

中国

ISSN 2785-423X

171

ANNO XLVIII - N.3

Mondo Cinese

Rivista di Studi sulla Cina Contemporanea

della Fondazione Italia Cina

BONINO • BRIGADOI COLOGNA • FATIGUSO • FENG •
FORMICHELLA • FRANK • LAMBERTI • SAMARANI • XIAO

Mondo Cinese

Rivista di Studi sulla Cina Contemporanea

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanni Andornino, Università di Torino e T.wai

Francesco Boggio Ferraris, Fondazione Italia Cina

Daniele Brigadoi Cologna, Università degli Studi dell'Insubria

Clara Bulfoni, Università degli Studi di Milano

Renzo Cavalieri, Università Ca' Foscari di Venezia – Coordinatore Comitato Scientifico

Angelo Corti Pedruzzi, Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo

Davide Cucino, Camera di Commercio Europea in Cina, Presidente Emerito

Laura De Giorgi, Università Ca' Foscari di Venezia

Plinio Innocenzi, Università degli Studi di Sassari

Alessandra Lavagnino, Università degli Studi di Milano

Federico Masini, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Marina Miranda, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Giuliano Noci, Politecnico di Milano

Giorgio Prodi, Università di Ferrara

Guido Samarani, Università Ca' Foscari di Venezia

Francesca Spigarelli, Università di Macerata

Mondo Cinese

中国

Mondo Cinese

Rivista di Studi sulla Cina Contemporanea
della Fondazione Italia Cina

BONINO • BRIGADOI COLOGNA • FATIGUSO • FENG •
FORMICHELLA • FRANK • LAMBERTI • SAMARANI • XIAO

Mondo Cinese

Rivista di Studi sulla Cina Contemporanea
della Fondazione Italia Cina

Numero 171, ANNO XLVIII – N. 3
Rivista trimestrale
Copyright 2021 © Fondazione Italia Cina

Editore

FONDAZIONE ITALIA CINA

Via Clerici 5
20121 Milano
Tel +39 02 72000000
info@italychina.org
www.italychina.org

In collaborazione con:



Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo
www.istitutoitalocinese.org

La Rivista è diffusa anche all'interno del network della Camera di Commercio Italo Cinese

Rivista fondata dal Senatore Vittorino Colombo nel 1973

Direttore Responsabile

Rita Fatiguso

Direttore Editoriale

Pier Francesco Fumagalli

COMITATO DI REDAZIONE

Maria Rosa Azzolina, Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo
Francesca Bonati, Fondazione Italia Cina
Alessandro Zadro, Fondazione Italia Cina

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 193 del 5-5-1973

Progetto grafico e impaginazione: Stabilimento Tipografico Pliniana

Revisione redazionale: Francesca Bonati

Questa rivista si avvale del sistema di double blind peer review

È consentita la riproduzione parziale di singoli testi purché se ne citi la fonte. La Fondazione Italia Cina garantisce la massima riservatezza dei dati raccolti per la spedizione di "Mondo Cinese". Ai sensi dell'art. 13 della legge 675 del 31/12/1996 i dati potranno essere distrutti, su richiesta a "Fondazione Italia Cina", Via Clerici, 5 - 20121 Milano.

Sommario

INTRODUZIONE

- 9 Maria Rosa AZZOLINA
- 13 Direttore Responsabile Rita FATIGUSO
- 15 Direttore Editoriale Pier Francesco FUMAGALLI

- 17 **Premio Mondo Cinese**

IL TEMA

- 21 Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo
Hou Hanru al MAXXI di Roma: quando il museo diventa “globale”
- 27 Federica LAMBERTI
INTERVISTA / Hou Hanru, Direttore artistico del Museo MAXXI di Roma, critico e curatore d’arte
- 33 Federica LAMBERTI
INTERVISTA / Francesca Alfano Miglietti, teorico e critico d’arte
- 43 Caterina FENG
Il CAFA Art Museum: internazionalità e tradizione in un museo d’arte contemporanea all’avanguardia
- 51 XIAO Feige
Chengdu, una nuova città dell’arte in Cina. L’apertura del nuovo grande museo d’arte contemporanea di Chengdu
- 57 Isabelle FRANK
M+ opens to the world
- 63 Direzione Creativa di Simon Ma
La pratica artistica di Simon Ma: acqua, aria e terra nelle opere di un artista “crossover”

LE IDEE

- 75 Gabriella BONINO
Il Patrimonio Culturale Immateriale di Rui'an, vettore di sinergie per un futuro condiviso
- 81 Guido SAMARANI
La Cina e l'invasione russa dell'Ucraina
- 85 Laura FORMICHELLA
La disciplina normativa sulla protezione dei dati e delle informazioni personali in Cina: emersione di un nuovo paradigma nel contesto internazionale
- 95 Rita FATIGUSO
INTERVISTA / Gianluca Mirante, Direttore dell'HKTDC

LE RECENSIONI

- 101 Rita FATIGUSO
Cina, l'irresistibile ascesa (Alberto Bradanini)
- 103 Daniele BRIGADOI COLOGNA
La Macchina Zero. Mario Tchou e il primo computer Olivetti (Ciaj Rocchi e Matteo Demonte)

Introduzione

Per l'arte in Cina, sono questi anni di grande fermento e svolta che la vedono affermarsi sempre di più a livello internazionale.

Nella Cina continentale sono stati inaugurati diversi musei dedicati alle arti visive e alla creatività contemporanea nell'ultimo decennio e molti altri apriranno le loro porte negli anni a seguire. L'aumento dell'interesse nelle arti visive in Cina è testimoniato anche dal successo crescente di artisti cinesi e del loro riconoscimento a livello internazionale, come dimostra la loro presenza sempre più massiccia in musei e manifestazioni di tutto il mondo e i numeri sempre più strabilianti a cui vengono battute in asta opere di artisti cinesi.

La capitale dell'arte per eccellenza in Cina, ma potremmo dire nell'Asia tutta, per vivacità, dinamismo e interesse dell'offerta artistica, è sicuramente Hong Kong. Sulla ricerca e la sperimentazione artistica e culturale, il collezionismo e la fervente attività delle sempre più numerose gallerie internazionali, il mondo dell'arte a Hong Kong corre molto più veloce che nel resto del continente asiatico. Un anno simbolo, che può sancire l'inizio della crescita di Hong Kong come "luogo dell'arte", è sicuramente il 2013: anno della prima edizione di Art Basel Hong Kong. Inaugurare lì un'edizione della celebre fiera d'arte è stato fondamentale per rendere Hong Kong la casa delle maggiori famiglie di collezionisti d'arte al mondo, agevolati anche da una serie di facilitazioni economiche riservate allo statuto speciale della penisola, non previste nel resto della Cina continentale, che anzi, come noto, prevede un'elevata tassazione sui beni di lusso.

Non sorprende che le principali case d'asta del mondo, quali Christie's e Sotheby's, abbiano stabilito lì una propria sede, consolidandone l'immagine di punto di riferimento del collezionismo d'arte. I record stabiliti nelle ultime battute d'asta a Hong Kong hanno contribuito anche al rilancio di giovani artisti cinesi sul mercato internazionale: basti pensare al fenomeno straordinario di Zen Fanzhi, artista cinese che attualmente vive e lavora a Pechino e che negli ultimi anni ha visto esplodere il suo riconoscimento artistico a livello internazionale grazie agli straordinari risultati battuti alle aste di Hong Kong: già nel maggio 2008, quando Christie's Hong Kong ha inaugurato l'asta serale di arte contemporanea asiatica, la sua *Mask Series No. 6*, è stata venduta per circa 10 milioni di dollari americani. Ma il vero record viene battuto nell'ottobre 2013, suscitando il clamore internazionale: la provocatoria opera *The Last Supper* di Zeng Fanzhi viene venduta per 23,3 milioni di dollari americani all'asta di Sotheby's Hong Kong tenutasi in occasione dell'Asian Contemporary 40th Anniversary Sale. Le sue opere continuano a suscitare sempre di più l'attenzione dei principali musei del mondo e a essere oggetto del desiderio dei collezionisti, rendendolo uno degli artisti cinesi più importanti e noti in assoluto.

Ma Hong Kong non è solo gallerie, case d'asta e fiere d'arte: i musei e le fondazioni culturali sono numerosissime. Molto importante dal 2019 in poi anche la collaborazione con i musei italiani quali la Pinacoteca Ambrosiana di Milano che nel settembre 2019 ha

portato per la prima volta dodici disegni originali di Leonardo da Vinci al City U Art Gallery Museum e Hong Kong Art Museum, istituzione che ha sempre proposto una programmazione di spessore internazionale, e che dopo la riapertura in seguito alla lunga operazione di restauro, ha ospitato una mostra con i capolavori delle Gallerie degli Uffizi dall'ottobre 2020.

E il fermento non sembra rallentare: nella zona di Kowloon è stato inaugurato un grande centro culturale, che comprende spazi polifunzionali, un teatro e un museo d'arte, l'M+, inaugurato nell'autunno del 2021 dopo una lunga e trepidante attesa. Ce ne parla nelle pagine che seguono Isabelle Frank, direttrice della Indra and Harry Banga Gallery presso la City University of Hong Kong, che ha presenziato all'inaugurazione e ha condiviso con noi le sue preziose impressioni su questo nuovo e importante museo.

Bisogna però sottolineare che Pechino resta comunque un riferimento fondamentale e di grande interesse per il mondo dell'arte asiatico, nonché culla della cultura storica del paese. Basti pensare all'Art District 798 di Pechino, oggi punto di riferimento per le gallerie d'arte contemporanea internazionali e per gli studi d'artista, che ha visto ad esempio l'apertura di un centro di eccellenza europeo UCCA (Ullens Center for Contemporary Art), di Galleria Continua (Galleria d'Arte Italiana) aprire una sede e molti altri.

Anche se la capitale del paese non raggiunge i numeri di cui vanta Hong Kong negli ultimi anni, questa resta la meta preferita per gli artisti cinesi che operano e lavorano in Cina e lo specchio della cultura antica e moderna del paese.

Per questo numero di Mondo Cinese abbiamo chiesto a Caterina Feng Jiao, curatrice e critica d'arte cinese di base a Pechino, di raccontarci delle mostre in corso al CAFA, il primo museo d'arte costruito dopo la nascita della Repubblica Popolare Cinese. Il CAFA Art Museum è un museo d'arte moderna e contemporanea dall'importanza internazionale, che sorge all'interno del campus dell'Accademia di Belle Arti di Pechino, recentemente ampliata con la nuova struttura architettonica votata proprio ad ospitare il museo d'arte che è considerato oggi uno dei musei principali di tutta la Cina. In questo caso ci troviamo di fronte a un museo che fa dei ponti tra il presente e il passato uno dei suoi punti di forza, con una programmazione che mostra le più recenti espressioni artistiche cinesi senza rinunciare ai riferimenti alla tradizione artistica e pittorica che la cultura cinese porta con sé. Sorgendo all'interno dell'Accademia è un museo aperto alla sperimentazione, offrendo numerosi workshop, laboratori e costituendosi come luogo di studio e ricerca per gli studenti che lo frequentano quotidianamente.

Per offrire un quadro quanto più possibile completo della straordinaria effervescenza delle arti visive in Cina negli ultimi anni, nelle pagine che seguono si parlerà anche di quella che è una delle più recenti metropoli cinesi che sta cercando di conquistare un posto in prima fila tra le capitali internazionali dell'arte: la città di Chengdu, capoluogo della provincia del Sichuan. La città, uno dei più importanti centri economici del paese in quanto punto nevralgico nei trasporti e delle comunicazioni del paese, ha inaugurato diversi centri culturali negli ultimi anni, puntando sempre di più sul turismo crescente e sul voler abilitare la propria immagine di metropoli artistica e culturale.

L'articolo della vicedirettrice del Tianfu Art Museum nuovissimo museo d'arte contemporanea inaugurato a Chengdu, Xiao Feige, ci racconta la mission del nuovo centro artistico e l'evoluzione della scena culturale nella metropoli a sud est della Cina porta privilegiata

per il Tibet e sede di numerose minoranze etniche cinesi che arricchiscono con le loro tradizioni l'arte locale.

La dinamicità creativa che coinvolge la Cina negli ultimi anni non si riflette solo sul territorio nazionale, ma in tutto il mondo, come dimostra il crescente riconoscimento a livello internazionale di artisti cinesi, come Simon Ma, figura trasversale che opera al confine tra arti visive, musica e design, della cui arte ed esperienza in occidente ci racconta il team della sua direzione artistica in uno dei contributi che costituiscono il Tema di questo numero di Mondo Cinese.

Le due interviste che completano la sezione principale di questa pubblicazione sono rivolte a Hou Hanru, Direttore artistico del Museo MAXXI di Roma, critico e curatore d'arte di origine cinese con una grande esperienza internazionale, e a Francesca Alfano Miglietti, teorica e critica d'arte e curatrice della mostra unica nel suo genere, ora terminata, a Palazzo Reale a Milano *Corpus Domini. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima*. Sia nella mostra di Palazzo Reale, che in quella in corso al MAXXI al momento dell'intervista, erano presenti artisti cinesi: nel primo caso, all'interno di una mostra collettiva, nel secondo caso l'artista di Pechino Cao Fei è protagonista di una mostra personale nella Galleria 5 del museo MAXXI di Roma. Le due interviste offrono numerosi spunti di riflessione sulla dicotomia "arte occidentale – arte asiatica" dimostrando come tali confini siano oggi quasi impercettibili, se non del tutto superati, e come l'arte visiva, nelle sue molteplici forme ed espressioni sia un linguaggio universale, capace di esprimere visioni e sensazioni di un sentire comune nella società globale attuale.

L'arte, in Occidente, in Oriente e in ogni luogo del mondo, in ogni sua forma ma in particolare quella visiva, si dimostra sempre e comunque strumento di dialogo tra culture, manifestazione di un sentire comune e collante tra gli esseri umani. ■

Maria Rosa Azzolina
Direttrice dell'Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo

Questo numero di Mondo Cinese continua il suo viaggio in un contesto globale radicalmente mutato, non solo dalla pandemia, ma anche dalla guerra. La Cina, seconda potenza mondiale, affronta rischi interni ed esterni particolarmente difficili, perfino più duri del passato recente. Occuparsi del futuro costruito nel presente ha portato Mondo Cinese ad occuparsi di arte e cultura e di come questi *asset* intangibili possono cambiare il mondo e anche l'economia grazie alla resilienza tipica di tutto ciò che tocca le corde più profonde dell'essere umano.

Finanza, salute, arte. In sequenza sono questi i temi affrontati grazie agli interventi apripista di ogni numero. Dopo Giovanni Tria e Massimo Galli, questa volta Mondo Cinese si affida alle parole e ai concetti del direttore del Maxxi di Roma, Hou Hanru.

Perché l'arte e la bellezza possono fare la differenza. ■

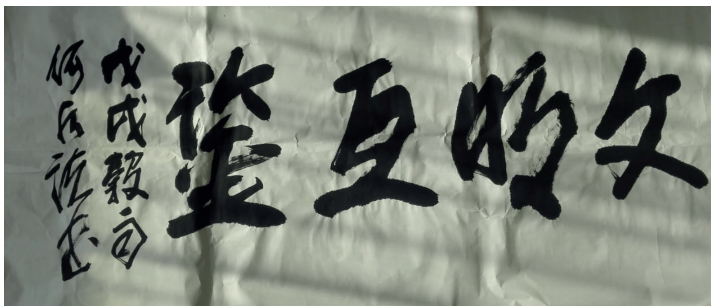
Rita Fatiguso
Direttore Responsabile

Con l'intento di raccontare storie e memorie in dialogo tra passato e futuro, tra *Shoà* e sfide etico-sociali che connettono arti e società, i grandi Musei che vengono presi in esame in questo numero di "Mondo Cinese" costituiscono un'altra declinazione di queste grandi Vie del *Dao*, oggi più che mai "laboratori di pensiero, per produrre idee, mappe del mondo, categorie, concetti e immagini" (Hou Hanru).

Le vie delle arti sono anche vie di dialogo e pace. Le grandi rotte marittime e gli itinerari terrestri tra Persia e Turkestan, India ed Africa, percorse da Xuan Zang, Marco Polo, Ibn Battuta, Beniamin da Tudela, Zheng He anticipatori di reti globali, oggi anche per vie aeree e cibernetiche tracciano percorsi di solidarietà inclusive nel segno di 一带一路 (*Yi dai yi lu*) o "Intrecci di rotte e strade" condivisibili e universali, secondo il programma del Presidente Xi Jinping.

Persino nelle esperienze più dure del 2020, durante la pandemia da Covid-19, la solidarietà tra Cina e Italia si è espressa in forme commoventi ed efficaci di aiuto reciproco. Milano ha sempre rivolto la mente, il cuore, lo sguardo e i commerci verso Levante: in età imperiale mirando da Porta Romana a Ravenna e Costantinopoli, nel medioevo da Porta Venezia alla Serenissima e a Gerusalemme, alle soglie dell'età moderna da Porta Genova attraverso Lisbona e Macao al "Fiore della Cina" o 中华, ed oggi guardando a Shanghai, città gemellata e unita dalle recenti esperienze di Expo 2010-2015.

Nell'aprile 2018 una delegazione milanese guidata dalla Vice Sindaca per l'area metropolitana di Milano, Architetto Arianna Censi, con la cooperazione dell'Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo, dell'Associazione Provinciale del Zhejiang per gli scambi culturali internazionali, del Comune di Hangzhou, dell'Università e del Comune di Wenzhou ha visitato il Zhejiang allo scopo d'incrementare gli scambi culturali tra il "triangolo d'oro" dello sviluppo cinese con Hangzhou, Wenzhou e Ningbo, e l'area dell'Italia settentrionale tra Venezia, Torino, Brescia e Bologna. Durante la visita in Hangzhou all'Accademia d'Arte *Bao Hua Lou* il Fondatore e direttore He Shuifa ha donato alla Vice Sindaca la sua calligrafia "文明互鉴" (*Wenming Hujian* – "Riflessi reciproci di civiltà su antichi specchi d'oro") quale auspicio simbolico:



Oggi queste relazioni culturali, scientifiche, economiche, religiose si stanno rinnovando e intensificando. Un dialogo tra umanesimi europeo e cinese, entro una prospettiva di respiro globale, si alimenta del contributo specifico delle tradizioni artistiche, scientifiche, culturali e spirituali italiane, arricchendo le relazioni con la Cina, e sembra destinato a crescere nei prossimi decenni. A Leonardo da Vinci ed al *Codice Atlantico* sono state dedicate in oriente varie mostre dal 2008 al 2019 partendo da Gerusalemme, Tokyo, Singapore, Beijing e Hong Kong. Vittorio Volpi, nel suo saggio *Voci dall'Asia "vista con i miei occhi"* (Milano, 2019) invitava a volgere uno sguardo al futuro verso cinque aree culturali asiatiche: Cina, Russia, Centro Asia, Coree e Giappone. Un ruolo primario, in questo panorama, è riconosciuto da Volpi alla Cina, dal punto di vista delle strutture economiche, delle strategie geopolitiche e del progresso sociale. Accanto alla Cina, altri attori principali emergono quali India, Africa, Russia e America Latina, rispetto ai quali l'area euro-atlantica potrebbe rinsaldare le proprie radici plurali, realizzando un regionalismo federale, solidale aperto e inclusivo, superando derive nazionaliste e populiste.

Mai come oggi, nel mezzo di crisi collegate con la sostenibilità dell'ecosistema, con la pandemia, la sindemia, e ora la "*polemodemia*" (dal greco πόλεμος, 'guerra'), appare necessario ed urgente che le risorse della scienza, della società, dell'etica, della politica, delle arti, delle religioni e delle filosofie si uniscano a creare una catena di solidarietà e di sinergia per il bene comune. Come avvenne nel 1955 alla conferenza di Bandung che vide protagonisti, accanto a Mao Zedong e Zhou Enlai, altre forti personalità quali Nehru, Sukarno e Nasser, la pace e il benessere richiedono coraggio e utopia, sogni di artisti e pragmaticità di statisti, dialogo e fiducia, per contribuire così al superamento di crisi come l'attuale tragica guerra fratricida in Ucraina, alla quale contrapporre una rinnovata e più intensa cooperazione mondiale. ■

Pier Francesco Fumagalli
Direttore Editoriale

Premio Mondo Cinese

Con cadenza biennale verrà conferito un “Premio Mondo Cinese” all’autore di uno degli articoli giudicato più significativo sotto il profilo scientifico.

Le linee guida per il conferimento seguiranno i seguenti criteri:

Candidati

1. L’autore dovrà avere età pari o inferiore ai 35 anni
2. L’articolo dovrà essere già stato pubblicato su un numero di Mondo Cinese dell’ultimo biennio di riferimento
3. L’autore non dovrà avere già ottenuto lo stesso premio in passato

Composizione della Giuria

1. Sono membri della Giuria tre accademici di chiara fama designati dal Presidente della Fondazione Italia Cina su proposta del Comitato Scientifico
2. La Giuria è presieduta dal Presidente della Fondazione Italia Cina

Il tema

Hou Hanru al MAXXI di Roma: quando il museo diventa “globale”

ISTITUTO ITALO CINESE VITTORINO COLOMBO

In this interview, Hou Hanru, who has been managing the Museum since 2013, after an international career at the helm of museums and institutions in Asia, America and Europe presents his vision of the artistic director of MAXXI Museum in Rome. To present at its best the work he did at MAXXI, his concept of a urban museum and the dissemination of culture, the contribution consists of an extract from an interview on the 2021 exhibition that covered the first ten years of the Museum's opening, and of another short interview, specially formulated for this issue of Mondo Cinese, about the exhibition in display in spring 2022 dedicated to the Chinese artist Cao Fei.

Il Museo MAXXI segna un punto di svolta nella museologia italiana, questo è infatti il primo museo nazionale italiano dedicato all'arte contemporanea. Il progetto architettonico è frutto del genio di Zaha Hadid, e si caratterizza per le forme innovative e spettacolari, ancora più di impatto se si considera che sorge in una città internazionalmente nota all'immaginario collettivo come culla dell'antico e del classico. L'opera architettonica del MAXXI in Italia assume inoltre particolare rilievo nel contesto museale, dal momento in cui di rado nel nostro paese si edificano nuovi musei dal nulla, con architetture spettacolari e appositamente pensate, come accade di frequente nel resto del mondo, ma si tende a riqualificare, ristrutturare e adattare edifici già esistenti, rendendoli musei e istituzioni culturali.

Nel caso del MAXXI ci troviamo di fronte a un grande campus della cultura, non solamente a un museo: un luogo di produzione e creatività dedicato a tutti i linguaggi del contemporaneo. Oltre a esporre parte delle opere della collezione permanente a rotazione, il MAXXI presenta mostre d'arte, di design, di architettura, di fotografia, ospita progetti di cinema, di musica, di moda, di teatro, di danza, *lectures*, conferenze... possiamo definirlo come uno spazio aperto, un enorme laboratorio e piattaforma di scambi di idee e creatività. Ed era proprio ciò di cui l'Italia aveva bisogno, e in particolare la città di Roma: un luogo di sperimentazione, che connette direttamente l'arte e i cittadini, aperto e plurale.

Dal 2013, Hou Hanru è il Direttore artistico del museo: il suo approccio ha reso il MAXXI un museo sperimentale a trecentosessanta gradi, anche nella programmazione, nell'allestimento e nella presentazione delle mostre temporanee.

Hou Hanru è critico e curatore d'arte con alle spalle una solida esperienza internazionale. Nasce in Cina, a Guangzhou, e si laurea all'Accademia di Belle Arti di Pechino. Da quel momento in poi lascerà la Cina e vivrà a lungo tra Parigi e San Francisco, tornando però nel suo paese natale periodicamente, un paese in costante evoluzione come il suo panorama artistico. Hou Hanru ha curato numerose mostre in tutto il mondo e diverse Biennali, oltre ad essere stato consulente in diverse istituzioni internazionali in Europa, in Asia e in America. Di rilievo anche la sua collaborazione con diverse riviste d'arte internazionali, tra cui Flash Art International, Art in America, Art Asia Pacific a dimostrazione di come il suo sguardo internazionale abbia risonanza in tutto il mondo.

Per ripercorrere la storia del MAXXI dalla sua apertura a oggi, le scelte del suo direttore artistico e per celebrare il decennale dell'apertura, il museo ha presentato nel 2021 la mostra *Una Storia per il Futuro. Dieci anni di MAXXI*, una mostra plasmata sui tempi che abbiamo vissuto e che si accompagnava di un denso programma di incontri, conferenze e discussioni online.

In accordo con Hou Hanru, abbiamo deciso di pubblicare un estratto di una sua intervista molto esaustiva sulla mostra sul decennale, pubblicata lo scorso anno da Zero Edizioni, che ci aiuta anche a comprendere la sua visione del MAXXI e della città di Roma.

A questo estratto si aggiunge una breve intervista a cura dell'Istituto Italo Cinese sulla mostra in corso fino al 9 maggio 2022 dedicata all'artista cinese Cao Fei, per la prima volta in Italia, e per la quale un commento esclusivo del curatore non poteva mancare sulle pagine di questo numero. ■

Tavola 1 – *Il MAXXI di Roma*



Fonte: *artribune.com* (<https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2022/02/grande-MAXXI-futuro-museo-roma/>)

Tavola 2 – *Ritratto di Hou Hanru*



Fonte: *MAXXI.art* (<https://www.MAXXI.art/approfondimento/hou-hanru/>)

INTERVISTA / Hou Hanru

Direttore artistico del Museo MAXXI di Roma, critico e curatore d'arte

Pubblichiamo qui un estratto dell'intervista integrale, raccolta ed edita da Zero Edizioni s.r.l., a Hou Hanru il 15 febbraio 2021. L'intervista integrale è disponibile a questo link: <https://zero.eu/it/persona/il-museo-come-organismo-hou-hanru-una-storia-per-il-futuro-dieci-anni-di-MAXXI/> (consultato il 23.02.2022)

Mettiamo le lancette indietro di qualche anno: è il suo primo giorno di lavoro al MAXXI, che ricordi ha?

Sono arrivato nel settembre 2013, dopo aver fatto ad agosto i primi sopralluoghi e aver curato nei mesi ancora precedenti un progetto intitolato *Non basta ricordare* per mostrare la collezione del museo. Ufficialmente ho cominciato a lavorare nel novembre di quello stesso anno. È stato un momento molto importante e anche molto eccitante. Il MAXXI mi ha dato una possibilità incredibile: è un museo molto giovane, così come lo staff, per cui ho sempre goduto di una grande libertà. Prima avevo lavorato per biennali e triennali, ma mai all'interno di una struttura del genere: questa innocenza dell'esperienza è stata fondamentale per capire come un museo possa essere altro rispetto a un semplice sistema di rappresentazione.

Cosa ha pensato la prima volta che ha visto l'edificio?

Che Zaha Hadid avesse fatto una vera follia! Ho pensato che questo fosse un museo "capitalista", "neo liberale" vedevo la fluidità delle sue forme come uno strumento

per consumare le immagini. La struttura è bellissima, ma è un po' come un aeroporto: un luogo in cui non ci si può mai fermare e in cui è difficile guardare una scultura anche solo per trenta secondi. Per me un'opera deve essere guardata in un tempo e in uno spazio, quindi mi sono subito chiesto quale fosse la qualità del guardare del MAXXI. Mi sono ritrovato in una condizione di sfida, generata dalla tensione tra l'impossibilità di fermarsi e la necessità di approfondire l'apprezzamento estetico. Una condizione che però a me piace, perché aiuta a concepire soluzioni nuove e interessanti.

Immagino quindi che l'edificio abbia fortemente influenzato tutti i contenuti che il MAXXI ha ospitato in questi anni. Ad esempio, la performance di inaugurazione realizzata da Shasha Waltz nel 2009 non avrebbe potuto essere concepita altrove.

Sì, assolutamente. Ho pensato da subito che questo fosse un museo con un'altra dimensione di libertà: quella della fluidità e del dialogo tra arte, architettura e contesto urbano. Quindi mi sono chiesto come vivere questa condizione e come farla vivere al pubblico. Ad esempio, con la mostra *Open Museum Open City* abbiamo sfruttato tutto lo spazio del museo, mentre con un approccio totalmente opposto abbiamo portato il MAXXI in strada con un progetto che si chiamava proprio così, *La strada*. Due modi diversi di pensare la trasformazione di un museo: tutto vuoto e tutto pieno; una risposta poetica e una politica. Queste due esposizioni le abbiamo realizzate a distanza di quattro anni l'una dall'altra, ma all'in-

terno di una determinata linea di programmazione, così come abbiamo una linea sul Mediterraneo, che quest'anno si sposterà dai Paesi del sud a quelli del nord con una mostra dedicata all'ex Jugoslavia. Fa tutto parte di un lungo processo di formazione dell'identità: il museo non è un accumulo di cose, un'addizione, ma è qualcosa che cresce sempre.

