



# AUTHENTICITY STUDIES

International Journal of Archaeology and Art

ISSN 2785-7484

Issue n. 1 / 03.2022

<https://authenticity-studies.padovauniversitypress.it/issue/1/1>

# /1.0





UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova  
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica  
Piazza Capitanato, 7 - 35139 Padova (PD)



**Authenticity Studies. International Journal of Archaeology and Art** is an international and independent journal based on a peer review system and dedicated to studying the methods of attribution and authentication of authentic archaeological and historical-artistic artefacts. *Authenticity Studies* is an **open-access electronic journal** (with ISSN). It is based on an anonymous and **international double peer review system**.

*Authenticity Studies* does not foresee any financial contribution from the Authors or any expenses for the Readers.

Founded by Monica Salvadori (Editor in Chief), Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio and Luca Zamparo, *Authenticity Studies. International Journal of Archeology and Art* is a journal of the **Department of Cultural Heritage of the University of Padova** and is published by **Padova University Press**.

## EDITORIAL BOARD

### Editor-in-Chief

Monica Salvadori, University of Padova  
monica.salvadori@unipd.it

### Advisory Board

Ilaria Andreoli, Centre National de la Recherche Scientifique  
Elena Calandra, MiC, ICA  
Giuliana Calcani, University of Roma Tre  
Alessandro Naso, University of Napoli Federico II  
Mauro Natale, University of Geneva  
Marta Nezzo, University of Padova  
Vinnie Norskov, Aarhus University  
Roberto Riccardi, Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale  
Peter Stewart, University of Oxford  
Federica Toniolo, University of Padova

### Editorial Board

Gilberto Artioli, University of Padova  
Monica Baggio, University of Padova  
Marta Boscolo Marchi, Museo d'Arte Orientale, MiC  
Spike Bucklow, University of Cambridge  
Emanuele Marcello Ciampini, University Ca' Foscari of Venice  
Neil Brodie, University of Oxford  
Tommaso Casini, IULM University  
Noah Charney, University of Ljubljana  
Martine Denoyelle, Institut national d'histoire de l'art

Frederic Elisg, University of Geneva  
Thierry Lenain, Université Libre de Bruxelles  
Francois Lissarrague †, EHESS  
Isabel Lopez Garcia, University of Málaga  
Christina Mitsopoulou, University of Thessaly  
Marianne Moedlinger, University of Genova  
Paolo Moro, University of Padova  
David Scott, Int. Inst. for Conservation of Historic and Artistic Works  
Arianna Traviglia, University Ca' Foscari of Venice  
Andrea Tomezzoli, University of Padova  
Gennaro Toscano, Bibliothèque nationale de France  
Christos Tsirogiannis, Aarhus University  
Massimo Vidale, University of Padova  
Christopher Wood, New York University  
Donna Yates, Maastricht University  
Luca Zamparo, University of Padova

### Managing Editor

Luca Zamparo, University of Padova  
luca.zamparo@unipd.it

### Assistant Editors

Elisa Bernard, IMT School for Advanced Studies Lucca  
Clelia Sbrolli, University of Padova  
Giulia Simeoni, University of Padova  
Eleonora Voltan, University of Padova - University of Málaga

### In copertina

Vista frontale del frammento di parapetto messo in vendita il 20 luglio 2020. © HVMC / Bianca Massard.

ISSN 2785-7484

Rivista scientifica in fase di registrazione presso il Tribunale di Padova

© Padova 2022, Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
Via 8 Febbraio 1848, 2 - 35122 Padova (PD)  
Tel. +39 049 8273748, Fax +39 049 8273095  
padovauniversitypress@unipd.it - authenticity.studies.dbc@unipd.it  
www.padovauniversitypress.it



"This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License (CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)"

Progettazione ed elaborazione grafica: [www.publicad.it](http://www.publicad.it)



## Index

04 **Editorial**

*Monica Salvadori, Federica Toniolo, Andrea Tomezzoli, Marta Nezzo, Monica Baggio, Luca Zamparo*

**ESSAYS**

07 **For Fame or Fortune: Forgery of Archaeological and Palaeontological Artefacts**

*Noah Charney*

17 **Può Winckelmann dialogare con Authenticity?**

*Maria Elisa Micheli*

30 **À propos d'un vrai-faux fragment de balustrade amarnienne**

*Maxence Garde & Marta Valerio*

43 **Il carro della collezione Marchetti: analisi preliminare**

*Daniele Zumerle*

63 **Note su un falso cratere pestano nella collezione Rossi di Padova**

*Alessandra Cannataro*

81 **Falsi e pastiche. Considerazioni su un gruppo di legature "romaniche" del XIX secolo**

*Alessia Marzo*

105 **Un quadro a olio riferito a Domenico Induno: un esercizio di attribuzione**

*Alberto Corvi*

123 **A short genealogy of authenticity. Tracing concepts of the real in the preservation discourse from the 19<sup>th</sup> century to today**

*Alexander Stumm*

130 **Fake originals or authentic replicas? Authenticity and conservation practices of historic vehicles**

*Francesca Benetti*

143 **La copia cinese come fonte di nuova autenticità. Analisi storico-artistica del fenomeno, delle sue conseguenze nel sistema dell'arte e nel rapporto con l'Occidente**

*Nicole Galaverni*

167 **Better Sensors, Better Forgers: An Adversarial Loop**

*Irina-Mihaela Ciortan, Sony George, Jon Yngve Hardeberg*

**REVIEWS**

194 **Satiryca signa. Estudios de Arqueología Clásica en homenaje al Prof. Pedro Rodríguez Oliva**

*Isabel López García*

196 **A multidisciplinary operational protocol for the study of manuscripts and metals: proposals by Ahmed Hosni**

*Luca Zamparo*

197 **Alceo Dossena e il Rinascimento italiano dell'Otto-Novecento**

*Elisa Bernard*



## La copia cinese come fonte di nuova autenticità. Analisi storico-artistica del fenomeno, delle sue conseguenze nel sistema dell'arte e nel rapporto con l'Occidente

## *The Chinese copy as a source of new authenticity. Historical analysis of this phenomenon, of its consequences in the art system and in the relationship with the West*

### ABSTRACT

Il presente lavoro analizza la questione dell'autenticità all'interno della pratica cinese della copia. La ricerca si è mossa prendendo spunto dalla differenza fra la nozione di "copia" in Oriente e in Occidente ed è proseguita indagando il fenomeno dal punto di vista storico-artistico nella tradizione cinese della pittura e della calligrafia. Nell'epoca della globalizzazione essa è stata trasposta su larga scala nel mondo commerciale ed urbanistico e il suo impatto sul mercato artistico contemporaneo è stato così indagato alla luce dell'influenza che la copia possiede nel lavoro degli artisti cinesi, inoltre analizzando la risposta occidentale ad un fenomeno non completamente estraneo alla sua cultura. È emerso come in Cina la copia sia un fatto culturale e non una strategia per sopperire alla mancanza di originalità; la complessità del fenomeno ha richiesto una sua analisi sociologica, culturale ed economica, unitamente all'indagine di paradigmi culturali quali il tempo e la proprietà intellettuale. Il presente contributo si propone di offrire una prospettiva di più ampio respiro sul concetto cinese di copia, valutandone la funzione nei confronti dei desideri di una nazione che ha visto nell'imitazione un modo per coprire le distanze che la separavano dal progresso. La copia del passato ha lasciato oggi il posto ad una strategia di creatività imitativa che ha saputo combinare gli stimoli globali con i desideri nazionali, portando alla nascita di "nuovi originali".

**T**his paper analyzes the issue of authenticity within the Chinese copycat practice. The research started from the difference between the notion of "copy" in the East and the West and continued by investigating the phenomenon from an historical-artistic point of view in the Chinese tradition of painting and calligraphy. In the era of globalization, this has been transposed on a large scale into the commercial and the urbanistic field and its impact on the contemporary art market has thus been investigated by analyzing the influence that copy has on the work of Chinese artists, by also by analyzing the Western response to a phenomenon not completely alien to its culture. It has emerged that in China copy is a cultural practice and not a strategy to overcome a lack of originality; the phenomenon's complexity has required a sociological, cultural and economic analysis, together with the investigation of cultural paradigms such as time and intellectual property. The work aims to offer a broader perspective on the Chinese concept of copying, also evaluating its function towards the wishes of a nation that has seen imitation as a way to achieve progress. The copy of the past has now given way to a strategy of imitative creativity able to combine global impulses with national desires, leading to the birth of "new originals".

**PAROLE CHIAVE.** Autenticità, copia, Cina, Occidente.

**KEYWORDS.** Authenticity, copy, China, West.

## I. INTRODUZIONE

---

Il presente lavoro indaga la pratica cinese della copia all'interno della propria tradizione storico-artistica e successivamente ne esamina le conseguenze nel mercato dell'arte e nel suo rapporto con l'Occidente. Ciò è affrontato non guardando alla prospettiva cinese dal punto di vista occidentale in maniera antitetica, ma attraverso lo sguardo esplorativo dello scarto<sup>1</sup>, volendo quindi mettere in tensione diversi paradigmi e pratiche culturali come risorse a cui attingere in cerca di una fecondità. Le stesse strutture del pensiero e linguistiche cinesi, che si esprimono principalmente per correlazione più che per costruzione e reggenza sintattica, sono conformi ad una concezione che vede nell'altro il suo opposto complementare: il cielo è l'opposto della terra, ma l'uno richiama l'altro in un rapporto di presupposizione reciproca che indica il mondo (*tian-di*, cielo-terra)<sup>2</sup>. Le diverse concezioni di "copia" in Oriente e in Occidente hanno portato, oltre a notevoli incomprensioni, a ragionare su temi quali il vero, il falso, l'autenticità, l'originalità. Come possono queste due visioni così antitetiche rapportarsi oggi in un mondo in cui tutto è connesso?

