revolution”, in Frank N. Pieke, Hein Mallee (a cura di), *Internal and International Migration. Chinese perspectives*, Richmond: Curzon Press, 1999, pp. 306-307.

<sup>136</sup> GRAZIANI, “Le ragazze *zhiqing*...”, cit. p. 72.

<sup>137</sup> WHITE, “The Origins of China's Birth Planning Policy...”, cit. pp. 250-277.

<sup>138</sup> BAILEY, *Women and Gender...*, cit., pp. 142-143.

sessuale reciproco; dall'altro restarono prevalenti gli aspetti inquietanti legati all'eugenetica.<sup>139</sup> Alle coppie con riconosciute malattie congenite era sconsigliato di portare avanti gravidanze; perciò era comune sottoporre i genitori ad accertamenti per verificare la compatibilità al concepimento di bambini sani. In taluni casi le madri venivano sottoposte con violenza a tecniche di sterilizzazione forzata e aborti selettivi. Le primogenite femmine erano le più vulnerabili e, secondo i rapporti ufficiali, le più soggette ad abbandono e infanticidio; la stessa ACWF, raccogliendo dati a livello nazionale e lettere anonime, sollevò l'opinione pubblica circa gli abusi perpetrati dai mariti sulle mogli non in grado di partorire figli maschi. Negli anni Novanta la situazione si sarebbe stabilizzata con l'introduzione di sole sanzioni pecuniarie e con il graduale allentamento del controllo centrale a fronte di reiterate contravvenzioni e resistenze.<sup>140</sup>



**Figura 16**

Weng Fen, *Family Aspirations*, 2000-2003, set di 6 stampe cromogeniche, 158x127 cm, sothebys.com

Il passaggio da un'economia pianificata a un'economia di mercato creò sicuramente nuove opportunità e mutò il posizionamento della Cina rispetto al mondo occidentale. Il ruolo delle donne subì un sostanziale miglioramento grazie alle disposizioni del partito, da sempre sostenitore della partecipazione femminile al mercato del lavoro. Tuttavia, le riforme acuirono alcune gravi problematiche connaturate alla società cinese e smentirono la credenza comune che le donne, nel lungo cammino di emancipazione voluto dal socialismo fin dagli anni Cinquanta, avessero finalmente raggiunto la piena parità. Pochi anni prima dell'ingresso nel nuovo secolo un doppio

<sup>139</sup> Stefania STAFUTTI, Elisa SABATTINI (a cura di), *La Cina al femminile. Il ruolo della donna nella cultura cinese*, "Asia Orientale", vol. 10, Roma: Aracne, 2013, pp. 198-200.

<sup>140</sup> BAILEY, *Women and Gender...*, cit., p. 144.

ordine di disturbi sociali, manifesti e invisibili, in ambito professionale, domestico ed economico avrebbero reso necessaria una ridefinizione del femminismo di Stato, degli avanzamenti effettuati e degli obiettivi futuri.

## 2. L'INADEGUATEZZA DEL FEMMINISMO *MAINSTREAM*

### 2.1 Diversi contesti e diverse teorie si incontrano alla quarta Conferenza Mondiale sulle Donne delle Nazioni Unite

Le riforme economiche che aprirono la strada alla liberalizzazione del mercato furono dettate dal pragmatismo di Deng Xiaoping (1904-1997). Quest'ultimo, divenuto Vicepresidente e in seguito Presidente della Commissione Militare Centrale nel 1977, prese le redini del partito pur non essendovi mai ufficialmente a capo. Mao aveva lasciato al suo successore uno Stato a tutti gli effetti totalitario, caratterizzato da un potere molto personalizzato e concentrato e da un intrusivo apparato organizzativo. Con l'ascesa di Deng come leader *de facto* il partito, il governo e le forze militari rimasero i pilastri portanti della Repubblica cinese, ma con dei cambiamenti: ci fu una maggiore separazione e una più chiara divisione delle rispettive funzioni; inoltre il processo decisionale passò da uno stile dirigista a uno più consensuale.<sup>141</sup> Egli rifiutò il dominio della politica in ogni aspetto della vita dei cittadini e l'ossessione per la correttezza ideologica, tipici della Rivoluzione culturale; quindi inaugurò il suo mandato invitando i cittadini a esprimere le proprie critiche e dissensi riguardo alle scelte politiche prese in passato. Con l'acquiescenza del governo le città in poco tempo furono tappezzate di manifesti, petizioni e si riempirono di cortei spontanei per un breve periodo, passato alla storia come "Primavera di Pechino".<sup>142</sup>

Il sentore di un allontanamento dall'ideologia e di un'apertura culturale non bastarono a placare gli animi degli insoddisfatti per la crescente disoccupazione e per l'accentuarsi delle disuguaglianze sociali, causate da una spinta alla competitività delle imprese voluta da Deng nel piano per rilanciare l'economia. Molte aziende per affrontare la concorrenza dovettero tagliare i costi e ridurre alcuni benefici sociali ai loro lavoratori, tra cui la sicurezza, l'assistenza medica e gli

---

<sup>141</sup> David SHAMBAUGH (a cura di), *The Modern Chinese State*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 161.

<sup>142</sup> Tra il 1977 e il 1978 Deng, orchestrando abilmente un periodo di relativa libertà, concesse al popolo la libertà di esprimere le proprie critiche nei confronti del periodo precedente. Il dissenso fu reso pubblico attraverso la creazione di manifesti noti come *dazibao* 大字报, realizzati in forma anonima e appesi nella città di Pechino sul "muro della democrazia". Il termine deriva dall'analogo "Primavera di Praga", che fa riferimento ad un movimento simile sorto in Cecoslovacchia nel 1968. *Ibid.*, p. 162.

alloggi sovvenzionati.<sup>143</sup> Il clima di tolleranza verso le critiche all'operato del partito fu sconfessato da un grave cambio di atteggiamento e da una dura presa di posizione da parte della dirigenza che, alla fine del decennio, avrebbe portato alla luce i difetti di alcune istituzioni, decretandone l'inattualità e causando la diffidenza di molti paesi occidentali. Se all'inizio degli anni Ottanta si assistette a un vivo fiorire di movimenti organizzati, iniziative studentesche, collettivi, galvanizzati dal benessere dovuto al rapido sviluppo economico e dal clima politico disteso, nel 1989 i pesanti accadimenti che avrebbero assunto il nome di Massacro di Piazza Tian'anmen, avrebbero posto fine alle richieste di maggiore libertà e riaffermato la centralità del socialismo.

Benché le riforme proposte da Deng furono accolte da un diffuso e iniziale entusiasmo, ebbero gravi contraccolpi a lungo termine sui lavoratori salariati. Il sistema dei prezzi imposti dallo stato fu soppiantato da un doppio criterio per cui alcuni prezzi rimasero fissi e ad altri fu consentito di fluttuare. In un mercato in cui erano frequenti fenomeni di penuria di beni di prima necessità, la fluttuazione permetteva alle persone ricche e potenti di acquistare merce a basso costo e rivenderla a prezzo maggiorato. I burocrati del partito, incaricati di sorvegliare questi aspetti della gestione economica, ricevevano enormi incentivi per facilitare tale arbitraggio; il malcontento per la corruzione raggiunse un punto cruciale quando gli intellettuali iniziarono a immaginare e proporre soluzioni alla corruzione dilagante e alternative alla supremazia del partito unico. Studenti, intellettuali e operai avviarono una serie di proteste nazionali volte a richiedere più trasparenza politica, la fine del nepotismo e del clientelismo tra i quadri e la riabilitazione dei dissidenti politici perseguitati nel decennio precedente. Epicentro del movimento fu Piazza Tian'anmen, a Pechino, che fu invasa il 4 maggio 1989 da centomila persone, in marcia per ottenere un dialogo formale tra le autorità e una rappresentanza eletta dagli studenti in merito all'apertura democratica e al multipartitismo. In un crescendo di tensioni con i manifestanti, che reagirono anche con lo sciopero della fame, il 20 maggio la Commissione Militare presieduta da Deng istituì la legge marziale e fece pervenire alle truppe dell'esercito l'ordine di usare la forza contro la folla. La repressione causò un numero imprecisato, ma consistente, di vittime e uno sconforto di massa nei confronti del regime il quale, forse per la prima volta dalla fondazione della Repubblica, apparve vulnerabile. La questione femminile non era inclusa nell'agenda del movimento studentesco, sebbene milioni di donne vi presero parte, ma non per questo il femminismo di Stato fu esente dalle polemiche.<sup>144</sup> La riduzione dell'intervento statale in materia di economia contribuì al riemergere di pregiudizi culturali che impedivano alle donne di prendere parte attiva nella vita pubblica; ciò accadde anche perché servizi

---

<sup>143</sup> Ezra F. VOGEL, *Deng Xiaoping and the Transformation of China*, Harvard: Belknap Press of Harvard University Press, 2011, pp. 600-601.

<sup>144</sup> Barbara MOLONY, Janet THEISS, Hyaewol CHOI, *Gender in Modern East Asia. China, Korea, Japan. An Integrated History*, Boulder: Westview Press, 2016, pp. 463-488.

come gli asili nido e il congedo di maternità furono considerati oneri. L'emersione di tali pregiudizi favorì la persistenza di fenomeni come le molestie sul lavoro, la violenza domestica e lo sfruttamento della prostituzione, mettendo in risalto le inefficienze della ACWF. In primo luogo, la struttura gerarchica nominale era eccessivamente rigida e macchinosa nella regolamentazione dell'accesso ai membri; non prevedeva una partecipazione aperta, ma limitava l'ascesa ai vertici solo a donne che avevano occupato posizioni significative nel partito ed erano state valutate positivamente dai superiori. Il sovrapporsi del partito era una delle ragioni di critica interna più accesa, poiché con questo sistema era in grado di controllare ogni livello dell'ACWF al di sopra della sua giurisdizione, sancendone le linee guida e l'orientamento. In secondo luogo, i benefici delle attività della Federazione erano percepiti più dalle donne del ceto medio che dalle contadine, dimostrando un effettivo malfunzionamento dell'interazione tra i livelli provinciali, municipali, di contea, di distretto e di villaggio.<sup>145</sup>

Sicuramente il progetto di modernizzazione economica aveva beneficiato alcune categorie, soprattutto nelle aree urbane, ma aveva trascurato la maggior parte della popolazione femminile residente in campagna. L'avanzamento economico senza precedenti millantato dal governo fu possibile anche grazie alla discriminazione istituzionalizzata delle donne contadine, migranti verso le città in cerca di impiego come collaboratrici domestiche o operaie nelle grandi fabbriche per l'esportazione di prodotti.<sup>146</sup> Trovatesi frequentemente nell'impossibilità di raggiungere queste donne e rappresentare efficacemente i loro interessi, molte dirigenti della Federazione iniziarono a interrogarsi sulla sua vera funzione. Per tentare di comprendere la situazione di allora, cercarono risposte nel contesto da cui essa si era generata e realizzarono di dover valutare criticamente la porzione di storia recente che riguardava l'origine dei movimenti femminili in Cina. In sincronia con la ricerca accademica indipendente, che strizzava l'occhio al femminismo d'oltreoceano ormai ben inserito nei corsi universitari, la Federazione diede un importante contributo nel ravvivare gli studi sociologici sul genere, aiutando nello sviluppo di una vera e propria disciplina e facendosi promotore di iniziative editoriali e di studio. Nel cedere il passo a nuove teorie, l'organismo implicitamente lanciava una richiesta di aiuto per riallacciare i rapporti con le donne che avevano cessato di affidarsi ai suoi servizi.<sup>147</sup> Un'opportunità per aprirsi a nuovi orizzonti e inserirsi in una rete più vasta fu individuata nella possibilità di ospitare nel 1995 a Pechino la quarta Conferenza

---

<sup>145</sup> JIN Yihong, "The All-China Women's Federation: Challenges and Trends" in Ping-Chuna Hsiung, Maria Jashok, Cecilia Milwert, *Chinese Women Organizing. Cadres, Feminist, Muslims, Queers*, Oxford; New York: Berg, 2001, pp. 123-140.

<sup>146</sup> Tania ANGELOFF, Marylène LIEBER, N. JAYARAM, "Equality, did you say? Chinese feminism after 30 years of reforms", *China Perspectives*, n. 4, French Centre for Research on Contemporary China, 2012, pp. 17-24.

<sup>147</sup> LI Xiaojiang, ZHANG Xiaodan, "Creating a Space for Women: Women's Studies in China in the 1980s", *Signs*, vol. 20, n. 1, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, pp. 140-141.

mondiale sulle donne delle Nazioni Unite con l'approvazione del governo, motivata dalla volontà di non compromettere ulteriormente la sua credibilità internazionale, destabilizzata dai fatti del 1989. Ufficialmente, Deng Xiaoping aveva deciso di ritirarsi dalla vita politica presentando le dimissioni da presidente della Commissione Militare Centrale nel novembre 1989, osteggiato da una fazione contraria alle sue riforme e indebolito dal degenerarsi delle proteste. Continuò tuttavia ad agire nelle retrovie, nonostante non avesse incarichi politici di rilievo, fino alla morte nel 1997, appuntando come successore Jiang Zemin (1926), che proseguì il suo operato accelerando la transizione all'economia di mercato, consolidando il *Zhongguo tese shehuizhuyi* 中国特色社会主义, ossia "socialismo con caratteristiche cinesi", e riportando il partito a un ruolo di primaria importanza nella gestione del potere.<sup>148</sup> A tal fine Jiang coniò una dottrina socio-politica che sarà in seguito inclusa nella costituzione come "Teoria delle tre rappresentanze", secondo la quale la forza del partito deriva dalla capacità di: rappresentare le esigenze delle forze produttive più avanzate del paese, dare voce ai più moderni orientamenti culturali e garantire gli interessi dei più ampi strati di popolazione.<sup>149</sup> Il perseguimento di una linea politica che così chiaramente affermava il partito come massima autorità rendeva Jiang poco propenso a moderare la sua ingerenza sulla ACWF. Egli, inoltre, non approvava l'estesa partecipazione di delegati e delegate delle ONG internazionali che avrebbe avuto luogo durante la Conferenza ONU perché, come in effetti fecero, avrebbero reso popolare in Cina la possibilità di organizzarsi in associazioni autogestite in grado di sostituirsi al

---

<sup>148</sup> Jiang Zemin è stato segretario generale del Partito Comunista Cinese (1989-2002) e presidente della Cina (1993-2003). La sua ascesa al potere avvenne a seguito di un rimpasto politico, resosi necessario dopo la repressione delle manifestazioni di Pechino nel 1989. Fu una scelta di compromesso che combinava l'impegno a continuare le riforme economiche del libero mercato con la determinazione a preservare il monopolio del PCC sul potere politico. Sempre nel 1989 successe a Deng Xiaoping come presidente della Commissione Militare Centrale del partito e nel 1993 divenne presidente della Cina, eletto dal Congresso Nazionale del Popolo. Con la morte di Deng nel 1997, Jiang divenne leader supremo e consolidò il suo potere. Iniziò a ridurre la proprietà e il controllo statale di alcune delle 300.000 industrie cinesi, avviando un piano di privatizzazione. Alla fine degli anni Novanta Jiang tentò di migliorare le difficili relazioni del paese con gli Stati Uniti, prendendo parte al primo vertice USA-Cina in quasi un decennio e in un incontro successivo discusse apertamente la situazione dei diritti umani in Cina, che era stata criticata dall'Occidente. Dorothy PERKINS, *Encyclopedia of China. The Essential Reference to China, Its History and Culture*, Londra; New York: Routledge, 1999, p. 242. Il "socialismo con caratteristiche cinesi" è un insieme di teorie e politiche del PCC che rappresentano l'applicazione del marxismo-leninismo in Cina. È il termine con cui Deng Xiaoping definì l'insieme di riforme economiche che dal 1978 portarono la Repubblica Popolare Cinese a privatizzare una consistente parte delle industrie di proprietà dello Stato, all'adozione di elementi dell'economia di mercato come mezzo per favorire la crescita e all'utilizzo di investimenti stranieri. La sua denominazione proviene da un discorso pronunciato da Deng durante il XII congresso nazionale del PCC, nel 1982, in cui esortò il PCC a "seguire il proprio percorso e costruire un socialismo con caratteristiche cinesi". La teoria stabilisce che la Cina, essendo situata nella fase primaria del socialismo a causa del suo livello relativamente basso di ricchezza materiale, necessita di impegnarsi nella crescita economica e nell'industrializzazione prima di perseguire una forma più egualitaria di socialismo, che a sua volta avrebbe portato a una società comunista descritta nel marxismo ortodosso. LIU Kang, *Globalization and Cultural Trends in China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004, pp. 46-50.

<sup>149</sup> Teoria coniata da Jiang Zemin nel discorso pronunciato al simposio celebrativo dell'ottantesimo anniversario della fondazione della RPC nel luglio 2001. Concorre, insieme ad altre teorie, alla giustificazione ideologica delle riforme del libero mercato. *Ibid.*, pp. 63-64.

partito nel fornire servizi ai cittadini. Per questo motivo, i mesi precedenti l'inizio del simposio furono difficili: se in un primo tempo il governo cercò maldestramente di limitare la presenza delle ONG straniere e contenere gli argomenti della discussione entro limiti meno caldi politicamente, alla fine acconsentì ad allentare l'esercizio del controllo militare alla luce del privilegio di essere il paese ospitante.<sup>150</sup>

Fu proprio durante la preparazione della conferenza che venne introdotto stabilmente in Cina il concetto di ONG: il governo da lì in poi manterrà una certa cautela nell'utilizzare il termine ONG (in cinese tradotto con *feizhengfu zuzhi* 非政府组织), al quale predilige il più neutro ONP (organizzazione *no-profit*, in cinese *fei yingli zuzhi* 非营利组织) perché in lingua cinese la parola *fei*, come negazione, significa anche "anti". Stabilirà per questo motivo una regolamentazione per le ONG diversa da quella occidentale, enfatizzando la loro funzione di ponte tra lo stato e la società e limitando al minimo i fondi.<sup>151</sup>

Nel resto del mondo, già dalla fine degli anni Settanta, la pressione dei movimenti femministi occidentali e la forte presenza di donne nei movimenti di liberazione nei paesi coloniali avevano fatto nascere, nelle agenzie di sviluppo, dei programmi più radicati sul territorio. Le Nazioni Unite negli anni Novanta avevano orientato le loro strategie verso la facilitazione di un intervento ancora più diretto delle donne nel mondo sociale e produttivo. Con la conferenza fu elaborata una piattaforma, giuridicamente vincolante sui diritti delle donne, che diventò modello di riferimento per le politiche di genere degli Stati nazionali partecipanti. Furono individuate dodici aree critiche e gli obiettivi strategici da perseguire per eliminare discriminazioni e considerare le donne come un patrimonio. L'attenzione si focalizzò sulla povertà, sull'istruzione, sulla salute, sulla violenza, sui conflitti armati, sull'economia, sul potere e sui processi decisionali, sui meccanismi istituzionali per favorire il progresso femminile, sui diritti umani, sui *media*, sull'ambiente e sulle bambine. Inoltre, fu esplicitato che un grave ostacolo all'adozione di politiche di *empowerment* era l'inadeguatezza dell'informazione statistica sulla differenza di genere.<sup>152</sup>

Prima del 1995, anche a causa delle restrizioni poste sull'attivismo organizzato a seguito dei fatti di Piazza Tian'anmen, era stato pressoché impossibile affiancare movimenti non-governativi all'azione della ACWF. Vi erano state delle eccezioni, come nel caso di Li Xiaojiang: una studiosa dell'Università di Zhengzhou che nel 1985 aveva fondato il primo istituto di ricerca sui *funiixue* 妇女学 (*women studies*); ma la spinta maggiore alla collaborazione con nuovi attori avvenne dopo il

<sup>150</sup> Leta HONG FINCHER, *Betraying Big Brother. The Feminist Awakening in China*, Londra: Verso, 2019, p. 108.

<sup>151</sup> MA Qiusha, "The Governance of NGOs in China since 1978: How Much Autonomy?", *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, vol. 31, n. 3, Londra: Sage Publications, 2002, pp. 305-308.

<sup>152</sup> Flavia CRISTALDI, "Nazioni Unite e politiche di genere. Un processo in via di sviluppo", *Bollettino della società geografica italiana*, serie 12, vol. 11, Roma, pp. 851-852.

convegno.<sup>153</sup> Da allora persino il giornale della Federazione iniziò a pubblicizzare l'adesione alle ONG, argomentando che il loro operato non voleva in alcun modo ostacolare il governo. Tra i gruppi di ricerca sponsorizzati dal governo e quelli indipendenti vi erano differenze non marginali di obiettivi: se quelli affiliati alla ACWF insistevano su una visione marxista della liberazione femminile, quelli delle università, invece, rivalutavano vicende antecedenti il 1949.<sup>154</sup>

Il libro del 1988 *Xiawa de tansuo* 夏娃的探索 (*In Search for Eve*) di Li Xiaojiang, si colloca a metà strada tra le due linee di pensiero: l'autrice riteneva fosse necessario formulare un concetto astratto di donna da cui la teoria marxista potesse prendere avvio, tenendo conto non soltanto della contingenza storica e di classe, ma anche delle diversità in termini biologici e psicologici. La difficoltà di produrre tale concetto era il grande limite della visione ortodossa del femminismo di Stato che, secondo la studiosa, pur con le dovute accortezze, non doveva temere di aprirsi al femminismo occidentale considerato d'ispirazione borghese. Era preferibile mantenere il ruolo delle istituzioni nella difesa della dignità femminile contro le logiche di sfruttamento del mercato e articolare un discorso autonomo in cui le donne cinesi potessero pensarsi in virtù delle loro specificità e non sul modello di quelle straniere. Che lo Stato-partito sia stato utilizzato direttamente o indirettamente come mezzo di legittimazione appare chiaro se si ripensa a quanto avvenuto negli anni Novanta: gli sforzi congiunti dei dipartimenti universitari e della Federazione non furono rinnegati o impediti dopo la crisi del 1989.<sup>155</sup>

## 2.2 Le conseguenze della politica del figlio unico

Dopo il caos della Rivoluzione Culturale, la ricostruzione aveva preso avvio dallo sviluppo economico. Questo comportò anche la nazionalizzazione della politica di controllo delle nascite: nonostante il drammatico calo dell'indice di fertilità totale, l'aumento preoccupante della popolazione stava sabotando la possibilità di crescere come nazione. Alla fine degli anni Settanta, la drammatica trasformazione dello Stato socialista fu accompagnata da nuove narrazioni sempre provenienti dalla lunga tradizione di auto-legittimazione dell'operato del partito che, in decenni di

---

<sup>153</sup> Lo sforzo di mettere in discussione le modalità dominanti di critica letteraria e ripristinare le tradizioni letterarie femminili è iniziato a metà degli anni Ottanta, quando Li Xiaojiang (1951) ha lanciato la prima serie di libri accademici sugli studi delle donne. Docente in numerose università, è stata direttrice del Dipartimento di Studi di Genere all'Università di Dalian e ha fondato il primo centro di ricerca sulle donne, più tardi seguito da un museo dedicato all'antropologia culturale. Bonnie G. SMITH (a cura di), *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 115.

<sup>154</sup> LI, ZHANG, "Creating a Space for Women...", cit., p. 142.

<sup>155</sup> Paola PADERNI, "Donne e genere: nuovi percorsi di lettura della Cina contemporanea", *Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"*, "Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi", n. 60-61, 2000, pp. 522-524.

governo, dopo aver salvato più volte il paese dalle peggiori minacce di feudalesimo, povertà e corruzione, riguadagnava il suo diritto di governare.<sup>156</sup> Nell'ennesima avvincente crisi nazionale, la soluzione più efficace, in seguito ridefinita "l'unica via percorribile", era una politica del figlio unico in cui, sotto la guida del partito, un'intera generazione avrebbe sacrificato la sua libertà di scelta riproduttiva a beneficio della nazione nel suo insieme e delle future generazioni a venire. La pianificazione familiare, insieme alle nuove riforme economiche, fu tradotta in termini marxisti e divenne in pochi anni dal 1979 – anno in cui Deng Xiaoping introdusse formalmente la legge – un sistema operativo in ogni angolo del paese. La politica consisteva in un insieme di regolamenti atti a controllare la giusta dimensione delle famiglie: gli elementi principali erano i matrimoni ritardati, le gravidanze posticipate e l'attesa di un periodo lungo almeno quattro o cinque anni tra un figlio e l'altro. Per supportare un simile impianto e garantire il rispetto delle regole fu creata una nuova struttura verticale separata, che fino ad allora era gestita localmente dal sistema sanitario, e una commissione che stabiliva i tassi di crescita su scala nazionale. Ai funzionari fu ordinato di tenere sotto controllo simultaneamente due tipi di “prodotto”: la produzione materiale e la riproduzione umana. La gravidanza non fu più decisione della singola famiglia, bensì l'estensione della pianificazione economica nazionale.<sup>157</sup> La Cina rappresenta il caso dell'approccio più cospicuo e consequenziale al problema del controllo delle nascite, basato su obiettivi demografici e attuato con strategie imposte dall'alto verso il basso. In un lento processo iniziato verso la metà degli anni Cinquanta, quando la demografia fu dichiarata tema di pertinenza della politica, le donne furono effettivamente spinte fuori dall'arena pubblica del dibattito su una materia che le riguardava in prima istanza.

Per questo motivo, dalla metà degli anni Ottanta, le sostenitrici dei diritti delle donne in tutto il mondo svilupparono una feroce critica femminista alla pianificazione familiare, implementata con metodi giudicati deleteri per la salute riproduttiva delle donne, considerate come oggetti di controllo piuttosto che soggetti con propri bisogni.<sup>158</sup> Anche se nel corso della sua attuazione furono concesse eccezioni e flessibilità alla regola del figlio unico, la maggioranza delle coppie cinesi continuò a essere limitata virtualmente dalla politica, con le gravi conseguenze, soprattutto nelle zone più povere, degli abbandoni dei figli e degli aborti selettivi. Nel 1993 i responsabili della commissione per raggiungere specifici obiettivi demografici si resero conto che la fertilità era scesa sotto il "livello di sostituzione" di 2,1 figli per donna, superando le loro aspettative più ottimistiche. Con la pressione di produrre risultati, cominciarono a preoccuparsi del prezzo sociale, fisico e

---

<sup>156</sup> Susan GREENHALGH, “Fresh Winds in Beijing: Chinese Feminists Speak Out on the One-Child Policy and Women's Lives”, *Signs*, vol. 26, n. 3, Chicago: University of Chicago Press, 2001, pp. 852-853.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 852.

politico che era stato pagato per aver abbassato i numeri così velocemente.<sup>159</sup> Nel momento in cui queste preoccupazioni stavano germinando all'interno della commissione, un'altra dinamica di cambiamento si innescò al di fuori dello Stato. Un gruppo vagamente definito di studiose-attiviste cominciò a parlare apertamente degli effetti dannosi della politica del figlio unico e a promuovere un programma sul benessere delle donne. Pur attingendo al più ampio mondo discorsivo degli studi sulle donne, queste voci femministe sulla popolazione furono sostenute dal crescente coinvolgimento della Cina nel movimento internazionale per la salute riproduttiva associato alla Conferenza internazionale su popolazione e sviluppo svoltasi al Cairo nel 1994.<sup>160</sup> Il processo del Cairo diede ai sostenitori del cambiamento il vocabolario di riforme che stavano cercando e anticipò lo scenario che l'anno seguente si sarebbe profilato a Pechino. Sulla scia della conferenza, i contatti e le collaborazioni con organizzazioni straniere che promuovevano programmi di salute riproduttiva si moltiplicarono come mai prima.

### 2.3 Definire il genere in Cina

La conferenza fu in generale un terreno di conquiste nella ricerca di vie alternative per affrontare la questione femminile: una delle più notevoli fu la validazione e la diffusione del concetto di “genere”, già noto nel mondo accademico anglofono fin dalla metà dagli anni Settanta, ma pressoché sconosciuto in Cina anche per l'impossibilità di una esatta traduzione. Uno degli indicatori salienti della pluralità di modi in cui in Cina è stato recepito è infatti l'esistenza di due termini non equivalenti per tradurlo: *shehui xingbie*, preferito dalle studiose in stretto contatto con le teorie occidentali, enfatizza la natura sociale e costruita dei ruoli, e *xingbie*, più autoctono e ampio, difeso da Li Xiaojiang. Le traduzioni riflettono due posizioni antitetiche in merito alla trasferibilità dei concetti tra contesti culturali e linguistici differenti: la prima, fiduciosa e universalista, colloca il femminismo cinese come variante di un movimento mondiale; la seconda, scettica e attenta al locale, vi attribuisce caratteristiche particolari ed è cauta nell'adozione di termini usati in altre realtà.<sup>161</sup> In parte per la contrapposizione con la distinzione uomo-donna avallata dal confucianesimo e comunque presente alla base della società, in parte per il peso della formula di uguaglianza tra i sessi in senso marxista, in Cina il carattere performativo e costruttivo (invece che costitutivo) del “genere” è stato recepito lentamente. L'insistenza sulla differenza biologica, favorita senz'altro dalla cultura capitalista che negli anni Novanta imperava,

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, pp. 854-855.

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 855-856.

<sup>161</sup> Nicola SPAKOWSKI, “'Gender' Trouble: Feminism in China under the Impact of Western Theory and the Spatialization of Identity”, *Positions*, vol. 19, n. 1, Durham: Duke University Press, 2011, pp. 34-36.

trasformando i corpi in oggetti di consumo, era tuttavia anche espressione di una necessità delle donne cinesi di riscoprire una femminilità inibita.

Indipendentemente dalle risposte che ha stimolato, prendendo a prestito le parole di Gail Hershtatter, che a sua volta ha parafrasato il titolo di un saggio fondamentale della storica femminista Joan Scott, “il genere finalmente si presentava come utile categoria per costruire nuove cornici concettuali che rompessero o trasformassero il monolite della dottrina marxista incentrata sulla classe”.<sup>162</sup> Non potendo mai essere considerato indipendente dalle sue associazioni con la differenza sessuale, che non ha un significato intrinseco univoco ma cambia a seconda delle attribuzioni che conferiamo, il genere è necessariamente un luogo di conflitto. Costituisce la risposta contingente e mutevole alla eterna domanda sul legame tra biologico e culturale. Oggi la sua validità è ancora una volta messa in discussione, perché alla dualità uomo-donna si tende a contrapporre la fluidità e la mobilità, tenendo conto delle molteplici e complesse identità e orientamenti sessuali riconosciuti dalla comunità LGBTQA+.

Il termine “genere” nella sua più basilare enunciazione riconosce uno stacco tra le differenze di sesso biologico e i comportamenti a esse associati e definiti come “maschile” e “femminile”. L’identità di genere può essere correlata al sesso assegnato alla nascita o differire da esso e non riguarda in alcun modo l’orientamento sessuale. Mentre l’identità sessuale è data dai tratti biologici, fisici e anatomici della persona, il genere è un carattere appreso, un insieme di comportamenti esercitati nei confronti degli altri individui, attraverso i quali si dimostra la propria appartenenza all’una o all’altra sfera.<sup>163</sup> L’aspetto sociale e mutevole del genere è riassumibile nella celebre citazione di Simone de Beauvoir da *Le Deuxième Sexe* (1949): “Donna non si nasce, lo si diventa” in cui è sottintesa l’opposizione gerarchica del maschile, ritenuto la norma, e del femminile che costituisce l’alterità.<sup>164</sup> Come tale, la scelta di sussumere i due sessi e i loro rapporti nell’espressione “genere” risponde alla spinta intellettuale ben precisa di attribuire il massimo peso a quanto vi è di non biologicamente dato nella relazione di disparità uomo-donna. Nelle società a sistema patriarcale gli effetti fisici e mentali della differenza biologica sono infatti esagerati per

---

<sup>162</sup> Si vedano: Joan W. SCOTT, “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, in Joan W. Scott, *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press, 1988, pp. 28-52.

Gail HERHSATTER, WANG Zheng, “Chinese History: A Useful Category of Gender Analysis”, *The American Historical Review*, vol. 113, n. 5, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 1404.

<sup>163</sup> Jane PILCHER, Imelda WHELEHAN, *Fifty Key Concepts in Gender Studies*, Londra: SAGE Publications, 2004, pp. 56-60.

<sup>164</sup> Simone De Beauvoir (1908-1986) scrittrice e filosofa francese, ha rielaborato i temi dell’esistenzialismo francese alla luce della questione femminile. Nel giugno del 1949, all’età di quarant’anni scopre l’esigenza di analizzare l’essere donna e pubblica un testo che viene accolto dalla critica con veemenza, ma che ben presto diventa un presupposto chiave per le riflessioni sulla donna in Europa. In *Le deuxième sexe* passa in rassegna i ruoli attribuiti dal pensiero maschile alla donna – lesbica, sposa, madre, prostituta – e i relativi attributi – narcisista, mistica, innamorata – per approdare nella parte conclusiva alla forma di donna indipendente. Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Parigi: Editions Galimard, 1949, pp. 10-271.

mantenere le donne confinate in ruoli considerati naturali. Per la semplicità della sua formulazione, il genere aveva ispirato non solo una pletera di pubblicazioni femministe in lingua inglese, ma si era spinto oltre il regno dell'accademia, penetrando il vocabolario della stampa e dei vari *media*. Ovviamente la traiettoria scientifica di questo asse concettuale divergeva nella sociologia euro-americana e in quella compiuta nella RPC e gli studi condotti dalle femministe occidentali sulla Cina risentivano di questa diversità di vedute. Nel complesso, molta produzione accademica lasciava indiscussi alcuni presupposti chiave: numerose storiche occidentali consideravano la Cina imperiale come un'epoca di statica subordinazione, scambiando erroneamente la peculiare rappresentazione delle gerarchie di genere nella letteratura classica per una compiuta descrizione di pratiche sociali. Inoltre, in molta bibliografia dedicata alle dinamiche che portarono all'ascesa del PCC ci si limitava ad aggiungere le donne al processo rivoluzionario, non a interrogarsi su come il genere potesse averlo innescato e plasmato. D'altro canto, la tradizione di storia delle donne in Cina, almeno fino al 1990, aveva legittimato le donne in qualità di soggetti di ricerca con successo e senza bisogno di ricorrere alle posizioni della critica femminista. Senza dubbio la traduzione di alcuni testi chiave, come *The Feminine Mystique* di Betty Friedan e *Le Deuxième Sexe* di Simone de Beauvoir in cinese negli anni Ottanta aveva influito molto nelle prime fasi di elaborazione teorica, ma il termine "femminismo" così com'era inteso in questi scritti di rado è stato utilizzato in Cina.<sup>165</sup> Agli occhi delle studiose cinesi, l'analisi della storia delle donne e dei loro movimenti non rientrava automaticamente nel progetto femminista, anzi il filone cinese dei *women studies* nacque in seguito a un riassetto delle organizzazioni statali e non come movimento politico a sé stante. Anche *funixue*, parola utilizzata per racchiudere la pluralità di studi sul tema, è traducibile piuttosto come "femminologia" ed è un termine volutamente preferito ad altre etichette che implicano legami più stretti con gli studi euro-americani. Uno dei principali motivi di resistenza agli attacchi di paradigmi occidentali è sempre stata la determinazione da parte delle studiose cinesi a impegnarsi in esplorazioni intellettuali che premiassero l'unicità dell'esperienza cinese, senza che essa fosse comparata con altre. Se a un primo sguardo i due dibattiti sembrano ermeticamente separati e i binari su cui viaggiano non mostrano punti di congiunzione, tuttavia alcune studiose occidentali sono riuscite a occuparsi di Cina in modo originale.

Un primo passo per superare l'*impasse* concettuale forse è stato compiuto proprio con la pubblicazione del testo sopracitato di Scott e con l'organizzazione di alcuni convegni che riunivano storici di varia formazione (ad esempio il Congresso di Harvard del 1992 *Engendering China: Women, Culture and the State*, i cui atti sono raccolti in un testo dal medesimo titolo, che

---

<sup>165</sup> LI, ZHANG, "Creating a Space for Women...", cit., p. 148.

maliziosamente invitava i sinologi a servirsi della categoria di genere per analizzare la storia). Scott ebbe il merito di superare l'interpretazione del genere fornita dalla critica al patriarcato, che vedeva nel suo principale antagonista, ossia il patriarcato, un generico bisogno maschile di dominare il femminile. L'autrice obietta a questa interpretazione il fatto che desse per scontata una differenza fisica "naturale" tra uomo e donna e che non fornisse adeguata spiegazione su come questo bisogno di dominio maschile influisse sulla società. Secondo Scott non è la sessualità a ossessionare la società, bensì il contrario; le differenze fisiche sono chiamate in vario modo a legittimare le relazioni umane. Fornendo un'indagine più ampia sui rapporti di potere che intrecciano il genere con la famiglia, il lavoro, la costruzione dello Stato, ne è conseguito un nuovo approccio alla storia che si è allontanato dalla rappresentazione del periodo precedente al XX secolo come lunga e uniforme parentesi di oppressione, e la pubblicazione di lavori che finalmente hanno posto al centro le pratiche dei corpi, gli spazi, l'importanza della virtù. Le idee di Scott hanno incoraggiato gli accademici ad abbandonare lo schema retorico "impatto dell'occidente-risposta cinese" per descrivere gli anni di intensa espansione occidentale in Cina a partire dal XIX secolo. Si è compreso che l'Occidente non è un'unità coerente e le risposte della Cina sono multiple, non riducibili a una mera emulazione. Anche in forme di contatto violento e asimmetrico, come lo può essere una guerra o l'impresa colonizzatrice, il rapporto che si instaura è di reciproca costruzione.<sup>166</sup>

#### **2.4 Femminismo e controversie linguistiche: tradurre concetti d'importazione**

Wendy Larson giustamente puntualizza che donne diverse, ossia provenienti da diversi contesti, hanno diverse storie ed esperienze e necessariamente producono diversi femminismi. Non solo, anche all'interno di un femminismo geograficamente circoscrivibile, come dimostra la storia di quello occidentale, si verificano delle evoluzioni e degli aggiustamenti che seguono il passo delle coscienze: al trascorrere del tempo corrispondono, ad esempio, nuove istanze che producono nuove "ondate" di femminismo.<sup>167</sup>

La situazione si complica ulteriormente quando i diversi contesti sono messi in comunicazione tra loro attraverso la pratica della traduzione che, lungi dall'essere la semplice sostituzione di un testo con uno ad esso equivalente, è una forma di riscrittura particolare che, nell'interpretare un testo in lingua straniera, lo trasforma e lo adatta alla lingua e alla cultura di arrivo, producendo quindi un testo nuovo. La pratica traduttiva ha quindi un aspetto formativo e

---

<sup>166</sup> HERHSATTER, WANG, "Chinese History...", cit., pp. 1406-1421.

<sup>167</sup> CHEN Ya-chen, *The Many Dimensions of Chinese Feminism*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, p. 8.

dinamico e trasmette valori culturali e sistemi ideologici.<sup>168</sup> Nel caso specifico della traduzione femminista, il peso attribuito al potere del discorso accetta ben volentieri l'intervento del traduttore sul testo in quanto finalizzato a sottolinearne la soggettività. Così, la comprensione dell'uguaglianza di genere da parte del maoismo prende a prestito una terminologia anglofona ma ne ribalta il significato. L'uguaglianza è stata resa con la locuzione *nannü pingdeng*, che pone l'uomo e la donna sullo stesso piano formale, includendoli senza distinzioni nell'informe agglomerato della forza rivoluzionaria, obliterando gli interessi psicologici di ciascuno. O ancora, la parola "liberazione", ad esempio, rimanda in Cina ai concetti di rivoluzione e classe e incarna uno spirito collettivo privo delle connotazioni di genere che vi si attribuiscono altrove: l'associazione tra le parole liberazione (*jiefang* 解放) e libertà (*ziyou* 自由), legate semanticamente in alcune lingue, è assente in cinese.<sup>169</sup>

La stessa definizione di donna è problematica, e rappresenta una sfida per la traduzione: nella lingua cinese esistono almeno tre soggetti linguistici che hanno alle spalle una lunga e complessa storia (*nüren* 女人, *funü* 妇女, *nüxing* 女权), ognuno dei quali ha diverse connotazioni. La costruzione discorsiva della donna nella Cina post-maoista avviene attraverso una ricodificazione delle politiche femminili internazionali secondo alcune specificità locali, data l'irriducibilità della definizione di donna a un significato univoco.<sup>170</sup> *Nüren* è un termine generico che individua l'essere umano femminile. *Funü* è il termine più usato nel linguaggio comune, riemerso negli anni di guerra civile con un significato diverso da quello originario e rimasto a indicare un soggetto femminile nazionale. Tra il 1700 e il 1900 era la locuzione prevalente per identificare la collettività delle donne secondo la dottrina familiare confuciana (in precedenza i due termini *fu* e *nü*, riferibili rispettivamente alla donna sposata e alla donna nubile, erano usati indipendentemente l'uno dall'altro). Da un punto di vista linguistico la scelta di unirli fu significativa: restringere il campo dell'individuazione di un soggetto femminile all'interno della famiglia patrilineare, quasi a negare uno status a coloro situate al di fuori di essa, voleva dire affermare che la categoria si poteva definire solo in virtù delle relazioni familiari e dei comportamenti codificati che le governavano.<sup>171</sup> La lunga e lenta implosione della dinastia mancese, che in passato aveva legittimato il sistema confuciano tramite la burocrazia, unitamente alla penetrazione degli imperialisti seguita all'apertura dei porti, causò uno stravolgimento delle

---

<sup>168</sup> André Alphonse LEFEVERE, Susan BASSNETT (a cura di), *Translation, History, Culture*, Londra: Routledge, 1992, p. 8-9.

<sup>169</sup> PADERNI, "Donne e genere...", cit., p. 525.

<sup>170</sup> Tani E. BARLOW, "Politics and Protocols of Funü: (Un)making national woman", in Christina K. Gilmartin, Gail Hershatler, Lisa Rofel, Tyren White (a cura di), *Engendering China...*, cit., p. 339.

<sup>171</sup> Tani E. BARLOW, *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham: Duke University Press, 2004, p. 49.

configurazioni sociali. A dare il colpo di grazia, l'abolizione degli esami imperiali nel 1905 provocò la dispersione degli antichi poteri conferiti ai funzionari e favorì la nascita di un nuovo tipo di intellettuale borghese detentore del monopolio culturale. Questi intellettuali furono gli artefici di una nuova definizione sessuata di donna, *nüxing*, che dagli anni Venti al 1949 divenne il modo per nominare la donna resa libera dai vincoli feudali. Dalla fondazione della Repubblica Popolare Cinese il partito comunista, assumendosi la responsabilità di organizzare e controllare il movimento delle donne, riprese una variante alternativa e politicizzata di *funü*, che alla fine rimpiazzò sia l'originario protocollo confuciano sia il *nüxing*.<sup>172</sup>

Partendo dal presupposto, comune per gli studiosi del genere, che il potere attribuito agli individui è generato anche dai mezzi del linguaggio, si comprende come sia difficile rappresentare le istanze politiche di soggetti che possono riconoscersi e strutturarsi potenzialmente in tre parole distinte. Il Congresso Nazionale delle Donne, quando si riunì per la prima volta dopo molti anni nel 1978 e gradualmente recuperò le risorse perdute con la Rivoluzione Culturale, fu chiamato come braccio destro del governo a restaurare il concetto di *funü* come agente della modernizzazione. Le dirigenti più anziane criticavano alcuni aspetti delle riforme di Deng Xiaoping, asserendo che in nome della privatizzazione economica erano state legalizzate forme di misoginia feudale, e conseguentemente strategie appartenenti all'epoca precedente alla Rivoluzione Culturale, inclusi vecchi *slogan* e metodi di reclutamento. Agli occhi di molte queste scelte apparvero anacronistiche e insufficienti per risolvere i dilaganti problemi di violenza, prostituzione e discriminazione sul lavoro. Ormai la macchina di propaganda di stampo maoista si stava sgretolando e per la Federazione era insostenibile la pretesa di proteggere gli interessi di tutte le donne che non si riconoscevano come *funü*. I corsi accademici, gli archivi e i centri di ricerca, fondati con l'ausilio della Federazione come unica strada percorribile di rinnovamento, attestarono la nascita di una disciplina separata, aperta a genealogie storiche differenti. Il ruolo della donna all'interno del dibattito comunista (*funü* accetta entusiasticamente che gli interessi dell'individuo e dello stato coincidano), perse terreno a favore di un *revival* di concetti risalenti al Movimento del Quattro Maggio.<sup>173</sup> L'accezione sfumata e il distacco da implicazioni legate alla nazione costituirono la fortuna dei termini *nüren* e *nüxing*, che tornarono in auge come alternative al *funü*, osteggiato aspramente mentre negli anni Ottanta affiorava il problema del riconoscimento della differenza sessuale, a lungo negata. *Xingbie* letteralmente significa "differenza sessuale" ma è anche la traduzione preferita in lingua cinese del concetto di "genere". Una incongruenza significativa in questo senso è che i teorici cinesi tendevano a interpretare il genere in modo binario, mentre la teoria anglofona tentava di fare

---

<sup>172</sup> BARLOW, "Politics and Protocols...", cit., pp. 340-341.