[...]

Arriviamo quindi alla mostra *Una Storia per il Futuro* e ai primi dieci anni del MAXXI. Cosa è e che cosa rappresenta?

Il percorso di questa esposizione inizia con la “preistoria” del museo: il periodo dal 2000 al 2009, con il cantiere e le mostre prima dell'apertura ufficiale. È una parte molto importante dell'intero progetto espositivo, perché testimonia come precedentemente a una programmazione molto ricca ci sia stato un periodo in cui si è formata la base della collezione. Inoltre, è stato anche un periodo di preparazione mentale per capire e accogliere un grande edificio, che non è venuto fuori all'improvviso, come un extraterrestre. È fondamentale considerare la relazione con il contesto della città: una parte dell'identità del MAXXI deriva dall'essere all'interno di un processo d'avanguardia molto radicale, che coinvolge da decenni l'urbanizzazione del quartiere Flaminio. L'inizio della mostra, oltretutto, coincide con una parte dell'edificio che è ancora quella originale: è come se il progetto vero e proprio fosse un albero e questa la sua radice, c'è una connessione molto fisica e simbolica tra le due parti.

Dopo la “preistoria” inizia quindi il racconto dei primi dieci anni di attività.

Sì, l'idea della mostra è stata proprio quella di creare tre diversi sistemi di racconto. Il primo è “normale”: una *timeline* che va dal

2010 al 2020 in cui sono elencate tutte le mostre, le acquisizioni e gli eventi pubblici ospitati dal MAXXI, alla quale si affiancano una serie di immagini fornite dall'Ansa che riportano, per ogni anno, quindici eventi importanti per l'Italia e per il mondo, costruendo così un racconto parallelo. Poi, ispirandomi ad Aby Warburg e Malraux, ho lavorato quasi un anno per creare una mappa, un atlante che raccontasse attraverso cinque grandi temi la programmazione del museo in relazione al mondo: *Il MAXXI e la Città*, *La Moltitudine*, *Mondi*, *Le Sfide della Realtà* e *Credete nell'Innovazione?*. Questi primi due sistemi si sviluppano lungo uno spazio lineare che è pensato come fosse una strada e gioca sui colori nero e bianco, mentre ai lati si aprono quattro stanze di contenuto e colore diverso: la rossa è dedicata all'archivio, con interviste ad artisti e curatori; la blu è un ambiente immersivo dove sono proiettate le mostre ospitate dal museo; la bianca è una sala lettura; nella stanza gialla, infine, ci sono delle interviste video in cui tutti i membri dello staff espongono la propria visione del museo. Quindi abbiamo un racconto pubblico lineare e poi una narrazione della storia del museo sotto cinque temi, che per me è essenziale per definirne l'identità e il ruolo in questi primi dieci anni così come la visione per il futuro. Abbiamo anche creato un poster – che il pubblico può prendere gratuitamente – dove sono presenti tutti i temi della narrazione: si chiama *The MAXXI DNA* e ci sono tutte le risorse di ispirazione e di pensiero, rappresentate come fossero un codice genetico, un albero che cresce o una costellazione.

È corretto dire che per lei un museo è più simile a un organismo che ad altro?

Sì, assolutamente. Il museo per me è un laboratorio di pensiero che funziona come

una foresta, al cui interno ci sono tutti i processi di generazione di forme di vita e di relazioni. Diventa una macchina che produce idee, mappe del mondo, categorie, concetti e immagini. Poi naturalmente c'è la dimensione della collezione e della conservazione che racconta storie passate e memorie, ma sempre in un modo vivente, dinamico. Il museo è un processo di reinvenzione permanente.

[...]

Per me è fondamentale far capire che non c'è solo un tipo di museo, ma che sono tutti diversi tra loro. Il MAXXI rappresenta una nuova idea in cui architettura e arte sono insieme. L'interazione tra queste due discipline è molto importante perché produce un difetto urbano che cambia il meccanismo, l'identità della creazione artistica. Innanzitutto, mi sono chiesto cosa sia un museo pubblico, cosa voglia dire essere pubblico. Per me è un'ossessione capire come trasformare questo museo in un foro urbano, per cui cerco sempre di pensarlo come una struttura aperta a dibattiti e incontri per presentare le cose più difficili, alternative ed eccezionali, per dare al pubblico la possibilità di confrontarsi con la difficoltà intellettuale, proporgli una sfida. Il dibattito per me non è mai uno scambio facile, ma sempre un conflitto, una contraddizione, un momento di esplosione della diversità. Quindi non è solamente importante focalizzarsi sulla produzione di oggetti belli o sulla collezione di opere importanti, ma capire come mantenere vivo questo dinamismo. Il punto di partenza di questo primo tema è un disegno del MAXXI di Zaha Hadid, un disegno molto semplice che si trasforma non solo in un'architettura radicale, ma diventa un incrocio, lo snodo di un'autostrada. Il museo funziona come un interscambio tra una città vecchia e una città nuova. Il Flaminio

è un quartiere molto interessante perché è una delle prime zone della modernità di Roma: con il Foro Italico costruito prima della Seconda Guerra Mondiale, poi con le Olimpiadi e le opere di Nervi, infine, negli anni Novanta, con l'idea di trasformarlo in una zona di cultura attraverso l'Auditorium, il MAXXI e un museo delle scienze negli spazi delle caserme di Via Guido Reni. Il MAXXI è al centro di questo dinamismo e di questa nuova potenzialità.

[...]

Tornando al percorso espositivo, dopo la città si passa alla moltitudine.

Dopo essermi chiesto che cosa è un museo, mi sono domandato cosa voglia dire essere un museo nazionale. Quindi in questa seconda parte si affronta il tema dell'identità italiana e ho scelto il concetto di moltitudine perché questa nozione, che parte negli anni Settanta e avvia una riflessione ancora oggi valida, è un'invenzione italiana ed esprime al meglio la complessità che c'è dietro la formazione di un'identità. Da questo macrotema nascono poi tanti sotto temi. Ad esempio, c'è l'identità dello spazio italiano e per raccontarla sono partito dalla Piazza d'Italia di New Orleans realizzata da Charles Moore nel 1978, un lavoro fondamentale per tutto il movimento post-modern e alla cui base c'è un insieme di cliché italiani. Poi c'è l'ossessione per il disastro, la bellezza femminile, c'è Roma, la politica con la sua contraddizione tra idealismo e fascismo, il dramma, il paradiso, la morte e l'immortalità. Un artista che lavora molto su questi temi è De Dominicis, e infatti il museo ha inaugurato con una sua mostra. Poi c'è anche una parte dedicata a tutte le personali di artisti italiani ospitate al MAXXI, sia "marginali" che "mainstream": per me è molto importante far capire come la storia possa essere sempre riscritta e

si possa intervenire anche sul potere del discorso. Poi abbiamo considerato l'identità individuale con una lista di "proud to be": orgoglioso di essere donna, povero, anarchico, indipendente, giovane. Il museo è una rappresentazione della molteplicità dell'identità.

Dopo l'Italia arriva il mondo.

Sì, l'idea è che il MAXXI non sia solamente un museo italiano, nazionale, ma un museo globale, del mondo. In dieci anni abbiamo fatto una programmazione che ha tenuto sempre conto di questo aspetto. C'è il Mediterraneo ad esempio, con le mostre dedicate a Beirut, Istanbul, Tel Aviv o all'Africa del Nord; c'è la politica con i suoi conflitti, il tema della città e della trasformazione urbana, che è sempre legata alla trasformazione politica. Ci sono i progetti che il MAXXI ha portato nel mondo e i progetti portati al MAXXI da altri musei del pianeta. A seguire c'è una sezione dedicata a come le nostre mostre abbiano provato a dare risposte alle grandi sfide della contemporaneità. Si inizia con il

Capitalismo, quindi le questioni della condizione del lavoro, della standardizzazione della produzione, il consumismo, la gentrificazione e la democrazia, la crisi politica, il controllo, i conflitti urbani. Poi emergono altri temi ancora come il post-colonialismo, l'ambiente, i diritti, i conflitti del futuro o ancora come gli artisti o i designer diano risposte alle questioni della vita quotidiana, dal gioco alla sessualità fino al modo in cui dirsi addio per sempre! Tutti i progetti contemplan gli aspetti del successo e della resistenza: per noi è sempre importante fare emergere la dimensione del conflitto. La parte finale, *Credete nell'Innovazione?*, riguarda quello in cui crediamo, perché quello in cui crediamo ci aiuta a capire chi siamo. Quindi da una parte abbiamo l'uomo in Dio, ovvero tutti i tentativi di creazione da parte dell'uomo, la questione del *post-human* e dei pericoli che derivano, per esempio, da un'eccessiva sorveglianza della tecnologia. Dall'altra c'è Dio nell'uomo, ovvero i tentativi di resistenza per ritrovare una spiritualità. ■

INTERVISTA / Hou Hanru

Direttore artistico del Museo MAXXI di Roma, critico e curatore d'arte

A cura di **FEDERICA LAMBERTI**

Curatrice per Private Art dei progetti speciali artistici e *art specialist* per l'Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo

Tavola 3 – *Cao Fei, Nova, 2019*



Fonte: cartella stampa della mostra

Dal 16 dicembre 2021 al 9 maggio 2022 è in corso al MAXXI la mostra *Cao Fei. Supernova*, la prima personale italiana della giovane artista cinese. Le opere in mostra sembrano generare un'unica grande installazione multimediale, un percorso interattivo che immerge il visitatore nell'universo dell'artista, dove reale e virtuale, critica e umorismo, sfera pubblica e privata, progresso tecnologico e mutamenti sociali convivono. I video e le opere multimediali esposte aprono ampie riflessioni sui rapidi mutamenti della nostra quotidianità, sull'incertezza del futuro e le conseguenze sociali della pandemia. Ci racconta della poetica alla base del lavoro di Cao Fei e le intenzioni

curatoriali della mostra allestita nella Galleria 5 del MAXXI?

L'intenzione è molto semplice, è una grande e importante artista dei nostri tempi, anche se non è più così giovane! Quando ho iniziato a lavorare con lei era molto giovane, aveva appena vent'anni, ormai la definirei una *mid-career artist*. Qui al MAXXI abbiamo ogni anno una o due mostre di artisti internazionali *mid-career* e queste mostre sono molto importanti per la nostra programmazione.

L'idea di lavorare con Cao Fei – che come lei stessa fa notare è la prima volta che espone in Italia in una mostra personale, a parte la sua partecipazione alla Biennale di Venezia – nasce anche dal fatto che il lavo-

ro di Cao Fei arriva in un momento particolarmente “giusto” e che ha impostato la sua ricerca su alcuni argomenti di particolare rilevanza per i tempi che stiamo vivendo. Avevo già lavorato con lei, durante la creazione dei suoi lavori sulla globalizzazione e sulle condizioni economiche e lavorative che ne conseguono, ma adesso nel suo lavoro è presente una dimensione più storica che è una riflessione sulla modernità mondiale, o meglio, sulla diversità del concetto di modernità a livello globale, che si basa su diversi sistemi di sviluppo.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale il mondo è stato suddiviso in “campi” ben diversi: quello occidentale, quello sovietico, il terzo mondo e così via... Il suo lavoro di ricerca sul quartiere Hongxia di Pechino, dal passato industriale e altamente tecnologizzato, riflette proprio sull’evoluzione storica e sulla necessità di comprendere come l’interpretazione della modernità si manifesti in maniera sempre diversa. La nuova situazione geopolitica è rappresentativa di questa diversità, che passa per i sistemi di valori di ogni cultura, e si riflette anche nel modo in cui utilizziamo la tecnologia, nel suo impatto sulla nostra vita e nel modo in cui progettiamo il futuro.

La creazione del futuro oggi è molto importante per tutti, ma non esiste una sola visione del futuro, ci saranno sempre diverse programmazioni e necessità sociopolitiche dietro. Ad esempio, come emerge anche da questo progetto – si veda tra le altre l’opera *Nova* – la strada del socialismo, sovietico e poi cinese, ha portato a un’altra maniera di pensare il futuro rispetto al modello occidentale. Allo stesso tempo, oggi, anche la visione della parte “occidentale” del mondo è in qualche modo il risultato di questa storia e dell’impatto del socialismo. Inoltre, la modernizzazione in Cina ha anche aperto altre

direzioni, altri modelli verso cui sviluppare la propria visione del futuro.

Troviamo in Cao Fei diverse ricerche ed esplorazioni dei concetti di utopia e distopia, due dimensioni che sono diventate una sorta di risorsa di energia per l’immaginazione di un altro mondo e per sfuggire da una realtà molto meno interessante.

Oltre a ciò, in mostra vi è anche tutta una parte di lavoro che riflette sulle conseguenze mondiali della pandemia da Covid-19, che ha comportato non solo una crisi sociale ma anche una crisi mentale, colpendo psicologicamente tutti noi in maniera personale. Una riflessione molto importante in questo senso è quella sul ruolo del mondo virtuale. Il lavoro di Cao Fei riflette su questo tema già dalle prime opere di vent’anni fa, e oggi ci ritroviamo di fronte queste installazioni che non solo riflettono sui potenziali del mondo, ma sfruttano direttamente la realtà virtuale. Oggi parliamo di metaverso, di virtualità estrema, di virtualizzazione delle esperienze e della realtà... e nelle opere che Cao Fei presenta non vediamo altro che un prolungamento di una stessa visione di futuro che si evolve negli anni: non c’è un solo metaverso, esistono diverse e infinite possibilità di vivere in questa realtà che non esiste.

La decisione di mettere in questa mostra tutte le opere insieme come se fosse un grande cinema immersivo e multischermo, nasce dalla volontà di creare una cacofonia: tutte queste ricerche che parlano insieme, oggi, rimandano a quella che è la nostra situazione esistenziale attuale.

Questo progetto è un enorme progetto *site-specific*, nato appositamente per il MAXXI, che racchiude in sé anche la riflessione su come creare un ponte, una connessione, tra l’interno della Galleria 5 e la vista della città. Per me è questo un

progetto ideale, un test ideale per articolare l'identità del museo, che si definisce come un nuovo tipo di museo urbano: un museo che non lavora solo con arte, architettura, design e urbanismo insieme, ma che funziona come un campo di prova per realizzare alcune situazioni reali della vita, attraverso connessioni estetiche e il confronto tra interno ed esterno e creare un passaggio tra l'istituzione museale e la vita sociale della città.

Credo che la risposta di come sia stata pensata la mostra sia strettamente collegata alla visione del museo stesso.

Cao Fei indaga i rapidi cambiamenti della società, soprattutto attraverso la dimensione dell'abitare, del rapporto tra il singolo e la città, delle trasformazioni delle metropoli cinesi, ma il suo approccio è sempre al confine tra realtà e finzione: i rimandi alle città della Cina contemporanea si inseriscono in scenari utopici, futuristici, di metropoli immaginarie e fantascientifiche. Quanto è rilevante all'interno delle sue opere il legame con la Cina, con la sua cultura, e con i luoghi in cui essa abita e lavora?

Io partirei dal presupposto che non esiste una "cultura cinese", ma piuttosto che Cao Fei si interessa molto ai cambiamenti sociali e culturali che hanno investito in pieno la sua generazione. Negli ultimi decenni si è assistito a un tipo di globalizzazione interna che ha investito sia il singolo che la società: la capacità di Cao Fei di tradurre in arte determinati fenomeni – quali l'urbanizzazione e l'economia industriale immobiliare – è molto importante. L'urbanizzazione e l'economia immobiliare sono tra i simboli più rappresentativi del cambiamento e dell'effetto della globalizzazione intensiva e del capitalismo liberale. Negli ultimi anni siamo però di fronte a una crisi industriale.

Ripercorrendo il lavoro di Cao Fei è evidente come l'artista abbia avvertito tali mutamenti e tale situazione anni fa, quando lavorava al progetto del film *Haze and Fog* (2013), e come abbia intercettato le conseguenze della radicale urbanizzazione che investiva il paese, che ha causato molti problemi di inquinamento. Ma non solo, tale rapidità nell'urbanizzare e industrializzare le metropoli ha comportato un'alienazione sistematica della popolazione in tutto il mondo: a livello internazionale si è registrato un isolamento psicologico diffuso tra i cittadini delle zone altamente urbanizzate e industrializzate. Attraverso questo film Cao Fei ha dato vita a uno scenario estremamente interessante che tocca quasi tutti gli aspetti del fenomeno, con uno sguardo estremamente privato e intimo che ci permette di comprendere come le diverse individualità vivano tale isolamento e alienazione, già prima dell'isolamento dovuto alla pandemia di Covid-19.

Se parliamo di "cultura cinese", c'è in effetti un aspetto molto profondo nel lavoro di Cao Fei che riguarda il ripensare la cultura attraverso la negoziazione di una fantasia per il futuro, per un domani migliore o una situazione ancora più alienante di quella odierna, e in questa tensione tra reale e finzione si genera un'energia estremamente interessante che lascia spazio a un campo di immaginazione in cui l'artista va a intervenire. E dunque, se vogliamo parlare di "cultura" di questa generazione, la si può riconoscere in questo spazio di immaginazione: l'artista usa un linguaggio all'avanguardia che unisce video-arte, cinema, internet, digitale, supporti multimediali, eccetera. Questo è ormai il linguaggio corrente delle nuove generazioni, un linguaggio che riflette un aspetto molto importante nella cultura cinese odierna.

A proposito di legame con la città, vorrei allontanarmi dalla mostra in corso e dedicare l'ultima domanda alla sua esperienza curatoriale internazionale. Il MAXXI è un museo che si pone in dialogo con il territorio circostante e la città di Roma, senza mai rinunciare a uno sguardo globale e un atteggiamento aperto e dialogante con il resto del mondo. Considerata la sua esperienza internazionale, ci racconta le differenze e le impressioni dal suo punto di vista tra i grandi musei dedicati al contemporaneo in Europa, in America e in Asia?

Non credo si possa parlare di differenze tra i grandi musei in America, Europa, Asia perché oggi le diversità di tali istituzioni non sono solo di natura geografica. Non esiste infatti un "tipo" di museo cinese o un "tipo" di museo americano o europeo. Piuttosto ci sono diversi modelli, o diversi livelli, di tipologie museali che coesistono in diversi contesti, contesti che a loro volta coesistono sullo stesso territorio e tale circolazione di modelli e coesistenza è complementare e necessaria.

Un museo come il MAXXI a Roma, che è un museo aperto, sperimentale, rappresenta per me un prototipo di museo che si inserisce nella vita reale. La programmazione ovviamente comprende anche aspetti museali più canonici, come nell'esposizione della collezione permanente o nella presentazione di mostre temporanee più "classiche" e po-

polari. Ma la sfida, l'idea, è proprio quella di creare un meccanismo che faccia convivere insieme tutti questi aspetti del museo. E questo avviene anche con l'introduzione di artisti come Cao Fei, che permettono al MAXXI di continuare a cercare l'evoluzione della sua identità in connessione con altre parti del mondo.

Credo sia comunque importante mantenere uno sguardo e un approccio singolare in questa tendenza alla globalizzazione, che sembra riuscire a standardizzare anche i musei in un'unica visione creando la direzione per un unico modello museale. Come cerchiamo un'identità specifica in tale contesto di capitalismo liberale che coinvolge anche i luoghi della cultura? Lo facciamo attraverso mostre come quella di Cao Fei che ci pongono ogni volta di fronte a una nuova sfida, a uno sforzo di rispondere a questa domanda di identità, attraverso la programmazione di progetti estremamente concreti che, come per questa mostra, ci mettono nella condizione di dover riorganizzare ogni volta lo spazio, sia fisicamente che filosoficamente. E grazie a tale sforzo, arriviamo a costruire una storia del museo estremamente particolare, che era già evidente a tutti con la mostra dello scorso anno *Una Storia per il Futuro* che ripercorreva i primi dieci anni di vita del MAXXI.

Ecco, la nostra risposta è semplicemente di continuare in questa direzione. ■

Tavola 4 – Cao Fei, *Nova*, 2019



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 6 – Cao Fei, *Haze and fog*, 2021



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 5 – Cao Fei, *Isle of Instability*, 2020. Commissioned by Audemars Piguet Contemporary



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 7 – Cao Fei, *The Eternal Wave*, 2020. Courtesy of Acute Art



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 8 – Cao Fei, *RMB City – A Second Life City Planning*, 2007



Fonte: cartella stampa della mostra

INTERVISTA / Francesca Alfano Miglietti

Teorico e critico d'arte

A cura di **FEDERICA LAMBERTI**

Curatrice per Private Art dei progetti speciali artistici e *art specialist* per l'Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo

Francesca Alfano Miglietti è teorico e critico d'arte nonché docente all'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano). Ha curato numerose mostre, rassegne e convegni, oltre ad avere ideato e diretto la rivista Intervallo/Incidenti e la rivista VIRUS Mutations. I suoi principali settori di interesse riguardano il corpo e le sue modificazioni, le nuove tecnologie, il rapporto tra visibile e invisibile come frontiera di nuove poetiche contemporanee e sulle contaminazioni di linguaggi.

Questa intervista si è svolta il 23 novembre 2021 nel cortile di Palazzo Reale a Milano, a pochi metri dall'ingresso della mostra "Corpus Domini exhibition. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima". La mostra riunisce opere d'arte contemporanea di artisti internazionali e di artisti cinesi in esposizione. La curatrice ha condiviso la genesi del progetto e le sue riflessioni sull'arte contemporanea occidentale e orientale, considerando anche come ogni aspetto della nostra vita sia sempre più digitalizzato e virtualizzato.

Partirei con una domanda che non è una domanda, ma più il desiderio di ascoltare direttamente da lei, a pochi passi dalle sale espositive, quella che è l'origine, la premessa, l'intenzione della mostra. È noto che il progetto nasce con Lea Vergine, ma mi piacerebbe comprendere

da lei la genesi intera del progetto e il processo intellettuale che ha portato alla mostra finale.

Questa mostra ha avuto una doppia gestazione. Nella prima gestazione era concepito come un progetto scritto a quattro mani da Lea Vergine e da me, nato perché mi ero accorta che Lea Vergine non aveva mai fatto una mostra sul corpo. E quando le ho chiesto come mai non avesse mai fatto una mostra sul corpo, la sua risposta fu testualmente «nessuno me lo ha mai chiesto» e io le risposi ribattendo «glielo sto chiedendo io». Come conseguenza, ha accettato. Il progetto che avevamo strutturato insieme era relativo a una mostra sul corpo nel Novecento, avrebbe dovuto essere introdotta da *Les Demoiselles d'Avignon*¹ e poi una serie di opere sulle deformazioni corporali: Francis Bacon era ad esempio tra gli artisti selezionati. All'interno della mostra sarebbe stata naturalmente presente la Body Art, ma la Body Art è stata un piccolo episodio nel Novecento: in realtà la mostra iniziava da una prima coscienza di un corpo esterno che esprimeva le deformazioni della psiche, quindi di un corpo interiore... Poi, come succede sempre nelle mostre di Lea Vergine, ci sarebbe stata una sezione dedicata alla danza, una sezione dedicata al cinema, una dedicata alla musica, una dedicata alla letteratura... Nel Novecento anche la musica è spesso ricorsa al cor-

po dei musicisti, come nel caso di John Cage, e allo stesso modo la danza, con questo corpo liberato per primo da Rudolf Nureyev, poi da Pina Bausch ... e via via sino ad ora... Le declinazioni erano dunque molte. Naturalmente in quel progetto a quattro mani la sua impronta sarebbe stata molto riconoscibile, l'impronta di una mostra tipica di Lea Vergine. Io mi sarei occupata soprattutto del periodo successivo, nelle varie arti, dagli anni Novanta del Novecento fino ai giorni nostri. In realtà, la mostra ha avuto una gestazione lunga, ha avuto bisogno di molto tempo prima dell'approvazione e quando il progetto è stato approvato lei non se la sentiva più di affrontare un impegno così faticoso. È stato molto prima dello scoppio della pandemia da Covid-19, lei era già molto fragile e l'idea di una mole di lavoro tanto intensa, "la faceva piangere", per cui ha deciso di abbandonare il progetto. A quel punto, ho informato il Comune dicendo che la mostra non sarebbe stata più realizzata. L'Assessore alla Cultura, così come il direttore di Palazzo Reale, a quel punto, mi hanno proposto di presentare io stessa un progetto, un altro progetto. In quella circostanza ho quindi presentato il progetto della mostra attuale.

È qui che inizia la seconda gestazione, e inizia con un progetto di cui tra l'altro avevo parlato con Lea che riguardava una mostra che non avremmo potuto fare insieme, con un impianto di ricerca ben preciso, uno spostamento teorico: il passaggio dalla Body Art all'Iperrealismo americano.

E questo aspetto è molto evidente a chi visita la mostra. Questo passaggio è anticipato già dal titolo, anzi, dal sottotitolo "Dal corpo glorioso alle rovine

dell'anima", dal corpo vero a quello spettacolarizzato, finto, iperrealista. Ma vi è anche un altro passaggio che diventa via via sempre più evidente durante il percorso di mostra: il confine tra reale e immaginario oggi è ancora più sottile con l'avvento della digitalizzazione, degli schermi che ormai sono diventati un'estensione del nostro corpo...

Ma in realtà quello che è veramente cambiato è proprio questo, cioè il corpo protagonista della Body Art è un corpo vero ed è un corpo fatto soprattutto di materie umorali, mentali, sentimentali. Questi artisti parlavano di sangue, parlavano di sessualità: sono gli anni in cui il pubblico è privato e il privato è pubblico, l'arte non è mai lontana da quello che accade nel reale, nel senso che diventa una sorta di coscienza. Franko B² afferma che gli artisti sono i testimoni di un tempo, non ne sono gli artefici o i politici, ma ne sono i testimoni e quindi segnalano dei pericoli oppure segnalano delle direzioni, degli orizzonti.

Il progetto nasce da questo passaggio: uno dei riferimenti è a Guy Debord e al suo libro *La società dello spettacolo*³, un libro del Sessantotto, ma solo adesso noi vediamo palesemente quanto quelle parole fossero veritiere: non siamo più in grado di distinguere ciò che è vero da ciò che non è vero. Il corpo dello spettacolo non è solamente il corpo umano, ma è il racconto, i punti di interesse, la digitalizzazione, la virtualità, l'isolamento dal mondo. Tutto quello che noi stiamo verificando è possibile vederlo così chiaramente solo adesso, nonostante sia un processo avviato più di cinquanta anni fa.

Per rispondere alla sua domanda io devo il sottotitolo a due persone. La prima persona a cui devo il sottotitolo è Cesare Fullone, mio marito, che mi ha suggerito «Dal

corpo glorioso alle rovine della mente», ovvero il passaggio da un corpo che non è più un corpo mistico, ideale, a un corpo vero, potente, onnipotente, fino alla sua deriva mentale. Quando ne ho parlato con Lea Vergine lei ha trovato il sottotitolo molto bello, ma avrebbe sostituito la parola “mente” con la parola “anima”, che in effetti è una parola che appartiene molto di più al lessico e alla poetica di Lea Vergine. E io l’ho ascoltata.

A proposito di questo, come lei stessa ci ha raccontato, le riflessioni alla base di questo progetto nascono ben prima dello scoppio della pandemia da Covid-19. Con il lockdown, abbiamo vissuto inevitabilmente l’aumento esponenziale della digitalizzazione di ogni esperienza collettiva o individuale per via dell’isolamento sociale prolungato. Lei crede che la pandemia abbia mutato o accelerato il processo di digitalizzazione del mondo?

Gli studi e i materiali di ricerca rispetto a questa mostra sono iniziati molto prima della pandemia. La riflessione di partenza è stata la consapevolezza che nel contemporaneo alcune categorie, soprattutto i poveri, non abbiano diritto a un corpo. Da questo punto di vista in mostra si assommano più passaggi: il passaggio dalla Body Art all’Iperrealismo e dall’Iperrealismo alle spoglie, dunque dal corpo vero al corpo finto e poi... abiti, scarpe, valigie, fagotti che ne rappresentano la scomparsa.

Quindi lei non crede che lo scoppio della pandemia da Covid-19, e le sue conseguenze socioculturali, abbiano accelerato in qualche modo il processo di digitalizzazione? Anche la fruizione stessa dell’arte e delle mostre in questi

mesi difficili è diventata un’esperienza virtuale, filtrata da uno schermo, a distanza. Adesso si parla molto di questa percezione ancora più distante dell’arte, di questo allontanamento dal luogo espositivo fisico: ma secondo lei è stato davvero il Covid-19 a spingere così tanto un passaggio del genere o era già in atto?