## II. IL FALSO COME CULTURALMENTE DETERMINATO

---

I concetti di vero e falso sono i poli opposti di una tensione secondo cui siamo soliti pensare che un manufatto possa essere solamente vero o solamente falso in base a quanto stabilito dall'attribuzione, che esclude automaticamente uno dei due termini. In realtà fra questi due paradigmi vi sono una serie di sfumature come la copia, l'omaggio, il facsimile, la contraffazione o l'apocrifo che risultano problematiche rispetto al dualismo di base che definisce la condizione d'esistenza di un'opera. La prospettiva occidentale ritiene erroneamente che tale polarità sia fondata su un criterio oggettivo e universalmente valido, quando in realtà si basa su un paradigma culturale: il giudizio<sup>3</sup>. L'Occidente individua come "falsi" quell'insieme di oggetti realizzati con l'intenzione di ingannare circa l'autore e l'epoca della sua esecuzione ma, a differenza di quanto si pensi, l'approccio di un falsario o un copista nei confronti dell'originale è tutt'altro che superficiale, in quanto esso implica un'approfondita conoscenza del modello e una sua conseguente interpretazione. Inteso secondo una logica storico-critica, il falso emerge come modo con cui, in momenti diversi, ci si è accostati alla lettura di altre epoche ed è perciò un fenomeno di assoluto interesse. Se per l'Occidente esso risulta problematico poiché strettamente legato a finalità ingannevoli, in Oriente il falso viene culturalmente accettato in quanto la copia assume la stessa valenza dell'originale. Lo sviluppo di due diverse valutazioni nei confronti dell'autenticità è stato determinato da posizioni che potremmo definire in antitesi con una serie di altri paradigmi – i quali devono essere necessariamente indagati se si vuole accedere ad una prospettiva diversa dalla nostra – dando vita ad episodi di relativismo culturale. Un interessante *case study* riguarda il Santuario shintoista di Ise in Giappone, la cui struttura viene ricostruita ogni vent'anni attraverso il rituale del *Shikinen Sengu* (Fig. 1). Gli orientali non si pongono la questione dell'originale e della copia; tuttavia, questa pratica di rifacimento è talmente estranea alla concezione degli storici dell'arte occidentali che, dopo accesi dibattiti, l'Unesco ha deciso di eliminare Ise dalla lista dei siti considerati patrimonio dell'umanità poiché ritenuto un falso storico<sup>4</sup>.





**Fig. 1.** Il rifacimento dura otto anni, periodo in cui il vecchio edificio e la più recente costruzione si fronteggiano: l'ultimo è avvenuto nel 2013 (Han 2017, p. 63).

A Ise la copia risulta più vicina all'originale dell'originale stesso poiché non riporta i segni del tempo; al contrario, la teoria del restauro di Cesare Brandi sosteneva esplicitamente che le integrazioni dovessero essere riconoscibili per preservare l'unità potenziale dell'oggetto non scadendo così nel falso storico<sup>5</sup>. Gli orientali hanno sviluppato una tecnica di salvaguardia totalmente diversa, e forse ancora più efficace, permettendo agli originali di preservarsi attraverso le loro copie; in tale processo di continuo rinnovamento, figlio della temporalità ciclica orientale, il vecchio scompare sostituito dal nuovo in una successione dove identità e rinnovamento non si escludono a vicenda.

Un altro caso di relativismo culturale riguarda Chang Dai-Chien, il più celebre falsario cinese del XX secolo, stimato non solo per la sua reinterpretazione della pittura tradizionale mescolata con l'espressionismo astratto, ma anche per la perfezione dei suoi falsi. Alcuni di questi erano apertamente dichiarati in iscrizioni ad opera dello stesso, svelando così l'inganno, altri sono invece confluiti nelle collezioni dei più importanti musei dando vita a rilevanti controversie riguardo l'attribuzione<sup>6</sup>. È in occasione della mostra di capolavori delle Dinastie Ming e Qing tenuta dal Musée Cernuschi di Parigi nel 1956 che si è scoperta l'abilità di Chang Dai-Chien. Fu presto evidente, infatti, che tutte le opere esposte erano state realizzate dal pittore, il quale però non vedeva né falsi, né copie, ma solamente repliche di dipinti andati perduti di cui restava traccia nei cataloghi di pittura antica<sup>7</sup>.

Risulta pertanto evidente come sia estremamente complesso parlare di autenticità stabilendo in maniera universalmente valida le coordinate di questo concetto. Tali riflessioni hanno guidato la volontà di comprendere più a fondo un fenomeno così articolato e dibattuto che ha portato la Cina ad essere definita "la nazione delle copie". La vastità semantica del concetto può essere inglobata in due definizioni che ci forniscono uno spunto di riflessione attorno al dibattito fra Oriente ed Occidente su questo tema: *fangzhipin* e *fuzhipin*. Se il primo è un'imitazione dichiarata – ne sono un esempio le statuette acquistabili nei negozi dei musei – il secondo implica una riproduzione esatta che, per i cinesi, ha lo stesso valore dell'originale, non presenta alcuna connotazione negativa e ha portato a molti fraintendimenti fra le due culture<sup>8</sup>.

### III. ANALISI STORICO-ARTISTICA DELLA COPIA NELLA TRADIZIONE CINESE

Nel dipinto *Enjoying antiquities* di Du Jin, esempio di pittura Ming, sono raffigurati due letterati e grandi collezionisti in un giardino – luogo simbolo di conoscenza – intenti ad interrogarsi a vicenda sulla datazione dei pezzi delle loro collezioni. La poesia in alto a sinistra recita: “Un giorno senza antichità è un giorno senza cultura”. L’oggetto antico risulta quindi essere un importante veicolo di significati e un modo per avvicinarsi alla gloria del passato<sup>9</sup>: è proprio a questo amore per l’antico che i cinesi si sono appellati e su cui hanno costituito, almeno in principio, la loro pratica delle copie. Fin dall’antichità, in Asia come in Occidente, gli artisti hanno tentato di imitare i grandi maestri con un intento prettamente didattico; solo grazie allo studio e alla riproduzione dei modelli canonici si poteva assicurare una continuità col passato<sup>10</sup>. Col passare del tempo, l’Occidente ha iniziato a svalutare la copia poiché legata a fini ingannevoli, esaltando parallelamente la creatività unica e irripetibile del singolo artista, specie durante il Romanticismo. Al contrario, la Cina è stata in grado di mantenere inalterati i caratteri fondanti di questa pratica fino ai giorni nostri facendone un tratto dominante della propria cultura non solo in ambito artistico. Lo sviluppo di una teoria e di un metodo della copia ha radice in seno a ciò che viene definito “le tre perfezioni” (*san-chüe*)<sup>11</sup>, ossia la fusione di pittura, calligrafia e poesia in un unico lavoro; successivamente l’imitazione si è estesa anche ad altri manufatti per ragioni di mercato, ma è dall’analisi di queste che è possibile tracciarne l’origine. Lo storico dell’arte Xie He, vissuto fra il V e il VI secolo, ha fissato nel suo *Catalogo dell’antica pittura* sei principi di base che hanno guidato l’apprendimento dei pittori almeno fino al XX secolo: l’ultimo di questi cita “l’apprendimento tramite le copie”<sup>12</sup>. Qualche tempo prima il pittore del IV secolo Gu Kaizhi<sup>13</sup> ha utilizzato il termine *mo* in relazione all’atto del copiare e più tardi il calligrafo della Dinastia Tang Zhang Yanyuan ha adoperato *moxie* per indicare l’imitazione degli antichi maestri<sup>14</sup>. Diverse potevano essere le modalità e le terminologie utilizzate per riferirsi a una o all’altra tecnica, le quali hanno interessato tanto la pittura quanto la calligrafia: *mo*, *moxie*, *linmo*, *linmohua*, *fang*, *shuanggou tiancai*, *ta*<sup>15</sup>. Tutte queste rappresentavano il primo *step* dell’apprendimento artistico, basato prima sullo studio dei maestri e delle loro composizioni, poi su quello delle forme naturali e degli esseri viventi (*xiezhao*) arrivando successivamente a creare un tipo di pittura proveniente dall’ispirazione dell’artista (*xinhua*)<sup>16</sup>. Il National Palace Museum di Taipei ha tentato – riuscendoci in maniera eccellente – di illustrare il sesto principio della pittura nella mostra *The tradition of re-presenting art: originality and reproduction in Chinese painting and calligraphy* presentando una serie di lavori messi a confronto con i loro originali per evidenziare somiglianze e variazioni che hanno interessato la pratica cinese dell’imitazione. Talvolta vi erano delle differenze attorno ad un tema altamente rappresentato (Fig. 2-3), in altri casi invece le repliche erano identiche, inducendo lo spettatore a chiedersi quale fosse quella autentica, o meglio, se sia possibile in questo contesto culturale parlare di autenticità.



Fig. 2.



Fig. 3.

Fig. 2. Taipei, National Palace Museum, Qiu Ying, *Elegant Gathering in the Western Garden*, dettaglio.

Fig. 3. Taipei, National Palace Museum, Ding Guanpeng, *Copy of Qiu Ying's "Elegant Gathering in the Western Garden"*, dettaglio.