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 344-346

esattamente l'opposto. Lo sforzo di detronizzare la fisiologia biologica dalla sua posizione convenzionalmente autoritaria partiva proprio dal rifiuto del terreno su cui si impostava il genere inteso in Cina. Anche qui, comunque, scritti più recenti contestano – anche se mai troppo apertamente – l'eccessiva polarizzazione binaria uomo-donna e aprono a una maggiore fluidità del concetto.<sup>174</sup>

## 2.5 Limiti dell'imperativo globale unico: le insidie della *global sisterhood*

Dopo la visibilità e la forza espressa nell'ambito della quarta Conferenza mondiale sulle donne di Pechino, nessuno avrebbe osato pensare alle donne non occidentali come a semplici "vittime" dell'oppressione; eppure l'atteggiamento dimostrato dalle partecipanti in quell'occasione e poi dalle organizzazioni che si diffusero a macchia d'olio dalla conclusione dell'evento, fu in molti casi paternalistico, figlio di una tradizione di attivismo che affidava all'Occidente una missione civilizzatrice degli altri paesi. Forme laboratoriali di *gender training* furono attuate con il sostegno dell'ONU: organizzazioni nazionali e internazionali si impegnarono sinergicamente nella formazione destinata ai leader di governo e delle istituzioni. Un esempio di questo tipo di attività era il "Gruppo Oriente Incontra l'Occidente", fondato dall'attivista Ge Youli nel 1992 a Pechino e focalizzato sulla traduzione di articoli sui movimenti femministi globali per le riviste rivolte alle donne cinesi. Tuttavia, erano i donatori internazionali a costituire il principale supporto finanziario per le ONG in Cina e la dipendenza economica, nei confronti di questi donatori, comportava l'adesione più o meno volontaria a pratiche globalizzate. In questa fase di dialogo e ibridazione fu molto forte, da parte dei soggetti non cinesi, l'imposizione di un pensiero unico che in nome dei diritti delle donne perpetuava forme di dominazione coloniale e non teneva conto dei loro percorsi individuali e dei contesti geopolitici.<sup>175</sup>

D'altronde, in occasione della Conferenza di Pechino, non fu casualmente Hillary Clinton, allora *first lady* del Presidente degli Stati Uniti Bill Clinton, a dare voce all'accezione "egemonica" del concetto di *global sisterhood*:

Speaking to you today, I speak for them, just as each of us speaks for women around the world who are denied the chance to go to school, or see a doctor, or own property, or have a say about

---

<sup>174</sup> Si faccia riferimento, ad esempio, all'opera letteraria della scrittrice taiwanese Qiu Miaojin, apertamente lesbica e influenzata dal post-strutturalismo della filosofa Hélène Cixous. La meteorica carriera e il suicidio in giovane età ne hanno fatto una martire per la comunità LGBTQA+ di Taiwan, complice il suo ultimo libro autobiografico *Last Words from Montmartre*, che descrive l'inizio e la fine dell'amore travagliato tra due donne, pubblicato postumo.

<sup>175</sup> Zheng WANG, Ying ZHANG, "Global Concepts, Local Practices: Chinese Feminism since the Fourth UN Conference on Women", *Feminist Studies*, vol. 36, n. 1, College Park: University of Maryland, 2010, pp. 51-52.

the direction of their lives, simply because they are women.<sup>176</sup>

Nel 1984 la poetessa e teorica politica Robin Morgan aveva dato alle stampe un'antologia, frutto di un imponente lavoro collettivo pluriennale, dal titolo *Sisterhood is Global* in cui asserisce che di fatto tutte le nazioni del mondo si fondano sull'introiezione della mentalità patriarcale perché il modello di riferimento dell'individuo è un individuo maschio, mentre la donna in quanto "altro" diventa invisibile.<sup>177</sup> Il concetto di *sisterhood* ha espresso quindi, in modo potente, l'idea di un comune destino segnato dall'oppressione patriarcale: una comunanza di valori, di principi e pratiche politiche di opposizione che unisce tutte le donne, a prescindere dalle loro differenze di classe, etnia, razza, religione, un concetto universale in grado di saldare legami transnazionali. Ien Ang, esperta di studi postcoloniali, commentava così in un saggio del 1995:

In the early days of the second wave, feminist theory and practice were predicated on the assumption of women's common identity *as* women, and of a united global sisterhood. It was the universalisation of the white, middle-class women's lives as representative of *the* female experience which made it possible for modern Western feminism to gather momentum and become such an important social movement. In this sense feminism, like any other political philosophy, is an "interested universalism", based on the postulate that women have common experiences and share common interests *qua* women. Today, it is precisely this homogenising idea of sisterhood which has come under increasing attack within feminism itself.<sup>178</sup>

Il femminismo occidentale degli anni Settanta, intriso di schieramenti politici memori della Guerra Fredda, si era affermato attraverso la costruzione di un discorso transnazionale di affermazione del principio di differenza sessuale e di genere come espressione principale di una rivendicazione di soggettività che su questo doveva mobilitare tutte le donne indistintamente. Necessariamente semplificante, il dibattito pubblico aveva alimentato l'idea che fosse un movimento al compimento del percorso dei diritti e perciò in grado di poter parlare di sessualità e superamento della dicotomia sesso/genere.<sup>179</sup> Molte autrici e autori di provenienza non europea o americana hanno evidenziato la perplessità che antepoendo la sessualità, si ignori quanto incidano sulla storia personale delle donne razza e classe, povertà, globalizzazione, neoliberalismo, distribuzione delle risorse. Negli Stati Uniti, patria della più sofisticata riflessione accademica su questi temi, si sollevavano le voci di chi, donna nera o latina o *chicana*, avvertiva il disagio e la difficoltà di ricondurre la molteplicità delle

---

<sup>176</sup> Cit. in Tani E. BARLOW, "International Feminism of the Future", *Signs*, vol. 25, n. 4, Chicago: The University of Chicago Press, 2000, p. 1101.

<sup>177</sup> Robin MORGAN, *Sisterhood is Global. The International women's movement anthology*, Harmondsworth: Penguin Books, 1984, p. 4.

<sup>178</sup> Ien ANG, "I'm Feminist but... "Other" Women and Postnational Feminism", in R. Lewis e S. Mills (a cura di), *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003, pp. 190-191.

<sup>179</sup> Raffaella BARITONO, "Femminismi in un contesto globale. Appunti per un'analisi storica e una riflessione teorica", *Contemporanea*, vol. 10, n. 4, Bologna: Il Mulino, 2007, pp. 722-723.

differenze al concetto di genere e differenza sessuale.<sup>180</sup> Dall'altra parte del mondo, si situava il femminismo non occidentale o delle minoranze etniche e razziali, per le quali la strada da percorrere passava prima di tutto dalla necessità di sopravvivere e di vedersi garantite le condizioni minime dell'esistenza.<sup>181</sup> Due riflessioni provenienti da questo complesso universo di sapere risultano particolarmente interessanti: i contributi sul terzomondismo di Chandra Talpade Mohanty e l'analisi della condizione di subalternità di Gayatri Chakravorty Spivak.

Nel libro *Feminism without Borders*, pubblicato nel 2003, la sociologa indiana Mohanty esplicita che il concetto di sorellanza universale deve essere rifiutato come "idea psicologizzata", che come tale cancella le differenze reali e il diverso posizionamento, in termini di potere, tra donne, e soprattutto tra le donne del "Primo" e del "Terzo Mondo".<sup>182</sup> Ogni analisi della costruzione intellettuale e politica dei femminismi del "Terzo Mondo" dovrebbe essere indirizzata verso due progetti simultanei: la critica interna ai femminismi occidentali egemonici e la formulazione di questioni e strategie femministe autonome. Il primo progetto è di demolizione e smantellamento (svariate pensatrici cinesi danno grande rilevanza alla filosofia della decostruzione) mentre il secondo è di costruzione e di edificazione. Se essi non vengono trattati in modo simultaneo, i femminismi del "Terzo Mondo" corrono il rischio di essere marginalizzati e ghettizzati. Sempre secondo Mohanty, il femminismo occidentale stabilisce la propria supremazia sulla colonizzazione culturale, applicando alla ricerca e allo studio del sapere sulle donne del Terzo Mondo una certa modalità di appropriazione e codificazione che individua come punto di riferimento le argomentazioni intorno cui gli interessi delle femministe si sono articolati negli Stati Uniti e in Europa occidentale. Le stesse locuzioni "Terzo Mondo" e "Primo Mondo" sono termini problematici: da un lato suggeriscono somiglianze estremamente semplificate tra i paesi che con esse si identificano; dall'altro rafforzano, evocandole, le gerarchie economiche, culturali e ideologiche esistenti. Il rapporto tra la Donna – entità omogenea costruita – e le donne, soggetti reali e concreti delle loro storie collettive, è una relazione arbitraria, non di corrispondenza diretta. L'arroganza, data dal privilegio e dall'universalismo etnocentrico, e una consapevolezza inadeguata degli effetti del sapere occidentale sul "Terzo Mondo" nel contesto di un sistema mondiale dominato dall'Occidente, contraddistinguono una parte considerevole della produzione intellettuale del femminismo occidentale sulle donne del "Terzo Mondo".

---

<sup>180</sup> Becky THOMPSON, "Multiracial Feminism. Recasting the Chronology of Second Wave Feminism", *Feminist Studies*, vol. 28, n. 2, College Park: University of Maryland, 2002, pp. 337-360.

<sup>181</sup> Maria Clara DONATO, "Introduzione a 'Femminismi e culture. Oltre l'Europa'", *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche*, vol. 4, n. 2, Roma: Società Italiana delle Storiche e Viella, 2005, p. 10.

<sup>182</sup> Raffaella BARITONO, "Introduzione a Chandra T. Mohanty", *Femminismo senza frontiere. Teoria, differenze, conflitti*, Verona: Ombre Corte, 2012, p. 16.

Uno degli effetti significativi delle rappresentazioni dominanti del femminismo occidentale è la sua convergenza con l'imperialismo. Un'idea omogenea di oppressione a sua volta produce l'immagine di una "donna media del Terzo Mondo", cioè ignorante, povera, non istruita, legata alla tradizione, costretta alla vita domestica, dedita alla famiglia, vittimizzata, e così via, in contrasto alla rappresentazione implicita che le donne occidentali danno di sé come donne istruite, moderne, padrone dei loro corpi e libere di prendere decisioni autonome.<sup>183</sup>

La decostruzione è per Gayatri Spivak una strategia politica. È nei testi che si incide la critica e sono i testi il luogo del conflitto e della intricata tessitura di quello che chiamiamo "mondo". Il ruolo essenziale della testualità nello svelare, attraverso la decostruzione, la violenza epistemica, sussiste proprio perché in essa avviene il "farsi mondo" (termine che mutua dal filosofo Heidegger, il quale significativamente attribuiva tale ruolo all'opera d'arte più che alla letteratura). Il suo saggio più famoso, *Can the subaltern speak?* si apre con una domanda che pone immediatamente due questioni linguistiche e teoriche allo stesso tempo: che cosa si intenda per *speak* (parlare) e chi siano i subalterni. Parlare vuol dire agire tramite segni socialmente riconoscibili e interpretabili; i subalterni sono tratti direttamente dal pensiero marxista di Gramsci (1891-1937), ma attualizzati nel definire le popolazioni subordinate del Sud del mondo. Il subalterno è spesso connotato dal genere femminile, è una figura sostanzialmente neutralizzata, zittita ed esclusa e la sfida lanciata da Spivak riguarda la possibilità di realizzare una capacità di agire, un'agentività che implica un ribaltamento dell'egemonia non convenzionale.<sup>184</sup> Proprio a Pechino si cercò di introdurre con forza questo principio di capacità di azione e di significazione, di costruzione di relazioni e legami politici a partire dalla propria collocazione e dall'intreccio delle differenze di classe, etnia, razza che definiscono l'identità. Un concetto, questo, assunto come accusa principale alle femministe occidentali, complici di veicolare l'immagine delle donne della "periferia" del mondo come soggetti senza voce, fossilizzate nella categoria di donna oppressa da salvare.

L'appuntamento di Pechino ha rappresentato un punto di svolta senza tuttavia portare ad una conclusione oggettiva: è mancata la possibilità che una tematica forte, radicale come quella dell'affermazione dei diritti delle donne come diritti umani, non fosse oggetto di una torsione politica, teorica e storica tale da comprimere la ricchezza e la complessità del movimento delle donne, delle sue pratiche politiche e della sua agenda sul solo terreno dei diritti umani, depoliticizzando il contenuto stesso delle sue lotte a livello globale, risolvendo le complesse

---

<sup>183</sup> Chandra T. MOHANTY, *Feminism without Borders. Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Londra: Duke University Press, 2003, pp. 29-36.

<sup>184</sup> Patrizia CALEFATO, Introduzione a Gayatri C. Spivak, tr. e cura di Andela D'Ottavio, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Roma: Meltemi, 2004, pp. 10-14.

dinamiche e conflitti a una dimensione umanitaria e/o culturale.<sup>185</sup> Come sottolineò la filosofa e attivista Corinne Kumar all'indomani dell'incontro di Pechino, osservando la tendenza crescente a voler sostituire il termine "femminismo" con "diritti delle donne", i diritti umani si sono formati come strumento di difesa, ma all'interno dei poteri forti, in quanto il discorso che si sviluppa intorno a essi si basa su una visione che vede solo l'individuo e lo stato e non tutte le altre stratificazioni.<sup>186</sup> Il tema del rapporto tra i diritti collettivi e individuali rappresenta la prova irrefutabile dell'instabilità del paradigma della *global sisterhood* e dei conflitti fra le donne occidentali e fra donne del nord e del sud del mondo. La critica di quest'ultime ha puntato non tanto sul rifiuto dell'utopia universalistica *tout court*, ma alla denuncia del mancato sviluppo del potenziale dell'ideale di fondo. La speranza di poter trovare alternative, fertili possibilità di dialogo e solidarietà politica fra donne diverse, senza presupporre uniformità di vedute, ha portato a novità significative verso la fine degli anni Novanta, come l'utilizzo di spazio internazionale e cibernetico per creare *network*, ma non ha resistito a lungo al contraccolpo lanciato dalla censura del governo cinese, che dall'inizio degli anni Duemila ha limitato sensibilmente le attività delle organizzazioni.<sup>187</sup>

### 3. ARTE E FEMMINISMO

#### 3.1 Il problema della ricezione internazionale dell'arte contemporanea cinese

Nel 1999 Harald Szeemann (1933-2005), nominato direttore artistico della 48esima Biennale d'Arte di Venezia, una delle più prestigiose rassegne artistiche d'arte contemporanea del mondo, approntò un apparato espositivo ambizioso che si proponeva di sfumare i confini geografici della mostra, tradizionalmente limitati all'Occidente.<sup>188</sup> Per la prima volta, nella sezione da lui

---

<sup>185</sup> Elisabeth Jay FRIEDMAN, "Gendering the Agenda. The Impact of the Transnational Women's Rights Movement at the UN Conference of the 1990s", *Women's Studies International Forum*, vol. 26, n. 4, Amsterdam: Elsevier, 2003, pp. 313-331.

<sup>186</sup> BARITONO, "Femminismi in un contesto globale...", cit. p. 726.

<sup>187</sup> *Ibid.*, pp. 727-729.

<sup>188</sup> Harald Szeemann è stato un importante curatore svizzero, nato a Berna nel 1933 e morto a Locarno nel 2005. Attivo in campo museale per quasi cinquant'anni e autore di oltre 150 mostre, è considerato una figura chiave per lo sviluppo e la ricezione dell'arte contemporanea in Europa nella seconda metà del XX secolo. Abbandonato il teatro per cui scrisse testi e creò scenografie, fu direttore della Kunsthalle di Berna dal 1961 al 1969 e il suo nome si legò in particolare alla mostra sperimentale *When Attitude Becomes Form*, in cui gli artisti vennero invitati a realizzare le proprie opere *in situ* dentro e fuori le mura della Kunsthalle. In seguito, decise di intraprendere una carriera da curatore indipendente, non vincolato a un'istituzione, sviluppando nuovi metodi di finanziamento per i propri progetti. Fu direttore di *Documenta 5* a Kassel nel 1972 e nell'ultimo periodo della sua carriera curò diverse rassegne internazionali (Biennali di Lione e Gwangju, 1997; Venezia, 1999 e 2001; Siviglia, 2004), spesso in grandi edifici storici recuperati all'uso come

curata, incluse venti artisti cinesi, superiori numericamente a quelli statunitensi.<sup>189</sup> Per lo più uomini, accomunati dall'atteggiamento superbo e provocatorio nei confronti del potere, essi apparivano agli occhi dei critici stranieri come il prodotto perfetto delle ambiguità e delle contraddizioni della transizione cinese verso il capitalismo, nel feroce desiderio di sovvertire il regime. Dopo la caduta del muro di Berlino e il crollo dell'Unione Sovietica, la RPC era rimasta l'ultimo baluardo del comunismo: l'aspettativa che la sua arte potesse offrire uno sguardo su questo luogo culturalmente e politicamente enigmatico ne alimentò la sua popolarità all'estero.

In un'intervista rilasciata alla rivista *Artforum*, concomitante all'inaugurazione della Biennale, lo stesso Szeemann motivava la sua fascinazione per gli artisti cinesi con le circostanze politiche peculiari in cui avevano vissuto, nell'abbandono dell'era di Mao Zedong e nel passaggio a Deng Xiaoping.<sup>190</sup> I curatori occidentali concentrarono le loro ricerche su ciò che veniva prodotto, nella capitale in fermento e all'estero, da parte di artisti che avevano deciso di lavorare lontano dalla censura ed erano dunque emigrati. L'attenzione rivolta a questi artisti, facilmente bollati come dissidenti per la scelta di emigrare, cercava morbosamente giustificazione nella superiorità delle democrazie occidentali e confermava una visione del mondo da guerra fredda, pur riconoscendo agli artisti i meriti del loro lavoro. Uno dei partecipanti alla Biennale, Cai Guo-Qiang (1957), originario del Fujian ma trasferitosi negli Stati Uniti, vinse persino il premio del Leone d'oro per la gigantesca installazione intitolata *Venice Rent Collection Courtyard*.<sup>191</sup> Durante l'esposizione,

---

contenitori per eventi culturali ed estendendo il suo interesse a regioni quali la Cina (in dAPPERTutto, XLVIII Biennale di Venezia, 1999) e l'area balcanica (Blut & Honig, 2003). Pietro RIGOLO, "Harald Szeemann", *Enciclopedia Italiana*, IX Appendice, 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/harald-szeemann\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/harald-szeemann_%28Enciclopedia-Italiana%29/), 03-01-2023.

<sup>189</sup> La Biennale di Venezia, una grande mostra d'arte contemporanea che si tiene ogni due anni nella città lagunare, fu fondata nel 1895 come mostra internazionale che esponeva artisti provenienti da sedici nazioni. All'inizio del XX secolo, diversi paesi iniziarono a installare e costruire a proprie spese padiglioni in cui le singole nazioni erano responsabili della scelta dei propri artisti e della presentazione delle loro opere.

La Biennale di Venezia è stata una importante piattaforma per proporre l'arte euro-americana. A partire dalla fine degli anni Novanta, sotto la guida di alcuni curatori illuminati, ha aperto le proprie porte anche agli artisti provenienti dall'Asia e dall'Europa orientale. Per una storia dettagliata della Biennale, si veda il volume *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, catalogo della mostra (Venezia, 29 agosto-4 novembre 2020), Venezia: La Biennale di Venezia, 2020 con contributi di Cecilia Alemani, Hashim Sarkis, Alberto Barbera, Marie Chouinard, Ivan Fedele e Antonio Latella.

Per un approfondimento sulla Biennale curata da Harald Szeemann: Melanie TRAN, "Harald Szeemann's "Project Files", in *Getty Edu*, 31 maggio 2013, <https://blogs.getty.edu/iris/treasures-from-the-vault-harald-szeemanns-project-files/>, 20-12-2022.

<sup>190</sup> Robert STORR, "Prince of Tides: Venice '99", in *Artforum*, maggio 1999, vol. 37, n. 9, <https://www.artforum.com/print/199905/prince-of-tides-venice-99-32299>, 19-12-2022.

<sup>191</sup> Cai Guo-Qiang nasce a Quanzhou, nella provincia del Fujian. Fra i maggiori artisti cinesi affermatosi sullo scenario internazionale nel corso dell'ultimo decennio del Novecento, è conosciuto soprattutto per l'uso della polvere da sparo, utilizzata anche come materiale per dipingere, e dei fuochi d'artificio, apprezzati per la duplice natura costruttiva e distruttiva. Figlio di un calligrafo, studia al dipartimento di scenografia dell'Accademia teatrale di Shanghai (1981-85), dove accumula esperienze in campi diversi come le arti marziali, la musica, il cinema. L'anno successivo al diploma si trasferisce a Tokyo, in cui rimane dal 1986 al 1995, e quindi negli Stati Uniti (dove risiede dal 1995). Nel 2008 è regista della pirotecnica inaugurazione dei Giochi Olimpici di Pechino. Vince il Leone d'Oro con l'opera, *Venice's Rent*

davanti ai visitatori, Cai orchestrò un gruppo di scultori locali e li guidò nella riproduzione in argilla un'opera di realismo socialista del 1965, composta di 114 statue a grandezza naturale che raffiguravano il maltrattamento dei contadini per mano dei proprietari terrieri prerivoluzionari. Tra le ragioni di attribuzione del premio vi fu l'elogio all'appropriazione postmodernista dell'icona storica e il clamore suscitato dall'opera in Cina, dove fu intentata una causa per plagio ai danni dell'artista.<sup>192</sup>

La storica inclusione da parte di Szeemann segnò il consolidamento del sistema dell'arte contemporanea in Cina e fu, a tutti gli effetti, il riflesso del graduale allentamento del controllo politico e della crescente immissione di opere d'arte sul mercato seguita al 1989, anno che, a scapito dei cruciali cambiamenti politici, fu foriero di importanti innovazioni in campo artistico, annunciate a Pechino nella prima grande mostra d'arte contemporanea tenutasi presso un'istituzione ufficiale: *Zhongguo xiandai yishu zhan* 中国现代艺术展 (*China/Avant-Garde*).<sup>193</sup> Riflettendo sull'anacronistica applicazione del termine "avanguardia" agli artisti di un periodo così tardo del Novecento, non si può non notare la discrepanza tra il titolo inglese *China Avant-Garde* e il nome con cui questo evento è conosciuto in Cina (letteralmente, "mostra di arte moderna") con i caratteri di "avanguardia" (*qianwei* 前卫) completamente assenti (fig. 17). Di lì a poco *xiandai* 现代, un aggettivo indicatore di un atteggiamento progressista, volto all'innovazione estetica, eco dell'umanesimo riformatore di primo Novecento, sarebbe stato rimpiazzato da *dangdai* 当代, termine con cui tuttora si definisce l'arte cinese dopo il 1989 che pone l'accento sulle influenze esterne come faatrici di rinnovamento.

---

*Collection Courtyard*, composta da 114 figure a grandezza naturale disposte in una serie di raggruppamenti che raffigurano il maltrattamento dei contadini per mano dei proprietari terrieri prerivoluzionari. Simone CIGLIA, "Cai Guo-Qiang", in *Enciclopedia Italiana*, IX Appendice, 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cai-guo-qiang\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cai-guo-qiang_%28Enciclopedia-Italiana%29/), 03-01-2023.

<sup>192</sup> Si leggano le premesse della mostra *Cai Guo-Qiang: I Want to Believe* del 2009 presso il Guggenheim di New York e soprattutto ZHU Qi, "We Are All Too Sensitive When It Comes To Awards! Cai Guoqiang And The Copyright Infringement Problems Surrounding Venice's Rent Collection Courtyard (2001)", in Wu Hung, *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West*, Hong Kong: New Art Media; Londra: Institute of International Visual Arts, 2001, pp. 56–65.

<sup>193</sup> *China/Avant-Garde* si svolse al NAMOC di Pechino dal 5 al 19 febbraio 1989, due mesi prima dell'inizio del Movimento Democratico Studentesco di Piazza Tian'anmen e quattro mesi prima della chiusura del movimento stesso da parte del governo il 4 giugno 1989. La mostra era stata originariamente programmata per il luglio 1987 presso il Museo Nazionale dell'Agricoltura di Pechino. Tre mesi prima dell'inaugurazione, i funzionari dell'Associazione artistica cinese ordinarono all'organizzatore della mostra Gao Minglu di interrompere i lavori preparatori a causa della Campagna politica contro la liberalizzazione borghese. Il risultato fu la sospensione della mostra, nonostante la maggior parte del lavoro preparatorio fosse già stato completato.

Quando la situazione politica si calmò all'inizio del 1988, Gao Minlu, eletto curatore principale e capo del comitato presieduto da quattordici membri tra studiosi e critici attivi, riprese l'organizzazione. La realizzazione dell'evento fu possibile grazie ai fondi raccolti dagli artisti e dagli organizzatori, più che dall'istituzione che diede solo sostegno formale. Le opere in mostra, 297 nei vari media di pittura, scultura, fotografia, video e installazioni., erano distribuite in sei gallerie che occupavano tre piani. "China/Avant-Garde", in *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, 2011, [https://contemporary\\_chinese\\_culture.en-academic.com/125/China\\_Avant-Garde](https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/125/China_Avant-Garde), 28-11-2022.



**Figura 17**

Gao Minglu pronuncia il discorso alla cerimonia di apertura di *China-Avant/Garde*, Gao Minglu Archive, <https://pitt.libguides.com/c.php?g=497810&p=3409097>

*Xiandai* e *dangdai* non sono momenti consecutivi di un *continuum* storico, sono piuttosto due termini antitetici, che difendono ciascuno una opposta visione dell'essere contemporanei dopo la cesura costituita dal 1989: il primo porta avanti la fede utopica nel progresso; il secondo un netto senso di dislocazione temporale e di perdita della direzione storica, facendo affidamento su quanto viene dall'estero come guida per il futuro.<sup>194</sup> Non è un caso che *dangdai yishu* 当代艺术 abbia guadagnato una reputazione internazionale a partire dagli anni Novanta: con l'apertura della Cina al capitalismo, seguita alle riforme di Deng Xiaoping, anche l'arte divenne merce negoziabile in crescente complicità con le esigenze del mercato interno in via di sviluppo e soprattutto di quello internazionale. Per soddisfare l'aumento della domanda, diverse gallerie iniziarono a occuparsi della promozione degli artisti più giovani e mercanti d'arte internazionali si avvalsero di agenti attivi sul territorio per condurre i loro affari, spesso curando loro stessi delle mostre itineranti da portare in *tournee* fuori dalla Cina continentale. Il modello espositivo della "biennale" iniziò a prendere piede nei primi anni 2000 in molte città come Shanghai, Chengdu, Guangzhou e nel 2005 la Cina poté allestire il suo primo vero e proprio padiglione nazionale ai Giardini della Biennale di Venezia.<sup>195</sup>

Il governo cinese vi aveva partecipato tre volte in precedenza: nel 1980 e nel 1982 con manufatti di carta e tessili e nel 1997 con alcuni dipinti in stile accademico, selezionati da tre

<sup>194</sup> Paul GLADSTON, "Permanent (R)evolution: Contemporaneity and the Historicization of Contemporary Chinese Art", *Yishu*, vol. 9, n. 2, 2010, pp. 76-77.

<sup>195</sup> Internazionalmente, il Padiglione Cinese del 2005 è considerato il primo, perché per la prima volta le opere erano esposte in un unico ambiente designato e non casualmente, lungo il percorso espositivo. Tuttavia, la Cina fu presente con un padiglione "virtuale" anche nel 2003, allestito grazie a sforzi congiunti con gli organizzatori della Biennale presso il Museo d'Arte del Guangdong dal 25 luglio al 31 agosto 2003. La partecipazione fisica alla mostra di Venezia non fu possibile a causa dell'epidemia di SARS. Si legga WANG Meiqin, "Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World", *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 21, n. 1, 2009, p. 102-140.

funzionari incaricati dal Ministero della Cultura. In queste tre occasioni, le opere non erano espressione della cultura contemporanea e non suscitarono alcuna discussione o recensione positiva sullo stato dell'arte corrente in Cina, che fino al 1999 rimase pressoché sconosciuto.<sup>196</sup>

La Cina non era stata mai travolta dallo sviluppo cronologicamente ordinato e lineare del modernismo artistico e l'approdo alla contemporaneità era avvenuto anche grazie a una conflagrazione con l'Occidente. Artisti, mercanti, gallerie, musei, riviste specializzate, case d'asta, fiere si sono intrecciate in una rete sempre più fitta e complessa, a immagine del sistema più maturo che si era rafforzato in Occidente, ma adattandola in modo continuo e disinvolto alle esigenze pratiche del contesto.<sup>197</sup> L'avanzamento delle arti visive era stato notevolmente rallentato dalla Rivoluzione culturale, che aveva tranciato il legame tra la vita intellettuale locale e il mondo esterno tagliando di netto il cordone che lo univa alla propria storia e alle proprie tradizioni culturali. L'istruzione era stata sospesa e la conoscenza di nuove idee respinta. Alla fine degli anni Settanta gli artisti cinesi si affrettarono ad assimilare informazioni disarticolate e talvolta mal interpretate, provenienti dal modernismo, postmodernismo, filosofia classica, Illuminismo europeo del XVIII secolo, liberalismo e altri movimenti intellettuali, introdotti in Cina tutti insieme e destinati a diventare influenze miste sulle loro pratiche.<sup>198</sup> Le numerose interazioni con la critica di lingua inglese fecero sì che l'arte contemporanea cinese sia stata a lungo considerata, per le idee e le immagini prese a prestito dalla recente storia socio-politica, una variante locale del postmodernismo occidentale.<sup>199</sup>

Le artiste donne, molte delle quali avevano studiato insieme ai colleghi più famosi nelle accademie d'arte statali, in un primo tempo rimasero nella lunga ombra gettata da questo enorme riflettore internazionale, puntato su un'avanguardia maschile dominata da soggetti identificati come *liumang* (letteralmente, canaglie, teppisti). I *liumang* 流氓, primi esponenti della controcultura, costituivano il rovescio della medaglia della Rivoluzione culturale: la generazione dei fratelli minori delle Guardie Rosse, disinteressata, inviolata dalla retorica e anzi colma di disillusione, che aveva abbracciato con una certa gioia e superficialità la cultura consumistica degli anni Ottanta e a seguire. Le controparti femminili, escluse da questa denominazione, videro il loro lavoro confinato nella nuova categoria, addomesticante e marginalizzante, di *nüxing yishu* 女权艺术 (arte delle

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>197</sup> Carol Yinghua LU, "Back to Contemporary. One Contemporary Ambition, Many Worlds" in Hans Belting, Jakob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (a cura di), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, p. 110.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>199</sup> Paul GLADSTON, *Contemporary Chinese Art. A Critical History*, Londra: Reaktion Books, 2014, p. 11.

donne), comparsa intorno al 1995.<sup>200</sup>

Mentre per i leader cinesi l'obiettivo primario della Conferenza sulle Donne delle Nazioni Unite – di mostrare al mondo la posizione sociale avanzata delle donne nel paese – poteva dirsi raggiunto, per i media occidentali erano chiari i segni di ostilità alla democrazia e alla sua definizione di diritti umani, nonché la limitata libertà delle donne. *Nüxing yishu* fu la risposta immediata a questa marginalizzazione e ispirò la logica delle prime mostre che, volendo dare enfasi ai risultati ottenuti dalla liberazione di genere, esponevano esclusivamente artiste donne, riscontrando nei loro lavori elementi uniformanti giustificati proprio dal genere.<sup>201</sup> Il curatore Jia Fangzhou (1940), nella prefazione del catalogo di *Shiji nüxing yishu zhan* 世纪女性艺术展 (*Century Woman*), la più estesa e complessa di queste esposizioni, tenutasi al Museo Nazionale di Arte cinese (NAMOC) nel 1998, delineava alcune caratteristiche a suo avviso essenziali dell'arte prodotta dalle donne: l'indugiare in fantasticherie infantili, l'apatia verso la politica e la filosofia, l'avversione o il disinteresse per il mondo degli uomini:

- 1) Not paying close attention to those extrinsic objects that have nothing to do with personal feelings and life. Instead, paying more attention to intrinsic inspiration from personal experience and instinct. Such works of art show are (sic) more intimately about the individual.
- 2) Seldom taking motif analysis rationally. Stressing artistic intuition. Their works are full of childlike fantasy, free sketching, an irrational composite of images and a mysterious interaction between the physiological and psychological.
- 3) Being apathetic towards politics, history and philosophy, and on the contrary, concentrating on the themes of nature, life, humankind and survival. Even paying attention to tiny, petty and ordinary things much more than seeking the sublime.
- 4) Being generally disinterested in the men's world. They rarely use man as artistic object, unlike male artists who commonly treat women as objects of study. Women's art cares more about those questions pertaining directly to women. When they face their own ego, a new spiritual domain hitherto unobserved, provides women artists with a free space to explore.
- 5) Their methods of discourse are developed from traditional handicrafts. The traditional division of work was 'male farmer, and female weavers,' which trained women to have deft hands. Although modern women seem to have little link with such handicrafts as stitching, weaving and embroidery, women artists reveal an interest in them in their art and turn it into a kind of individual discourse.
- 6) They are not common to the art works of all women artists, but surely are specific phenomenon in women's art as a whole. Materials are often chosen from daily life and a sense of propinquity. Women artists not only prefer those of such traditional handicrafts but are

---

<sup>200</sup> *Nüxing yishu* emerse come categoria artistica accanto ad altre tendenze come il Political Pop e Apartment Art. La pubblicazione dell'articolo dell'artista e curatrice Xu Hong "Walking out of the Abyss: My Feminist Critique" nel 1994 divenne un manifesto per la critica d'arte femminista nella Cina continentale. La mostra *Women's Approach to Chinese Contemporary Art* curata da Liao Wen fu, secondo Monica Merlin una delle prime a riconoscere il carattere sovversivo di questo tipo di arte. L'obiettivo dell'identificazione dell'arte prodotta dalle donne come categoria a sé stante era quello di enfatizzare la presenza e la pratica delle donne, le loro preoccupazioni estetiche e concettuali, nonché l'interpretazione della loro soggettività di genere e femminilità. Si legga anche: Monica MERLIN, "Women Artists in Contemporary China. Xiao Lu", in *Tate Research Centre Asia*, 21 febbraio 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu>, 24-07-2021.

<sup>201</sup> GLADSTON, *Contemporary Chinese Art*, cit. p. 19.

especially sensitive to these materials. Here, installation artists who manifest and (sic) distinct characteristics of gender: needles, thread, cotton, silk, wool, fibers and light materials. In the hands of women artists, these objects of daily use are transformed into conceptual materials.<sup>202</sup>

Una tale lettura sicuramente contribuì a incrementare la visibilità di cui le artiste avevano bisogno e a spostare il *focus* della critica su temi considerati minoritari e di scarso interesse sociale, ma al contempo impedì la possibilità delle artiste di autodeterminarsi al di fuori di un certo schema. La difficoltà delle artiste donne di riconoscersi pienamente in una visione che le valorizza in base al genere e al contributo più o meno evidente apportato all'emancipazione femminile si iscrive nella più ampia difficoltà di un'intera generazione di artisti e artiste nel far emergere la propria voce di fronte a una narrativa appiattente, imposta dal mercato e dalla ricezione occidentale. Allo stesso modo si manifesta la pretesa universalistica del femminismo che penetra nei discorsi sulla produzione culturale, fino a occuparne tutto lo spazio. La moda di acquistare ed esporre arte contemporanea cinese a livello internazionale non si diffuse a seguito di un genuino coinvolgimento per la qualità del pensiero e del lavoro artistico, quanto piuttosto come conseguenza della crescente importanza del potere economico cinese.<sup>203</sup> Possedere opere d'arte contemporanea prodotte in Cina denota il gusto cosmopolita del collezionista e risponde al bisogno dell'Occidente, negli anni Novanta, di aprirsi alla molteplicità culturale per sostenere e glorificare le proprie attività di mercato. D'altronde, il mercato dell'arte interno era ancora così poco sviluppato, nonostante varie ondate di speculazione, che i principali collezionisti di arte contemporanea cinese sono tutt'oggi per lo più occidentali.<sup>204</sup>

In una prospettiva generale, tanto agli artisti uomini quanto alle artiste donne, non fu concessa la possibilità di esprimere pienamente la libertà artistica, nonostante la loro diversa e crescente notorietà internazionale e nonostante le condizioni di relativa attenuazione del controllo

---

<sup>202</sup> Jia Fangzhou è artista e critico d'arte, nasce a Huguan, nella provincia dello Shanxi. Si laurea alla facoltà di Belle Arti dell'Università della Mongolia nel 1964. Qui lavora presso la galleria dell'università, si occupa del giornale e per tre anni partecipa alla Mostra Nazionale di Arte cinese nel 1973, 1975, 1979. Dopo il 1995 svolge esclusivamente la professione di critico.

JIA Fangzhou (a cura di), *Century Woman: Selected Works from the Exhibition*, catalogo della mostra (Pechino, NAMOC; Huanqiu Gallery; International Arts Gallery; MoCA, 3-8 marzo 1998) Hong Kong: Shijie Huaren Yishu Chubanshe, 1998, p. 9. Traduzione inglese reperibile su: "Jia Fangzhou's Essential Characteristics of Women's Art", in *A Forum for the Arts of Contemporary Chinese Women*, <https://worldchambers.wordpress.com/2009/06/04/116/>, 20-05-2022.

<sup>203</sup> A partire dal 1990 furono organizzate in Cina le prime mostre a finalità commerciale. A causa della drastica discrepanza del tenore di vita fuori e dentro la Cina, i mercanti d'arte stranieri potevano pagare prezzi estremamente bassi per dipinti prodotti da artisti appena laureati e rivenderli sul mercato d'oltremare. I facili guadagni attirarono gallerie e altre istituzioni, facendo aprire sedi in Cina.

WANG Lin, YE Yongqing, "Chinese Art and the Market in the 1990s", in *Moma*, <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/intnlprograms>.

<sup>204</sup> Si fa riferimento a Uli Sigg, Guy Ullens, Eloise e Cris Haudenschild, Charles Saatchi. Anna SOMERS COCKS, "1.3 billion Chinese people, but still not many substantial collectors of Chinese contemporary art", *The Art Newspaper*, 1 maggio 2007, <https://www.theartnewspaper.com/2007/05/01/13-billion-chinese-people-but-still-not-many-substantial-collectors-of-chinese-contemporary-art>, 20-05-2022.

statale e della censura.<sup>205</sup> L'interpretazione della loro pratica attraverso il prisma della globalizzazione concesse loro un posto di diritto nel mondo dell'arte, ma proiettò nel loro lavoro la volontà di recupero, di imitazione, di opposizione al sistema costituito. Questa storia universalizzante, malgrado le migliori intenzioni di coloro che la invocano, risulta essere cieca di fronte alla complessità di incontri e negoziazioni culturali che modellano le vite degli artisti in tutto il mondo e la loro produzione.

### 3.2 L'opera d'arte come soggetto in cui si manifestano le dicotomie di genere

Attingendo dalla sua ricerca etnografica sul campo, Sasha Welland indaga in *Experimental Beijing. Gender and Globalization in Chinese Contemporary Art* le dinamiche dicotomiche (tradizionale contro moderno, maschile contro femminile) che si sono verificate in Cina nel momento in cui è stato negoziato il ruolo dell'arte sperimentale e sono state erette nuove istituzioni culturali. Secondo Welland in questo testo del 2018, un settore di ricerca come l'arte contemporanea cinese dovrebbe espandersi oltre le costruzioni storiche ed egemoniche, siano esse rappresentate dal tardo ingresso sulla scena globale dominata da genealogie occidentali, che dal patrimonio nazionale da proteggere o dal manifesto politico di dissenso. Le condizioni attraverso le quali l'arte contemporanea è emersa in Cina necessitano un esame della sua estetica senza l'eccessiva presunzione di un'appartenenza a una realtà nazionale ben precisa, ma in relazione a luoghi e storie individuali. Usando la metafora dell'antropologa americana Anna Tsing – dell'attrito come forza prodotta nel contatto tra entità radicalmente diverse – un'attenta analisi dell'attrito che gli artisti sperimentano nel loro lavoro di introspezione rivela come essi scavino orizzontalmente e verticalmente negli strati della storia: traggono tanto dalle loro vicende, quanto dalle istituzioni, modellate dal nazionalismo anticolonialista e dal socialismo, che li hanno formati.<sup>206</sup> Analogamente, la storia dei movimenti femminili in Cina, del femminismo e della loro influenza nell'arte, avrebbe bisogno, a suo avviso, di essere interpretata alla luce dei rapporti di potere e delle esperienze singolarmente vissute.<sup>207</sup> Welland osserva come il meccanismo di *nannü youbie* 男女有别 (differenziazione del maschile e del femminile) non solo indichi la differenza di genere ma incarni pericolose conseguenze sociali che creano ingiustizia, disuguaglianza e gerarchie artificiali. Vista attraverso questa lente, l'opera d'arte è l'oggetto in cui si manifestano queste contrapposizioni e astrazioni tra Est e Ovest, uomo e

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>206</sup> Anna LOWENHAUPT TSING, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton: Princeton University Press, 2004, p. 15.

<sup>207</sup> Sasha Su-Ling WELLAND, *Experimental Beijing. Gender and Globalization in Chinese Contemporary Art*, Durham; Londra: Duke University Press, 2018, p. 23.

donna, urbano e rurale, e così via.<sup>208</sup> Nell'opera d'arte e nella storia della sua fruizione si concretizza la "mondizzazione", teorizzata da Gayatri Spivak nella sua critica all'imperialismo, intesa come la sceneggiatura implicita e naturalizzata che soffonde la letteratura delle culture europee colonizzatrici nella creazione del "Terzo Mondo". Organizzando il mondo secondo tappe cronologicamente ordinate, i colonizzati sono privati del potere di "mondizzare", di rappresentare il proprio rapporto con la terra, la loro diversità resa inferiore rispetto a un'entità culturale superiore. Secondo Spivak, considerare il "Terzo Mondo" come insieme di culture lontane, sfruttate, ma con ricchi patrimoni letterari intatti che aspettano di essere recuperati, interpretati e circolarizzati in traduzione inglese, favorisce la costruzione del "Terzo Mondo" stesso.<sup>209</sup> In questo modo il processo di acculturazione tra i diversi gruppi che interagiscono non avviene sullo stesso piano, ma i colonizzati sono indotti a un processo di assimilazione alla cultura colonizzatrice dominante che a sua volta mette in atto dei fenomeni di distorsione e appropriazione della cultura dominata. Se l'appropriazione culturale può dirsi una tappa fondamentale dei movimenti di scambio e prestito tra culture, diventa potenzialmente pericolosa quando sfocia nell'indebita adozione o utilizzazione di elementi materiali, immateriali e simboli. Porre fine al "Terzomondismo" vorrebbe dire non soltanto scardinare il paradigma del potere eurocentrico, ma anche formulare nuovi codici di comunicazione per stabilire contatti e istituire un discorso comune fra culture che sembrano aliene e addirittura contraddittorie.<sup>210</sup>

La rappresentazione imposta dall'esterno, autoreferenziale e tarata sulla cultura colonizzatrice, ha dato della Cina differenti immagini, a seconda del tipo di contatto e di grado di subordinazione della cultura cinese rispetto a quella occidentale. A sua volta, la rappresentazione della donna ha subito il medesimo trattamento. Alla fine dell'Ottocento, quando la Cina era sottomessa a più imperialismi, euro-americani e giapponesi, il rapporto inquieto con l'alterità riaffiora dalla memoria nazionale, costantemente invocata, dell'umiliazione coloniale. Nel saggio *Looting Beijing; 1800-1900* James Hevia sostiene che il mercato dell'arte si sia ampliato con il commercio di manufatti artistici cinesi a partire dalle Guerre dell'Oppio nel 1860.<sup>211</sup> All'epoca non godevano dello statuto di opere d'arte ma ispiravano la curiosità degli europei nei confronti dei prodotti di popoli esotici. Nei quarant'anni intercorsi tra il 1860 e il successivo saccheggio del 1900, quando un'alleanza straniera di otto nazioni schiacciò la rivolta contadina dei Boxer, un

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>210</sup> Carlo Tullio ALTAN, "Lo strutturalismo di Lévi-Strauss e la ricerca antropologica", *Vita e Pensiero*, vol. 4, fasc. 3, Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 1966, p. 237 e anche dello stesso autore "Cina d'ieri e Cina d'oggi", *II Pensiero critico*, n. 2-3, 1961, pp. 97-126.

<sup>211</sup> James HEVIA, "Looting Beijing: 1800-1900", in Lydia H. Liu (a cura di), *Tokens of Exchange: The Problem of Translation in Global Circulations*, Durham; Londra: Duke University Press, 1999, pp. 192-213.

numero considerevole di manufatti fu esportato e messo all'asta, entrando nelle collezioni europee e americane. I mercanti d'arte aprirono negozi a Pechino e gli antiquari occidentali pubblicarono dei trattati sull'arte cinese che dettagliavano gli schemi di classificazione utilizzati anche per catalogare le collezioni di musei come il Victoria and Albert Museum di Londra e il Metropolitan Museum of Art di New York. I musei pubblici britannici trasferirono gli oggetti d'arte cinese dal dominio dell'etnografia a quello dell'arte d'*élite*, secondo una comprensione parziale della cultura cinese, in cui vi si riconosceva un passato glorioso, un presente decaduto e un futuro molto incerto. Anche in Cina, nello stesso momento, nacquero moderni spazi espositivi finanziati dallo Stato.<sup>212</sup> La Cina osservata dai vinti, nella pluralità delle cartoline con immagini di signore dai piedi fasciati che circolava e scandalizzava l'estero, era considerata la culla di una cultura che aveva deformato le sue donne. All'interno di questa raffigurazione di glorie e fasti perduti, la donna cinese divenne suo malgrado simbolo della decadenza e, per gli intellettuali riformisti cinesi, di ciò che era necessario superare per creare una nazione sana e moderna. Il pensiero di riferimento per questi intellettuali, per quanto guidati da nobili intenti, era informato da concetti alieni alla tradizione confuciana, come discorso evolutivo circolante a livello internazionale e dal binarismo maschio/femmina della teoria sessuale antropologica dominante. All'oppressione innaturale avvenuta in Cina, gli intellettuali anteposero e forgiarono un'idea di donna fortemente erotizzata, *nüxing*, secondo principi che davano priorità alla differenza e al desiderio.