Era già in atto sicuramente un passaggio di smaterializzazione, ma il Covid-19 sta modificando i rapporti di generazioni che avranno paura di toccarsi, di darsi la mano, di darsi un bacio. Il bacio, in questo momento, è la cosa più criminalizzata in assoluto e non è un caso che molti teorici stanno lavorando sul bacio: ci sono libri, romanzi, racconti bellissimi pubblicati recentemente sul tema e sul come si sia sviluppata la percezione che attraverso un bacio possa arrivare un pericolo. Io questa ‘paura’, l’avevo già vissuta, perché la mia generazione ha vissuto il ‘pericolo’ dell’Aids e tutta la mia generazione aveva paura anche solo di toccare il bicchiere che aveva toccato un altro.

Io non so quanto le conseguenze della pandemia cambieranno il reale, però sicuramente hanno cambiato molto la mostra perché la fragilità che gli umani si sono accorti di avere, contro l’onnipotenza che dichiarano, ha evidenziato ancora una volta la fragilità della condizione umana. Un nemico invisibile può distruggere non più un gruppo, un’etnia, una categoria, ma l’intera umanità. Gli umani sono l’unico vero pericolo del pianeta – il pianeta senza di noi starebbe benissimo, siamo l’unica specie vivente che danneggia il pianeta – non è detto che il pianeta non ci stia espellendo.

Il Covid-19 ha cambiato anche le tempistiche della mostra: per due anni abbiamo dovuto rimandare le date, i musei erano

chiusi, gli artisti irraggiungibili, ma alla fine si è creata una straordinaria solidarietà. Molti, moltissimi artisti, quasi tutti, hanno collaborato alla realizzazione della mostra, si è creata una inaspettata e potente solidarietà.

La mostra ha in questo senso davvero una dimensione globale, tra le opere e gli artisti selezionati si spazia moltissimo, non solo dal punto di vista cronologico, ma anche spaziale. Secondo lei ha ancora senso parlare di “sguardo orientale” o di “sguardo occidentale” nella percezione dell’arte o del corpo?

Non lo so, non è un problema che mi riguarda. Io guardo le opere, a prescindere dal sesso o dalla nazionalità degli artisti. Questa, in particolare, per me è una mostra di opere; quindi, prima ancora di guardare agli artisti la mia ricerca si è concentrata sui lavori in senso stretto: è un pò come se avessi messo in un cassetto, volta per volta, una serie di opere e ho insistito molto affinché fossero esattamente quelle le opere, più che gli artisti, da tenere in mostra. Ci sono solo due opere che non sono quelle che avevo immaginato fin dall’inizio: una è l’opera di Gavin Turk che era *La morte di Che* (2000), che mi era stata data da Gavin stesso, ma che è in un’asta e non è ancora libera dal vincolo, ed è stata dunque sostituita con il Wittgenstein⁴ che è presente adesso in mostra (vedi Tavola 2). L’altra era invece *Stacked, 2012, 950 bicycles*, un’opera di Ai Weiwei, così grande che non è fisicamente entrata a Palazzo Reale e in questo caso non abbiamo trovato sostituzioni, proprio a riconferma del fatto che questa non è una mostra di nomi, ma di opere: in questo caso non aveva senso prendere un’altra opera dello stesso artista solo per tenere il suo nome in mostra.

Considerata la finalità di questa intervista, vorrei a questo punto spostare la nostra attenzione sulle due opere di artisti cinesi presenti in mostra: *Crystal Landscape of Inner Body (Serpent)* di Chen Zen (2000) e *I am here*, del duo artistico Sun Yuan & Peng Yu (2006-2010). La scelta di queste due opere in particolare a cosa è dovuta? Ce le racconta? (Si vedano le Tavole 3, 4, 5 e 6)

Io ritengo che Chen Zhen sia uno degli artisti più universali tra tutti quelli che conosco, la sua “cinesità” – a differenza di molti artisti per i quali invece le radici culturali sono evidenti o addirittura parte fondante della propria pratica artistica – non entra mai nell’opera, nel senso che nella sua arte parla davvero di un essere umano con le sue fragilità, i suoi rituali, i suoi silenzi, le sue sacralità universali. Ed è un artista per questo straordinario. Questa opera, *Crystal Landscape of Inner Body (Serpent)*, è particolarmente affascinante: io l’ho esposta più volte nelle mie mostre precedenti perché racconta di una fragilità che non è solo quella degli umani. Dopo che gli è stata diagnosticata una terribile malattia lui riproduce appunto i suoi organi in cristallo, ma è un’opera che ha anche molto a che fare con l’ombra. E in questa mostra c’è molta ombra. Come lei stessa ha visto è una mostra poco illuminata: neanche in questo non c’è voglia di spettacolo o il desiderio di spettacolarizzare, ma c’è un dialogo con l’ombra. L’ombra fa parte del percorso degli spettatori e la stessa ombra dello spettatore, che attraversa le sale, è molto importante: il mio desiderio è che il visitatore non si senta fuori dalla mostra, ma dentro, fisicamente, in dialogo diretto con l’opera. Chen Zhen riesce a parlare una lingua universale perché ha a che fare con una lingua che parla di amicizia, di morte, di vita, di aldilà, senza paure

e senza disagi, affrontando quello che succede come succede. E questo lo rende uno degli artisti più poetici in assoluto.

Gli altri due artisti cinesi in mostra, Sun Yuan & Peng Yu, li ho incontrati all'ultima Biennale d'Arte di Venezia e ritengo che il loro lavoro tenga ancora una volta molto d'occhio il contemporaneo: sono capaci di dare una sembianza a quello che è un contemporaneo pericoloso. In mostra abbiamo un cecchino⁵ che è una figura che purtroppo è diventata domestica, quotidiana, perché l'informazione ci bombarda anche di questo tipo di immagini. Sono due artisti molto interessanti e anche loro sono artisti che non puntano a creare delle ostilità... una delle caratteristiche di tutte le opere della mostra e di tutti gli artisti presenti è che si è creato un progetto di amicizia: non è importante da dove si arriva o chi si è, ma è importante costruire delle relazioni e questi artisti secondo me sono molto bravi anche in questo. Immagino che ora una terza opera su cui vorrà soffermarsi è quella di Fabio Mauri...

Ovviamente sì, la terza opera su cui vorrei ci soffermassimo è "Cina ASIA Nuova" di Fabio Mauri (1996), artista che amo particolarmente e di cui lei rappresenta una delle massime conoscitrici si può dire, no? Durante la sua carriera ha lavorato molto su Mauri e con Mauri, con diverse pubblicazioni a lui dedicate, la raccolta di suoi scritti inediti, oltre ad averne curato mostre. Aveva già esposto quest'opera in precedenza, giusto? (Si vedano Tavole 7 e 8) Sì, le avevo già esposte entrambe, sia *Cina ASIA Nuova* che *Il Muro Occidentale o del Pianto* (1993)⁶. Fabio Mauri è uno di quegli artisti capaci di non dimenticare il passato, e tutto il suo lavoro lo racconta. E mentre il muro di valigie [*Il Muro Oc-*

cidentale o del Pianto ndr] ci racconta un esodo legato alla Shoà, anche se adesso lo guardiamo anche con un altro occhio⁷, l'altro muro [*Cina ASIA Nuova* ndr] è un muro che non dimentica il passato. Si tratta un'opera il cui retro è importante tanto quanto il davanti: nel retro c'è una bellissima valigia cinese antica, c'è una bellissima scultura di alabastro, c'è una fotografia con la stretta di mano storica tra Mao Zedong e Ho Chi Minh. Un'opera che sembra richiamare un po' la somiglianza di mondi che non sono più così distanti, e che se da un lato riesce comunque a evocare la rapida modernizzazione dei nostri tempi, evoca allo stesso tempo una tradizione millenaria estremamente affascinante e un sapere e una cultura di cui noi sappiamo molto poco.

In altre occasioni ha evidenziato quanto l'arte asiatica, e in particolare cinese, secondo lei abbia influenzato diverse correnti artistiche occidentali, non solo le solite di cui troviamo traccia nei comuni manuali di storia dell'arte. Secondo lei oggi è ancora così? Anche nelle più recenti espressioni artistiche ad opera di occidentali? Ed è stato così anche nella Body Art, nelle arti performative?

Sì, decisamente sì.

La domanda nasce anche dal fatto che si tende, nelle arti visive in particolare, ad affermare di default il contrario, e cioè che ciò che proviene dall'universo asiatico, e cinese in particolare, subisca una forte influenza dell'arte occidentale, salvo le poche storiche eccezioni canoniche cui accennavamo prima [Orientalismo ndr].

Si tende a usare luoghi comuni. Tralasciando il fatto che, umanamente, e nel mio lavoro di insegnante e non solo, lo affermo

quotidianamente: gli studenti cinesi che ho incontrato numerosi durante gli anni di insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Brera sono gli studenti migliori che ho avuto nella mia vita. Nel senso che hanno un rispetto e una considerazione delle lezioni che seguono che è molto alto e questa è una cosa che già di per sé colpisce molto e li contraddistingue. In più sono portatori di un sapere per molti aspetti a noi sconosciuto, nel senso che mentre loro si ritrovano immersi nella nostra cultura e affrontano un corso accelerato di tutto quello che gli è necessario sapere per poter portare avanti il loro percorso di studio – e sono molto capaci di questo, nel senso che riescono rapidamente a inquadrare dei fenomeni prettamente occidentali e a capirli – noi invece non sappiamo nulla della loro cultura e quello che mi irrita molto è che non riusciamo ad avere uno scambio. Nel senso che, così come loro imparano una cultura, noi dovremmo avere l'umiltà di impararne un'altra e invece, come al solito, pensiamo di essere al centro del mondo, ma in realtà noi siamo in un momento e in un luogo qualsiasi del mondo e dell'universo.

Vedendo la sua mostra, a differenza della stragrande maggioranza di quelle che ho visitato dopo il lockdown e le prolungate chiusure dei luoghi espositivi fisici dovute alla pandemia da Covid-19, mi ha colpito notare che non è una mostra che si può in alcun modo adattare a una fruizione digitale, a distanza, tramite uno schermo. La mostra è impensabile senza l'attraversamento fisico dello spettatore nello spazio. Non tiene assolutamente in considerazione questo fenomeno che invece sembra riconoscibile nelle programmazioni di molte grandi istituzioni museali: continuare a

mantenere comunque una progettazione espositiva digitale o quantomeno adattabile all'eventuale fruizione a distanza. Qui non c'è minimamente la possibilità di immaginarla visitabile tramite uno schermo, di riprodurla in un "virtual tour". Questa può essere letta come una sua dichiarazione curatoriale sul fatto che l'arte sia imprescindibile dalla dimensione fisica, corporea?

Io penso che l'arte sia anche il luogo del feticismo in assoluto e non credo che esista una virtualizzazione di questo o che possa esistere una virtualizzazione dell'arte. Così come non può esistere una virtualizzazione dell'amore. Capisco quelli che hanno solo rapporti online, però secondo me finché ci sarà un essere umano con un cuore che batte e i suoi occhi che si commuovono, c'è bisogno dell'amore e c'è bisogno dell'arte e bisogna capire quanto invece è proprio l'altro che fa di noi quello che siamo. Una delle cose terribili di questa pandemia è essersi ritrovati costretti all'isolamento, a non avere relazioni con un altro mondo fuori dal nostro. E ci siamo impoveriti, non ci siamo arricchiti da questo. Perché l'altro è sempre un portatore di una visione che non è la nostra, di un pensiero che non è il nostro. E questo ci migliora e ci cambia. Per cui io auspico che invece la virtualizzazione stia nell'informazione, nella ricerca e in tutto ciò in cui è estremamente utile e fondamentale, ma che non si sostituisca all'esperienza artistica o all'altro. Così come non può sostituirsi a un professore, perché si parla qui di rapporti umani: gli studenti sono tutti diversi e non esistono "le lezioni", esistono le lezioni per *quegli* studenti. Le lezioni, quelle vere, sono quelle che vengono fatte per metà dai professori e per metà dagli studenti, con le loro domande, con la loro curiosità con le loro provocazioni...

Dunque, è molto importante che ci sia, in tali discipline, il rapporto umano e fisico. E soprattutto, io auspico che la si smetta di accontentare il pubblico, il pubblico non deve essere accontentato.

La spinta in favore della virtualizzazione, anche dell'esperienza artistica e museale, è spesso avvalorata dalla capacità insita nel mezzo digitale di abbattere le barriere spazio-temporali, mettere in dialogo ad esempio capolavori che non avrebbero mai potuto convivere fisicamente nello stesso ambiente, offrire uno sguardo universale e libero da vincoli geografici; ma io visitando questa mostra, nonostante le sensazioni estremamente fisiche che rimanda, mi sono sentita proiettata in uno spazio globale,

libero da barriere sia geografiche che culturali.

Ma è un imbroglio. Per il pubblico è un imbroglio. Nessuno che vede un video sul museo Louvre potrà mai dire che è stato al Louvre o che ha visitato quella mostra, chiusa fisicamente ma "visitabile" virtualmente... Tutti noi abbiamo visto gli astronauti andare sulla Luna, ma noi non siamo andati sulla Luna e c'è una differenza abissale tra l'astronauta che è andato sulla Luna e noi che abbiamo visto la scena in televisione. Allo stesso modo questo vale nell'arte: il rapporto che si ha con qualsiasi opera d'arte è un rapporto corpo a corpo, perché il punto di partenza è che non siamo noi che stiamo giudicando l'opera, ma l'opera che giudica noi. Se ci mettiamo da questo punto di vista allora le cose possono cambiare. ■

Tavola 1 – *Installation view della mostra Corpus Domini. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima. Dal 27 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, Palazzo Reale, Milano – opere di Franko B. Ph: Edoardo Valle*



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 2 – *Installation view della mostra Corpus Domini. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima. Dal 27 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, Palazzo Reale, Milano – opera di Gavin Tuck. Ph: Edoardo Valle*



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 3 – *Installation view della mostra Corpus Domini. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima. Dal 27 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, Palazzo Reale, Milano – sala con opera di Chen Zhen. Ph: Edoardo Valle*



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 4 – *Installation view della mostra Corpus Domini. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima. Dal 27 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, Palazzo Reale, Milano – sala con opera di Chen Zhen. Ph: Edoardo Valle*



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 5 – *Installation view della mostra Corpus Domini. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima. Dal 27 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, Palazzo Reale, Milano – sala con opera di Sun Yuan e Peng Yu. Ph: Edoardo Valle*



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 6 – Sun Yuan e Peng Yu, *I am here*, 2006-2010, Vetrosesina, gel di silice / Fiberglass, silice gel, 200 × 130 cm, Edizione 3 di 3, Collezione privata



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 7 – Installation view della mostra *Corpus Domini*. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima. Dal 27 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, Palazzo Reale, Milano – sala con opere di Fabio Mauri. Ph: Edoardo Valle



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 8 – Installation view della mostra *Corpus Domini*. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima. Dal 27 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, Palazzo Reale, Milano – sala con opere di Fabio Mauri. Ph: Edoardo Valle



Fonte: cartella stampa della mostra

Tavola 9 – Ritratto di Francesca Alfano Miglietti all'ingresso della mostra *Corpus Domini*. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima. Dal 27 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, Palazzo Reale, Milano. Ph. Edoardo Valle



Fonte: cartella stampa della mostra

NOTE

- 1 *Les Demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso, 1907, olio su tela.
- 2 Franko B (Milano, Italia, 1960) è tra gli artisti presenti nella mostra *Corpus Domini. Dal corpo glorioso alle rovine dell'anima*. Dal 27 ottobre 2021 al 30 gennaio 2022, Palazzo Reale, Milano (rimando alla Tavola 1 per l'*installation view* delle opere di Franko B allestite in mostra).
- 3 Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Buchet Chastel, 1967.
- 4 Titolo originale dell'opera in mostra: “[ζ , $N(\zeta)$](η) (= [η , ζ , $N(\zeta)$])”, Gavin Turk, 2015.
- 5 *I am here*, Sun Yuan & Peng Yu, 2006-2010.
- 6 Di Fabio Mauri è esposta in mostra anche la celebre opera *Il Muro Occidentale o del Pianto* (1993), nella stessa sala di *Cina ASIA Nuova* (1996).
- 7 L'opera di Fabio Mauri *Il Muro Occidentale o del Pianto* fu esposta per la prima volta alla Biennale di Venezia del 1993: si tratta di una catasta di valigie di cuoio e legno di varie dimensioni che forma un muro alto 4 metri in cui è incastrato un cartiglio ed è piantata un'edera rampicante. Il muro simboleggia la vita dei migranti, le loro speranze e preghiere in attesa di una vita migliore.

Il CAFA Art Museum: internazionalità e tradizione in un museo d'arte contemporanea all'avanguardia

CATERINA FENG

Curatrice e critica d'arte cinese a Pechino

The Art Museum of the Central Academy of Fine Arts (CAFA) is one of the most avant-garde art museums in China, with an international, multidisciplinary approach that is aligned with the major museums of the world. The emphasis in this paper is on the richness of the exhibition programme, workshops and laboratories in which artists and students work and design within the museum framework. The architecture of the Fine Arts Museum reflects the uniqueness of its exhibitions and activities and is suitable as a display space for contemporary art and permanent collections. In addition, it has open spaces for accommodating large-scale installations, as well as dedicated spaces for laboratories and conferences, all of which complement the complex surrounding architecture of the Academy's campus. The second section of the text focuses on the exhibitions that will be on view at the Central Academy of Fine Arts at the end of 2021, with a particular focus on two exhibitions dedicated to two sculptors, both with strong links to the Academy. This choice also seems to underline the desire of the CAFA to keep the gallery exhibitions relevant to the teaching activities of the Academy in all circumstances.

La storia del CAFA Art Museum può essere fatta risalire all'inizio degli anni Cinquanta del Novecento. Inizialmente chiamato "The Central Academy of Fine Arts Gallery", si trovava in un altro distretto di Pechino (Wangfujing) ed è il primo museo d'arte costruito dopo la nascita della Repubblica Popolare Cinese. Nel 1998 la Galleria cambia il suo nome in "CAFA Art Museum" e nel 2008 viene inaugurato il nuovo edificio che lo ospita al No. 8 Huajiaodi South Street a Pechino, disegnato dall'architetto giapponese Arata Isozaki. Il Museo è oggi considerato uno dei musei principali di tutta la Cina.

Il CAFA Art Museum è un museo d'arte moderna e contemporanea dall'importanza internazionale che promuove la ricerca accademica, ospita mostre temporanee e organizza workshop e laboratori artistici. Il museo promuove la filosofia del museo aperto, al servizio della conoscenza e della cultura per offrire un servizio di qualità alla società.

Il suo obiettivo è costruire ponti tra il passato e il presente attraverso l'arte e condividendo la cultura dei nostri tempi con una porzione di pubblico sempre più ampia ed eterogenea. L'approccio trasversale, aperto e internazionale evidenzia la *mission* del CAFA che vuole essere non solo un ponte temporale, ma anche spaziale, in connessione con il resto del mondo, abbattendo barriere geografiche e culturali e portando avanti il principio di amicizia tra popoli attraverso l'arte. Anche per questo ho risposto immediatamente con piacere alla richiesta dell'Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo, che da sempre riconosce nella cultura il veicolo principale per avvicinare i popoli, di scrivere un contributo per Mondo Cinese e di raccontare in particolare della programmazione del CAFA di Pechino.

Situato dunque all'interno del campus della Central Academy of Fine Arts (CAFA) è uno dei musei più all'avanguardia del paese. Impegnato in una tradizione accademica "a tutto campo", con uno sguardo vigile sia sul passato che sul futuro, CAFA mira a rimanere al passo con i tempi, creare uno spazio aperto e libero, nonché costruire occasioni di interazione tra artisti e pubblico.

Trovandosi all'interno del campus di una delle accademie di belle arti più prestigiose della Cina, il Museo è coinvolto in numerose attività di ricerca accademica e si presenta come una piattaforma di scambio tra l'arte cinese e l'arte internazionale, oltre a costituire un luogo di studio ed esposizione diretta per gli studenti stessi dell'accademia.

Il nuovo edificio che ospita il museo d'arte contemporanea è il primo museo disegnato in Cina dall'architetto Arata Isozaki. L'esterno del museo si presenta come un corpo curvo e tridimensionale, leggermente contorto su sé stesso, con una facciata continua in lastre di roccia naturale: un'architettura che potremmo definire più scultorea che modernista. Il colore verde/grigio delle pareti esterne richiama i restanti edifici del campus della Central Academy of Fine Arts.

Il museo si estende su una superficie di 14.777 m², con quattro piani fuori terra, due interrati e uno in parte interrato. L'area espositiva totale è di oltre 6.000 m². Una parte è dedicata alla collezione permanente: il secondo piano è illuminato esclusivamente da luci artificiali ed è riservato a quelle opere che necessitano protezione dai raggi UV. L'illuminazione di questo spazio è stata progettata e curata dallo studio tedesco Erco, mentre è stato usato del granito per il pavimento così da avere un riflesso ottimale della luce.

Al terzo e quarto piano ci si trova in un ambiente completamente diverso: i due piani sono connessi tra loro per un'altezza totale di 11 metri e sono interamente illuminati da luce naturale. Questo spazio è pensato per accogliere mostre temporanee, opere e installazioni di grandi dimensioni: gli ampi spazi aperti permettono agli artisti di lavorare sul posto e creare opere e mostre in dialogo con l'architettura circostante. L'edificio comprende anche un grande magazzino che custodisce le opere non esposte della collezione del museo e vanta una gestione altamente digitalizzata con l'impiego delle più recenti innovazioni tecnologiche. Completano la struttura gli spazi dedicati agli uffici e ai servizi, la caffetteria, la libreria e un'ampia aula magna che può accogliere circa quattrocento persone, impiegata prevalentemente per convention, seminari e conferenze.

La programmazione del nuovo museo è ricca e articolata: i progetti espositivi temporanei in corso sono in media tre o quattro contemporaneamente, escludendo eventi singoli, workshop, conferenze oltre alla programmazione online nella sezione del sito web “Virtual Museum”¹.

Alla fine del 2021 il museo presenta, tra gli altri progetti espositivi, due mostre dedicate alla scultura cinese del Novecento: la retrospettiva dedicata allo scultore Situ Zhaoguang, dall'11 agosto al 12 dicembre 2021 e *Forget it Not: Exhibition of Hua Tianyou in commemoration of his 120th Birthday*, dal 24 novembre al 26 dicembre 2021.

Entrambi gli scultori sono strettamente legati al CAFA: Situ Zhaoguang vi ha prima studiato scultura da ragazzo, per poi tornarci da professore della stessa disciplina, e Hua Tianyou è stato professore e Direttore dell'Accademia.

La mostra dedicata a Hua Tianyou, in occasione del suo 120esimo compleanno che ricorre nel 2021, rappresenta un vero e proprio tributo commemorativo all'ex direttore del CAFA, considerato uno dei pionieri nell'insegnamento della scultura moderna in Cina. La mostra si presenta come un'occasione per approfondire e far conoscere la vita e la pratica artistica dell'artista. Il titolo *Forget it Not* (勿失毋忘) è il titolo che compare sulla copertina di uno dei diari dello scultore, all'interno del quale Hua raccoglie note e pensieri sull'arte e sui punti salienti della sua pratica. Il curatore della mostra, il professor Cao Qinghui, con questo progetto ha voluto ricordare non solo l'importanza degli insegnamenti di Hua Tianyou e della sua arte, preziosi per il CAFA ancora oggi, ma ha anche inteso mettere in evidenza il lato intimo dell'artista e porre l'attenzione su ciò che lo scultore stesso voleva esprimere con la sua arte.

La seconda mostra dedicata alla scultura è una retrospettiva su Situ Zhaoguang che ripercorre la carriera dell'artista e i suoi anni al CAFA come insegnante. Situ Zhaoguang nasce nel 1940 a Hong Kong e arriverà al CAFA nel 1959 per studiare scultura. Dopo due anni l'accademia lo manderà in Russia per proseguire gli studi con il professore Mikhail Anikushin, per poi tornare in Cina nel 1966. Al suo ritorno inizia a insegnare immediatamente al dipartimento di scultura del CAFA: il suo stile di insegnamento caratteristico diventa quello di creare opere insieme agli studenti, coinvolgendoli direttamente nel processo creativo. Ha insegnato per decenni, impegnandosi per sviluppare negli studenti il senso dello spazio e della bellezza delle cose ed è ricordato per essere un insegnante appassionato, generoso e audace.

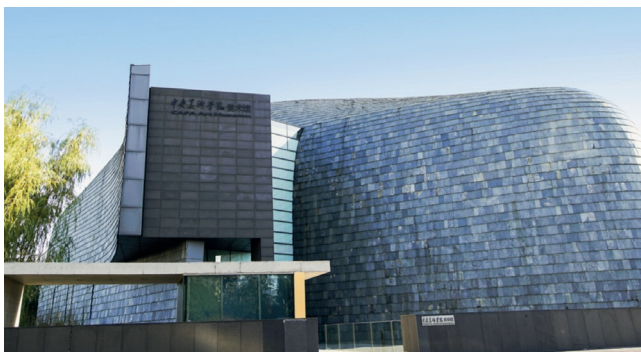
L'artista, nel corso della sua carriera, sarà inviato in Tibet due volte dal Ministero della cultura cinese, insieme ad altri artisti e scultori, tra il 1974 e il 1978, per la realizzazione di opere pubbliche. In occasione di questi soggiorni ha prodotto numerosi schizzi sulla vita tibetana e i suoi abitanti.

Situ Zhaoguang è stato tra i pionieri della scultura pubblica in Cina, anche grazie agli esempi di sculture disseminate nello spazio pubblico che aveva avuto occasione di osservare durante il soggiorno in Russia: il suo capolavoro *Reading, Revery and Bursting* è ancora oggi considerato come uno dei principali esempi di scultura pubblica in Cina. La sua attitudine creativa e il suo approccio artistico possono essere racchiusi dalla frase, da lui stesso pronunciata spesso, “meglio meno, che di bassa qualità”.

1 <https://www.cafamuseum.org/en/exhibit/digitalmuseum>

Nel 1977 arriva per l'artista la diagnosi del morbo di Parkinson. Nonostante il disagio fisico, continuerà a scolpire ancora: sono di questi anni i celebri ritratti scultorei di He Xiangning, Sun Zhongshan, Wu Zuoren e Liang Sicheng. Il suo approccio alla scultura è riconoscibilmente meticoloso e preciso: non era raro per lui ritoccare più e più volte una scultura per levigarla o perfezionarla e in questa ricerca di perfezione scultorea il risultato finale è un'opera senza tempo, come le celebri personalità protagoniste dei ritratti stessi. Situ Zhaoguang ha sempre osservato il mondo con sguardo puro e curioso per catturarne la bellezza in ogni suo aspetto, senza mai perdere di vista la passione creativa: con le sue sculture ha reso immortali i soggetti dei suoi ritratti, oltre che a scrivere insieme al CAFA, un paragrafo fondamentale nella storia dell'arte della nuova Cina. ■

Tavola 1 – *Il CAFA Art Museum dall'esterno*



Fonte: www.cafamuseum.org

Tavola 2 – *Dalla mostra Forget it Not: Exhibition of Hua Tianyou in commemoration of his 120th Birthday, CAFA Art Museum, dal 24 novembre al 26 dicembre 2021*



Fonte: www.cafamuseum.org

Tavola 3 – Dalla mostra *Forget it Not: Exhibition of Hua Tianyou in commemoration of his 120th Birthday*, CAFA Art Museum, dal 24 novembre al 26 dicembre 2021



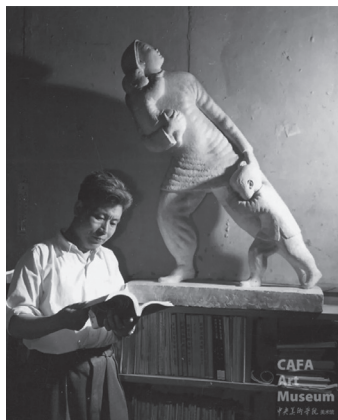
Fonte: www.cafamuseum.org

Tavola 4 – Dalla mostra *Forget it Not: Exhibition of Hua Tianyou in commemoration of his 120th Birthday*, CAFA Art Museum, dal 24 novembre al 26 dicembre 2021



Fonte: www.cafamuseum.org

Tavola 5 – Dalla mostra *Forget it Not: Exhibition of Hua Tianyou in commemoration of his 120th Birthday*, CAFA Art Museum, dal 24 novembre al 26 dicembre 2021



Fonte: www.cafamuseum.org

Tavola 6 – Dalla mostra personale sullo scultore Situ Zhaoguang, CAFA Art Museum, dall'11 agosto al 12 dicembre 2021



Fonte: www.cafamuseum.org

Tavola 7 – Dalla mostra personale sullo scultore Situ Zhaoguang, CAFA Art Museum, dall'11 agosto al 12 dicembre 2021



Fonte: www.cafamuseum.org

Tavola 8 – Dalla mostra personale sullo scultore Situ Zhaoguang, CAFA Art Museum, dall'11 agosto al 12 dicembre 2021



Fonte: www.cafamuseum.org

Tavola 9 – *Dalla mostra personale sullo scultore Situ Zhaoguang, CAFA Art Museum, dall'11 agosto al 12 dicembre 2021*



Fonte: www.cafamuseum.org

Tavola 10 – *Dalla mostra personale sullo scultore Situ Zhaoguang, CAFA Art Museum, dall'11 agosto al 12 dicembre 2021*



Fonte: www.cafamuseum.org

SINTESI IN LINGUA CINESE

中央美术学院美术馆

冯骧

馆长，艺术批评家

在这篇文章中，作者谈到了中央美术学院美术馆，致力于当代艺术，坐落在北京中央美术学院内。

中央美术学院美术馆是中国最前卫的美术馆之一，以国际化、多学科的方式，与世界各大博物馆接轨。本文所强调的是展览计划、工作坊、实验室的丰富性，艺术家和学生直接在其中工作和参与设计。美术馆的建筑反映了其展览与活动的独特性，适合作为现代艺术和永久收藏品的展示空间。此外这里拥有用于容纳大型装置的开放空间，以及用于实验室和会议等专门空间，所有这些都与学院校园复杂的周边建筑相得益彰。正文的第二部分重点介绍了 2021 年底中央美术学院正在进行的展览，并特别关注了两个展览，这两个展览致力于两位雕塑家，并且都与中央美术学院有着密切的联系。这一选择似乎也强调了中央美术学院希望在任何情况下，美术馆展览都保持与学院教学活动息息相关。

Chengdu, una nuova città dell'arte in Cina.