Mettendo a confronto la nozione cinese di *moxie* e quella platonica di *mimesis*<sup>17</sup> notiamo come queste rappresentino un ulteriore punto di contatto fra la cultura occidentale e quella orientale, le cui differenze però hanno portato le due civiltà ad concezione di questa pratica quasi opposta. Nella filosofia dell'antica Grecia l'opera d'arte viene considerata come l'imitazione della realtà che è già di per sé imitazione della forma ideale, dalla quale, pertanto, l'arte allontana<sup>18</sup>; al contrario nella concezione cinese non solo il prodotto artistico include altresì le sue riproduzioni, ma è la stessa pittura ad originarsi dal mondo delle copie per poi elevarsi fino allo "spirito del Paradiso e della Terra"<sup>19</sup>. Alla luce di tutto ciò risulta forse più chiaro perché sia problematico parlare di copia orientale all'interno di contesti occidentali, più che nel caso contrario.

Lo sviluppo di un mercato dell'arte, iniziato nel V secolo con le opere calligrafiche, ha condotto verso la fine della Dinastia Ming ad un'espansione del collezionismo congiuntamente ad un incremento nella produzione di imitazioni per soddisfare la crescente richiesta di opere. I lavori compiuti dai copisti erano definiti "contraffazioni fatte da mani esperte", venendo essi stessi collezionati, se di particolare pregio, e considerati come autentici<sup>20</sup>. In quest'epoca il mercato dei falsari professionisti era organizzato in botteghe regionali specializzate disseminate in tutto l'Impero: nella città di Suzhou si concentravano le imitazioni delle scene narrative sui toni del blu e del verde della Dinastia Tang, Song, Yuan e Ming, famose con il nome di "Falsi Suzhou", mentre le botteghe dell'area di Kaifeng si dedicavano alla riproduzione di calligrafie delle Dinastie Song, Tang e Yuan conosciute come "Henan Huo". La mostra *Fineries of Forgery: Suzhou Fakes and Their Influence in the 16<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Century*, tenuta dal National Palace Museum di Taipei nel 2018, ha evidenziando, oltre ai risvolti commerciali di questa pratica, come l'evoluzione e lo sviluppo della pittura di quell'epoca siano stati intrinsecamente



legati alla circolazione dei Falsi Suzhou all'interno della corte Qing. L'Europa degli stessi anni forse non sarebbe stata capace di far scivolare in secondo piano la componente d'inganno a fronte della maestria artistica. Pensati come prodotti commerciali e perciò realizzati in grandi quantità, i Falsi Suzhou raffiguravano soggetti popolari nei circoli di collezionisti dell'epoca: la vita nei quartieri delle donne, episodi tratti da opere letterarie, dipinti di immortali portatori di messaggi di lunga vita, temi didattici e confuciani (Fig. 4). La loro perfezione estetica e formale presentava però delle inesattezze a livello di narrazione, false firme o dettagli ingannevoli che ne hanno determinato la classificazione nel campo semantico del falso. L'uso della terminologia "sfarzi della falsificazione" presente nel titolo della mostra rende perfettamente l'ambivalenza dello statuto di questi lavori, lasciando un confine sfumato fra autenticità e contraffazione.



Fig. 4. Taipei, National Palace Museum, Li Gonglin, *Ode on returning home*, dettaglio.

Oggi, tali imitazioni sono confluite nel sistema delle aste, settore leader nel mercato cinese; nonostante esso sia in forte crescita le quotazioni delle case d'asta risultano a volte poco affidabili e gli acquirenti non sempre pagano quanto devono. Secondo i dati verificati dalla CAA (China Association of Auctioneers) analizzando i dati di trecentocinquantotto case d'asta, il 51% del valore totale delle vendite del 2017 non era ancora stato saldato sei mesi dopo la presentazione delle offerte vincenti<sup>21</sup>. Il problema potrebbe essere non tanto legato agli acquirenti, quanto alla volontà di determinare l'autenticità delle opere; ciò deriva inoltre dal fatto che il settore che riscuote più successo è quello delle antichità<sup>22</sup>, in cui è maggiore la presenza di imitazioni<sup>23</sup> rispetto a quello contemporaneo. Un caso a parte, specie nell'ambito delle porcellane, è rappresentato dagli oggetti che riportano marchi apocrifi; stabilire l'autenticità di tali manufatti è certamente una sfida, ma essi non possono nemmeno essere macchiati con l'alone del falso in quanto era la stessa corte imperiale a invitare i posteri a copiare i lavori delle precedenti dinastie come segno di riverenza e rispetto. Tuttavia dall'originalità del marchio deriva una sostanziale differenza nella quotazione dell'oggetto<sup>24</sup>.

## IV. LA COPIA FRA LOCALISMO E GLOBALIZZAZIONE

Le conseguenze di questi fatti hanno condotto a fenomeni di ben più ampia portata nell'era della globalizzazione, epoca in cui la pratica delle copie è stata portata all'estremo.

Il primo è il caso di Dafen, in origine un villaggio di pescatori situato vicino alla città di Shenzhen che si è rapidamente trasformato nel maggior produttore mondiale di copie grazie alla politica delle "Quattro modernizzazioni" messa in atto da Deng Xiaoping nel 1978<sup>25</sup>. Nonostante questi artisti si dedichino al riprodurre perfettamente i capolavori della storia dell'arte, il loro lavoro non è affatto collegabile alla produzione meccanica propria delle logiche industriali: la fattura dei dipinti è totalmente manuale e sembra preservare la tradizione cinese della copia fatta a mano nonostante le tecnologie moderne consentano la riproducibilità tecnica di cui parla Benjamin, facendo emergere Dafen come *unicum*<sup>26</sup> (Fig. 5).



Fig. 5. Alcuni pittori di Dafen con i loro lavori.

Possiamo pensare al contesto di mercato ed artistico vigente nel villaggio come indicativo di una situazione "dopo la copia", nella quale l'arte è realizzata in base agli ordini e l'aura è fatta su misura attraverso fonti visive destoricizzate<sup>27</sup>. Questo è forse l'unico luogo al mondo in cui l'arte è stata trasformata da privilegio sociale a diritto universale, in cui tutti possono diventare pittori di successo, chiunque può permettersi di acquistare un'opera e non vi è differenza fra copia e originale. Il fatto che questi dipinti ad olio fatti in Cina non appaiano minimamente intrisi di un'estetica cinese cattura l'ironia della globalizzazione della cultura, la quale ha determinato un mescolamento fra l'arte e gli oggetti quotidiani<sup>28</sup>. A Dafen, l'estetica nella sua forma più elevata, quella dei capolavori, viene impiegata per oggetti *kitsch* che hanno una funzione meramente decorativa, producendo un senso di distanza dall'opera originale. Nonostante sin dalla sua scoperta i media occidentali abbiano considerato il villaggio come il "McDonald's del mondo dell'arte", esso rappresenta indubbiamente uno strumento importante per la trasmissione dell'eredità artistica<sup>29</sup>. Inoltre è necessario tenere conto del fatto che il lavoro di molti dei più grandi artisti contemporanei coinvolge assistenti, fabbriche e processi industriali, facendo

passare autenticità e autorialità in secondo piano. In tale caso non ritengo che la firma dell'artista sia sufficiente a legittimarne la proprietà e a giustificare le clamorose quotazioni sul mercato. Tuttavia le problematiche legate a questo fenomeno rimangono molteplici: discussioni che vanno a toccare i paradigmi di autenticità e che condannano il falso come moralmente sbagliato lasciano però molte di queste diatribe senza una vera risposta.

Il secondo caso appartiene al mondo commerciale ed economico delle contraffazioni cinesi, spesso divertenti agli occhi degli occidentali per il loro eccentrico aspetto o per la storpiatura dei marchi che imitano, definito *shanzhai*. Il termine significa letteralmente “forteza di montagna” e si riferisce alle roccaforti con cui i clan si proteggevano dalle offensive esterne o dallo stesso potere imperiale descritte nel romanzo del XV secolo *Shui hu zhuan (I briganti)*. Simbolo dell'atteggiamento di ribellione verso l'autorità<sup>30</sup>, negli Anni '50 l'espressione ha finito per indicare le piccole fabbriche a conduzione familiare di Hong Kong che producevano articoli per la casa economici e di bassa qualità, contrassegnando la loro posizione al di fuori dell'ordine ufficiale. La necessità di creare un mercato che potesse competere con quello globale ha fatto sì che la risposta più logica fosse di emulare le multinazionali straniere, ma il fatto che le aziende in crescita fossero proiettate verso l'estero, ignorando le regioni meno sviluppate, ha permesso alle società *shanzhai* di andare incontro ad una forte domanda interna per i loro prodotti a basso costo ed evocativi di un nuovo stile di vita<sup>31</sup>. Andrew Chubb<sup>32</sup> avvicina questo fenomeno al “Grabism<sup>33</sup>” di Lu Xun, ma lo *shanzhai* presenta altresì delle affinità con la *mimicry*<sup>34</sup> di Homi Bhabha, emergendo come una delle strategie più elusive del potere coloniale. Ciò non ha solo influenzato lo sviluppo economico della Cina: secondo Michael Keane<sup>35</sup> la cultura *shanzhai* possiede un valore aggiunto grazie al quale la semplice imitazione, arricchendosi di componenti autoctone, può essere considerata come una nuova forma di creatività che incoraggia la partecipazione del singolo cittadino (Fig. 6). L'ampia diffusione di questo fenomeno ha dato vita ad un vero e proprio quadro contraffatto (lo *skyline* di Pudong può essere considerato la versione *shanzhai* di quello di Manhattan<sup>36</sup>) in cui qualsiasi cosa può essere “shanzhaizzata”: farmaci, programmi televisivi, macchine e persino eventi mondani come lo Spring Festival Gala.

