Università
Ca'Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

L'arte e la letteratura di Feng Zikai:
Una proposta di traduzione

Relatrice / Relatore
Prof.ssa Federica Passi

Correlatrice / Correlatore
Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureanda/o
Martina Patricelli
Matricola 849198

Anno Accademico
2018/2019

Indice

Indice……. 2

提要…… 4

Abstract ……... 5

Introduzione ……... 6

Capitolo 1. L'autore e il contesto letterario……. 8

1.1. Il Panoramo politico e letterario del Novecento…… 8

1.2. L'autore: Feng Zikai……. 13

1.2.1. La vita……. 13

Capitolo 2. Il genere saggistico……... 16

2.1. Il saggio informale moderno……... 16

2.2. La prosa di Feng Zikai……..... 20

2.2.1. Letteratura di piacere……. 22

Capitolo 3. Traduzione……... 24

3.1. Saggi informali della Stanza delle Affinità (*Yuanyuan tang suibi* 缘缘堂随笔)……..... 24

Capitolo 4. Commento…… 69

4.1. Analisi traduttiva…….. 69

Capitolo 5. Feng Zikai vignettista……...72

5.1. Viaggio in Giappone…….72

5.1.1. Feng Zikai e l'influenza di Takehisa Yumeji, Fukiya Koji e Natsume Soseki……...75

5.2. Origine del termine *manhua* 漫画…….77

5.3. La visione dell'arte di Feng Zikai……. 80

5.3.1. Il concetto di *quwei* 趣味……... 83

5.3.2. Arte come rappresentazione del sociale e strumento al servizio delle masse…….. 84

5.4. Culto del bambino……... 87

5.4.1. Concetto di *tongxin* 童心…….. 90

5.5. Il fumetto come forma di arte di resistenza…… 92

5.6. Esperienza della guerra…….. 94

Capitolo 6. Conversione al Buddhismo…….. 97

6.1. Feng Zikai e il Buddhismo……. 97

6.2. Dipinti sulla protezione della vita (*husheng huaji* 护生画集)……. 100

Bibliografia …….. 104

提要

在现代中国艺术和文化中丰子恺是最知名的艺术家和作家之一。作为中国漫画的父亲，他的作品涉及到社会现实同时自己的思想和生活经历。他作品的独特艺术技巧和文风朴实让他跟最有名的中国时代报纸和杂志合作，因此让他的名字家喻户晓。

这本论文的目的是把丰子恺 1937 年出版的随笔集《缘缘堂随笔》的十五篇随笔翻译成意大利语。论文由三部分组成。绪论部分是详细介绍丰子恺的文学创作和翻译评论， 第二部分是关于丰子恺的艺术观，详细说明他艺术的发展，最后的部分是关于丰子恺和佛教的密切关系。

Abstract

Feng Zikai was a well-known Chinese painter and cartoonist, he was the founder and the unique master of the so-called chinese lyrical cartoon. He is better known as a cartoonist but he his more than a simple artist, he was an essayist and a translator too. Thanks to his style of writing and his unique technique of drawing his works became part of the most important chinese periodicals which let him to gain a good reputation in the art world.

In writing this thesis i managed to translate fifteen of Feng Zika's informal essays taken from the collection *Yuanyuan tang suibi* 缘缘堂随笔 (Essays from the Fated Hall) published in 1937. This collection of essays represents Feng Zika's personal life experiences, his reflections and thoughts about the world and the meaning of life expressed by using a simple language, free from formal restrictions in a colloquial style. Indeed, his writings are made to be read by a public of readers who belong to the masses. The translation is accompanied by a commentary which analyzes the strategies adopted for the translation and the text's characteristics.

The first part of the thesis analyzes the artist Feng Zikai from the literary point of you, instead the second part from the artistic point of you illustrating the development of his unique conception of art and his technique which undoubtedly was influenced by Japanese traditional style. Last but not least, the third part is about the relationship between Feng Zikai and his conversion to Buddhism and one of the most important person who played a central role in his life and in his art, Li Shutong, also known as Master Hongyi.

Introduzione

La seguente tesi propone la traduzione di quindici saggi informali scritti da Feng Zikai e appartenenti alla raccolta *Yuanyuan tang suibi* 缘缘堂随笔 (Saggi informali della Stanza delle Affinità) risalente al 1937. I saggi in questione trattano di tematiche diverse, tutte comunque legate alla vita dell'autore. Più nello specifico sono riflessioni riguardo l'arte, la religione e anche aneddoti della vita privata soprattutto quella familiare in cui Feng Zikai mette completamente a nudo il suo affetto e la sua ammirazione verso i suoi figli. Nonostante questi trattino di tematiche diverse ciò che li accomuna è un profondo senso di interiorità, l'autore espone i propri pensieri più intimi oppure le proprie opinioni ed idee sulla realtà che lo circonda e sul senso della vita facendo sì che la narrazione metta in mostra due diverse realtà: quella che fa da sfondo ai suoi saggi e quella che è la sua realtà interiore.

Leggendo i saggi si ha la sensazione di immedesimarsi direttamente nell'autore per via di questo continuo flusso di pensieri, è come se l'autore stesse parlando tra sé e sé, ma in realtà i suoi pensieri sono indirizzati direttamente ai lettori ai quali si appella al fine di risvegliare i loro animi e fargli aprire gli occhi davanti a quella che è una società materialista e priva di sentimenti. Questo elaborato non si occuperà solamente di Feng Zikai in quanto saggista, ma anche in quanto artista. Sarà un artista unico nel suo genere al punto di essere considerato il "padre del fumetto moderno" in Cina. Lo stile unico delle sue caricature susciterà l'interesse di molti artisti ben noti nel campo letterario con i quali avrà l'onore di collaborare. Ciò che rese uniche le sue caricature fu lo stile che mostrava un'evidente influenza dell'arte giapponese e occidentale oltre ad essere costituite da una forte espressività emotiva che originava dalle sue credenze buddhiste.

Fu in particolare ricordato per aver portato in Cina i cosiddetti *lyrical manhua* ovvero disegni accompagnati da versi poetici. Ho scelto di analizzare l'autore sotto due punti di vista diversi e non solo dal punto di vista artistico, che è quello più noto, in quanto è evidente che arte e letteratura vanno di pari passo nella vita di Feng Zikai. L'autore le utilizza entrambe come rappresentazione di quello che il suo modo di vedere la realtà e l'arte. La visione che questi ha dell'arte e di cosa significhi essere artista è una visione che matura nel corso di tutta la sua vita e sarà poi nel buddhismo che questi troverà il vero senso dell'arte: l'arte è vita e l'artista per fare arte deve essere in possesso di un cuore sensibile che gli permetta di vedere la vita in tutto ciò che lo circonda.