L'apertura del nuovo grande museo d'arte contemporanea di Chengdu

XIAO FEIGE

Deputy Director Chengdu Art Museum

Chengdu, an increasingly expanding cultural centre, did not have a museum dedicated to contemporary art and with this new opening the city became a full-fledged city of art, with a rich and varied cultural offer. The author of the article explains the architectural project, the museum's mission and the symbolic importance of having inaugurated the spaces with the opening of the Chengdu 2021 Biennale, running until April 2022.

Dopo diversi anni alla guida del Chengdu Museum in veste di direttore marketing e comunicazione, sono lieta di aver lavorato in prima persona all'inaugurazione di un museo interamente dedicato all'arte, il Tianfu Art Museum, in questa splendida città, e di esserne oggi il direttore.

Chengdu è una delle città più popolose della Cina continentale e uno dei più importanti centri economici del paese in quanto punto nevralgico nei trasporti e delle comunicazioni del paese. La Cina si sta aprendo sempre di più all'arte e alla cultura e all'esaltazione del proprio patrimonio storico e tale tendenza è sempre più evidente nei numerosi nuovi musei d'arte che sorgono in tutto il paese: il caso Chengdu è di particolare rilevanza, in quanto si assiste a una vera e propria trasformazione del volto della città, che punta così a essere anche meta turistica e città d'arte.

Già negli scorsi anni la città di Chengdu ha inaugurato importanti progetti culturali e mostre d'arte e artigianato di respiro internazionale, tra cui una grande mostra dedicata all'*Intangible Heritage* dell'Unesco della regione, posto in dialogo con le più recenti espressioni artistiche ad esso legate: la mostra è diventata poi un progetto itinerante, prima tra i musei cinesi e si spera presto nei principali musei internazionali. Grazie a tali progetti si sta allargando rapidamente la rete di relazioni internazionali tra le istituzioni artistiche di Chengdu e quelle internazionali. È anche grazie all'azione di Istituti culturali che i progetti dallo sguardo globale aumentano sempre di più in tutta la città, come l'Istituto

Italo Cinese Vittorino Colombo di Milano, con cui nasce l'idea di scrivere un contributo sul nuovo museo di Chengdu per presentarlo al pubblico e agli studiosi che ci leggono dall'Italia, con l'obiettivo di rafforzare sempre di più la cooperazione internazionale anche attraverso le arti visive

La superficie totale del nuovo Tianfu Art Museum è di quasi 40.000 mq². Ci sono dodici sale espositive chiuse e una sala espositiva aperta dedicata alle grandi sculture. La struttura architettonica del museo si trova sulla penisola di un lago artificiale e il concetto di design alla base del progetto era quello di realizzare un fiore di ibisco in riva al lago: ogni petalo dell'ibisco bianco raccoglie un gruppo di sale espositive e il tetto in metallo bianco e ondulato dell'edificio richiama le forme del fiore. Il progetto nasce da un'idea del designer Liu Yi, architetto capo del China Architecture Southwest Design and Research Institute Co. Ltd.

Tavola 1 – *Chengdu Tianfu Art Museum, esterno*



Fonte: www.special.art.ifeng.com

Tavola 2 – *Chengdu Tianfu Art Museum, esterno*



Fonte: www.special.art.ifeng.com

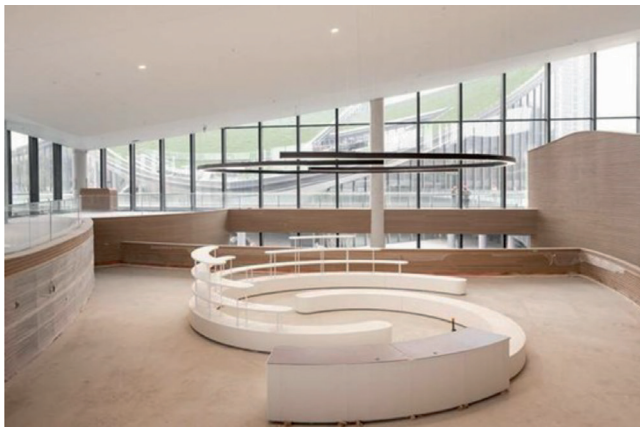
Il Chengdu Tianfu Art Museum si presenta come un museo urbano, incentrato sulla cultura di Tianfu – la moderna area urbana della città di Chengdu – e si pone l'obiettivo di diffondere la conoscenza dell'enorme patrimonio artistico della zona, non rinunciando a uno sguardo sempre rivolto alla ricerca artistica contemporanea nazionale e internazionale. Il senso di “apertura” e “accoglienza” del museo è tradotto nelle sue forme architettoniche e intensificato dalla gigantesca scultura intitolata *Walking Man* del noto artista Su Xiping, alta 4,5 metri: la scultura sembra accogliere le persone che arrivano per visitare il museo, accompagnandole.

Tavola 3 – *Chengdu Tianfu Art Museum, esterno*



Fonte: www.special.art.ifeng.com

Tavola 4 – *Chengdu Tianfu Art Museum, interno*



Fonte: www.special.art.ifeng.com

Tavola 5 – *Chengdu Tianfu Art Museum, interno*

Fonte: www.special.art.ifeng.com

L'apertura del nuovo museo ha coinciso con l'apertura della Biennale di Chengdu 2021, allestita nell'area B del Tianfu Art Museum, dedicata interamente al contemporaneo (l'area A custodisce invece le opere artistiche della tradizione cinese) e visitabile fino ad aprile 2022. La Biennale di Chengdu nasce in linea con il progetto più ampio di rendere Chengdu una meta culturale urbana, promuovendone lo sviluppo sociale e culturale. L'attenzione all'innovazione, allo sviluppo e all'internazionalità, si intreccia in armonia con la ricerca artistica di qualità e l'implementazione culturale del tessuto urbano e sia il nuovo museo – che sfrutta tecnologie e apparati all'avanguardia – sia la Biennale, che accoglie numerosi artisti internazionali e riflette sulla conversione digitale dell'arte e le influenze del web nella creazione artistica – riflettono il progetto sociale che si sta cercando di attuare con successo per trasformare la città. La costruzione di una città-parco a Chengdu interamente dedicata alla cultura, dove le acque verdi del lago artificiale dialogano con le montagne inglobando le strutture architettoniche, la vita urbana e l'ecologia naturale, segna un momento di svolta storica per Chengdu. Il completamento di due nuove gallerie d'arte nel Tianfu Art Park rendono particolarmente significativa la Biennale di Chengdu come mostra di apertura dei due musei.

La Biennale è strutturata in otto sezioni curatoriali, ognuna con il proprio focus tematico, coinvolgendo decine di curatori senior e giovani. Ogni sezione equivale a una mostra,

Tavola 6 – Locandina della Biennale di Chengdu 2021



Fonte: www.art.ifeng.com

Tavola 7 – Locandina della Biennale di Chengdu 2021



Fonte: www.art.ifeng.com

Tavola 8 – Installation views – Biennale di Chengdu 2021, Chengdu Tianfu Art Museum

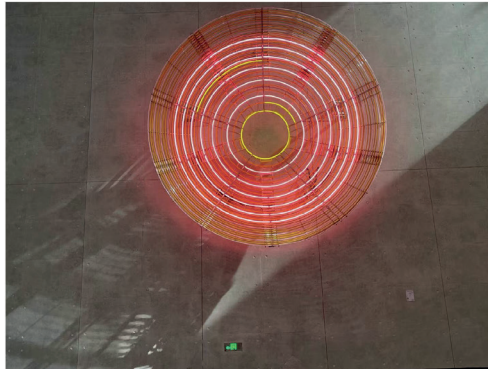


Fonte: Xiao Feige (autore)

rendendo la stessa Biennale di Chengdu una “Super Fusion”, come indica il titolo della manifestazione. La “fusione” è qui anche nel filo rosso che collega tutte le sezioni della mostra: l’incontro di arte e vita quotidiana. L’esplorazione innovativa dell’arte contemporanea che rompe e trascende i confini e entra nel quotidiano, come la creatività artistica e la costruzione culturale a Chengdu si prefigge di entrare nella quotidianità delle persone che ne attraversano le strade.

“Super Fusion” come desiderio di imparare attingendo dal globale e dal locale, dalla città e dallo spirito, dal pensiero tradizionale alle nuove tecnologie. La sfida della Biennale e del Tianfu Art Museum è di non rinunciare né alla tradizione né all’avanguardia, né all’identità nazionale né all’approccio internazionale, all’insegna d’integrazione, l’inclusione e interconnessione. ■

Tavola 9 – Installation views – Biennale di Chengdu 2021, Chengdu Tianfu Art Museum



Fonte: Xiao Feige (autore)

Tavola 10 – Installation views – Biennale di Chengdu 2021, Chengdu Tianfu Art Museum



Fonte: Xiao Feige (autore)

Tavola 11 – Installation views – Biennale di Chengdu 2021, Chengdu Tianfu Art Museum



Fonte: Xiao Feige (autore)

M+ opens to the world

ISABELLE FRANK

Director, Indra and Harry Banga Gallery, City University of Hong Kong

Isabelle Frank is currently Director of Indra and Harry Banga Gallery in City University of Hong Kong, she was the curator of the important exhibition dedicated to Leonardo Da Vinci held in Hong Kong in 2019, with the collaboration with the Italy China Institute and the Veneranda Biblioteca Ambrosiana in Milan, which lent the precious artworks exhibited during the exhibition. The opening of M + Contemporary Art Museum in Hong Kong represented one of the most important events for the art world in China and in Hong Kong in particular. The author shares her experience and feelings about the opening.

Almost twenty years after its establishment in 2012, and five years past its original schedule, M+ has opened in the West Kowloon Cultural District Authority. To date, many of the articles about M+ have focused on its politics. The National Security Law of 2020, and the new level of censorship against anything that might seem to challenge it, has for better or worse placed some of the artwork in M+'s collection in crossfires. Already outspoken politicians from the pro-establishment camp have lambasted some of its controversial works (after searching its holdings online), including those deemed indecent or offensive, as well as politically seditious. These polemics will continue to surround the institution for the foreseeable future, though M+ will remain long after these issues have subsided. Fortunately, Suhanya Raffel, director since 2016, has also taken the long view, explaining that the plans for the opening exhibitions and artworks were set in 2018, from which she has not deviated.

From a local perspective the institution is a resounding success, attracting thousands of visitors a day, with a policy of free access for the first year – this in a city reputedly less interested in art than in finance. From a global perspective, M+ was well worth the wait. During this period, the museum's international team of curators has been amassing a unique array of artworks, fulfilling the institution's mission to be a global museum of contemporary visual culture, from Hong Kong, Greater China, Asia and beyond. The result, partly on display in its 17,000 square meter building (designed by Herzog & de Meuron in partnership with TFP Farrells and Arup), represents a major contribution to our understanding of Asian visual culture from the post-war period up to the present.

While Uli Sigg's donation of more than 1,500 works (including some purchases) remains the cornerstone of its holdings, the museum currently has 6,500 artworks housed three other departments: the M+ Collection, the Library Special Collection, and the Collection

Archives. As these continue to grow, they will ensure that contemporary Hong Kong visual culture and that of Greater China and Asia continue to be preserved for future generations.

For its opening, the M+ curators have selected 1,500 works, displayed in six exhibitions in an innovative and stimulating manner. Traditionally, museums establish permanent galleries, with one or two galleries reserved for temporary exhibitions. And within the permanent ones, they organize the artworks by historical periods, major figures, and or by medium. Yet, like other museums of modern and contemporary art, such as the Center Pompidou (Paris), M+ dispenses with these conventions. All the exhibitions are temporary, in the sense that each will rotate over a span of one to two years, enabling them to display a large portion of their artworks over time. The galleries are also arranged along thematic lines, with a true interdisciplinary breadth, ranging from neon signs (Chart 1), street art, design, architecture, film, to ink art, sculpture, and multi-media works. There, internationally renowned masters, such as Nam June Paik, Yoko Ono (Chart 2), and Ai Weiwei, rub shoulders with lesser-known Hong Kong artists, like Alan Chan (Chart 3), Tsang Tsou-choi (King of Kowloon) (Chart 4), and Michael Wolf (Chart 5).

Chart 1 – *Neon sign for Sammy's Kitchen, ca. 1978; Exhausted glasstubes, neon gas, argon gas, zinc, steel and paint*



Source: Gift of Sammy's Kitchen, 2013

Chart 2 – Yoko Ono, *Play it By Trust*, 1966/1986-1987, Lacquered enamel paint over bronze and magnesium Overall: 17.1×76.2×76.2 cm



Source: © Yoko Ono - Courtesy of the artist and Carl Solway Gallery, Cincinnati, Ohio

Chart 3 – Alan Chan, *Album cover, Anita Mui: Leaping in the Spotlight*, 1984, Offset lithograph print



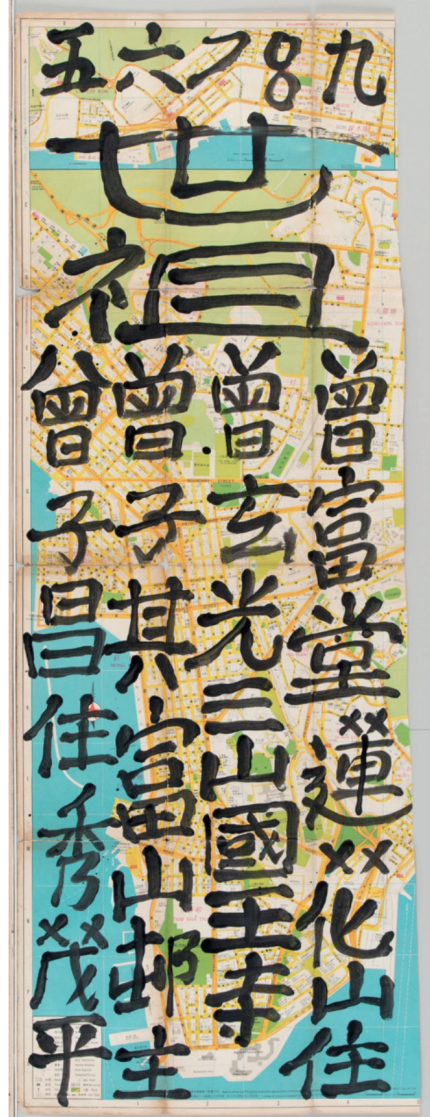
Source: © Capital Artists Ltd

Chart 5 – Michael Wolf, *Architecture of Density #8b*, 2005, Chromogenic print, M+, Hong Kong



Source: © Michael Wolf Estate

Chart 4 – Tsang Tsou-choi (King of Kowloon), *Map of Kowloon*, ca. 1994-1997, Ink on printed paper M+, Hong Kong

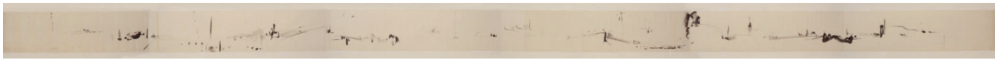


Source: © Tsang Tsou-choi / King of Kowloon

I would like to provide a few examples of how these innovations can enrich ones visit. In *Individuals, Networks, Expressions: An expansive story of art from the 1950s to now*, the curators present a narrative of post-war, international art from an Asian perspective. There one finds *Untitled* (1960) - (Chart 6), an elegant ink scroll of abstract calligraphy by the Chinese artist Li Yuan-Chia, as well as *Work 57-9* (1957) by the Japanese calligrapher, Hidai Nankoku (Chart 7), whose dramatic oil strokes form imaginary characters. Such stimulating explorations of abstraction, semiotics, and brushwork should not be absent, as they currently are, from histories of Modern art.

The parallel chronologies within the multiple galleries enable an artist's work to appear in different contexts, providing a multi-faceted understanding of his or her oeuvre. *Mao Zedong: Red Grid No. 2* (1989) by Wang Guangyi (Chart 8), a leader in the Chinese

Chart 6 – Li Yuan-Chia, *Untitled*, 1960, Ink on paper, Overall: 30 × 751 cm, M+, Hong Kong



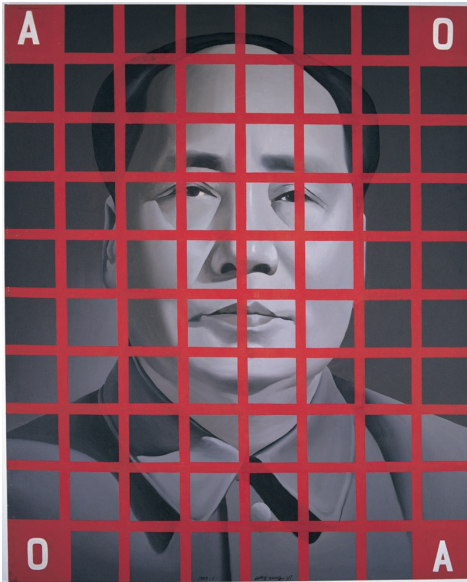
Source: © Li Yuan-Chia Foundation

Chart 7 – Hidai Nankoku, *Work 57-9*, 1957, Oil on canvas



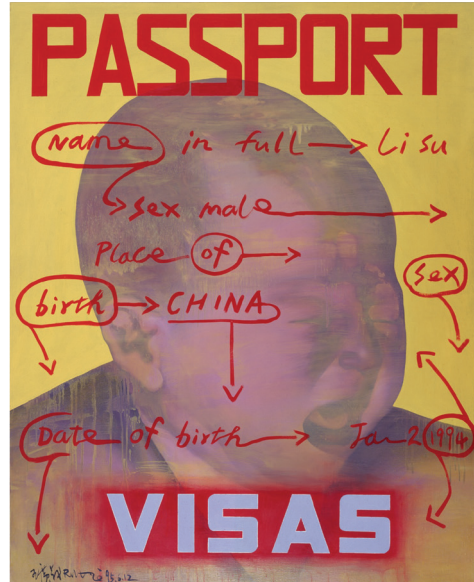
Source: © Yoshinobu Hidai and Kazuko Takahashi; Courtesy of Tokyo Gallery + BTAP

Chart 8 – Wang Guangyi *Mao Zedong: Red Grid No. 2*, 1989, Oil on canvas, Overall: 148 × 117.5 × 2.5 cm, M+ Sigg Collection, Hong Kong



Source: © Wang Guangyi

Chart 9 – Wang Guangyi, *Visas*, 1995, Oil on canvas, overall: 150 × 120 × 3 cm, M+ Sigg Collection, Hong Kong (by donation)



Source: © Wang Guangyi

art movement of the 1980s and 90s, appears with other political oeuvres in the *Uli Sigg Collection: From Revolution to Globalisation*. His *Visas* (1995) - (Chart 9), however, appears in an open storage area *The Cabinet*, seen within the larger purview of questions of travel and identity, and engaging with works outside the framework of Chinese political art. This reminds one that the more sensational or polemical works must be understood within a certain time frame and category, rather than simply equating an artist to a political stance.

Several impressive galleries devoted to *Things, Spaces, Interactions. Design and architecture from Asia and beyond*, stress the crucial role of design in visual culture. Moreover, their proximity to the Uli Sigg Collection helps the interested viewer make fascinating interconnections, such as admiring how the Mao image has now migrated to Vivienne Tam's *Mao Collection—Mao Suit, Spring/Summer* (1995) - (Chart 10), only six years after Wang Guangyi's painting. Blurring the boundaries between high and low art, design and fine arts, M+ and its curators reveal the ways in which artistic styles and aesthetic content move quickly and freely within visual culture.

M+'s expansive interpretation of its mission confirms its global outlook. The collections include artworks by Western artists done in Asia, such as the monumental *Asian Field* (2003) - (Chart 11) by Antony Gormley, as well as those by masters like Marcel Duchamp and Andy Warhol, considered seminal influences on generations of Asian artists.

Finally, with its archives, cinemas, and Mediatheque — all easily accessible to the general public, this new museum will have a crucial impact on our understanding of the development of Asian art over the last half-century, providing a timely update to the current changing the narrative of Modern art. ■

Chart 10 – Vivienne Tam. *Mao Collection—Mao Suit, Spring/Summer 1995; 1995 Woven polyester overall (approx.): 100 × 96.3 cm, M+, Hong Kong. Gift of Vivienne Tam, 2020*



Source: © Vivienne Tam

Chart 11 – Antony Gormley, *Asian Field, 2003, Clay, Dimensions variable M+, Hong Kong. Museum Purchase and gift of anonymous Hong Kong donor, 2015*



Source © Antony Gormley

La pratica artistica di Simon Ma: acqua, aria e terra nelle opere di un artista “crossover”

Direzione Creativa di Simon Ma

Simon Ma, an artist born in 1974, is one of the most internationally known living Chinese artists.

He was appointed Sino-Italian cultural ambassador and cultural ambassador for Hong Kong Jockey Club and one of Hong Kong’s “Ten Outstanding Young Persons”. Over the years, Simon Ma has collaborated with internationally renowned brands such as Hublot, Ferrari, Ducati, Lamborghini, Porsche, Chow Tai Fook, Remy Martin 1898 and Chivas 18. His works and collections have been exhibited in renowned venues and his paintings and drawings have been shown internationally. He has collaborated with Private Art, special artistic events of Private Incentive Milan and with the Italy Hong Kong Association, bringing his works to the attention of the Italian public.

In this text, the artist’s artistic direction tells of Simon Ma’s working practice, of his ability to blend heterogeneous disciplines and inspirations. In particular, the article traces Simon Ma’s exhibition experiences in Italy, in Venice in 2013 and in Rome in 2015. The result is an overview of the artist’s poetics and his ability to work with the most avant-garde international brands without giving up his own artistic and cultural traditions.

Simon Ma è uno degli artisti cinesi in vita maggiormente conosciuti e internazionalmente apprezzati. Classe 1974, nato a Hong Kong, ha trascorso l’infanzia studiando la pittura tradizionale cinese: a soli sette anni inizia a studiare con il Maestro Fan Tzu Teng, considerato uno dei cinquanta migliori Maestri d’arte della Cina. Grazie a tali insegnamenti, Simon Ma sviluppa fin da bambino una riflessione personale sull’arte e all’età di undici anni avviene il suo incontro con “Musica, Arte e Design”, il cui acronimo MAD diventerà l’appellativo scherzoso che Simon Ma darà a sé stesso: Mr MAD, a sottolineare che la sua arte comprende queste tre pratiche insieme.

Due anni dopo, a soli tredici anni, il giovanissimo artista si trasferisce da solo a Londra così da poter sperimentare e confrontarsi con l’arte e il design occidentale. Qui frequenta

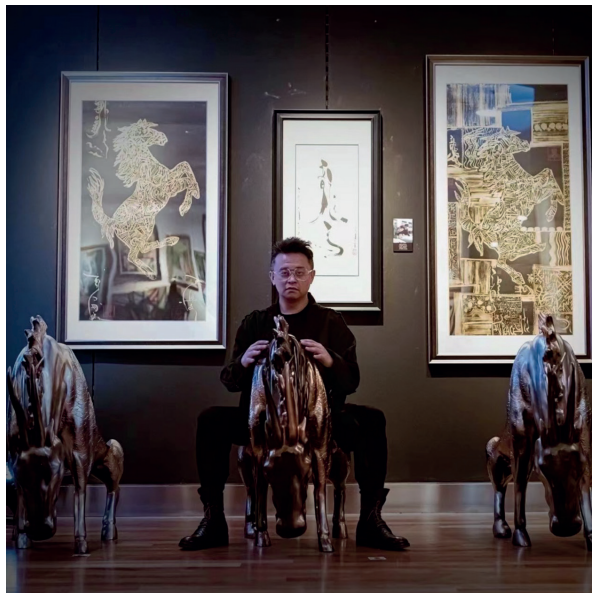
l'University College di Londra, specializzandosi in Architettura e Urbanistica. Dopo aver terminato brillantemente gli studi e conseguito il master, si trasferisce a Shanghai dove fonda la sua società (Ma.Design Co. ltd) dedicata alla promozione dell'arte, del design e del lifestyle cinese.

Durante gli anni, la sua ricerca si è concentrata sempre di più sull'integrazione dell'arte nella vita quotidiana, sia prediligendo la trasversalità disciplinare, sia applicando l'arte al design industriale o all'architettura ed è proprio questo aspetto della sua pratica che gli è valso l'attenzione internazionale.

La sua arte trae ispirazione dai più piccoli dettagli della vita quotidiana e rivela l'importanza che l'artista riserva ai rapporti umani, agli scambi emotivi e alle relazioni sociali. La sua stessa poliedricità rivela la sua fame di vita e il suo amore per la stessa. Non ha mai abbandonato la musica, neanche nella sua forma più pura ed è infatti ancora parte di una band ed è noto che, oltre la sua carriera museale, ha collaborato con successo nel corso degli anni in veste di designer con vari brand internazionali quali Lamborghini, Porsche, Ferrari, Ducati: da qui l'appellativo di "artista crossover", in cui egli stesso si riconosce. C'è però da precisare che il *crossover* nell'arte di Simon Ma non è solo disciplinare, ma anche culturale: la sua formazione gli permette di fondere sapientemente nella sua pratica tecniche occidentali e tecniche orientali, con il conseguente utilizzo di materiali, forme e tecniche estremamente eterogenee.

L'opera d'arte per Simon Ma rappresenta molto di più del mero oggetto fisico: è qualcosa in grado di creare una serie di reazioni a catena nelle persone, influenzando anche l'ambiente circostante e gli atteggiamenti sociali.

Tavola 1 – Ritratto Fotografico di Simon Ma e una selezione dei suoi lavori più celebri



Fonte: Archivio dell'artista

Il suo grande debutto in Italia si può far risalire al 2013, quando ha esposto le sue opere in occasione della cinquantacinquesima edizione dell’Esposizione Internazionale d’Arte – la Biennale di Venezia presso gli spazi del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello a Palazzo Pisani.

Il progetto presentato da Simon Ma in questa occasione, intitolato *Ink · Brush · Heart. Xishuangbanna* e curato da Achille Bonito Oliva, appariva proprio come un bisogno di allontanamento momentaneo dagli anni precedenti, ricchi di collaborazioni *crossover* con marchi internazionali: un ritorno alle radici della sua arte. La componente trasversale che lo caratterizza era comunque rintracciabile in mostra, ma in intersezioni – o meglio, *crossover* – di natura esclusivamente artistica e finalizzate alla poetica di base del progetto.

Le opere esposte nel 2013 a Venezia trovano la propria fonte di ispirazione nella foresta pluviale del Xishuangbanna – una prefettura autonoma della provincia dello Yunnan, nel profondo sud-ovest della Cina – dall’osservazione della danza rituale dell’acqua durante il *Festival dell’acqua* che si tiene in quella zona.