La nascita di un concetto di nazione moderna collegato alla liberazione femminile fu un'operazione del tutto cinese. L'insofferenza nei confronti del mondo semicoloniale portò i nazionalisti cinesi alla fine del XIX secolo e, più tardi, i critici marxisti tra il 1920 e 1930, a re-immaginare il mondo attraverso una lente diversa, che non percepiva l'oppressione straniera come fautrice della modernità, ma al contrario metteva a fuoco tutte le caratteristiche negative, borghesi ed erotiche del termine *nüxing*. Il soggetto femminile rivoluzionario *funü* proposto successivamente divenne la norma per molti decenni del Novecento. Mentre la coscienza di classe eclissava quella di genere, la questione della donna rimase al centro dell'ideologia ufficiale, poiché il grado di emancipazione delle donne era la misura naturale dell'emancipazione generale. Mentre il genere pittorico del realismo socialista raffigurava ragazze-soldato "che reggevano metà del cielo" e le Donne di Ferro diventavano un punto fermo della cultura visiva, il numero di artiste di spicco durante l'apice del socialismo impallidì in confronto alla varietà pittorica dei circoli artistici del primo Novecento, quando l'educazione artistica femminile era fiorita senza pari.<sup>213</sup>

L'integrazione della Cina con il capitalismo transnazionale ha riconfigurato il suo

---

<sup>212</sup> WELLAND, *Experimental Beijing...*, cit., pp. 31-32.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 36.

immaginario globale in uno modellato attraverso le connessioni tra l'Asia e il resto del mondo. In questo scenario non a caso si verifica un ritorno al *nüxing*, che Tani Barlow nel suo *The Question of Women in Chinese Feminism* chiama “femminismo di mercato”, rintracciandolo in alcune teorie avanzate dall'accademica Li Xiaojiang negli anni Ottanta.<sup>214</sup> Mentre l'umanesimo marxista dell'era di Deng Xiaoping criticava la distruzione dell'individualità sotto Mao, Li contestava loro il voler recuperare un'individualità dai tratti ancora spiccatamente maschili, che non distingueva la donna dall'uomo. In risposta, teorizzò un soggetto femminile la cui disumanizzazione aveva avuto luogo in modo più incisivo a livello del corpo e sostenne che la cultura maoista aveva cancellato la biologica differenza di sesso e denaturalizzato i corpi delle donne, richiedendo la conformità a uno standard maschile. Li postulava invece una donna essenziale, i cui poteri creativi risiedevano nella sua differenza psicologica e fisiologica e potevano essere realizzati attraverso il piacere della riproduzione e del consumo domestico. Questo movimento di recupero della soggettività ha avuto presa su una fascia consistente di donne della classe media e ha influenzato l'ascesa di formazioni culturali come il *nüxing yishu* 女性艺术.<sup>215</sup>

### 3.3 *What If Women Ruled the World? Un esperimento di global sisterhood*

Il 28 luglio 2002, dopo aver viaggiato a piedi e in auto lungo una interminabile strada sterrata, quattordici artiste cinesi si riunirono nel cortile di una pensione nelle vicinanze del lago Lugu, costruita per assomigliare a una tradizionale dimora del popolo autoctono Mosuo.<sup>216</sup> Avevano viaggiato in quel remoto angolo della provincia dello Yunnan, nel sud-ovest della Cina, in risposta a un appello online lanciato tre mesi prima da Judy Chicago (1939), icona del movimento artistico femminista statunitense. La sua proposta, imperniata sul titolo “What If Women Ruled the World”, suggeriva alle artiste di creare un progetto collettivo, radunandosi nel luogo d'origine della minoranza etnica Mosuo, un esempio affascinante di cultura matrilineare che aveva attirato l'attenzione di turisti e antropologi. Chicago era stata invitata da Lu Jie (1964), curatore principale

---

<sup>214</sup> BARLOW, *The Question of Women...*, cit. p. 49.

<sup>215</sup> *Ibid.*, pp. 37-40.

<sup>216</sup> Sul confine tra Yunnan e Sichuan in Cina, a 2685 metri sopra il livello del mare, si estende il Lago Lugu, dimora da oltre mille anni di una società matrilineare chiamata Mosuo. Il termine matrilinearità indica scientificamente il legame di parentela ascendente e discendente riconoscendo solo la linea materna ed escludendo il gruppo a cui appartiene il padre. Si considerano un gruppo etnico autonomo, ma lo stato cinese li classifica come un sottogruppo dei Naxi, una delle 56 minoranze etniche della nazione. Gli antenati Tibetani-Burmesesi degli attuali Mosuo hanno ideato quello che sembra essere l'unico sistema familiare e di parentela nella documentazione antropologica o storica non basato sul matrimonio. Una delle caratteristiche peculiari dell'assetto sociale dei Mosuo è difatti il matrimonio itinerante, basato su incontri notturni occasionali. Per ulteriori informazioni, si legga: “L'amore ai tempi dei Mosuo”, in *ChinaFiles*, 17 marzo 2021, <https://www.china-files.com/lamore-ai-tempi-dei-mosuo/>, 04-01-2023.

di *Changzheng-yige xingzou zhong de shijue zhanshi* 長征——一個行走中的視覺展示 (*The Long March: a Walking Visual Display*) come ospite e curatrice del progetto di quel sito, uno dei venti pianificati per una mostra itinerante che seguiva le tappe dell'Armata Rossa nella Lunga Marcia del 1934.<sup>217</sup> Lu Jie e Qiu Zhijie (1969), rispettivamente capo e assistente curatore della mostra, concepirono il lago Lugu come la sesta tappa del giro che avrebbe dovuto ripercorrere in cinque mesi lo storico evento.<sup>218</sup> Nel 1934 l'Armata Rossa, attaccata dal partito nazionalista nel sud-est, iniziò una traversata dei territori interni verso nord-ovest. Abbandonati i precedenti tentativi di mobilitazione del proletariato urbano, i comunisti spostarono i loro sforzi propagandistici verso la popolazione rurale, tenendo conferenze ai contadini e ottenendo il sostegno alle tattiche di guerriglia mentre marciavano verso l'interno, dove avrebbero fondato la base operativa di Yan'an. Questa estenuante prova durata un anno fu fondamentale per il consolidamento del partito e per cementare la teoria di servire il popolo imparando da lui stesso. La messa in scena strategica della Lunga Marcia voluta da Lu Jie, curatore formatosi nel Regno Unito, non aveva un obiettivo politico, ma di assimilare la Cina nel sistema globale dell'arte, avvicinando la popolazione periferica all'arte contemporanea, senza coinvolgerla in modo sostanziale; per questo motivo artisti stranieri furono finanziati e invitati a partecipare come ospiti. Questa esaltazione della cultura cinese come cosmopolita, attraverso un ritorno al passato socialista, dimostra i tratti distintivi ibridi dell'industria culturale nell'era delle riforme. I suoi promotori miravano a integrarsi con il capitalismo globale, ma in un modo che attingesse a eredità culturalmente specifiche.<sup>219</sup> Tale bizzarro e parziale recupero della cultura maoista ha mostrato l'instabilità di uno dei suoi segni chiave: l'essere donna. Cosa voleva dire essere donna, essere donna cinese e donna moderna? Chi ha il potere di determinarne il significato? A quali risorse attingono le donne che producono cultura, nella loro lotta per essere riconosciute autrici del proprio segno?

---

<sup>217</sup> Andrew MAERKLE, "The Long March Project: Backward progress", in *ArtAsia Pacific*, vol. 56, 2007, <http://li367-91.members.linode.com/Magazine/56/TheLongMarchProjectBackwardProgress>, 17-092021.

<sup>218</sup> Lu Jie nasce nel Fujian, ma si trasferisce presto a Pechino, dove si laurea nel 1988 con un B.F.A. presso l'Accademia di Hangzhou e consegue un M.A. in curatela nel 1999 presso il Goldsmiths College dell'Università di Londra. Attualmente Lu è consulente dell'Asia Art Archive di Hong Kong e fa parte del comitato editoriale di *Yishu - Journal of Contemporary Chinese Art* (Vancouver). Ha curato numerosi progetti e mostre d'arte contemporanea, oltre a *The Long March. A Walking Visual Display: The Great Survey of Paper-cutting in Yanchuan County* (2004), *Yan'an Project2* (2006), *No Chinatown* (2007) e *Ho Chi Minh Trail* (2008-in corso). "Lu Jie", in *Independent Curators International*, 2011, <https://curatorsintl.org/about/collaborators/4685-lu-jie>, 03-01-2023.

Qiu Zhijie nasce a Zhengzhou, nel Fujian, ma si trasferisce anch'egli a Pechino, dove vive tuttora. Diplomatosi in incisione all'Accademia di Belle Arti di Zhejiang nel 1992, è noto oggi per essere artista di successo (conosciuto per le sue grandi mappe che cartografano le radici dell'umanità intera) e teorico dell'arte. È professore all'Accademia d'Arte Cinese e presso il Dipartimento di Arte Sperimentale dell'Accademia di Belle Arti Centrale. Oltre ad aver pubblicato numerosi testi, è stato anche curatore della prima mostra di video arte in Cina nel 1996 e, tra il 1999 e il 2005, ideatore di una serie di mostre volte a promuovere un Gruppo di giovani artisti che identifica nella poetica "Post-sense Sensibility". Nel 2012 è stato curatore della nona Biennale di Shanghai. "Qiu Zhijie", in *Centro Pecci*, <https://centropecci.it/it/autori/zhijie>, 03-01-2023.

<sup>219</sup> WELLAND, *Experimental Beijing...*, cit., pp. 135-137.

Le risposte dissonanti, date a questi interrogativi, dalle artiste al lago Lugu raccontano diverse storie o una storia con diverse sfaccettature, di appropriazione, di visioni del mondo differenti che collidono, di spunti sulla produzione culturale globalizzata. L'episodio dimostra la relazione instabile tra "globale" e "locale" e come forme socioculturali, etichettate come globali e considerate universali – l'arte contemporanea e il femminismo in questo caso – non lo siano affatto. L'impulso a creare una narrazione comune o addirittura condivisa può infatti creare delle fratture. Un ulteriore livello della storia si chiede come queste fratture o decentramenti della globalità richiedano una rivalutazione delle narrazioni istituzionalizzate dell'arte femminista globale e un ripensamento delle relazioni tra centro e periferia.<sup>220</sup>

Chicago, invece di indurre le colleghe partecipanti a presentare un'idea per un'opera collettiva, scelse di realizzare dodici striscioni di tessuto con la domanda "What if?" e rinominò la capanna in cui era ospitata durante l'evento *A House for Chinese Women*. Judy Chicago, nata Judy Cohen e sposatasi Gerowitz cambiò identità assumendo il nome della sua città d'origine per segnalare la propria indipendenza dal legame con un uomo per matrimonio ed eredità, soprattutto in seguito alla morte del padre e del marito in un incidente d'auto. La reputazione dell'artista come icona dell'arte femminista degli anni Settanta negli Stati Uniti è legata principalmente all'opera *The Dinner Party* (1975-79, fig. 18). Sia celebrata che diffamata, questa enorme installazione è stata a lungo considerata come il manifesto dell'arte femminista per eccellenza. In collaborazione con storici e altri artisti, Chicago dispose lunghe tavolate in modo da formare un triangolo equilatero, lasciando vuoto lo spazio al centro e allestendo la mensa con trentanove coperti destinati ad altrettante donne di rilevanza mitica o storica. Ogni donna si distingue in base ai motivi vulvari scolpiti a rilievo sui piatti di porcellana e finemente ricamati sulle tovagliette. Lo spazio vuoto al centro del tavolo mostra un pavimento di piastrelle bianche dipinto con i nomi di altre 999 donne. Chicago ha espresso in quest'opera, volta a reclamare un posto per le donne nella storia e nell'arte, la sua fascinazione per le culture matriarcali premoderne, come testimonia la presenza, tra le figure citate, della divinità mesopotamica Ishtar, della dea indiana Kali e della personificazione ellenistica della sapienza.

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 139.



**Figura 18**

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79, ceramica, porcellana, tessuto, 1463 × 1463 cm, Brooklyn Museum; Donazione di Elizabeth A. Sackler Foundation, New York, [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/)

Mentre la proposta *online* di Chicago suscitò l'adesione di molte artiste, sorsero controversie su quale direzione dare al progetto e dubbi circa l'organizzazione. Molte si domandarono perché una parte cospicua del budget fosse stata stanziata per pagare i viaggi di Judy Chicago in Cina, quando la stessa somma poteva sostenere il costo dei materiali e del viaggio di numerose donne cinesi per partecipare alla mostra. Cresceva inoltre la sensazione di essere state relegate in un sito marginale, mentre a due artiste in ascesa nel mondo dell'arte internazionale – Yin Xiuzhen e Lin Tianmiao – era stato promesso di poter esporre insieme agli uomini presso altri siti.<sup>221</sup>

L'inclusione del territorio Mosuo nel progetto dedicato alla Lunga Marcia è un fatto piuttosto singolare. La liberazione delle donne come parte della piattaforma rivoluzionaria subì probabilmente un passo indietro al tempo della Lunga Marcia. Sebbene le attiviste avessero svolto un ruolo importante nella prima fase della mobilitazione politica, specialmente nel contesto delle fabbriche dove erano le principali impiegate, diventarono un ostacolo quando i comunisti si rivolsero ai contadini, che non erano pronti ad abbracciare una riforma del diritto di famiglia e del contratto matrimoniale. Una volta che l'Armata Rossa si stabilì a Yan'an, una delle compagne, la scrittrice Ding Ling (1904-1986), pubblicò nel 1942 un articolo sul quotidiano del PCC *Jiefang Daily* 解放日报 (*Liberation Daily*) che esponeva alcune riflessioni sulla giornata dell'8 marzo, ironizzando sulle responsabilità gravanti sulle donne, forzate a servire allo stesso modo famiglia e partito. In risposta, i capi di partito la indussero a un'autocritica, attaccandola con l'espressione di

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, pp. 141-143.

“femminismo ristretto”.<sup>222</sup> Analogamente, la Lunga Marcia aveva rappresentato per i Mosuo una minaccia al loro sistema di parentela matrilineare e alla pratica del poliamore che attuavano nelle loro comunità. Secondo una scala evolutiva di stampo marxista, il popolo Mosuo fu posto all'estremità primitiva della linea temporale e considerato come un fossile vivente che doveva in qualche modo essere disciplinato dalle moderne norme nazionali, basate su relazioni monogamiche esclusive. L'associazione a un tipo di civiltà primitiva e la successiva mercificazione esotica dei Mosuo consentirono a Chicago di proiettare visioni utopiche e romantiche sul loro modo di vivere.

Molte giovani artiste si rifiutarono di aderire al piano di Chicago e chiesero che il titolo del rifugio riconvertito fosse cambiato, esplicitando la sua natura autoreferenziale. Difatti, l'opera creata da Chicago non aveva nulla a che vedere con la storia delle donne in Cina, ma era piuttosto un riferimento ad un suo noto lavoro del 1972, la *Womanhouse* (figg. 19, 20), un'installazione ambientale che trasformava un intero edificio in opera d'arte e spazio espositivo immersivo.<sup>223</sup> Il progetto rappresentava il culmine dell'esperienza laboratoriale avviata da lei e Miriam Schapiro in un corso universitario di loro fondazione, il Feminist Art Program, il primo di questo tipo, presso il Fresno State College in California. Il corso, aperto esclusivamente alle donne, era strutturato in modo più libero rispetto ad altri insegnamenti, con sessioni di autocoscienza, laboratori artistici e discussione su libri letti in classe.<sup>224</sup> Il fulcro dell'esperimento della *Womanhouse*, compito finale del Feminist Art Program dopo che nel 1971 fu adottato dal California Institute of Arts era stato il conferimento di piena libertà di azione nella ristrutturazione di una casa abbandonata e nella personalizzazione degli ambienti, tradizionalmente associati al ruolo della casalinga.<sup>225</sup> Il tentativo di farne una trasposizione in un contesto completamente differente, invece, evidenziò l'inefficacia del presupposto che molti temi del femminismo fossero universali e universalmente recepiti. Inoltre, la scelta del curatore Lu Jie di separare la produzione artistica femminile in una categoria a

---

<sup>222</sup> Ding Ling, pseudonimo di Jiang Bingzhi, fu una nota scrittrice. Esordì precocemente nel 1927 con alcuni racconti d'ispirazione russa e nel 1951 vinse il premio Stalin per un'opera affresco sulla situazione contadina: *Taiyang zhao zai Sanggan He shan* 太阳照在桑乾河上 (*Il sole splende sul fiume Sanggan*).

Nonostante la dedizione di tutta una vita alla causa socialista, già nel 1942 venne criticata dal partito per le sue proteste contro le discriminazioni delle donne. Nella “Campagna dei cento Fiori” del 1957, a causa delle sue richieste di maggior libertà per la letteratura, fu confinata ai lavori forzati in una fattoria vicino alla Siberia. Durante la Rivoluzione culturale fu nuovamente criticata per alcuni suoi racconti e fu vittima di violenze che culminarono nell'incarcerazione in una prigione statale dal 1970 al 1975. Fu riabilitata solo pochi anni prima di morire. Laura MASSERA, “Ding Ling, una femminista in lotta nella RPC”, in *L'Altro Femminile*, 2021, <https://www.laltrofemminile.it/2021/06/05/ding-ling-una-femminista-in-lotta-nella-repubblica-popolare-cinese/>, 04-01-2023.

<sup>223</sup> CUI Shuqin, *Gendered Bodies. Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016, pp. 2-3. Si veda anche il contributo interessante sul tema di Annachiara ROSSIGNOLI, Xiang Jing e le ‘persone in sospenso’. Il femminismo attraverso le lenti dell'arte contemporanea cinese, in *Archivio istituzionale ad accesso aperto Università Ca' Foscari di Venezia*, <http://hdl.handle.net/10579/21563>, 01-05-2023.

<sup>224</sup> Paula HARPER, “The First Feminist Art Program: A View from the 1980s”, *Signs*, vol. 10, n. 4, 1985, pp. 762-781.

<sup>225</sup> Thalia GOUMA-PETERSON, Patricia MATHEWS, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin*, vol. 69, n. 3, New York: College Art Association, 1987, pp. 326-357; Jane GERHARD, “Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism”, *Feminist Studies*, vol. 37, n. 3, College Park: University of Maryland, 2011, pp. 518-591.

sé stante, secondo le partecipanti, era svilente per la qualità delle opere, poste inevitabilmente in secondo piano rispetto al programma principale dei colleghi maschi. Le divergenze sottolineate da questo episodio offrono una rappresentazione chiara degli svantaggi dell'applicazione indiscriminata del concetto di *global sisterhood*, il quale, sempre nelle parole di Chandra Talpade Mohanty, si appropria e colonizza le complessità delle donne che abitano i paesi del “Terzo Mondo”.<sup>226</sup> I presupposti della *Womanhouse* e l'attacco alle convenzioni sociali che negli Stati Uniti imponevano un certo tipo di femminilità legata all'ambiente domestico sorgevano dalle preoccupazioni di un femminismo bianco e borghese che era assente nelle esperienze del gruppo del lago Lugu.



**Figura 19**  
Sheila de Bretteville, *Womanhouse*, copertina del catalogo, con Judy Chicago e Miriam Schapiro, 1972, Through the Flower Archives, Penn State University, State College, <https://www.womanhouse2022.com/>



**Figura 20**  
*Nurturant Kitchen from the Womanhouse*, 1972, Through the Flower Archives, Penn State University, State College, <https://www.womanhouse2022.com/>

Per questo motivo, all'interrogativo posto da Judy Chicago, Lei Yan (1957), artista originaria di Kunming con una lunga carriera da soldato nell'Esercito di Liberazione Nazionale, rispose con un dittico fotografico in bianco e nero, alterato digitalmente, le cui parti erano intitolate rispettivamente *What If the Long March Had Been a Women's Rights Movement?* (fig. 21) e *What If They Had Been Women?* (fig. 22).<sup>227</sup> La prima fotografia rappresenta alcune attiviste cinesi che avevano

<sup>226</sup> MOHANTY, *Feminism without Borders...*, cit., pp. 53-54.

<sup>227</sup> Lei Yan nasce a Kunming, nella provincia dello Yunnan, da una famiglia di soldati. Nel 1970 entra nell'Esercito di Liberazione Nazionale e nel dipartimento dedicato alle arti visive. Nel 1991 si laurea all'Accademia dell'Esercito e nel 2001 decide di dedicarsi interamente alla carriera di artista. Sasha Su-Ling WELLAND, “Camouflaged Histories. Lei Yan as Chinese Guerrilla Girl”, in Cui Shuqin (a cura di), *(En)gendering. Chinese Women's art in the making*, “Positions”, vol. 28, n. 1, Durham; Londra: Duke University Press, 2020, p. 87.

preso parte alla guerriglia durante la rivoluzione socialista; mentre, nella seconda, vi erano prominenti leader del partito comunista, incluso Mao al centro, con buffe acconciature femminili. In entrambe, sullo sfondo, si situa un reggimento di soldati in marcia, in direzione opposta, alludendo alla molta strada ancora da percorrere per raggiungere pari diritti tra i generi. Nell'angolo in basso a destra, Lei Yan si include, rimpicciolita e dotata di binocolo, come testimone dei mutamenti della storia.<sup>228</sup> Rielaborando queste testimonianze, l'artista si immagina un passato alternativo in cui alle donne viene conferito il potere, gioca sulle dinamiche di genere che furono un elemento di disuguaglianza nella Lunga Marcia e fa emergere la sostanziale continuità con quelle venute a galla nell'esperimento artistico, con lo stesso nome, tenutosi sessant'anni dopo.<sup>229</sup>



**Figura 21**

Lei Yan, *What If the Long March Had Been a Women's Rights Movement?*, 2002, fotografia digitale in bianco e nero, dimensioni variabili, <https://experimentalbeijing.com/items/show/710>



**Figura 22**

<sup>228</sup> WELLAND, "Camouflaged Histories...", cit., pp. 87-119.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 90.

Lei Yan, *What If They Had Been Women?*, 2002, fotografia digitale in bianco e nero, dimensioni variabili, <https://experimentalbeijing.com/items/show/711>

### 3.4 La trappola dell'eccezionalità femminile

Ciò che si andava elaborando al lago Lugu aveva molto a che fare con questioni attinenti alla possibile esistenza di istanze femministe nell'arte contemporanea cinese. La curatrice di Pechino Liao Wen (1961) fu una delle prime a organizzare una mostra, intitolata *Zhongguo dangdai yishu zhong de nüxing fangshi* 中國當代藝術中的女性方式 (*Women's Approach to Contemporary Chinese Art*), che includeva dodici artiste il cui lavoro dimostrava per lei lo stato embrionale di un'arte al femminile, sul punto di sviluppare un linguaggio formale distinto (fig. 23).<sup>230</sup> La mostra fu seguita da un manifesto, *Nüxingzhuyi zuowei fangshi* 女性主义作为方式 (*Feminism as Method*), che prendeva in rassegna il ruolo e la rappresentazione delle donne nell'arte cinese premoderna, maoista e contemporanea.<sup>231</sup>

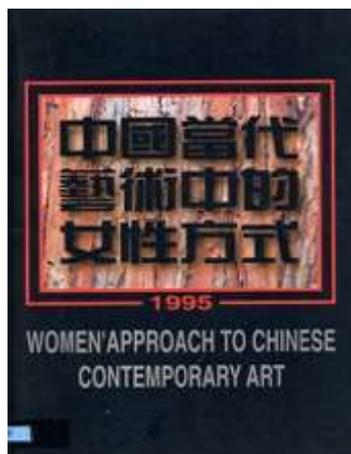


Figura 23

Liao Wen (a cura di), *Women's Approach to Contemporary Chinese Art*, 1995, copertina del catalogo, Asia Art Archive, Hong Kong, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/womens-approach-to-chinese-contemporary-art-45799>

<sup>230</sup> Laureatasi nel 1984 presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Cinese dell'Università Normale di Pechino, Liao Wen diventa redattrice del settimanale *Zhongguo meishubao* 中国美术报 (*Fine Arts in China*) nel 1986 e critica indipendente dopo la chiusura del giornale nel 1989. Mentre lavora come assistente alle mostre curate da Li Xianting, che coinvolgono principalmente artisti maschi, inizia a interrogarsi sul ruolo delle donne nel mondo dell'arte. Questa ricerca sfocia nelle due mostre *Women's Approach to Chinese Contemporary Art* (1995) e *Woman and Flower* (1997). Nei saggi di accompagnamento, e nel suo saggio più famoso *Feminism As A Method*, Liao Wen considera l'importazione diretta dei sentimenti più sottili e intimi di una donna nelle opere d'arte come una "sovversione silenziosa" e una "corrente sotterranea di agitazione" che riflette il risveglio di una coscienza femminile non filtrata e non contaminata dai codici linguistici pubblici stabiliti dagli uomini.

Nel 1999, grazie a un finanziamento dell'Asian Cultural Council, Liao Wen trascorre sei mesi negli Stati Uniti, durante i quali intervista numerose artiste. L'anno seguente pubblica la raccolta delle sue interviste con il titolo *No More Good Girls-Interviews with American Feminist Artists*. Liao Wen", in *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, 2011, [https://contemporary\\_chinese\\_culture.en-academic.com/441/Liao\\_Wen](https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/441/Liao_Wen), 03-01-2023.

<sup>231</sup> Julia HARTMANN, "From 'Women's Art' to All-Female Group Exhibitions: The Emergence of a Female Consciousness in the 1990s China", *Yishu*, vol. 18, n. 2, 2019, pp. 36-41.

In una sezione del libro, dedicata alle artiste europee e americane dal 1800 agli anni Duemila, si concludeva con l'auspicio che le artiste cinesi seguissero il loro esempio. Nel 2008, il critico d'arte Holland Cotter del New York Times intervistò l'artista Lin Tianmiao (1961), così descrivendo la loro conversazione:

Yet she is cautious about applying the term feminist to herself or her work. Why? The concept is too Western. It is too vague. China is not ready for feminism. China has its own brand of feminism.<sup>232</sup>

Questa osservazione stride sensibilmente con l'inserimento di Lin in molteplici mostre collettive dedicate alle donne. Per Lin, le opportunità offerte dal *nüxing yishu* non sono state sufficienti e per questo è sopraggiunta rapidamente la delusione e il disconoscimento del termine.<sup>233</sup>

Le reazioni delle artiste di fronte all'inclusione nel *nüxing yishu* rivelano due tendenze. In primo luogo, l'aggettivo "femminista" viene invocato senza una chiara specificazione: sia esso un tipo di espressione artistica, una modalità di interpretazione delle forme o un'analisi politica. In secondo luogo, il transnazionalismo del femminismo è necessariamente posto in relazione con il transnazionalismo che permea il mondo dell'arte contemporanea cinese e lo rende una zona di incontro culturale.

Nel suo articolo *China's Female Artists Quietly Emerge*, Cotter, pur ammirando la generazione di artiste cinesi per la loro innovatività, ammette che, per qualche ragione, sono assenti dal pantheon di artisti-celebrità multimilionari creato dalla potente industria del mercato, quasi inesistente nel 1989.<sup>234</sup> Britta Erickson fornisce la seguente statistica per le prime mostre di arte cinese all'estero: dei sedici artisti in *China Avant/Garde* a Berlino nel 1993 (versione ridotta della grande mostra di Pechino), una era una donna; in *China's New Art, Post-1989* a Hong Kong nel 1993 le donne erano due contro cinquantadue uomini; in *China!* a Bonn nel 1996 nessuna donna di trentuno artisti. Anche laddove essa non sia connotata politicamente e tematicamente da coordinate "femministe", l'arte prodotta dalle donne è problematica da definire. L'uso alternato di termini come *nüxing yishu* (arte delle donne) e *nüxing zhuyi yishu* 女权主义艺术 (arte femminista), per circoscrivere pratiche incentrate sulla soggettività e la differenza di genere, è andato di pari passo con la negazione o l'esaltazione dell'esistenza di una corrente artistica specificatamente femminile. Con l'espressione "arte femminista" si potrebbe intendere una moltitudine di opere, correnti e figure che trattano dichiaratamente tematiche proprie del movimento femminista. La studiosa di

---

<sup>232</sup> Holland COTTER, "China's Female Artists Quietly Emerge", *New York Times*, sez. E, 30 luglio 2008, p. 1.

<sup>233</sup> WELLAND, *Experimental Beijing...*, cit., p. 162.

<sup>234</sup> COTTER, "China's Female Artists Quietly Emerge", cit., p. 2.

letteratura Toril Moi enfatizza la distinzione tra femminismo in quanto ideologia di natura politica e "femminile" come insieme di caratteristiche culturalmente determinate.<sup>235</sup> Tuttavia, soprattutto in relazione al mondo dell'arte della fine del XX secolo, questi due insiemi hanno saputo spesso fondersi, anche a causa del cambiamento interno al movimento femminista, passato da generica lotta alla discriminazione a studio trasversale inclusivo di tutti gli aspetti che definiscono un individuo, dalla sessualità alla razza, alla classe.<sup>236</sup> Al tempo stesso, sempre in virtù della differenziazione del significato tra "femminile" e "femminista", si potrebbe incorrere nell'errore di assimilare in un unico canone le opere e le idee di artiste donne (femministe e non) la cui unica caratteristica uniformante sarebbe quella di condividere lo stesso sesso biologico, con il rischio di reiterare un binarismo che separa ulteriormente uomini e donne e stereotipa le esperienze femminili in pratiche legate al corpo, alla maternità, alla delicatezza.<sup>237</sup> Comunque, entrambe le modalità di presentazione dell'arte prodotta dalle donne, di rifiuto di separatismo nelle rassegne miste e, viceversa, di valorizzazione della differenza, sono sorte con il medesimo intento di risarcire la storica disattenzione delle mostre locali e internazionali nei confronti delle artiste donne. Ad esempio, la mostra *Die Hälfte des Himmels (Half of the Sky)*, fig. 24) tenutasi a Bonn nel 1998, con opere di sole artiste provenienti da Cina, Taiwan e Hong Kong, venne concepita in segno di protesta al commento del professore tedesco direttore del Museo d'Arte Moderna di Bonn, Dieter Ronte (1943), che affermava l'incapacità delle artiste cinesi, al di fuori di quelle emigrate all'estero, di produrre opere di qualità.<sup>238</sup>

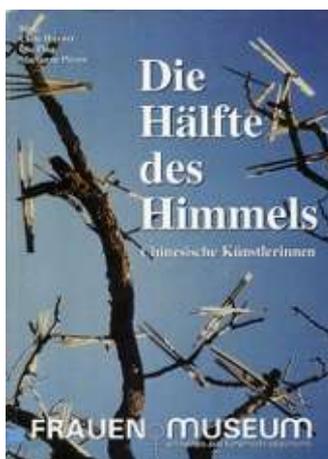
---

<sup>235</sup> Toril MOI, *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londra; New York: Routledge, 2002, p. 49.

<sup>236</sup> Elizabeth GARBBER, "Implication of Feminist Art Criticism for Art Education", *Studies in Art Education*, vol. 32, n. 1, 1990, p. 17.

<sup>237</sup> Marsha MESKIMMON, *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*, Oxon: Routledge, 2003, p. 4.

<sup>238</sup> La mostra *Half of the Sky* ha avuto origine da un'azione di protesta avvenuta durante la Giornata Internazionale della Donna nel 1996, quando le sostenitrici del Frauenmuseum (Museo delle donne) della città hanno sbarrato la mostra *China!* al Museo d'Arte Moderna di Bonn con un cartello che recitava: "Oggi non si può visitare questo museo! Stiamo protestando contro il blocco delle donne artiste cinesi. È impudente o quantomeno sciocco affermare che non esista una sola donna artista tra i 1,2 miliardi di cinesi". Il direttore del museo Dieter Ronte aveva infatti affermato che in Cina non c'erano donne artiste e che le uniche degne di nota vivevano in esilio all'estero. *Half the Sky* fu inaugurata due anni dopo, pochi mesi dopo *Century Woman* a Pechino. Si veda Chris WERNER, QI Ping, Marianne PINTZEN (a cura di), *Die Hälfte des Himmels. Chinesische Künstlerinnen (Half of The Sky)*, catalogo della mostra (Bonn, Frauenmuseum, 10 giugno – 4 ottobre 1998), Bonn: Frauenmuseum, 1998, p.20.



**Figura 24**

Chris Werner, Qi Ping, Marianne Pintzen (a cura di), *Die Hälfte des Himmels. Chinesische Künstlerinnen (Half of The Sky)*, 1998, copertina del catalogo, catalogo della mostra, Asia Art Archive, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/half-of-the-sky-die-halfte-des-himmels>

Il titolo della mostra riprendeva, spostando l'attenzione su artiste provenienti da paesi dell'Asia Orientale, una mostra che in Occidente era stata pietra miliare degli studi di genere: *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, curata da Lea Vergine e inaugurata a febbraio 1980 a Palazzo Reale di Milano. Questa a sua volta, fu un tentativo di risposta a due esposizioni di grande rilevanza internazionale dedicate al ruolo femminile nell'arte: *Women Artists: 1550-1950* curata da Ann Sutherland Harris e Linda Nochlin tenuta in quattro istituzioni americane tra il 1976 e il 1977 e *Künstlerinnen International 1877-1977* organizzata dal gruppo Frauen in der Kunst nel 1977 presso lo Schloss Charlottenburg di Berlino. Queste due mostre seppur rappresentando i primi tentativi di un approccio di carattere storico, furono pesantemente criticate da Lea Vergine in quanto “censimenti deprimenti” che coprivano intervalli temporali troppo estesi per permettere un'indagine sufficientemente scientifica. In contrasto a queste esperienze Lea Vergine limitò la sua area di indagine alle avanguardie del primo Novecento, con lo scopo di restituire un riconoscimento storico al ruolo femminile nell'arte ricostruendo i profili di artiste che la storiografia aveva scolorito, le aveva archiviate come personalità interessanti in quanto legate ai leader dell'epoca secondo la convenzione della musa ispiratrice, dell'alter ego dell'artista maschio.<sup>239</sup>

Per quanto la mostra di Linda Nochlin non fu apprezzata da Vergine, essa aveva avuto il merito di condurre una ricerca pionieristica nel 1971, per rintracciare l'apparente assenza di grandi artiste dalla storia dell'arte. Analizzando la metodologia di studio della critica d'arte influenzata dal femminismo, Nochlin ne aveva riconosciuto il merito di riuscire a recuperare le figure dimenticate,

<sup>239</sup> Lea VERGINE, *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milano, Mazzotta editore, 1980, pp. 16-17.

senza però essere stata in grado di chiarire le motivazioni dell'invisibilità di quelle donne. Dal suo punto di vista, l'assenza era motivata dalle molte barriere sociali che avevano impedito alle donne di dedicarsi all'arte come professione, fra cui il sistema istituzionale elitario e la nozione romantica e prettamente maschile di "genio".<sup>240</sup> Sostenendo tale argomentazione, aveva affermato anche l'infondatezza del principio che l'arte delle donne avesse un'intrinseca sensibilità femminile.

Diverse voci nel campo della critica d'arte si sono distinte per screditare la nozione di una natura femminile innata, giungendo alla conclusione che le supposte differenze di genere, ravvisate nei temi e nell'uso di certi strumenti da parte delle artiste, sono il frutto di una mistificazione deleteria. Se Xu Hong (1957) nel manifesto del 1994 *Zouchu shenyuan: Wo de nüxingzhuyi pipingguan* 走出深渊—给中国女艺术家和女批评家的一封信 (*Walking Out of the Abyss: My Feminist Critique*) ha attaccato l'ordine culturalmente accettato e unilaterale dello sguardo maschile sulle donne come una struttura non spontanea e coercitiva, di altro avviso è Tao Yongbai, che andando oltre la dicotomia perpetrata a suo avviso dal femminismo, auspica un superamento della coscienza femminile e dell'antagonismo con il maschile per raggiungere piena autonomia e libertà come individui.<sup>241</sup> Scrive nell'introduzione al catalogo della mostra *Jinxing shi nüxing* 進行時·女性 (*Ongoing Women*):

The ultimate value of women's art lies not in the sex of the artist but in the pursuit of individual artistic freedom; art itself is sexless, and to put forward women's art solely as the product of a patriarchal history invariably results in kind of loss. Released from the outmoded, dualistic theory of the sexes and liberated from the shackles of stereotypes to explore an open, multivalent understanding of "sex", women artists continue to rediscover an innate individual freedom, and intrinsic human strength.<sup>242</sup>

Anticipate solo dall'esperimento indipendente *World of Women Artists*, una mostra organizzata nel 1990 da alcune studentesse della CAFA, fu dopo il 1995 e l'introduzione di principi e spunti d'oltreoceano che nacquero numerosi collettivi artistici femminili e molte curatrici vi si dedicarono. Nel 1995, oltre al programma ufficiale della Conferenza ONU, i funzionari e i membri delle comunità artistiche e culturali organizzarono un gran numero di attività correlate, tra cui una mostra

---

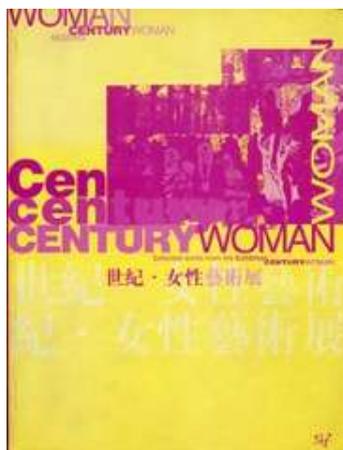
<sup>240</sup> Linda NOCHLIN, "Why Are There No Great Women Artists?", in Vivian Gornick; Barbara Moran (a cura di), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York: Basic Books, 1971, p. 6-8.

<sup>241</sup> Xu Hong si laurea presso il Dipartimento di Arte dell'Università Normale di Shanghai nel 1985 e presso il programma di storia dell'arte dell'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino nel 1992. Dal 1985 al 2000 è ricercatrice associata presso il Museo d'Arte di Shanghai, dove si occupa di lavoro editoriale, ricerca teorica, progetti curatoriali e pratica artistica. Dal 2001 al 2013 è prima vicecapo della ricerca, poi capo del dipartimento accademico del NAMOC. Nel 2005 diventa Senior Research Fellow ed è nominata "Outstanding Expert". Il saggio cui si fa riferimento è: XU Hong, "Walking Out of the Abyss: My Feminist Critique," tr. Lee Ambrozy, in Wu Hung (a cura di), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York: Modern Museum of Art, 2010, p. 193.

<sup>242</sup> TAO Yongbai (a cura di), *Ongoing Women*, Nanchang: JiangXi Art Publishing House, 2008, p. 6.

ufficiale sponsorizzata dal Ministero e dalla ACDW e altre, più insolite, in occasione del seminario tenuto dalle studiose esperte dell'imperatrice Wu Zetian (624-705).<sup>243</sup>

Nell'anno di *Century Woman* (fig. 25), che rappresentò la consacrazione del *nüxing yishu*, quattro artiste, Li Hong, Cui Xiuwen, Feng Jiali e Yuan Yaomin, attive a Pechino, si riunirono in un gruppo chiamato *Sairen yishu gongzuoshi* 塞壬艺术工作室 (*Siren Art Studio*).<sup>244</sup>



**Figura 25**

Jia Fangzhou (a cura di), *Century Woman: Selected Works from the Exhibition*, 1998, copertina del catalogo, Asia Art Archive, Hong Kong, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/century-woman-selected-works-from-the-exhibition/search/keywords:century-woman/page/1>

Nel consolidare questa corrente il quadro di riferimento restava comunque l'archivio iconografico, tematico e stilistico dell'arte femminista americana, tanto che invitare Judy Chicago al lago Lugu sembrava un imperativo per il riconoscimento e un'opportunità di apprendimento per le più giovani artiste cinesi. Il processo in cui l'arte contemporanea cinese ha ottenuto il riconoscimento globale ha determinato l'assunzione di tale posizione di inferiorità.<sup>245</sup>

Nelle parole di Paul Gladston:

---

<sup>243</sup> Wu Zetian è il nome postumo di una donna che, dall'essere concubina dell'imperatore della dinastia Tang Taizong, accrebbe il suo prestigio e potere fino a diventare imperatrice di una dinastia fondata a suo nome, i Zhou. Durante il suo regno l'impero fu consolidato. La sua grande abilità come amministratrice, il suo coraggio, il suo carattere deciso e la sua disponibilità a usare mezzi spietati contro qualsiasi avversario, anche se di alto livello, le fecero guadagnare il rispetto, se non l'amore, della corte. Sebbene le sue motivazioni fossero quelle di garantire la propria autorità, le conseguenze delle sue politiche sarebbero state di grande importanza storica. La sua politica favorì la trasformazione della società cinese nel periodo Tang da una società dominata da un'aristocrazia militare e politica a una governata da una burocrazia erudita proveniente dalla nobiltà. L'importanza di questo aspetto del suo governo è stata a lungo oscurata dal pregiudizio degli storici cinesi nei confronti di un'imperatrice usurpatrice e dei suoi numerosi atti di crudeltà nei confronti degli oppositori.

Charles Patrick FITZGERALD, "Wuhou", in *Encyclopaedia Britannica*, 23 marzo 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wuhou>.

<sup>244</sup> TAO Yongbai, "Off the margins. Twenty Years of Chinese Women's Art (1990-2010)", tr. Elise David, in Cui Shuqin (a cura di), *(En)gendering. Chinese Women's art in the making*, "Positions", vol. 28, n. 1, Durham; Londra: Duke University Press, 2020, pp. 65-86.

<sup>245</sup> WELLAND, *Experimental Beijing...*, cit., p. 169.

Chinese contemporary art can therefore be interpreted not only as an index of China's recent entry into globalized modernity but also as a focus for localized reassertions of cultural identity... any searching analysis of contemporary Chinese art must therefore take into account its significance both in relation to established modernist/postmodernist artistic practice and resistant expression of cultural *Chineseness*.<sup>246</sup>

Rispetto a questo senso diffuso di modernità spazialmente circoscritta all'Europa e agli Stati Uniti, di cui la Cina e altri paesi sarebbero meri imitatori, artisti, critici e curatori cinesi coinvolti nella produzione e nell'esposizione dell'arte contemporanea all'interno della RPC hanno fortunatamente proposto nuove prospettive sull'identità e sulla storia dell'arte cinese. Esse insistono sull'opposizione ai poteri imperialisti, colonialisti e allo sviluppo lineare che ha visto l'arte cinese competere per un momento con l'arte occidentale in temi e novità, per poi raggiungerla e ritornare su problematiche interne a sé stessa.<sup>247</sup> In realtà, diversamente dall'Occidente, dove la retorica femminista si è impostata sulla differenza sessuale, che nell'arte assume connotati di strategia politica, in Cina le artiste non hanno quasi mai dimostrato interesse ad opporsi al sistema sociopolitico o alle convenzioni dell'arte *mainstream*, ma hanno preferito ri-negoziare il loro posizionamento nel sistema ponendosi al di sopra di ogni categoria e giudicando riduttivo l'aggettivo "femminista".<sup>248</sup>

La storia del movimento femminista e della sua ricezione in Cina si fonde con la storia delle politiche di traduzione. In *The Question of Women in Chinese Feminism*, Tani Barlow, individuando le categorie utilizzate per descrivere la collettività delle donne in Cina, deduce che la pratica traduttiva nel campo dei movimenti di genere è la dimostrazione di come la terminologia teorica incontri limiti linguistici e ambiguità connotative, quando la traduzione attraversa lingue diverse. Ciò che avviene è la catacresi delle condizioni sociali e di genere, ovvero l'uso di termini impropri per designare qualcosa per cui la lingua inglese non ne offre di altrettanto specifici, una metafora non più avvertita come tale in quanto normalizzata, istituzionalizzata ed entrata nel linguaggio quotidiano.<sup>249</sup> Insieme alla percezione negativa dell'individualismo, la catacresi si radica nella storia della RPC e nei suoi valori fondanti, che sono riconosciuti unanimemente dai cittadini: in una nazione in cui la collettività è sempre stata al centro e al di sopra delle aspirazioni personali, si oppone resistenza alle teorie divisive che possono portare a una disarmonia.

La già citata Lin Tianmiao non predilige casualmente il filo di cotone come materiale per le sue installazioni, ma recupera una gestualità e una tecnica trasmessa dalla madre e proprio sul ruolo

---

<sup>246</sup> CUI Shuqin, "Introduction: Why (En)Gender Women's Art?", *(En)gendering. Chinese Women's art in the making*, "Positions", vol. 28, n. 1, Durham; Londra: Duke University Press, 2020, pp. 10-11.

<sup>247</sup> Paul GLADSTON, *Contemporary Chinese Art. A Critical History*, Londra: Reaktion Books, 2014, pp. 27-29.