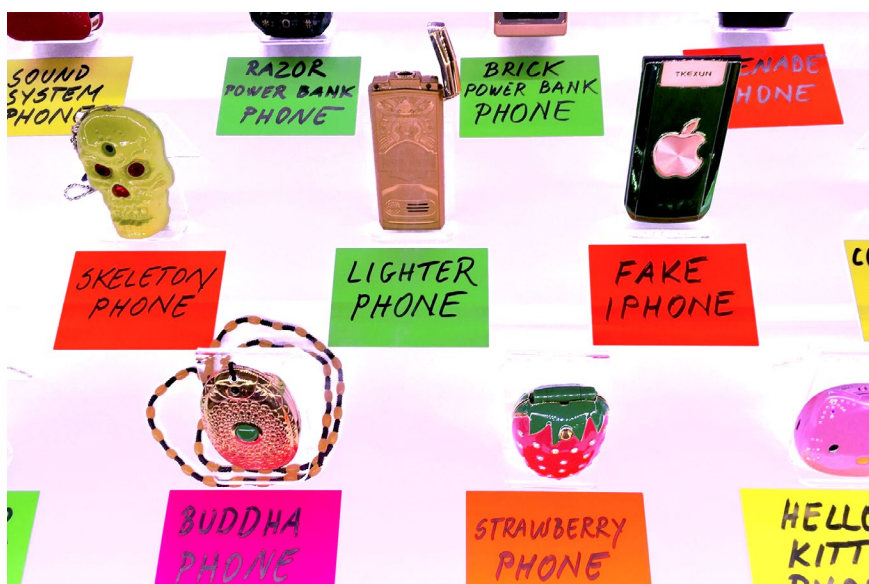


Fig. 6. Design di telefoni che riproducono oggetti quotidiani.



Secondo William Hennesy: “Il comportamento *shanzhai* non è necessariamente contro la legge; è appena al di fuori del controllo del governo. Le contraffazioni su piccola scala, la pirateria e il plagio fanno parte dello *shanzhai*, ma *shanzhai* significa principalmente imitazioni (chiaramente riconoscibili come tali), parodie, proteste irriverenti e innovazioni che sfruttano le ambiguità e aggirano le regole piuttosto che romperle<sup>37</sup>”. Il paradosso di tale fenomeno risiede nel fatto che esso rappresenta una forma di produzione culturale ed economica molto più autentica e vicina all'identità nazionale rispetto al capitalismo cinese nonostante si basi su una creatività di tipo imitativo.

La concezione ciclica del tempo orientale e l'ideologia confuciana della messa in condivisione per il benessere della società hanno notevolmente influenzato la nozione di proprietà intellettuale messa in gioco dallo *shanzhai*. Storicamente parlando, la Cina non si è mai posta la questione del *copyright*, ma anche nel momento in cui ha dovuto farlo – aderendo alla World Trade Organization negli Anni '80 – ha comunque mantenuto un'accezione più fluida e mutevole di questo concetto. Le politiche economiche odierne hanno infatti richiesto un chiarimento giuridico fra le parti a causa della diversità culturale di fondo su questo tema: l'espressione *fang zao* (“contraffare”) è andata a sostituire il precedente termine *xue* (il quale identifica sia “copiare” che “apprendere”) per rendere più chiaro ciò che in Occidente viene condannato<sup>38</sup>. Questa posizione nei confronti della proprietà intellettuale è certamente figlia della tradizionale pratica dei sigilli e dei *colophon*, i quali venivano posti direttamente sul dipinto da collezionisti e pittori che vi entravano in contatto (Fig. 7). A differenza della firma occidentale impiegata per sancire l'autorialità, grazie a tali segni lo spettatore era in grado di inscrivere sé stesso nell'opera non in termini di paternità, ma aprendo un dialogo che sarebbe durato nei secoli<sup>39</sup>.



Fig. 7. London, British Museum, Gu Kaizhi (copia da), *Admonitions of the instructress to the court ladies*, dettaglio.

In seguito la capacità mimetica cinese ha raggiunto i suoi massimi esiti nell'architettura e nell'urbanistica dei nuovi centri, in cui l'appropriazione di diversi stili combinati con l'identità locale ha lasciato posto alla creazione di copie di intere città: è possibile trovare Venezia ad Hangzhou (Fig. 8), Parigi a Tianducheng e Dorchester a Chengdu. Questa cosiddetta “Duplitecture”



ha portato la Cina a ripensare sé stessa e il suo ruolo nel sistema globale: se nel passato l'Impero cinese veniva considerato come il centro del mondo (lett. *Zhōngguó*, ovvero “terra di mezzo”) adesso essa è diventata il luogo in cui tutto il mondo può essere contenuto<sup>40</sup>.



Fig. 8. Venice Water Town a Hangzhou.

Già durante il colonialismo si è assistito al proliferare di strutture ibride, figlie delle varie concessioni, in cui l'architettura occidentale ha esercitato un forte impatto sulla popolazione locale nel dare forma alla modernità attraverso la raffigurazione di un preciso *status symbol*; tale influenza è arrivata fino all'oggi orientando i desideri di autorappresentazione della nuova classe media<sup>41</sup>. Il concetto di progresso incarnato dall'architettura, presente già durante il Grande Balzo in Avanti<sup>42</sup>, si è manifestato prima nei numerosi parchi in miniatura sorti negli Anni '80<sup>43</sup> e successivamente nelle odierne copie architettoniche. Questo tentativo di imitazione non si limita alla riproduzione di monumenti, peraltro diversi dagli originali nella scala e nell'aspetto *fake*, ma aspira alla creazione di una vera e propria realtà tramite negozi tipici, nomi di vie, ristoranti e piazze con statue degli eroi locali<sup>44</sup>. Fra tutti i progetti di contraffazione urbana il più ambizioso è il “One City, Nine Towns” messo in atto dal governo di Shanghai all'inizio degli Anni 2000 e guidato dalla necessità di diminuire la pressione del centro e di ricucire il *gap* tra aree urbane e rurali; ciò ha portato alla formazione di nove città satelliti ognuna legata ad un preciso modello architettonico internazionale<sup>45</sup>.

Il raggiungimento di un apparente *status symbol* non potrà mai colmare l'effetto *ghost-town* di queste città di fondazione, in cui l'imposizione progettuale a priori ha portato il mimetismo a degenerare in parodia. Tale indagine non vuole essere una critica, ma la valutazione dell'efficacia di queste strutture mette in dubbio la loro riuscita in termini sociali e di qualità abitativa, difatti la contrazione spazio-temporale non permette il naturale sviluppo di un'identità sociale in

rapporto alla storia e alla geografia del territorio. È affascinante ipotizzare come in un futuro le nuove generazioni, cresciute in questi spazi, li percepiranno rispetto all'architettura locale, se li vedranno come esempi di una rincorsa passata all'Occidente o potranno rappresentare il punto di partenza per una creatività totalmente cinese.

## V. I NUOVI ORIGINALI NEL MERCATO CONTEMPORANEO

In conclusione indagherò il ruolo della copia all'interno del mercato artistico contemporaneo, ovvero qualora essa pregiudichi il lavoro, il nome o la quotazione di un artista, oltre a domandarmi che significato abbia oggi copiare in quanto la Cina è ormai riconosciuta come una potenza mondiale. Non saranno trattati casi di falsificazione artistica, ma le strategie di produzione dell'arte contemporanea cinese figlie di una tradizione che vede nell'imitazione un imperativo culturale. Queste si sono tradotte in una riformulazione e in una decostruzione della tradizione<sup>46</sup> per approdare ad un linguaggio ibrido e comunicabile a livello globale. Un'opera che ha presentato dei problemi a livello di infrangimento della proprietà intellettuale è stata l'installazione *Venice's Rent Collection Courtyard* (Fig. 9) di Cai Guo-Qiang, la quale ha ripreso un *tableau vivant* di sculture in argilla a grandezza naturale realizzate nel 1965 da scultori e studenti della Sichuan Academy of Fine Arts per rappresentare lo sfruttamento della popolazione rurale sotto il sistema feudale precedente alla Repubblica Popolare Cinese<sup>47</sup>. Quando l'opera è stata insignita del Leone d'Oro a Venezia, l'Accademia del Sichuan ha accusato l'artista di plagio spirituale e di violazione della proprietà intellettuale. Nonostante l'appropriazione fosse finalizzata ad illustrare l'ambivalenza delle strategie culturali e politiche, dimostrando al pubblico occidentale il valore estetico dell'arte di propaganda<sup>48</sup>, la copia è risultata problematica agli occhi della stessa Cina non in quanto plagio, ma per la messa in discussione di una precisa ideologia. Se però quest'opera ha ricevuto parecchie critiche provenienti dall'interno, il resto del mondo è rimasto assolutamente affascinato dal suo significato, suscitando dibattiti riguardanti il problema dell'interpretazione interculturale<sup>49</sup>.



Fig. 9. Cai Guo-Qiang, *Venice's Rent Collection Courtyard* (Zhang, Frazier 2015, p. 13).