L’ultima parte della tesi tratterà appunto dello stretto rapporto che c’è tra l’artista e il Buddhismo, rapporto che troverà la sua massima espressione all’interno dei sei volumi che costituiscono la raccolta dei *Dipinti sulla protezione della vita* (*husheng huaji* 护生画集) che saranno una denuncia delle atrocità della guerra e un inno alla vita.

Capitolo 1. L'autore e il contesto letterario

1.1. Il panorama politico e letterario del Novecento

Nato alla fine dell'impero cinese con la caduta della dinastia Qing, Feng Zikai fu una figura di rilievo nel panorama artistico e letterario della Cina, in particolare della città di Shanghai degli anni Venti e Trenta del Novecento. Il panorama artistico nel quale si andò ad affermare fu indubbiamente condizionato dai cambiamenti politici che coinvolsero la Cina in quegli anni, a seguito dello scoppio della guerra dell'Oppio (1839-1842)[1] la Cina fu messa davanti ad una serie di crisi politiche che avevano come forza motrice la modernizzazione del paese. Figure di rilievo nell'ambito intellettuale quali Feng Guifeng (1809-1874) cominciarono a promuovere l'occidentalizzazione del paese attraverso la promozione di un movimento noto come *Yangwu yundong* 洋务运动 simbolo di modernità, sviluppo e forza politica per un paese come la Cina che da sempre aveva occupato una posizione di centralità . Questo fu solo l'inizio di quella che nel corso degli anni fu una vera e propria rivoluzione politica e culturale messa in atto dagli intellettuali.

A seguito di questa premessa è necessario chiedersi come questo desiderio di modernizzazione del paese, di cui si fecero portavoce gli intellettuali, si tradusse all'atto pratico e soprattutto quali furono i cambiamenti in ambito letterario? Se inizialmente il processo di occidentalizzazione della Cina riguardava solo l'aspetto dell'evoluzione scientifica del paese, a seguito della prima guerra sino-giapponese [2] (1894-1895) maggiore divenne la consapevolezza dei cinesi che quanto preso dall'occidente non doveva servire solo lo scopo di modernizzare il paese perché per fare ciò era prima necessario ricostruire il sistema politico e quello di istruzione di quest'ultimo. Il 1898 vide la Cina interessata da un periodo di riforme, conosciuto anche come il periodo della Riforma dei cento giorni in cui l'imperatore Guangxu[3] (1875-1908) mise in atto le riforme proposte da Kang Youwei (1858-1927) e Liang Qichao (1873-1929), due letterati e riformatori cinesi, il cui obiettivo era appunto quello di riformare il sistema educativo ancora di stampo confuciano a favore dello studio di materie pratiche e scientifiche occidentali.

[1] Furono due conflitti, svoltisi rispettivamente dal 1839 al 1842 e dal 1856 al 1860, che contrapposero l'impero cinese sotto la dinastia Qing alla Gran Bretagna e all'Irlanda per motivi di scambi commerciali.
[2] *Zhongri jiawu zhanzheng* 中日甲午战争, fu un conflitto combattuto tra l'impero Qing e l'impero giapponese del periodo Meiji per il controllo della Corea.
[3] Fu il decimo imperatore della Cina regnante sotto la dinastia Qing.

Sfortunatamente questo movimento riformista ebbe breve durata in quanto strocato quasi sul nascere dal colpo di stato per opera dell'imperatrice Cixi[4] (1835-1908) ma nonostante ciò la cultura occidentale continuò sempre di più ad influenzare il pensiero cinese soprattutto attraverso le numerose traduzioni delle opere occidentali. La spinta rivoluzionaria a favore dell'occidentalizzazione del paese nel 1905 portò alla definitiva abolizione del sistema degli esami imperiali a favore dell'introduzione nelle scuole di una educazione di stampo occidentale e allo stesso tempo dello sviluppo dei mezzi di comunicazione quali giornali e riviste, che come vedremo successivamente furono indispensabili per l'affermazione di figure artistiche quali quella di Feng Zikai. Dopo aver analizzato lo sfondo politico della Cina dei primi anni del Novecento è necessario analizzare come queste riforme del sistema educativo interessarono la letteratura modificandone la concezione.

> Literature is not merely a form of relief for the depressed, or an intoxicant for those who wish to escape from reality. Art has a more positive role of being able to excite people. We hope that literature can take on the crucial responsability of bringing people to their senses and giving them new energy. This is particularly important in the present age.
> *La letteratura non è solamente una forma di sollievo per coloro che sono depressi, oppure una droga per coloro che desiderano evadere dalla realtà. L'arte ha un ruolo molto pià positivo che è quello di essere in grado di risvegliare le persone. Noi speriamo che la letteratura possa prendersi la cruciale responsabilità di far tornare ragionevoli le persone e dargli nuova energia. Questo è molto importante nella nostra epoca*[5].

Prendendo come punto di partenza la concezione che lo scrittore Mao Dun aveva della letteratura si evince come il concetto di letteratura nella Cina moderna sia indubbiamente un concetto ereditato dalla tradizione Occidentale, questa è per definizione "a body of written work comprising a certain set of genres in which individual expression through consciously employed artistic techniques became tha characteristic mode"[6]. Dopo aver fornito una chiara definizione di quello che era il concetto di letteratura è fondamentale delineare una linea temporale di quest'ultima all'interno del panorama letterario della Cina del ventesimo secolo. La letteratura può essere suddivisa in tre grandi periodi storici: il primo che va dal 1900 al 1937, il secondo che va dal 1938 al 1965 ed infine il terzo che va dal 1966 al 1976[7], sulla base del cambiamento dei canoni letterari che indubbiamente furono influenzati a loro volta dagli eventi storici del paese.

---

[4] L'imperatrice madre Cixi, è stata una concubina dell'imperatore Xianfeng. Non appena quest'ultimo morì nel 1861 l'imperatrice madre Cixi e l'imperatrice vedova Ci'an divennero reggenti al posto del figlio dell'imperatore. Fu una donna che ebbe una grande influenza sulle vicende dello stato grazie al suo temperamente forte ed autoritario.