<sup>248</sup> CUI, "Introduction...", cit., p. 5.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 6.

convenzionale della madre realizza molte sue opere, tra cui *Bound Unbound* (1995-1997) e *Mothers!!!* (2008). Allo stesso modo He Chengyao scandaglia i suoi rapporti familiari irrisolti nelle *performance* rituali *99 Needles* (1999) e *Mama and Me* (2001) che mettono in luce i complessi rapporti tra madre e figlia. C'è un evidente desiderio di discutere il genere come spettacolo e atto performativo nei video di Cui Xiuwen (1967-2018) *Ladies Room* (2000) e *Toot* (2001) e di offrire nuovi punti di vista sull'oggettificazione del corpo, mentre la sua serie di fotografie manipolate digitalmente *Angel* (2006-09) ha sensibilizzato sulla discriminazione contro le bambine. Yin Xiuzhen elabora invece una complessa poetica della cura, riciclando oggetti domestici e vestiti usati per preservare la memoria, come in *Dress Box* (1995), e costruire luoghi interattivi e d'incontro, come in *Introspective Cavity* (2008-2009). L'arte prodotta da queste artiste ha il potere di rendere visibili mondi interiori, mai rivelati, che accomunano l'esperienza femminile, ma nessuna di loro accoglie serenamente l'etichetta di artista femminista o classificherebbe il suo lavoro come arte femminista. Chi lo fa, in una fase più matura della sua carriera, è Xiao Lu, scottata dall'espropriazione autoriale da parte del compagno di vita e dalla fine dell'amore, scopre nel femminismo la via per amare sé stessa.

La trappola dell'eccezionalità femminile persiste nel rifiuto ad accogliere etichette da parte di molte artiste cinesi il cui lavoro innegabilmente riflette forme complesse di coscienza di genere. Se tali artiste tentassero di ridefinire il femminismo prendendo le distanze dall'approccio maoista all'uguaglianza, sarebbero tagliate fuori dal sistema istituzionale; se attingessero alle risorse, verrebbero considerate troppo asservite verso lo Stato e dunque non degne di interesse. Analogamente, se lavorassero nel genere della pittura figurativa realista, si identificherebbero con l'ordine patriarcale dello Stato che le ha liberate di nome ma non di fatto; se tentassero di dialogare con le pratiche artistiche tipiche del femminismo americano degli anni Sessanta e Settanta, sarebbero comunque giudicate come profemministe, meno progredite.<sup>250</sup>

Viceversa, se l'arte femminista cinese è postulata come qualcosa con radici e preoccupazioni locali, resistente all'interpretazione occidentale, allora non circola all'estero e non accumula il valore conferito dal riconoscimento internazionale, come l'esposizione in musei occidentali di alto livello o l'inclusione nelle aste più importanti. Se l'arte femminista cinese è postulata come una conseguenza dello scambio artistico e intellettuale con l'estero, tende a essere vista semplicemente come una copia meno riuscita dell'originale.

---

<sup>250</sup> WELLAND, *Experimental Beijing...*, cit., p. 175.

## 4. CASE STUDIES

### 4.1 Xiao Lu 肖鲁 (1962): Il personale non è politico

Il 5 febbraio 1989 *China/Avant-Garde* fu inaugurata a Pechino al Museo Nazionale d'Arte della Cina. Sei lunghi drappi neri dipinti con un grande simbolo del divieto di inversione a U in rosso e bianco pendevano dalla scalinata d'ingresso annunciando il titolo della mostra. La mostra includeva 297 opere di 186 artisti e gruppi che avevano animato la scena artistica nei dieci anni precedenti.<sup>251</sup>

Già al momento dell'apertura la rassegna aveva il sapore di una mostra postuma, più che di una vivace presentazione delle tendenze in voga. Tutto era carico di un grande senso di casualità, indicativo dello stato intellettuale degli artisti e della frammentazione del loro sistema di conoscenze. Da un lato soffrivano per la mancata o incompleta istruzione durante la Rivoluzione culturale e per la carenza di un legame con la tradizione da cui erano stati recisi. Dall'altro, l'improvviso passaggio da un unico tipo di esperienza visiva (l'onnipresente realismo rivoluzionario) all'abbagliante diversità di possibilità estetiche e concettuali poneva gli artisti di fronte alla sfida di dover decidere quale via percorrere. *China/Avant-Garde* non era una mostra collettiva tematica, ma piuttosto una piattaforma e un'occasione valida per sprigionare l'energia emotiva e spirituale che negli anni precedenti era stata repressa e che di lì a poco sarebbe nuovamente regredita.<sup>252</sup>

A contribuire a questa macabra atmosfera, vi fu lo scandalo causato dalla giovane artista Xiao Lu, appena laureata in pittura a olio all'Accademia di Belle Arti del Zhejiang a Hangzhou, che, a poche ore di distanza dall'inaugurazione, sparò due colpi di pistola contro il pannello a specchio della sua installazione, determinando l'immediata chiusura dell'esposizione e un'inchiesta da parte delle autorità sulla sua presunta attività terroristica. Inizialmente concepita per dare sfogo ad un abuso fisico e psicologico subito personalmente, l'opera è stata poi assorbita dalla storia e dall'eco degli eventi di Piazza Tian'anmen, seguiti pochi mesi dopo, e riletta alla luce di essi.

Il gesto fu associato alle proteste degli studenti, forse perché nell'installazione – significativamente intitolata *Duihua* 对话 (*Dialogue*) – le autorità vi prefiguravano il pericolo di un'*escalation* della violenza negli scontri e vi scorgevano un parallelo con le motivazioni dei dimostranti, scontenti per la poca trasparenza del governo e desiderosi di un'apertura al dialogo

---

<sup>251</sup> Geremie R. BARME', *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, New York: Columbia University Press, 1999, pp. 212-213.

<sup>252</sup> LU, "Back to Contemporary...", cit., pp. 113-114.

politico e al multipartitismo.<sup>253</sup> La successiva rielaborazione dell'opera, sia da parte della critica, che vi ha intessuto intorno significati politici, sia dell'artista stessa, che l'ha più volte modificata e ripresentata, ha plasmato la traiettoria storica di *Dialogue*, al punto che la riscrittura e la revisione sono diventate una parte fondamentale della sua rilevanza artistica. Anzi, *Dialogue* ha acquisito significato più per la sua relazione astratta con le correnti sociopolitiche, che per l'immediata connessione tra l'installazione fisica e la *performance* che ha ispirato. Conosciuto come "l'incidente dello sparo", l'atto provocatorio di Xiao Lu è diventato l'apice di *Dialogue*: ha innescato dibattiti locali e internazionali che si sono estesi oltre le preoccupazioni iniziali dell'artista. Dai media americani, gli spari di Xiao Lu furono descritti come un atto politico scioccante che metteva alla prova i limiti del governo.<sup>254</sup> Secondo uno dei curatori della mostra, Gao Minglu (1949), non a caso Xiao Lu aveva puntato il mirino contro la propria immagine riflessa nello specchio, quasi a voler sancire la morte dell'artista mentre consegna il proprio lavoro alla società.<sup>255</sup>

Nel suo saggio *Can we talk about "Dialogue"? A Pre-script to Art and China after 1989*, David Borgonjon ha criticato questa osservazione, sostenendo invece che "la dichiarazione collettiva della morte dell'autrice divenne piuttosto un pretesto per poter disporre dell'opera senza rendere conto a chi l'aveva creata".<sup>256</sup> La messa in discussione della proprietà intellettuale è probabilmente l'aspetto più pregnante ai fini di comprendere l'evoluzione femminista della carriera di Xiao Lu, un'eccezione tra le artiste della sua generazione per aver iniziato – raggiunta la maturità e forse per un certo fine strumentale – a utilizzare il termine "femminista" con disinvoltura. *Dialogue* fu presentata la prima volta come progetto di una neolaureata: l'installazione comprendeva due cabine telefoniche (una novità in Cina all'epoca) con apposti all'interno del vetro

---

<sup>253</sup> Il clima politico che si respirava in Cina e nel resto del mondo nel 1989 aveva spinto molti professori universitari, studenti e intellettuali alla richiesta di un'apertura al multipartitismo e alla democrazia. Il pretesto per avanzare tali richieste era stato fornito dalla morte di Hu Yaobang, Segretario generale del PCC, figura molto apprezzata dai riformisti che, a seguito della sua morte, avevano chiesto al partito di prendere una posizione ufficiale nei confronti delle sue idee moderate in merito soprattutto alla libertà di parola e di stampa. Marie-Claire BERGÈRE, *La République Populaire de Chine de 1949 à nos jours*, Parigi: Armand Colin, 1989, pp. 212-221.

<sup>254</sup> Si veda ad esempio: Edward M. GOMEZ, Jaime A. FIOR CRUZ, "Condoms, Eggs and Gunshots," *The Time*, 6 marzo 1989; Daniel SOUTHERLAND, "China's Dada Shock," *The Washington Post*, 13 febbraio 2019, cit. in Jean Wong, "History in the Making, But Who's Counting? A Critical Analysis of Dialogue by Xiao Lu", in *Post Moma*, 7 novembre 2019, <https://post.moma.org/xiao-lu-dialogue/>, 28-12-2022.

<sup>255</sup> Gao Minglu è uno studioso di arte contemporanea cinese, nato a Tianjin. È attualmente presidente del Dipartimento di Storia dell'Arte presso l'Università di Pittsburgh e professore distinto all'Accademia di Belle Arti di Tianjin. Dopo la laurea presso la CAFA di Pechino scrive per alcune riviste specializzate. Durante la Rivoluzione culturale interrompe gli studi per recarsi nella Mongolia interna, dove lavora come mandriano per cinque anni. Dopo la Rivoluzione culturale si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Tianjin e nel 1982 frequenta la Graduate School of Chinese Art Research Institute dove consegue un master. Dal 1984 al 1991 è *senior editor* della rivista *Yishu*. Nel 1991 ottiene una borsa di studio per gli Stati Uniti, dove prosegue gli studi conseguendo un dottorato presso l'Università di Harvard. Tra le mostre più importanti da lui curate: *Inside Out: New Chinese from 1995 to 1998*. "More about Gao Minglu", 2021, in *Pittsburgh Library*, <https://pitt.libguides.com/c.php?g=497810&p=3408522>, 06-01-2023.

<sup>256</sup> David BORGONJON, "Can We Talk about 'Dialogue'? A Pre-script to Art and China after 1989", in *Modern Chinese Literature and Culture Resource Center*, copyright dicembre 2017, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/borgonjon/>, 13-10-2022.

delle porte due manichini in bianco e nero a grandezza naturale, raffiguranti un uomo e una donna posizionati di schiena. Le cabine erano separate da uno specchio e da un telefono rosso appoggiato su un alto plinto, con il ricevitore staccato e il filo penzolante sul pavimento. Ai tempi della sua realizzazione, in Cina non erano ancora stati introdotti i cellulari e per fare una chiamata personale ci si doveva recare al più vicino telefono pubblico. I colpi di pistola sparati all'inaugurazione di *China/Avant-Garde* provocarono l'arresto immediato e senza un apparente motivo, di un testimone, Tang Song (1960-2022), artista amico di Xiao che, inizialmente fuggito nella confusione, finì per costituirsi poche ore dopo l'interrogatorio.<sup>257</sup> Ciò che accadde nei giorni seguenti fu che Tang Song, proclamatosi partner artistico e ideatore della *performance* al pari di Xiao Lu, presentò una dichiarazione da lui co-firmata a Gao Minglu, spiegando le ragioni dell'impresa come tentativo di approfondire i valori sociali dell'arte e così facendo ricusò le accuse di terrorismo e soprattutto rimarcò la propria partecipazione all'opera. La mostra sarebbe stata poi riaperta, chiusa e riaperta ancora una volta, a causa di altre vicende poco apprezzate dalla polizia.<sup>258</sup>

La *performance* fu così eclatante da divenire una pietra miliare dell'arte d'avanguardia. Tuttavia, a lungo i confini della sua paternità artistica rimasero sfumati: si presumeva fosse il frutto di una collaborazione tra Tang Song e Xiao Lu – di solito nominati in quest'ordine – e veniva indicata come tale nella maggior parte dei principali libri di testo e monografie dell'epoca. L'ipotesi di lavoro congiunto fu avvalorata dalla relazione romantica che nacque tra i due dopo la breve detenzione di Tang Song e dall'espatrio della coppia in Australia proprio nel 1989. In realtà l'opera era stata realizzata come prova finale del corso in accademia. Xiao Lu non aveva presentato spontaneamente la sua candidatura a *China/Avant-Garde*, ma era stata selezionata indirettamente grazie alla raccomandazione di uno dei suoi professori universitari. Per oltre quindici anni, dopo aver distrutto l'installazione originale, l'artista non volle parlare o commentare la *performance*, né volle ripeterla. Solo dal 2003 Xiao Lu ha ricominciato a menzionare sempre più spesso *Dialogue* all'interno di interviste e conversazioni con curatori. A seguito della naturalizzazione australiana, del divorzio da Tang Song, che nel frattempo aveva sposato, e di un lungo periodo di siccità

---

<sup>257</sup> Tang Song nasce nel Zhejiang, in Cina. Dopo essersi laureato in pittura cinese presso l'Accademia di Belle Arti di Zhejiang presta servizio militare dal 1978 e lavora in una squadra di rilevamento sul campo. Si descrive come un artista dell'azione e ad essa si dedica piuttosto che alla performance. Insieme a Xiao Lu emigra in Australia nascondendosi in una nave mercantile, per poi ritornare in Cina nel 2007 e aprire un proprio studio a Hangzhou. Le sue opere sono state esposte all'Hong Kong Museum of Art, Hong Kong; al Chicago Cultural Centre, Chicago; al San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco; all'Asian Art Museum, San Francisco; alla Vancouver Art Gallery, Vancouver; al Museum of Contemporary Art, Sydney; all'Australian Centre for Contemporary Art, Sydney. Ha inoltre partecipato a numerose mostre e biennali internazionali in Cina, Australia, Corea, Giappone, Stati Uniti e Olanda, come *China's New Art, Post-1989* (1993) e *Inside Out: New Chinese Art* (1998). Muore a Shanghai nel 2022. Mathieu BORYSEVICZ, *Tang Song (1960-2022)*, in "Artforum", 15 luglio 2022, <https://www.artforum.com/passages/tang-song-1960-2022-88813>, 05-01-2023.

<sup>258</sup> Alex COLVILLE, "An artist and her gun in 1989: Xiao Lu's accidental revolt", in *The China Project*, 16 marzo 2021, <https://thechinaproject.com/2021/03/16/an-artist-and-her-gun-in-1989-xiao-lus-accidental-revolt/>, 04-01-2023.

artistica, Xiao è tornata in Cina per ricostruire l'opera ormai perduta rifacendo gli spari, questa volta quindici in totale, uno per ogni anno trascorso in Australia (dal 1989 al 2003) e per pubblicare un libro a essa dedicato (fig. 26). Il volume ripercorre gli eventi dal suo punto di vista, mettendo in luce gli aspetti negativi dell'appropriazione indebita da parte di Tang Song, accusa a cui egli ha risposto tacciandola di ingratitude e di aver fatto una scelta revisionista solo per il livore dovuto alla fine della loro relazione. Ciò che emerge dal testo è, comunque, la natura fortemente autobiografica dell'opera. Infatti, nel quinto capitolo l'elemento della cabina e della linea telefonica interrotta sono descritti come l'impossibilità di comunicare ai propri familiari, amici, e soprattutto al proprio fidanzato di allora, un abuso terribile: lo stupro da parte di una figura che riteneva quasi paterna. Tempo dopo, sul finire dell'università, dopo aver telefonato all'assalitore per esprimere i propri sentimenti di odio, questi aveva riattaccato. Il trauma era stato ancora più lacerante per l'indifferenza e il vuoto che avevano seguito l'evento e per la risonanza delle parole rassicuranti pronunciate dallo stupratore nel corso della violenza, che la perseguitarono per molti anni.<sup>259</sup> In *Dialogue* il dramma dell'incomunicabilità è accentuato dalle figure girate di spalle, ma l'originalità di questo lavoro risiede nella connessione tra la ferita del singolo e una crisi identitaria generazionale che investe sia le relazioni eterosessuali in generale che la scoperta della sessualità da parte dei giovani.



**Figura 26**

Xiao Lu, *Fifteen Shots: 1989-2003*, 2003, fotografia di Li Songsong, [https://experimentalbeijing.com/items/show/931#\\_](https://experimentalbeijing.com/items/show/931#_)

L'idea del colpo di pistola aveva preso forma grazie al suggerimento di un insegnante, suo mentore, di distruggere un'opera che appariva troppo perfetta esteticamente. Ignaro del riferimento allo stupro, egli aveva ritenuto che la componente scultorea dell'installazione dovesse essere in qualche modo fatta a pezzi. Mentre eseguiva la *performance* Xiao Lu ebbe la sensazione che, dopo che il proiettile avesse attraversato la canna della pistola, la sua rabbia sarebbe cessata. Invece della tranquillità, ottenne il silenzio. In un certo senso, la violazione artistica da parte di Tang Song fu accomunata alla violazione fisica dello stupratore.

Le complessità che circondano la paternità e la proprietà intellettuale di *Dialogue* riguardano

<sup>259</sup> XIAO Lu, *Dialogue*, tr. Archibald McKenzie, Aberdeen; Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004, p. 5.

anche la rappresentazione fotografica dell'opera. Nel 2006, Xiao Lu ingrandì e stampò dieci edizioni della più iconica fotografia di *Dialogue* firmandole a proprio nome e datandole “1989”. Scattata proprio nel 1989 dall’amico Wen Pulin (1957), che aveva documentato l’allestimento di *China/Avant-Garde*, l’immagine immortalò solo Xiao Lu di spalle al pubblico, benché la sala fosse gremita di persone (fig. 27). La fotografia fa oggi parte dell'Archivio dell'Arte d'Avanguardia Cinese ed è stata esposta come parte integrante dell’opera in varie mostre negli Stati Uniti, incluse *Inside Out: New Chinese Art* presso le Asia Society Galleries e il P.S.1 Contemporary Art Center di New York nel 1998, e *Global Conceptualism: Points of Origins 1950–1980* al Queens Museum of Art di New York nel 1999.<sup>260</sup> La composizione conduce l'occhio dello spettatore dal braccio teso verso l'installazione sullo sfondo, bersaglio dell'aggressione di Xiao Lu. La grana della fotografia ostacola, senza oscurare completamente, i dettagli dell’insieme.



**Figura 27**

Xiao Lu, *Dialogue*, 1989-2006, stampa a colori cromogenica, 80 x 120 cm, stampata nel 2006, Wen Pulin Archive of Chinese Avant-Garde Art, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/xiao-lu/>

I critici, uniformemente delusi che l’opera fosse il frutto delle emozioni di una donna piuttosto che di una riflessione politica, ne avevano rilevato l’importanza quando Tang Song aveva aggiunto la sua interpretazione. L’ombra che *Dialogue* ha gettato sulla biografia di Xiao è un buon esempio di come la storia della ribellione artistica nasconda più di quanto mostri. Inoltre, l’episodio legato alla contesa con Tang Song offre molti spunti di riflessione per approfondire i meccanismi della discriminazione di genere, facendo emergere in particolare le modalità di delegittimazione e screditamento della donna come incapace di produrre valore simbolico e il disinteresse nei confronti dell’esperienza personale, giudicata priva di interesse politico. Al contrario, le femministe

<sup>260</sup> Sook-Kyung LEE, “Xiao Lu. Dialogue”, in *Tate Modern*, 2017, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/xiao-dialogue-t15540>, 21-12-2022.

obietterebbero, con uno dei loro incisi più celebri, che “il personale è politico” e che il rapporto di una donna con uomo non è una questione di interazione tra due personalità uniche risolvibile nel privato, ma un conflitto da inscrivere in una cornice più ampia e collettiva.

Il caso di Xiao Lu è eccezionale perché la prospettiva femminista non solo è stata accettata dall'artista come tema cardine della sua opera, ma è stata abbracciata come rifugio e forma di resistenza contro un mondo dell'arte dominato da uomini che ha impedito alle artiste donne di essere sé stesse. La difficoltà delle donne cinesi di emergere nella propria singolarità e la conseguente necessità di adeguarsi a un modello maschile è stata descritta dalla critica femminista Dai Jinhua (1959) come connaturata nella cultura cinese. Emblema principale di questa rinuncia è la figura, estremamente popolare, dell'eroina Hua Mulan. Per salvare il padre malato e anziano, chiamato alla guerra contro gli Unni, la figlia ricorre allo stratagemma del travestimento, arruolandosi al suo posto e utilizzando un nome maschile. Dai Jinhua decostruisce il mito positivo di Mulan nel libro *Xingbie Zhongguo* 性别中國 (*Gendering China*) evidenziandone il dilemma culturale alla base.<sup>261</sup> Il fulcro della storia, amata dal pubblico e riadattata in opere teatrali e cinematografiche, è l'immedesimazione della protagonista con il ruolo maschile attivo e l'eroe sacrificato. L'esistenza delle donne acquisisce valore solo quando diventano immagini speculari dell'uomo. Oltretutto, se il facile cambio d'identità potrebbe apparire come il segno di una certa superiorità femminile nel ricoprire diversi ruoli allo stesso tempo, secondo Dai, tale fluidità nel poter vestire e smettere i panni di un uomo a proprio piacimento non è liberatoria. Infatti, quando Mulan prende il posto del padre è subito caricata di doveri e non gode di particolari diritti.<sup>262</sup>

Xiao Lu ha iniziato ad avvicinarsi consapevolmente al femminismo nel 2012, quando la curatrice sino-tedesca Xu Juan ha scelto *Dialogue, Sperm* (2006) e *Wedlock* (2009) per la mostra collettiva *Tutou ge nü* 秃头戈女 (*Bald Girls*) presso l'Iberia Center for Contemporary Art di Pechino. La mostra comprendeva opere di altre due artiste ed era caratterizzata da una forte e chiara presa di posizione a favore dei diritti delle donne che l'ha distinta da altre mostre del periodo e che è sfociata nella creazione di una vera e propria infrastruttura digitale per la diffusione del pensiero

---

<sup>261</sup> Dai Jinhua è docente presso l'Istituto di letteratura e cultura comparata dell'Università di Pechino. I suoi interessi di ricerca includono la cultura popolare, gli studi cinematografici e gli studi di genere. È nota per le sue critiche alle tendenze orientalizzanti di registi considerati parte della Quinta Generazione cinese, come Zhang Yimou e Chen Kaige. Secondo Dai, l'immaginario storico dei loro film tende a produrre "paesaggi orientali" appositamente creati per attrarre il pubblico occidentale e ottenere premi. Inoltre, ha scritto molto sulla rappresentazione delle donne nel cinema cinese. In una delle sue critiche più note, esamina il tropo dell'incrocio dei sessi attraverso il mito di Hua Mulan, analizzando film moderni e opere rivoluzionarie. Per l'autrice, questo mito indica come il dramma, che può essere sovversivo dei sistemi patriarcali, possa anche rafforzarli. Megan FERRY, "Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua", in *Modern Chinese Literature and Culture Resource Center*, gennaio 2005, <https://u.osu.edu/mclc/book-reviews/cinema-and-desire/>, 24-07-2021.

<sup>262</sup> DAI Jinhua, *Gendering China*, Taipei: Rye Field, 2005, pp. 37-40.

femminista attraverso l'arte.<sup>263</sup> In collaborazione con il Taikang Space e il Goethe-Institut a Pechino, *Bald Girls* ha promosso l'arte femminista cinese d'avanguardia e, allo stesso tempo, ha introdotto in Cina artiste femministe influenti a livello internazionale.<sup>264</sup> Alla domanda “Che cos'è il femminismo?” posta dall'allora ricercatrice del Tate Research Centre, Monica Merlin, in un'intervista condotta nel suo studio l'anno seguente, Xiao Lu risponde:

It cannot be answered clearly in one sentence. I could try to answer this question for the rest of my life, but I think that part of it is that women should understand their value in society. For the first half of my life, I lived almost entirely for men, tied down by my emotions. Even though I managed to make some art, I did not feel the value of it. What I valued most was recognition by men. I might have received a lot of recognition from society, but at the time I did not care. When you attach so much importance to the opinion of one man and he ends up not thinking highly of you, you feel like the world has collapsed.

I think 'women's rights' has many layers of meaning. First, a woman must find her own value and retain her independence, regardless of the relationship she is in. I know this now better than any other time. I will not mentally rely on any man to that extent again, even if I am in a relationship. I figured out another thing from my recent experiences – women must be empowered. In China, the world of critics consists exclusively of men and they are the ones who have the authority to speak. So when a woman encounters an issue, she has nowhere to turn to, no one will listen to her. In China, when something bad happens to women, they feel pain in the moment, but then forget about it afterwards. So I think I need to tell other women that they should fight for their rights before something bad happens.

[...] In the West, feminist movements went through a stage of confrontation in the 1960s. China hasn't gone through a historical stage like that yet. But the problem in China is severe. After reading many books, I realised that women's rights are ultimately human rights. I think that in the West, women's rights developed alongside human rights. Because if you demand respect for every human being, this includes women automatically. In Chinese society, there is no respect for individuals, let alone for women.

I once joked that in China an exhibition openly celebrating human rights would be shut down after three minutes because the phrase 'human rights' cannot be mentioned. When we did the “Bald Girls” exhibition we openly used the phrase women's rights, but our exhibition was not shut down, which shows that in Chinese culture women are not paid attention to. When women fight for women's rights, men are not alarmed. They will say, ‘The women are being silly and making a scene. Not a big deal.’<sup>265</sup>

La precarietà dei sentimenti, la rassegnazione, il pessimismo esistenziale e il difficile incastro tra i sessi hanno guidato l'intero itinerario artistico di Xiao Lu. Anche negli anni 2000, la sua produzione ha esplorato temi intimi legati alla maternità, alla famiglia, alle politiche riproduttive che si intersecano con il desiderio sessuale. Ciò che emerge maggiormente, oltre alla volontà di

---

<sup>263</sup> Li Xinmo e Lan Jing.

<sup>264</sup> Juan Xu nasce a Chengdu, studia in Cina e in Germania e attualmente vive a Shanghai e in Germania come curatrice e critica d'arte indipendente. È una delle fondatrici del primo gruppo femminista cinese "Bald Girls" e del "Performance Day" Wiesbaden/Frankfurt. È anche presidente dell'associazione di scambio artistico e culturale sino-tedesca IO Cultural Network. Si veda: <https://www.juanxucurator.com/about.html>; <http://www.bald-girls.net/en/genv.asp>

<sup>265</sup> Monica MERLIN, “Women Artists in Contemporary China. Xiao Lu”, in *Tate Research Centre Asia*, 21 febbraio 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu>, 24-07-2021.

affermazione della propria autorialità, è il suo tentativo di colmare il vuoto d'amore percepito nella sua esistenza. A Monica Merlin rivela:

When I look back at the works I have created in my life, I think all of them are about my hope to communicate and have an emotional relationship with men.<sup>266</sup>

La dimensione emozionale quasi patologica della *performance* come genere artistico è ben riassunta dalle parole della critica italiana Lea Vergine la quale, nell'incipit del suo celeberrimo saggio *Il corpo come linguaggio. La Body Art e storie simili*, pubblicato nel 1974, sostiene che alla base dell'arte del corpo è possibile scovare il bisogno inappagato di essere amati per ciò che si è e per ciò che ognuno desidera essere: la necessità di un amore primario ed eterno. Proprio questa lacuna, a suo dire, innesca l'aggressività che caratterizza certe azioni, eventi, sequenze fotografiche e *performance*.<sup>267</sup> Tale violenza è solitamente definita "autobiografica": invece di fornire allo spettatore una storia ed un personaggio, l'artista stesso diviene sia storia che personaggio.<sup>268</sup>

Nell'installazione video *Sperm* (fig. 28) lo spettatore è accolto nella sfera più intima dell'artista-storia-personaggio ed è partecipe dell'annosa ricerca d'amore: l'opera documenta il disperato e infine fallito tentativo di Xiao Lu di rimanere incinta dopo la rottura con Tang Song, provocata anche da una diversa visione della famiglia e dei figli. L'installazione, mostrata per la prima volta a Yan'an in occasione di un simposio organizzato per *The Long March Project* nel 2002, era costituita da uno scaffale contenente dodici provette vuote e da un freezer. Mentre il trattamento di fecondazione assistita non era disponibile per le donne *single* in Cina, un medico occidentale aveva acconsentito alla procedura se Xiao Lu fosse riuscita a trovare un donatore. Uomini di tutte le età furono invitati durante il simposio, non senza creare imbarazzo, a fornire campioni di sperma con cui l'artista avrebbe poi tentato di concepire. Nessun uomo rispose all'appello.<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> Ibid.

<sup>267</sup> Lea VERGINE, *Il corpo come linguaggio. La Body Art e storie simili*, Milano: G. Prearo, 1974, pp. 7-9.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>269</sup> Matthew CROOKS, "Xiao Lu Biography", in *Ocula*, 2019, <https://ocula.com/artists/xiao-lu/>, 24-07-2021.



**Figura 28**

Xiao Lu, *Sperm*, 2006, congelatore in acciaio inox, barattoli di vetro, scaffali in legno, scatole per archivi, fotografie, video (a colori, audio), dimensioni variabili, video: 15 min 42 sec, <https://explore.dangrove.org/objects/169>

In quest'opera, Xiao Lu abdica a tutto ciò che riguarda l'amore eterosessuale, compresi l'affetto e l'unione fisica dei corpi. Non c'è bisogno che si instauri alcun dialogo con il donatore, che è considerato alla stregua di una macchina. Nell'esito negativo di *Sperm* si ha il compimento dell'estrema disillusione: pensando di poter riparare antiche fratture mettendosi in relazione con gli altri, Xiao Lu scopre di essersi allontanata sempre di più nel mondo della fantasia.<sup>270</sup>

In *Wedlock* (fig. 29), il rito del matrimonio e del funerale sono sigillati insieme come due facce della stessa medaglia: con un'entrata in scena molto scenografica, Xiao Lu giace in una bara nera sorretta da quattro impiegati delle pompe funebri ed è trasportata fino al museo, dove sta avendo luogo l'anniversario ventennale della mostra *China/Avant-Garde*.<sup>271</sup> Vestita di un elaborato abito bianco da sposa, si alza dalla bara e dopo aver pronunciato i voti e le promesse verso se stessa, si infila due anelli nella mano destra e sinistra e il matrimonio è portato a termine dal cerimoniere senza che vi sia uno sposo. Si tratta di un'opera innegabilmente femminista, anche se velata di tristezza: Xiao Lu accetta di tornare al "sé originale" e lo rivitalizza in una forma multipla, in cui la donna prevale ed è autosufficiente.

<sup>270</sup> LI Xinmo, "Reinterpreting Xiao Lu", in *Juan Xuan Curator*, 14 novembre 2011, <https://www.juanxucurator.com/xiao-lu.html>, 24-07-2021.

<sup>271</sup> Hera CHAN, "Xiao Lu", in *Artforum International*, gennaio 2020, <https://www.artforum.com/print/reviews/202001/xiao-lu-81794>, 25-07-2021.



**Figura 29**

Xiao Lu, *Wedlock 2*, 2009, fotografia, 115x168 cm, <https://www.artsy.net/artwork/xiao-lu-xiao-lu-wedlock-2>

Un'eco della controversa azione del 1989 si è percepita nel 2013, quando in concomitanza con la 55esima Biennale d'Arte di Venezia, realizzò *Purge*, ad inaugurare la mostra collaterale *Grand Canal*, ospitata al Museo Diocesano. In occasione della mostra aveva fatto arrivare via aereo un grande quantitativo di fango, scavato nell'omonimo Canal Grande di Pechino, con il quale intendeva cospargersi il corpo in una danza rituale che la direzione del museo e della chiesa aveva approvato, purché avvenisse fuori dal portone d'ingresso. Il giorno prima della *performance* il fango fu rubato e Xiao Lu, certa che si trattasse di un deliberato tentativo di sabotaggio da parte degli organizzatori, modificò l'azione, spogliandosi in chiesa davanti ai presenti e gettandosi nuda nel canale. I funzionari sospesero la mostra e annunciarono che la sacralità della chiesa era stata violata e pertanto era necessaria una purificazione e benedizione dello spazio. A Xiao Lu fu revocato l'invito con una formale dichiarazione che la giudicava persona non gradita. Nonostante l'esclusione dagli eventi collaterali della Biennale, l'azione le fece guadagnare visibilità. Esporre la nudità in un luogo di culto, per di più cattolico, le era sembrata la giusta circostanza per evidenziare la profonda contraddizione per cui il corpo della donna era considerato impuro, ma al contempo venerato e celebrato come soggetto principale in tutta la storia dell'arte religiosa. Anche in *Purge* l'improvvisazione si rivelò centrale per lo svolgimento dell'azione.<sup>272</sup>

Soggetti a questa forza centrifuga, molti dei suoi lavori appaiono influenzati dal fattore decisivo del caso che, massimo agente di disordine, incide spesso sul risultato finale; oppure contengono una nota di violenza intrinseca che, sottoponendo l'artista a rischi e sforzi fisici, si pone come ostacolo all'esecuzione. Xiao Lu ha sempre preferito la *performance* ad altri media con cui ha

---

<sup>272</sup> Claire ROBERTS, "Conversation with Xiao Lu", in *Xiao Lu Art*, 8 novembre 2011, <http://www.xiaoluart.com/index.php?c=show&id=81>, 03-09-2021.

sperimentato, come modo più diretto, immediato e incerto in cui esprimere la propria essenza, alternando controllo emotivo e totale perdita di controllo, un atto liberatorio per risolvere i conflitti interni e sciogliere le emozioni negative, come la rabbia e l'odio. Il raggiungimento del culmine prima dell'esplosione richiede un certo livello di vulnerabilità e sensibilità, per cui le *pièces* non devono né possono essere ripetute. In *Polar* (2016) ad esempio, si è fatta murare all'interno di una cella di blocchi di ghiaccio, munita di un solo coltello con cui poter scalfire le pareti. Nel processo, il coltello è scivolato, tagliandole la mano e facendola sanguinare copiosamente. Lea Vergine si era interrogata sull'arte del dolore come spazio di incontro per gli individui al fine di favorire una forma di comunicazione globale e inclusiva, chiedendosi in che misura questa "anti-arte" fosse in grado di trasformarsi in una reale possibilità di cambiamento del linguaggio artistico.<sup>273</sup>



**Figura 30**

Xiao Lu, *Polar*, 2016, documentazione della performance, 23 ottobre 2016, fotografia di Yi Zhilei, Beijing Live 1, Danish Cultural Center, 798, Pechino, <https://4a.com.au/articles/china-avant-garde-exhibition-xiao-lu-alex-burchmore>

Le fotografie scattate durante la *performance* sono state esposte nel 2019 al 4A Centre for Contemporary Asian Art di Sydney, in una retrospettiva intitolata per l'occasione *Xiao Lu: Impossible Dialogue*, curata da Xu Hong, Mikala Tai e Claire Roberts (fig. 30).<sup>274</sup> La mostra australiana, a molti anni di distanza dall'azione che rese Xiao Lu famosa in patria, ha voluto rendere omaggio alla seconda parte della carriera dell'artista e alla sua rinascita personale, decretando attraverso il titolo l'impossibilità di dialogo e il definitivo distacco dall'opera e dalle polemiche a essa legate.

<sup>273</sup> Lea VERGINE, "Body language", in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Hong Kong: Phaidon Press Limited, 2000, p. 236.

<sup>274</sup> Mikala TAI, Claire ROBERTS, XU Hong, "Xiao Lu: Impossible Dialogue", in *4A Centre for Contemporary Asian Art*, 2019, <https://4a.com.au/exhibitions/xiao-lu-impossible-dialogue-xiao-lu-yu-mo>, 03-01-2023.

## 4.2 He Chengyao 何成瑶 (1964): esorcizzare il trauma attraverso il corpo ferito

La *performance art* è entrata nel lessico artistico cinese alla fine degli anni Settanta. Per tutti gli anni Ottanta svariati artisti si cimentarono in azioni pubbliche o eventi che furono chiamati inizialmente *yundong* 云东 (movimenti) o *huodong* 活动 (serie di attività) per sottolineare il senso del collettivismo incorporato in essi. Queste prime forme di *performance* erano reminiscenze, per forma e contenuto, dei movimenti politici riformisti della storia moderna cinese, tra cui il Movimento del Quattro Maggio, animati dalla spinta utopica di trasformare la società.<sup>275</sup> Tuttavia, dopo l'incidente di Tian'anmen, le leggi sulla condotta pubblica furono applicate più rigorosamente e all'inizio degli anni Novanta, anche i performer tornarono ad appartarsi in luoghi al chiuso, mettendo in scena spettacoli su invito per cerchie ristrette di amici.<sup>276</sup>

Il passaggio da un'enfasi iniziale sull'impegno pubblico a una successiva forma più privata di sperimentazione si riflette in un cambiamento lessicale in cui crescono di popolarità termini come *xingwei yishu* 行为艺术 (arte comportamentale o d'azione) e *shenti yishu* 身体艺术 (*body art*) a definire generalmente la *performance art*. Queste denominazioni sottolineano la natura trasformatrice del nuovo genere artistico e la centralità del corpo, intesa in Cina come un atto di ribellione accettabile e di rifiuto del controllo statale.<sup>277</sup> Ciò si iscrive in un più ampio mutamento nel campo dell'estetica, ossia nello sconfinamento verso l'evento e nella rinuncia dell'opera-oggetto. L'esperienza dell'evento è riferibile alla sfera del comportamentale e del processuale e quindi le azioni non rappresentano qualcosa, piuttosto definiscono e fondano.<sup>278</sup> L'enfasi sul comportamento del corpo metterebbe in luce la consapevolezza del cittadino cinese di essere costantemente sotto lo scrutinio delle autorità e verso questo fine si muoverebbero le tendenze alla mutilazione e al masochismo, molto presenti nella *performance* cinese, spesso caratterizzata dall'uso di corde, catene, oggetti contundenti, sospensioni – come nelle azioni più recenti di Xiao Lu.

<sup>275</sup> WU, *Contemporary Chinese Art...*, cit., pp. 90-92.

<sup>276</sup> La sperimentazione artistica al di fuori delle accademie e delle istituzioni ufficiali nella RPC dagli anni Settanta fino agli anni Novanta è avvenuta clandestinamente all'interno di abitazioni private, assumendo così la denominazione di "Apartment Art". Il termine cinese *gongyu* 公寓 significa letteralmente "complesso residenziale di proprietà del governo" o semplicemente "casa popolare". In una prima fase era comune ricalcare il modello del *salon* parigino con piccole esposizioni affollate di dipinti in stili artistici moderni come l'impressionismo e l'astrattismo. In una seconda fase era preferito il formato delle opere su carta, che potevano essere facilmente trasportate, riprodotte, scambiate di persona e raccolte in pubblicazioni. In una terza fase, coincidente agli anni Novanta, le opere erano realizzate con mezzi limitati, di piccolo formato e non erano commerciabili. Parallelamente, le *performance*, che prima avevano carattere pubblico, tornarono ad essere allestite per pubblici privati. *Ibid.*, p. 92.

<sup>277</sup> Gao Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge; Londra: The MIT Press, 2011, pp. 278-280.

<sup>278</sup> Sonia D'ALTO, "La performance è la sintomatologia del contemporaneo?", in *Artribune*, 27 novembre 2017, <https://www.artribune.com/arti-performative/2017/11/performance-arte-contemporanea/>, 02-01-2023.

Un altro elemento tipico è la ritualità. Molte civiltà non occidentali utilizzano storicamente il corpo come portale per accedere ad una conoscenza millenaria tramite l'esercizio di rituali sciamanici, *trance* e allucinazioni; da qui probabilmente sorge parte della fascinazione dei *performer*, interessati all'aspetto spirituale che fa della sfida alla resistenza fisica un processo di purificazione. In Cina, tuttavia, il rito ha la specifica funzione di disciplinare i rapporti sociali, politici e familiari. I riti erano il calco visibile dei movimenti misteriosi dell'universo, e conformarsi al rito significava conformarsi all'ordine del mondo. L'interpretazione della *performance art* degli anni Novanta come antipolitica e antigovernativa è poco convincente se si considera l'aspetto rituale nell'accezione confuciana di conformità alla regola. Gli artisti, appropriandosi e assimilando il processo del rituale nelle *performance*, cercavano di rilasciare la pressione estrema che sentivano di fronte alla povertà, al classismo, ai tremendi cambiamenti avvenuti con la rapida crescita economica nelle aree urbane, e non da ultimo al genere. In questo caso, più che una sfida al potere costituito, molti artisti cercavano di aprire un varco a nuove soggettività, mettendo in scena varie dimensioni della complessa contesa tra individuo e collettività nella società cinese, ed evidenziando il forte senso di dominio patriarcale che affonda le sue radici nella dottrina confuciana.<sup>279</sup> In questa prospettiva, interventi come *Purge* di Xiao Lu e *Opening The Great Wall* di He Chengyao sono chiare modalità di ribaltamento dello stereotipo secolare del nudo come oggetto del desiderio e rivendicazioni del diritto a essere padrone di sé stesse nella totalità. Resta pur vero che la loro urgenza non si esaurisce nel servizio svolto a favore delle donne e della loro emancipazione.

Le motivazioni sopra elencate, profonde e certamente valide per molti *performer*, sono accomunate da uno sguardo rivolto alla società e ai suoi problemi che mette in secondo piano l'introspezione e il lavoro sull'individuo: un altro importante comun denominatore di queste operazioni artistiche che scaturisce dalla perdita di identità, dal rifiuto del prevalere del senso della realtà, dal dolore. La stretta governativa sulla libertà di espressione, seguita agli eventi di Piazza Tian'anmen, diede origine ad azioni che mostravano anzitutto il forte desiderio di teorizzare e materializzare le nozioni di "sé" e "individuo", ancor prima di pensare in termini di comunità.

Con le sue azioni l'artista He Chengyao ha sempre cercato un dialogo partecipato, invitando lo spettatore a entrare nel suo spazio privato per connettersi e condividere la sua sofferenza che da vicenda personale si innalza così a esperienza universale. Abbandonata la pittura a trentasette anni, He sceglie il corpo come mezzo di elezione e tema primario della sua arte, sottoponendolo anche a pratiche dolorose per rievocare episodi della sua infanzia che hanno offuscato e sfregiato la sua

---

<sup>279</sup> Doris Ha-Lin SUNG, "Reclaiming the Body: Gender Subjectivities in the Performance Art of He Chengyao", in Birgit Hopfener, Franziska Koch, Jeong-hee Lee-Kalisch, Juliane Nothpp (a cura di), *Negotiating Difference. Contemporary Chinese Art in the Global Context*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2012, pp. 117-118.

psiche adulta.

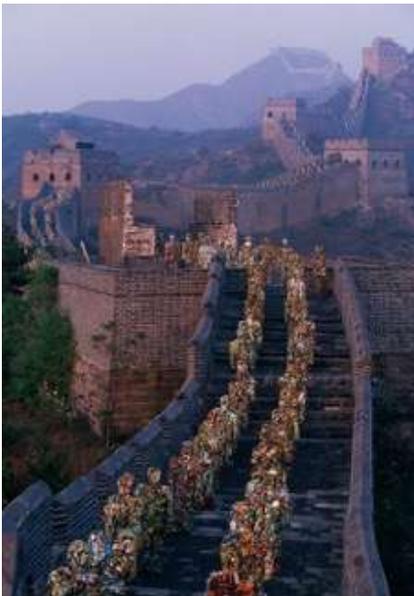
He Chengyao nasce a Chongqing nel 1964 come He Li (il padre modifica il suo nome all'anagrafe durante la scuola media giudicandolo troppo comune) in una famiglia di umili origini. Per uscire da una condizione di povertà, si iscrive a un corso per insegnanti e diventa maestra di matematica alle elementari. Nel frattempo, coltiva la passione per il disegno, probabilmente ereditata dal padre che tra i vari lavori intermittenti era stato fotografo e pittore in una fabbrica di ceramiche. A metà degli anni Ottanta, riesce a iscriversi all'Accademia di Belle Arti del Sichuan, dove si specializza in pittura a olio nel 1989 e conosce suo marito, da cui ha presto un figlio. Quando il ragazzino è sufficientemente grande, nel 2000, He Chengyao sente l'esigenza di allontanarsi da Chongqing e si trasferisce a Pechino per seguire il corso di teorie dell'arte contemporanea alla Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino (CAFA) e dare vitalità alla creatività prosciugata.<sup>280</sup> *Opening the Great Wall*, considerato il primo caso di nudità parziale in luogo pubblico da parte di un'artista donna in Cina, è il risultato della rinnovata creatività. Senza premeditazione – si trattava anche della sua prima *performance* in assoluto e il titolo fu aggiunto retrospettivamente – nel 2001 percorse a piedi in topless un tratto della Grande Muraglia presso Jinshanling, nel mezzo di un'installazione creata dall'artista tedesco HA Schult (1939).<sup>281</sup> Schult era noto per le sue *Trash People*, sculture a grandezza naturale fatte di lattine schiacciate e rottami elettronici, collocate in luoghi storicamente e culturalmente simbolici in tutto il mondo, come l'Arc de la Défense a Parigi e la Piazza Rossa di Mosca (1999). In quell'occasione, era stato chiamato a installare circa mille delle sue figure di spazzatura sul camminamento della muraglia (fig. 31). Il giorno dell'inaugurazione il sito era preso d'assalto da turisti, giornalisti e giovani artisti attirati dalla sua fama internazionale. Comossa dall'enorme scala e dall'impatto dell'opera, He pensò subito all'operazione come un omaggio solenne all'immenso e ieratico plotone di statue dell'Esercito di Terracotta di Qin Shi Huangdi e decise di togliersi la maglietta e camminare tra la folla.<sup>282</sup>

---

<sup>280</sup> WELLAND, *Experimental Beijing...*, cit., p. 223-224.