L'uso della fotografia contemporanea cinese rappresenta un'altra interessante forma di reinterpretazione della tradizione, la quale ha trasposto alcuni capolavori in un linguaggio ed un medium corrente. In questo senso il lavoro del fotografo Hong Lei trasforma le formule espressive del passato nella versione *kitsch* di sé stesse<sup>50</sup> e Wang Qingsong mette in scena dei veri e propri *re-enactment* come nell'opera *New Women* (Fig. 10), chiaramente ispirata ad un dipinto della Dinastia Tang (Fig. 11). L'artificiosità del contemporaneo sostituisce la raffinatezza dell'originale, delineando la nuova identità capitalistica della Cina<sup>51</sup>.



Fig. 10. Wang Qingsong, *New women* (Dal Lago 2007, p. 37).

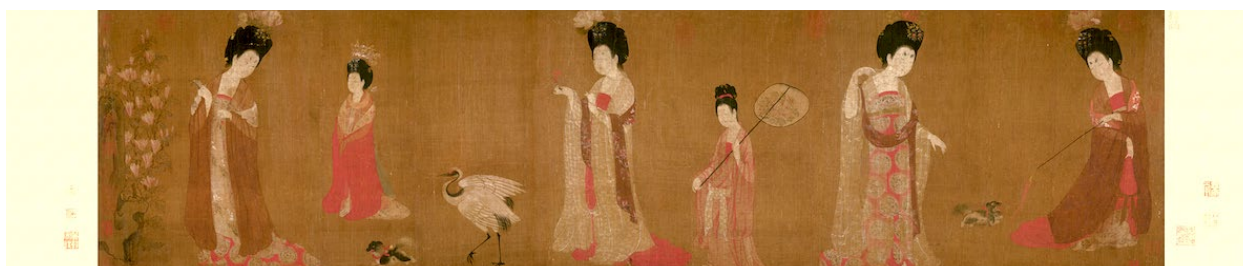


Fig. 11. Shenyang, Liaoning Provincial Museum, Zhou Fang, *Court Ladies Adorning Their Hair with Flowers*.

Tali considerazioni si sono estese anche alla calligrafia, la cui ripresa del passato ha implicato una riflessione inerente alle modalità di fruizione di questo genere nella società attuale. Fortemente influenzato dei grandi poster della Rivoluzione Culturale, il lavoro di Xu Bing è rappresentativo della contraddizione fra propaganda e realtà, specialmente in Cina dove la continua riscrittura e variazione dei fatti per fini politici ha portato ad una mancanza di veridicità delle fonti storiche. In *Book from the sky*<sup>52</sup> l'artista ha dato vita ad un testo a prima vista somigliante a quelli delle



Dinastie Song o Ming, ma il tentativo di lettura svelava in realtà una successione di caratteri completamente illeggibili e privi di significato (Fig. 12). Essi possono acquisire un senso solamente se letti fuori dalle normali pratiche linguistiche e la loro esistenza sta proprio a cavallo fra una tradizione millenaria e le influenze postmoderne importate grazie ai nuovi contatti fra Est e Ovest<sup>53</sup>.

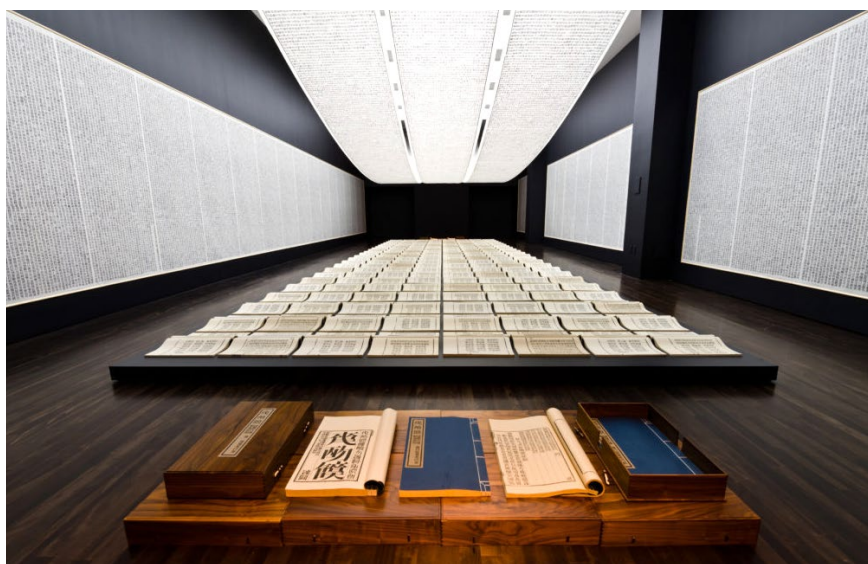


Fig. 12. Xu Bing, *Book from the sky* (Ink Art 2013, pp. 42-43).

Un esempio di copia intesa nel senso tradizionale del termine è stata messa in scena nella performance *Copying the "Orchid Pavilion Preface" a Thousand Times* di Qiu Zhijie; l'artista ha ricopiato mille volte il famoso testo di Wang Xizhi su uno stesso pezzo di carta di riso con inchiostro e pennello, rendendolo però completamente illeggibile dopo le prime passate<sup>54</sup>. È interessante notare come due approcci così diversi siano tuttavia approdati ad uno stesso risultato formale, sottolineando come servano nuovi strumenti per rendere attuale la lettura del passato. Grazie ai nuovi rapporti fra Cina e Occidente<sup>55</sup>, conseguenti allo sviluppo di un mercato globale, il discorso dell'arte contemporanea è riuscito a prendere forma attraverso la "scoperta" dell'Occidente. Spesso le più celebri opere della storia dell'arte sono state riprese e manipolate in virtù del loro significato storico-artistico e simbolico per illustrare problemi e disagi della recente storia cinese; ogni volta però il significato è mutato, piegato alla visione e al linguaggio espressivo dell'artista, diventando quindi un nuovo originale. Uno dei capolavori maggiormente citati è *La morte di Marat*<sup>56</sup>: se Wang Guangyi (Fig. 13)<sup>57</sup> ne ha eliminato la dimensione eroica, Yue Minjun ha rimosso la presenza umana dalla composizione lasciando aperta la domanda "Chi sarà il prossimo Marat?". Allo stesso modo si è servito della figura di Cristo in opere che riprendono *Il battesimo di Cristo* di Piero della Francesca o *La deposizione* di Caravaggio per esprimere la propria delusione verso l'ideologia comunista. I suoi volti sorridenti, simbolo del dolore del popolo cinese nascosto dietro ad una facciata, appaiono in opere chiaramente riprese dalla tradizione occidentale ma che rappresentano fatti drammatici legati alla storia recente della Cina, come il massacro di Piazza Tienanmen nell'opera *Execution* (Fig. 14) ispirata all'*Esecuzione dell'Imperatore Massimiliano* di Manet<sup>58</sup>.





Fig. 13. Hong Kong, M+, Wang Guangyi, *Death of Marat*.



Fig. 14. Yue Minjun, *Execution* (Tadiar, Beller 2008, p. 44).

Zeng Fanzhi (Fig. 15) si è interessato alla raffigurazione dell'*Ultima Cena* per esprimere la crisi morale della Cina contemporanea attraverso l'immagine della crisi religiosa occidentale<sup>59</sup> e Cui Xiuwen ha ripreso il tema biblico inserendovi delle implicazioni legate al nuovo ruolo della donna nella società cinese. Al posto dei tredici personaggi maschili vi sono delle scolarette e alla domanda "Chi è Giuda?" Cui ha risposto "Giuda siamo tutti noi", indicando come il peso di un passato così tragico ricada anche sull'innocenza delle sue bambine<sup>60</sup>.



Fig. 15. Zeng Fanzhi, *The Last Supper*.

Nonostante la copia sfoci in un prodotto autentico, l'appropriazionismo cinese continua ad alimentare i preconcetti sull'originalità della Nazione. Possiamo ipotizzare che tale strategia sia espressione della volontà di assistere ad un'integrazione fra due mondi connessi ma ancora molto distanti. Zhang Huan ha espresso questa volontà di dialogo nella mostra tenutasi al Forte Belvedere<sup>61</sup> nel 2013 rappresentando attraverso la cenere le figure di Gesù e Buddha in un aperto confronto mai visto prima nella storia e Xu Zhen ha criticato l'exasperata polarità fra Est e Ovest nella serie scultorea *Eternity* esplorando le possibilità creative dell'ibridità culturale. Decapitando repliche di celebri statue dell'antichità classica e unendole con le figure della tradizione buddhista ha voluto alludere ad una civiltà senza un'origine fissa, in cui ogni cultura deve necessariamente riflettersi nella propria controparte per vedersi completa (Fig. 16)<sup>62</sup>.



Fig. 16. Beijing, UCCA, Xu Zhen, *Eternity*.

Questa richiesta di dialogo ha portato ad un avvicinamento culturale del resto del mondo alla Cina, con esiti particolarmente stimolanti sul suolo italiano<sup>63</sup>. Il primo è la mostra *The Artist is Present* organizzata allo Yuz Museum di Shanghai e curata da Alessandro Michele e Maurizio Cattelan; non solo il titolo, ma tutti gli elementi<sup>64</sup> erano citazioni, copie o appropriazioni, in quella che voleva essere una vera e propria celebrazione dell'imitazione. In un'epoca in cui tutto è riprodotto, nulla mantiene l'aura dell'originalità, suggerendo l'urgenza di superare un vecchio concetto di contraffazione a favore di un nuovo modo di concepire la copia come strumento indispensabile per affrontare la società contemporanea. L'esibizione ha mostrato come l'autenticità possa essere raggiunta anche attraverso un atto di ripetizione e che gli originali stessi possano essere preservati tramite le copie<sup>65</sup>. L'artista italiano che più ha elaborato una riflessione sul concetto cinese di copia è Gabriele Di Matteo: nonostante il suo lavoro non si esaurisca nella semplice imitazione, esso mette in gioco paradigmi che vanno a toccare la veridicità della narrazione, l'autenticità e le logiche di mercato. Nel progetto *China Made in Italy*<sup>66</sup> ha lavorato con i pittori copisti napoletani facendogli realizzare delle riproduzioni delle opere dei grandi pittori cinesi contemporanei come Zhang Xiaogang, Feng Zhengjie, Yue Minjun e Wang Guangyi in un interessante rovesciamento delle parti (Fig. 17).