[5] Mao Dun (pseudonimo di Shen Yen-Ping, 1896-1981), cit in *Barmé G, An Artistic Exile, A life of Feng Zikai,* cit., p. 87.

[6] McDougall Bonnie S., Louie Kam, *The Literature of China in the Twentieth Century,* pp. 1-2.

[7] Si è preso come riferimento la suddivisione storica fornita da McDougall Bonnie S e Louie Kam all'interno del volume *The Literature of China in the Twentieth Century,* p. 8.

Il primo periodo simboleggia l'inizio di una nuova letteratura in Cina che vide l'occidente come parte integrante decisiva. Divenne strumento di rappresentazione e di espressione del letterato, della società e anche della nazione facendo sì che la scrittura diventasse una vera e propria professione di vita. Con l'abolizione nel 1905 degli esami imperiali la letteratura perse definitivamente il suo ruolo di elemento costitutivo del sistema politico acquisendo una propria indipendenza e lo stesso fece il letterato che trovò una sua collazione attiva all'interno delle associazioni letterarie, nella redazione di riviste, nella traduzione di opere di scrittori provenienti da tutto il mondo e allo stesso tempo nella partecipazione ai dibattiti culturali e politici del tempo. Ma per quale motivo le associazioni letterarie costituirono un elemento di primaria importanza nell'affermazione del letterato? Per rispondere a questa domanda è possibile prendere come riferimento quanto espresso da Michel Hockx[8]: "In most histories of Chinese literature, the Association is mentioned as the first society for "new literature" (*xin wenxue*, that is, fiction, poetry, prose and/or drama written in vernacular)"[9].

Queste appunto nacquero con l'obiettivo di rappresentare una "nuova letteratura" (*xin wenxue* 新文学), dovevano studiare e introdurre la letteratura straniera così da riadattare la tradizionale letteratura cinese e crearne una nuova. L'elemento di innovazione, oltre a quello di creare una nuova letteratura era costituito dal fatto che queste associazioni erano aperte a tutti coloro che erano intenzionati a perseguire gli obiettivi, sovracitati, di queste ultime. Il 15 Settembre del 1915, anno di pubblicazione della rivista *Nuova Geventù* (*xin qingnian* 新青年) a Shanghai, segna la nascita del "Movimento di nuova cultura" (*xin wenhua yundong* 新文化运动)[10] che si farà portavoce di una campagna contro il vecchio sistema feudale al fine di portare modernità e innovazione all'interno della Cina; le basi portanti di questo movimento rivoluzionario erano scienza e democrazia.

Tuttavia, modernità e innovazione non erano sufficienti a cambiare il paese bisognava inoltre: "[…] fighting against old morality and old literature and promoting new morality and new vernacular literature, with the former primarily attacking Chinese feudal ethical codes and reassessing the value of traditional culture, and the latter introducing into China trends of thoughts prevailing in the West […]"[11]. Si proponevano quindi l'obiettivo di introdurre le innovative idee di pensiero che ormai già da tempo si erano affermate in Occidente in particolare la libertà di ogni individuo, di pensiero ed

[8] Michel Hockx è un professore del dipartimento di Lingue e Culture dell'Asia Orientale dell'università Notre Dame.
[9] Hockx Michel, "The Literary Association (Wenxue yanjiu hui, 1920-1947) and the Literary Field in the early Republican China", p. 2.
[10] Movimento rivoluzionario nato per mano delle classi medie emergenti che a partire dal primo decennio del XX secolo iniziarono a criticare gli antichi valori del confucianesimo, riconosciuto come principale responsabile della rovina della Cina.
[11] Yao Dan et al, *Chinese Literature,* p. 178.

espressione, fondamentale per l'artista e in ultimo lo sviluppo di una nuova società con nuovi valori e una nuova letteratura. Quest'ultima doveva essere una letteratura per le masse e non ristretta alla sola cerchia di letterati appartenenti alle élite e per fare ciò bisognava innanzitutto modificare la lingua.

Quando e come iniziò la rivoluzione culturale? È indubbio che questa iniziò in concomitanza con lo sviluppo del "Movimento di Nuova Cultura" che attraverso la pubblicazione di articoli su diverse riviste si faceva portavoce di quelli che erano gli sforzi rivolti alla creazione di una nuova letteratura, la letteratura vernacolare. Ciò che si intende con il termine letteratura vernacolare e quali sono gli obiettivi perseguiti da quest'ultima sono deducibili chiaramente dalle parole di Zhou Zuoren[12] (1885-1967) che nel 1918 in un articolo della rivista *Nuova Gioventù* scrisse: "The nature of literature is the rediscovery of the "people" and the basic object of literature is to "promote a healthy and all-round development of humane nature"[13].

Sulla base di quanto detto è possibile affermare che la letteratura vernacolare doveva interessarsi alla vita reale delle persone e alla stessa società riflettendo la natura delle persone; allo stesso tempo doveva analizzare i problemi che affliggevano la società dal punto di vista delle persone al fine di trovare quello che sarebbe stato il modello di vita ideale e ridare una nuova forma alla società e alle persone attraverso la letteratura. L'attenzione verso il sociale e il riscoperto interesse verso la vita della vita delle persone sono idee che hanno come base l'umanesimo occidentale, che a sua volta prende ispirazione dalla teoria letteraria umanistica della scuola Shirakaba[14] molto conosciuta in Giappone. A sua volta l'affermazione di questa nuova letteratura portò inevitabilmente all'esigenza di una riforma linguistica, che prevedeva la sostituzione della lingua letteraria dell'epoca, il *wenyan* 文言, con la lingua vernacolare, il *baihua* 白话, più vicina al parlato. Sulla base di questa nuova concezione della letteratura i letterati membri di queste associazioni rigettavono gli scritti di carattere morale e non approvavano la letteratura come forma di piacere o divertimento né tantomeno erano proprensi a scrivere per denaro.