<sup>281</sup> Hans-Jürgen Schult, meglio conosciuto come HA Schult nasce a Parchim e cresce a Berlino. Dal 1958 al 1961 studia all'Accademia di Düsseldorf, poi si trasferisce a Monaco, dove svolge diverse professioni, tra cui quella di tassista. Negli anni Settanta realizza le sue opere più famose, tra cui *Biokinetic Situations*, esposta a *Documenta 5* a Kassel. È ardente sostenitore della coscienza ecologista, tanto da introdurlo come filo conduttore delle sue opere; per questo motivo fatica a stabilire una reputazione negli Stati Uniti, di cui critica la spinta al consumismo e in cui vive per un breve periodo negli anni Ottanta, prima di tornare in Germania. Per ulteriori informazioni, si veda: <https://www.haschult.de/>.

<sup>282</sup> SUNG, "Reclaiming the body...", cit., pp. 122-123.



**Figura 31**  
HA Schult, *Great Wall People*, 2001, Pechino, Jin Shan Ling, <https://www.haschult.de/action/trashpeople>



**Figura 32**  
He Chengyao, *Opening the Great Wall*, 2001, documentazione della performance, Pechino, Jin Shan Ling, <https://www.haschult.de/action/trashpeople>

Anche la *performance* di He suscitò un grande interesse mediatico che si esprime prevalentemente a suo sfavore, giudicandone il gesto come un blando tentativo di mettersi in mostra e trarre profitto dal clamore suscitato dalla nudità (fig. 32). I molti pareri ostili, che sentenziavano l'assenza di contenuto artistico, evidenziavano che all'epoca la definizione di ciò che è arte era ancora un terreno scivoloso, ma soprattutto che la Cina era più refrattaria all'autodeterminazione femminile che alle nuove forme d'arte. Alcuni detrattori si espressero in forma anonima *online* mentre, nella sua città natale, i colleghi dell'accademia d'arte in cui insegnava il marito lo criticarono per averle permesso di abbandonare la famiglia e intraprendere una carriera artistica a Pechino. Gli argomenti presentati a supporto delle critiche, provenienti in larga parte anche dal mondo dell'arte, non sembravano sufficienti a He che credette di essere vittima di pregiudizi di genere. In effetti, altri artisti maschi avevano già sfruttato la nudità in precedenti *performance*, alcune delle quali messe in atto proprio sui camminamenti della Grande Muraglia.<sup>283</sup> Anni dopo, nel 2013, He avrebbe commentato in un'intervista concessa a Monica Merlin, che la cultura dei paesi asiatici come il Giappone, la Corea e la Cina, ancora intimamente condizionata dalla tradizione confuciana, discrimina il corpo e la carne, li considera sporchi e li sessualizza. Nelle sue parole risuonano le considerazioni di Xiao Lu sull'ipocrisia del cattolicesimo e sui fatti di *Purge*:

I think that the body is similar to money – it is neutral, neither good nor evil. I tend to think that

<sup>283</sup> Ci si riferisce in particolare a Zhang Huan e Ma Liuming. HE Chengyao, "Lift the Cover from Your Head," tr. Sasha Welland, *Yishu*, vol. 2, n. 3, 2003, pp. 20-22.

it is more on the good side. It is good no matter what it is like or who it belongs to. No matter if it is the body of a beggar on the street, or a body that has lots of wrinkles and freckles, or a body that is diseased or disabled, all bodies are good and beautiful, because they have a history and they are alive. Each body contains an experience within it; each body has a story.<sup>284</sup>

Il contesto di questa prima *performance* ha influito sul significato dell'opera stessa e viceversa. In primo luogo, He ha cambiato la prospettiva di lettura dell'installazione di Schult, che poteva essere intesa tanto come una critica, quanto come un sostegno all'importazione massiccia di prodotti di consumo e cultura stranieri che la società cinese era pronta ad accogliere a discapito della conservazione della propria tradizione.<sup>285</sup> In secondo luogo, ha messo in luce l'evidente squilibrio di potere e prestigio a lei negato ma concesso, non a caso, a un artista uomo riconosciuto in ambito europeo, che ha potuto realizzare un'immensa opera ambientale in un sito storicamente significativo per la Cina.

La Grande Muraglia, eretta a rappresentazione dell'unificazione dell'Impero cinese, è il simbolo del trionfo della civiltà sull'inciviltà dei popoli invasori e da sempre è il marchio dell'identità inscalfibile e compatta del popolo cinese. Le leggende contrappongono alla brutalità dei barbari l'eroismo esemplare dei condottieri cinesi.<sup>286</sup> Un solo racconto tramandato oralmente lega le vicende della sua costruzione, incentrate sullo sfruttamento degli schiavi, a un personaggio femminile. Secondo il racconto di Meng Jiang, di cui esistono molte versioni, la protagonista fu separata dal marito, costretto da obblighi verso l'imperatore a un durissimo lavoro manuale per erigere l'imponente cinta.<sup>287</sup> Non avendo avuto sue notizie, la moglie devota affrontò un lungo e faticoso viaggio per raggiungerlo, per poi scoprire che era morto e che i suoi resti erano stati seppelliti all'interno delle mura. La disperazione di Meng Jiang avrebbe commosso la divinità

---

<sup>284</sup> Monica MERLIN, "Women Artists in Contemporary China. He Chengyao", in *Tate Research Centre Asia*, 21 febbraio 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu>, 24-07-2021.

<sup>285</sup> SUNG, "Reclaiming the body...", cit., p. 124.

<sup>286</sup> Durante l'VIII e il V secolo e il successivo Periodo degli Stati combattenti (453 a.C.-221 d.C.) i regni di Qin, Wei, Zhao, Qi, Yan e Zhongshan in cui era diviso il territorio della Cina costruirono ampie fortificazioni per difendere i propri confini. Quando Qin Shi Huang prevalse su tutti gli Stati avversari e unificò la Cina nel 221 a.C., istituendo la dinastia Qin, con l'intenzione d'imporre il dominio centralizzato e di prevenire il riemergere dei signori feudali, volle modificare l'assetto delle mura. Ordinò la distruzione delle sezioni di muro che dividevano il suo impero lungo i precedenti confini statali e, per definire e difendere il territorio dell'impero rispetto al popolo Xiongnu del nord, fece realizzare nuove mura collegando le restanti fortificazioni lungo la frontiera settentrionale dell'impero.

<sup>287</sup> *Meng Jiang nü* 孟姜女 è una storia tramandata oralmente in molte versioni, la più recente delle quali ambientata durante la dinastia Qin. Appare tra i manoscritti rinvenuti a Dunhuang. È annoverata tra i quattro grandi racconti popolari del patrimonio culturale immateriale cinese, oltre a *Baisheshuan* 白蛇傳 (*La leggenda del serpente bianco*), *Liang Shanbo yu Zhu Yingtai* 梁山伯与祝英台 (*Gli amanti delle farfalle*), *Niulang Zhinü* 牛郎织女 (*Il bovaro e la cameriera tessitrice*). Wilt L. IDEMA, *Meng Jiangnü Brings Down the Great Wall: Ten Versions of a Chinese Legend*, Seattle: University of Washington Press, 2008, P. 26. Per un ulteriore approfondimento, si legga anche Bruce G. DOAR, "The Rehabilitation—and Appropriation—of Great Wall Mythology", *China Heritage Quarterly*, n. 7, Canberra: The Australian National University, 2006, p. 1.

suprema che, per lodare la fedeltà e l'amore coniugale, avrebbe in seguito aperto la parete e rivelato il corpo del marito.<sup>288</sup> Nel situare la propria operazione artistica presso la Grande Muraglia, He Changyao potrebbe aver fatto riferimento a questa nota storia, sottolineando come molti dei valori fondanti della nazione, come la castità e la devozione coniugale da parte delle donne, si avvalgano a loro volta di esperienze di perdita e privazioni assolute. Ma soprattutto, *Opening the Great Wall* fu, nella sua semplice istintività, un'ode alla libertà e un tributo improvvisato alla figura della madre di He e ai suoi complicati trascorsi familiari, caratterizzati dalla sottomissione e dall'alienazione dal proprio corpo.<sup>289</sup>

Alcune delle più note *performance* e serie fotografiche di He Chengyao a partire da *Opening the Great Wall* nascono dal bisogno di rielaborare traumi sepolti e sviscerare il rapporto con la madre. Questa la concepì da nubile nel 1964, in un'epoca in cui era considerata una vergogna per una donna avere un figlio fuori dal matrimonio. Fu sottoposta pertanto a umiliazioni pubbliche e talvolta ad abusi fisici che la condussero a un crollo mentale quando He era ancora bambina. Il contatto ravvicinato e intenso con la crudeltà e l'ingiustizia inflitta alla persona più cara divenne il catalizzatore delle sue opere. In una lettera del 2003, ritiene *Opening the Great Wall* il punto di partenza della sua carriera di artista femminista e scrive all'amica sociologa Sasha Welland:

I am still in the early experimental stages of using feminism as a method for making my own art. [...] Perhaps the hatred has been too strong, the "blood and tears" too many, leaving me instead with no way to speak.<sup>290</sup>

Durante l'estate dell'anno di *Opening the Great Wall*, He Chengyao tornò al villaggio natìo per fare visita alla madre. Suo marito e suo padre, entrambi muniti di macchina fotografica, l'accompagnarono, scattandole varie fotografie che diventeranno parte di *Mama and Me* (fig. 33). Nella serie, la madre inizialmente siede da sola su uno sgabello, giocherellando con un torsolo di mela, fino a quando He si avvicina in silenzio e si ferma dietro di lei per documentare quell'istante, il primo momento in cui madre e figlia scattano una fotografia insieme. Registratori, cineprese, macchine fotografiche, misurazioni e tracciati topografici sono i mezzi cui spesso i *performer* ricorrono per fermare una quantità di piccoli episodi privati.

---

<sup>288</sup> SUNG, "Reclaiming the body...", cit., p. 125.

<sup>289</sup> MERLIN, "He Chengyao", <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu>, 24-07-2021.

<sup>290</sup> SUNG, "Reclaiming the body...", cit., p. 125.



**Figura 33**

He Chengyao, *Mama and Me*, 2001, 7 stampe cromogeniche, dimensioni variabili, Brooklyn Museum Collection, New York, [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/chengyao-he](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/chengyao-he)

La testimonianza del quotidiano porta inevitabilmente a uno stadio di angoscia “dell’essere-nel-mondo”, ma al contempo riafferma il legame di sangue che lega le due donne e soddisfa il desiderio della figlia, che la anima da molti anni, di sostenere, toccare e abbracciare la madre. Il risultato è un ritratto di famiglia non convenzionale: nella prima immagine la madre è sola, guarda verso il basso e indossa solo un paio di pantaloni bianchi; nella terza immagine, mentre He si sfilava la maglietta, la madre comincia a essere consapevole della presenza di un pubblico; nella quinta gli occhi delle due donne si incontrano, ma il volto di He rimane ancora oltre la vista dello spettatore; nell’immagine finale, la testa della figlia entra nell’inquadratura ed entrambe rivolgono lo sguardo verso il basso, tornando in versione raddoppiata alla posa del primo scatto.

Per una serie fotografica correlata, intitolata *Testimony* (fig. 34), He seleziona uno degli scatti (non inclusi in *Mama and Me*) in cui la madre la osserva sorpresa o riconoscente, combinandolo con altre fotografie di sé stessa e del figlio. Come suggerisce il titolo, questa testimonianza fornisce un albero genealogico della parentela matrilineare, suggerendo una connessione attraverso il tocco e la vicinanza corporea che termina con l’ultima immagine del figlio, incarnazione di un’eredità potente, solo davanti all’obiettivo.



**Figura 34**

He Chengyao, *Testimony*, 2001-2002, 3 stampe cromogeniche, 118.9x74.4 cm, Brooklyn Museum Collection, New York, [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/chengyao-he](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/chengyao-he)

Con la madre incapace di prendersi cura dei figli, He e i fratelli erano stati accuditi dalla nonna

materna. Nonostante i tentativi di tenere unita la famiglia, He ricorda molti episodi di violenza verbale e fisica tra le due donne e i moniti della nonna a non menzionare la presenza della follia in famiglia, per il timore che potesse influenzare la generazione successiva.<sup>291</sup>

Queste opere fotografiche vogliono svincolarsi dalle oppressioni delle norme patriarcali, suggerendo legami affettivi alternativi, anche se traumaticamente deformati dalle pressioni della società per conformarsi e replicare tali norme. Evocano un senso di riconoscimento capace di andare oltre i limiti decorosi delle convenzioni, del disturbo mentale, della fuga, della cura e dell'abbandono. Le relazioni familiari e le politiche di genere della nazione (l'ultima immagine del figlio maschio potrebbe forse ristabilire l'ordine alterato) e della sua arte si intrecciano, mentre i corpi di madre e figlia – le figure femminili che hanno servito tali scopi simbolici – sono fotografati dal padre e dal marito invisibili.<sup>292</sup>

È in un'altra opera del 2002 che avviene la completa e catartica fusione delle due donne, ricercata da He attraverso un gesto di immedesimazione con il dolore della madre. In *99 Needles* ricostruisce, ponendo sé stessa come vittima e martire, un episodio vissuto dalla madre in prima persona quando era più giovane, denunciando quanto la comprensione delle malattie mentali fosse antiquata e basata su credenze superstiziose nelle zone rurali. In un tempo in cui il lavoro del medico era svolto da personale non specializzato e reclutato tra i volontari dell'esercito, He riporta nel presente la visione della madre legata alla tavola di legno della porta e sottoposta forzatamente all'agopuntura praticata da un gruppo di soldati inesperti, irrotti in casa per cercare di guarire i suoi deliri. Gli aghi, applicati senza la dovuta conoscenza medica, sembravano trafiggere la mente della madre oltre che il suo corpo contorto mentre la sua voce agonizzante rimase indelebilmente impressa nella memoria di He, incapace per anni di superare il fatto di essere stata spettatrice inerme. In *99 Needles* chiese a un amico medico di infilare novantanove aghi nei punti di pressione del suo corpo, rivivendo in tal modo il calvario della madre. Mentre gli aghi le perforavano la carne, il clima caldo e le mestruazioni accentuarono il dolore e la fecero svenire. Lo svenimento è stato immortalato in una fotografia che cattura le sfumature quasi religiose e la natura rituale della *performance*, presentandola come una sorta di vittima sacrificale, con il sangue che filtra dalla biancheria intima (fig. 35).<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> Didi Kirsten TATLOW, "She. Herself. Naked.": The Art of He Chengyao", in *The New York Times*, 20 gennaio 2014, <https://archive.nytimes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/01/20/she-herself-naked-the-art-of-he-chengyao/>, 04-04-2021.

<sup>292</sup> WELLAND, *Experimental Beijing...*, cit., p. 225-226.

<sup>293</sup> CUI, *Gendered Bodies...*, cit., pp. 120-121.



**Figura 35**

He Chengyao, *99 Needles*, 2002, stampa cromogenica, 114.3x76.8 cm, Brooklyn Museum Collection, New York, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/he-chengyao/>

D'altro canto, nelle cerimonie sacre il rituale svolge la funzione di rendere tangibile e ripetibile l'esperienza religiosa, sottraendola alla dimensione tutta privata della mistica. Con lo svenimento, He entra in una fase di transizione: dapprima si trasforma da osservatrice dell'altro a soggetto sofferente; poi assume su di sé la sofferenza della madre, sostituendo il proprio corpo con il suo. Il problema del dolore indicibile e incomprensibile si è così espresso attraverso la rievocazione e la ri-significazione performativa. In questo modo, l'artista trasforma l'eredità della distruzione fisica in un'affermazione creativa del sé. Elaine Scarry, in un originale studio sul dolore intitolato *The Body in Pain*, scrive che l'unico modo possibile per far comprendere agli altri ciò che si prova, dato che subire un dolore rende certi dello stesso, mentre sentirne parlare genera dubbi sulla sua essenza, è che gli attributi del malessere vengano resi visibili, così che la sensazione di sofferenza di una persona potrà essere conosciuta da qualcun altro. Come descrive Scarry, la creazione umana in senso lato è un prodotto della relazione intenzionale tra dolore e immaginazione.<sup>294</sup>

Nei rituali di He Chengyao a essere condannata è la futilità della disciplina in nome del mantenimento del bene comune, così come le forme di cieca e acritica obbedienza alle virtù esemplari che, a danno della madre, indussero un intero villaggio a perpetrare torture su un essere umano. Specialmente con *Public Broadcast Exercise* (2004), la sperimentazione di He con la *performance* come forma di espressione è andata oltre la storia familiare, riportando gli spettatori a un passato politico dominato dall'ideologia della collettività. Nello spazio pubblico del Shanghai Duolun Museum of Modern Art, durante la mostra *Ku/ai shenti 酷/爱身体 (Cruel/Loving Bodies)*,

---

<sup>294</sup> John L. WENGLE, "Review of *The Body in Pain*, by Elaine Scarry", *Human Ecology*, n. 14, 1986, p. 365.

curata da Sasha Welland come parte di una conferenza internazionale sui cento anni di pensiero femminista in Cina tenutasi alla Fudan University, l'artista si avvolse nel nastro da imballaggio con l'adesivo rivolto verso l'esterno e si mostrò sotto un riflettore mentre eseguiva dei noti esercizi fisici (fig. 36). Ogni movimento era reso quasi impossibile dall'involucro appiccicoso, lo sforzo per liberarsi dalla costrizione era enorme e il rumore prodotto dall'adesivo mentre stratonava la pelle ricordava l'inquietante suono delle membra strappate. I movimenti che He cercava di riprodurre erano conosciuti da chiunque avesse vissuto durante il regime di Mao: a una certa ora del giorno le attività quotidiane cittadine dovevano essere sospese; donne, uomini, anziani e bambini dovevano mettersi in fila e seguire le istruzioni emesse dagli altoparlanti collocati nelle strade, che guidavano all'esecuzione di alcuni esercizi di ginnastica. Lo sport era considerato uno strumento efficace per inculcare disciplina e spirito di squadra.<sup>295</sup>



**Figura 36**

He Chengyao, *Public Broadcast Exercise*, 2004, documentazione della performance, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/he-chengyao/>

La crescente difficoltà che He sperimentava nel muoversi era un promemoria della natura dolorosamente ripetitiva degli esercizi e della mancanza di individualità in essi implicita. Anziché essere disturbati dalla rappresentazione del dolore, gli spettatori non apprezzarono l'esposizione del corpo nudo, seppure parziale. Ancora una volta, il sarcasmo e le polemiche riguardo la nudità femminile segnalavano l'attualità della *performance* e il persistere di discriminazioni. Commentando la situazione che molte artiste in Cina erano costrette a fronteggiare, osserva amaramente:

---

<sup>295</sup> SUNG, "Reclaiming the Body...", cit., p. 121.

Compared to developed countries or democratic countries, China has fewer women artists. I started doing performance art in 2001 and I have always stayed in China. I am a Chinese citizen, I live in China and I am the woman who has been doing performance art for the longest in the country. Others have left the country or have obtained foreign citizenship. This means that in China there are few women doing performance art or other art like installation, video or photography. It seems that women take on a very traditional role after they get married or have children. They take on the role that society expects of them, which is that of a dutiful wife and mother. There are few women who manage to continue their career as artists. If they do, they have to sacrifice a lot. Many women artists are single. Those of us who do performance art have trouble earning enough money. China does not have a well-developed system for artists. Normally when I do performance art abroad, they pay for my plane ticket, accommodation and meals with funding from their country's art organisations. This does not happen in China. Performance art is quite disparaged here.<sup>296</sup>

Quando la mostra fu riproposta a Pechino, He corredò la sua opera di una spiegazione della brutta esperienza precedente, invitando il pubblico a rispondere ad alcune domande sulla relazione tra nudità e integrità professionale di un'artista donna che vi ricorre perché una certa opera la richiede.

#### **4.3 Cui Xiuwen 崔岫闻 (1967-2018): un lungo e tortuoso viaggio dentro spazi privati interiori**

Lo studio di questi primi due casi anticipa un tratto distintivo dell'atteggiamento di molte artiste cinesi del periodo: l'assenza di posizioni aggressive nei confronti dell'*establishment* artistico a prevalenza maschile. Laddove è presente un'opposizione ideologica alla società patriarcale – non scontata, perché nella mentalità cinese è più forte l'aspirazione alla parità del rovesciamento dei generi – non viene quasi mai esplicitata una proposta dai contenuti politici o dagli obiettivi coincidenti con il femminismo internazionale. Lo stesso accade anche se le artiste si riuniscono in gruppi organizzati con intenti più o meno marcati di rivalsa, come il gruppo Siren, fondato da quattro colleghe del corso di pittura della CAFA di Pechino. Il nome del collettivo allude alla storia di Ulisse, narrata da Omero, che si fece legare all'albero della sua nave per non essere sedotto dal canto delle sirene mentre attraversava il tratto di mare che queste creature abitavano. Il proposito del gruppo è quello di riappropriarsi della simbologia della sirena diffusa nell'antica Grecia, permeata di un'aura terrificata e pericolosa e quindi divenuta facile rappresentazione della donna che conduce l'uomo alla perdita della ragione, all'abbandono ai sensi e alle tentazioni. La convinzione che le donne siano l'origine di tutti i crimini ha fatto sì che la saggezza femminile e il talento siano

---

<sup>296</sup> MERLIN, "He Chengyao", <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu>, 24-07-2021.

stati a lungo dissociati dalle arti prodotte dalle donne.

I toni concitati del loro manifesto, in cui si auspicava un rovesciamento dell'immagine dell'uomo onnipotente, si dissolvono nell'assenza di schieramento: dopo la laurea, l'agenda delle quattro artiste si concretizza nella ricerca di spazi dove esporre le proprie opere per entrare a buon diritto nell'*establishment* – da intendersi qui come la cerchia ristretta di artisti uomini che raccoglievano consensi di mercato estero e critica nell'ambito di un'arte non ufficiale. Un altro obiettivo era sostenere le attività sperimentali del gruppo attraverso la vendita delle opere più commerciali. L'impegno femminista aveva manifestato contraddizioni interne fin dall'inizio, come spiegato da Cui Xiuwen nell'articolo *Remembering The Siren Art Studio*.<sup>297</sup> La collaborazione non era solo tra le quattro donne, ma includeva anche le loro figure maschili di riferimento, i mariti, i mentori e i compagni di classe.<sup>298</sup> Sebbene avessero beneficiato del sostegno promozionale ed economico di questi uomini, al momento della fondazione di Siren e della redazione del manifesto, questi non erano stati informati e non furono menzionati nel loro ruolo di supporto (fig. 37).



**Figura 37**

*Siren Art Studio*, poster, Francesca Dal Lago Archive, Asia Art Archive, Hong Kong,  
<https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/francesca-dal-lago-archive-li-hong/object/siren-art-studio-poster>

I dipinti che suscitavano maggiore interesse, nelle piccole esposizioni domestiche di cui riuscirono a far parte, appartenevano proprio a Cui Xiuwen ed erano quelli con i soggetti più apertamente dissacranti e per questo impossibili da vendere. Come si vede nella serie *Rose and Water Mint* (fig. 38) del 1995-1998, Cui esprime l'ingiustizia dell'imperante sguardo maschile che in pittura plasma l'universo femminile secondo i suoi canoni di desiderabilità, ponendo al centro delle sue composizioni proprio i genitali maschili, a cui l'occhio dell'osservatore è inevitabilmente

<sup>297</sup> CUI Xiuwen, "Remembering The Siren Art Studio", *Contemporary Art and Investment*, n. 7, 2008, pp. 38-41.

<sup>298</sup> Jia Fangzhou svolse un importante ruolo di mentore durante quel periodo. Lingling Amy YAO, "Voyeurism vs Female Solidarity: Women in the Marketplace, Cui Xiuwen's Ladies Room", *Yishu*, vol. 17, n. 4, 2018, p. 51.

indirizzato per la scelta degli scorci, dell'inclinazione dei piani e dell'uso delle ombre. Nelle opere di questo periodo, che risentono ancora della lezione tecnica accademica, si nota la sfrontatezza nella trattazione dell'*eros* e l'insofferenza per il trattamento riservato alle modelle di nudo. I modelli maschili erano rari alla scuola di pittura e comunque venivano ritratti coprendone i genitali.<sup>299</sup> Questi dipinti a olio furono ripetutamente rifiutati all'inizio della sua carriera e lo scarso successo contribuì a far sciogliere il gruppo Siren nel 2000 e a far intraprendere alle artiste percorsi diversi.



**Figura 38**

Cui Xiuwen, *Rose and Water Mint n. 10*, 1996-1997, olio su tela, 99.5x179cm, <https://www.artnet.com/artists/cui-xiuwen/>

Cui Xiuwen nasce nel 1967 a Harbin, nella provincia di Heilongjiang e prima di trasferirsi a Pechino per specializzarsi in pittura a olio presso la CAFA frequenta l'Accademia di Belle Arti dell'Università Normale del Nord-est. Cui è la prima artista donna cinese a essere esposta alla Tate Modern di Londra, come parte della mostra collettiva *Untitled* nel 2004; nel 2003 prese parte a *Alors, la Chine?* al Centre Pompidou di Parigi e nel 2006 partecipò a *The Thirteen: Chinese Video Now* al MoMA PS1 di New York.<sup>300</sup> Sperimentatrice in numerosi settori, dalla pittura alla fotografia, la sua carriera è contraddistinta da uno sguardo che a tutti gli effetti può definirsi *female gaze*, come risposta all'espressione *male gaze* coniata dalla studiosa di cinema Laura Mulvey, in

<sup>299</sup> Patricia EICHENBAUM KARETZKY, "Cui Xiuwen: Walking on Broken Glass", *Yishu*, vol. 9, n. 3, 2010, p. 19.

<sup>300</sup> "Feminist Art Base. Cui Xiuwen", in *Brooklyn Museum*, [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/cui-xiuwen](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/cui-xiuwen), 30-12-2022.

grado di raccontare la vita partendo dall'esperienza femminile, imperniata su temi quali il pudore, la vergogna, la crescita, la gravidanza, la sessualità.<sup>301</sup> Se questa peculiarità non la rende un'artista femminista a tutti gli effetti – in un'intervista condotta nel 2013 dalla giornalista Sophia Powers per *Artslant*, Cui condanna l'inclusione nel femminismo come semplificazione voluta dal mercato per vendere le opere più facilmente – tuttavia definisce la sua poetica in modo profondo.

Uno dei suoi lavori più noti è il video del 2000 *Ladies Room* (fig. 39), censurato ancor prima di essere esposto alla prima Triennale di Guangzhou del 2002.<sup>302</sup> Alla ricerca di un linguaggio più impersonale rispetto alla pittura, in grado di fornire maggiore libertà e una gamma di immagini potenzialmente illimitata, si cimenta per la prima volta con il video. L'idea si materializzò poco prima di abbandonare il gruppo Siren e dopo aver ricevuto un invito dal mecenate personale della collega Feng Jiali a trascorrere una serata in uno dei locali notturni più in voga di Pechino, frequentato dalla giovane borghesia. Le ballerine del *nightclub* attirarono subito la sua attenzione:

Here is a battleground. Women are both friends and enemies of other women. Men are simultaneously their biggest enemies and best friends. Money in men's purses is the most luring, most successful trophy.<sup>303</sup>

Grazie all'interesse suscitato dalla serie pittorica *Rose and Water Mint* le era stata offerta la possibilità di recitare in una serie televisiva, che aveva accettato e l'aveva messa a contatto con la produzione per un periodo di due mesi. Poté così familiarizzare con l'attrezzatura video e, grazie ai buoni rapporti con i produttori, riuscì a procurarsi una microcamera. Per più sere consecutive si recò al locale, accompagnata da un amico e, vestendosi in abiti succinti per non dare nell'occhio, si nascose nel bagno delle donne, collocando la telecamera dietro agli specchi. In tre ore di filmato, poi editato in un video di sei minuti, ha ripreso segretamente l'andirivieni delle ballerine nel corso della notte e i loro ruoli lentamente rivelati mentre scambiano commenti sinceri e compiono gesti apparentemente ordinari: si rinfrescano, si truccano, si allacciano il reggiseno, si cambiano i vestiti. Sono i dialoghi a segnalare la natura illecita delle loro relazioni, soprattutto quelli che avvengono al

---

<sup>301</sup> Laura Mulvey nel saggio del 1975 *Visual Pleasure and Narrative Cinema* utilizza la psicanalisi per analizzare il mondo della cinematografia. Secondo la sua interpretazione, la magia di Hollywood si basa sulla manipolazione del piacere visivo ed essendo la produzione gestita da uomini è comune che la prospettiva utilizzata per raccontare le storie sia quella maschile. Il fascino dei film secondo lei risiede proprio nel fatto che reiterano dei *pattern* ben noti allo spettatore, in cui è facile immedesimarsi. Tali schemi secondo l'autrice rinforzano l'idea che l'uomo sia il motore dell'azione, mentre la donna svolga solo ruoli passivi. Laura MULVEY, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975, p. 6-18.

<sup>302</sup> La Prima Triennale di Guangzhou, organizzata dal Guangdong Museum of Art, è stata inaugurata nel novembre 2002 nella città di Guangzhou. Con il titolo *Reinterpretation: A decade of experimental Chinese art* ha presentato una rassegna storica e un'interpretazione accademica dell'arte sperimentale cinese a partire dal 1990. "Guangzhou Triennial", in *Biennial Foundation*, 2015, <https://biennialfoundation.org/biennials/guangzhou-triennial/>, 27-12-2022.

<sup>303</sup> Lingling Amy YAO, "Voyeurism vs Female Solidarity: Women in the Marketplace, Cui Xiuwen's Ladies Room", *Yishu*, vol. 17, n. 4, 2018, pp. 50-52.

telefono: una ragazza incollerita chiama il suo amante al cellulare minacciando di raccontare il tradimento alla moglie in cambio di denaro, altre negoziano con i clienti contando soldi arrotolati in mazzette infilate nella biancheria intima.



**Figura 39**

Cui Xiuwen, *Ladies Room*, 2000, still frame da video: 6 min 12 sec, <https://ocula.com/art-galleries/eli-klein-gallery/artworks/cui-xiuwen/ladies-room/>

L'opera non vuole esprimere alcun giudizio morale nei confronti della prostituzione, ma intende testimoniare il cambiamento degli atteggiamenti verso le donne e la sessualità, specialmente da parte delle donne stesse, e altri fondamentali costumi sociali e culturali in un periodo marcato dalle innovazioni tecnologiche. Fino ad allora tutte le manifestazioni d'intimità erano state fortemente scoraggiate: le coppie non si toccavano in pubblico, erano invitate a mantenere un comportamento decoroso ed erano abituate a chiedere il permesso di sposarsi e avere un figlio; inoltre, l'adulterio, la fornicazione fuori dal matrimonio e l'omosessualità erano considerati crimini perseguibili penalmente.<sup>304</sup>

Non stupisce che l'opera sia stata oggetto della prima causa nella storia dell'arte contemporanea cinese: dopo aver visitato la Triennale di Guangzhou, Su Jian, professore all'Accademia di Belle Arti di Guangzhou, citò in giudizio il museo per aver incluso nella mostra opere pornografiche e oscene che lo avevano disgustato, tra cui *Ladies Room*, chiedendo un risarcimento morale. Non vinse la causa e il Tribunale del Popolo del distretto giustificò il verdetto legittimando la qualità artistica della mostra e asserendo che le reazioni soggettive di Su Jian non costituivano una prova schiacciante dell'oscenità delle opere stesse.<sup>305</sup>

Nella prima raccolta completa di saggi pubblicati a nome di Cui Xiuwen, i primi cinque

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 55.

sono stati dedicati a *Ladies Room*, confermandone l'importanza. Nel testo *Private Roomage* scrive:

I am one of the biggest beneficiaries given my gender identity, because the video *Ladies Room* that brings me many honours and opportunities is filmed in a ladies room. I think no man is familiar with this public space, nor can he access this public space. However, I have never perceived this work from a gendered perspective. For me, art is also the most important factor.<sup>306</sup>

In questa citazione, oltre ad escludere il genere dai temi trattati nell'opera, Cui definisce il bagno delle donne come uno spazio pubblico, non in senso letterale – perché altrimenti non avrebbe dovuto servirsi della microcamera nascosta – ma per sottolineare come, in un mondo sempre più teso alla visibilità e alla sovraesposizione, le persone abbiano difficoltà a proteggersi dall'intrusione voyeuristica.

In *Twice* del 2001 il telefono è sempre presente, ma la protagonista è Cui stessa, impegnata in battute licenziose con un partner invisibile dall'altro lato della cornetta. Sola nel suo appartamento, sdraiata sul letto di schiena, si accarezza e provoca l'uomo con parole suadenti e fantasie. Descrivendo l'opera, introduce un altro tema cardine della sua poetica: la spiritualità, spesso declinata in senso buddhista, con l'eccezione che per Cui l'accoglienza della spiritualità nella propria vita non esclude il desiderio carnale. L'eccitazione senza risultato, stimolata dalla telefonata che nel video non culmina mai nella masturbazione o nell'amplesso, simboleggia il perenne stato liminale del desiderio che vaga tra lo spirito e la carne senza darsi pace. Il concedersi all'uno o all'altro determina una rinuncia cruciale per l'essere umano.<sup>307</sup> Cui Xiuwen diceva spesso che l'arte era giunta a lei in modo spontaneo ed era divenuta la sua modalità di espressione prediletta durante il liceo, quando occupava con il disegno tutto il suo tempo libero. Tuttavia, già allora comprendeva che era solo un veicolo verso l'illuminazione spirituale e la totale coscienza del sé e, in quanto veicolo, era subordinato al fine prefissato:

When people are very young, they think about how they can become individuals and exist in this world, using their own language and having their own possibilities. When I was young, I had not yet thought about art – in fact, I would use whatever I could to express myself. I think I first remember having this independent consciousness in middle school or primary school, and it was around that time that I changed my name. My name was still pronounced Cui Xiuwen, but the characters were different. At that time, I thought that the characters for 'xiuwen' were pretty cheesy and mundane: 'xiu' meaning 'beautiful', and 'wen' meaning 'culture'. They did not have a historical or cultural quality. That was the first time I did something for myself. [...] I said to my family that I wanted to do it, but everyone ignored me. So I had to figure out how to do it for myself. I looked in the dictionary to try to find different characters with the

<sup>306</sup> CUI Xiuwen (a cura di), *Private Roomage*, Changsha: Hu Nan Art Press, 2006, pp. 94-95.

<sup>307</sup> EICHENBAUM KARETZKY, "Cui Xiuwen...", cit., p. 20.

same pronunciation, because I still wanted it to sound the same. In the dictionary, I found the two other characters for ‘xiuwen’ – ‘xiu’ is a character meaning ‘mountain caves’, and ‘wen’ is one of the characters that make up the word ‘news’. These two characters together make up a word – ‘the news that comes from mountain caves. I thought it was mysterious, and it suited my unique and special personality. So I gave myself this name.

But when I was much younger, before I changed my name, the woman who inspired me was Wu Zetian. I learned about how she created entirely new Chinese characters, which is quite impressive.<sup>308</sup>

Il terzo e il più lirico dei suoi video è *Toot* (fig. 40) del 2001 in cui l’artista riprende un *leitmotiv* nelle opere di molte artiste del periodo: l’esibizione totale del corpo. Cui si presenta irricognoscibile, avvolta dalla testa ai piedi in una lunga striscia di carta igienica. Dapprima immobile, parodiando una mummia, lentamente si muove alzando le braccia e si libera dal rotolo mentre gocce d’acqua scendono disintegrando la carta. La passività iniziale della figura, mentre viene spogliata del suo rivestimento protettivo, aumenta l’identificazione dello spettatore con un *voyeur*. Come una Venere di Botticelli che affiora dalla conchiglia, essa trasmette allo stesso tempo un senso di aspettativa, di creazione in fieri, di azione imminente. La melodia suonata dal *pipa* 琵琶 che si sente in sottofondo è una canzone senza testo, basata su un racconto d’amore cavalleresco ambientato durante l’aspra battaglia per stabilire la Dinastia Han nel 202 a.C. Alla vigilia della sconfitta da parte degli Han, Yu Ji, la bella concubina del capo Chu, si uccide con la spada preferita dell’amante per evitare di cadere ostaggio del nemico. Nel vedere il cadavere della donna egli piange disperato e, abbandonato dai soldati in ritirata, resta solo con il suo cavallo e intona un lamento sulla sfortuna. Prima di morire trafitto dalla sua stessa spada sul corpo di lei, urla tre volte il suo nome al cielo. Il contesto fornito dalla musica porta a interrogarsi sulle associazioni tragiche dell’amore romantico e gli atti di sacrificio per mantenere la sua purezza. Ci si può chiedere se tali atti siano ancora possibili o rilevanti oggi.<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Monica MERLIN, “Women Artists in Contemporary China. Cui Xiuwen”, in *Tate Research Centre Asia*, 20 marzo 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/cui-xiuwen>, 05-05-2021.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 22.



**Figura 40**

Cui Xiuwen, *Toot*, 2001, still frame da video: 3 min 33 sec, <https://photography-now.com/exhibition/73735>

*Three Worlds* (2003, fig. 41) è un'opera in cui predomina il gesto e il corpo parla attraverso la postura piuttosto che la forma. È un video proiettato su tredici schermi in cui una bambina assume le posizioni dei dodici apostoli e di Gesù nell'*Ultima Cena* di Leonardo da Vinci. Prima di assumere ogni posa, si alza in piedi davanti alla macchina da presa e solo allora, molto lentamente, simula ciascun personaggio con la serietà e l'intensità di un'attrice. Dopo aver terminato la personificazione, si raddrizza nuovamente e scoppia a ridere, tornando bambina. I vestiti che indossa sono tanto significativi quanto i suoi gesti: descrivono l'epoca della Rivoluzione culturale come i movimenti descrivono lo scenario di uno dei più grandi tradimenti nella storia del mondo occidentale che ha messo in moto la rivoluzione della cristianità. La bambina indossa una camicia bianca con un fazzoletto rosso allacciato sotto il colletto e una gonna a pieghe a scacchi blu. Il fazzoletto, simbolo dell'appartenenza al Gruppo dei Giovani Pionieri, è un elemento radicato nella memoria dell'artista, il contrassegno di una certa generazione che, sollecitata dal sentimento eccitante e al contempo inquietante di seguire l'esempio dei martiri fondatori della Repubblica, ambiva all'identificazione totale con il gruppo e al riconoscimento dell'onore. I vestiti e il loro colore rendono vivida la gloria e il peso della Rivoluzione culturale.<sup>310</sup>

<sup>310</sup> I Giovani Pionieri sono un'organizzazione di massa per bambini dai 6 ai 14 anni, attiva nella RPC dal 1949. I Giovani Pionieri sono subordinati alla Lega della Gioventù Comunista, il principale gruppo giovanile del PCC. Durante la Rivoluzione culturale fu sostituito brevemente dal comparto delle Piccole Guardie Rosse. Il fazzoletto rosso è l'unica costante dell'uniforme, formata generalmente da una camicia bianca o blu oppure una polo con canottiera, gonna per le bambine e pantaloni per i maschi. BITTNER WISEMAN, LIU, *Subversive Strategies...*, cit., p. 141.



**Figura 41**

Cui Xiuwen, *Three Worlds*, 2003, installazione video <https://photography-now.com/exhibition/73735>

La stessa figura ricorre ossessivamente nelle opere fotografiche successive, frutto di un lungo processo di elaborazione digitale grazie a un *software* informatico che conferisce alle fotografie un aspetto artificioso, simile alla grafica dei videogiochi, e al contempo reintegra delle componenti fortemente pittoriche, tra cui il contrasto di colori, la prospettiva gerarchica e la profondità illusoria. Anche qui la bambina è sdoppiata, moltiplicata, ingrandita, rimpicciolita. Ritratta in vari momenti della preadolescenza, con i capelli più o meno lunghi, vestita di un'uniforme alla marinara corredata talvolta dal famoso fazzoletto, si aggira senza una meta precisa in diversi scenari orchestrati in studio da Cui: paesaggi lacustri, tetti di grattacieli, strade deserte della Città Proibita con i caratteristici muri a bande rosse e le tegole dorate. In tutte le sue rappresentazioni, la protagonista appare però come una bambola che si trascina pesantemente nella vita, spogliata della sua forza e della giocosità tipica della sua età, senza scopo né genitori a prendersi cura di lei. Le ambientazioni sono scarne scenografie teatrali, spogliate di dettagli quotidiani e illuminate da una luce quasi clinica che sopprime le ombre.

In *One Day in Beijing* (2004, fig. 42) il fondale architettonico pesante allude alle dinastie imperiali al loro potere opprimente e fa da sfondo, sovrastandole con le sue proporzioni, a due bambine in età scolare. Una è seduta su una panca sotto il muro all'estrema destra della scena, l'altra è ritratta in piedi di tre quarti, in primo piano a sinistra, mentre guarda in basso con aria sconsolata. L'isolamento delle figure, l'una rispetto all'altra, è eloquente: non esiste alcun rapporto apparente tra di loro e tale separazione è resa più enfatica dalla composizione che comprende ampie fasce orizzontali di colore. Ciascuna di esse è stata ripresa in modo indipendente e poi riassemblata nello spazio in modo disarmonico. Inoltre, la presenza ingiustificata di queste bambine in un ambiente disabitato e che non sembra, a sua volta, avere alcun legame con loro, accresce il senso di smarrimento di fronte all'opera.



**Figura 42**

Cui Xiuwen, *One Day in Beijing n. 4*, 2004, stampa cromogenica, 126x156 cm,  
[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/cui-xiuwen](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/cui-xiuwen)

In una serie successiva, intitolata *Angel No. 1* (2006, fig. 43), la ragazzina è cresciuta di qualche anno e lo fa intendere la rotondità della pancia sotto la veste bianca che indossa. Di dimensioni più grandi, è situata al centro di uno specchio d'acqua blu scuro, con la luna che sorge alta nel cielo e illumina la superficie dell'acqua. All'orizzonte ci sono nuvole basse, la riva più lontana e un'altra spiaggia: è una composizione simile a quella di *One Day in Beijing*, con un paesaggio sviluppato orizzontalmente che rende la figura singolarmente importante. Un vento leggero le scompiglia i vestiti e lei distoglie lo sguardo dallo spettatore che si sente un intruso. La gioia della gravidanza non è in evidenza; al contrario, l'immagine sottintende i problemi di una gravidanza indesiderata. È facile rivedere nella protagonista dell'opera, che con tutta probabilità è stata usata e poi ritenuta inutile, il destino di bambola danneggiata, gettata via per questo motivo dalla sua proprietaria.



**Figura 43**

Cui Xiuwen, *Angel n. 1*, 2006, stampa cromogenica, 158x200 cm,  
[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/cui-xiuwen](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/cui-xiuwen)

In *Angel No. 13* (2006, fig. 44), l'adolescente supina occupa la parte inferiore dell'immagine; il resto dello spazio consiste in uno scorcio di case in costruzione e in un cielo azzurro velato di nuvole. Gli

occhi, gonfi di lacrime per aver perso la speranza in un futuro normale, sembrano lividi, accentuati da un trucco pesante e teatrale che contrasta con il pallore dell'incarnato e la veste virginale e finisce per sessualizzare la figura, altrimenti innocente. Il trucco evoca l'atmosfera del teatro e copre l'identità come una maschera. L'età in cui Cui coglie le giovani modelle non è arbitraria, ma corrisponde ai momenti in cui i bambini diventano consapevoli del loro genere a cinque anni, della loro sessualità intorno agli otto anni e della loro capacità riproduttiva dopo la pubertà.



**Figura 44**

Cui Xiuwen, *Angel n. 13*, 2006, stampa cromogenica, 100x120 cm, <http://www.sackler.org/cui-xiuwen-angels-light/>

*Three Worlds* è stato il primo lavoro in cui Cui ha utilizzato una modella, figlia di un amico. Da lì in avanti con ognuna delle bambine che ha ritratto, ha cercato di stabilire una relazione di intimità, socializzando con loro e le madri per almeno un mese prima di iniziare a fotografarle. Questo in parte per metterle a proprio agio, in parte per valutare la personalità dei soggetti. Data la grande somiglianza con l'artista, queste bambine possono essere considerate un riflesso delle sue esperienze di crescita attraverso le varie fasi di maturazione fisica, psicologica ed emotiva. L'uso di questa forma indiretta di autoritratto permette a Cui di ripercorrere ed esternare, come in un diario segreto, le tappe della sua infanzia: dall'essere la più giovane di una famiglia numerosa e povera che viveva in una zona industriale alle privazioni di un'infanzia che la obbligava a lavorare duramente per dare una mano; dalla curiosità nei confronti del sesso, alla paura e al senso di isolamento che la sua scoperta comportava.<sup>311</sup> A ciò si accompagna, inoltre, una riflessione sulle costrizioni che gravavano sulla vita delle giovani donne: da un lato la politica del figlio unico, responsabile di centinaia di milioni di aborti, sterilizzazioni forzate e indicibili sofferenze umane; dall'altro la carenza di strutture preposte all'educazione sessuale e alla cura delle ragazzine madri, abbandonate al loro destino.