Fig. 17. Gabriele Di Matteo, *China Made in Italy* (Pulejo 2019, pp. 114-115)

L'ambiguità di questa operazione sta nel fatto che essa si situa nel mercato dell'arte, ma allo stesso tempo rema contro quelle che sono le sue logiche: ogni volta che un dipinto viene venduto, non solo vi è un rifacimento, ma il suo valore di mercato aumenta invece che diminuire. In questo perenne *work in progress* ogni pittura viene considerata come un nuovo originale, con un'autenticità e un valore pari al proprio modello, se non superiore. Inizialmente la Cina ha guardato con sospetto al lavoro di Di Matteo, il quale però è stato concepito secondo una logica propria alla cultura cinese e secondo una forma di apprezzamento in cui più sei bravo più sei copiato.

## VI. CONCLUSIONI

A seguito di questa disamina, ci si chiede se abbia senso parlare di autenticità in un mondo ormai capace di riprodurre tutto il tangibile e che ruolo può ricoprire la copia nella contemporaneità. Certamente questa è stata uno strumento sostanziale per riflettere su problemi e tradizioni del passato rendendoli attuali e comuni a tutte le culture; quello che però questa ricerca ha evidenziato è come in Cina la copia sia un fatto culturale, e non una strategia per sopperire alla mancanza di originalità. La Nazione ha visto nella copia dell'Occidente un modo per coprire le distanze che la separavano dal progresso, ma è anche grazie all'osservazione del proprio passato che essa è riuscita a progettare e costruire il proprio futuro; in questo senso il confronto con l'Occidente è stato straordinariamente fertile per gli artisti cinesi e per aprire la strada al mercato artistico. Allo stesso tempo la Cina è stata in grado di approcciarsi con riverenza al proprio passato riuscendo a renderlo vivo nel presente senza strappararlo alle sue radici. L'esito più interessante di questa indagine è stato proprio scoprire la grande originalità e innovazione contenuta nelle imitazioni. Nonostante l'emergere di problematiche legate all'autenticità all'interno del sistema commerciale, è affascinante notare come difficilmente l'appropriazionismo cinese si sia tradotto in una pedissequa e passiva riproduzione del modello, in quanto ogni volta le imitazioni sono state adeguate al contesto e alle necessità. È ormai fortemente anacronistico parlare di autenticità in modo univoco e oggettivo; per comunicare in un linguaggio globale dobbiamo ripensare questo concetto non solo alla luce dell'infinita riproducibilità che caratterizza la nostra società, ma anche

secondo coordinate culturalmente localizzate. In tutto questo la Cina, al contrario del pregiudizio comune, è stata capace di innovare “al quadrato” attraverso una strategia di creatività imitativa che ha portato alla nascita di nuovi originali, raggiungendo finalmente la modernità tanto auspicata.

*Vorrei ringraziare la professoressa Lombardi Laura per essere stata un punto di riferimento e una costante fonte di stimoli in questo percorso, lasciandomi però libera di conoscere ed esplorare, così come le docenti Nenci Chiara e Ruscio Rosanna per l'interesse dimostrato. Ci tengo a menzionare il personale di Cambi Casa d'Aste per la meravigliosa esperienza di internship che mi ha permesso di arricchire l'elaborato di una componente personale. Infine desidero ringraziare Fiaschi Lorenzo e Beltrame Federica di Galleria Continua e Gabriele di Matteo per avermi concesso il loro tempo in interviste che sono state illuminanti e fondamentali ai fini della ricerca.*



## Note

- <sup>1</sup> Parlando di due diverse culture siamo soliti utilizzare termini quali “differenza” o “identità” – operanti nell’ambito della discrepanza – ma nel contesto di questa ricerca le indagini si sono mosse ricercando uno scarto. Se il primo è un approccio classificatorio, il secondo mira ad un’esplorazione in grado di far emergere un comune attivo: Jullien 2018, pp. 19-20.
- <sup>2</sup> Jullien 2020, pp. 77-78.
- <sup>3</sup> “Si frainde la falsificazione ove si creda di poterne trattare da un punto di vista prammatico, come storia dei metodi di fabbricazione dei falsi, invece che partirsi dal giudizio di falso. Ciò che risulterà subito esplicito se si pon mente che il falso non è falso finché non viene riconosciuto per tale, non potendosi infatti considerare la falsità come una proprietà inerente all’oggetto [...] Pertanto la falsità si fonda sul giudizio”: Brandi 1961, pp. 312-315.
- <sup>4</sup> Han 2017, pp. 61-62.
- <sup>5</sup> Brandi 1963, p. 45.
- <sup>6</sup> Lo storico dell’arte James Cahill sostiene che l’opera *The Riverbank*, conservata al MET e attribuita al pittore Dong Yuan, sia in realtà un falso di Chang Dai-Chien: Cahill 1999, pp. 13-63.
- <sup>7</sup> Han 2017, pp. 29-31.
- <sup>8</sup> *Ivi*, pp. 60-61.
- <sup>9</sup> Little 2016.
- <sup>10</sup> *Serial/Portable Classics* 2015.
- <sup>11</sup> Murck, Fong 1991, p. xv.
- <sup>12</sup> Bush, Shih 2012, pp. 39-40.
- <sup>13</sup> *Il Lunhua (Sulla pittura)* di Gu Kaizhi ha analizzato il processo di copiatura esponendo la metodologia a cui conformarsi per una resa efficace del modello: le questioni fondamentali riguardavano tanto la scelta della carta quanto lo stile pittorico: Acker 1954, p. 68.
- <sup>14</sup> Man Kit Wah 2015, pp. 95-97.
- <sup>15</sup> Powers, Tsiang 2015, pp. 293-296.
- <sup>16</sup> Keping 2010, pp. 220-222.
- <sup>17</sup> *Ivi*, pp. 213-232.
- <sup>18</sup> Radice 2000, pp. 1306-1309
- <sup>19</sup> Queste tre fasi dell’apprendimento artistico sono ben esplicate dal pittore Dong Qichang: “Un pittore impara infine dal Paradiso e dalla Terra, intermediamente dalla natura e inizialmente da vecchi maestri”: Man Kit Wah 2015, p. 96.
- <sup>20</sup> Jonas *et alii* 1990, pp. 99-101.
- <sup>21</sup> Gerlis 2018, p. 32.
- <sup>22</sup> Secondo il rapporto di ArtPrice del 2019 il settore degli Old Masters ricopre il 14% del mercato totale cinese, con un fatturato totale di 469 milioni di dollari, il quadruplo di quello francese a parità di percentuali: Ehrmann, Wan 2019.
- <sup>23</sup> Un esempio è quello del set in giada composto da sgabello e toeletta della Dinastia Han venduto nel 2011 da Beijing Zhongjia International Auctions per 33 milioni di dollari. Dopo esserne stata contestata la correttezza storica i rappresentanti di una fabbrica di giade a Pizhou hanno confermato che questi erano stati fabbricati da artigiani locali nel 2010 e che un mercante d’arte aveva deciso di rivenderli come antichità: Bull, Gruber 2015, pp. 64-65.
- <sup>24</sup> Un vaso dell’inizio del XX secolo con marca apocrifa Kangxi è stato venduto all’asta da Cambi Casa d’Aste nel 2020 a 900 euro, mentre un vaso con marchio del periodo Kangxi, venduto da Christie’s New York nel 2016, è stato aggiudicato a 2.045.000 dollari: *pers. comm.*
- <sup>25</sup> Man Kit Wah 2015, p. 114.
- <sup>26</sup> Wong 2014, pp. 7-15.
- <sup>27</sup> *Ivi*, pp. 21-22.
- <sup>28</sup> Crowther 2004, p. 369.
- <sup>29</sup> Murray *et alii* 2014, p. 160.
- <sup>30</sup> Han 2017, p. 76.
- <sup>31</sup> Hamp 2019, p. 10.
- <sup>32</sup> Chubb 2015, p. 262.
- <sup>33</sup> Secondo tale paradigma era fondamentale che la popolazione scegliesse quale elemento straniero voler integrare e quale distruggere al fine di migliorare le condizioni della società o dell’economia per raggiungere un adeguato sviluppo: Lin, Tsai 2014, p. 68.