L'affinità sociale e culturale tra gli studenti di questa generazione, molti dei quali avevano avuto la possibilità di venire direttamente in contatto con la cultura occidentale perché formatisi in Giappone determinò la nascita di una nuova classe intellettuale aperta all'occidente, con un forte sentimento nazionalista e che voleva riaffermare il ruolo della letteratura nel mondo. Fu rivoluzionata la gerarchia

[12] Fratello minore di Lu Xun, è stato uno scrittore cinese conosciuto soprattutto come saggista e traduttore.
[13] Yao Dan et al, *Chinese Literature,* p. 180.
[14]Gruppo di letterati e artisti giapponesi che si raccolse intorno all'omonima rivista nel 1910, riferimento trovato in Yao Dan et al, *Chinese Literature,* p.178.

tradizionale dei generi letterari a favore della narrativa, del teatro e in ultimo anche la poesia, da sempre considerata il genere per eccellenza della classicità. Gli eventi storici che facevano da sfondo, quali la formazione della Repubblica e l'affermazione del sentimento nazionalista portarono gli scrittori di questo periodo o a sviluppare la cosidetta "ossessione per la Cina" per via del senso del dovere che questi scrittori rivoluzionari sentivano nei confronti del paese. Si prefissarono di risolvere i mali del paese rafforzando il sentimento nazionalista delle masse e identificandosi in esse. Gli anni che vanno dal 1938 al 1965 costituiscono il secondo periodo della storia della letteratura cinese moderna durante il quale i cambiamenti politico-sociali influenzarono nuovamente il ruolo che la letteratura doveva ricoprire all'interno della società.

Quali furono questi cambiamenti e quale fu il ruolo che ricoprì la letteratura? Per rispondere è necessario prendere in considerazione gli avvenimenti storici dell'epoca, questi furono gli anni dell'invasione della Cina da parte dei Giapponesi che portò gli scrittori, tra i quali lo stesso Feng Zikai, ad occupare tutte le proprie energie verso una letteratura di stampo nazionalista e che per avere un pubblico più ampio di lettori dovette riscoprire l'interesse verso la tradizione. La letteratura degli anni Quaranta del novecento mostrò uno stile e caratteristiche differenti rispetto a quella degli anni Trenta ovvero: "Not only would be the literature of this period unfold against a dire backdrop, but olso it would do so in more 'individuated' experiential modes that touched on deep level issues of human nature"[15]. Quindi la letteratura perseguì come obiettivo il risveglio delle coscienze contro gli orrori della guerra e la creazione di una nazione moderna.

Questo improvviso cambio di rotta, in aggiunta al consolidamento del potere del Partito Comunista vide un aumento delle politiche restrittive circa la produzione e la circolazione delle opere letterarie. Infatti l'ascesa al potere di Mao Zedong (1893-1976) portò con sé grandi cambiamenti che inevitabilmente interessarono anche l'ambito letterario; con i suoi *Discorsi su Arte e Letteratura*[16] del 1942 impose restrizioni a livello formale ed ideologico privando così i letterarti della libertà di espressione, diritto che avevano duramente conquistato nei primi anni del Novecento dopo l'abolizione del sistema degli esami imperiali. Ma in che modo Mao Zedong vedeva la letteratura? Vedeva nella letteratura un fine pratico ed era fermamente convinto che le problematiche che questi riscontrava nel mondo letterario, sia a livello di contenuto sia sul ruolo che quest'ultima doveva ricoprire nella società, fossero strettamente collegate ai problemi della realtà sociale. Attribuendo alla

[15] Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature,* p. 4.
[16] Discorso tenuto da Mao Zedong nel Maggio del 1942 a Yan'an che si focalizzava sul ruolo dell'arte all'interno del movimento di liberazione della Cina. L'arte e la letteratura avrebbero dovuto riflettere la vita della classe operai e dei contadini e quindi essere al servizio delle masse.

letteratura un fine pratico, questa venne strumentalizzata per essere al servizio delle masse ed eliminare totalmente qualsiasi approccio soggettivo e innovativo contrario al regime. A dimostrazione di ciò dichiarò: "In the world today, all culture and literature and arts are part of a definite class, are part of a definite political line. […] The party's work in the literature and the arts, is subordinated to the revolutionary task stipulated by the party during a specific period of the revolution"[17].

Per concludere, l'ultimo periodo è quello che corrisponde alla fine della Rivoluzione Culturale (1966-1976) sotto il regime maoista fino ad arrivare alla letteratura contemporanea dei nostri giorni. La fine della Rivoluzione culturale nel 1977 portò a cambiamenti importanti e alla nascita di un nuovo periodo storico conosciuto anche come "Nuova Era" (*xin shiqi* 新时期), inizialmento usato in riferimento alla sfera sociale ma che poi venne applicato anche alla letteratura. Vi era un desiderio di modernizzazione e democrazia oltre ad una forte volontà da parte degli intellettuali di aprirsi al mondo esterno, questi infatti "understood the urgent nature of opening up space for literary exploration so as to change the backward state of China's contemporary literature"[18].

1.2. L'autore: Feng Zikai

1.2.1. La vita

Feng Zikai nacque nella città di Shimenwan, provincia del Zhejiang, nel 1898. È meglio noto come vignettista, fu il creatore e maestro indiscusso dei cosiddetti *lyrical cartoon*[19] ma, pochi sanno che allo stesso tempo fu anche saggista e traduttore. Nato poco dopo la fine della Prima Guerra Sino-Giapponese (1894-1895) e scomparso prima della fine della Rivoluzione culturale (1966-1976), ha vissuto in prima persona i cambiamenti della Cina moderna.

Unico sopravvissuto di otto fratelli, i suoi genitori si occuparono ben presto della sua educazione che iniziò quando questi aveva solo sei anni. Il padre, Feng Huang (1865-1906) si occupò personalmente dell'educazione del figlio che fu prettamente di stampo Confuciano; lo stesso tipo di educazione che egli stesso aveva ricevuto e che per tanti anni aveva perseguito al fine del superamento degli esami provinciali. Fin dall'infanzia, nonostante gli sforzi dei suoi genitori nell'offrire al figlio la migliore educazione, Feng Zikai si mostrò da subito determinato a perseguire e coltivare il suo interesse verso l'arte. Nel 1914, all'età di diciassette anni e ottemperando al desiderio della madre di

[17] Ivi, p. 15.
[18] Ivi, p. 263.
[19] Lyrical cartoon: vignette accompagnate da versi.

far diventare il figlio un letterato, Feng Zikai partì per Hangzhou per iscriversi al Zhejiang First Normal Collage, scuola che lo avrebbe preparato alla carriera scolastica. Questa scuola fu decisava nell'evoluzione del pensiero dell'artista in quanto fu qui che per la prima volta venne in contatto con la cultura occidentale studiando quelle materie che non facevano assolutamente parte del bagaglio culturale tradizionale confuciano. Nonostante ciò, la carriera scolastica era ben lontana dal suo interesse, come egli stesso dichiara:

> At the time i was simply an ignorant and immature primary school student. I had absolutely no ambition, nor any idea of the path i should take. I was a loyal bondservant to habit and tradition; in school i bacame an industrious and obedient machine…My mother discussed [the choise of school] with my teacher, and he said that the Normal College was preferable, so that's where i ended up…
>
> *All'epoca era solo uno studente delle elementari, ignorante ed immaturo. Non avevo nessuna ambizione e tantomeno idea di quale strada dovessi intraprendere. Ero leale agli usi, ai costumi e alla tradizione; a scuola divenni una macchina obediente ed operosa…Mia madre discusse [la scelta della scuola] con il mio professore e lui disse che la Zhejiang Normal School era la migliore, e così andai lì…*[20]

Al contrario delle aspettative della madre, il tipo di educazione ricevuta all'interno della scuola fu del tutto innovativa poichè abbracciava gli ideali Neo-Confuciani[21] ponendo particolare enfasi sull'educazione morale e artistica ed incoraggiando gli studenti ad essere i nuovi riformatori di una società ancora di stampo confuciano. È possibile quindi affermare che la duplice educazione ricevuta dall'artista, di stampo tradizionale durante l'infanzia e improntata verso la modernità dell'occidente durante la sua adolescenza, sarà uno degli elementi chiave al fine di comprendere l'evoluzione artistica e letteraria di Feng Zikai; questi per definizione sarà sì un artista moderno e rivoluzionaria ma la sua arte richiamerà sempre la tradizione.

Al suo terzo anno, un nuovo insegnante di nome Li Shutong (1880-1942)[22], conosciuto successivamente con il nome religioso Hong Yi, divenne il suo insegnante di musica e di arte. Questi fu una figura particolarmente importante nella vita di Feng Zikai in quanto fu proprio l'espressione spirituale e misteriosa che caratterizzava i lavori di Li Shutong a determinare l'effettiva svolta artistica e anche spirituale, di Feng Zikai. Nel 1919 terminati gli studi presso il Zhejiang First Normal Collage e poichè ormai aveva una moglie, poco prima della sua laurea aveva sposato la figlia di una ricca famiglia del Souzhu, Xu Limin (1896-1983), e nessuna possibilità di perseguire la vita di artista a causa delle difficoltà economiche decise di trasferirsi a Shanghai alla ricerca di un lavoro.

---

[20] Barmé G., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai,* p. 28.
[21] Neo-confucianesimo: è una forma di confucianesimo che si sviluppò principalmente durante la dinastia Song, è una filosofia che cercò di unire alcuni elementi di base del pensiero confuciano, taoista e buddhista.
[22] Li Shutong, noto successivamente con il nome monastico Hongyi fu un poeta, artista e insegnante cinese.

Tuttavia, determinato a perseguire la sua passione artista, nel 1920 a Shanghai, accolse l'offerta di due suoi compagni di studi ad Hangzhou, quale quella di fondare insieme una scuola nella quale lui avrebbe lavorato come professore di arte. Gli anni che Feng Zikai trascorse a Shanghai, furono anni tumultuosi; erano gli anni della Cina del 4 maggio 1919[23] e della fondazione della Repubblica di Cina (1911-1949)[24]. La città di Shanghai divenne una delle città fulcro della rivoluzione culturale e della modernizzazione e fu proprio qui che Feng Zikai prese coscienza dell'esigenza di dover ampliare le proprie vedute al fine di diventare un vero artista, fu allora che decise di intraprendere un viaggio verso il Giappone. Dopo aver preso in prestito dei soldi dai parenti partì per Tokio nella primavera del 1921 dove ebbe la possibilità di rimanere solamente per dieci mesi ma durante i quali si dedicò completamente allo studio dell'arte giapponese ed europea.

Quasi subito dopo il suo ritorno in Cina, Feng Zikai lasciò Shanghai e accettò l'invito del maestro Xia Mianzu di lavorare come insegnante di arte e inglese nella Chunhui High School a Shangyu, città al sud di Shanghai. Qui entrò a far parte del gruppo di letterati del White Horse Lake[25]. Tuttavia, la permanenza a Shangyu non fu duratura, nel 1924 dopo lo scontro tra Jing Hengyi, preside della scuola, e le autorità locali riguardo la politica educativa, Feng Zikai insieme ai suoi compagni tornò a Shanghai per fondare una nuova scuola, l'accademia Li Da. Gli anni venti del Novecento furono significativi per Feng Zikai in quanto segnarono non sono una svolta a livello artistico ma anche a livello personale. A livello artistico perché furono gli anni più produttivi della sua carriera, sviluppò un vero e proprio culto per la figura del bambino, a livello personale perché successivamente ci fu la sua conversione al Buddhismo che cambierà in modo radicale la sua visione della vita.

Feng Zikai diventò sempre più coinvolto nei cambiamenti politici che stavano attraversando la Cina partecipando attivamente alla pubblicazione di saggi e di vignette che facevano da sfondo alle nuove riviste dell'epoca. Fu proprio grazie a queste riviste che la sua arte diventò di forte interesse per i circoli letterari di Shanghai e i suoi disegni ben presto vennero conosciuti sotto il nome di *manhua*[26]. La sua arte, sia sotto forma di saggi che sotto forma di illustrazioni, raggiunse una vasta popolarità soprattutto grazie alla collaborazione che Feng Zikai ebbe con una delle maggiori case editrici di Shanghai, la Kaiming Book Company[27]. Con lo scoppio della seconda guerra Sino-Giapponese (1937-1945) e la presa da parte di questi ultimi della città di Shanghai, Feng Zikai e la sua famiglia

[23] Movimento studentesco culturale e politico contro l'imperialismo giapponese che appunto nacque a Pechino il 4 Maggio del 1919.
[24] Fu l'entità politica che si costituì in Cina dopo la fine della dinastia Qing.
[25] Gruppo di artisti, di cui faceva parte anche Feng Zikai che condividevano la passione per la letteratura. Si riunivano sulle sponde del lago White Horse nei pressi della città di Shangyu e discutevano e scrivavano di letteratura.
[26] *Manhua* 漫画*:* termine cinese utilizzato per indicare i fumetti.
[27] La Kaiming Book Company era un'industria capitaliasta privata fondata a Shanghai nel 1916 il cui obiettivo era quello di introdurre una "nuova conoscenza" per un pubblico di giovani.

furono costretti a lasciare la città e a spostarsi in nove diverse province dell'entroterra cinese per circa dieci anni. Vivendo come rifugiato di guerra ebbe modo di vedere a pieno gli orrori e la distruzione che la guerra portava con sé; pertanto in questo periodo i soggetti della sua arte e dei suoi saggi divennero la guerra e la protezione della vita umana.