In tutte le opere esposte si rintraccia quella ricerca costante di equilibrio, tipica di Simon Ma, tra uomo e natura, vecchio e nuovo, tradizione e innovazione, pittura e calligrafia, e così via. I due cortili interni del Palazzo appaiono radicalmente trasformati dall’intervento dell’artista: sei enormi “Gocce d’acque danzanti” in acciaio inossidabile sono circondate da centinaia di palloncini di sei colori diversi. La superficie riflettente delle gocce, anche se parte da una base grigia, riflette i colori circostanti, le fonde con l’architettura dei cortili, il cielo, la luce, amplifica il movimento dei palloncini circostanti.

Già da questa colossale installazione esterna si intuisce la riflessione di partenza dell’intera mostra: se i nostri colori quotidiani affievoliscono e tendono via via sempre più al grigio, i colori della natura rimangono vitali e luminosi. Come riesce la natura a proteggere la sua tavolozza di colori? E come possiamo noi proteggere la vividezza dei colori della nostra vita? La risposta che vuole suggerirci sta forse nell’instaurare un dialogo con la natura stessa, un’armonia che permetta di preservare per riflesso anche i colori del nostro quotidiano. Il richiamo alla foresta e agli alberi del Xishuangbanna suggerisce un ulteriore insegnamento proveniente dalla natura: le radici dei suoi alberi sono molto profonde, raggiungono fino ai 90 metri di profondità e allo stesso modo la nostra società ha bisogno di mantenere lo sguardo sempre vivo verso le proprie tradizioni, perché solo andando in profondità può trovare la spinta adeguata a progredire sempre più in alto¹. L’opera, che dà il titolo alla mostra, rappresenta il coronamento della sua carriera artistica e il riconoscimento internazionale del suo lavoro, e rappresenta quella commistione tipica della sua pratica che non rinuncia mai a un legame diretto con la tradizione e la cultura cinese: le gocce danzanti rimandando al *fengshui*, uno dei principi fondanti della sua cultura.

Tra le Gocce, la scultura più alta è di 6,1 metri, mentre la più bassa di 1,8 metri. Dall’acciaio inossidabile fuoriusciva il suono dello scorrere dell’acqua, in contrasto con la durezza del materiale che appariva malleabile grazie alla commistione di giochi di luce, riflessi e il richiamo alla purezza dell’acqua che scorre.

Tavola 2 – *Installation view della mostra Ink · Brush · Heart. Xishuangbanna, Simon Ma – evento collaterale della cinquantacinquesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, Palazzo Pisani, Venezia, 2013*



Fonte: <http://vенеziablog.blogspot.com/2013/10/the-world-in-drop-of-water-simon-ma-at.html>

La mostra proseguiva all'interno del Palazzo, dove al primo piano era esposta la collaborazione con Julian Lennon, noto ai più come cantautore sulla scia del celebre padre John, ma anche riconosciuto e affermato artista visivo in ambito fotografico. In questa sezione della mostra il visitatore ritrova quel "crossover", ma stavolta interdisciplinare, tra la pittura di Simon Ma e la fotografia di Julian Lennon, che scambiano le proprie visioni e interpretazioni visuali della natura in un dialogo da parete a parete.

Tra le opere in mostra nate in collaborazione con altri professionisti, vi erano anche due raffinate sculture in gioiello, *Harmony and Embrace*, risultato della collaborazione tra Chow Tai Fook – rinomata compagnia di gioielli di Hong Kong – e l'artista, alla ricerca della combinazione perfetta di artigianato e tradizione nel contemporaneo. I due preziosi pezzi erano esposti al centro della sala, circondati da dipinti di Simon Ma tra cui uno rappresentante le figure del Drago e Cavallo in dialogo tra loro, simboli di due culture differenti che si incontrano, e altri dipinti raffiguranti la combinazione di Yin e Yang e di Drago e Pavone. Nella cultura cinese il pavone è una manifestazione della celestiale fenice in terra a causa della sua coda dai cento occhi ed è considerato come emblema di potere e bellezza: nella raffigurazione in mostra, l'artista ha posto il pavone in dialogo con il drago, in bianco e nero, a voler evocare la natura incontaminata e il suo stesso lato oscuro e poderoso, che può diventare pericoloso se non rispettato. Il risultato finale di tali contrapposizioni, piuttosto che evocare una disturbante lotta tra bene e male, è una danza armoniosa di figure e realtà che si completano a vicenda.

Due anni dopo, nel 2015, Simon Ma torna in Italia con una grande mostra al MACRO Testaccio – La Pelanda a Roma, ancora una volta con la curatela di Achille Bonito Oliva.

L’esposizione temporanea, intitolata *Beyond Art with Love*, propone la personale interpretazione dell’amore per Simon Ma attraverso una serie di installazioni *site-specific*.

Anche in questo progetto l’acqua ricopre un ruolo da protagonista in molte delle opere esposte: l’acqua è per Simon Ma non solo elemento iconografico ricorrente, ma anche metafora del suo fare arte e dell’incontro tra arte e vita / arte e natura: l’acqua è imprescindibile per qualunque forma di vita, metafora naturale di purezza e bontà e quindi inevitabilmente strumento che veicola gioia e invito ad amare.

Non solo acqua, ma anche l’aria, la terra e gli elementi primari tutti – che per Simon Ma comprendono anche quelli spirituali della benevolenza e dell’onestà – sono parte fondamentale della sua poetica. In questa mostra contempla in particolare l’amore, che qui, per l’artista non comprende due o più individui, ma è un amore universale e incondizionato che parte dall’opera e arriva al pubblico, supera i confini dei muri di casa, del paesino, della città per diventare universale. È il Grande Amore, quello che “dobbiamo riportare, senza limiti né confini, nella nostra società high tech, priva di valori e di tempo”². Oltre le gocce danzanti (serie nota con il nome *Dancing Water Drops*), in mostra al MACRO, Simon Ma ha esposto dipinti, sculture, installazioni e opere di video arte.

Come osserva il curatore Achille Bonito Oliva: “L’artista Simon Ma si pone all’incrocio di tutte le possibilità, compresa la metamorfosi e trasformazione della materia in sentimento universale”³.

La mostra, organizzata nel 2015, ricadeva dunque nell’anniversario dei quarantacinque anni di relazioni diplomatiche tra Cina e Italia e l’artista ha omaggiato tale ricorrenza con una grande installazione *site-specific* in cui emerge un dipinto di due metri, che simbolicamente

Tavola 3 – *Installation view della mostra Beyond Art with Love – Simon Ma, dal 25 giugno al 23 agosto 2015, MACRO Testaccio, Roma*



Fonte: https://www.huffingtonpost.it/2015/07/15/simon-ma--mostra--roma--achille-bonito-oliva_n_7801592.html?utm_hp_ref=it-simon-ma-beyond-art-with-love

unisce le due culture tramite l'acqua e rievoca la Via della Seta, lungo la quale Oriente e Occidente hanno costruito i loro primi e preziosi scambi.

In un'intervista rilasciata in occasione della mostra romana, l'artista ha affermato quanto il suo concetto di amore sia legato all'amore per la natura, sottolineando l'importanza di promuovere uno stile di vita ecosostenibile: "Lo faccio perché l'acqua è vita. Vita e fluidità

Tavola 4 – Installation view della mostra *Beyond Art with Love* – Simon Ma, dal 25 giugno al 23 agosto 2015, MACRO Testaccio, Roma



Fonte: https://www.huffingtonpost.it/2015/07/15/simon-ma--mostra--roma--achille-bonito-oliva n 7801592.html?utm_hp_ref=it-simon-ma-beyond-art-with-love

Tavola 5 – Installation view della mostra *Beyond Art with Love* – Simon Ma, dal 25 giugno al 23 agosto 2015, MACRO Testaccio, Roma



Fonte: https://www.huffingtonpost.it/2015/07/15/simon-ma--mostra--roma--achille-bonito-oliva n 7801592.html?utm_hp_ref=it-simon-ma-beyond-art-with-love

al tempo stesso. L’acqua è la stessa in Cina e in Italia, per esempio. Ed è per questo che dobbiamo tutelarla; perché così tuteliamo noi stessi, gli altri, e la possibilità di continuare a esistere e ad amare. L’acqua ha la stessa essenza dell’amore stesso, la fluidità, e – sorprendentemente – tutelarla significa garantirsi la possibilità di stare al mondo, di provare sentimento”⁴. ■

Tavola 6 – Installation view della mostra *Beyond Art with Love* – Simon Ma, dal 25 giugno al 23 agosto 2015, MACRO Testaccio, Roma



Fonte: https://www.huffingtonpost.it/2015/07/15/simon-ma--mostra--roma--achille-bonito-oliva_n_7801592.html?utm_hp_ref=it-simon-ma-beyond-art-with-love

Tavola 7 – Simon Ma, 2015



Fonte: https://www.huffingtonpost.it/2015/07/15/simon-ma--mostra--roma--achille-bonito-oliva_n_7801592.html?utm_hp_ref=it-simon-ma-beyond-art-with-love

Tavola 8 – *Simon Ma, ritratto*



Fonte: Archivio dell'artista

NOTE

- 1 Comunicato stampa della mostra *Ink · Brush · Heart. Xishuangbanna, Simon Ma* – evento collaterale della cinquantacinquesima edizione dell’Esposizione Internazionale d’Arte – la Biennale di Venezia, Palazzo Pisani, Venezia, 2013.
- 2 B. Pietroni, *L’amore è...acqua (Simon Ma)*, amica.it, 8 agosto 2015 (<https://www.amica.it/dailytips/lamore-e-acqua-simon-ma/>) – ultima consultazione: 07/12/2021.
- 3 A. Bonito Oliva, Comunicato stampa della mostra *Beyond Art with Love – Simon Ma*, dal 25 giugno al 23 agosto 2015, MACRO Testaccio, Roma.
- 4 A. Corsini, *“L’amore è fluido, come l’acqua. E noi dobbiamo tutelare entrambi”*. *Intervista HuffPost a Simon Ma, il “nuovo Dali” che vuole salvare il mondo*, huffingtonpost.it, 22/07/2015, (https://www.huffingtonpost.it/2015/07/22/intervista-huffpost-a-simon-ma_n_7847854.html?utm_hp_ref=it-simon-ma-beyond-art-with-love) – ultima consultazione: 07/12/2021.

Le idee

Il Patrimonio Culturale Immateriale di Rui'an, vettore di sinergie per un futuro condiviso

GABRIELLA BONINO, sinologa

The city of Rui'an, in the southeastern Chinese province of Zhejiang, where most of the Chinese emigrants to Italy come from, stands out for its rich Intangible Cultural Heritage. Sinologist Gabriella Bonino guide us to discover this glorious past which starts in the 16th century, in the Ming era, when the foundations of the dance of the reed shields (tengpaiwu) were laid together with the printing with movable wooden type, practiced for over three hundred years, the Opera Guci and the lanjiaxie dyeing technique.

Non è facile districarsi nel dedalo di vicoli del borgo di Shangbu, nella parte est di Rui'an. Affiancati da vecchie case a due piani dai maestosi portali e da cappelle diroccate dedicate a divinità popolari, ospitano trattorie, negozi di frutta e verdura e laboratori di oggetti di carta rituali, ombreggiati da alberi dalle grandi foglie verdi, tra cui, d'inverno, occhieggiano grandi, profumate magnolie bianche. Nel Padiglione della Gioia dell'Oriente (Dongyueting), accanto al Tempio taoista Dongtanmiao, gli anziani guardano la TV e giocano a carte. La mia meta, il laboratorio dell'artigiano Ye Zhukai, nascosto in parte da una catasta di tavole di legno, occupa il piano terra della sua casa avita, risalente agli anni Ottanta del secolo scorso. Qui egli trascorre l'intera giornata, anno dopo anno, ricavando dal legno di abete cinese (*shamu*) i meravigliosi vassoi, le bacinelle per il bucato e il pediluvio, dotate di ali e dal lungo collo e becco d'oca (*edou*), e i contenitori di vivande, a più piani, che accompagnano da generazioni la vita degli abitanti di Rui'an. A tenergli compagnia le arie dell'Opera Guci, nel dialetto di Rui'an, Patrimonio Culturale Immateriale di livello statale della Cina, e le occasionali visite di amici anziani. Erede della tradizione familiare, Ye Zhukai, cinquantotto anni, è uno dei pochi artigiani dello *yuanmu* (contenitori di legno rotondi) rimasti nella zona di Rui'an. Con l'imperverare dei contenitori di plastica, le sue creazioni si sono rimpicciolite come dimensione, acquisendo la valenza di oggetti ornamentali, parte della dote di nozze delle giovani spose amanti della tradizione. In passato, il corredo nuziale contava decine di questi contenitori, dipinti con la lacca e dotati di raffinati manici d'argento, il che ne fa dei veri capolavori. Lo stesso vale per l'artigiano Li Daoyong, di Xincheng, una circoscrizione di Rui'an, dedito da una cinquantina d'anni all'intreccio del bambù. Mentre i suoi avi realizzavano

per lo più oggetti di uso agricolo (ceste, setacci, stuoie), insieme ai due figli, che ora lo affiancano nell'attività, egli intreccia una miriade di raffinati contenitori, oggetti decorativi a forma di animali (gallo, anatra, drago), vassoi, ventagli rituali per i templi, oltre alla testa e alla coda del drago che decorano la prua e la poppa delle barche-drago delle regate della Festa del Duanwu, e agli scudi della danza degli scudi di giunco, Patrimonio Culturale Immateriale di livello statale.

Le attività artigianali, le festività e le tradizioni popolari, trasmesse da secoli di generazione in generazione in tutto il mondo, sono lo specchio della vita, della cultura e della società di una località. Particolarmente vivaci in un grande paese come la Cina, con il passare del tempo esse si sono trasformate da parte intrinseca della vita quotidiana in perle rare, che riempiono di commozione e di ammirazione per l'impegno certosino e la creatività che ne trapela.

La città di Rui'an, pronuncia Rwei'an, situata una ventina di chilometri a sud di Wenzhou, nella provincia sudorientale cinese dello Zhejiang, da cui proviene la maggior parte degli emigrati cinesi in Italia, spicca per il suo ricco Patrimonio Culturale Immateriale: nel XVI secolo, in epoca Ming, furono poste le basi della danza degli scudi di giunco (*tengpaiwu*), ora Patrimonio Culturale Immateriale di livello statale, insieme alla stampa a caratteri mobili di legno, praticata da oltre trecento anni, all'Opera Guci e alla tecnica di tintura *lanjiaxie*. Nel 2010, la tecnica di stampa a caratteri mobili di legno di Rui'an è stata inserita dall'Unesco nella "Lista del Patrimonio Culturale Immateriale dell'umanità a rischio di estinzione". Al luglio 2021, le voci del Patrimonio Culturale Immateriale di Rui'an di livello della Provincia dello Zhejiang risultano undici, tra cui la manifattura tradizionale della carta di bambù, il canto augurale Maizhu, l'Opera Gaoqiang e la preparazione tradizionale del liquore di riso Laojiuhan, quelle di livello della città di Wenzhou 98 e della città di Rui'an 139. Gli artigiani rappresentativi sono 259 (4 di livello statale, 14 di livello provinciale, 71 di livello della città di Wenzhou e 170 della città di Rui'an).

Il Museo del Patrimonio Culturale Immateriale di Rui'an, situato nella centrale via Zhongyijie, presenta in modo completo le varie voci del patrimonio. Nella stessa via si trovano un teatro dedicato all'Opera Guci, la boutique di *qipao* della stilista di moda Ying Fengyu, il laboratorio di sigari di artemisia della signora Ruan Chaojun e il negozio di stoffe *lanjiaxie* dell'artigiano Wang Hesheng, così da avvicinare il pubblico a parte del Patrimonio Culturale Immateriale della città. Dall'inizio del 2022, la via ospita la pasticceria della casa dolciaria Li Datong, con un secolo di vita, famosa per i suoi dolci di riso tradizionali: apprezzati anche dagli emigrati locali in tutto il mondo, questi dolci formano un legame affettivo con la terra natale. Non lontano, si trova la sala espositiva dell'argentiere Hu Yong'an e dell'artigiano del bambù Li Daoyong, di Xincheng.

Il Centro di Tutela del Patrimonio Culturale Immateriale di Rui'an organizza periodicamente mostre, dimostrazioni e corsi di formazione in materia. Gli artigiani dell'intreccio del bambù e delle sculture di pasta di riso tengono corsi regolari per gli studenti dell'Istituto Professionale Kaiyuan di Rui'an, le ricamatrici di Taoshan insegnano l'arte del ricamo Ouxiu presso la locale scuola media, mentre corsi di arti marziali (Nanquan) si tengono da anni presso la scuola media del vicino borgo di Bishan.

Strettamente legate alla vita quotidiana della popolazione, le varie forme di Patrimonio Culturale Immateriale si possono considerare una memoria storica vivente. Nei loro laboratori, botteghe e case di abitazione, sparsi nei villaggi o nei vecchi quartieri urbani, assediati dagli alti palazzi delle nuove zone residenziali, gli artigiani di Rui'an portano avanti in silenzio i mestieri di famiglia, sintesi dell'esperienza delle passate generazioni. Spesso sconosciuti al grande pubblico, coraggiosi, modesti e sinceri, con il loro lavoro essi fanno da tramite tra passato e presente, riscaldando i nostri cuori con i loro doni, materiali e immateriali, colmi dello spirito dei secoli.

A migliaia di chilometri di distanza da Rui'an, l'Italia, che vanta a sua volta un ricchissimo Patrimonio Culturale Immateriale, ospita una folta comunità cinese, nota soprattutto per il suo attivismo imprenditoriale, ma le cui radici culturali sono pressoché ignote alla maggior parte degli italiani. Nel corso della mia permanenza a Rui'an, ho quindi colto l'opportunità di investigare queste radici dal punto di vista del Patrimonio Culturale Immateriale. Nel corso della ricerca, durata un anno e mezzo, ho percorso in bicicletta e in autobus la città e i dintorni, scoprendo personaggi straordinari e incantevoli paesaggi montani.

Zhao Kequan, settant'anni, appartiene alla quarta generazione di una famiglia di artigiani del borgo montano di Loushan (contea di Huling), dediti alla costruzione manuale delle ruote di legno dei mulini per la macerazione sia del riso sia delle fibre di bambù per la produzione della carta. Le case del borgo, aggrappato sul pendio di un monte, sono immerse in boschi di pini *liusha* (*Cryptomeria fortunei*), uno dei quali raggiunge la veneranda età di 418 anni, e di bambù, e affiancate da risaie terrazzate, in un paesaggio incantevole. Lungo i sentieri a gradini di pietra, si vedono ancora alcune vasche inutilizzate per il filtraggio della carta di bambù.

Ho incontrato Zhao Kequan nel remoto borgo montano di Meishukeng, dove è impegnato (luglio 2021) nella costruzione della struttura in legno di un tempietto dedicato a Pangu (il creatore del mondo, secondo la mitologia cinese), situato nel mezzo di un bosco di bambù. Di bassa statura, magro e sorridente, egli sta piallando delle travi di legno di pino: con la fine della produzione di scala della carta di bambù, è venuta meno anche la richiesta di ruote dei mulini, per cui ora egli si dedica a lavori di falegnameria. Negli anni Settanta-Ottanta del secolo scorso, invece, era occupato tutto l'anno nella fabbricazione delle ruote dei mulini.

Il processo, dalla scelta del legno, normalmente di pino, al completamento della ruota, dura oltre tre mesi. La dimensione della ruota dipende dalla struttura del terreno e dal flusso d'acqua. Del diametro di due metri, fino a due metri e mezzo, le ruote sono azionate dall'acqua dei torrenti. Per la costruzione del mulino di pietra si sceglie un punto del torrente con un forte dislivello, così da permettere un potente getto d'acqua che aziona la ruota e le due pale di legno collegate, che reggono ognuna una grossa pietra. In genere i mulini si presentano in gruppi di quattro-sei, situati all'esterno dei villaggi, così da non irritare gli abitanti con il fragore provocato dal continuo battito delle pietre sul terreno. L'antica invenzione è riportata in alcuni testi storici, tra cui *Tiangong Kaiwu*, di epoca Ming, che descrive un'unica ruota di legno in grado di azionare ben quattro mulini.

All'ingresso del borgo di Shaducun, nel nord di Rui'an, spiccano due templi affiancati, Sanyuanguan, il Tempio dei Tre Funzionari (che presiedono rispettivamente al cielo, alla terra e al mondo marino) e Tianhougong, dedicato alla divinità del mare Mazu. Benché si tratti di edifici moderni, le porte di ingresso sono decorate con magnifiche divinità maschili e femminili, opera del famoso pittore locale Dong Zhiyuan. Dopo varie traversie per rintracciare la sua abitazione, legate al dialetto locale, alla fine, con l'aiuto di un giovane passante, rivelatosi un insegnante delle superiori, sono giunta alla meta.

Nato nel 1947 a Shaducun, un borgo situato all'estremità ovest di Tangxia, a Rui'an, Dong Zhiyuan una quarantina d'anni fa è stato uno dei primi pittori a ripristinare l'arte delle divinità della porta. Ha iniziato a dodici anni ad apprendere la laccatura e doratura di mobili e l'arte dei dipinti murali dei templi presso il famoso maestro Wang Yiting di Wenzhou, mancato nel 1966, e a quindici anni ha intrapreso l'attività di pittore, continuando fino ad adesso. A una parete del suo ampio studio sono affisse le tele dei dipinti murali che sta completando per un tempio: furiose scene di battaglia, vortici di movimento sullo sfondo di stendardi e di nastri volanti, in cui la bella e coraggiosa amazzone Fan Lihua, in groppa al suo destriero rosa come i fiori di pesco, il giovane e prestante marito Xue Dingshan, e i loro seguaci, si confrontano con guerrieri "barbari" (stranieri) dall'aspetto spaventoso: visi blu, lunghe trecce bianche e grandi bocche rossastre. Fan Lihua e Xue Dingshan sono personaggi storici vissuti al tempo dell'imperatore Li Shimin, noti per aver difeso i confini occidentali del giovane impero Tang dagli attacchi dei Tujue, diventati in seguito protagonisti di romanzi e di opere tradizionali.

I cavalli sono un altro elemento spettacolare della pittura di Dong Zhiyuan: con le zampe volanti, seguono i cavalieri nelle loro mosse con le armi, quasi ne fossero parte integrante. Nel dipinto *La grande battaglia del Monte Simingshan*, quattro destrieri al galoppo nelle quattro direzioni stupiscono per l'originalità della composizione e il realismo e la perfezione dei particolari, al punto da ricordare i capolavori della pittura italiana rinascimentale. Il maestro della scultura su pietra morbida (pirofillite) Li Qinglong, di Taoshan (Rui'an), settantacinque anni, ha realizzato in oltre due anni di lavoro una riproduzione del capolavoro della pittura cinese *Scene sul fiume al tempo della commemorazione dei defunti*, di Zheng Zeduan (1085-1145). Le figurine in pietra colorata dei venditori ambulanti, dei saltimbanchi, dei pescatori, dei bottegai, dei funzionari in portantina e dei monaci che affollano le strade e le rive del fiume incantano per la precisione dei particolari del viso, dei gesti e dell'abbigliamento; gli alberi, dalla chioma frondosa, formano masse di varie gradazioni di verde, da cui emergono con chiarezza le singole foglie; dai padiglioni imperiali, dalle case popolari, dalle botteghe e dalle barche sul fiume trapelano vivaci scene di vita, tali da rendere l'opera un raro capolavoro di arte della pietra.

Per i suoi contributi alla preservazione e alla diffusione della cultura popolare, nel 1996 Li Qinglong è stato nominato "maestro artigiano" dall'Unesco e dall'Associazione degli Artisti popolari cinesi.

Personaggi modesti, sinceri e, spesso, di poche parole, questi artigiani lasciano che sia l'arte a parlare in loro vece. I frutti della mia ricerca sono confluiti nel libro *Alla scoperta del Patrimonio Culturale Immateriale di Rui'an*, pubblicato nel dicembre 2021 per Edizioni Pedrini. Il testo mira sia a facilitare la comprensione della comunità cinese da parte

dei connazionali italiani sia a far riscoprire le proprie radici agli emigrati cinesi in Italia, molti dei quali hanno lasciato la patria in gioventù, oppure, nel caso della seconda-terza generazione, sono nati in Italia, permettendo loro di far rivivere la fiducia nella cultura della propria terra natale.

Le lanterne tradizionali del borgo di Caocun, situato a sud di Mayu, presso Rui'an, presentano una struttura portante di bambù, sulla quale si stende uno strato di carta colorata. Alcune tipologie, piuttosto semplici, sono “le lanterne del buon raccolto” e “le lanterne del bestiame numeroso”, portate a spalla dai contadini, e “le lanterne del successo agli esami”, rette dagli studenti. Insomma, ognuno ha la lanterna consona al proprio stato. Tipologie difficili da realizzare sono lanterne complesse come “la fenice che gioca con la peonia”, “la gru immortale che spiega le ali”, “la farfalla che si posa sul fiore” e “la carpa dorata che salta la soglia di casa”. La lanterna multicolore *aoyudeng*, lunga un metro, dotata di un manico di legno, ha il significato del successo agli esami di massimo grado. La lanterna a forma di portantina, ottagonale a quattro piani, al cui interno può sedere una persona, presenta splendide decorazioni. Caocun vanta anche una tipologia di lanterne prive di struttura portante di bambù: di piccole dimensioni e di raffinata manifattura, queste possono essere assemblate a formare pagode e palazzi in miniatura.

La sera della Festa delle Lanterne, che ricorre il quindicesimo giorno del primo mese lunare e segna la fine delle celebrazioni del capodanno lunare, a Caocun si tiene una sfilata di lanterne, a cui partecipano migliaia di persone divise in gruppi: le lanterne del drago e del leone, le lanterne del cavallo al galoppo e così via. A queste si accompagnano gruppi di acrobati e di tamburini. All'inizio del corteo, spicca un enorme drago di carta (ora di seta artificiale), con struttura portante di bambù, lungo 68 metri, illuminato da lampadine, seguito da lanterne di grandi dimensioni, che sfilano su carri, raffiguranti padiglioni, personaggi storici, belle donne famose, i dodici animali dello zodiaco cinese, fiori e uccelli. A Caodongcun, nel parco dedicato a Cao Shuyuan, sono esposte decine di grandi lanterne fisse, illuminate la sera per la gioia del pubblico. Cao Shuyuan (1159-1234), primo classificato agli esami imperiali nel 1190 e in seguito ministro dei riti della dinastia Song, si distinse come studioso confuciano e redattore di cronache locali. Di ritorno dalla capitale dopo aver ottenuto il titolo di *jinshi*, egli fu accolto dai familiari con una magnifica lanterna *qixingdeng* appesa sul ponte all'ingresso del borgo, formata da lanterne di diversa grandezza disposte a formare una pagoda. Il termine *deng*, lanterna, è omofono con il *deng* di *dengkejidi* (ottenere il titolo di *jinshi*), quindi di grande buon auspicio. Era il quindicesimo giorno del primo mese lunare: da allora, ogni anno i locali appesero lanterne nel borgo, in numero sempre maggiore, dando origine alla tradizione, che continua ancora adesso.

Secondo la leggenda, il giovane Cao Fengshi, padre di Cao Shuyuan, in giovane età si distinse negli studi presso un'accademia privata. Studiava così assiduamente da tornare a casa solo a tarda notte. Commossi da tanto ardore, gli immortali illuminarono la strada con una lanterna priva di struttura portante di bambù (*wuguhudeng*), retta da un anziano che scompariva, con la lanterna, appena il ragazzo arrivava a casa. La lanterna poteva comparire anche da sola, retta da una mano invisibile.

Per realizzare questa tipologia di lanterne, innanzitutto si ritagliano le facciate e le altre parti su carta rossa leggera, decorandole a punteggiatura con un ago da ricamo “che galleggia sull'acqua” (*shuishangpiao*). Di seguito le varie parti vengono ripiegate e assemblate

con la colla, fino ad assumere la forma voluta. Per costruire una lanterna del genere, di piccole dimensioni, vista la struttura interamente di carta, bastano due-tre ore. Leggere al punto da poter volare, queste possono avere forma di licio, di bacca del ginkgo biloba, di canestro, di vaso da fiori, di farfalla e di lanterna di palazzo. Una volta assemblate, esse originano magnifiche composizioni a forma di pagoda, di leone e così via.