---

<sup>311</sup> EICHENBAUM KARETZKY, "Cui Xiuwen...", cit., p. 28.

In *Angel No. 7* (2008, fig. 45), la stessa adolescente incinta compare trenta volte, in una sorta di esercito di replicanti che in dimensioni e posizioni diverse, come se fossero state ritagliate e incollate sull'immagine, cercano di scalare una piramide di sabbia e scavalcare, senza riuscirci, il muro di quella che sembra essere la Città Proibita. Alcune di loro, sedute con le gambe distese, sono prive di espressione come fantocci; alcune guardano verso il basso, altre verso l'alto, imploranti, e quella più in alto, vista da dietro, scruta oltre il muro. È protesa verso una modernità impossibile da raggiungere che la ricaccia indietro in una società moralista, legata al passato e alla preferenza per i maschi. In cosa consista questa modernità è tuttavia incerto e ad attenderla non vi è alcuno strumento salvifico: in modo quasi anacronistico e incongruo, al di là del muro si staglia un alto palo della luce e, dietro di esso, il cielo azzurro si riempie di nuvole rugginose del crepuscolo imminente.



**Figura 45**

Cui Xiuwen, *Angel n. 7*, 2008, stampa cromogenica, 140x120.5 cm, <https://beartmagazine.com/autopsy-cui-xiuwen-a-woman-in-chinese-avant-garde-photography/>

Cui disconosce qualsiasi agenda di femminismo in questa serie; sottolinea di aver iniziato ritraendo figure di entrambi i sessi, concentrandosi solo in seguito su soggetti femminili, che non sono importanti per il genere che rappresentano, ma sono uno specchio dell'intera società. Allo stesso tempo afferma in un'intervista:

When my generation was growing up, the history of women in China had an impact on us. For

me, women from both Chinese and Western history had a formative influence on me. Yet, I think I was touched more by the independent thinking and consciousness of Western women, rather than the stories of traditional Chinese women.<sup>312</sup>

Insiste sul fatto che *Angel* è una forma di meditazione sulla vita e sulle fragilità che l'accompagnano, come la paura di crescere, che non riguarda solo le femmine e non si dissolve con il passare del tempo.<sup>313</sup> Le uniformi scolastiche collocano i personaggi in un contesto specifico e, nelle attività associate alla scuola media inferiore, evocano gli sguardi, i suoni e gli odori delle aule dove si svolgono le lezioni, dei campi da gioco e dei luoghi ricreativi. Allo stesso tempo è anche un monito per le donne a diventare più indipendenti e una celebrazione dell'importanza dell'istruzione. Sempre avida lettrice di filosofia e di testi sulle teorie esistenziali, vedeva la risoluzione del conflitto tra i generi nella solidità intellettuale e spirituale della donna come individuo:

The best way to solve the problem of gender is to let people first stand up by themselves. As soon as you have stood up, at the minimum you will not be hurt and you can protect yourself. The so-called gender inequalities exist because women think it is unfair that they are always being hurt. They think it is a man's world, and the woman's world has been consumed and exploited. The only way women can avoid being consumed and exploited is to have a stronger spiritual and thinking structure than men. If you are a complete individual, then you will not get hurt. When she is a complete person and he is a complete person, then they can communicate equally. If a woman is not complete, then she will always be weaker than a man.<sup>314</sup>

Nel 2007 aveva già concepito un'evoluzione della serie che due anni dopo sarebbe stata prodotta con il titolo *Existential Emptiness*. Iniziò facendo delle riprese ambientali di montagne ghiacciate e praterie innevate nella Cina settentrionale che la occuparono per circa due anni, prima di trovare l'effetto desiderato. Nella fase di *editing* del materiale, rimosse tutte le tracce della presenza umana dai paesaggi per renderli il più possibile selvaggi e atemporali.<sup>315</sup> In contrasto con i colori vivaci delle sue opere precedenti, *Existential Emptiness* (fig. 46) è un insieme di immagini per lo più monocromatiche, che nella tavolozza e nel formato imitano la tradizionale pittura a inchiostro cinese. Il paesaggio tranquillo ed etereo funge da scenario perfetto per l'esplorazione della mente. Nel loro minimalismo estremo queste immagini sollecitano tutti i sensi: si può sentire il vento

---

<sup>312</sup> Monica MERLIN, "Women Artists in Contemporary China. Cui Xiuwen", <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/cui-xiuwen>, 05-05-2021.

<sup>313</sup> "Feminist Art Base. Cui Xiuwen", in *Brooklyn Museum*, [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/cui-xiuwen](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/cui-xiuwen), 30-12-2022.

<sup>314</sup> Monica MERLIN, "Women Artists in Contemporary China. Cui Xiuwen", <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/cui-xiuwen>, 05-05-2021.

<sup>315</sup> "Ode to Art. Cui Xiuwen on Existential Emptiness", *YouTube*, 23 settembre 2010, video, 7:31, <https://www.youtube.com/watch?v=buqLwYt5WEM>.

impetuoso, l'approssimarsi dell'oscurità della notte, i suoni sommessi e silenziosi della neve umida.



**Figura 46**

Cui Xiuwen, *Existential Emptiness n. 4*, 2009, stampa cromogenica, 176x300 cm,  
<http://www.galleryek.com/ch/artists/cui-xiuwen?view=slider#2>

Questo corpus amplia la riflessione sulla donna come individuo nella Cina moderna, ma sposta l'attenzione dal corpo alla spiritualità. L'*alter ego* dell'artista questa volta è accompagnato da una bambola a grandezza naturale che le somiglia e funge a sua volta da completamento e *alter ego*. La ragazza e la bambola, che nelle fattezze ricorda le marionette del teatro *bunraku* giapponese, evocano la dualità di corpo e anima, *yin* e *yang*, vita e assenza di vita.<sup>316</sup> Diversamente da *Angel*, in cui a prevalere era la solitudine, il rapporto tra le due protagoniste è simbiotico.<sup>317</sup> Sullo spirito della ragazza, invisibili all'occhio umano, si ripercuotono le sofferenze interiori. Essa non porta su di sé segni di violenze o traumi subiti ma questi vengono trasferiti sulla bambola, dal corpo molle e meccanico che ha le giunture in evidenza, le ossa della cassa toracica rivelate e le cicatrici sul grembo. A volte la bambola è un fardello da portare sulle spalle nella foresta, altre volte è uno scudo dietro il quale trovare riparo dal freddo (fig. 47). I temi trattati nel teatro *bunraku*, ricco di situazioni intensamente drammatiche ed emotive, sono sempre rivolti ad un pubblico di adulti. Le narrazioni, fantastiche o riferite a eventi contemporanei, solitamente trattano argomenti come l'adulterio, il suicidio e l'omicidio.<sup>318</sup>

Anche il titolo esprime la dualità: l'esistenzialismo è una corrente di pensiero incentrata

---

<sup>316</sup> L'uso dei burattini in Giappone è molto antico e avveniva in contesti prevalentemente religiosi ma, dal periodo Heian (794-1185), cominciò a diventare anche una forma di intrattenimento. Il *bunraku* prese il suo nome da Uemura Bunrakuken, artista originario dell'isola di Awaji che nei primi anni dell'Ottocento si spostò ad Osaka, dove cominciò a mettere in scena i propri spettacoli, riscuotendo un buon successo di pubblico. Il *bunraku* è espressione dell'unione di tre forme di comunicazione: i burattini, il testo e la musica. Vista la notevole dimensione dei burattini (fino a 130 cm) tre persone erano necessarie per muoverli, mentre un solo narratore commentava la storia e dava la voce ai personaggi e uno strumento a corde accompagnava la recitazione. Si veda: <https://it.youinjapan.net/arti/bunraku.php>.

<sup>317</sup> CUI Xiuwen, Michel NURIDSANY, *Existential Emptiness*, New York: Eli Klein Fine Art, 2011, p. 7.

<sup>318</sup> Per ulteriori informazioni sul teatro *bunraku*, si veda: <http://www.bunraku.org>.

sull'analisi dell'esistenza e del modo in cui gli esseri umani si trovano a essere nel mondo; la vacuità è un termine preso in prestito dal buddhismo, riferito proprio alla caratteristica primaria dell'esistenza. La filosofia esistenzialista si occupa di trovare il significato della vita e dell'umanità attraverso il libero arbitrio, la scelta e la responsabilità personale dell'individuo. Nel buddhismo, la realizzazione della vacuità dell'esistenza intrinseca è uno "stato di pura coscienza" in cui il praticante si rende conto che tutti gli oggetti e le immagini particolari sono apparizioni della sua mente soggettiva. Mentre l'esistenzialismo si fonda sull'interpretazione individuale delle esperienze, il vuoto annulla i presupposti che ciascuno aggiunge all'esperienza per darle un senso. Mentre l'esistenzialismo si concentra sull'esplorazione di sé, il vuoto è un'esperienza diretta degli eventi stessi ed è legato al distacco della mente.<sup>319</sup> Con questo nuovo approccio, Cui Xiuwen è in grado di trascendere le specificità temporali e condensare un dramma umano universale in una composizione praticamente astratta. La sua fede convinta nell'impermanenza della vita l'accompagnò fino alla morte nel 2018, a seguito di una lunga malattia.<sup>320</sup>



**Figura 47**

Cui Xiuwen, *Existential Emptiness n. 20*, 2009, stampa cromogenica, 95x300 cm,  
<http://www.galleryek.com/ch/artists/cui-xiuwen?view=slider#18>

#### **4.4 Lin Tianmiao 林天苗 (1961): avvolgere, recidere, tendere, sfidare i materiali**

Alla tendenza a qualificare la sua arte in senso femminile e femminista Lin Tianmiao risponde: “my art is an expression of my life, as an artist, as a Chinese, and I suppose, as a woman”.<sup>321</sup> L'eloquenza di questa frase manifesta la riluttanza ad accettare il primato di una categoria con la quale è stata prepotentemente definita nel corso di tutta la sua carriera, ma che lei stessa colloca con forza al terzo posto nella sua personale scala di valori. Se da un lato disarticola i termini, a ricordare

<sup>319</sup> Ode to Art, “Cui Xiuwen on Existential Emptiness”, *YouTube*, 23 settembre 2010, video, 7:31,  
<https://www.youtube.com/watch?v=buqLwYt5WEM>.

<sup>320</sup> Lilly WEI, “Cui Xiuwen obituary”, in *Studio International*, 5 agosto 2018,  
<https://www.studiointernational.com/index.php/cui-xiuwen-obituary>, 22-10-2022.

<sup>321</sup> Peggy WANG, “Tensile Strength: Threads of Resistance in Lin Tianmiao’s Art”, in Cui Shuqin (a cura di), *(En)gendering. Chinese Women’s art in the making*, “Positions”, vol. 28, n. 1, Durham; Londra: Duke University Press, 2020, p. 121.

ai critici e agli storici dell'arte che il suo lavoro trascende una caratterizzazione così univoca, dall'altro, pur non negando che il genere e la cultura siano fonti essenziali per la sua ricerca, insiste sul fatto che a muoverla vi sono aspetti profondamente personali ed esorta gli spettatori a non agganciare la sua arte a un gruppo o a un programma.

L'avversione alla terminologia imposta da altri appare in un'opera presentata nel 2012 alla sede newyorkese della Galerie Lelong, che, ironicamente, è colma di entusiasmo femminista. L'installazione, dal titolo *Badges* (fig. 48), è composta da oltre sessanta telai circolari ricamati con parole gergali della lingua inglese e cinese, utilizzate per definire con accezione dispregiativa atteggiamenti sessuali e caratteristiche fisiche delle donne, come *diva*, *cougar*, *dyke*, *gold digger*, *beauty queen*. Il titolo si traduce con la parola "distintivi" e allude proprio a un rovesciamento dell'uso del distintivo, solitamente una medaglietta in metallo o plastica, come indicatore di appartenenza a un'organizzazione o di supporto a una causa.



**Figura 48**

Veduta dell'installazione di Lin Tianmiao, *Badges*, 2012, Galerie Lelong, New York, <https://www.galerielelong.com/exhibitions/lin-tianmiao>

Commenta così i cambiamenti del linguaggio:

Today, terminology for women has been and is being rapidly expanded, enriched and changed in a more and more diversified fashion; manifesting the transformation from passive to positive involvement of women in society...Of course, in the present male dominated society, the traditional cognition of women is still the mainstream.<sup>322</sup>

Dal 1995 al 1998 Lin prese parte alla mostra *Women's Approach to Chinese Contemporary Art* e ad altre due rassegne tenutesi tutte al NAMOC: *Zhonghua nuhuajia yaoqingzhan* 中华路画家邀请展 (*Chinese Women Artists Invitation Show*) e *Century Women*. In Germania fu invitata a esporre a

<sup>322</sup> "Lin Tianmiao. *Badges*, October 25-December 15, 2012", in *Galerie Lelong*, 2012, <https://www.galerielelong.com/exhibitions/lin-tianmiao/installation-views?view=slider#5>, 03-03-2022.

*Half of the Sky* e negli Stati Uniti fu selezionata per *Against the Tide* al Bronx Museum.

Nelle mostre all'estero la sua partecipazione fu segnata dalla duplice identità di artista cinese e donna. In un'intervista del 2001, citata nel catalogo di *Threads of Vision: Toward a New Feminine Poetic* curata da Kristin Chambers (1970-2011) a Cleveland, fece notare il peso della responsabilità di dover esporre lo stato di fatto del femminismo e delle donne in Cina:

I think there are too many women's exhibitions. I myself have participated in five or six [...] All seemed to be about the same thing [...] All you saw were those concerned with 'China' or 'Women's' issues. I have always wondered if one were to have removed the words 'China' and 'Women' from the exhibition, would anyone have come, would anyone have paid attention?<sup>323</sup>

Il suo lavoro sembrava promettere sia un modo per colmare la differenza culturale della Cina, sia un commento sulla comune esperienza del patriarcato. Insieme a quattro artiste provenienti da altrettante nazioni era stata scelta per il desiderio condiviso di superare gli stereotipi che accompagnavano le radici culturali e il genere di cui erano portavoce.<sup>324</sup> Queste aspettative contraddittorie hanno incoraggiato una condizione di doppia emarginazione delle artiste donne: costantemente secondarie rispetto ai colleghi maschi, che costituiscono la norma che non necessita di giustificazione, risultano relegate a un'istanza locale e particolare di un modello universale di femminismo e arte femminista.<sup>325</sup> Anche le mostre che hanno cercato di liberare le artiste da questi vincoli hanno riconosciuto la difficoltà nel farlo.

Eppure, l'uso primario della tessitura e del filo di cotone da parte di Lin è stato frainteso come un mero riferimento all'artigianato femminile e alla pratica della fasciatura dei piedi, ignorando il valore intrinseco nella scelta del materiale stesso. All'aver predilezioni legate a supposte qualità femminili nei confronti del filo, fragile e resistente al contempo, ribatte di apprezzare in esso la raffinata duttilità che potenzia l'impatto visivo delle opere.

Negli studi sull'arte cinese contemporanea, il lavoro di Lin Tianmiao è stato discusso soprattutto in termini di pratiche domestiche femminili e di ruoli materni.<sup>326</sup> Concentrandosi

---

<sup>323</sup> Britta ERICKSON, "The Rise of a Feminist Spirit in Contemporary Chinese Art", *Art Asia Pacific*, n. 31, 2001, pp. 64-71.

<sup>324</sup> Kristin Chambers è stata una teorica e critica d'arte. Si è diplomata alla Turpin High School di Cincinnati e ha frequentato la Miami University e la School of the Art Institute di Chicago. La sua carriera è iniziata al Cincinnati Contemporary Arts Center e, dopo aver fatto parte della squadra che ha sviluppato le mostre inaugurali per la Rock and Roll Hall of Fame and Museum di Cleveland, è diventata curatrice al MOCA di Cleveland e successivamente *freelance*. La mostra *Threads of Vision* prende in esame la pratica di Ghada Amer, Nicole Eisenman, Shahzia Sikander e Fatimah Tuggar. Kristin CHAMBERS (a cura di), *Threads of Vision: Toward a New Feminine Poetic*, catalogo della mostra (Cleveland, Cleveland Center for Contemporary Arts, 14 settembre-25 novembre 2001) Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Arts, 2001, pp. 2-64.

<sup>325</sup> WELLAND, *Experimental Beijing...*, cit., p. 172.

<sup>326</sup> LU Jie, "All Good Things are Frail: Lin Tianmiao in Conversation with Lu Jie", *Yishu*, vol. 7, n. 6, 2008, pp. 8-20.

esclusivamente sulle allusioni alla rappresentazione di genere, queste interpretazioni trascurano la possibilità di narrazioni più complesse derivanti dalle reali preoccupazioni artistiche di Lin che coinvolgono anche componenti formali, materiali, spaziali e temporali, in quanto il filo diventa metafora dello scorrere del tempo. In questo contesto di lettura parziale, non sorprende che l'artista abbia sviluppato un'insofferenza per l'identificazione con l'arte di genere. Oltre ad aver rianimato tecniche di tessitura appartenenti al passato, Lin ha anche condotto indagini penetranti sulle manifestazioni di resistenza e tensione tra forme e oggetti fisici. Ricche di linee tese e vibrazioni tremolanti, tutte le sue installazioni esaminano la natura e i limiti dei materiali. Le relazioni tra le diverse parti che le compongono, il modo in cui gli elementi sono disposti nello spazio portano invece alla luce altri temi centrali nella sua opera: l'insufficienza del linguaggio, l'urgenza della forma e la visibilità latente.

Lin Tianmiao ha vissuto esperienze particolari che l'hanno costretta a modificare nel tempo la sua concezione dell'arte. Per un anno frequentò il corso di pittura a olio alla Capital Normal University di Pechino, dove ricevette una formazione nel solco del realismo socialista sovietico che avrebbe giudicato retrospettivamente come obsoleta e contraria a ogni pensiero progressista. Nuovi orizzonti si prospettarono per lei alla fine degli anni Ottanta quando, insieme al marito artista Wang Gongxin (1960), si trasferì a New York: qui non solo dovette ambientarsi in un contesto totalmente nuovo, ma anche ridefinire la sua formazione.<sup>327</sup> Mentre Lin lavorava come *designer* tessile, il marito studiava, attraversando e comparando diversi modi di raccontare la storia dell'arte per capire cosa fosse mancato nella loro formazione artistica e cosa avesse governato i loro precedenti modi di pensare. Non sorprende che, al loro ritorno a Pechino nel 1994, Lin Tianmiao, alle prese con le prime installazioni su larga scala, le abbia utilizzate come dispositivi per comprendere i propri sentimenti ambivalenti e confusi nei confronti dell'arte contemporanea.<sup>328</sup> In due opere di questo periodo, *The Proliferation of Thread Winding* del 1995 e *Bound Unbound* del 1995-97, fece esplicito riferimento alla tecnica del *chan* 缠 (avvolgimento, attorcigliamento), probabilmente ispirandosi a ricordi d'infanzia che la vedevano coinvolta nella realizzazione di abiti per i membri della sua famiglia. La tecnica consiste principalmente nell'avvolgere insieme fili, cotone, capelli, seta e altri materiali simili a corde intorno a un oggetto, fino a ricoprirlo completamente e dargli

---

<sup>327</sup> Wang Gongxin nasce a Pechino e inizia la sua carriera come pittore figurativo. Insegna alla Capital Normal University di Pechino per cinque anni prima di recarsi negli Stati Uniti come *visiting scholar* presso la State University of New York a Cortland e Albany nel 1987. Attribuisce al periodo trascorso negli Stati Uniti il merito di aver spostato la sua attenzione al video. È tra i primi in Cina a utilizzare effetti speciali digitali e nel 1999, fonda Loft, il primo spazio di *media art* in Cina. Tra i premi a lui conferiti: Martell Extraordinary Artists Award al Chinese Museum di Pechino (2007) e la candidatura all'Olivier Award per la migliore scenografia di *Wild Swans*, Londra (2013). Le sue opere sono state esposte in tutto il mondo, dal museo Guggenheim di New York alla Biennale di Venezia. WANG, "Tensile Strength...", cit., pp. 126-127.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 127.

nuova forma e consistenza. In alcuni casi, come per *Bound and Unbound*, Lin eseguì il procedimento su oggetti di uso quotidiano e manichini, creando utensili impossibili che, così ricoperti, perdevano la loro funzione e figure ultraterrene, simili ad angeli caduti o divinità, senza volto e tracce di vita.<sup>329</sup> *The Proliferation of Thread Winding* (fig. 49) è un'installazione ambientale situata in una camera da letto scarna, composta da una branda da cui scendono a cascata filamenti che terminano in piccoli gomitoli bianchi e si originano da un agglomerato scuro e sinistro sul materasso, formato da un numero imprecisato di aghi d'acciaio conficcati al centro di esso. Vicino al letto, appesi a una grucciona, ci sono un paio di lunghissimi calzoni da uomo fatti di carta di riso e infilzati dagli stessi aghi. In corrispondenza della testata del letto, sotto una federa, viene proiettato un video che mostra due mani che avvolgono il filo e ricorda agli spettatori l'arduo lavoro manuale attraverso il quale ogni gomitolo è stato formato. Il video, i materiali e il filo si combinano per catturare il processo di avvolgimento nella sua interezza e perpetuità; le mani, mostrate inesorabilmente al lavoro, sfidano la perseveranza e la pazienza dello spettatore e aggiungono un senso di vitalità all'opera. Secondo alcune interpretazioni, l'opera è una metafora del corpo maschile e femminile in conflitto e la tensione implicita di questa metafora è rappresentata proprio dai gomitoli intrecciati, dal biancore della carta di riso e dal contrasto con gli aghi aguzzi e neri, a loro volta riuniti in una sagoma che ricorda una vagina sul talamo nuziale. Nel dispiegamento del filo può essere individuato lo spargimento del seme maschile.<sup>330</sup>

La seguente citazione di Lin sembra confermare tale ipotesi e aggiunge una considerazione imprevista sul genere:

I believe materials have properties, have genders; they can be distinguished between female and male, and often we can, through art, entirely change the identity of the material itself or change what the user adds to this material.<sup>331</sup>

Quando nel 2020 l'opera è stata scelta per la mostra collettiva *2020+* al Red Brick Art Museum di Pechino, Lin è tornata a parlare del suo significato e delle indagini sui materiali, osservando come le loro proprietà possano essere drasticamente modificate, a volte in senso opposto allo stato originario, grazie all'intervento umano. Ad esempio, i lunghi aghi sul letto erano tipicamente utilizzati per produrre sacchi di juta: lunghi quindici centimetri e affilati come coltelli, dovevano essere maneggiati con cura; quando densamente affiancati, con le punte in alto, apparivano

---

<sup>329</sup> "Thread Winding by Lin Tianmiao", in *Luxuo*, 29 settembre 2014, <https://www.luxuo.com/culture/art/thread-winding-by-lin-tian-miao.html>, 03-03-2022.

<sup>330</sup> WANG, "Tensile Strength...", cit., p. 131.

<sup>331</sup> Nancy Pl. LIN, "Interview with Lin Tianmiao", tr. Greg Young, in *The Allure of Matter*, 2019, <https://theallureofmatter.org/artists/lin-tianmiao/>, 06-01-2023.

visivamente morbidi come una pelliccia e perdevano quel senso di pericolo e minaccia. Quanto ai gomitoli di cotone, all'apparenza teneri e innocui, se moltiplicati esponenzialmente, acquisiscono potenziale aggressività.<sup>332</sup>



**Figura 49**

Lin Tianmiao, *The Proliferation of Thread Winding*, 1995, filo di cotone bianco, carta di riso, 20.000 aghi, video, televisore, dimensioni variabili, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/lin-tianmiao/>

In *Bound Unbound* (fig. 50) invece di produrre i gomitoli dell'infanzia, Lin ricoprì con il filo di cotone oltre ottocento oggetti di uso quotidiano, tra cui mannaie, pinze, pentole e padelle e le espose adagiandole direttamente sul pavimento della sala espositiva. Anche in quel caso, una videoproiezione mostra l'opera in fieri, in particolare la mano dell'artista che aziona un paio di cesoie aprendo e chiudendo le lame, ma lo schermo è sostituito da una tenda di fili appesi, che sottolinea ancora di più la distinzione tra l'immagine proiettata del taglio e i fili che rimangono fisicamente inalterati.<sup>333</sup> Mentre il titolo inglese dell'opera implica due stati opposti di esistenza, il titolo in cinese, *Chan le zai jiankai* 缠了再间开, significa letteralmente "avvolto e di nuovo separato", riferendosi piuttosto al laborioso procedimento che porta dall'uno all'altro stato.<sup>334</sup>

<sup>332</sup> Shradda NAIR, "Lin Tianmiao discusses 'The Proliferation of Thread Winding' at exhibition 2020+", in *Stir World*, 3 ottobre 2020, <https://www.stirworld.com/see-features-lin-tianmiao-discusses-the-proliferation-of-thread-winding-at-exhibition-2020>, 02-01-2022.

<sup>333</sup> Alexander CAVALUZZO, "Can Lin Tianmiao Break Free of Gender?", in *Hyperallergic*, 14 novembre 2012, <https://hyperallergic.com/60151/lin-tianmiao-bound-unbound-asia-society/>, 21-10-2022.

<sup>334</sup> WANG, "Tensile Strength...", cit., pp. 128-129.



**Figura 50**

Veduta dell'installazione di Lin Tianmiao, *Bound Unbound*, 1997, filo di cotone bianco, 800 oggetti domestici, video, dimensioni variabili, fotografia di Michael Bodycomb, Collezione del Museo d'Arte di Hong Kong, <https://asiasociety.org/new-york/exhibitions/bound-unbound-lin-tianmiao-0>

Come Lin scrive nel suo testo del 1997 *Wrapping and Severing*, attraverso l'arte poteva riconciliare i sentimenti che provava nei confronti dell'implacabile atto dell'avvolgimento delle matasse. Il lavoro manuale comporta un senso di tedio pari a una punizione corporale che da molte donne è sperimentata quotidianamente nella ripetizione delle faccende domestiche.<sup>335</sup> A leggere questo testo, il ritorno di Lin all'attività tessile, a distanza di tanti anni, può essere letto come una rappresentazione della condizione di schiavitù domestica delle donne, socialmente radicata e trasmessa di madre in figlia. Nel suo linguaggio, tuttavia, è evidente anche un senso di ambivalenza, in quanto la donna si trova riluttante ad avvolgere il filo, colta da uno strano senso di familiarità incorporato nel movimento e nella memoria. Quando Lin espose per la prima volta queste opere in Cina, curatori e critici citarono la sua tecnica nell'utilizzo del filo come l'espressione della coscienza femminile. Nel saggio della curatrice Liao Wen per la mostra *Women's Approach to Chinese Contemporary Art*, la curatrice colloca Lin Tianmiao in una sezione intitolata *Binding Knitting*. I legami tra materiali, sensibilità e genere sono presenti anche nel saggio di Jia Fangzhou per il catalogo di *Century Woman*: l'idea che il tessuto e il filo suscitino emozioni particolari di rispecchiamento e immedesimazione suggerisce ulteriormente che la sensibilità femminile verso questi materiali derivi da una comune natura morbida, delicata e malleabile.<sup>336</sup>

Piuttosto che essere totalmente scevro di riflessioni che possano dirsi femministe, il lavoro di Lin Tianmiao ne fa un uso strategico. Nelle sue opere c'è uno stravolgimento dei mezzi estetici per sfidare e ricostituire i dibattiti femministi riguardanti la femminilità. Lin Tianmiao è ben conscia

<sup>335</sup> LIN Tianmiao, "Wrapping and Severing", tr. Peggy Wang, in Wu Hung (a cura di), *Contemporary Chinese Art. Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art, 2010, p. 197.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 130.

delle teorie esistenzialiste, che vorrebbero ricondurre la donna a una nozione codificata e a un insieme di prassi che regolano il femminile ed è altrettanto conscia delle posizioni post-strutturaliste, che negano questa essenza ed esaltano la costruzione della donna attraverso il linguaggio e la cultura. Non è un caso che l'artista si esprima così sul significato del filo nella sua produzione:

Thread can change the value of things.  
Turning the useful into  
Futile and futile into useful.  
Thread can both collect and break up power.  
Thread can represent gender and change identity.  
Thread is both real and imaginary.  
Thread is sensitive and sharp.  
Thread is process, something you go through.<sup>337</sup>

Alla fine degli anni Novanta, Lin attesta nella sua arte un ripiegamento verso sé stessa e argomenti che hanno a che fare con la sua vita. Lo spostamento del *focus* è stato notato soprattutto in molte opere del 2000 che, come *Day Dreamer* (fig. 51), incorporano immagini pittoriche e scultoree del suo corpo e viso. L'opera mostra la continua ricerca di Lin di materializzare l'immateriale e di contrapporre il visivo al materiale. In questa installazione pone sul soffitto un pannello di tessuto riportante un'immagine stampata di sé stessa nuda e sul letto, in posizione speculare, un pannello vuoto.<sup>338</sup> L'immagine distesa è collegata al pannello sottostante da fili disposti verticalmente e annodati singolarmente. Nel corso della mostra, mentre la forza di gravità trascina il peso del pannello a soffitto verso il basso, i fili tirano continuamente il tessuto del pannello a pavimento verso l'alto. Il risultato è la graduale apparizione di un corpo spettrale che pur essendo privo di tratti illustrati, è dotato di forma fisica e persino di movimento. I due corpi, l'immagine dipinta e il suo fantasma, si completano a vicenda. In *Day Dreamer* è evidente come l'artista sia profondamente interessata dalle qualità fisiche del filo e dalla resistenza alla trazione che con l'agire del tempo modifica tutte le componenti a esso collegato.<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> Jean Marc DECROP (a cura di), *Paris-Pékin*, catalogo della mostra (Parigi, Espace Cardin, 5-28 ottobre 2022), Parigi: Chinese Century, 2002, p. 122.

<sup>338</sup> WANG, "Tensile Strength...", cit., p. 136.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 137.



**Figura 51**

Lin Tianmiao, *Day Dreamer*, 2000, filo di cotone, piedistallo, fotografia su telo di plastica, dimensioni variabili, <https://unframed.lacma.org/2019/07/04/allure-matter-spotlight-lin-tianmiao>

Il filo in tensione, in collegamento, è parte anche di un'installazione successiva intitolata *Chatting* (2004, fig. 52). Quattro sculture di donne nude e meticolosamente rese nei dettagli di corpi non più giovani, sono in piedi l'una di fronte all'altra. Altre due figure sono vicine in disparte, defilate rispetto al cerchio, la loro vicinanza fisica sembra enfatizzare la distanza delle altre. Afflosciate e dalle forme rotonde, hanno in mano i gomitoli o la fine dei fili che le avvolgono. Altrettanti lunghi fili bianchi attraversano lo spazio che divide un'arena semicircolare con le pareti di colore fucsia. Le loro teste, sostituite da *monitor* rettangolari, si protendono in avanti mentre da ogni figura fuoriescono dei suoni. Nessuna parola è intellegibile, ma i rumori sono riconoscibili come versi spontanei provocati dalle emozioni umane, dal rantolo al gridolino di eccitazione. Negando allo spettatore la lettura delle espressioni dei volti rimossi e l'accessibilità al linguaggio segreto, parlato dalle quattro donne, l'artista chiede al pubblico di immaginare altre forme di comunicazione.



**Figura 52**

Veduta dell'installazione di Lin Tianmiao, *Chatting*, 2004, <https://www.luxuo.com/culture/art/thread-winding-by-lin-tian-miao.html>

In una serie chiamata *Mothers!!!* (2008, fig. 53) compaiono busti bianchi e voluttuosi di donne di mezza età, le cui teste sono state rimosse o sono rimaste appena abbozzate, collocate in posizioni volutamente ambigue che suggeriscono il momento dell'espulsione di rifiuti corporei oppure di un'autopsia durante la quale le interiora sono state smontate. Questi frammenti di corpi appaiono avvolti da una corazza di madreperla, materiale che, spesso associato alla bellezza e all'eleganza, qui li racchiude e ne impedisce lo sviluppo. Fiumi di perle sgorgano da questi monconi e insieme a ragnatele di spago diventano masse cancerogene aggrovigliate sulla schiena delle donne, appesantendole. Secondo alcune interpretazioni, l'opera indaga lo spazio femminile del corpo materno e lo fa a pezzi per rivelare il potere latente della maternità. I confini tra le figure e l'ambiente circostante, tra l'interno e l'esterno, tra uomo e donna, si rompono creando un ambiente caotico che mette in discussione la natura del mondo che abita. Similmente, la maternità porta con sé interrogativi sui misteri del concepimento e della procreazione: la donna entra in gioco nella relazione sessuale solo come madre, cioè un corpo di significanti, uno strumento riproduttivo escluso dalle modalità di scambio tipiche dell'ordine sociale, poiché contribuisce a mantenere lo *status quo* senza intervenire per cambiarlo. Nondimeno, l'esperienza della maternità porta con sé questioni complesse relative al sesso e alla psiche e, in questo senso, una madre può costituirsi come minaccia alla normalità.<sup>340</sup> Alla fine dell'Ottocento il fondatore della psicanalisi Sigmund Freud teorizzò la separazione dalla madre come premessa per lo sviluppo psicosessuale dell'individuo.<sup>341</sup> Oggi la scrittrice e teorica femminista Alice Jardine, in *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* dichiara che la modernità di Freud sta proprio nell'aver esplorato, a fondo e senza precedenti, il pensiero acutamente interiore e smaccatamente incestuoso di questi spazi femminili.<sup>342</sup>

---

<sup>340</sup> Taliesin THOMAS, "Context, Challenge, Conversion: Chinese Feminism via Contemporary Art", *Yishu*, vol. 14, n. 5, 2015, pp. 21-40.

<sup>341</sup> Attraverso il concetto di "coazione a ripetere" Freud afferma che gli adulti ricreano nei rapporti interpersonali della propria vita le esperienze di relazioni della prima infanzia. Ciò implica l'esistenza negli individui della capacità d'interiorizzazione e di perpetuare modelli di relazione. Le relazioni della prima infanzia si basano sul soddisfacimento dei bisogni fisiologici. Il neonato vive in uno stato di "narcisismo primario" e sperimenta l'angoscia riguardo al bisogno di nutrimento. La madre che per il tramite del seno fornisce il cibo diventa oggetto di amore per la sua capacità di attenuare, con la sua presenza e disponibilità, l'angoscia. Si veda: Sigmund FREUD, *Jenseits des Lustprinzips (Al di là del principio di piacere)*, Leipzig; Vienna; Zurigo: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921.

<sup>342</sup> Alice JARDINE, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca: Cornell University Press, 2019, pp. 33-34.



**Figura 53**

Veduta dell'installazione di Lin Tianmiao, *Mothers!!!*, 2008, Asia Society, New York, 2013, <https://www.galerielelong.com/exhibitions/lin-tianmiao2/installation-views#11>

In una conversazione con il curatore Lu Jie, ideatore di *The Long March - A Visual Display*, Lin Tianmiao ha aggiunto che l'ispirazione per questa serie di lavori è venuta dalla cronaca e dal susseguirsi di episodi di violenza e molestie sessuali perpetrati verso le donne. Da qui l'artista si è documentata sia sull'impatto della violenza sulla vittima, sia sulla mentalità delle donne coinvolte in relazioni sentimentali tossiche e sulle reazioni della società.<sup>343</sup> Tuttavia, ha precisato che, all'epoca della realizzazione, l'opera era totalmente estranea a motivazioni femministe. In modo molto peculiare rispetto ad altre artiste della sua generazione, spiega di non essersi sentita sicura – per la natura delicata del tema – di come poter generalizzare vicende della vita quotidiana che riguardano sentimenti, difficili interazioni, rapporti delicati, in un discorso femminista che assumesse posizioni politiche nette. In quel periodo stava sperimentando un grande stress mentale e spirituale dovuto alla malattia del marito Wang Gongxin, anche lui artista, che l'aveva costretta, suo malgrado, a riconsiderare la responsabilità verso sé stessa e il rapporto tra marito e moglie negli ambiti di separazione, condivisione e rispetto reciproco dello spazio altrui. I corpi smembrati di *Mothers!!!* parlavano anche del suo stato d'animo.<sup>344</sup>

---

<sup>343</sup> LU, "All Good Things are Frail...", cit., p. 9.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 10.

#### 4.5 Yin Xiuzhen 尹秀珍 (1963): ricucire la comunità con la poetica della cura

Rapidamente e in modo simile a Lin Tianmiao, anche Yin Xiuzhen si è imposta sulla scena internazionale a pochi anni dalla laurea in pittura nel 1989 alla Capital Normal University di Pechino – città in cui ha sempre vissuto – con installazioni che traevano ispirazione dai rapidi cambiamenti in atto nel paesaggio urbano, con una cura particolare verso temi ecologici, trattati spesso attraverso il coinvolgimento del pubblico. A partire dalla metà degli anni Novanta, ad esempio, realizzò una serie di interventi, tra cui *Washing the River* (1995, fig. 54) frutto di un lavoro partecipato da studenti e cittadini, chiamati a discutere e intervenire sul problema dell'inquinamento delle acque. Al momento della *performance*, Yin era stata coinvolta in un grande evento di arte pubblica organizzato dall'artista americana eco-femminista Betsy Damon (1940) e nominato *Keepers of the Water*, come l'organizzazione *no-profit* da lei fondata il cui obiettivo era incoraggiare l'arte, la scienza e i progetti comunitari; comprendere e bonificare i sistemi idrici del pianeta.<sup>345</sup> Sconvolta dalla scoperta delle condizioni del fiume Funan, a Chengdu, Yin fece congelare dieci metri cubi d'acqua contaminata in blocchi, chiedendo ai passanti un aiuto per ripulirli, utilizzando acqua corrente e spazzoloni, in un atto simbolico che richiamava il rito del battesimo. L'opera fu ripetuta in altre località del mondo. Nel 2014, in Tasmania, riproposta in prossimità del fiume Derwent, fu accompagnata da una valutazione dei livelli di metalli pesanti presenti, in collaborazione con una squadra di ricercatori dell'Università della Tasmania.<sup>346</sup>

La produzione artistica di Yin Xiuzhen suggerisce come il progresso e la globalizzazione minaccino di fagocitare l'individuo e la storia. Attraverso *performance* e installazioni, cerca di mettere in discussione l'impatto della tecnologia, dell'industrializzazione e delle conseguenti trasformazioni sulla vita quotidiana e sulla natura. Un tema ricorrente nel suo lavoro è il legame con la casa: originaria di Pechino, si è sentita fortemente toccata non solo dalla distruzione della città vecchia, iniziata con il programma di rinnovamento delle abitazioni fatiscenti attuato dal governo municipale nel 1990, ma anche dalle questioni ambientali, in un'epoca in cui vi era scarsa consapevolezza della loro gravità.

---

<sup>345</sup> “Betsy Damon Archive: Keepers of the Waters”, in *Asia Art Archive Collection*, 2017, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/betsy-damon-archive-keepers-of-the-waters-chengdu-and-lhasa>, 04-01-2023; “About Betsy Damon”, in *Keepers of the Water*, <https://www.keepersofthewaters.org/betsy-damon>, 04-01-2023.

<sup>346</sup> Monica TAN, “Chinese artist makes waves, and ice, to highlight environmental pollution”, in *The Guardian*, 19 giugno 2014, <https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/jun/19/chinese-artist-makes-waves-and-ice-to-highlight-environmental-pollution>, 04-01-2023.



**Figura 54**

Yin Xiuzhen, *Washing the River*, 1995, 4 fotografie a colori, 119x179.4 cm, Collezione M+ Sigg, Hong Kong, <https://www.mplus.org.hk/tc/collection/objects/washing-river-20121287/>

Questo particolare interesse non è mai sfociato in atti politici, ma piuttosto in installazioni molto personali che spesso incorporano scarti o macerie recuperate da siti oggetto di demolizione. Yin crebbe in una delle tante e comuni *siheyuan* 四合院, o case a corte, rimosse per lasciare il posto a nuovi grattacieli e infrastrutture. Per *The Ruined City* (figg. 55, 56) uno dei suoi lavori più noti, esposto nel 1996 allo spazio espositivo della CAFA, raccolse e riorganizzò le tegole degli edifici distrutti nella galleria, insieme a mobili presi in prestito da familiari e amici.



**Figure 55, 56**

Veduta e particolare dell'installazione di Yin Xiuzhen, *The Ruined City*, 1996, <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/15/take-a-trip-through-yin-xiuzhen-s-ruined-city/>

Tutti gli oggetti, una volta dislocati nella stanza e le tegole appoggiate a terra a coprire una grande sezione del pavimento, furono ricoperti da uno spesso strato di cemento secco, riesumato da cantieri vicini, che ben ricreava l'effetto della polvere. Yin intendeva dare voce all'ansia e all'impotenza della gente di fronte all'obbligo di sfratto. L'ambiente così ricavato aveva l'aspetto di una casa dimenticata, abbandonata dai suoi proprietari per cause di forza maggiore, con il mobilio intatto. Allo stesso modo, per *Transformations* del 1997 (fig. 57), frutto di una collaborazione con il marito artista Song Dong (1966), Yin recuperò ancora una volta le tegole dai tetti, le sistemò in fila in un cortile e appoggiò su ognuna una fotografia in bianco e nero che commemorava la vivacità del quartiere e il suo carattere in evoluzione.<sup>347</sup> Per Yin, questi materiali non convenzionali incarnavano i ricordi di un luogo e di un periodo che stava rapidamente scomparendo, con le loro esperienze e le loro storie che, trasposte in un'opera d'arte, parlavano da sé.<sup>348</sup> Song Dong, invece, animato da un diverso approccio alla memoria, collezionò le targhette delle porte con i nomi di chi aveva vissuto nelle case e le presentò in uno spazio interno come se gli abitanti fossero deceduti al momento della demolizione. Conosciutisi all'accademia, sono spinti da una forte sensibilità "collezionistica" che li porta a ricercare, scandagliare, archiviare, inscatolare, montare oggetti la cui selezione risponde al criterio dell'affettività. Per questo, le loro collezioni acquistano un valore intrinseco come metodologia e come pratica e sono arte.

---

<sup>347</sup> Song Dong è un artista multimediale che insieme alla moglie affronta temi legati al rapporto con la sua famiglia e la sua esperienza di vita nella Cina contemporanea, la trasformazione dell'ambiente urbano cinese e l'impermanenza del cambiamento. Nasce a Pechino da una famiglia un tempo benestante ma ridotta in povertà dopo che il padre viene inviato durante la Rivoluzione culturale in un campo di rieducazione perché ritenuto un controrivoluzionario. Cresciuto dalla madre, è da lei incoraggiato a perseguire gli studi di pittura a olio. Laureatosi nel 1989 presso il Dipartimento di Belle Arti della Capital Normal University di Pechino, inizia a dipingere in modo sempre meno convenzionale fino al 1992, in cui sposa Yin Xiuzhen e abbandona definitivamente la pittura per forme d'arte sperimentali, tra cui video e *performance*. "Song Dong Biography", in *Ocula*, 2021, <https://ocula.com/artists/song-dong/>, 06-01-2023.

<sup>348</sup> HOU Hanru, "Hou Hanru in Conversation with Yin Xiuzhen", in Hou Hanru, Stephanie Rosenthal, Wu Hung, Yin Xiuzhen (a cura di), *Yin Xiuzhen*, Londra: Phaidon, 2015, p. 15.



**Figura 57**

Particolare dell'installazione di Yin Xiuzhen, *Transformations*, 1997, fotografie in bianco e nero su tegole, <https://theallureofmatter.org/artists/yin-xiuzhen/>

Al pari di Lin Tianmiao, la qualità collezionistica di Yin si è espressa maggiormente nell'impiego del tessuto e la sua tecnica ha finito per essere confinata in questo mezzo, prevalente nelle opere degli anni Duemila. Entrambe le artiste considerano l'arte come un processo di accumulazione che rispecchia la vita e affrontano la difficile questione dell'identità all'interno di una specifica struttura sociale e familiare; entrambe hanno come compagni di vita artisti di talento, ma hanno sviluppato con successo carriere indipendenti. Mentre Lin ha scelto il filo di cotone e la sua purezza, Yin si è rivolta a tessuti più complessi, dandone prova alla 52esima Biennale d'Arte di Venezia nel 2007.<sup>349</sup> Insieme a Shen Yuan, Kan Xuan e Cao Fei, è stata una delle quattro artiste donne a rappresentare il suo paese nel padiglione nazionale curato da Hou Hanru (1963).<sup>350</sup> Sul soffitto dell'edificio che un tempo ospitava le cisterne di benzina presentò oltre duecento *Weapons*: oggetti allungati dalla forma di missile, simili ad antenne trasmettenti delle torri della televisione, lunghi quasi quattro

<sup>349</sup> WU Hung, *Contemporary Chinese Art...*, cit., p. 225.

<sup>350</sup> Per la mostra, intitolata *Miracles*, il curatore Hou Hanru ha invitato le artiste a creare progetti nuovi e *site-specific*. Shen Yuan creò un'installazione nel Giardino delle Vergini intitolata *le Premier Voyage*: composta da bottiglie di latte e ciucci ingranditi e da un video che documenta i viaggi dei bambini scelti per l'adozione. Kan Xuan presentò una selezione delle sue opere video più significative su monitor a schermo piatto. Cao Fei, che si serve spesso dei videogiochi e di riferimenti a Internet per parlare della dipendenza dalla realtà virtuale, presentò un lavoro incentrato sul gioco online "Second Life". HOU Hanru, "Everyday Miracles: Four Women Artists. The Chinese Pavilion at the 52nd Venice Biennale", *Yishu*, vol. 6, n. 2, 2007, pp. 8-13.