La vita di Feng Zikai negli anni successivi al 1949 furono anni di cosiddetto annullamento della propria individualità e di conformazione alle politiche del nuovo partito nascente, il Partito Comunista Cinese. Nonostante in un primo momento sembrò appoggiare le scelte e la politica del partito e nonostante la sua figura di artista andava sempre di più affermandosi tra le istituzioni culturali di Shanghai; tuttavia ben presto si rese conto che le riforme portate avanti dal Partito Comunista durante il Grande Balzo in Avanti (1958-1961)[28] non fossero a favore delle masse e quindi decise di non supportare più il partito, al contrario, visse i suoi ultimi anni conducendo una vita solitaria impegnato a completare l'ultimo dei sei volumi della serie di "*Dipinti sulla protezione della vita"*, dedicati al suo maestro ed amico Hong Yi. Nel 1966, per via dei dissensi che ebbe con le autorità politiche del partito venne accusato di essere "un'autorità accademica reazionaria" (*fandong xueshu quanwei* 反动学术权威); morì il 9 settembre del 1975.

Capitolo 2. Il genere saggistico

2.1. Il saggio informale moderno

Che cos'è il saggio? Quali sono le sue caratteristiche principali? Va innanzitutto detto che i testi non scritti in versi erano generalmente conosciuti come prosa, che trovava espressione attraverso diverse tipologie di testi, una delle quali era proprio il genere saggistico. È necessario sottolineare che la tradizione della prosa cinese differisce da quella europea prima di tutto perché la seconda ebbe due diverse origini mentre quella Cinese solo una. La prosa europea, infatti, trae la sua origine dalla tradizione greca e da quella romana ma non è tanto questo l'elemento che determina la diversità tra le due prose quanto piuttosto il fatto che la prosa europea ha avuto un continuo sviluppo, quella cinese, al contrario, ha preservato la tradizione. L'impero cinese ha attraversato diversi periodi di separazione e unificazione sotto diverse dinastie preservando così la tradizione e facendo sì che il linguaggio scritto classico rimanesse invariato fino al ventesimo secolo.

[28]Grande balzo in avanti (*Dayuejin* 大跃进) fu il piano economico e sociale messo in pratica dal Partito Comunista Cinese negli anni dal 1958 al 1961 che si proprose di mobilitare le masse ai fini di riformare il paese trasformando il sistema economico rurale.

Il genere saggistico in Cina ebbe un'evoluzione più lenta rispetto all'Occidente per diversi motivi, il primo tra i quali è legato alla lingua. La lingua vernacolare in Europa, tra il sedicesimo e diciassettesimo secolo andò a sostituire il latino da sempre utilizzato come lingua eletta, al contrario, in Cina la lingua classica rimase la sola lingua valida e rispettabile utilizzata fino alla caduta dell'impero. Detto ciò gli scrittori occidentali sentirono il bisogno di dare dignità anche a quella letteratura considerata bassa poiché non scritta in latino, in Cina invece l'utilizzo della lingua classica aveva scoraggiato la produzione di scritti che non avessero una certa rilevanza in quanto quest'ultima era una lingua utilizzata principalemente per discorsi con finalità educative. Caratteristiche comuni della prosa cinese classica erano la simmetria e la brevità.

Dopo la caduta della dinastia Han (206-220 A.C), gradualmente si andò ad affermare una nuova forma letteraria che era un misto tra versi e prosa, conosciuta con il nome di *pianwen*. La letteratura cessò di fare affidamento alla morale per giustificare la propria esistenza e piano piano dichiarò la propria indipendenza come arte che ricerca il bello. Un riscontro negativo di questa ricerca fu la preferenza della forma al contenuto dando origine, come anticipato, alla prosa parallela o *pianwen* ovvero: "*Pian* means to harness a pair of horses alongside each other; applied to writing it designeted antithetical pairs of clauses or phrases that exactly kept in the step with each other. The units were either consistently of four characters or alternatively of four and six characters"[29].

Durante la dinastia Tang (618-907) invece il sistema dei valori confuciani e la fiducia nell'impero furono restaurati, il pianwen venne considerato una forma letteraria decadente e si tornò allo stile piano, flessibile e non lineare che caratterizzava il periodo classico, tipico della prosa antica o *guwen*. Lo stile della prosa antica aveva ripreso da quella occidentale l'idea che il giusto stile consisteva nel mettere nel giusto ordine le parole così da poter esprimere al meglio i pensieri dell'autore; tuttavia la riaffermazione degli antichi valori sfavorì la libertà di pensiero dell'autore che costituiva la caratteristica principale di questo genere letterario. La prosa antica continuò ad avere un ruolo rilevante anche sotto la dinastia Song; infatti "the Tang-Song period is generally regarded as the golden age of Chinese classical prose, a view attested by the fact that to this day the 'Eight Masters of Tang-Song' figure in every Chinese school syllabus"[30].

Se durante l'undicesimo secolo la prosa classica cinese e di conseguenza la letteratura ebbero un fiorente sviluppo, ciò non accadde durante le dinastie Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911) poiché la prosa lasciò spazio anche ad altri generi come la narrativa e il teatro. Tuttavia, pochi furono i letterati che trattarono questi nuovi generi poiché, in particolare i letterati Qing, erano molto più legati

[29] Pollard David, *The Chinese Essay,* pp. 5-6.
[30] Ivi, pp. 9-10.

alla tradizione di quelli delle dinastie precedenti; infatti questi utilizzavano il linguaggio dei maestri del passato e ne descrivevano le caratteristiche all'interno dei propri scritti. L'inversione di rotta si ebbe a partire dalla serie di sconfitte militari che la Cina subì dal 1840, determinanti per la penetrazione delle ideologie straniere. Si andò sempre più affermando l'idea che la sopravvivenza della Cina fosse legata ad un popolo acculturato e che i giornali e le riviste, le cui sedi erano concentrate soprattutto nella città di Shanghai, fossero il mezzo attraverso il quale educare i cittadini.