L'artigiano Chi Renqian, del borgo di Caodongcun, risiede in via Tai'anjie, una vecchia strada affiancata da case di legno. Nelle vicinanze, le botteghe del fabbro e del cardatore di cotone e il mulino del riso ci riportano indietro nel tempo. Fino a qualche anno fa, Chi Renqian iniziava a costruire lanterne prive di struttura portante tre-quattro mesi prima dell'inizio del capodanno lunare: in origine queste erano illuminate da una candela e chiuse nella parte inferiore, mentre ora sono aperte e illuminate da lampadine elettriche. Chi Renqian, 65 anni, ha iniziato a dedicarsi al settore nel 1995, quando è stata ripristinata la Festa delle Lanterne di Caocun, su incoraggiamento del padre, medico tradizionale e appassionato artigiano delle lanterne.

Chi Renqian ha insegnato l'arte alla figlia Chi Linlin, dalle cui mani ora esce la maggior parte delle lanterne prive di struttura portante di Caocun. Personaggio poliedrico, sempre sorridente, egli ora si dedica soprattutto alla costruzione di pupazzi di paglia di riso di varie dimensioni, all'intreccio del bambù per farne recipienti vari e all'ideazione e supervisione della costruzione degli enormi draghi, lunghi da 68 a 86 metri, portati in corteo durante la Festa delle Lanterne non solo nella zona, ma anche nelle contee di Pingyang e dello Cangnan.

Nel febbraio del 2019, per il capodanno cinese, le lanterne rosse cinesi hanno fatto capolino anche a Torino, città che ospita una consistente comunità cinese, illuminandone le strade. Nel febbraio del 2022, anche la Mole Antonelliana si è tinta di rosso per ricordare la festa della Primavera cinese, mentre sulle strade i volontari cinesi dell'ANGI (Associazione Nuova Generazione Italo-Cinese) di cui Chen Ming, originario di Wencheng, è l'animatore, donavano ai passanti carte rosse ritagliate con il carattere *fu*, felicità, come auspicio di gioia e di salute nel nuovo anno. Frutto dell'attivismo di un gruppo di giovani cinesi della seconda generazione, originari della zona di Wenzhou, impegnati da tempo per favorire la comprensione e il rispetto reciproco tra cinesi e italiani anche attraverso la riscoperta della loro antica cultura. ■

La Cina e l'invasione russa dell'Ucraina

GUIDO SAMARANI

Senior Researcher presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, già professore di Storia ed istituzioni dell'Asia

The Russian invasion of Ukraine has been followed carefully in Beijing, due to its solid relations with Moscow and to the strong involvement of the USA and the NATO in support of Kiev. For the moment China's proposal to stop the war and find a political solution to the conflict, respecting both Ukraine's sovereignty and Russia's security needs, doesn't seem successful: however, as Chinese Foreign Minister clearly stressed, "China stands on the right side of history as time will tell".

Il dibattito interno ed internazionale sull'invasione russa dell'Ucraina e sulle drammatiche conseguenze, innanzitutto umane, che sta avendo, ha sollevato numerose questioni riguardo alla posizione della Cina, a ciò che essa sta facendo o non sta facendo o sta facendo in modo insufficiente, sui vantaggi e gli svantaggi che Pechino può trarre dalla crisi, ecc. In una recente (24 marzo) tavola rotonda alla quale ho preso parte – organizzata in modo congiunto dall'Università Ca' Foscari di Venezia e dall'Istituto Affari Internazionali – sull'approccio cinese al conflitto, molte di tali questioni sono emerse e discusse, anche attraverso un confronto di posizioni non sempre coincidenti.

Le notizie che ci giungono sullo sviluppo delle trattative, ma anche sul confronto e scontro politico in atto tra i maggiori attori internazionali coinvolti, pongono al centro in modo sostanzialmente condiviso l'obiettivo del silenzio delle armi e della conquista della pace: tuttavia, sul come giungere alla fine della guerra, sulla questione della sicurezza nell'area e sul fatto se e come anni di assenza della Politica abbiano creato le basi per quanto sta avvenendo, le posizioni sono molto diverse ed anche opposte, così come sulla valutazione del ruolo della Cina e di quanto essa possa e voglia contribuire al fine del prevalere del dialogo innanzitutto tra le parti in causa.

Cercherò qui pur succintamente di mettere in luce alcuni aspetti generali, ed in particolare i punti essenziali della posizione cinese, la loro coerenza o meno con la visione globale di Pechino così come portata avanti quantomeno nel nuovo secolo e le possibilità o meno che tali posizioni possano incidere in positivo sulla situazione.

La posizione cinese: rispetto della sovranità e della sicurezza, multilateralismo, coesistenza pacifica

La posizione cinese, così come espressa dallo stesso Xi Jinping e dal Ministro degli Esteri cinese Wang Yi, pone al centro alcuni temi ed aspetti:

- Impegno e sostegno ad ogni sforzo per il cessate il fuoco e l'avvio di colloqui di pace tra le parti;
- Rispetto della sovranità ed integrità territoriale di tutti i paesi (Ucraina) e delle legittime preoccupazioni per la sicurezza nell'area (Russia, di fronte ai piani di espansione della Nato);
- Opposizione alla politica delle sanzioni;
- Opposizione all'affermarsi della logica “amico contro nemico”, espressione del risorgere di una mentalità da Guerra Fredda.

A parere di Wang Yi, diventerà sempre più chiaro con il passare del tempo che la posizione cinese è dalla parte giusta della storia.

Tali posizioni pubbliche non possono ovviamente occultare – a mio modo di vedere – alcuni ulteriori elementi importanti di cui tenere conto:

- Primo punto: la Cina guarda al conflitto come ad un elemento di crisi internazionale il quale va innanzitutto contro le proprie esigenze ed interessi, anche se esso si svolge in un'area lontana: Pechino, insomma, ha un bisogno vitale di un contesto globale stabile al fine di affrontare e risolvere vari problemi interni; ha stretti legami economico-commerciali con Kiev, che ha un ruolo significativo nell'ambito della Belt and Road; mira ad evitare inasprimenti potenziali delle relazioni con l'Ue, partner molto importante, ed ovviamente anche con gli Usa, con cui da anni le relazioni sono travagliate ma che è riconosciuto da parte cinese come un interlocutore necessario per la soluzione dei maggior problemi globali.
- Secondo punto, che presenta aspetti potenzialmente contraddittori: la necessità di non apparire come un acritico sostenitore dell'azione russa e allo stesso tempo di mantenere – come è stato riaffermato a più riprese – un solido legame con Mosca: un legame sviluppatosi ormai nel corso di un trentennio e che, pur non configurando una vera e propria alleanza strategica quale quella tra Cina e Unione Sovietica degli anni Cinquanta, è oggettivamente diventato sempre più stretto;
- Terzo punto: periodicamente la leadership cinese non ha mancato di sottolineare i “due pesi, due misure” della posizione di Washington, della Nato e dell'Ue, in riferimento ai casi delle vittime civili provocate dai bombardamenti contro la Serbia e in Siria, Iraq ed Afghanistan o anche l'atteggiamento favorevole ai referendum di indipendenza di territori già parte dell'Unione Sovietica dopo il 1991 ma la condanna dell'analogo referendum in Crimea del 2014. Va ricordato che la Cina di norma si è astenuta in seno all'ONU sulle varie prese di posizione e proposte di condanna su tali questioni, così come a fine febbraio 2022 si è astenuta sulla risoluzione della Nazioni Unite, approvata a grandissima maggioranza, che condannava l'invasione e chiedeva il ritiro immediato e senza condizioni delle forze russe; va altresì sottolineato come a proposito del referendum in Crimea l'astensione cinese all'ONU fu motivata anche da un distacco critico nei confronti del sostegno russo al referendum, in quanto “ingerenza interna” negli affari dell'Ucraina.

La posizione cinese in seno alle Nazioni Unite sul conflitto ucraino è stata condivisa da altri trentacinque paesi mentre cinque sono stati i voti contrari. È interessante notare come l'Asia abbia evidenziato una chiara divisione rispetto alla risoluzione: infatti, a parte il voto contrario della Corea del Nord e della Siria, dei trentacinque astenuti/non votanti circa un terzo erano paesi asiatici, tra cui – oltre alla Cina – India, Pakistan ed Iran, mentre tra i favorevoli occorre enumerare tra gli altri Giappone, Corea del Sud, Indonesia e Thailandia. Gli altri paesi astenuti/non votanti appartengono in gran parte all'Africa (oltre quindici) con alcuni paesi dell'America centrale e meridionale (tra cui Bolivia, Cuba, Nicaragua).

Nell'insieme, al di là di alcuni aspetti parzialmente contraddittori, la posizione cinese appare sostanzialmente coerente con i principi generali della politica estera maturati ed aggiornati nel corso dei decenni ed imperniati sulla tradizione dei “cinque principi della coesistenza pacifica”, sulla lotta all'unilateralismo ed egemonismo e sull'idea secondo cui è oggi più che mai indispensabile dare vita ad un mondo multipolare, più giusto e più equo.

La posizione cinese: problemi e vincoli

Se valutiamo come sostanzialmente coerente la posizione cinese, non possiamo tuttavia non porci il problema se essa sia e possa essere efficace o meno e in che misura.

Molte delle cose che ho letto e ascoltato in queste settimane sollevavano la questione, ad esempio, se il comportamento della Cina fosse adeguato al ruolo che una grande potenza dovrebbe assumere di fronte a momenti di grave crisi quale quello attuale.

Cercherò in queste righe finali di analizzare quelle che mi sembrano le opzioni politico-militari alle quali Pechino si trova di fronte, anticipando il fatto che a mio modo di vedere la posizione cinese appare oggi, al di là di evidenti difficoltà che ha incontrato e potrà incontrare, l'unica che cerca di riproporre la centralità della politica rispetto alla guerra.

Pechino non pensa certo di schierarsi con gli Stati Uniti e la Nato, né credo possa prendere in seria considerazione un sostegno militare o addirittura un intervento militare diretto a fianco della Russia, a meno che la situazione precipiti (ad esempio, attraverso un allargamento del conflitto o un attacco alla Russia).

D'altra parte, un'azione isolata di mediazione tra le parti – azione che forse è stata anche proposta ma che se così fosse non ha avuto chiaramente sinora esito positivo – comporterebbe il serio rischio, che ovviamente Pechino vorrà evitare, di scontrarsi – come già verificato in queste settimane – con la posizione di Washington, con le divergenze esistenti con l'Ue, come sancito tra l'altro a fine marzo dal vertice Bruxelles-Pechino, ed anche con le probabili resistenze di Putin, rischiando in tal modo uno stallo o addirittura un fallimento politico che la dirigenza cinese non può chiaramente permettersi.

Conclusioni

Se le posizioni in campo dovessero restare tali come sono oggi (primi di aprile) e se si vogliono veramente scongiurare ulteriori drammi umani, non si può non interrogarsi se possa essere politicamente praticabile, anche se è certamente molto difficile da percorrere, un'iniziativa condivisa di mediazione da parte di vari paesi: oltre alla Cina stessa, ad

esempio, l'India – che come abbiamo visto non ha aderito alla politica di Washington ma che resta un partner molto importante per gli Usa nell'ambito della “strategia indo-pacifica” statunitense – e la Turchia, che ha continuato a mantenere una posizione mediana attraverso contatti proficui con Mosca.

Anche se oggi ciò appare impensabile, forse che l'Italia stessa non potrebbe ritrovare quell'antica vocazione alla promozione del dialogo tra i paesi e i popoli che in passato aveva proficuamente portato avanti, anche in momenti non meno complessi e difficili? La storia ci può essere forse di aiuto, nel rammentarci come negli anni più aspri e duri della Guerra Fredda, quando la Cina non era riconosciuta dall'Occidente, in Italia forze laiche e cattoliche si impegnarono con forza, pur nella diversità delle posizioni ideologiche e senza venire meno alle alleanze esistenti, per un avvicinamento ed un dialogo tra Roma e Pechino.

Allora ci vollero venti anni, ora è indispensabile fare il più presto possibile. ■

La disciplina normativa sulla protezione dei dati e delle informazioni personali in Cina: emersione di un nuovo paradigma nel contesto internazionale

LAURA FORMICHELLA

Ricercatrice presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata e docente presso l'Ateneo dei corsi di "Introduzione al diritto cinese" e "Civil and commercial law in the People's Republic of China"

The paper explores the overall regulatory framework based on the three Laws that constitute the pillar of the regulatory regime for the protection of data and personal information in China.

This large body of legislation, complemented by numerous, different levels regulatory and standard measures, makes it appropriate to analyze and evaluate it as part of the wider political and economic planning of the country, both for the contextuality of the regulatory interventions and for the common administrative authorities involved and their specific characteristics, as well as for the mutual references that the three laws and the related administrative measures contain. The processing of the legal content must be examined in the light of the concomitant commitment of the legislator to regulate the national security, which is background and main base of the great effort to regulate the treatment and protection of data.

Il contesto in cui si inserisce la normativa sul trattamento dei dati

L'articolo intende esaminare il quadro normativo complessivo dettato dalle tre leggi che costituiscono il pilastro del regime normativo di protezione dei dati e delle informazioni personali in Cina¹.

Questo corposo impianto, integrato da numerosi provvedimenti di natura regolamentare e standard di diverso livello, rende opportuna una analisi e valutazione unitaria all'interno

della più ampia programmazione politico economica del Paese, sia per la contestualità degli interventi del legislatore centrale e delle amministrazioni coinvolte, che in maniera massiccia e con un susseguirsi incalzante di elaborazione di testi normativi hanno dato vita ad un quadro piuttosto complesso ed in progressivo aggiornamento, sia per la comunanza delle autorità amministrative coinvolte e le loro precise caratteristiche, nonché infine per i rinvii reciproci che le tre leggi e le connesse misure amministrative contengono.

La elaborazione della disciplina va esaminata alla luce del concomitante impegno del legislatore a disciplinare il tema della sicurezza nazionale che si pone sullo sfondo ed a principale fondamento del poderoso sforzo di disciplina del trattamento e della protezione dei dati. Esso, del resto, è stato oggetto di specifica attenzione nel 2015², oltre che al centro di importanti dichiarazioni nonché di espliciti riferimenti nel testo degli ultimi piani quinquennali.

La premessa alla lettura delle norme in materia è data dalla decisa enunciazione del principio di sovranità nazionale sul cyberspazio, consistente nella affermazione da parte dello Stato delle proprie norme a regolamentazione delle attività, dei cittadini e delle imprese, che si esplicano attraverso l'uso della rete. Tale approccio si discosta evidentemente da quello assunto altrove, ad esempio dagli Stati Uniti, ritenuto dalla Cina troppo rischioso per la sicurezza del paese, laddove quest'ultima mira evidentemente a garantire la sicurezza della rete piuttosto che il flusso dei dati a livello globale.

La concentrazione dello sforzo normativo sia in ambito legislativo che regolamentare nell'arco di circa due anni conferma l'importanza crescente dei dati per il governo cinese così come per le sue imprese e l'articolazione del contesto nel quale essi esplicano la loro influenza rispetto alle strategie politiche ed alle relazioni economiche internazionali.

La Cina ha operato un'adozione di massa delle tecnologie digitali innalzando i dati a elemento vitale della società, adottando una strategia nazionale sui big data ed assumendo il concetto di sovranità dei dati alla base della relativa regolamentazione.

Tale politica, che ricava allo Stato un ambito di esclusiva egemonia, si è rivelata in un certo senso inevitabile, se rapportata al rapido processo di digitalizzazione del Paese, alla crescita esponenziale di aziende tecnologiche e start up ed alla loro acquisizione di una dimensione globale.

La sovranità dei dati è strettamente legata a quella informatica in base alla quale gli Stati mirano a detenere il controllo sulle tecnologie digitali, sui contenuti e sulle infrastrutture all'interno delle loro giurisdizioni, condizioni richieste dal Presidente Xi Jinping già nel 2015. Essa comporta, per conseguenza, il divieto rivolto a soggetti esteri di inserirsi nella disciplina di rapporti giuridici nell'ambito della rete, rilevanti nell'ordinamento cinese, così come di detenere infrastrutture fondamentali dello Stato rendendole eventualmente vulnerabili.

Il nucleo dell'approccio cinese alla sovranità dei dati è dato dalla loro localizzazione, criterio contenuto in tutte e tre le leggi in esame, espresso sinteticamente dalla regola "archiviazione locale, valutazione in uscita" in cui la protezione dei dati si combina con il controllo del governo sul flusso degli stessi e la conseguenza che, anche in presenza di una disciplina realmente innovativa, come nel caso della protezione dei dati personali, la Cina sembra concentrarsi maggiormente sul controllo dei dati e la tutela della sicurezza nazionale piuttosto che sulla privacy degli individui.

Termini chiave, profili di disciplina comuni alle tre leggi ed interazione tra i testi normativi

I rimandi reciproci a concetti e principi contenuti nelle tre leggi rendono utile l'identificazione di alcuni comuni termini e profili di disciplina presenti nei testi di riferimento. Seppur focalizzate su fronti diversi e reciprocamente integrantisi, tali normative presentano taluni ambiti di regolamentazione coincidenti, che talvolta si sovrappongono e che rilevano nella identificazione delle maggiori preoccupazioni del legislatore cinese e nell'inquadramento degli scenari futuri dell'operare delle aziende cinesi in patria ed all'estero oltreché della presenza degli investimenti esteri in Cina: anzitutto la regola della localizzazione dei dati, la valutazione del rischio ai fini del loro trasferimento fuori dai confini nazionali, il principio di extraterritorialità e l'obbligo di cooperazione con le autorità governative.

a) Principio di localizzazione e requisiti per il trasferimento transfrontaliero dei dati

Con riferimento alla localizzazione, corollario del più generale principio della sovranità dei dati, uno dei riferimenti chiave posto dalla Legge sulla *cybersecurity* è quello agli operatori di rete, il cui concetto è stato ampiamente interpretato fino ad includervi qualsiasi soggetto giuridico costituito in Cina che faccia uso di sistemi informativi nel corso delle attività quotidiane.

Specifici obblighi trovano applicazione qualora un operatore di rete rientri nella definizione di infrastruttura informativa critica (CII, secondo l'acronimo tratto dalla definizione in inglese), prevista anche dalla Legge sulla sicurezza dei dati e dalla Legge sulla protezione delle informazioni personali.

All'art. 31, la Legge sulla *cybersecurity* la riferisce alle strutture di rete o sistemi informativi significativi operanti in settori importanti, quali ad esempio quelli delle comunicazioni pubbliche, dell'energia, dei trasporti, dell'acqua, della finanza e della difesa nazionale, o in altri settori nei quali la loro distruzione o disattivazione o la violazione dei dati trattati possa determinare gravi danni alla sicurezza nazionale, all'economia nazionale ed ai mezzi di sostentamento delle persone nonché all'interesse pubblico.

La definizione trova posto nel *Regolamento per la protezione della sicurezza delle infrastrutture informative critiche* (art. 2)³, alla luce del quale rientrano tutte le strutture di rete ed i sistemi chiave all'interno dell'ambito definito dalla Legge così come le strutture ed i sistemi informativi chiave utilizzati per il settore scientifico e tecnologico ai fini di difesa nazionale. È possibile aspettarsi che, in presenza dell'opportunità di sorvegliare specifiche società, venga talvolta effettuata un'interpretazione della suddetta categoria in termini poco comprensibili al mondo occidentale.

Tale definizione rileva, appunto, ai fini della localizzazione dei dati e del regime applicabile al trasferimento transfrontaliero. Le infrastrutture informative critiche sono, infatti, in via eminente obbligate a conservare all'interno del territorio cinese sia i dati personali che i dati importanti raccolti e generati nel corso delle operazioni in Cina. D'altro canto, anche gli operatori non rientranti nella categoria suddetta, seppur non sottoposti a tale obbligo in via generale, vi possono ricadere ai sensi di specifiche regole di settore nell'ambito di industrie o aree rilevanti (quali ad esempio il settore bancario e sanitario).

Il principio di localizzazione mostra la sua efficacia pervasiva anche quando analizzato alla luce di un altro termine chiave, quello cioè di dati (数据).

La Legge sulla sicurezza dei dati si riallaccia a quella sulla *cybersecurity* per quanto riguarda il divieto di trasferire “dati importanti”⁴ e, a maggior ragione, “dati essenziali”⁵ all’esterno del territorio cinese dovendo essi dunque essere conservati in server all’interno della Rpc e ciò indipendentemente dal tipo di operatore che li raccolga e gestisca.

La legge è generalmente vista come una risposta al *Clarifying Lawful Overseas Use of Data Act* (c.d. Cloud Act) degli Stati Uniti, che attribuisce alle forze dell’ordine statunitensi l’autorità di obbligare le aziende che ricadono sotto la loro giurisdizione a produrre i dati richiesti, indipendentemente da dove essi siano conservati.

La Legge sulla protezione dei dati personali, dal canto suo, dedica uno specifico capitolo (Cap. III, dall’art. 38 all’art. 43) al trasferimento delle informazioni personali all’estero, richiamando l’ipotesi in cui siano coinvolte infrastrutture informative critiche o soglie quantitative minime di informazioni personali e rafforzando la regola della conservazione in Cina, attraverso l’inserimento della condizione (nell’ultima revisione della bozza di legge) che le parti riceventi estere adottino misure di garanzia del trattamento delle informazioni personali conformi agli standard previsti dalla normativa cinese.

Il divieto di trasferimento permane, sia alla luce della Legge sulla sicurezza dei dati che di quella sulla tutela delle informazioni personali, anche in presenza di una formale richiesta da parte delle autorità giudiziarie o governative estere, salvo ricorra il previo consenso delle competenti autorità cinesi.

Agli operatori di infrastrutture informative critiche ed agli operatori di infrastrutture che non lo siano, è vietato fornire qualsiasi dato memorizzato in Cina, indipendentemente dal livello di sensibilità e dal fatto che essi siano stati inizialmente raccolti in Cina o meno, a qualsiasi autorità giudiziaria o di polizia straniera senza la previa approvazione delle autorità pertinenti della Rpc.

Tornando ai dati, la medesima tendenza espansiva del principio di localizzazione si rinvia se guardiamo alle misure di attuazione e precisazione delle tre leggi: anche in tal caso, l’ambito dei dati soggetti a conservazione entro i confini nazionali e la necessità di un previo parere delle autorità cinesi ai fini di un loro trasferimento all’estero si sono nel tempo ampliati.

Se inizialmente essi includevano le informazioni personali ed i dati importanti gestiti da infrastrutture informative critiche, notiamo da un lato come il trasferimento di dati importanti da parte di altri soggetti vi ricada comunque in base a norme amministrative successive (si pensi ad esempio al settore dell’*information technology* in cui sono intervenute le *Misure per l’amministrazione della sicurezza dei dati nel settore industriale e della tecnologia dell’informazione*, pubblicate in bozza dapprima il 30 settembre 2021 e successivamente il 10 febbraio 2022 ed ancora aperte a pubblici commenti)⁶, dall’altro che la esatta identificazione dei cosiddetti dati importanti sia affidata alle singole autorità locali cui è demandata la predisposizione di Cataloghi di classificazione dei dati rilevanti nei diversi settori industriali e ambiti, attraverso le cui liste si prevede un progressivo accrescimento della base dei dati definiti importanti.

In secondo luogo, il regime della localizzazione dei dati potrebbe trovare ulteriore espansione con l’approvazione delle *Misure per la valutazione della sicurezza nel trasferimento*

transfrontaliero dei dati, pubblicata il 29 ottobre 2021 dall'Amministrazione statale cinese per la regolamentazione dello spazio informatico (meglio nota come Cac), ed ancora in attesa di pubblici commenti, che ha previsto la necessità di una valutazione di sicurezza da parte della Cac in una serie di circostanze identificate cui si aggiunge la previsione di una clausola aperta la quale consentirà di effettuare tale verifica ogni qualvolta la Cac lo ritenga opportuno. Con riferimento alle informazioni personali troviamo confermata la soglia di intervento della Cac a fini autorizzativi, qualora ricorra la elaborazione di dati personali di oltre un milione di persone, di dati personali di oltre centomila persone o di dati personali sensibili di oltre diecimila persone cumulativamente considerati. Soglie decisamente basse per le dimensioni del contesto cinese.

Questa previsione copre una gamma molto più ampia di soggetti rispetto a quanto previsto dalla normativa quadro, creando serie difficoltà soprattutto alle società multinazionali con complesse relazioni interne ed esterne ed alle società cinesi con presenza all'estero. Non risultano infatti eccezioni per trasferimenti di dati infragruppo o tra società e loro filiali. In terzo luogo, a meno di tre settimane di distanza dal precedente intervento, la Cac ha predisposto un altro progetto, relativo alla *Regolamentazione della gestione della sicurezza dei dati in rete*, pubblicato il 14 novembre 2021.

L'ampliamento della base su cui si inserisce il controllo della Cac è testimoniato da ultimo nelle *Linee guida per l'identificazione dei dati critici* (laddove il termine cinese è lo stesso che identifica i dati importanti) il cui termine per la pubblica consultazione è scaduto il 13 Marzo 2022 e che rappresentano un passaggio fondamentale per la piena applicazione della Legge sulla sicurezza dei dati, incidendo sulla loro classificazione e contenendo una amplissima lista di fattori chiave da considerare nella determinazione dei dati in termini di importanza.

Il quadro fin qui delineato mostra il carattere generale, con poche eccezioni, della regola della localizzazione e dunque del potere della Cac di intervenire sulla gestione dei dati, controllandone il trasferimento transfrontaliero. La soluzione cinese, incentrata sulla previsione statale della disciplina, combina dunque la tutela dei dati con il controllo del governo sul flusso dei medesimi, privilegiando quest'ultimo obiettivo.

Se ne rinviene conferma, anche da un punto di vista terminologico, nella normativa sulla protezione delle informazioni personali. Lo Stato protegge i cittadini da una non necessaria raccolta di dati riservandosi al contempo ampio accesso ad essi e seppur dettando, a livello di legislazione speciale e di Codice civile⁷, una normativa estremamente tutelante per la posizione dei singoli, identifica quest'ultima sulla base di un accostamento di titolarità di diritti e di interessi giuridicamente protetti (权益). In tal modo sembra volersi esprimere una diversità di condizione a seconda delle situazioni che vengono in rilievo e nel caso in cui essa sia qualificata come interesse, la persona fisica gode della titolarità di una posizione che non è caratterizzata da una tutela piena e diretta quanto piuttosto dalla eventualità di restrizioni, anche ampie, da parte della pubblica autorità qualora l'interesse del singolo venga a confliggere con quello dell'amministrazione stessa.

La filosofia della localizzazione dei dati si applica a tutti i settori dell'economia nell'ambito dei quali il governo considera i dati rilevanti.

Tale modello si distingue fortemente da quello statunitense che tradizionalmente ha predisposto un ambiente favorevole al libero flusso dei dati. Anche in tal caso va però notato un

possibile recente cambio di approccio (si veda ad esempio il *California Consumer Privacy Act*). Al tradizionale rigetto del principio della localizzazione, unito alla garanzia di un livello di protezione dei dati che non pregiudichi i benefici economici del loro libero flusso attraverso le frontiere, si accompagnava una *governance* dei dati considerata parte della disciplina del commercio internazionale digitale e non un tema richiedente una specifica e complessiva regolamentazione. Dal 1° Gennaio 2020, l'approccio guidato dal mercato nella disciplina dei dati è stato messo in discussione, soprattutto a seguito di una serie di scandali legati alla loro violazione ed alla eccezionale crescita dell'industria tecnologica. Non è chiaro se il suddetto testo, la cui applicazione è oggi circoscritta territorialmente e rispetto ai destinatari, sarà utilizzato come modello per la protezione dei dati a livello generale; certamente testimonia la reazione dei governi anche alle iniziative normative assunte dai Paesi esteri e della Cina in particolare.

Non può infine tacersi degli effetti della elaborazione delle *Misure di verifica della cybersecurity* emanate dapprima il 13 aprile del 2020, poi redatte in una nuova versione il 10 luglio 2021 ed infine aggiornate ed entrate in vigore il 15 febbraio 2022⁸.

Quest'ultimo adattamento pur conservando gran parte del nucleo originario del contenuto, prevede diverse aggiunte che determinano importanti implicazioni per le società cinesi che intendano quotarsi all'estero, influenzando sulle relazioni economiche tra Paesi ed incidendo fortemente sui rapporti tra governo ed aziende private cinesi in patria ed all'estero.