Hou Hanru nasce a Guangzhou, ma attualmente vive tra Parigi e San Francisco. Dal 2013 è Direttore Artistico del MAXXI. È inoltre Consulting Curator per The Robert H. N. Ho Family Foundation Chinese Art Initiative al Guggenheim di New York. Dal 2006 al 2012 è Director of Exhibitions and Public Programs e Chair of Exhibition and Museum Studies al San Francisco Art Institute. Ha curato numerose mostre in tutto il mondo e diverse Biennali, tra cui il Padiglione Francese nel 1999 per la Biennale di Venezia, la mostra *Z.O.U – Zone of Urgency* nel 2003, il Padiglione Cinese nel 2007, la Biennale di Shanghai nel 2000 e altre. È co-direttore del primo "World Biennale Forum" di Guangzhou nel 2012. È stato consulente in numerose istituzioni internazionali, tra cui Walker Art Center, Minneapolis; Rockbund Art Museum, Shanghai; Times Museum of Contemporary Art, Guangzhou; Deutsche Bank Collection, Frankfurt; Asian Art Archive, Hong Kong. Ha fatto parte di molte giurie di premi oltre a collaborare con riviste internazionali d'arte. "Hou Hanru", in *Maxxi*, <https://www.maxxi.art/approfondimento/hou-hanru/>, 05-01-2023.

metri e realizzati rivestendo di tessuto colorato una struttura composta da un'asta di plastica per lo stelo e da un cerchio di metallo a ricreare la sfera. All'estremità di ogni proiettile sporgeva la lama di un piccolo coltello da cucina; per mezzo del filo da pesca erano sospesi al soffitto, a varie altezze, con le lame rivolte nella stessa direzione.<sup>351</sup> Il titolo complessivo dell'installazione era *Arsenale* (fig. 58), tributo al nome del luogo e sinonimo di armeria. I due principali simboli del potere politico, secondo Yin, erano proprio il missile e la torre televisiva che si assomigliano con le loro teste appuntite. Li definisce indistintamente “armi” perché entrambi incarnano la forza militare di una nazione: l'uno la minaccia dura della distruzione, l'altra il simbolo della propaganda che forgia l'opinione pubblica.



**Figura 58**

Veduta dell'installazione di Yin Xiuzhen, *Arsenale: Weapon*, 2003-7, 2007, vestiti usati, coltelli, oggetti, dimensioni variabili, Biennale d'Arte di Venezia, <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/04/yin-xiuzhen-on-china-smoking-and-freedom/>

I tessuti che le rivestono sono svariati, in un mix di fantasie e lavorazioni tipiche di alcuni paesi, tra cui l'*argyle* e il *tartan* scozzesi, e perciò indicano una produzione tessile di massa.<sup>352</sup> La soffici ta dei vestiti si scontra con la freddezza ruvida e il potenziale pericolo delle armi:

Everyone thinks all these pretty things are hanging there, but they don't notice the inherent danger. Beneath that warmth lies violence and brutality... In our real lives, many brutal realities and violent threats are concealed beneath warmth and gentleness. There's a great concealment. Thus, when this violence and brutality is revealed, it appears even more brutal and violent through the contrast. I really like this contrast. It doesn't appear so powerful, but when you take

<sup>351</sup> Katy WAN, “Yin Xiuzhen. Weapons 2003-7”, in *Tate Modern*, luglio 2017, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/yin-weapon-t15249>, 29-12-2022.

<sup>352</sup> WU Hung, “Totally local, Totally global: The Art of Yin Xiuzhen”, in Hou Hanru, Stephanie Rosenthal, Wu Hung, Yin Xiuzhen (a cura di), *Yin Xiuzhen*, Londra: Phaidon, 2015, pp.89-90.

a closer look, you find this lingering fear.<sup>353</sup>

L'accostamento stridente di materiali antitetici sottolinea un conflitto semantico che parla indubbiamente della tensione tra femminile e maschile, tra la pace e la violenza, ma la risolve in termini non banali, in oggetti ermafroditi che sfatano le demarcazioni identitarie dell'essentialismo di genere. Si tratta di utensili permeati dell'esperienza quotidiana saggia e paziente delle donne che penetrano nell'universo maschile agendo dal suo interno.<sup>354</sup>

Il primo utilizzo estensivo degli indumenti da parte di Yin risale a un'installazione del 1995, *Dress Box* (fig. 59), in cui l'artista cucì insieme abiti indossati in varie fasi della sua vita a partire dall'infanzia, li piegò accuratamente e li ripose in un grande baule di legno, sigillandoli con malta di cemento. L'installazione è il risultato di una silenziosa e solenne *performance*, filmata e trasmessa su uno schermo sopra il baule. Per quanto tenera o sentimentale possa sembrare quest'opera commemorativa, essa tocca anche il tema della sepoltura della memoria, della giovinezza e della nostalgia, nella durezza del cemento, che confina tali ricordi in un involucro rigido, proprio come le città e i sistemi sociali possono confinare le persone che le abitano, a prescindere dalla loro cultura.<sup>355</sup>



**Figura 59**

Yin Xiuzhen, *Dress Box*, 1995, scatola di legno di cartone, vestiti, cemento, medaglia di bronzo e videocassetta VHSI monocanale convertita in video digitale, 72 x 67,5 x 44,5 cm, video: 21 min 31 sec, Collezione M+ Sigg, Hong Kong, <https://www.mplus.org.hk/tc/collection/objects/dress-box-20121282/>

<sup>353</sup> YIN Xiuzhen, "About Clothes", in *ibid.*, p. 37; YIN Xiuzhen, "Each piece of clothing brings with it the wearer's spirit", in *UBS Art Collection*, 2021, <https://www.ubs.com/global/en/our-firm/art/2021/wearers-spirit-04-01-2023>.

<sup>354</sup> LI Xiaonan, "Yin Xiuzhen: Second Skin", in *Leap*, n. 3, 2010, <http://www.leapleapleap.com/2010/06/yin-xiuzhen-second-skin/>, 29-12-2022.

<sup>355</sup> Stephanie BAILEY, "Yin Xiuzhen: A Material World", *Yishu*, vol. 12, n. 2, 2013, pp. 50-59.

Di pochi mesi precedente è *Yarn* (fig. 60) che comprende due pile di maglioni logori raccolti dai membri della sua famiglia. Quelli colorati in una pila appartenevano alle donne, mentre quelli grigi e blu, nella pila accanto, appartenevano agli uomini. Alcuni maglioni, scelti casualmente dalle due cataste, erano stati disfatti e i fili così ottenuti, ricaduti in un groviglio indisciplinato nella parte antistante, sono stati riutilizzati dall'artista per produrre un nuovo maglione. Questa trasformazione creativa trasmette l'idea di Yin di ricucire esperienze frammentarie in modo da dare inizio a un nuovo ciclo vitale.<sup>356</sup> I vestiti hanno sicuramente un valore metaforico per Yin, molto sensibile e contraria alle derive estreme del consumismo: sono una seconda pelle e pertanto il riflesso della vita degli individui che li hanno indossati. Per questo motivo tutti i vestiti che incorpora nelle installazioni successive a *Dress Box* sono di seconda mano e subiscono un processo di cernita particolare, essendo poi catalogati per colore e per luogo di provenienza. Utilizzando materiali riciclati come documenti e testimonianze scolpite di una memoria collettiva in dissolvenza, l'artista accentua la personalizzazione degli oggetti, spesso trascurati o dimenticati perché non più di moda, per alludere alla loro appartenenza a individui specifici. Nelle sue opere si può leggere un generale senso di rimpianto per i valori, come la parsimonia, che hanno marcato la sua infanzia e la sua educazione. In un contesto economicamente difficile come gli anni della Rivoluzione culturale, l'abito, che la madre sarta cuciva ogni anno per lei e le sorelle in occasione di ogni Festa di Primavera, era molto prezioso. La scarsa disponibilità di merci obbligava le famiglie a ingegnarsi per risparmiare.



**Figura 60**

Yin Xiuzhen, *Yarn*, 1995, maglione di lana, fili srotolati dal maglione, ago, dimensioni variabili, Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/francesca-dal-lago-archive-yin-xiuzhen/object/yarn>

Per un altro progetto del 2001 dedicato alla sua città e intitolato *Portable Beijing* (fig. 61), Yin rimpicciolisce e mette in valigia un intero paesaggio urbano. Realizzata con abiti indossati

<sup>356</sup> WU Hung, “Yin Xiuzhen. Dress Box”, in *M+ Magazine*, 30 novembre 2021, <https://www.mplus.org.hk/en/magazine/yin-xiuzhen-dress-box/>, 04-01-2023.

dall'artista e dai suoi familiari, l'opera rappresenta Pechino come un anello di edifici che circonda un ampio spazio verde ottenuto con una camicia aperta e stirata. Tirata verso l'interno, la manica conduce l'occhio dello spettatore fino a una lente macroscopica che mostra una mappa della città risalente al 1949, incollata sul fondo della valigia. Un altoparlante all'interno riproduce arie dell'opera di Pechino cantate da anziani dilettanti, registrate in un popolare parco pubblico a nord della Città Proibita. L'unico edificio riconoscibile è la Torre centrale della radio e della televisione. Tutto il centro di Pechino è scomparso in una distesa di tessuto verde, trascinato in un vortice leggermente decentrato con una vista sempre più ridotta della capitale storica. Così facendo, Yin riunisce le storie intergenerazionali – che attraversano il genere e le generazioni – del complesso rapporto tra sfera pubblica e privata: la virtù femminile, esibita attraverso il lavoro di cucitura come emblema della domesticità e la manodopera femminile mobilitata nella produzione industriale socialista e nella catena di montaggio delle industrie.



**Figura 61**

Yin Xiuzhen, *Portable City: Beijing*, 2001, valigia, vestiti, mappa della città, lampadina, lente di ingrandimento e altoparlante, 33x81x87 cm, M+ Sigg, Hong Kong, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/portable-city-beijing-20121286/>

La dimensione fondamentale della cura, volta alla conservazione, alla coltivazione del senso di appartenenza a una comunità e al suo passato, è una qualità tipica dell'arte femminista occidentale. Ne è un esempio la rivalutazione del lavoro domestico attuata dalla filosofa statunitense Iris Marion Young, che lo riteneva decisivo per la costruzione dell'identità individuale e per il sostentamento della storia familiare.<sup>357</sup> Questo parallelismo è giustificato dalle pratiche di molte artiste americane degli anni Sessanta e Settanta, che esplorarono l'importanza sottovalutata della cura e rielaborarono il concetto di casa. Tra gli esempi più illustri figurano Judy Chicago con la *Womanhouse* e Mierle Landerman Ukeles, che scrisse il *Maintenance Art Manifesto* nel 1969 e realizzò alcune

<sup>357</sup> Iris Marion YOUNG, "House and Home: Feminist Variations on a Theme", in Iris Marion Young (a cura di), *On Female Body Experience: 'Throwing Like a Girl' and Other Essays*, New York: Oxford University Press, 2005, p. 124.

performance pubbliche in cui rendeva visibili attività di pulizia e riordino nello spazio di una galleria.<sup>358</sup> In realtà, non risulta particolarmente rilevante e centrato associare la cura di Yin Xiuzhen, che pure è un aspetto presente nel suo metodo, ai dibattiti statunitensi contro la reclusione domestica o a favore del suo valore liberatorio e affettivo. È più pertinente valutare la scelta dei materiali e del metodo in relazione al lavoro di suo marito Song Dong e al movimento del *gongyu* (*Apartment Art*) di cui avevano fatto parte all'inizio della loro carriera.<sup>359</sup>

A causa della mancanza di sostegno ufficiale e di un mercato dell'arte nazionale ben sviluppato, un numero significativo di artisti cinesi dagli anni Settanta ai primi anni Novanta si vide costretto a lavorare con materiali poco costosi di uso quotidiano, trovati in casa o nel quartiere, allestendo le proprie opere all'interno delle corti degli *siheyuan* per un pubblico limitato ai colleghi e a spettatori interessati. Le opere prodotte nel contesto della clandestinità hanno rivelato le contraddizioni tra il godimento reale della città da parte dei cittadini e il suo benessere, in un clima dominato dalla celebrazione della modernizzazione e della crescita economica per il bene comune. In Song Dong, prevale una visione cinica dello sviluppo: lo dimostra anche la recente serie, itinerante dal 2003, delle *Edible Cities* (fig. 62). Come suggerisce il titolo, Song ha realizzato riproduzioni di metropoli di tutto il mondo servendosi di biscotti e dolci che possono – o meglio devono – essere mangiati dai partecipanti all'happening che accompagna l'inaugurazione della mostra. Durante queste manifestazioni, in cui il pubblico divora letteralmente l'opera d'arte, ciò che Dong vuole evidenziare non è la dimensione giocosa e interattiva, ma il desiderio come fondamento della distruzione. Il potere seduttivo del cibo è assimilabile al potere del denaro che ha causato la devastazione irreversibile di molte città asiatiche.<sup>360</sup> Da questo punto di vista, l'approccio di Yin alla conservazione mostra una differenza sfumata rispetto al lavoro del marito: oltre a preservare i resti di un passato irrecuperabile, Yin richiama l'attenzione sulle persone e sui loro modi di vivere attraverso un ambiente urbano fluido. I cambiamenti di Yin sono quindi dotati di tracce cospicue e dinamiche dell'esistenza umana che non comunicano semplicemente una sensazione di desolazione senza via d'uscita. Ironicamente, la coppia si è ritrovata a esplorare il medesimo tema da angolature diverse e le *Edible Cities* si sono sviluppate come corollario delle *Portable Cities*, l'espansione del

---

<sup>358</sup> Mierle Landerman Ukeles (1939) è un'artista di New York, nota principalmente per le sue azioni che mettono in relazione l'idea di processo tipica dell'arte concettuale con la "manutenzione" domestica e civile, intese come servizi erogati per la comunità. Dopo la nascita del primo figlio, si rende conto che la sua identità pubblica di artista era passata in secondo piano rispetto alla percezione totalizzante del ruolo di madre. Nel celebre manifesto da lei redatto, che ha l'obiettivo di sfidare il privilegio dell'artista indipendente dalla vita pratica (che spettava prevalentemente agli uomini), emerge una nuova concezione di artista come attivista; per Ukeles l'arte è influenzata costantemente dalle attività quotidiane, cui deve essere riconosciuta la dignità. Vivian K. SHENG, "Yin Xiuzhen's Portable Cities: 'Homemaking' via Domestic Preservation", *Third Text*, vol. 35, n. 6, 2021, pp. 733-750.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 737.

<sup>360</sup> Mimi WONG, "A Bite of Everywhere: Song Dong's Eating the City", in *Art Asia Pacific*, 8 novembre 2017, <https://artasiapacific.com/ideas/a-bite-of-everywhere-song-dong-s-eating-the-city>, 03-01-2023.

primo esperimento *Portable Beijing*.



**Figura 62**

Song Dong, *Edible City: Seoul n. 1*, 2008, fotografia, 60x80 cm, <https://ocula.com/institutions/duddells/artworks/song-dong/edible-city--seoul-01/>

La rapida ascesa internazionale di Yin Xiuzhen l'aveva costretta a viaggiare spesso per commissioni e per partecipare a programmi di residenza, costringendola a una condizione di transito. L'idea della "città in valigia" maturò durante l'attesa per il ritiro del bagaglio in un aeroporto, dall'analogia che accomuna la valigia, che ogni viaggiatore decide di portare con sé, alla casa. Per questo motivo, pianificò per le miniature successive – che inclusero città cinesi come Hangzhou e Shenzhen, ma anche Dusseldorf, Melbourne, Berlino, Sydney, San Francisco, Parigi e Hong Kong – di utilizzare vecchi abiti raccolti nei rispettivi luoghi di creazione. Man mano che il numero della serie cresceva, Yin iniziò ad esporle come un atlante, ricreando sulla parete dello spazio espositivo una mappa astratta dei suoi viaggi, collegata da fili di lana gialli e piccoli bottoni per rivelare i rapporti geografici delle città in mostra. Esposte sul pavimento, le valigie si aprono per rivelare tessuti sostenuti da telai, tagliati e progettati per assomigliare a elementi architettonici più o meno distinguibili. Le piccole strutture stropicciate, pensate per essere facilmente smontate e ripiegate dopo l'esposizione, interpongono l'alienante megalopoli moderna all'intimità domestica dell'abito usurato e dell'abitare umano. Utilizzando bagagli già compromessi dai lunghi viaggi e dalla manipolazione – lei stessa viaggia con le opere, registrandole come normali bagagli e ne conserva le etichette per documentare gli itinerari transfrontalieri – Yin restituisce ritratti visivi e sonori di città in tutto il mondo.<sup>361</sup> Le *Portable Cities* richiamano alla mente la nota edizione *Boîte-en-valise* di Marcel Duchamp (1935-1941) che l'artista creò ispirato dalla sua esperienza personale

---

<sup>361</sup> WELLAND, *Experimental Beijing...*, cit., pp. 13-15.

di migrazione prima della Seconda Guerra Mondiale (fig. 63).<sup>362</sup> Tuttavia, a differenza della versione di Duchamp, costituita da minuscole repliche delle sue opere d'arte, le valigie di Yin si fondano sull'interazione intima con la mondanità domestica che le consente di materializzare connessioni con luoghi e persone diverse. La componente morbida e tattile delle costruzioni riporta alle sensazioni confortevoli della casa, anche se l'idea della facile riproducibilità ci rammenta la spersonalizzazione della produzione di massa e la perdita d'identità dei luoghi con la globalizzazione. Parafrasando la storica dell'arte Marsha Meskimmon, la sua pratica dimostra ciò che viene descritta come la "svolta domestica" dell'arte transnazionale contemporanea: l'esplorazione del motivo della casa attraverso configurazioni creative di materiali, spazi e attività variamente intrecciate con i flussi transnazionali e gli scambi interculturali che caratterizzano la globalizzazione.<sup>363</sup>



**Figura 63**

Marcel Duchamp, *Boîte-en-Valise*, 1941, valigia di pelle contenente copie in miniatura, riproduzioni a colori e una fotografia delle opere dell'artista con aggiunte a matita, acquerello e inchiostro, 40,7x37,2x10,1 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia (Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York), <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/box-in-a-valise/>

Proprio l'esperienza del soggetto mobile e migrante per effetto della globalizzazione, attraverso movimenti corporei e interazioni fisiche tra estranei in luoghi familiari ma alieni, è al centro di un'ulteriore serie di installazioni di Yin, composta da riproduzioni in scala gigante di organi del corpo umano, progettati per essere cavi e dunque percorribili al loro interno. Nel caso di queste

---

<sup>362</sup> Marcel Duchamp realizzò una serie in edizione limitata di ventiquattro esemplari di una valigia in pelle contenente sessantanove riproduzioni in miniatura delle sue opere. Ognuna di esse si differenzia per il colore dell'interno del coperchio. Quando aperta, la scatola si disfa in modo tale che alcune sezioni possano scivolare fuori, mentre le stampe sono situate all'interno di cartelle fisse. Lanciata nel 1935 e venduta su abbonamento negli Stati Uniti a partire dal 1941, la scatola in valigia si basa sull'idea del museo portatile. Per ulteriori informazioni sugli esemplari appartenenti al Centre Pompidou di Parigi e alla Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, si veda: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/6KCGgV9>; <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/box-in-a-valise/>

<sup>363</sup> Marsha MESKIMMON, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, Londra; New York: Routledge, 2011, p. 2.

grandi opere, Yin rappresenta totalmente la metafora vernacolare dell'abbigliamento come "seconda pelle": con uno scheletro metallico come ancoraggio, riesce a riprodurre con una membrana di vestiti cuciti un cuore umano di colore rosso (*Engine*, 2008), un cervello di colore blu (*Thought*, 2009) e uno stomaco (*Digestive Cavity*, 2015). Prima di cimentarsi con diversi organi crea per il UCCA Center for Contemporary Art di Pechino *Introspective Cavity* (fig. 64), una grotta uterina pensata per ricreare lo stato di estrema pace all'interno del grembo materno, in contrapposizione alla frenesia della vita quotidiana.<sup>364</sup> Gli abiti conservano le cinture, i bottoni e gli altri ornamenti; non vi è alcun tentativo di mascherarli, sebbene da lontano, le grandi dimensioni, la forma e i motivi creati dalle cuciture non consentano subito di riconoscere le singole parti. Le sculture sono così vaste che i visitatori possono entrarvi, camminare o sedersi all'interno e riposare, ma soprattutto sono invitati a guardarsi dentro, verso i propri ricordi, fantasie e aspirazioni. In questo modo Yin crea nuovi spazi di incontro e sperimenta nuovi modi per stare insieme.<sup>365</sup>



**Figura 64**

Yin Xiuzhen, *Introspective Cavity*, 2008, <https://thenewartfest.blog/2019/11/03/yin-xiuzhen-%E5%B0%B9%E7%A7%80%E7%8F%8D/>

<sup>364</sup> PAN Qing, "Yin Xiuzhen: The Fabric of Change", *Art in America*, settembre 2010, pp. 108-113.

<sup>365</sup> Vivian K. SHENG, "Yin Xiuzhen's fabric cavities: fabricating 'strange encounters'", *Sculpture Journal*, vol. 23, n. 3, Hong Kong: The University of Hong Kong, 2014, pp. 394-402.

## CONCLUSIONE

Alcune recenti proposte di ri-storicizzazione dell'arte contemporanea cinese sembrano trasmettere l'idea che il genere non sia necessariamente rilevante per la pratica delle artiste qui menzionate – così come di molte altre; ciononostante non possono negare che la storia dell'arte cinese non abbia avuto un approccio inclusivo nei confronti delle donne.<sup>366</sup> Questi contributi correggono le letture troppo marginalizzanti effettuate dai critici nel momento del *boom* dell'arte femminista degli anni Novanta, ma non tengono conto di quanto, essendo il tema dell'identità cruciale nei lavori di queste artiste, l'identità si costruisca anche sull'appartenenza o non appartenenza a un genere. La costruzione dell'identità è un processo in cui entrano in gioco le dotazioni naturali e le relazioni intersoggettive – romantiche, familiari e sessuali – cui l'individuo risulta esposto e di cui si rende protagonista; raccontare ed esprimere sé stessi attraverso i mezzi propri dell'arte significa svelare i meccanismi alla base di e i risultati ottenuti con questo processo. Perciò il vero comun denominatore di Xiao Lu, He Chengyao, Cui Xiuwen, Lin Tianmiao e Yin Xiuzhen, indipendentemente dai *medium* affini, può dirsi il carattere auto-narrativo della loro ricerca e l'osservazione del mondo a partire dalla loro esperienza, connotata innegabilmente dall'essere o percepirsi donne. Se in maniera molto teatrale entrambe Xiao Lu e He Chengyao hanno reclamato uno spazio per sé ponendo l'attenzione sui loro corpi, Cui Xiuwen ha distillato porzioni di sé stessa del suo sviluppo psicologico e cognitivo in ciascuna degli alter ego scelti nelle sue serie fotografiche; Lin Tianmiao e Yin Xiuzhen, infine, hanno riflettuto in modo più sottile sui gesti e sui riti collettivi interiorizzati che le loro madri hanno trasmesso alla loro generazione. Il genere e le sue aspettative sono un luogo di confronto e un punto di partenza per ciascuna delle artiste qui prese in esame, per quanto ciò sia solo parzialmente riconosciuto e accettato da loro stesse.

Le loro reazioni sono testimoni dell'esistenza di un cortocircuito tra l'implicita voglia di accettazione della cornice interpretativa del femminismo, cui si riconosce e si valorizza la capacità di dare alle donne l'attenzione meritata, e l'esplicita negazione dello stesso. Questa pretesa di "femminismo senza femminismo", che ne riconosce le potenzialità salvifiche per riscrivere la storia dell'arte partendo dalle donne, ma ne condanna i limiti fino a non identificarvisi, attesta una generale insoddisfazione per la scarsità dei risultati ottenuti dal femminismo di Stato in Cina, per cui l'*agency* femminile diventa monopolio dello Stato-partito. I cambiamenti nelle relazioni tra i generi sono orchestrati dall'alto attraverso i canali della All-China Women's Federation. Lo Stato-

---

<sup>366</sup> Si veda anche WU Hung, *Contemporary Chinese Art. A History 1970s-2000s*, Londra: Thames and Hudson, 2014 e Paul GLADSTON, *Contemporary Chinese Art. A Critical History*, Londra: Reaktion Books, 2014.

partito, tramite la ACWF, definisce le cause, i metodi, gli obiettivi delle lotte e si muove come sovrano e protettore degli interessi e dei diritti delle donne. In questo risiede l'ambiguità della ACWF: è un organismo di donne a rappresentazione delle donne o l'incarnazione del potere maschile e patriarcale?<sup>367</sup>

Allo stesso tempo, tale pretesa è sintomatica del fallimento del femminismo occidentale neoliberale, incapace di affrontare e risolvere adeguatamente la questione femminile in Cina, proiettandovi le proprie aspettative e strategie. Più in generale, rivela le crepe della globalizzazione, la quale favorisce i valori dell'uniformità culturale e della cecità di fronte alle differenze di genere, colore, razza che sono state storicamente fonte di discriminazione e disuguaglianza, premiando solo coloro che attraversano il mercato globale, producendo ciò che il mercato richiede. Non solo la varietà e la reciprocità degli scambi culturali sono appiattite dalla globalizzazione, ma sono rese più complesse dalla difficile traduzione dei concetti dalla lingua inglese al cinese, quest'ultima caratterizzata da una ricchezza semantica senza eguali che nel corso di un secolo ha contribuito a plasmare, normare e definire specifici "soggetti donna". I comportamenti delle donne sono spesso limitati da altri, così come i corpi rappresentati da altri e i pensieri pronunciati e filtrati da altri.

L'avversione al femminismo delle artiste non rivela un nichilismo di fondo e una reale volontà di cancellazione della cornice interpretativa del genere, quanto piuttosto può sottintendere la proposta di una via alternativa che ponga l'accento sui soggetti singoli invece che su un generico "soggetto donna".<sup>368</sup> In cinese il genere femminile è indicato nel pronome della terza persona singolare, quando a parlare di questo soggetto esterno sono altri estranei alla conversazione; alla prima persona singolare "l'io" femminile non emerge. Il ripensamento della soggettività come "io" parlante deve partire dalla critica postcoloniale per risolvere il cortocircuito del "femminismo senza femminismo". Il soggetto femminile dell'epoca postcoloniale, rispetto a quello di epoche precedenti, definito per l'opposizione uomo-donna, non sarà un soggetto unicamente unitario, sempre uguale a sé stesso, oppure un soggetto unicamente diviso fra posizioni di mascolinità o femminilità, ma, al contrario, occuperà posizioni multiple, distribuito lungo vari assi di differenza e attraversato da discorsi e pratiche che possono essere contraddittorie. La rivendicazione intersezionale mette in luce l'impellente necessità di ampliare la categoria donna, considerando le diverse sfumature che la definiscono: la razza, la classe sociale, la condizione geopolitica e biopolitica, l'orientamento sessuale, la religione e le capacità.<sup>369</sup>

---

<sup>367</sup> WANG Zheng, "State Feminism? Genred and Socialist State Formation in Maoist China", *Feminist Studies*, vol. 31, n. 3, 2005, p. 521.

<sup>368</sup> Sandro MEZZADRA, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel mondo globale*, Verona: Ombre Corte, 2008, p. 33.

<sup>369</sup> Teresa DE LAURETIS, *Soggetti Eccentrici*, Milano: Feltrinelli, 1999, p. 8.

Ascoltare finalmente le ragioni delle artiste significa abbandonare punti di vista basati su una comprensione del femminismo del tutto superata e faziosa. La critica postcoloniale, sottoponendo ad una revisione radicale il senso del mondo ricevuto in eredità dall'umanesimo e dall'illuminismo, in cui l'uomo (maschio, bianco e occidentale) era considerato sovrano, il linguaggio il mezzo naturale del suo volere e la verità la rappresentazione del suo razionalismo, apre la strada a una nuova conoscenza del mondo. Quest'ultima è necessariamente in antitesi con quella messa in atto finora che ha creato le false verità di centro e periferia, progresso e sottosviluppo, civiltà e primitivismo, "Primo" e "Terzo" mondo, Occidente e resto del mondo.



## INDICE DELLE FIGURE

<b>Figura 1</b> Chen Lingyang, <i>Twelve Flower Months</i> , 1999-2000, 12 fotografie a colori, dimensioni variabili, christies.com	14
<b>Figura 2</b> Liu Zheng, <i>The Four Beauties</i> , 2004, stampa digitale, 98.4x200 cm, M+ Collection, Hong Kong, <a href="https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/the-four-beauties-2012658/">https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/the-four-beauties-2012658/</a>	15
<b>Figura 3</b> Jiang Caiping, <i>Qiu Jin</i> , 1992, inchiostro su carta, 290x290 cm, National Art Museum of China (NAMOC), Pechino, awarewomenartists.com	22
<b>Figura 4</b> Wang Gongyi, <i>Passion</i> , dalla serie “Qiu Jin”, 1980, xilografia, 60x56.5 cm, Oxford University, Ashmolean Museum, Oxford, awarewomenartists.com	22
<b>Figura 5</b> Liu Jianhua, <i>Obsessive Memories</i> , 2001, porcellana dipinta, 31x42x36.5 cm, M+ Sigg Collections, Hong Kong, <a href="https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/obsessive-memories-2012609/">https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/obsessive-memories-2012609/</a>	25
<b>Figura 6</b> Guan Zilan, <i>Portrait of Miss L</i> , 1929, olio su tela, 90x75 cm, National Art Museum of China (NAMOC), Pechino, awarewomenartists.com	29
<b>Figura 7</b> Pan Yuliang, <i>Nude study</i> , ca. 1946, inchiostro su carta, Centre National des Arts Plastiques, Parigi, awarewomenartists.com	31
<b>Figura 8</b> Pan Yuliang, <i>Looking at one self's reflection</i> , stampato su <i>Funü zazhi</i>	32
<b>Figura 9</b> Lin Gang, <i>Zhao Guilan</i> , manifesto, xilografia a colori, 1952, 53x68 cm, Landsberger Collection, Amsterdam, chinese posters.com	33
<b>Figura 10</b> Xin Liliang, <i>New view in the rural village</i> , 1953, manifesto, xilografia a colori, 53.5x77.5 cm, pubblicato dall'azienda tipografica <i>Sanyi yinshua gongsi (Trinity)</i> Shanghai, chinese posters.com	35
<b>Figura 11</b> Xu Yihui, <i>Little Red Book</i> , 1994, porcellana, 17x46x34 cm, Victoria & Albert Museum, Londra, <a href="https://collections.vam.ac.uk/item/O25758/little-red-book-model-xu-yihui/">https://collections.vam.ac.uk/item/O25758/little-red-book-model-xu-yihui/</a>	43
<b>Figura 12</b> Shan Lianxiao, <i>I want to live like her (Carry on the Revolution to the End)</i> , 1968, manifesto, xilografia a colori, chinese posters.com	48
<b>Figura 13</b> Qi Zhilong, <i>Chinese Woman</i> , 1998, olio su tela, 200.3x163.5 cm, M+ Sigg Collection, Hong Kong, <a href="https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/chinese-woman-2012799/">https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/chinese-woman-2012799/</a>	48
<b>Figura 14</b> Wang Qiang, <i>Mao Coat</i> , 1998, olio su tessuto, 133.5x124.5x10 cm, M+ Sigg Collection, Hong Kong, <a href="https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/untitled-mao-coat-20121036/">https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/untitled-mao-coat-20121036/</a>	50
<b>Figura 15</b> Yu Youhan, <i>The World is Now Yours</i> , 1994-5, acrilico su tela, 158x117 cm, <a href="https://www.artnet.com/artists/you-youhan/the-world-is-now-yours-">https://www.artnet.com/artists/you-youhan/the-world-is-now-yours-</a>	50

- Figura 16** Weng Fen, *Family Aspirations*, 2000-2003, set di 6 stampe cromogeniche, 158x127 cm, sothebys.com 54
- Figura 17** Gao Minglu pronuncia il discorso alla cerimonia di apertura di *China-Avant/Garde*, Gao Minglu Archive, <https://pitt.libguides.com/c.php?g=497810&p=3409097> 75
- Figura 18** Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79, ceramica, porcellana, tessuto, 1463 × 1463 cm, Brooklyn Museum; Donazione di Elizabeth A. Sackler Foundation, New York, [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/) 85
- Figura 19** Sheila de Bretteville, *Womanhouse*, copertina del catalogo, con Judy Chicago e Miriam Schapiro, 1972, Through the Flower Archives, Penn State University, State College, <https://www.womanhouse2022.com> 87
- Figura 20** *Nurturant Kitchen from the Womanhouse*, 1972, Through the Flower Archives, Penn State University, State College, <https://www.womanhouse2022.com/> 87
- Figura 21** Lei Yan, *What If the Long March Had Been a Women's Rights Movement?*, 2002, fotografia digitale in bianco e nero, dimensioni variabili, <https://experimentalbeijing.com/items/show/710> 88
- Figura 22** Lei Yan, *What If They Had Been Women?*, 2002, fotografia digitale in bianco e nero, dimensioni variabili, <https://experimentalbeijing.com/items/show/711> 88
- Figura 23** Liao Wen (a cura di), *Women's Approach to Contemporary Chinese Art*, 1995, copertina del catalogo, Asia Art Archive, Hong Kong, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/womens-approach-to-chinese-contemporary-art-45799> 89
- Figura 24** Chris Werner, Qi Ping, Marianne Pintzen (a cura di), *Die Hälfte des Himmels. Chinesische Künstlerinnen (Half of The Sky)*, 1998, copertina del catalogo, catalogo della mostra, Asia Art Archive, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/half-of-the-sky-die-halfte-des-himmels> 92
- Figura 25** Jia Fangzhou (a cura di), *Century Woman: Selected Works from the Exhibition*, 1998, copertina del catalogo, Asia Art Archive, Hong Kong, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/century-woman-selected-works-from-the-exhibition/search/keywords:century-woman/page/1> 94
- Figura 26** Xiao Lu, *Fifteen Shots: 1989-2003*, 2003, fotografia di Li Songsong, [https://experimentalbeijing.com/items/show/931#\\_](https://experimentalbeijing.com/items/show/931#_) 100
- Figura 27** Xiao Lu, *Dialogue*, 1989-2006, stampa a colori cromogenica, 80 x 120 cm, stampata nel 2006, Wen Pulin Archive of Chinese Avant-Garde Art, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/xiao-lu/> 101
- Figura 28** Xiao Lu, *Sperm*, 2006, congelatore in acciaio inox, barattoli di vetro, scaffali in legno, scatole per archivi, fotografie, video (a colori, audio), dimensioni variabili, video: 15 min 42 sec, <https://explore.dangrove.org/objects/169> 105

<b>Figura 29</b> Xiao Lu, <i>Wedlock 2</i> , 2009, fotografia, 115x168 cm, <a href="https://www.artsy.net/artwork/xiao-lu-xiao-lu-wedlock-2">https://www.artsy.net/artwork/xiao-lu-xiao-lu-wedlock-2</a>	106
<b>Figura 30</b> Xiao Lu, <i>Polar</i> , 2016, documentazione della performance, 23 ottobre 2016, fotografia di Yi Zhilei, Beijing Live 1, Danish Cultural Center, 798, Pechino, <a href="https://4a.com.au/articles/china-avant-garde-exhibition-xiao-lu-alex-burchmore">https://4a.com.au/articles/china-avant-garde-exhibition-xiao-lu-alex-burchmore</a>	107
<b>Figura 31</b> HA Schult, <i>Great Wall People</i> , 2001, Pechino, Jin Shan Ling, <a href="https://www.haschult.de/action/trashpeople">https://www.haschult.de/action/trashpeople</a>	111
<b>Figura 32</b> He Chengyao, <i>Opening the Great Wall</i> , 2001, documentazione della performance, Pechino, Jin Shan Ling, <a href="https://www.haschult.de/action/trashpeople">https://www.haschult.de/action/trashpeople</a>	111
<b>Figura 33</b> He Chengyao, <i>Mama and Me</i> , 2001, 7 stampe cromogeniche, dimensioni variabili, Brooklyn Museum Collection, New York, <a href="https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/chengyao-he">https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/chengyao-he</a>	114
<b>Figura 34</b> He Chengyao, <i>Testimony</i> , 2001-2002, 3 stampe cromogeniche, 118.9x74.4 cm, Brooklyn Museum Collection, New York, <a href="https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/chengyao-he">https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/chengyao-he</a>	114
<b>Figura 35</b> He Chengyao, <i>99 Needles</i> , 2002, stampa cromogenica, 114.3x76.8 cm, Brooklyn Museum Collection, New York, <a href="https://awarewomenartists.com/en/artiste/he-chengyao/">https://awarewomenartists.com/en/artiste/he-chengyao/</a>	116
<b>Figura 36</b> He Chengyao, <i>Public Broadcast Exercise</i> , 2004, documentazione della performance, <a href="https://awarewomenartists.com/en/artiste/he-chengyao/">https://awarewomenartists.com/en/artiste/he-chengyao/</a>	117
<b>Figura 37</b> <i>Siren Art Studio</i> , poster, Francesca Dal Lago Archive, Asia Art Archive, Hong Kong, <a href="https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/francesca-dal-lago-archive-li-hong/object/siren-art-studio-poster">https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/francesca-dal-lago-archive-li-hong/object/siren-art-studio-poster</a>	119
<b>Figura 38</b> Cui Xiuwen, <i>Rose and Water Mint n. 10</i> , 1996-1997, olio su tela, 99.5x179cm, <a href="https://www.artnet.com/artists/cui-xiuwen/">https://www.artnet.com/artists/cui-xiuwen/</a>	120
<b>Figura 39</b> Cui Xiuwen, <i>Ladies Room</i> , 2000, still frame da video: 6 min 12 sec, <a href="https://ocula.com/art-galleries/eli-klein-gallery/artworks/cui-xiuwen/ladies-room/">https://ocula.com/art-galleries/eli-klein-gallery/artworks/cui-xiuwen/ladies-room/</a>	122
<b>Figura 40</b> Cui Xiuwen, <i>Toot</i> , 2001, still frame da video: 3 min 33 sec, <a href="https://photography-now.com/exhibition/73735">https://photography-now.com/exhibition/73735</a>	125
<b>Figura 41</b> Cui Xiuwen, <i>Three Worlds</i> , 2003, installazione video <a href="https://photography-now.com/exhibition/73735">https://photography-now.com/exhibition/73735</a>	126
<b>Figura 42</b> Cui Xiuwen, <i>One Day in Beijing n. 4</i> , 2004, stampa cromogenica, 126x156 cm, <a href="https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/cui-xiuwen">https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/cui-xiuwen</a>	127
<b>Figura 43</b> Cui Xiuwen, <i>Angel n. 1</i> , 2006, stampa cromogenica, 158x200 cm, <a href="https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/cui-xiuwen">https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/cui-xiuwen</a>	127
<b>Figura 44</b> Cui Xiuwen, <i>Angel n. 13</i> , 2006, stampa cromogenica, 100x120 cm,	128

<http://www.sackler.org/cui-xiuwen-angels-light/>

- Figura 45** Cui Xiuwen, *Angel n. 7*, 2008, stampa cromogenica, 140x120.5 cm, 129  
<https://beartmagazine.com/autopsy-cui-xiuwen-a-woman-in-chinese-avant-garde-photography/>
- Figura 46** Cui Xiuwen, *Existential Emptiness n. 4*, 2009, stampa cromogenica, 131  
176x300 cm, <http://www.galleryek.com/ch/artists/cui-xiuwen?view=slider#2>
- Figura 47** Cui Xiuwen, *Existential Emptiness n. 20*, 2009, stampa cromogenica, 132  
95x300 cm, <http://www.galleryek.com/ch/artists/cui-xiuwen?view=slider#18>
- Figura 48** Veduta dell'installazione di Lin Tianmiao, *Badges*, 2012, Galerie Lelong, 133  
New York, <https://www.galerielelong.com/exhibitions/lin-tianmiao>
- Figura 49** Lin Tianmiao, *The Proliferation of Thread Winding*, 1995, filo di cotone 137  
bianco, carta di riso, 20.000 aghi, video, televisore, dimensioni variabili,  
[awarewomenartists.com/en/artiste/lin-tianmiao/](http://awarewomenartists.com/en/artiste/lin-tianmiao/)
- Figura 50** Veduta dell'installazione di Lin Tianmiao, *Bound Unbound*, 1997, filo di 138  
cotone bianco, 800 oggetti domestici, video, dimensioni variabili, fotografia di Michael  
Bodycomb, Collezione del Museo d'Arte di Hong Kong, <https://asiasociety.org/new-york/exhibitions/bound-unbound-lin-tianmiao-0>
- Figura 51** Lin Tianmiao, *Day Dreamer*, 2000, filo di cotone, piedistallo, fotografia su 140  
telo di plastica, dimensioni variabili, <https://unframed.lacma.org/2019/07/04/allure-matter-spotlight-lin-tianmiao>
- Figura 52** Veduta dell'installazione di Lin Tianmiao, *Chatting*, 2004, 140  
<https://www.luxuo.com/culture/art/thread-winding-by-lin-tian-miao.html>
- Figura 53** Veduta dell'installazione di Lin Tianmiao, *Mothers!!!*, 2008, Asia Society, 142  
New York, 2013, <https://www.galerielelong.com/exhibitions/lin-tianmiao2/installation-views#11>
- Figura 54** Yin Xiuzhen, *Washing the River*, 1995, 4 fotografie a colori, 119x179.4 cm, 144  
Collezione M+ Sigg, Hong Kong,  
<https://www.mplus.org.hk/tc/collection/objects/washing-river-20121287/>
- Figure 55,56** Veduta e particolare dell'installazione di Yin Xiuzhen, *The Ruined City*, 144  
1996, <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/15/take-a-trip-through-yin-xiuzhen-s-ruined-city/>
- Figura 57** Particolare dell'installazione di Yin Xiuzhen, *Transformations*, 1997, 144  
fotografie in bianco e nero su tegole, <https://theallureofmatter.org/artists/yin-xiuzhen/>
- Figura 58** Veduta dell'installazione di Yin Xiuzhen, *Arsenale: Weapon, 2003-7*, 2007, 147  
vestiti usati, coltelli, oggetti, dimensioni variabili, Biennale d'Arte di Venezia,  
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/04/yin-xiuzhen-on-china-smoking-and-freedom/>
- Figura 59** Yin Xiuzhen, *Dress Box*, 1995, scatola di legno di cartone, vestiti, cemento, 148

medaglia di bronzo e videocassetta VHSI monocanale convertita in video digitale, 72 x 67,5 x 44,5 cm, video: 21 min 31 sec, Collezione M+ Sigg, Hong Kong, <https://www.mplus.org.hk/tc/collection/objects/dress-box-20121282/>

**Figura 60** Yin Xiuzhen, *Yarn*, 1995, maglione di lana, fili srotolati dal maglione, ago, dimensioni variabili, Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/francesca-dal-lago-archive-yin-xiuzhen/object/yarn> 149

**Figura 61** Yin Xiuzhen, *Portable City: Beijing*, 2001, valigia, vestiti, mappa della città, lampadina, lente di ingrandimento e altoparlante, 33x81x87 cm, M+ Sigg, Hong Kong, <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/portable-city-beijing-20121286/> 150

**Figura 62** Song Dong, *Edible City: Seoul n. 1*, 2008, fotografia, 60x80 cm, <https://ocula.com/institutions/duddells/artworks/song-dong/edible-city--seoul-01/> 152

**Figura 63** Marcel Duchamp, *Boîte-en-Valise*, 1941, Valigia di pelle contenente copie in miniatura, riproduzioni a colori e una fotografia delle opere dell'artista con aggiunte a matita, acquerello e inchiostro, 40,7x37,2x10,1 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia (Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York), <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/box-in-a-valise/> 153

**Figura 64** Yin Xiuzhen, *Introspective Cavity*, 2008, <https://thenewartfest.blog/2019/11/03/yin-xiuzhen%E5%B0%B9%E7%A7%80%E7%8F%8D/> 154

## BIBLIOGRAFIA

- ALEMANI Cecilia, SARKIS Hashim, BARBERA Alberto, CHOUINARD Marie Chouinard, FEDELE Ivan, LATELLA Antonio, *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, catalogo della mostra (Venezia, 29 agosto-4 novembre 2020), Venezia: La Biennale di Venezia, 2020.
- ALTAN Carlo Tullio, “Lo strutturalismo di Lévi-Strauss e la ricerca antropologica”, *Vita e Pensiero*, vol. 4, fasc. 3, pp.229-253, Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore, 1966.
- ALTAN Carlo Tullio, “Cina d'ieri e Cina d'oggi”, *Il Pensiero critico*, n. 2-3, pp. 97-126, 1961.
- ANDREWS Julia F., SHEN Kuiyi, *A Century In Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth Century China*, catalogo della mostra (Guggenheim Museum SoHo, 6 febbraio-24 maggio), New York: Guggenheim Museum Publications, 1998.
- ANDREWS Julia F., SHEN Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley: University of California Press, 2012.
- ANG Ien, “I’m Feminist but... ‘Other’ Women and Postnational Feminism”, in R. Lewis e S. Mills (a cura di), *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*, Edinburgo: Edinburgh University Press, 2003.
- ANGELOFF Tania, LIEBER Marylène, JAYARAM N., “Equality, did you say? Chinese feminism after 30 years of reforms”, *China Perspectives*, n. 4, French Centre for Research on Contemporary China, 2012.
- AYSCOUGH Florence, *Chinese women, Yesterday and Today*, New York: Da Capo Press, 1975.
- BAILEY Paul J., “Chinese Women Go Global: Discursive and Visual Representation of the Foreign ‘Other’ in the Early Chinese Women’s Press and Media”, *Nan Nü. Men, Women and Gender in China*, vol. 19, n. 2, pp. 213-262, Leiden: Brill, 2017.
- BAILEY Paul J., *Women and gender in twentieth-century China*, New York: Palgrave MacMillan, 2012.
- BAILEY Stephanie, “Yin Xiuzhen: A Material World”, *Yishu*, vol. 12, n. 2, 2013.
- BAN Zhao, *Nujie (Precetti per le donne e altri trattati cinesi di comportamento femminile)*, tr. e cura di Lisa Indraccolo, Torino: Einaudi, 2011.
- BARITONO Raffaella, “Femminismi in un contesto globale. Appunti per un’analisi storica e una riflessione teorica”, *Contemporanea*, vol. 10, n. 4, pp. 21-730, Milano: Il Mulino, 2007.
- BARLOW Tani E., “International Feminism of the Future”, *Signs*, vol. 25, n. 4, Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- BARLOW Tani E., *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham: Duke University Press, 2004.
- BARME’ Geremie R., *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, New York: Columbia University Press, 1999.