Una nuova lingua si stava ormai affermando "a new kind of written language popularized by journalists, became the standard medium for practical purposes. This still employed classical syntax, but of a limited kind; more positively, it opened its doors wide to the vocabulary of the social sciences that was introduced by translations of Western works"[31]. Quando ci sarà il definitivo passaggio dalla lingua classica a quella moderna? E ancora, da cosa è determinata questa necessità di riforma? Il 1906, anno in cui fu abolito definitivamente il sistema degli esami imperiali è generalmente riconosciuto come l'anno di passaggio dalla lingua classica a quella moderna. A livello storico questi furono anni di grandi cambiamenti non solo per quel che riguarda la lingua ma anche per la Cina in quanto nel 1911 la caduta della dinastia Qing portò con sé la fine dell'impero e la successiva nascita della Prima repubblica cinese. Il ventesimo secolo vide infatti la necessità dei letterati di avere una lingua che unificasse sia il linguaggio scritto che quello parlato, fu così che nel 1920 la nuova letteratura che si andò ad affermare era totalmente scritta in vernacolare (*baihua* 白话).

Bisogna inoltre evidenziare come la riforma della lingua in Europa andò di pari passo con lo sviluppo di un nuovo sentimento nazionale che portò gli scrittori ad esprimere attraverso saggi pubblicati su giornali e riviste le proprie idee al fine di creare una nuova politica, in Cina invece il susseguirsi delle dinastie imperiali intensificò la tendenza tradizionalista che rallentò l'apertura della Cina verso la cultura occidentale. In Cina la letteratura era dominio solo dell'élite che costituiva una piccola percentuale della popolazione, altro punto a sfavore della Cina era che la conoscenza dei letterati cinesi era limitata e non fu prima del ventesimo secolo che questi ebbero la possibilità di ampliare le proprie vedute.

Nella tradizione letteraria classica cinese esistevano diversi termini per indicare le opere saggistiche, tra cui: 小品文 *xiaopinwen* "opere minori", 随笔 *suibi* "appunti occasionali, note sparse", 随想 e 杂感 *suixiang e zagan* "pensieri occasionali, impressioni" ed infine 散文 *sanwen* che indicava qualsiasi opera non scritta in versi quali memoriali, biografie, lettere, prefazioni e altro ancora. È stata trovata una corrispondenza tra il termine *sanwen* ed *Essay*, tuttavia le antologie dei testi classici con questo

[31] Ivi, pp. 13-14.

termine racchiudono tipologie di scritti più vaste in quanto, come detto in precedenza, il termine identificava non solo i saggi ma tutto ciò che non era scritto in versi.

Fatta una breve panoramica circa l'origine e l'evoluzione del saggio in Cina andiamo ora a definirlo. Come scritto da Woesler[32]:

> Essay, Chinese mostly sanwen 散文 , is a genre term for shorter, self-contained non-fictional prose text, in which the author tries to mediate individual experience on an object or a question out of subjective perspective.
>
> *Il saggio, soprattutto il sanwen in Cina, è un termine generico che indica un testo in prosa di breve lunghezza, autosufficiente e realistico nel quale l'autore prova a mediare la propria esperienza su oggetti o questioni che sono al di fuori dell'esperienza soggettiva*[33].

Il saggio moderno si ispira alla saggistica occidentale, per esempio agli *Essais* in francese di Montaigne (1533-1592) del 1580 oppure agli *Essayes* in inglese di Bacon (1561-1626) del 1597-1625. È uno scritto critico in prosa di breve lunghezza nel quale l'autore cerca di spostare la propria esperienza su soggetti esterni alla prospettiva soggettiva. Il saggio deve avere una forma linguistica che segua precisi canoni educativi e artistici, ma allo stesso tempo ha una forma accessibile e per questo motivo raggiunge un numero di lettori più ampio rispetto alla poesia. Esistono due tipologie di saggi quali quello espositivo o descrittivo e dall'altra parte il saggio lirico; la prima tipologia è un tipo di saggio con una funzione didattica, il secondo invece ha come obiettivo la trasmissione di emozioni o impressioni.

Il saggio dà informazioni sull'autore, questo è libero di esprimersi senza restrizioni legate alla forma o al contenuto facendo sì che l'elemento più importante all'interno del saggio "is the rich and full expression of the colouring of the author's own individual personality…The newspaper report should be impersonal; it must at all costs avoid the individual, subjective note of the reporter. The essay is just the opposite: it is something which enlarges and exaggerates to the limit the author's self; its interest lies in its personal note […]"[34]. L'influenza che questo genere letterario ha avuto sulla società fu indubbiamente anche per merito della stampa, per la sua brevità poteva facilmente essere pubblicato sui giornalicosì da avere accesso diretto nelle case dei lettori oltre a poter essere letto anche se il tempo a disposizione era limitato. In ultima analisi, ma non di secondaria importanza, è importante sottolineare come ci sia uno stretto rapporto tra la saggistica e la modernità.

---

[32] Martin Woesler è un sinologo e traduttore tesdesco.
[33] Woesler M., *The 20th century Chinese Essay-Characteristics, Actors, and Trends,* p.16.
[34] Cit in., Pollard David, *The Chinese Essay,* p. 15-16.

> The essay was the genre of the modernizing society of the early 20th century. It was short, dealt with reality, there was no limitation regarding the contents, therefore it was also capable of documenting and spreading the ideas about the best form of society. It was simply the best form to trasport the thoughts of the intellectual leaders of the time to the public and to create a public sphere.
>
> *Il saggio era il genere letterario della moderna società del ventesimo secolo. Era breve, realistico, non aveva limitazioni nei contenuti e inoltre era capace di documentare e diffondere le idee riguardo il modello migliore di società. Era semplicemente, era la forma migliore per comunicare al pubblico i pensieri dei maggiori intellettuali del tempo e per creare una sfera pubblica*[35].

Questa citazione di Woesler riassume le caratteristiche principali di questo innovativo genere letterario e ci aiuta a capire come il saggio sia stato determinante durante il periodo di riforma della Cina diventando per gli intellettuali uno strumento di modernizzazione del paese.

2.2. La prosa di Feng Zikai

> Prose is kind of literary genre that mainly express the actual life, knowledge and experience of the writer and also contains the writer's true feelings and related thoughts.
>
> *La prosa è un genere letterario che esprime principalmente la vita attuale, la conoscenza e l'esperienza dello scrittore, e che contiene anche i veri sentimenti e i pensieri dello scrittore*[36].