Se guardiamo alle quotazioni delle aziende cinesi all'estero, e negli Stati Uniti in particolare, gli stringenti requisiti dettati da questo complesso insieme di norme, rispondenti alle preoccupazioni in materia di sicurezza nazionale, le hanno fortemente rallentate anche tenuto conto delle corrispondenti barriere erette dagli organi regolatori americani, spingendo le aziende cinesi verso quotazioni nella Cina continentale e ad Hong Kong e per quelle quotate, a rischio di *delisting*, a guardare più vicino casa per le esigenze di raccolta dei fondi. È stato proprio a seguito delle vicende che hanno interessato le aziende tecnologiche cinesi e dell'utilizzo della struttura cosiddetta *variable interest entity* (Vie) a fini di quotazione, che il governo cinese ha reso più stringente la disciplina sul loro utilizzo.

A partire dal 1° gennaio 2022, le *Misure amministrative speciali per l'accesso agli investimenti esteri* (la versione 2021 della cosiddetta *Negative List*) hanno stabilito per la prima volta la giurisdizione della Cina sulle quotazioni all'estero delle aziende cinesi in settori in cui gli investimenti stranieri sono vietati, cioè quelli in cui le aziende cinesi utilizzano le strutture Vie per raccogliere fondi all'estero.

b) *Altri profili comuni di disciplina: la extraterritorialità e gli obblighi di cooperazione con le autorità cinesi*

Merita una menzione anche la previsione del cosiddetto criterio di extraterritorialità che si rinviene sia nella Legge sulla sicurezza dei dati che in quella sulla protezione delle informazioni personali.

Tale previsione amplia ulteriormente l'ambito di applicazione delle leggi, che si estende alle attività che si svolgono fuori dal territorio cinese e che incidono sulla sicurezza nazionale, l'interesse pubblico, i legittimi diritti ed interessi dei cittadini o delle organizzazioni cinesi.

La previsione non è di poco conto, realizzando un ampliamento notevole dell'ambito di applicazione della normativa in materia di trattamento dei dati. Con riferimento alla Legge sulla protezione delle informazioni personali, risultano soggetti a tali disposizioni, ad esempio, tutti quegli operatori esteri che mediante siti e-commerce, forniscono prodotti e servizi a persone fisiche cinesi, analizzando e valutando il loro comportamento nella Cina continentale. L'art. 3, comma 2, della Legge sulla protezione delle informazioni personali, si chiude peraltro con una clausola aperta, secondo una formulazione ricorrente nella disciplina di settori in cui il governo mira ad intervenire successivamente con disposizioni più puntuali. L'applicazione del criterio di extraterritorialità "quando ricorrono altre circostanze previste da leggi o regolamenti amministrativi" apre un fronte potenzialmente sconfinato, consentendo l'applicazione della legge quando si ritenga che individui od organizzazioni al di fuori della Cina possano danneggiare la sicurezza nazionale cinese, gli interessi pubblici o i legittimi diritti o interessi dei cittadini, fornendo così una base giuridica a successive azioni da parte del governo cinese.

La dottrina della sovranità sul cyberspazio non poggia esclusivamente sul criterio della censura, ma anche sul diverso pilastro della regolamentazione economica. La Legge sulla sicurezza dei dati contiene infatti all'art. 26 la previsione secondo la quale, laddove altri Paesi o regioni adottino misure di divieto, restrizione o discriminazione nei confronti della Cina rispetto alla protezione delle informazioni personali, la Rpc può adottare contromisure verso quel Paese o regione.

La introduzione nel mese di giugno 2021 della Legge contro le sanzioni estere della Rpc⁹ partecipa a comporre il generale quadro di misure di cui il governo cinese può avvalersi per garantire il rispetto della propria normativa sui dati e rappresenta il livello più alto di previsione mai statuito dalla Cina per contrastare le sanzioni estere.

In tale contesto non solo risulta particolarmente arduo per le società multinazionali cinesi ed estere mantenere soddisfacenti livelli di conformità ai requisiti posti dai diversi governi ma l'emergere di tali nuove strategie normative influisce sulla gestione da parte delle aziende cinesi all'estero della propria autonomia contrattuale, escludendo ad esempio la possibilità di fornire garanzie rispetto alle sanzioni, a fronte di previsioni legislative di così ampio respiro.

In base al medesimo ordine di idee il governo cinese ha poi modificato la *Legge sul controllo delle esportazioni della Rpc*¹⁰ ed aggiornato il *Catalogo delle tecnologie vietate o limitate all'esportazione dalla Cina*¹¹. In base a tali documenti, i dati relativi a determinate tecnologie, quali ad esempio quelle connesse alla intelligenza artificiale, al sistema 5G, alla aviazione ed allo spazio, possono essere soggetti al controllo delle esportazioni. L'articolo 25 della Legge sulla sicurezza dei dati fa eco a tali previsioni. Le società multinazionali con attività di ricerca e sviluppo tecnologico in Cina saranno, allora, tenute ad operare delicate valutazioni in ordine a tali restrizioni in quanto le tecnologie e i dati sviluppati dalle filiali cinesi delle società multinazionali, anche con il supporto finanziario e tecnico delle società madri estere, potranno essere soggette al controllo delle esportazioni.

In tale contesto va poi tenuto conto della previsione degli obblighi di cooperazione con le autorità cinesi¹².

Il tema della condivisione dei dati personali da parte delle aziende multinazionali nei confronti del proprio governo nazionale e dell'abuso che questi può farne, riguarda tutti i Paesi.

Le aziende tecnologiche cinesi sono vulnerabili alle indagini sulla sicurezza nazionale in tutto il mondo.

Soprattutto quando si parla di aziende private, esse rispondono a logiche commerciali non sempre allineate con gli interessi delle autorità politiche.

A differenza delle tradizionali aziende private, le big tech cinesi hanno assunto ruoli strategici che solo le aziende statali potevano conseguire in passato.

Ne sono espressione le ampie collaborazioni tra Stato ed aziende digitali cinesi (quelle ad esempio per facilitare la prevenzione delle frodi o per favorire lo sviluppo rurale) che pur sempre orientate al profitto, supportano lo Stato nella risoluzione di questioni di ampia portata.

La collaborazione tra lo Stato cinese e le aziende tecnologiche private sul fronte dei dati potrebbe determinare un aggravamento di responsabilità per queste aziende sui mercati esteri. Per le imprese cinesi si pone infatti il grave problema di conciliare gli effetti del profondo radicamento nel mercato di origine e la loro espansione globale, particolarmente per quelle che raccolgono dati personali per le operazioni di business.

I leader cinesi non mirano ad un controllo diretto dell'economia quanto a far sì che le aziende cinesi del settore privato si allineino ai piani del partito ed in tal senso le dimensioni eccessive o la troppa indipendenza vanno contrastate con regolamentazioni che vanno dalla Legge anti monopolio (priorità secondo il partito fino al 2025) alla complessa normativa sulla sicurezza dei dati.

Un'ultima notazione, infine, relativa alla Autorità amministrativa per lo spazio informatico, istituita nel 2014 cui, in coordinamento con il Dipartimento di pubblica sicurezza, il Dipartimento del Consiglio di Stato competente per le telecomunicazioni ad altre autorità, anche a livello locale, è demandata la pianificazione generale e la supervisione della *cybersecurity* e la disciplina e gestione delle questioni ad essa connesse.

Queste funzioni si inseriscono in un più ampio quadro di controllo e gestione della sicurezza e del contenuto delle informazioni online, rimesso in base ad una Circolare del Consiglio di Stato sull'organizzazione istituzionale del 2018, ad un organismo, la Cac, posto sotto il diretto controllo del Comitato centrale del Partito comunista cinese, che esclude dunque qualsiasi carattere di terzietà rispetto alle attività condotte. Quest'ultimo dato riflette dunque l'enfasi posta dal Presidente della Rpc sul rilancio della missione originale del Partito, di guidare lo sviluppo economico e sociale, e di garantire l'allineamento delle aziende private alle sue direttive.

Conclusioni

L'interazione tra le disposizioni delle tre Leggi, che sta impegnando le autorità amministrative cinesi in una progressiva attività di emendamento dei testi, esprime non solo la chiara volontà di dettare nuove regole e severe sanzioni nella disciplina dei dati ma introduce un nuovo paradigma nel panorama globale, anche in materia di privacy, fornendo un quadro normativo di alto livello in grado di influenzare le dinamiche delle relazioni economiche internazionali.

La Legge sulla protezione delle informazioni personali dichiara espressamente (art. 12) l'intento della Cina di far progredire sulla scena globale il proprio modello di governance dei dati.

La normativa cinese analizzata è strettamente collegata al proposito di dominare le tecnologie emergenti, in casa ed all'estero, ed in particolar modo quelle che si basano sull'utilizzo dei dati.

Sebbene essa ponga limiti all'intervento del governo, nel controllo e nella limitazione del flusso dei dati, il quadro delineato mostra una tendenza ad espandere la base dei riferimenti su cui possa inserirsi l'azione del governo cinese che lascia dubbi sulla disponibilità ad impegnarsi in modo significativo all'elaborazione di standard e soluzioni che possano essere accolte a livello globale, rischiando di porre le aziende cinesi in una condizione di svantaggio competitivo sui mercati internazionali.

L'impostazione delineata dalla Cina rappresenta qui, come altrove, un modello alternativo di gestione di un delicato tema che, per i riflessi nei rapporti con le altre potenze mondiali e per la chiarezza dei termini in cui esprime le proprie condizioni, entra a pieno titolo nel corredo dei mezzi diplomatici di risoluzione delle controversie di cui si il Paese si è dotato. ■

NOTE

- 1 La *Legge sulla cybersecurity della Rpc* (中华人民共和国网络安全法), emanata dal Comitato Permanente dell'Assemblea Nazionale del Popolo il 7 novembre 2016 ed in vigore dal 1° novembre 2017; la *Legge sulla sicurezza dei dati della Rpc* (中华人民共和国数据安全法) emanata dal Comitato Permanente dell'Assemblea Nazionale del Popolo il 10 giugno 2021 ed in vigore dal 1° settembre 2021 e la *Legge sulla protezione delle informazioni personali della Rpc* (中华人民共和国个人信息保护法), emanata dal Comitato Permanente dell'Assemblea Nazionale del Popolo il 20 agosto 2021 ed in vigore dal 1° novembre 2021.
- 2 La *Legge sulla Sicurezza Nazionale della Rpc* (中华人民共和国国家安全法) è stata emanata dal Comitato Permanente dell'Assemblea Nazionale del Popolo il 1° luglio 2015 ed è in vigore dal 1° luglio 2015. Il tema della sicurezza nazionale è oggetto di disciplina anche nella Legge sugli investimenti esteri nella Rpc (中华人民共和国外商投资法), emanata dal Comitato Permanente dell'Assemblea Nazionale del Popolo il 15 marzo 2019 ed in vigore dal 1° gennaio 2020 (artt. 6 e 35).
- 3 Tale Regolamento (关键信息基础设施安全保护条例), emanato dal Consiglio di Stato il 30 luglio 2021 è in vigore dal 1° settembre 2021.
- 4 Tale termine si rinviene sia nella Legge sulla sicurezza dei dati che in quella sulla *cybersecurity* senza mai che ne compaia una esatta definizione. Le *Linee guida per l'identificazione dei dati importanti delle tecnologie per la sicurezza delle informazioni* (信息安全技术重要数据识别指南), predisposte ed attuate dal Comitato tecnico nazionale di standardizzazione della sicurezza delle informazioni (c.d. TC260), ne prevedono invece criteri identificativi.
- 5 La Legge sulla sicurezza dei dati li identifica all'art. 21 in quelli riguardanti la sicurezza nazionale, aspetti vitali dell'economia nazionale, il rilevante sostentamento delle persone, i principali interessi pubblici, ecc.
- 6 Tali Misure «工业和信息化领域数据安全管理办法 (试行) - (征求意见稿)» sono state emanate dal Ministero dell'industria e della tecnologia dell'informazione.
- 7 Il Codice civile cinese, entrato in vigore il 1° gennaio 2021, disciplina il tema della privacy e della protezione delle informazioni personali all'interno del capitolo VII parte IV “Diritti della Personalità”.
- 8 Tali *Misure* ampliano ulteriormente il meccanismo di controllo rispetto alla verifica della sicurezza nazionale estendendolo alla ipotesi in cui l'approvvigionamento di servizi o prodotti di rete da parte di un operatore di infrastrutture informative critiche possa pregiudicare la sicurezza nazionale. Tale verifica può essere avviata dagli operatori di infrastrutture informative critiche su propria richiesta o dalle competenti autorità di controllo su approvazione della Cac, quando le autorità di controllo ritengano che tali servizi o prodotti di rete possano, anche potenzialmente, pregiudicare la sicurezza nazionale.
- 9 La Legge contro le sanzioni estere (中华人民共和国反外国制裁法) è stata emanata il 10 giugno 2021 ed è contestualmente entrata in vigore.
- 10 Il Comitato Permanente dell'Assemblea Nazionale del Popolo ha emanato il 17 ottobre 2021 la Legge sul controllo delle esportazioni della Rpc (中华人民共和国出口管制法) entrata in vigore il 1° dicembre dello stesso anno.
- 11 Tale Catalogo (中国禁止出口限制出口技术目录) è stato aggiornato il 28 agosto 2021.
- 12 Artt. 28 e 30 della Legge sulla *cybersecurity*; art. 63, comma 2 della Legge sulla sicurezza dei dati.

INTERVISTA / Gianluca Mirante

Direttore dell'Hong Kong Trade Development Council per Italia, Cipro, Grecia e Malta

A cura di **RITA FATIGUSO**

Il Sole24Ore Beijing senior chief bureau

Ancora una volta Hong Kong sta vivendo una pagina complessa della sua storia recente, in cui Covid-19 e, in particolare, la variante Omicron sta giocando un ruolo cruciale. Gianluca Mirante, direttore dell'Hong Kong Trade Development Council per Italia, Cipro, Grecia e Malta (HKTDC), sottolinea in questa intervista la capacità dell'ex colonia britannica di trovare in se stessa la forza per superare la crisi e reinventarsi attraverso progetti di cultura e arte anche nel contesto del GBA. Ancora una volta.

Hong Kong è alle prese con le varianti del virus che si sommano alle difficoltà affrontate di recente nei rapporti con la Cina continentale. Che impatto sta avendo questo fenomeno con i progetti in cantiere attivati per ridare smalto alla Regione amministrativa speciale?

In un contesto difficile per la mobilità delle persone, a muoversi sono le risorse: i capitali, le idee, la cultura. Hong Kong è un osservatorio privilegiato anche per ciò che si sta costruendo in un'area ben più ampia rispetto a quella della Regione amministrativa speciale, in particolare ci riferiamo alla Greater Bay Area della quale Hong Kong fa parte insieme a Macao e alle nove più grandi città del vicino Guangdong, una delle province più importanti di tutta la Cina continentale.

I movimenti sono come congelati. Non certo la pianificazione avviata negli anni scorsi. Come si sta realizzando l'ambizione di Hong Kong crocevia di culture e di sperimentazioni, aperta a tutto il mondo?

Si tratta di un'apertura virtuale, ovviamente, considerando il colpo dell'Omicron che sta condizionando la vita di Hong Kong e che purtroppo ha bloccato moltissime cose tuttavia ora il contagio sta scemando siamo scesi a poche migliaia di casi che rispetto al picco di 60mila, 70mila nuovi casi è già un cambio enorme, vuol dire che stiamo sicuramente nella curva discendente.

HKTDC si occupa di promuovere occasioni di sviluppo dalla metà degli anni Sessanta e oggi ha una cinquantina di uffici, tredici nella Cina continentale. Da questo osservatorio privilegiato che spunti si possono trarre?

Dal punto di vista economico, chiaramente, l'andamento della pandemia sta condizionando diverse attività tenuto conto della situazione globale già pesantemente compromessa della "supply chain disruption" e al prolungato periodo di presenza della pandemia.

Nonostante tutto, a Hong Kong c'è molto interesse per l'arte probabilmente perché è un settore che forse, proprio qui, sta

godendo degli effetti del West Kowloon Cultural District. Si tratta infatti di quel megaprogetto che man mano si sta dipanando e si sta completando in un'area sulla terraferma destinata a polo culturale dove stanno crescendo moltissimi musei, *opera houses* e molto altro: ognuno di essi è stato commissionato ad artisti e architetti internazionali.

L'area si sta riempiendo e questo movimento sta generando una polarizzazione legata al discorso culturale di più ampio respiro che è degna di nota.

L'arte potrebbe essere dunque considerata uno degli strumenti di ripresa per l'economia dell'ex colonia britannica in quanto parte del contenitore più ampio delle *creative industries* che a Hong Kong sono sempre state ricche e dinamiche. Parliamo, ad esempio, del polo cinematografico: come HKTDC organizziamo *Filmart*, che è uno dei mercati più grandi al mondo per la compravendita di titoli e film e programmi televisivi.

L'idea che Hong Kong possa giocare un ruolo importante non solo nel business ma anche funzionare da ponte culturale è ben presente nei piani del Governo locale.

Le industrie creative di Hong Kong sono una colonna portante, adesso sempre di più perché sfruttano le potenzialità bassa tassazione e regole definite per la proprietà intellettuale, in particolare il copyright. Questi sono tutti elementi che favoriscono Hong Kong, quindi, di conseguenza l'arte in sé, ma anche l'arte in un'ottica del mercato dell'arte, quindi in chiave di investitori, acquirenti e quanto ne consegue. Da un certo punto di vista, per quanto l'accostamento potrebbe sembrare non consono, ricorda in parte quello che è accaduto rispetto al mercato del vino. Il settore

del vino è partito da Hong Kong dal 2008 per poi diventare nel giro di poco tempo un importante hub per il commercio vinicolo, ma anche in quanto luogo privilegiato dove ospitare aste dei vini.

Proprio le caratteristiche che contraddistinguono Hong Kong, quali, ad esempio, nessuna Iva, nessuna tassa sul lusso, in presenza di capitali favoriscono grossi investimenti.

Storage, management, case d'asta sono state potenziate ed adattate perché a dispetto del Covid-19 la domanda sta crescendo, tanto che Art Basel, dopo Basilea e Miami, ha scelto Hong Kong proprio come base in Asia. Non è un caso. Hong Kong ha sempre ospitato e organizzato manifestazioni importanti che polarizzavano tutta l'attenzione sull'arte dell'Asia e ricordo che questi aspetti sono appannaggio di strutture private, centri di logistica che sono in grado di aprire questi storage con tutte le garanzie e tutele del caso.

L'innovazione è stato un driver importante per tutte le iniziative che puntavano a ri-orientare gli obiettivi dell'ex-colonia britannica.

Infatti. Hong Kong ha una forte vocazione a sostenere le start up e comunque, l'indotto di tutta una serie di attività. Stimoli specifici sul settore dell'arte arrivano indirettamente favorendo già la stessa creazione di questo Western Kowloon Cultural District che ha un enorme potenziale da sviluppare, rappresentando un esperimento degno di nota realizzato in pieno centro città. È doveroso sottolineare che si è deciso di destinare quest'area dove gli spazi hanno costi altissimi e adibirla a polo culturale. Non è nato un grattacielo finanziario, ma un polo con innumerevoli edifici commissionati a diversi architetti internazionali preposti esclusivamente alla cultura

e indirettamente all'arte, con un particolare riguardo ai musei. Diverse strutture sono già state consegnate, il teatro dell'opera è già pronto, mentre parte dei lavori sono in fase di completamento e per i quali occorre ancora del tempo.

La Cina continentale ha sempre guardato a Hong Kong con un profondo senso di fascinazione. Un'attrazione profonda che ha spinto i cinesi a visitarla spesso e volentieri. Queste contaminazioni lungo il confine a cosa preludono?

Da sempre c'è un profilo *crossborder* molto interessante: Hong Kong è uno spazio aperto rivolto a tutti che promuove gli scambi commerciali, culturali, scientifici. Lungo il confine con la Cina continentale si sta costruendo un enorme Parco scientifico nei territori di Hong Kong e Shenzhen.

Una dimostrazione che si inserisce nell'ottica della Gba anche per il settore culturale, dove Hong Kong vuol rappresentare un luogo di ritrovo e di incontro; quello che con un termine sintetico può definirsi in senso lato il business dell'arte. Molti sono motivati dal versante artistico proprio allettati dalle prospettive di avere un mercato, espositori, collezionisti, case d'asta. C'è di tutto e tutto il necessario. L'interscambio è possibile, sono presenti collaborazioni a livello culturale – per il momento ancora non finanziario – perché qualsiasi strumento diventa un luogo di scambi e di idee. Chi va a esporre a

Hong Kong e trova un compratore come è naturale che sia, può decidere di utilizzare le *facilities* locali. Insomma, è tutto interconnesso. Centri nuovi e iniziative esistenti fanno proprio da tramite del dialogo anche in senso inverso, ovvero dalla Cina continentale verso il Guangdong.

Le contaminazioni culturali riguardano anche gli artisti e la loro capacità di crescere grazie a un giusto supporto che li aiuti a esprimere il loro potenziale.

Il Governo di Hong Kong rispetto alle industrie creative e quindi, alla cultura e l'arte, è un discorso che tocca anche i talenti e l'attrazione dei migliori talenti anche rispetto all'intera GBA confermando il ruolo di Hong Kong come *hub* a tutti gli effetti, a 360 gradi.

La creazione di Kowloon guarda alla Cina continentale ma anche tutto il resto del mondo, inclusa l'Europa, avendo come interlocutori proprio i poli che all'estero si occupano di arte. L'Italia potrà certamente avvantaggiarsene, anche attraverso l'Istituto di cultura del Consolato italiano a Hong Kong che ha già svolto un ruolo importante sul filone della cultura.

Hong Kong si riconferma un crocevia importantissimo che ha sempre goduto di un grande afflusso turistico (anche cinquanta milioni di visitatori in alcuni anni). La speranza è che si possa nuovamente sviluppare un movimento turistico che può solo valorizzare questa nuova offerta culturale. ■

Le recensioni

CINA, L'IRRESISTIBILE ASCESA

di RITA FATIGUSO

Il Sole24Ore Beijing senior chief bureau

Di tutti i libri scritti finora, “Cina, l’irresistibile ascesa”, pubblicato da Sandro Teti editore, è l’opera più complessa e ambiziosa di Alberto Bradanini, ambasciatore a Pechino mentre iniziava a brillare la stella politica del *core leader* cinese, il presidente Xi Jinping.

La Cina aveva più volte fatto capolino, in fasi diverse, nel corso della carriera del diplomatico, inclusa quella ritratta in bianco e nero dal fotografo Andrea Cavazzuti. Scatti che corredano il libro, frammenti di memoria da tenere ben a mente quando parliamo della Cina di oggi, seconda potenza mondiale alle spalle degli Stati Uniti. Chi è stato testimone di quella Cina vanta una chiave di lettura formidabile.

Descrivere la parabola di un Paese così sfaccettato dal passato plurimillenario inquadrandolo in contesto politico, economico e, soprattutto, filosofico in evoluzione è uno degli obiettivi del libro. Una ricostruzione puntigliosa che ha richiesto in dote quella passione civile che ad Alberto Bradanini non manca affatto. L’autore non è un accademico né uno storico né ha pretese di esserlo ma nell’analizzare la Cina ha scavato a fondo, impastando lo studio sistematico con l’analisi in presa diretta, da protagonista autentico della storia dei rapporti con la Cina.

Scorrendo le pagine, anche chi non ne ha conoscenza diretta né ha avuto la fortuna di vederlo agire sul campo, riconosce ad Alberto Bradanini il beneficio di una visione chiara e precisa, intellettualmente onesta. Si comprende da che parte sta, la lettura

dell’irresistibile ascesa cinese non è affatto neutrale: l’autore nutre la speranza che la Cina possa a modo suo giocare un ruolo nel riequilibrare i pesi degli equilibri mondiali, pur tra mille difficoltà, variabili e incertezze. C’è un’esigenza di fondo ed è questa, la possibilità di progettare un diverso futuro globale, ecco la base dell’irresistibile ascesa cinese, la ricerca di una nuova sintesi, non facile e nemmeno dagli esiti scontati.

La *vis polemica* serpeggia in molte pagine di questo libro, si sposa con l’analisi razionale consapevole dei limiti delle tesi



Alberto Bradanini, *CINA, l’irresistibile ascesa*, Sandro Teti Editore, 2022

ma al tempo stesso c'è bisogno di forza nel portarle avanti. Il tema della libertà dell'individuo, ad esempio. Bradanini ammette che “il socialismo reale, ignorando le meditazioni più autentiche di Karl Marx, il filosofo di Treviri, aveva depennato dalla dottrina e dalla prassi il tema della libertà dell'individuo, che resta un tabù per il Partito comunista”.

Un grande scettico, Alberto Bradanini, con la capacità di sognare e, quindi, di intuire in anticipo i cambiamenti. Fatta questa premessa e con una vigile guida al fianco, *Cina l'irresistibile ascesa* potrebbe ben funzionare da testo scolastico perché trascende l'ovvia dicotomia Cina buona, Cina cattiva.

Il capitolo più sorprendente di quest'opera nata e concepita ben prima del conflitto scoppiato in Ucraina è quello dedicato ai rapporti tra Cina e Russia. Capitolo di estrema attualità, analisi estremamente acuta e realistica che spiega come e perché la chimica tra questi due giganti sia sempre stata particolare e perché Mao Zedong diffidasse dei compagni russi.

Temi che tornano attuali più che mai, come la guerra che aleggia come fine per ricomporre i pezzi dell'enorme puzzle economico globale. Un male necessario, quasi. Non per la Cina, perché come ci ricorda l'autore, per la Repubblica Popolare “la priorità è costituita dalla stabilità politica, presupposto necessario del potere della classe di Stato, costituita dal Partito,

dall'amministrazione burocratica e dalle aziende pubbliche”.

La parola stabilità è tornata nel Work Report presentato dal premier Li Keqiang alla Plenaria del Parlamento e sarà il *leit motiv* del prossimo XX Congresso nazionale.

Sintetizza Bradanini: “La solidità e compattezza della gerarchia sono legate alla capacità di generare benessere attraverso la crescita economica, la cui preconditione internazionale è costituita dalla pace. La Cina è dunque, per ragioni strutturali secondo il lessico marxiano, una nazione pacifica. Nell'esegesi del Partito comunista cinese solo un'economia solida e sostenibile può generare le risorse necessarie a garantire un'effettiva indipendenza politica e sufficienti mezzi di difesa. Se il prodigio dell'ascesa cinese trova radici nella laboriosità e nell'ottimismo del popolo, è indubbio che anche un sistema funzionalmente autoritario ha fatto la sua parte, rivelandosi capace di coniugare programmazione, innovazione e libertà economica vigilata in una logica di aggregazione di talenti, lealtà, meritocrazia e risultati, sia a livello politico che nell'attuazione economica”.

Mettendo da parte l'ideologia, e considerando le profonde interconnessioni tra economia cinese e resto del mondo è davvero difficile non pensare, in ultima analisi, che “la bilancia commerciale cinese sarebbe la prima vittima di un conflitto che coinvolgesse il Paese, non importa con chi e per quale ragione”. ■

LA MACCHINA ZERO. MARIO TCHOU E IL PRIMO COMPUTER OLIVETTI

di **DANIELE BRIGADOI** COLOGNA
Professore di lingua cinese, Università dell'Insubria

La *Macchina Zero*, la *graphic novel* dedicata alla figura di Mario Tchou, brillante ingegnere dell'Olivetti scomparso nel 1961, quando la major italiana dell'elettronica applicata era all'avanguardia nello sviluppo di un computer realizzato interamente a transistor, è l'ideale completamento della "trilogia cinese" che il duo di artisti milanesi ha dedicato all'esperienza sinoitaliana. Ciaj e Matteo hanno infatti cominciato a raccontare la storia dei primi cinesi in Italia, con i volumi *Primavere e Autunni* (dedicato alla biografia del nonno di Matteo, Wu Lishan) e *Chinamen* (catalogo narrativo illustrato dell'omonima mostra che il MUDEC-Museo delle Culture di Milano ha dedicato alla centenaria storia dei cinesi d'Italia), apparsi rispettivamente nel 2015 e nel 2017, introducendo a un vasto pubblico una complessa vicenda storica di cui fino a quel momento poco o nulla era noto al di fuori di una ristretta cerchia in ambito accademico, tanto che perfino i discendenti di questa migrazione, che in Italia conta già quattro generazioni, ne avevano un ricordo vago e frammentario.