- <sup>34</sup> Il filosofo indiano indica come mimetismo il proliferare di forme autoctone somiglianti solo in parte a quelle imposte dall'autorità colonizzatrice, il cui scopo è quello di distruggere le pretese di supremazia totale. Bhabha le definisce come "quasi lo stesso, ma non del tutto": Bhabha 1984, pp. 126-127.
- <sup>35</sup> Keane 2006.
- <sup>36</sup> De Kloet, Scheen 2013, pp. 692-709.
- <sup>37</sup> Hennessy 2012, p. 659.
- <sup>38</sup> Iwabuchi *et alii* 2016, p. 230.
- <sup>39</sup> Han 2017, pp. 34-55.
- <sup>40</sup> Bosker 2013, p. 1.
- <sup>41</sup> Rizzardi, Hankun 2018, pp. 90-94.
- <sup>42</sup> Xue 2010, pp. 35-47.
- <sup>43</sup> Pan 2015, pp. 153-157.
- <sup>44</sup> Bosker 2013, p. 15.
- <sup>45</sup> SongJiang è stata progettata in stile inglese, Anting in stile tedesco, ZhouPu in stile europeo-americano (mai costruita), PuJiang in stile italiano, LuoDian in stile scandinavo, GaoQiao in stile olandese, ZhuJiaJiao in stile cinese, FengCheng in stile spagnolo e FengJing in stile canadese. Xue, Zhou 2007, pp. 20-22.
- <sup>46</sup> Ai Weiwei ha spesso manipolato dei manufatti provenienti dalla tradizione cinese, come i vasi della performance *Dropping a Han Dynasty Urn*, non solo facendogli assumere lo statuto di opere contemporanee, ma obbligando due tempi storici ad un confronto forzato, riflettendo sull'identità cinese e su un passato sempre vivo: *pers.comm.*
- <sup>47</sup> Slavkoff 2005, pp. 19-23.
- <sup>48</sup> Zhang, Frazier 2015, pp. 13-15.
- <sup>49</sup> Wang 2009, pp. 119-120.
- <sup>50</sup> Il lavoro *After the Song Dynasty "Sakyamuni coming out of the mountains"* del 1998 dichiara apertamente di ispirarsi all'omonima opera di Liang Kai contenuta al Tokyo National Museum. Roberts 2013, p. 164.
- <sup>51</sup> Dal Lago 2007, pp. 35-36.
- <sup>52</sup> *Ink Art* 2013, pp. 43-48.
- <sup>53</sup> Tsao, Ames 2011, pp. xv-xvii.
- <sup>54</sup> Gladston 2014, p. 56.
- <sup>55</sup> *Inside Out* 1998, pp. 16-18.
- <sup>56</sup> Ha Thuc 2014, pp. 15-24.
- <sup>57</sup> L'opera appartiene alla serie *Post Classical* nella quale egli attua un tentativo di decostruzione delle grandi opere dell'arte occidentale: ne fanno parte le reinterpretazioni della *Monna Lisa*, della *Pietà, della Madonna del Garofano* di Leonardo e del *Ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt: Peng 2010, pp. 837-840.
- <sup>58</sup> Tadiar, Beller 2008, p. 44.
- <sup>59</sup> Vial Kayser 2015, p. 162.
- <sup>60</sup> Kóvaska 2018.
- <sup>61</sup> *Zhang Huan* 2013.
- <sup>62</sup> Ha Thuc 2014, p. 49.
- <sup>63</sup> È doveroso citare il caso di Galleria Continua, la prima galleria straniera ad aprire in Cina: *pers.comm.*
- <sup>64</sup> Il titolo e il manifesto provengono dalla mostra-performance di Marina Abramovic, il catalogo è un'imitazione del New York Times, mentre le opere sono repliche o appropriazioni: *pers.comm.*
- <sup>65</sup> L'Otsuka Museum in Giappone è il primo museo al mondo contenente oltre mille riproduzioni in ceramica a grandezza naturale dei capolavori dell'arte provenienti da oltre ventisei Paesi. Mentre gli originali sono soggetti ad un deterioramento, tali opere riescono a mantenere il loro stato per più di duemila anni, dando un contributo significativo alla conservazione dei beni culturali: *pers.comm.*
- <sup>66</sup> Pulejo 2019, pp. 113-116.

## Bibliografia

- Acker W. R. B. 1954, *Some T'ang and pre-T'ang texts on Chinese Painting*, Leiden.
- Bhabha H. 1984, *Of mimicry and man: the ambivalence of colonial discourse*, Cambridge.
- Bosker B. 2013, *Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China*, Honolulu.
- Brandi C. 1961, *Il concetto di falsificazione, s.v. Falsificazione*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, V, Venezia-Roma, pp. 312-315.
- Brandi C. 1963, *Teoria del restauro*, Roma.
- Bull T., Gruber S. 2015, *Forge and export: the trade in fake antiquities from China*, in Kila J. D., Balcells M. (eds.), *Cultural property crime. An overview and analysis of contemporary perspectives and trends*, Leiden, pp. 61-76.
- Bush S., Shih H. 2012, *Early chinese texts on painting*, Hong Kong.
- Cahill J. 1999, *The case against The Riverbank. An indictment in fourteen counts*, in Smith J. G., Fong W. C. (eds.), *Issues of authenticity in chinese painting*, New York, pp. 13-63.
- Chubb A. 2015, *China's Shanzhai Culture: "Grabism" and the politics of hybridity*, "Journal of Contemporary China", 24 (92), pp. 260-279.
- Crowther P. 2004, *Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture*, "British Journal of Aesthetics", 44 (4), pp. 361-377.
- Dal Lago F. 2007, *Forward to the Past: How Traditional Aesthetics Are Infiltrating Contemporary Art*, in Shen K., Bin F. (eds.), *The International Symposium in conjunction with Reboot: The Third Chengdu Biennale*, Chengdu Contemporary Art Museum, Chengdu, pp. 33-37.
- De Kloet J., Scheen L. 2013, *Pudong: the shanzhai global city*, "European Journal of Cultural Studies", 16 (6), pp. 692-709.
- Ehrmann T., Jie W. 2019, *The Contemporary Art Market report in 2019*. Available at: <https://it.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019> (Accessed: 6 July 2020)
- Fong W. C. 1992, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New Haven.
- Gerlis M. 2018, *The 5 biggest myths about the Chinese art market*, "Artnet Intelligence", 1, pp. 28-73.
- Gladston P. 2014, *Contemporary Chinese Art: A Critical History*, London.
- Ha Thuc C. 2014, *The relation to the West in contemporary Chinese art*, "DSL Magazine", 6. Available at: <https://www.dslbook.com/magazines/issue6/> (Accessed: 18 June 2020).
- Hamp M. 2019, *The making of intellectual property in China*, Xontext Industry Report.
- Han B. 2017, *Shanzhai. Deconstruction in chinese*, Boston.
- Ink Art 2013 = Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, Exhibition Catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 December 2013 – 6 April 2014), Hearn M. K. (ed.), New York.
- Hennessy W. 2012, *Deconstructing Shanzhai - China's Copycat Counterculture: Catch me if you can*, "Campbell Law Review", 34 (3), pp. 609-660.
- Iwabuchi K., Tsai E., Berry C. 2016, *Routledge Handbook of East Asian Popular Culture*, Abingdon.
- Jonas M., Craddock P. T., Barker N. 1990, *Fake? The art of deception*, Berkeley.
- Jullien F. 2018, *L'identità culturale non esiste*, Torino.
- Jullien F. 2020, *L'apparizione dell'altro. Lo scarto e l'incontro*, Milano.
- Keane M. 2006, *From made in China to created in China*, in "International Journal of Cultural Studies", 9 (3), pp. 285-296.
- Keping W. 2010, *The platonic mimesis and the Chinese moxie*, in "International Yearbook of Aesthetics", 14, pp. 213-232.
- Kóvaska M. 2018, *Cui Xiuwen: Spaces Between Innocence and Complicity*, in "Mutual Art". Available at: <https://www.mutualart.com/Article/Cui-Xiuwen--Spaces-Between-Innocence-and/24CEF1BBE5F90AA8> (Accessed: 27 July 2020).
- Lin P., Tsai W. 2014, *Profit, and Perception: Ideas, Information and Knowledge in Chinese Societies, 1895-1949*, Leiden.
- Little S. 2016, *Establishing Authenticity in Traditional Chinese Painting*, "Minneapolis Institute of Art". Available at: <https://new.artsmia.org/event/establishing-authenticity-in-traditional-chinese-painting/> (Accessed: 14 April 2020).
- Man Kit Wah E. 2015, *Issues of Contemporary Art and Aesthetics in Chinese Context*, Berlin.
- Inside Out 1998 = Inside Out: New Chinese Art*, Exhibition Catalogue (New York, MoMa PS1, 15 September 1998 – 3 January 1999), Minglu G., Bryson N. (eds.), New York.
- Murck A., Fong W. C. 1991, *Words and images. Chinese poetry, calligraphy and painting*, Princeton.
- Murray L. J., Piper T. S., Robertson K. 2014, *Putting Intellectual Property in Its Place: Rights Discourses, Creative Labor, and the Everyday*, Oxford.

## Crediti fotografici

Pan L. 2015, *The Kitschy, the Shanzhai, and the Ugly: creating architectural utopia in contemporary chinese cities*, in Pan L., Wong H. W., Chau K. L. (eds.), *Politics and Aesthetics of Creativity: City, Culture and Space in East Asia*, Los Angeles, pp. 153-181.

Peng L. 2010, *A history of art in 20<sup>th</sup>-century China*, Milano.

Power M. J., Tsiang K. R. 2015, *A companion to chinese art*, Hoboken.

Pulejo R. 2019, *L'originale è una copia: secondo Gabriele Di Matteo*, in Casini T., Lombardi L. (a cura di), *The gentle Art of Fake*, Milano, pp. 103-117.

Radice R. 2000, *Repubblica*, in Reale G. (a cura di), *Platone. Tutti gli scritti*, Milano, pp. 1306-1309.

Zhang Huan 2013 = Zhang Huan. *L'anima e la materia*, Catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere, 8 Luglio-13 Ottobre 2013), Risaliti S., Turchi O. (a cura di), Firenze.