- BEAHAN Charlotte L., "Feminism and Nationalism in the Chinese Women's Press, 1902-1919", *Modern China*, vol. 1, n. 4, pp. 379-416, Los Angeles: Sage Publications, 1975.
- BERGÈRE Marie-Claire, *La République Populaire de Chine de 1949 à nos jours*, Parigi: Armand Colin, 1989.
- BONNIN Michel, *Génération perdue. Le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Parigi: Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004.
- BORGHI Rachele, *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Milano: Meltemi, 2020.
- BOSSON Laurel, GATES Hill, *Bound feet, Young hands. Tracking the Demise of Footbinding in Village China*, Stanford: Stanford University Press, 2017.
- BRAIDOTTI Rosi, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma: Donzelli, 1994.
- BRAUDEL Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. 1400-1700*, Parigi: A. Colin, 1967.
- BROYELLE Claudie, *La moitié du ciel. Le mouvement de libération des femmes aujourd'hui en Chine*, Parigi: Denoël Gonthier, 1973.
- BRYSON Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Basingstoke: Macmillan, 1983.
- BUSSONI Iliara, PERNA Raffaella (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma: DeriveApprodi, 2014.
- BUTLER Judy, *Fare e disfare il genere*, tr. e cura di Federico Zappino, Milano: Mimesis, 2014.
- BUTLER Judy, *Questione di genere*, tr. e cura di Sergia Adamo, Roma: Laterza, 2013.
- CALEFATO Patrizia, Introduzione a Gayatri C. Spivak, tr. e cura di Andela D'Ottavio, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Roma: Meltemi, 2004.
- CARSON Fiona, PAJACZKOWSKA Claire (a cura di), *Feminist Visual Culture*, New York: Routledge, 2001.
- CAVARERO Adriana, RESTAINO Franco (a cura di), *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Milano: Mondadori, 2012.
- CHADWICK Helen W., *Women, art and society*, Londra: Thames and Hudson, 2002.
- CHAMBERS Kristin (a cura di), *Threads of Vision: Toward a New Feminine Poetic*, catalogo della mostra (Cleveland, Cleveland Center for Contemporary Arts, 14 settembre-25 novembre 2001) Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Arts, 2001.
- CHEN Ya-chen, *The Many Dimensions of Chinese Feminism*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.

- CHENG Anne, *Storia del pensiero cinese. Dall'introduzione del buddhismo alla formazione del pensiero moderno*, tr. e cura di Amina Crisma, Torino: Einaudi, 2000.
- CHIU Melissa, GENOCCHIO Benjamin, *Asian Art Now*, New York: The Monacelli Press, 2010.
- CIXOUS Hélène, *La Jeune Née*, Parigi: Catherine Clément, 1975.
- CLUNAS Craig, *Superfluous Things. Material Culture and Social Status in Early Modern China*, Cambridge: Polity Press, 1991.
- COTTER Holland, "China's Female Artists Quietly Emerge", *New York Times*, sez. E, 30 luglio 2008.
- CRISTALDI Flavia, "Nazioni Unite e politiche di genere. Un processo in via di sviluppo", *Bollettino della società geografica italiana*, serie 12, vol. 11, Roma, 2006.
- CROLL Elisabeth, *Feminism and Socialism in China*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- CUI Shuqin (a cura di), *(En)gendering. Chinese Women's art in the making*, "Positions: Asia critique", vol. 28, n. 1, Durham: Duke University Press, 2020.
- CUI Shuqin, *Gendered bodies. Toward a Women's Visual Art in Contemporary China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016.
- CUI Xiuwen (a cura di), *Private Roomage*, Changsha: Hu Nan Art Press, 2006.
- CUI Xiuwen, "Remembering The Siren Art Studio", *Contemporary Art and Investment*, n. 7, 2008.
- CUI Xiuwen, NURIDSANY Michel, *Existential Emptiness*, New York: Eli Klein Fine Art, 2011.
- D'ATRI Andrea Iris, *Il Pane e le Rose. Femminismo e lotta di classe*, Roma: Red Star Press, 2016.
- DAI Jinhua, *Gendering China*, Taipei: Rye Field, 2005.
- DAL LAGO Francesca, "Crossed Legs in 1930s Shanghai: how 'Modern' the Modern Woman?", *East Asian History*, vol. 19, pp. 103-144, Canberra: Australian National University Press, 2000.
- DAVIN Delia, *Woman-Work: Women and the Party in Revolutionary China*, New York: Oxford University Press: 1976.
- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe*, Parigi: Editions Galimard, 1949.
- DE LAURETIS Teresa, *Alice Doesn't. Feminism, semiotics, cinema*, Basingstoke: Macmillan, 1984.
- DE LAURETIS Teresa, *Soggetti Eccentrici*, Milano: Feltrinelli, 1999.
- DECROP Jean Marc (a cura di), *Paris-Pékin*, catalogo della mostra (Parigi, Espace Cardin, 5-28 ottobre 2022), Parigi: Chinese Century, 2002.
- DING Naifei, *Obscene Things. Sexual Politics in Jin Ping Mei*, Durham: Duke University Press, 2002.

DOAR Bruce G., "The Rehabilitation and Appropriation of Great Wall Mythology", *China Heritage Quarterly*, n. 7, Canberra: Australian National University Press, 2006.

DONATO Maria Clara, "Introduzione a 'Femminismi e culture. Oltre l'Europa'", *Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche*, vol. 4, n. 2, Roma: Società Italiana delle Storiche e Viella, 2005.

DOOLING Amy, *Women's Literary Feminism in Twentieth Century China*, New York: Palgrave, 2005.

DURANTI Alessandro, *Antropologia del Linguaggio*, Roma: Meltemi, 2000.

DYSART Dinah, FINK Hannah, *Asian women artists*, Roseville: Craftsman House, 1996.

EICHENBAUM KARETZKY Patricia, "Cui Xiuwen: Walking on Broken Glass", *Yishu*, vol. 9, n. 3, 2010.

ERICKSON Britta, "The Rise of a Feminist Spirit in Contemporary Chinese Art", *Art Asia Pacific*, n. 31, pp. 64-71, 2001.

EVANS Harriet, *Women and Sexuality in China. Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, Cambridge: Polity Press, 1996.

FAIRBANK John K., *Storia della Cina Contemporanea (1800-1985)*, tr. e cura di Aldo Serafini, Milano: Rizzoli, 1988.

FAN Hong, MANGAN J.A., "A Martyr for Modernity: Qiu Jin, Feminist, Warrior and Revolutionary", in Fan Hong, J.A. Mangan (a cura di), *Freeing the Female Body. Inspirational Icons*, Londra: Frank Cass, 2005.

FEUCHTWANG, Stephan, *Religions in the Modern World: Traditions and Transformations*. New York: Routledge, 2016, p. 150.

FINNANE Antonia, "What Should Chinese Women Wear? A National Problem", *Modern China*, vol. 22, n. 2, pp. 99-131, New York: Sage Publications, 1996.

FINNANE Antonia, *Changing Clothes in China. Fashion, History, Nation*, New York: Columbia University Press, 2008.

FOSTER SNOW Helen, *Women in Modern China*, L'Aia; Parigi: Mouton, 1964.

FRACASSO Riccardo (a cura di), *Liu Xiang. Quindici donne perverse. Il settimo libro del Lienü Zhuan*, Vicenza: Angelo Colla Editore, 2005.

FREUD Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips (Al di là del principio di piacere)*, Leipzig; Vienna; Zurigo: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1921.

FRIEDMAN Elisabeth Jay, "Gendering the Agenda. The Impact of the Transnational Women's Rights Movement at the UN Conference of the 1990s", *Women's Studies International Forum*, vol. 26, n. 4, Amsterdam: Elsevier, 2003.

- GAO Minglu, *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge; Londra: The MIT Press, 2011.
- GAMBLE Sarah, *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Oxford: Routledge, p. 25, 2001.
- GARBER Elizabeth, "Implication of Feminist Art Criticism for Art Education", *Studies in Art Education*, Alexandria, USA: National Art Education Association, vol. 32, n. 1, 1990.
- GERHARD Jane, "Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism", *Feminist Studies*, vol. 37, n. 3, College Park: University of Maryland, 2011.
- GILMARTIN Christina K., *Engendering the Chinese Revolution. Radical Women, Communist Politics, and Mass Movements in the 1920s*, Los Angeles: University of California Press, 1995.
- GLADSTON Paul, "Permanent (R)evolution: Contemporaneity and the Historicization of Contemporary Chinese Art", *Yishu*, vol. 9, n. 2, 2010.
- GLADSTON Paul, *Contemporary Chinese Art. A Critical History*, Londra: Reaktion Books, 2014.
- GOMEZ Edward M., FIOR CRUZ Jaime A., "Condoms, Eggs and Gunshots," *The Time*, 6 marzo 1989.
- GOSLING Lucinda, TOBIN Amy, ROBINSON Hilary, *The Art of Feminism. Images that shaped the fight for equality, 1857–2017*, San Francisco: Chronicle Book, 2018.
- GOUMA-PETERSON Thalia, Patricia MATHEWS Patricia, "The Feminist Critique of Art History", *The Art Bulletin*, vol. 69, n. 3, New York: College Art Association, 1987.
- GRAZIANI Sofia, "Le ragazze *zhinqing*. L'esperienza femminile dell'esilio durante la Rivoluzione Culturale Cinese", in *DEP. Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, n. 7, Venezia: Università Ca' Foscari, 2007.
- GREENHALGH Susan, "Fresh Winds in Beijing: Chinese Feminists Speak Out on the One-Child Policy and Women's Lives", *Signs*, vol. 26, n. 3, pp. 847-886, Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- GUEST, Luise, *Half the Sky. Conversations with Women Artists in China*, Sydney: Piper Press, 2016.
- HARSCH Donna, "Communism and Women", in Stephen A. Smith (a cura di), *The Oxford Handbook of the History of Communism*, pp. 488-504, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- HARTMANN Julia, "From 'Women's Art' to All-Female Group Exhibitions: The Emergence of a Female Consciousness in the 1990s China", *Yishu*, vol. 18, n. 2, 2019.
- HAY John, "The Body Invisible in Chinese Art?" in Angela Zito, Tani E. Barlow (a cura di), *Body, Subject and Power in China*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- HARPER Paula, "The First Feminist Art Program: A View from the 1980s", *Signs*, vol. 10, n. 4, 1985.

- HE Chengyao, "Lift the Cover from Your Head," tr. Sasha Welland, *Yishu*, vol. 2, n. 3, 2003.
- HERSHATTER Gail, WANG Zheng, "Chinese History: A Useful Category of Gender Analysis", *The American Historical Review*, vol. 113, n. 5, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- HERSHATTER Gail, *The Gender of Memory: Rural Women and China's Collective Past*, Berkeley: University of California Press, 2013.
- HEVIA James, "Looting Beijing: 1800-1900", in Lydia H. Liu (a cura di), *Tokens of Exchange: The Problem of Translation in Global Circulations*, Durham; Londra: Duke University Press, 1999.
- HOCKX Michel, JUDGE Joan, MITTLER Barbara (a cura di), *Women and the Periodical Press in China's Long Twentieth Century. A Space of Their Own?*, Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- HONG FINCHER Leta, *Betraying Big Brother. The Feminist Awakening in China*, Londra: Verso, 2018.
- HONIG Emily, "Socialist Sex: The Cultural Revolution Revisited", *Modern China*, vol. 29, n. 2, pp. 143-175, New York: Sage Publications, 2003.
- HONIG Emily, HERSHATTER Gail, *Personal voices. Chinese women in the 1980s*, Stanford: Stanford University Press, 1988.
- HOU Hanru, "Everyday Miracles: Four Women Artists. The Chinese Pavilion at the 52nd Venice Biennale", *Yishu*, vol. 6, n. 2, 2007.
- HOU Hanru, ROSENTHAL Stephanie, WU Hung, YIN Xiuzhen (a cura di), *Yin Xiuzhen*, Londra: Phaidon, 2015.
- HU Alice, "Half the Sky, But Not Yet Equal: China's Feminist Movement", *Harvard International Review*, vol. 37, n. 3, pp. 15-18, Cambridge: Harvard International Relations Council, 2016.
- HUNG Chang-tai, *Mao's New World. Political Culture in the Early People's Republic*, Ithaca; Londra: Cornell University Press, 2011.
- IDEMA Wilt, HAFT Lloyd, *Letteratura cinese*, a cura di Marco Ceresa, Venezia: Cafoscarina, 2000.
- IDEMA Wilt, *Meng Jiangnü Brings Down the Great Wall: Ten Versions of a Chinese Legend*, Seattle: University of Washington Press, 2008.
- IP Hung-Yok, "Fashioning Appearances: Feminine Beauty in Chinese Communist Revolutionary Culture", *Modern China*, vol. 29, n. 3, pp. 329-361, New York: Sage Publications, 2003.
- JACKA Tamara, KIPNIS Andrew B., SARGESON Sally, *Contemporary China. Society and Social Change*, Cambridge: University Press, 2013.
- JARDINE Alice, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca: Cornell University Press, 2019.

- JIA Fangzhou (a cura di), *Century Woman: Selected Works from the Exhibition*, catalogo della mostra (Pechino, NAMOC; Huanqiu Gallery; International Arts Gallery; MoCA, 3-8 marzo 1998) Hong Kong: Shijie Huaren Yishu Chubanshe, 1998.
- JIN Yihong, “Rethinking the ‘Iron Girls’: Gender and Labour during the Chinese Cultural Revolution”, tr. Kimberley Ens Manning, Lianyun Chu, *Gender and History*, vol. 18, n. 3, pp. 613-634, New York: Wiley-Blackwell, 2006.
- JIN Yihong, “The All-China Women’s Federation: Challenges and Trends” in Ping-Chuna Hsiung, Maria Jashok, Cecilia Milwert, *Chinese Women Organizing. Cadres, Feminist, Muslims, Queers*, Oxford; New York: Berg, 2001.
- JOHNSON Kay Ann, *Women, The Family and Peasant Revolution in China*, Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- JOHNSTON LAING Ellen, *Selling Happiness. Calendar Posters and Visual Culture in Early Twentieth-Century Shanghai*, Honolulu: University of Hawai’I Press, 2004.
- JUDD Ellen, *The Chinese Women’s Movement between State and the Market*, Stanford: Stanford University Press, 2002.
- JUDGE, Joan, “Talent, Virtue and the Nation: Chinese Nationalisms and Female Subjectivities in the Early Twentieth Century”, *The American Historical Review*, pp. 765-803, vol. 106, n. 3, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- KNAPP Keith, “Sancong side 三从四德 (Threefold obedience and four virtues)”, in Yao Xinzong (a cura di), *Encyclopedia of Confucianism*, Oxon: Routledge, 2015.
- KO Dorothy, *Cinderella’s Sisters. A Revisionist History of Footbinding*, Los Angeles: University of California Press, 2005.
- KO Dorothy, WANG Zheng (a cura di), *Translating Feminisms in China*, “Gender and History”, vol. 18, Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- KRISTEVA Julia, *Des Chinoises*, Parigi: Editions des femmes, 1974.
- LARSON Wendy, “Never This Wild: Sexing the Cultural Revolution”, *Modern China*, vol. 25, n. 4, pp. 423-450, New York: Sage Publications, 1999.
- LEE Leo Ou-fan, *Shanghai Modern: the Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Harvard: Harvard University Press, 1999.
- LEE Yuen Ting, “Active or Passive Initiator: Cai Yuanpei’s Admission of Women to Beijing University (1919-20)”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. 17, n. 3, pp. 279-299, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- LEFEVERE André Alphonse, BASSNETT Susan (a cura di), *Translation, History, Culture*, Londra: Routledge, 1992.
- LI Xiaobing, *China at War. An Encyclopedia*, Santa Barbara: ABC-CLIO, 2012.

- LI Xiaojiang, ZHANG Xiaodan, “Creating a Space for Women: Women’s Studies in China in the 1980s”, *Signs*, vol. 20, n. 1, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- LI Yuhan, *Becoming Guanyin. Artistic Devotion of Buddhist Women in Late Imperial China*, New York: Columbia University Press, 2020.
- LIAN Duan, “Narrativizing Western Influence and Chinese Response in the Modern Era”, in Massimo Leone, Bruno Surace et al., *The Waterfall and the Fountain. Comparative semiotics essays in Contemporary Arts in China*, Aprilia: Aracne, 2019.
- LIN Tianmiao, “Wrapping and Severing”, tr. Peggy Wang, in Wu Hung (a cura di), *Contemporary Chinese Art. Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art, 2010.
- LIU Kang, *Globalization and Cultural Trends in China*, Honolulu: University of Hawai’I Press, 2004.
- LIU Lidia H., KARL Rebecca E., KO Dorothy (a cura di), *The Birth of Chinese Feminisms. Essential Texts in Transnational Theory*, New York: Columbia University Press, 2013.
- LOWENHAUPT TSING Anna, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton: Princeton University Press, 2004.
- LU Carol Yinghua, “Back to Contemporary. One Contemporary Ambition, Many Worlds” in Hans Belting, Jakob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (a cura di), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
- LU Jie, “All Good Things are Frail: Lin Tianmiao in Conversation with Lu Jie”, *Yishu*, vol. 7, n. 6, 2008.
- MA Qiusha, “The Governance of NGOs in China since 1978: How Much Autonomy?”, *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, vol. 31, n. 3, Londra: Sage Publications, 2002.
- MA Yuxin, *Women Journalists and Feminism in China, 1898-1937*, New York: Cambria Press, 2010.
- MAN Eva Kit Wah, *Bodies in China. Aesthetics, Gender, and Politics*, Albany: State University of New York Press, 2016.
- MANNING Kimberley Ens, “Marxist Maternalism, Memory, and the Mobilization of Women in the Great Leap Forward”, *China Review*, vol. 5, n. 1, pp. 83-110, Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 2005.
- MASI Edoarda, *Cento capolavori della letteratura cinese*, Macerata: Quodlibet, 2009.
- MESKIMMON Marsha, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, Londra; New York: Routledge, 2011.
- MESKIMMON Marsha, *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*, Oxon: Routledge, 2003.

- MEZZADRA Sandro, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel mondo globale*, Verona: Ombre Corte, 2008.
- MISSANA Eleonora (a cura di), *Donne si diventa. Antologia del pensiero femminista*, Milano: Feltrinelli, 2014.
- MITTLER Barbara, *A Continuous Revolution. Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012.
- MODUGNO Roberta Adelaide, *Mary Wollstonecraft. Diritti umani e Rivoluzione Francese*, Roma: Rubbettino, 2002.
- MOHANTY Chandra T., *Feminism without Borders. Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Londra: Duke University Press, 2003.
- MOHANTY Chandra T., *Femminismo senza frontiere. Teoria, differenze, conflitti*, a cura di Raffaella Baritono, Verona: Ombre Corte, 2012.
- MOI Toril, *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londra; New York: Routledge, 2002.
- MOLONY Barbara, THEISS Janet, CHOI Hyaewol, *Gender in Modern East Asia. China, Korea, Japan. An Integrated History*, Boulder: Westview Press, 2016.
- MORGAN Robin, *Sisterhood is Global. The International women's movement anthology*, Harmondsworth: Penguin Books, 1984.
- MULVEY Laura, *Visual and other pleasures*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- NOCHLIN Linda, "Why Are There No Great Women Artists?", in Vivian Gornick; Barbara Moran (a cura di), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York: Basic Books, 1971.
- OBUKHOVA Elena, ZUCKERMAN Ezra W., ZHANG Jianyin, "When Politics Froze Fashion: The Effect of the Cultural Revolution on naming in Beijing", *American Journal of Sociology*, vol. 120, n. 2, pp. 555-583, Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- ONO Kazuko, *Chinese Women in a Century of Revolution, 1850-1950*, tr. e cura di Joshua A. Fogel, Stanford: Stanford University Press, 1989.
- PADERNI Paola, "Donne e genere: nuovi percorsi di lettura della Cina contemporanea", *Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"*, n. 60-61, Napoli: Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi, 2000.
- PAN Qing, "Yin Xiuzhen: The Fabric of Change", *Art in America*, New York, settembre 2010.
- PENG Lü, *A History of Art in 20th Century China*, tr. Bruce Gordon Doar, Milano: Charta, 2010.
- PERKINS Dorothy, *Encyclopedia of China. The Essential Reference to China, Its History and Culture*, Londra; New York: Routledge, 1999.
- PERRY Gill, *Difference and excess in contemporary art. The visibility of women's practice*, Oxford: Blackwell, 2003.

- PERRY Gill, *Gender and Art*, New Haven; Londra: Yale University Press with The Open University, 1999.
- PICCONI STELLA Simonetta, SARACENO Chiara (a cura di), *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna: Il Mulino, 1996.
- PICKOWICZ Paul G., SHEN Kuiyi, ZHANG Yingjing, *Liangyou. Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926-1945*, Leiden; Boston: Brill, 2013.
- PILCHER Jane, WHELEHAN Imelda, *Fifty Key Concepts in Gender Studies*, Londra: SAGE Publications, 2004.
- PINOTTI Andrea, SOMAINI Antonio, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino: Einaudi, 2016.
- POLLOCK Griselda, *Vision and difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Londra: Routledge, 2003.
- RECKITT Helena, *Art and Feminism*, Londra: Phaidon Press, 2001.
- REILLY Maura, NOCHLIN Linda (a cura di), *Global feminisms. New directions in contemporary art*, catalogo della mostra (New York, Brooklyn Museum, 23 marzo-1 luglio 2007; Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, 19 settembre-9 dicembre 2007), New York: Merrell, 2017.
- ROBERTS John A. G., *A History of China*, Basingstoke: Macmillan, 1999.
- ROBERTS Rosemary, "Gendering the revolutionary body: Theatrical costume in Cultural Revolution China", *Asian Studies Review*, vol. 30, n. 2, pp. 141-159, Oxford: Taylor and Francis, 2006.
- ROBERTS Rosemary, "Positive women characters in the revolutionary model works of the Chinese Cultural Revolution: an argument against the theory of erasure of gender and sexuality", *Asian Studies Review*, vol. 28, n. 4, pp. 407-422, Oxford: Taylor and Francis, 2004
- ROFEL Lisa, *Other Modernities. Gendered yearnings in China after Socialism*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- ROWBOTHAM Sheila, *Women, Resistance and Revolution*, Harmondsworth: Penguin Books, 1974.
- RUBIN Gayle, "The Traffic in Women. Notes on the Political Economy of Sex", in Linda Nicholson, *The second wave. A reader in feminist theory*, pp. 27-72, New York: Routledge, 1997.
- SABATTINI Mario, SANTANGELO Paolo, *Storia della Cina*, Roma: Laterza, 2005.
- SAID Edward W., *Orientalism*, New York: Pantheon Books, 1978.
- SAMARANI Guido, *La Cina del Novecento. Dalla fine dell'Impero a oggi*, Torino: Einaudi, 2004.
- SAUSMIKAT Nora, "Female autobiographies from the Cultural Revolution", in Frank N. Pieke, Hein Mallee (a cura di), *Internal and International Migration. Chinese perspectives*, pp. 297-314, Richmond: Curzon Press, 1999.

- SCOTT Joan W., *Gender and the Politics of History*, New York: Columbia University Press, 1988.
- SHAMBAUGH David (a cura di), *The Modern Chinese State*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SHENG Vivian K., “Yin Xiuzhen’s fabric cavities: fabricating ‘strange encounters’”, *Sculpture Journal*, vol. 23, n. 3, Hong Kong: The University of Hong Kong, 2014.
- SHENG Vivian K., “Yin Xiuzhen’s Portable Cities: ‘Homemaking’ via Domestic Preservation”, *Third Text*, vol. 35, n. 6, 2021.
- SMITH Bonnie G. (a cura di), *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SPAKOWSKI Nicola, “‘Gender’ Trouble: Feminism in China under the Impact of Western Theory and the Spatialization of Identity”, *Positions*, vol. 19, n. 1, pp. 33-54, Durham: Duke University Press, 2011.
- SPIVAK Gayatri C., *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- STAFUTTI Stefania, SABATTINI Elisa (a cura di), *La Cina al femminile. Il ruolo della donna nella cultura cinese*, “Asia Orientale”, vol. 10, Roma: Aracne, 2013.
- STANTON Elizabeth Cady, *The Woman’s Bible. A Classic Feminist Perspective*, New York: Mineola, 2002, pp. 21-22.
- SUNG Doris, “Reclaiming the Body. Gender Subjectivities in the Performance of He Chengyao”, in Birgit Hopfener, *Negotiating Difference. Chinese Contemporary Art in the Global Context*, Weimar: VDG, 2012.
- TAO Yongbai (a cura di), *Ongoing Women*, Nanchang: JiangXi Art Publishing House, 2008.
- TEO Phyllis, “Modernism and Orientalism. The Ambiguous Nudes of Chinese Artist Pan Yuliang”, *New Zealand Journal of Asian Studies*, vol. 12, n. 2, Christchurch: New Zealand Asia Study Society, 2010.
- THOMAS Taliesin, “Context, Challenge, Conversion: Chinese Feminism via Contemporary Art”, *Yishu*, vol. 14, n. 5, 2015.
- THOMPSON Becky, “Multiracial Feminism. Recasting the Chronology of Second Wave Feminism”, *Feminist Studies*, vol. 28, n. 2, College Park: University of Maryland, 2002.
- VERGINE Lea, *Il corpo come linguaggio. La Body Art e storie simili*, Milano: G. Prearo, 1974.
- VERGINE Lea, *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940. Pitttrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milano: Mazzotta editore, 1980.
- VERGINE Lea, “Body language”, in Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist’s Body*, Hong Kong: Phaidon Press Limited, 2000.

- VOGEL Ezra F., *Deng Xiaoping and the Transformation of China*, Harvard: Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- WANG Meiqin, "Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World", *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 21, n. 1, 2009.
- WANG Ping, *Aching for Beauty: Footbinding in China*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- WANG Robin R., "Dong Zhongshu's Transformation of 'Yin-Yang' Theory and Contesting of Gender Identity", *Philosophy East and West*, vol. 55, n. 2, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
- WANG Shipu, "Review: *The Impossible Nude. Chinese Art and Western Aesthetics* by François Jullien", *China Review International*, vol. 15, n. 2, pp. 234-243, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008.
- WANG Zheng, *Finding Women in the State. A Socialist Feminist Revolution in the People's Republic of China, 1949-1964*, Oakland: University of California Press, 2016.
- WANG Zheng, "Creating a Socialist Feminist Cultural Front: Women of China (1949-1966)", *The China Quarterly*, vol. 204, pp. 827-849, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- WANG Zheng, "State Feminism? Genred and Socialist State Formation in Maoist China", *Feminist Studies*, vol. 31, n. 3, 2005.
- WELLAND Sasha Su-Ling, "What Women Will Have Been. Reassessing Feminist Cultural Production in China. A Review Essay", *Signs*, vol. 31, n. 4, pp. 941-966, Boston: Northeastern University Press, 2006.
- WELLAND Sasha Su-Ling, *Experimental Beijing. Gender and Globalization in Chinese Contemporary Art*, Durham: Duke University Press, 2018.
- WENGLE John L., "Review of *The Body in Pain*, by Elaine Scarry", *Human Ecology*, n. 14, 1986.
- WERNER Chris, QI Ping, PINTZEN Marianne (a cura di), *Die Hälfte des Himmels. Chinesische Künstlerinnen (Half of The Sky)*, catalogo della mostra (Bonn, Frauenmuseum, 10 giugno-4 ottobre 1998), Bonn: Frauenmuseum, 1998.
- WING-CHUNG HO Clara, "The Cultivation of Female Talent: Views on Women's Education in China during the Early and High Qing Periods", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, vol. 38, n. 2, pp. 191-223, Leiden: Brill, 1995.
- WISEMAN, Mary Bittner, LIU Yuedi, *Subversive strategies in contemporary Chinese art*, Leiden; Boston: Brill, 2011.
- WOLF Margery, *Revolution postponed. Women in contemporary China*, Londra: Methuen and Co, 1987.
- WOLF Margery, WITKE Roxanne, *Women in Chinese society*, Stanford: Stanford University Press, 1975.

- WU Hung, *Contemporary Chinese Art. A History 1970s-2000s*, Londra: Thames and Hudson, 2014.
- XIAO Lu, *Dialogue*, tr. Archibald McKenzie, Aberdeen; Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.
- XIN Huang, *The Gender Legacy of the Mao Era: Women's Life Stories in Contemporary China*, Albany: State University of New York Press, 2018.
- XU Hong, "Early 20th-Century Women Painters in Shanghai", in Jo-Anne Birnie Danzker (a cura di), *Shanghai Modern. 1919-1945*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
- XU Hong, "Walking Out of the Abyss: My Feminist Critique," tr. Lee Ambrozy, in Wu Hung (a cura di), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, York: Modern Museum of Art, 2010.
- YANG Wenqi, FEI Yan, "The annihilation of femininity in Mao's China. Gender inequality of sent-down youth during the Cultural Revolution", *China Information*, vol. 31, n. 1, pp. 63-83, New York: Sage Journals, 2017.
- YAO Lingling Amy, "Voyeurism vs Female Solidarity: Women in the Marketplace, Cui Xiuwen's Ladies Room", *Yishu*, vol. 17, n. 4, 2018.
- YOUNG Iris Marion, "House and Home: Feminist Variations on a Theme", in Iris Marion Young (a cura di), *On Female Body Experience: 'Throwing Like a Girl' and Other Essays*, New York: Oxford University Press, 2005.
- YOUNG Marilyn B. (a cura di), *Women in China. Studies in Social Change and Feminism*, "Michigan Papers in Chinese Studies", vol. 15, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1973.
- YU Zhongli, *Translating Feminism in China: Gender, sexuality, and censorship*. Londra, New York: Routledge, 2015.
- ZHANG Ailing, "A Chronicle of Changing Clothes", tr. Andrew F. Jones, in Tina Mai Chen, Paola Zamperini (a cura di), "East Asian Clothing System in the Modern World", *Positions: Asia critique*, vol. 11, n. 2, pp. 427-441, Durham: Duke University Press, 2003.
- ZHANG Yun, *Engendering the Woman Question. Men, Women and Writing in China's Early Periodical Press*, Leiden: Brill, 2020.
- ZHONG Xueping, *Masculinity Besieged? Issues of Modernity and Male Subjectivity in Chinese Literature of the Late Twentieth Century*, Durham; Londra: Duke University Press, 2000.
- ZHU Qi, "We Are All Too Sensitive When It Comes To Awards! Cai Guoqiang And The Copyright Infringement Problems Surrounding Venice's Rent Collection Courtyard (2001)", in Wu Hung, in *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West*, Hong Kong: New Art Media; Londra: Institute of International Visual Arts, 2001, pp. 56-65.

## DOCUMENTI TRATTI DALLA RETE

Anonimo, “China/Avant-Garde”, in *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, 2011, [https://contemporary\\_chinese\\_culture.en-academic.com/125/China\\_Avant-Garde](https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/125/China_Avant-Garde), 28-11-2022.

Anonimo, “Feminist Art Base. Cui Xiuwen”, in Brooklyn Museum, [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist\\_art\\_base/cui-xiuwen](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/cui-xiuwen), 30-12-2022.

Anonimo, “Hou Hanru”, in Maxxi, <https://www.maxxi.art/approfondimento/hou-hanru/>, 05-01-2023.

Anonimo, “L’amore ai tempi dei Mosuo”, in *ChinaFiles*, 17 marzo 2021, <https://www.china-files.com/lamore-ai-tempi-dei-mosuo/>, 04-01-2023.

Anonimo, “Liao Wen”, in *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, 2011, [https://contemporary\\_chinese\\_culture.en-academic.com/441/Liao\\_Wen](https://contemporary_chinese_culture.en-academic.com/441/Liao_Wen), 03-01-2023.

Anonimo, “Lu Jie”, in *Independent Curators International*, 2011, <https://curatorsintl.org/about/collaborators/4685-lu-jie>, 03-01-2023.

Anonimo, “More about Gao Minglu”, 2021, in *Pittsburgh Library*, <https://pitt.libguides.com/c.php?g=497810&p=3408522>, 06-01-2023.

Anonimo, “Qiu Zhijie”, in *Centro Pecci*, <https://centropecci.it/it/autori/zhijie>, 03-01-2023.

*Arts Japan*: <https://it.youinjapan.net/arti/bunraku.php>, 30-12-2022.

*Bald Girls*: <http://www.bald-girls.net/en/genv.asp>, 06-01-2023.

“Betsy Damon Archive: Keepers of the Waters”, in *Asia Art Archive Collection*, 2017, <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/betsy-damon-archive-keepers-of-the-waters-chengdu-and-lhasa>, 04-01-2023; “About Betsy Damon”, in *Keepers of the Water*, <https://www.keepersofthewaters.org/betsy-damon>, 04-01-2023.

BORGONJON David, “Can We Talk about ‘Dialogue’? A Pre-script to Art and China after 1989”, in *Modern Chinese Literature and Culture Resource Center*, dicembre 2017, <https://u.osu.edu/mclc/online-series/borgonjon/>, 13-10-2022.

BORYSEVICZ Mathieu, “Tang Song (1960-2022)”, in *Artforum*, 15 luglio 2022, <https://www.artforum.com/passages/tang-song-1960-2022-88813>, 05-01-2023.

*Bunraku*: <http://www.bunraku.org>.

CARPINELLI Cristina, “Il movimento di liberazione della donna nella Cina di Mao”, in *Noi Donne*, 2008, <https://www.noidonne.org/articoli/il-movimento-di-liberazione-della-donna-nella-cina-di-mao-01594.php>, 25-04-2023.

CAVALUZZO Alexander, “Can Lin Tianmiao Break Free of Gender?”, in *Hyperallergic*, 14 novembre 2012, <https://hyperallergic.com/60151/lin-tianmiao-bound-unbound-asia-society/>, 21-10-2022.

*Centre Pompidou*: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/6KCGgV9>.

- CHAN Hera, “Xiao Lu”, in *Artforum International*, gennaio 2020, <https://www.artforum.com/print/reviews/202001/xiao-lu-81794>, 25-07-2021.
- CIGLIA Simone, “Cai Guo-Qiang”, in *Enciclopedia Italiana*, IX Appendice, 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cai-guo-qiang\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cai-guo-qiang_%28Enciclopedia-Italiana%29/), 03-01-2023.
- COLVILLE Alex, “An artist and her gun in 1989: Xiao Lu’s accidental revolt”, in *The China Project*, 16 marzo 2021, <https://thechinaproject.com/2021/03/16/an-artist-and-her-gun-in-1989-xiao-lus-accidental-revolt/>, 04-01-2023.
- CROOKS Matthew, “Xiao Lu Biography”, in *Ocula*, 2019, <https://ocula.com/artists/xiao-lu/>, 24-07-2021.
- D’ALTO Sonia, “La performance è la sintomatologia del contemporaneo?”, in *Artribune*, 27 novembre 2017, <https://www.artribune.com/arti-performative/2017/11/performance-arte-contemporanea/>, 02-01-2023.
- FERRY Megan, “Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua”, in *Modern Chinese Literature and Culture Resource Center*, gennaio 2005, <https://u.osu.edu/mclc/book-reviews/cinema-and-desire/>, 24-07-2021.
- FITZGERALD Charles Patrick, “Wuhou”, in *Encyclopaedia Britannica*, 23 marzo 2023, <https://www.britannica.com/biography/Wuhou>.
- “Guangzhou Triennial”, in *Biennial Foundation*, 2015, <https://biennialfoundation.org/biennials/guangzhou-triennial/>, 27-12-2022.
- “Marcel Duchamp”, in *Guggenheim Venice*, <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/box-in-a-valise/>, 05-01-2023.
- HaSchult*: <https://www.haschult.de/>.
- “Jia Fangzhou’s Essential Characteristics of Women’s Art”, in *A Forum for the Arts of Contemporary Chinese Women*, <https://worldchambers.wordpress.com/2009/06/04/116/>.
- JuanXu curator*: <https://www.juanxucurator.com/about.html>, 05-01-2023.
- LEE Sook-Kyung, “Xiao Lu. Dialogue”, in *Tate Modern*, 2017, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/xiao-dialogue-t15540>, 21-12-2022.
- LI Xiaonan, “Yin Xiuzhen: Second Skin”, in *Leap*, n. 3, 2010, <http://www.leapleapleap.com/2010/06/yin-xiuzhen-second-skin/>, 29-12-2022.
- LI Xinmo, “Reinterpreting Xiao Lu”, in *Juan Xuan Curator*, 14 novembre 2011, <https://www.juanxucurator.com/xiao-lu.html>, 24-07-2021.
- LIN Nancy P., “Interview with Lin Tianmiao”, tr. Greg Young, in *The Allure of Matter*, 2019, <https://theallureofmatter.org/artists/lin-tianmiao/>, 06-01-2023.

“Lin Tianmiao. Badges, October 25-December 15, 2012”, in *Galerie Lelong*, 2012, <https://www.galerielelong.com/exhibitions/lin-tianmiao/installation-views?view=slider#5>, 03-03-2022.

MAERKLE Andrew, “The Long March Project: Backward progress”, in *ArtAsia Pacific*, vol. 56, 2007, <http://li367-91.members.linode.com/Magazine/56/TheLongMarchProjectBackwardProgress>, 17-09-2021.

MASSERA Laura, “Ding Ling, una femminista in lotta nella RPC”, in *L'Altro Femminile*, 2021, <https://www.laltrofemminile.it/2021/06/05/ding-ling-una-femminista-in-lotta-nella-repubblica-popolare-cinese/>, 04-01-2023.

MCKENNA Amy, “Cixi”, in *Encyclopaedia Britannica*, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Cixi>, 23-04-2023.

MERLIN Monica, “Gender in Chinese Contemporary Art”, in *Tate Research Centre Asia*, 22 febbraio 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/event-report-gender-chinese-contemporary-art>, 10-05-2023.

MERLIN Monica, “Women Artists in Contemporary China. Cui Xiuwen”, in *Tate Research Centre Asia*, 20 marzo 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/cui-xiuwen>, 05-05-2021.

MERLIN Monica, “Women Artists in Contemporary China. He Chengyao”, in *Tate Research Centre Asia*, 21 febbraio 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu>, 24-07-2021.

MERLIN Monica, “Women Artists in Contemporary China. Xiao Lu”, in *Tate Research Centre Asia*, 21 febbraio 2018, <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/xiao-lu>, 24-07-2021.

MING Dongchao, “Translation as Crossing Borders: A Case Study of the Translations of the Word ‘Feminism’ into Chinese by the CSWS”, in *Transversal texts*, <https://transversal.at/transversal/1107/min/en>, 04-05-2023.

NAIR Shradda, “Lin Tianmiao discusses ‘The Proliferation of Thread Winding’ at exhibition 2020+”, in *Stir World*, 3 ottobre 2020, <https://www.stirworld.com/see-features-lin-tianmiao-discusses-the-proliferation-of-thread-winding-at-exhibition-2020>, 02-01-2022.

“Ode To Art. Cui Xiuwen on Existential Emptiness”, *YouTube*, 23 settembre 2010, video, 7:31, <https://www.youtube.com/watch?v=buqLwYt5WEM>, 06-01-2023.

RIGOLO Pietro, “Harald Szeemann”, in *Enciclopedia Italiana*, IX Appendice, 2015, [https://www.treccani.it/enciclopedia/harald-szeemann\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/harald-szeemann_%28Enciclopedia-Italiana%29/), 03-01-2023.

ROBERTS Claire, “Conversation with Xiao Lu”, in *Xiao Lu Art*, 8 novembre 2011, <http://www.xiaoluart.com/index.php?c=show&id=81>, 03-09-2021.

ROSSIGNOLI Annachiara, Xiang Jing e le 'persone in sospenso'. Il femminismo attraverso le lenti dell'arte contemporanea cinese, in *Archivio istituzionale ad accesso aperto Università Ca' Foscari di Venezia*, <http://hdl.handle.net/10579/21563>.

SOMERS COCKS Anna, "1.3 billion Chinese people, but still not many substantial collectors of Chinese contemporary art", in *The Art Newspaper*, 1 maggio 2007, <https://www.theartnewspaper.com/2007/05/01/13-billion-chinese-people-but-still-not-many-substantial-collectors-of-chinese-contemporary-art>, 25-04-2023.

SOUTHERLAND Daniel, "China's Dada Shock," *The Washington Post*, 13 febbraio 2019, cit. in Jean Wong, "History in the Making, But Who's Counting? A Critical Analysis of Dialogue by Xiao Lu", in *Post Moma*, 7 novembre 2019, <https://post.moma.org/xiao-lu-dialogue/>, 28-12-2022.

SHEN Yifei, "Feminism in China. An Analysis of Advocates, Debates and Strategies", in *Friedrich Ebert Stiftung in Asia*, 2016, <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/china/12947.pdf>, 18-02-2020.

"Song Dong Biography", in *Ocula*, 2021, <https://ocula.com/artists/song-dong/>, 06-01-2023.

STORR Robert, "Prince of Tides: Venice '99", in *Artforum*, vol. 37, n. 9, maggio 1999, <https://www.artforum.com/print/199905/prince-of-tides-venice-99-32299>, 19-12-2022.

TAI Mikala, ROBERTS Claire, XU Hong, "Xiao Lu: Impossible Dialogue", in *4A Centre for Contemporary Asian Art*, 2019, <https://4a.com.au/exhibitions/xiao-lu-impossible-dialogue-xiao-lu-yu-mo>, 03-01-2023.

TAN Monica, "Chinese artist makes waves, and ice, to highlight environmental pollution", in *The Guardian*, 19 giugno 2014, <https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/jun/19/chinese-artist-makes-waves-and-ice-to-highlight-environmental-pollution>, 04-01-2023.

TATLOW Didi Kirsten, "'She. Herself. Naked': The Art of He Chengyao", in *The New York Times*, 20 gennaio 2014, <https://archive.nytimes.com/sinosphere.blogs.nytimes.com/2014/01/20/she-herself-naked-the-art-of-he-chengyao/>, 04-04-2021.

"Thread Winding by Lin Tianmiao", in *Luxuo*, 29 settembre 2014, <https://www.luxuo.com/culture/art/thread-winding-by-lin-tian-miao.html>, 03-03-2022.

TRAN Melanie, "Harald Szeemann's 'Project Files'", in *Getty Edu*, 31 maggio 2013, <https://blogs.getty.edu/iris/treasures-from-the-vault-harald-szeemanns-project-files/>, 20-12-2022.

WAN Katy, "Yin Xiuzhen. Weapons 2003-7", in *Tate Modern*, luglio 2017, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/yin-weapon-t15249>, 29-12-2022.

WANG Lin, YE Yongqing, "Chinese Art and the Market in the 1990s", in *Moma*, <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/intnlprograms>.

WEI Lilly, "Cui Xiuwen obituary", in *Studio International*, 5 agosto 2018, <https://www.studiointernational.com/index.php/cui-xiuwen-obituary>, 22-10-2022.

WONG Mimi, “A Bite of Everywhere: Song Dong’s Eating the City”, in *Art Asia Pacific*, 8 novembre 2017, <https://artasiapacific.com/ideas/a-bite-of-everywhere-song-dong-s-eating-the-city>, 03-01-2023.

WU Hung, “Yin Xiuzhen. Dress Box”, in *M+ Magazine*, 30 novembre 2021, <https://www.mplus.org.hk/en/magazine/yin-xiuzhen-dress-box/>, 04-01-2023.

WU Angela Xiao, “The Making of ‘Made-in-China Feminism’”, in *Sixth Tone*, 2019, <https://www.sixthtone.com/news/1004744>, 01-05-2023.

YIN Xiuzhen, “About Clothes”, in *ibid.*, p. 37; YIN Xiuzhen, “Each piece of clothing brings with it the wearer’s spirit”, in *UBS Art Collection*, 2021, <https://www.ubs.com/global/en/our-firm/art/2021/wearers-spirit>, 04-01-2023.