Questa terza opera è forse la più ambiziosa e, sul piano narrativo e artistico, forse la più ricca e meglio riuscita: un vero capolavoro di letteratura disegnata. O forse è più opportuno parlare di "saggistica

disegnata", perché consolida un approccio creativo che unisce al talento artistico e narrativo una caparbia, meticolosa ricerca documentaria, realizzata tessendo relazioni personali con i protagonisti delle vicende narrate, quando è possibile, oppure interpellando coloro che in varia misura ne



Ciaj Rocchi e Matteo Demonte, *La Macchina Zero. Mario Tchou e il primo computer Olivetti*, Solferino

sono stati testimoni o coloro che ne hanno raccolto il retaggio, conservato la memoria. Sulla vita professionale di Mario Tchou e sul suo contributo alla nascita dell'ELEA 9003, pietra miliare dell'informatica non solo italiana, ma globale, esistono diversi studi e resoconti di taglio biografico, spesso molto accurati. Ma gli autori hanno riproposto qui il metodo di lavoro "corale" nella ricostruzione dell'intero mondo di vita del loro soggetto che hanno affinato progressivamente fin dal loro esordio con *Primavera e Autunni*. È grazie a questo attento processo di recupero della memoria che è riemersa l'affascinante e intricata vicenda familiare di Mario Tchou, ripercorrendo le vicissitudini di diverse generazioni della famiglia Tchou (la trascrizione francese del cognome Zhu 朱) e le complesse relazioni che la legano alla storia italiana del Novecento. A differenza di chi li ha preceduti nel tentativo di ricostruire la biografia di una persona straordinaria e purtuttavia ancora relativamente poco conosciuta dall'opinione pubblica italiana, Ciaj e Matteo hanno voluto restituire spessore anche alla componente cinese dell'identità di Mario, quella che verosimilmente ne strutturava nel profondo i moti dell'anima e le scelte più sofferte, ma anche quella che si era plasmata durante l'infanzia e l'adolescenza, come per esempio durante una lunga permanenza nella casa avita di Hangzhou all'inizio degli anni Trenta. Le tavole che gli autori dedicano a questa importante parentesi formativa sono tra le più belle e toccanti dell'opera: una Cina ritrovata, spesso sconosciuta anche a quei colleghi e amici che pure Mario lo avevano conosciuto bene.

Preludio cruciale alla gioventù di Mario Tchou è poi la storia del padre, Tchou Yin (Zhu Ying 朱英), una figura pivotale delle relazioni italo-cinesi degli anni Trenta e

Quaranta, che al momento dell'entrata in guerra dell'Italia era Primo Segretario dell'Ambasciata della Repubblica di Cina in Italia. Fino all'estate del 1941, infatti, quando l'Italia ruppe le relazioni con il governo nazionalista di Chiang Kai-shek (a Chongqing) per riconoscere invece il governo collaborazionista di Wang Jingwei insediato a Nanchino dagli occupanti giapponesi, Tchou Yin operò alacremente per opporsi all'internamento dei suoi connazionali, riuscendo a farne rilasciare circa una ventina prima di essere costretto a lasciare la sede diplomatica romana. Rimarrà tuttavia un punto di riferimento per i cinesi prigionieri nei campi fascisti anche in seguito, in qualità di consigliere culturale presso l'ambasciata della Cina di Chongqing presso la Santa Sede e – come ricordano Ciaj e Matteo – nell'immediato dopoguerra rappresenterà la Cina presso la Commissione profughi del Comitato alleato, contribuendo alle operazioni di riconoscimento, certificazione, indennizzo e rimpatrio dei cinesi, allora ancora in gran parte sfollati in campi profughi (Tavola 1). Tornerà alle sue funzioni di Primo Segretario dell'Ambasciata di Cina a Roma fino al 1949, poi sarà nuovamente trasferito presso la Santa Sede come incaricato d'affari del governo della Repubblica Nazionale Cinese in esilio a Taiwan, ruolo che ricoprirà fino alla morte nel 1954.

La Macchina Zero ripercorre con dovizia di particolari tutta la cosmopolita e brillante carriera di Mario Tchou, e dalle pagine dedicate ai tempi d'oro dell'Olivetti riemerge un'Italia elettrizzante e carica di promesse, il cui dinamismo traspare anche dal ritmo sincopato delle tavole che raccontano la grande occasione dell'elettronica digitale italiana. Promesse che, dopo la prematura scomparsa di questo sinoitaliano geniale, il paese non riuscirà a mantenere, perdendo progressivamente il vantaggio che era riu-

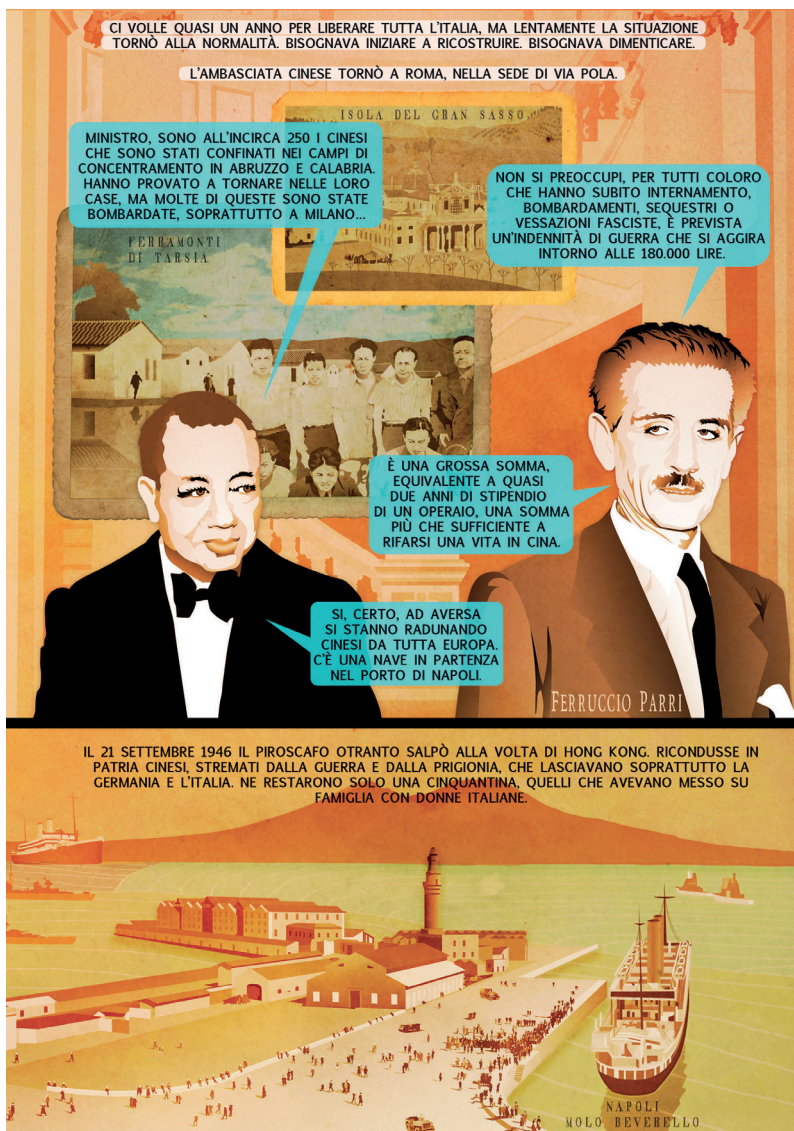


Tavola 1

scito a garantirsi grazie anche all'impronta visionaria e alla passione civile di Adriano Olivetti e del gruppo di giovani e fervide menti che era riuscito a riunire attorno a sé. Nell'anno in cui ci ha lasciato un grande autore del fumetto di rievocazione storica come Mino Milani (chi ha passato

i cinquanta ricorderà bene le sue collaborazioni con le firme più nobili del fumetto italiano d'autore) è bello constatare come la letteratura disegnata in Italia sappia ancora cimentarsi nel campo della *graphic novel* e del *graphic essay* senza temere il confronto con i maestri americani del genere. ■

GLI IMPEGNI DIPLOMATICI OCCUPAVANO TCHOU YIN A TEMPO PIENO ED EVELYN, ORMAI MADRE DI 3 FIGLI, NON RUSCIVA A STARE A FIANCO DEL MARITO COME AVREBBE VOLUTO.

ANDRÒ IN CINA BABBO!



BUON VIAGGIO MARIO!

ADDIO BABBO!



LE NAVI DELLA JAPAN MAIL PARTIVANO DA NAPOLI.



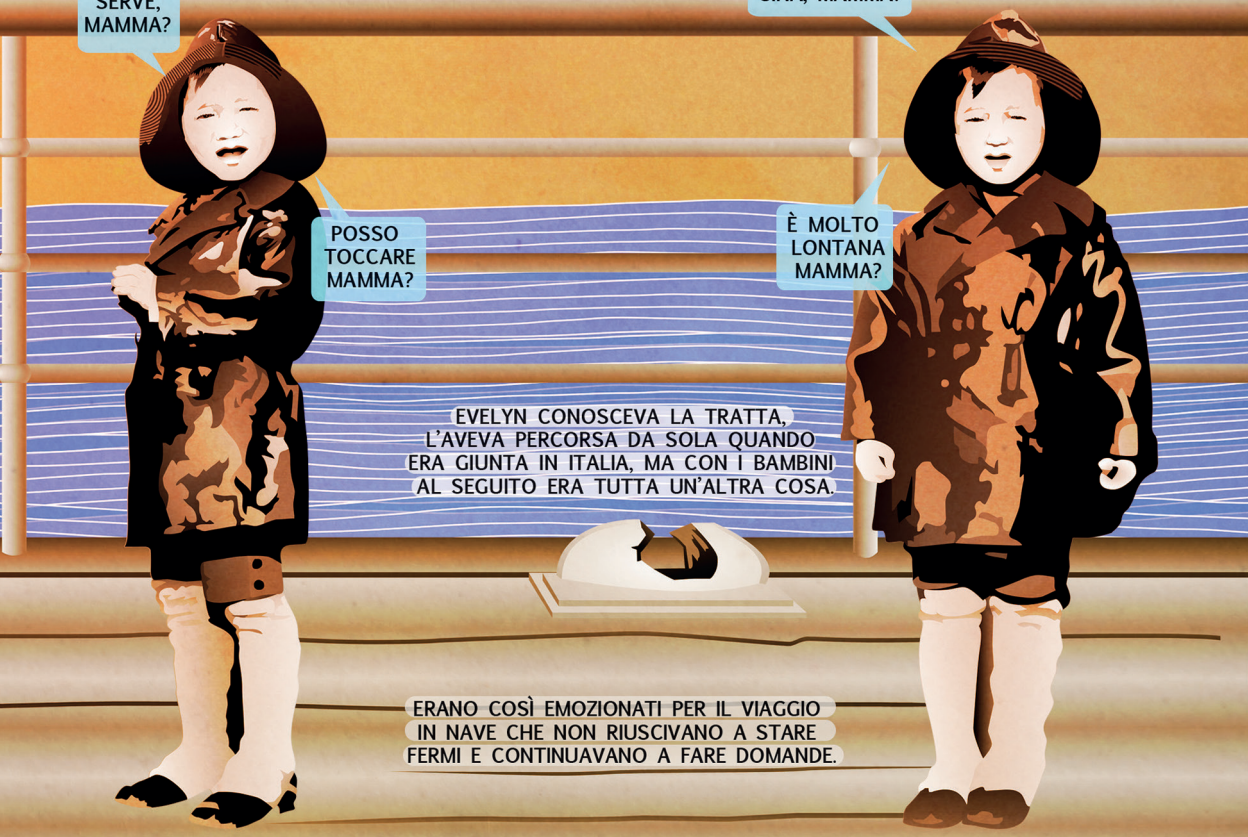
PENSÒ QUINDI CHE FOSSE IL MOMENTO GIUSTO PER UN VIAGGIO IN CINA: VOLEVA RIVEDERE LA SUA FAMIGLIA E PRESENTARLE I SUOI BAMBINI.

QUESTO A COSA SERVE, MAMMA?

POSSO TOCCARE MAMMA?

E COM'È LA CINA, MAMMA?

È MOLTO LONTANA MAMMA?



EVELYN CONOSCEVA LA TRATTA, L'AVEVA PERCORSO DA SOLA QUANDO ERA GIUNTA IN ITALIA, MA CON I BAMBINI AL SEGUITO ERA TUTTA UN'ALTRA COSA.

ERANO COSÌ EMOZIONATI PER IL VIAGGIO IN NAVE CHE NON RUSCIVANO A STARE FERMI E CONTINUAVANO A FARE DOMANDE.

DOPO 26 GIORNI DI TRAVERSATA
RAGGIUNSERO SHANGHAI E DA LÌ
SI DIRESSERO AD HANGZHOU,
LA LORO TERRA ANCESTRALE.



上有天堂

PER I BAMBINI ERA
TUTTO NUOVO.

下有苏杭

EVELYN NON VEDEVA L'ORA DI FERMARSI UN ATTIMO A RIPOSARE. NON ERA ABITUATA A GESTIRE I PICCOLI DA SOLA E LORO RICHIEDEVANO MOLTISSIME ATTEZIONI.

LAURA, MARIO,
NON CORRETE!

*SHANG YǒU TIANTÁNG XIÀ YǒU SŪ HÁNG in cielo c'è il paradiso, in terra ci sono Suzhou e Hangzhou

IN CINA, DAL 1927, SI COMBATTEVA DI FATTO UNA GUERRA CIVILE. DOPO UNA PRIMA SPEDIZIONE DIRETTA CONTRO I SIGNORI DELLA GUERRA CHE DIVIDEVANO IL PAESE, LE TENSIONI TRA IL PARTITO NAZIONALISTA E IL PARTITO COMUNISTA ESPLOSERO IN UNA VERA E PROPRIA LOTTA ARMATA.

IL 10 OTTOBRE 1928
CHIANG KAI-SHEK FONDÒ
IL GOVERNO NAZIONALE
E SPOSTÒ LA CAPITALE
A NANCHINO.

國民革命軍總司令部**

**GUÓMÍN GÈMÍNG JŪN ZŌNG SĪLÍNG BŪ quartier Generale dell'Esercito Rivoluzionario Nazionale

PER FORTUNA HANGZHOU ERA LONTANA DALLE ZONE CALDE.

浙江省國術游藝大會

ZHEJIANG SHENG GUOSHU
YOUYI DAHUI
conferenza nazionale
d'arte e intrattenimento



ANZI, PROPRIO QUELL'ANNO,
L'ACCADEMIA DI ARTI MARZIALI DELLA CITTÀ
AVEVA LANCIATO UNA SFIDA A LIVELLO NAZIONALE.

中國義武道*



PARTECIPANTI DA TUTTO IL PAESE SI
ERANO RITROVATI NELLA TRANQUILLA
CITTADINA DI HANGZHOU PER
UN TORNEO APERTO A TUTTI
GLI STILI TRADIZIONALI DI
GONG FU WUSHU.



NEL PARCO, INTORNO AL GRANDE LAGO
OCCIDENTALE, I MIGLIORI MAESTRI
CINESI SI SFIDAVANO PER LA
PRIMA VOLTA IN UN'ARENA
PUBBLICA MOSTRANDO
TUTTA LA LORO ARTE.



AI PICCOLI TCHOU LA CINA PIACEVA MOLTISSIMO. I TETTI A PAGODA, I COLORI SGARGIANTI, GLI
ABITI TRADIZIONALI, I SAPORI FORTI, TUTTA QUELLA GENTE IN STRADA... E POI LE PORTANTINE!
APPARTENENDO A UNA FAMIGLIA NOBILE, NON CAMMINAVANO PER STRADA COME GLI ALTRI,
MA VENIVANO PORTATI A PASSEGGIO SU LETTIGHE DALLE FORME PIÙ SVARIATE.

*ZHONGGUÓ YÌ WŪDÀO
la via di Yiwu

**LÉI
colpire

汪

家

LA CASA DELLA FAMIGLIA WANG ERA FATTA TUTTA DI LEGNO
E SI SVILUPPAVA SU 3 LIVELLI.

LA PARTE PADRONALE OCCUPAVA IL PIANO TERRA,
MA LE CAMERE DA LETTO ERANO AL PRIMO PIANO.

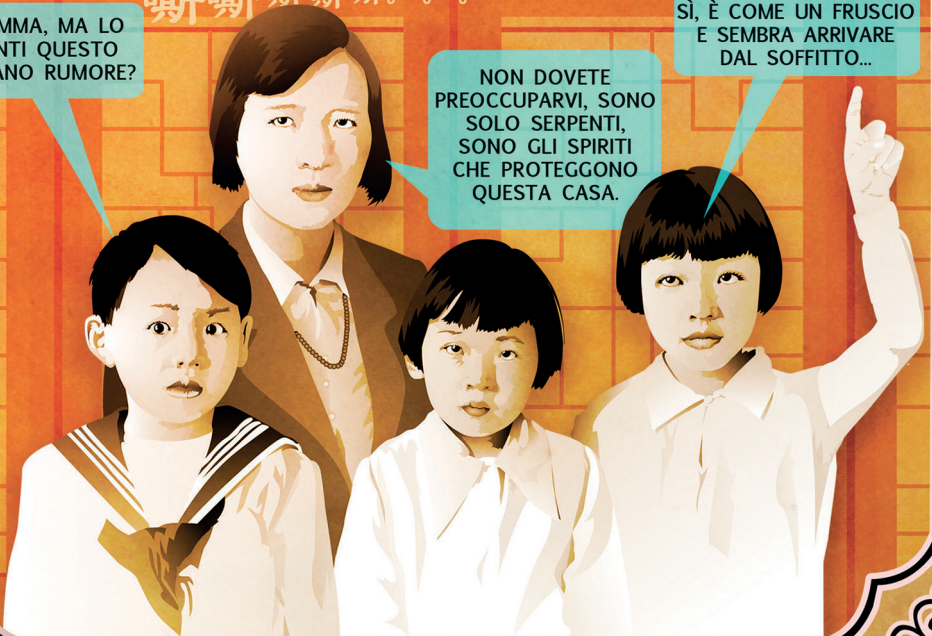


嘶嘶嘶嘶。***

MAMMA, MA LO
SENTI QUESTO
STRANO RUMORE?

NON DOVETE
PREOCCUPARVI, SONO
SOLO SERPENTI,
SONO GLI SPIRITI
CHE PROTEGGONO
QUESTA CASA.

SÌ, È COME UN FRUSCIO
E SEMBRA ARRIVARE
DAL SOFFITTO...



SERPENTI!!!



SIN DALL'ANTICHITÀ I SERPENTI SONO CUSTODI DEI TEMPI E QUESTA CASA È UN LUOGO SACRO PER LA NOSTRA FAMIGLIA...



MA NON È PERICOLOSO?



POSSO VEDERLI?

NO, NON È PER NIENTE PERICOLOSO E SÌ, POTRAI VEDERLI, CHIEDI ALLA NONNA SE QUALCUNO PUÒ ACCOMPAGNARTI.



SER... PENTI...

LA NONNA, LA MADRE DI EVELYN, ERA UNA DONNA IN FORMA NONOSTANTE L'AVANZARE DELL'ETÀ. ERA STATA UNA DELLE PRIME DONNE CINESI A NON TENERE PIÙ I PIEDI FASCIATI. SUO MARITO APPARTENEVA A UNA FAMIGLIA PROGRESSISTA DI LETTERATI E GIORNALISTI MOLTO ATTIVI NEL PAESE.

汪康年
WANG KANG NIAN



祖母

*ZHU MU bisnonna

NONNA WANG NON AVEVA
RESISTITO AGLI OCCHI
DOLCI DI MARIO E LO
AVEVA PORTATO...

MA QUANTI SONO!

... A VEDERE
I TANTO
DESIDERATI
SERPENTI.

SONO QUANTI
NE SERVONO PER
PROTEGGERE UNA
GRANDE FAMIGLIA!

MA COME FANNO
A PROTEGGERCI?

I SERPENTI SONO ANIMALI MOLTO SENSIBILI,
FINCHÉ SE NE STARANNO QUI TRANQUILLI,
SIGNIFICA CHE LA CASA È AL SICURO.

COSA?

MA C'È DI PIÙ...

SECONDO UN'ANTICA LEGGENDA
I SERPENTI POSSONO FARE DA TRAMITE
PER GLI SPIRITI DEI NOSTRI ANTENATI.

OH! MA FORSE
祖母*, È QUI CHE
NASCONO
LE FIABE?

PERCHÉ IN ITALIA
NOI NON ABBIAMO
SPIRITI PROTETTORI
DELLA CASA...

*nonna

上無愧祖先

下不負子孫

** OH PICCOLO
MARIO!

**i nostri discendenti sono degni dei nostri avi

PER LEI, QUEI BIMBI ERANO IL FUTURO CHE AVEVA SOGNATO. CRESCENDO ALL'ESTERO AVREBBERO POI RESO GRANDE LA CINA IN OCCIDENTE.

祖先崇拜

ZUXIĀN CHÓNGBÀI
culto degli antenati

ALTRI NIPOTI ERANO NATI IN AMERICA E IN AUSTRALIA. NONNA WANG VEDEVA UN FUTURO PROSPERO PER IL SUO LIGNAGGIO.

UN POMERIGGIO, RACCOLSE I NIPOTI INTORNO A SÉ E INCOMINCIÒ A RACCONTARE:

LA NOSTRA FAMIGLIA HA ORIGINI ANTICHE. TRA I NOSTRI ANTENATI CI SONO GRANDI PENSATORI, STUDIOSI, MA ANCHE IMPORTANTI POLITICI...

NON ANCORA, MARIO. POTRESTI ESSERE TU IL PRIMO.

SCIENZIATI, NONNA? DI SCIENZIATI CE NE SONO STATI?

NON SO, NON HO ANCORA DECISO.

SMETTILA MARIO! NONNA RACCONTACI DEGLI ANTENATI.

VOI ANCORA NON SAPETE CHE COS'È UNA REPUBBLICA, MA SAPPIATE CHE È STATO ANCHE GRAZIE AL VOSTRO ANTENATO WANG KANGNIAN E A SUO FRATELLO CHE IN CINA OGGI SIAMO TUTTI LIBERI DI ESPRIMERE LE NOSTRE IDEE...

DA ALLORA, CI SONO WANG IN QUASI TUTTI I CONTINENTI E HANNO TUTTI GRANDI INCARICHI: COME VOSTRO PADRE YIN, FANNO SCELTE IMPORTANTI PER IL NOSTRO PAESE.



MA NOI, NONNA, SIAMO CINESI O ITALIANI?

CINESI, CINESI. SIETE NATI IN ITALIA, MA RESTATE CINESI, È LA CINA LA VOSTRA PATRIA, NON ABBIATE MAI DUBBI SU QUESTO, LA VOSTRA FORZA VIENE DAL CLAN.

Gli autori

Gabriella Bonino

sinologa, in Cina dal 1987, dalla capitale si è trasferita a Wenzhou, municipalità di cui è diventata cittadina onoraria. Durante la sua carriera di interprete presso media cinesi ha coltivato la passione per la conoscenza in presa diretta della cultura locale. Ha pubblicato *La Cina ai miei occhi* (2010), *Alla scoperta della Via della Seta - dalle carovane all'alta velocità* (2017), *Alla scoperta di Wenzhou* (Editore Pedrini, 2020) e, nel 2021, sempre per i tipi di Editore Pedrini, *Alla scoperta patrimonio culturale immateriale di Rui'an*.

Laura Formichella

è Professore in materia di diritto cinese presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Roma Tor Vergata.

Membro del China Desk e del Comitato Scientifico dello studio legale ADVANT-Nctm svolge attività di consulenza legale in materia di diritto cinese e assiste in Italia imprese della RPC.

Autrice e curatrice di numerose pubblicazioni in materia di diritto cinese; ha tradotto dal cinese all'italiano le principali leggi della Repubblica Popolare Cinese.

Ricopre inoltre la carica di Responsabile dell'Osservatorio sulla codificazione e sulla formazione del giurista in Cina presso l'Università di Roma Tor Vergata.

Isabelle Frank

è stata direttrice della Indra and Harry Banga Gallery alla City University di Hong Kong dalla sua fondazione nel 2016. Come direttrice si concentra sulla cura di mostre che combinano la tecnologia e le arti e fanno da ponte tra le culture occidentali e asiatiche, collaborando con istituzioni internazionali come il National Palace Museum di Taiwan e la Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano. Storica dell'arte per formazione (con un dottorato di ricerca dell'Università di Harvard in arte rinascimentale italiana), ha insegnato al Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts ed è stata poi preside associato per gli affari accademici alla New School, e preside alla Fordham University's School of Professional and Continuing Studies. Ha pubblicazioni sull'arte rinascimentale italiana e sull'arte decorativa (*The Theory of Decorative Art 1750-1940*, Yale University Press, 2000) e ha curato molti cataloghi per la Banga Gallery, più recentemente, *Art Machines Past/Present* (2020) e *The Atlas of Maritime Buddhism* (2021).

Xiao Feige

oggi vicedirettrice del Chengdu Art Museum e tra gli organizzatori della Biennale di Chengdu 2021, si specializza in *culture management* e gestione museale studiando in Europa e negli Stati Uniti. Dal 2016 è stata responsabile mostre e curatrice del Chengdu Museum, dove ha curato diverse mostre temporanee e gestito il marketing e le pubbliche relazioni del museo per rilanciarne l'immagine e aprirlo sempre di più a collaborazioni internazionali.

Caterina Feng

è una curatrice e critica d'arte cinese, che vive e lavora a Pechino. Il suo interesse per l'arte contemporanea italiana inizia nel 2005. Nel 2008 è stata curatrice d'arte internazionale per la mostra *Olympic Fine art*, e da questa occasione ha avuto l'opportunità di entrare a contatto sempre più diretto con l'arte contemporanea occidentale e italiana in particolare. Ad oggi ha alle spalle sedici anni di esperienza nella curatela e lo studio dell'arte occidentale, con un'attenzione particolare per l'arte contemporanea italiana, di cui è attenta collezionista da oltre quindici anni. La sua collezione d'arte comprende opere d'arte di Janis Kounellis, Sandro Chia, Francesco Clemente, Ugo Nespolo e altri celebri artisti della scena artistica italiana degli ultimi centocinquanta anni.

Federica Lamberti

nasce nel 1992 e consegue gli studi in Beni Culturali, indirizzo storico artistico, presso l'Università degli studi di Salerno. Si specializza in *visual cultures* e pratiche curatoriali presso l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano nel 2019. Attualmente è curatrice per Private Art dei progetti speciali artistici e art specialist per l'Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo. Tra le esperienze precedenti si segnalano le collaborazioni con la Fondazione Prada per le attività di ufficio stampa e comunicazione, con Google Arts & Culture per la curatela di progetti digitali speciali con i musei di Milano e con il Museo di Sant'Eustorgio per le mostre d'arte contemporanea. Nel 2017 ha co-curato la mostra *Maledetto Romantico. Opere dalla Collezione Enea Righi*, presso la Sala Napoleonica del Palazzo di Brera di Milano.

Guido Samarani

è stato professore di Storia ed istituzioni dell'Asia presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, di cui è attualmente Senior Researcher. Le sue principali ricerche riguardano la storia della Cina moderna e contemporanea, le relazioni internazionali della Cina durante la Guerra Fredda e le relazioni storiche tra Cina ed Italia.

Mondo Cinese

INTRODUZIONE

Maria Rosa AZZOLINA

Direttore Responsabile Rita FATIGUSO

Direttore Editoriale Pier Francesco FUMAGALLI

Premio Mondo Cinese

IL TEMA

Istituto Italo Cinese Vittorino Colombo - Hou Hanru al MAXXI di Roma: quando il museo diventa “globale”

Federica LAMBERTI - INTERVISTA / Hou Hanru, Direttore artistico del Museo MAXXI di Roma, critico e curatore d'arte

Federica LAMBERTI - INTERVISTA / Francesca Alfano Miglietti, teorico e critico d'arte

Caterina FENG - Il CAFA Art Museum: internazionalità e tradizione in un museo d'arte contemporanea all'avanguardia

XIAO Feige - Chengdu, una nuova città dell'arte in Cina. L'apertura del nuovo grande museo d'arte contemporanea di Chengdu

Isabelle FRANK - M+ opens to the world

Direzione Creativa di Simon Ma - La pratica artistica di Simon Ma: acqua, aria e terra nelle opere di un artista “crossover”

LE IDEE

Gabriella BONINO - Il Patrimonio Culturale Immateriale di Rui'an, vettore di sinergie per un futuro condiviso

Guido SAMARANI - La Cina e l'invasione russa dell'Ucraina

Laura FORMICHELLA - La disciplina normativa sulla protezione dei dati e delle informazioni personali in Cina: emersione di un nuovo paradigma nel contesto internazionale

Rita FATIGUSO - INTERVISTA / Gianluca Mirante

LE RECENSIONI

Rita FATIGUSO - *Cina, l'irresistibile ascesa* (Alberto Bradanini)

Daniele BRIGADOI COLOGNA - *La Macchina Zero. Mario Tchou e il primo computer Olivetti* (Ciaj Rocchi e Matteo Demonte)