Rizzardi P. A., Hankun Z. 2018, *The condition of chinese architecture*, London.

Roberts C. 2013, *Photography and China*, London.

*Serial/Portable Classics 2015 = Serial/Portable Classics. The greek canon and its mutations*, Catalogo della mostra, Settis S., Anguissola A. (a cura di), Milano.

Slavkoff E. 2013, *Alternative Modernity: Contemporary Art in Shanghai*, London.

Tadiar N., Beller J. 2008, *Cultural Revolution Internazionale?*, "Journal of Contemporary Art", 11, pp. 40-45.

Tsao H., Ames R. T. 2011, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art: Cultural and Philosophical Reflections*, Albany.

Vial Kayser C. 2015, *La Cène, ou la figure du banquet comme image de crise morale chez Zeng Fanzhi*, "Revista de História da Arte", 12, pp. 161-175.

Wang W. 2009, *Officializing the Unofficial: presenting new chinese art to the world*, "Modern Chinese Literature and Culture", 21 (1), pp. 102-140.

Wong W. 2014, *Van Gogh on Demand: China and the Readymade*, Chicago.

Xue C. Q. L. 2010, *World Architecture in China*, Hong Kong.

Xue C. Q. L., Zhou M. 2007, *Importation and adaptation: building 'one city and nine towns' in Shanghai: a case study of Vittorio Gregotti's plan of Pujiang Town*, "URBAN DESIGN International", 12, pp. 21-40.

Zhang L., Frazier T. 2015, *Playing the Chinese card: globalization and the aesthetic strategies of Chinese contemporary artists*, "International Journal of Cultural Studies", 26 (6), pp. 1-18.

**Fig. 2.** <https://theme.npm.edu.tw/opendata/2>

**Fig. 3.** <https://theme.npm.edu.tw/opendata/3>

**Fig. 4.** <https://theme.npm.edu.tw/opendata/4>

**Fig. 5.** <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2006/haibo-yu/8>

**Fig. 6.** <https://disnovation.org/shanzhai.php>

**Fig. 7.** [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1903-0408-0-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1903-0408-0-1)

**Fig. 8.** <http://www.biancabosker.com/original-copies>

**Fig. 11.** <https://artsandculture.google.com/asset/court-ladies-adorning-their-hair-with-flowers-zhou-fang/sEnDI0cAnX9GQ?hl=en>

**Fig. 13.** <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/post-classicaldeath-of-marat-201228/>

**Fig. 15.** <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/40th-anniversary-evening-sale-hk0488/lot.48.html>

**Fig. 16.** <https://artsandculture.google.com/asset/xu-zhen-eternity>



# Appendice

## **Intervista a Gabriele di Matteo, 16/07/20 (estratti)**

*I suoi lavori toccano temi quali l'autenticità e la riproducibilità: dove si posiziona e da cosa nasce China Made in Italy?*

Il lavoro si è originato dal rapporto fra due situazioni molto simili, ovvero il mondo dei pittori copisti napoletani e la realtà di Dafen. Dagli Anni '70 agli Anni '90, nel quartiere di Afragola vi era un'industria di pittura commerciale specializzata nell'iconografia napoletana dell'800. Ad un certo punto questo mercato si è trovato costretto a chiudere, schiacciato sotto il peso della competizione cinese. Ciò che ho pensato di fare quindi è stato proporre a questi artisti di attuare un'operazione concettuale, ovvero di copiare i pittori famosi cinesi in un ribaltamento delle parti. Questo riflette sia il modo in cui la Cina, aggirando il problema del *copyright* sia riuscita a diventare una superpotenza, sia come oggi vada ripensato il paradigma dell'autenticità in quanto le "copie" diventano nuovi originali che possono essere riprodotti all'infinito.

*Come si è posta la Cina nei confronti di un'operazione così simile alle sue logiche di pensiero?*

Copiando i pittori cinesi ho voluto mettere in evidenza la loro ascesa: come dicono loro "se non sei copiato, non sei nessuno". Nonostante ciò, la Cina si è dimostrata diffidente verso *China Made in Italy*, l'operazione non è stata capita e infatti non è mai stata esposta lì. Il lavoro è stato presentato per la prima volta ad Art Basel nel 2009: il direttore della fiera ha posto le mie opere vicino a quelle di uno degli artisti cinesi che era stato copiato, il quale per contro aveva esposte delle opere che ricordavano quelle di Anselm Kiefer. Quando è arrivata la Tv cinese questa è venuta subito da me, pensando quindi che le opere fossero degli originali e creando una situazione molto ironica. Quando questi hanno chiesto all'artista cinese di parlare di *China Made in Italy* egli si è rifiutato. In Occidente questo lavoro ha un'accoglienza molto importante e viene capito nelle sue dinamiche, anche se è difficile da vendere a causa della sua netta contrapposizione al sistema del mercato. In Cina, al contrario, si potrebbe vendere benissimo, ma questo viene visto come un insulto alla loro cultura.

## **Intervista a Federica Beltrame, 28/07/20 (estratti)**

*Date le evidenti differenze fra questi due orizzonti culturali, quali sono state le difficoltà nello "sbarcare" a Pechino e quali i punti di scontro/incontro?*

I primi contatti arrivano nel 2004, in un momento molto fertile per piantare i semi di una galleria occidentale, in quanto le poche realtà presenti erano comunque gestite da stranieri. La loro è stata un'operazione pionieristica, ovvero portare in Cina degli artisti che i cinesi non conoscevano, difatti almeno fino al 2008 si esponeva e si comprava solo arte cinese. Dopo la crisi del mercato

sono nati i primi collezionisti, i quali hanno iniziato ad interessarsi all'arte come investimento sia guardando agli artisti più stabili sia aprendosi al mercato occidentale. Nonostante ciò fino al 2008 Galleria Continua non ha venduto niente. Veniva vista più come uno spazio museale che commerciale e questo a causa del preciso orientamento della galleria in cui l'arte è vista come un'esperienza totale. Questo concetto era totalmente nuovo per le gallerie cinesi, le quali erano basate sull'esposizione e sul prezzo; ancora oggi queste non sono state influenzate dall'esperienza di Continua e sono rimaste commerciali, ma c'è stata sicuramente un'apertura verso un nuovo modo di farne esperienza. I punti di incontro sono stati sicuramente sulle cose che la Cina e l'Italia hanno in comune: l'amore per la famiglia, per il cibo e per l'estetica.

*Nell'arte contemporanea cinese vige ancora l'amore per la copia o è una prassi ormai abbandonata?*

Copiare per la Cina è un obbligo culturale; è solo copiando che si può superare il proprio maestro e le Accademie di Belle Arti operano ancora seguendo i principi del passato. Adesso non viene quasi più praticata nel senso tradizionale del termine poiché sanno che copiare gli artisti occidentali porterebbe le loro opere ad essere svalutate. Da un lato vi è quindi la prospettiva occidentale secondo cui tutto ciò che viene fatto in Cina è stato già fatto, anche se molte volte si tratta di ispirazione e non di imitazione; dall'altro la Cina subisce ancora moltissimo questo pregiudizio, ovvero di essere indietro rispetto al resto del mondo e di non possedere degli elementi originali.

### **Intervista a Lorenzo Fiaschi, 01/08/20 (estratti)**

*Cosa ha significato per voi essere stati la prima galleria straniera a Pechino e da cosa è nata la voglia di aprirsi ad un altro orizzonte culturale?*

Per noi questa è stata un'avventura nata per amore dell'arte e per il rapporto con l'artista Chen Zhen, assieme al desiderio di scoprire un mondo che era stato "chiuso" per così tanto tempo, gettando quindi un ponte. Abbiamo inoltre pensato che potesse essere una buona scelta economica portare degli artisti internazionali in un contesto che si stava aprendo, i cinesi però non erano assolutamente pronti. Da questo è derivato un iniziale scollamento fra due realtà che pensavamo potessero integrarsi da subito. Da quando sono rimasto folgorato dall'installazione con i tamburi di Chen Zhen alla Biennale di Venezia il mio desiderio è stato quello di incontrare una diversa cultura, diversi sapori e odori, avere uno scambio. Dopo la sua morte il nostro rapporto con la moglie si è intensificato moltissimo e abbiamo sentito ancora di più il bisogno di andare in Cina.

*Quali connessioni si sono create fra San Gimignano e Pechino?*

Le connessioni create sono state sicuramente reciproche; la Cina scopre San Gimignano e viceversa l'Italia scopre Pechino. Più che connessioni il nostro intento era quello di creare degli scambi, colori che messi insieme formano armonie nuove. Più che un viaggio di artisti è un viaggio dell'umanità che incontra delle realtà. La Cina ha reagito con molta curiosità all'arte internazionale, con grande stupore e senso di ammirazione. Noi non ci siamo adattati, non ci siamo nemmeno mai posti la questione, pensando che prima o poi saremmo stati capiti. Abbiamo lasciato che le cose avessero il loro corso, anche rimettendoci all'inizio. Non ci siamo adattati perché ci avremmo perso entrambi, il nostro desiderio era portare qualcosa senza omologare e ricevere qualcosa senza che questo fosse cambiato.



DIPARTIMENTO  
DEI BENI CULTURALI  
ARCHEOLOGIA, STORIA  
DELL'ARTE, DEL CINEMA  
E DELLA MUSICA



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



PROGETTO  
MEMO



Progetto grafico e stampa  
Publicad - Udine  
[www.publicad.it](http://www.publicad.it) - [www.pcrea.it](http://www.pcrea.it)

Edizione / 1.0  
Anno 2022