Feng Zikai ha avuto un'influenza rilevante non solo nell'ambito artistico attraverso i suoi fumetti ma anche nell'ambito letterario attraverso i suoi saggi, è stato infatti uno dei maggiori esponenti della saggistica moderna. Secondo quanto affermato in precedenza, la prosa è quindi quel genere letterario che tratta principalmente di attualità e nel quale sono descritti i pensieri e le esperienze dell'autore; si caratterizza per essere di breve lunghezza e con un linguaggio semplice. Feng Zikai si distinguerà presto nel panoramia letterario del ventesimo secolo, in particolare perchè i suoi saggi saranno spesso accompagnati dalle sue caricature.

Si ipotizza che Feng Zikai iniziò ad occuparsi di saggistica nel 1922 e così continuerà per tutto il resto della sua vita; influenzato dalla letteratura documentaria dell'Occidente i suoi saggi avranno uno stretto rapporto con la modernità a cominciare dalla lingua che sarà semplice, piana e quindi di facile comprensione. Il suo stile per quanto semplice risulterà lo stesso raffinato, sarà una scelta consapevole dell'autore di utilizzare questo tipo di linguaggio piuttosto che quello della prosa classica di cui aveva piena conoscenza grazie all'educazione di tipo confuciano che aveva ricevuto da piccolo.

---

[35] Woesler M., *Keynote: Let Us Assign the Essay Its Proper Place in Chinese Literature,* p. 22.
[36] Chunxiao, Li, "A Study of Feng Zikai's Prose from the Perspective of Modernity", p. 257.

Inoltre, la sua prosa ha una struttura lineare, gli eventi sono organizzati secondo un preciso ordine cronologico e un ordine spaziale definito.

È pensiero comune che la sua arte abbia influenzato la sua saggistica poiché "the concise and focused words give a strong sense of picture and substitution to readers, vividly demonstrating a market-style caricature"[37]. Diverse sono le tematiche trattate da Feng Zikai all'interno dei suoi saggi, ma "most of Feng Zikai's prose works reflected problems of the social modernity; he also found the relationship with traditional literature and in the process of modernization and ultimately achieving the interpretation of reality from the angle of art"[38]. Il ventesimo secolo fu infatti un secolo di crescita sociale inarrestabile per la Cina e la città di Shanghai divenne una dei maggiori centri di concentrazione della modernità.

Feng Zikai era un attento osservatore della vita e della natura umana, dei cambiamenti del mondo intorno a lui e della relazione che vi era tra questi e la vita dell'uomo; prese presto coscienza di come la moderna società di stampo industriale stava opprimendo la vita delle persone, di come la scienza e di conseguenza il materialismo avevano ormai preso il sopravvento e stavano distruggendo la civiltà spirituale rendondo l'essere umano schiavo della tecnologia e della scienza.

> When I see the kids gesticulating and talking by the train window, I despise them. I think these inexperienced guys are ignorant, shallow and ridiculous.
>
> *Quando vedo i bambini gesticolare e parlare attraverso la finestra del treno, li disprezzo. Penso che questi ragazzi privi di esperienza siano ignoranti, superficiali e ridicoli*[39].

Se negli scritti giovanili la figura dei bambini era idealizzata da Feng Zikai, riteneva fossero le sole ed uniche persone "vere", innocenti e con un cuore puro, adesso invece, la sua concezione del mondo è mutata. È sempre più consapevole di come la modernità abbia soppresso la spiritualità delle persone, persino quella dei bambini. Infatti, li disprezza definendoli ignoranti, superficiali e ridicoli; questo non è altro che un riflesso della consapevolezza acquisita di essere totalmente impotente di fronte ai cambiamenti che stava attraversando il paese e del tutto incapace di salvare le persone. Paragona la modernità ad una gabbia che viola la libertà del genere umano rendendolo schiavo della scienza e della tecnologia, contrappone la vita della città alla vita tranquilla e pacifica di una campagna incontaminata. La sua visione della vita e del mondo trovano radice nel Buddhismo e nel Confucianesimo: nel Buddhismo per quanto riguarda il tema della preservazione della vita, di cui

[37] Ivi, p. 258.
[38] Ivi, p. 259.
[39] Ivi, p. 260.

parlerò successivamente, nel Confucianesimo invece perchè è evidente la volontà dell'artista di conservare in un certo senso la tradizione ed i suoi valori.

2.2.1. Letteratura di piacere

Terminato il viaggio di studio in Giappone Feng Zikai tornò a Shanghai ad insegnare. Stanco ormai della vita da insegnante e costretto anche a dover intraprendere un secondo lavoro per motivi economici, durante la permanenza era diventato nuovamente padre, sentì di non riuscire più ad affrontare quella routine e così decise di accettare l'invito del suo vecchio insegnante Xia Mianzun e insegnare nella nuova scuola superiore di Chunhui a Shangyu. La scuola era un'istituzione privata il cui obiettivo pedagogico era quello di dare una formazione di stampo progressista che andava contro i principi dell'educazione classica confuciana e allo stesso tempo rivendicava il diritto degli studenti e degli insegnanti ad esprimere i propri dissapori contro il governo in difesa degli interessi nazionali della Cina.

Questa era situata lungo la riva del cosidetto lago White Horse, da sempre considerato da molti artisti un luogo idilliaco e di grande ispirazione per i propri lavori poichè lontano dalla confusa ed instabile scena politica e dai moti rivoluzionari che stava attraversando la Cina negli anni venti del Novecento. Feng Zikai non era stato l'unico ad aver sentito il bisogno di allontanarsi dalla vita della città, ma come lui vi erano altri artisti che avevano sentito la stessa esigenza quali Ye Shengtao (1894-1988)[40], Zhu Ziqing (1898-1948)[41], Li Shutong e lo stesso Xia Mianzun. Questi costituirono un gruppo di artisti che trovarono ispirazione per i propri saggi all'interno della natura pacifica ed incontaminata della campagna che diede loro la possibilità di produrre una cosiddetta "letteratura di piacere" attraverso la produzione di saggi (*xiopinwen* 小品文) o altre forme letterarie pubblicate periodicamente su giornali.

È indubbio che ciò che accomuna questi artisti è il legame che hanno con il Giappone, che fu da sempre considerato dai cinesi come una potenza imperialista di stampo occidentale, simbolo di modernità e sviluppo, geograficamente vicino e che offriva loro l'opportunità di venire in contatto con l'occidente; per artisti come Feng Zikai e Zhou Zuoren "Japan was a rich point of access to all the cultures of the world and, moreover, it laid claim to an impressive premodern culture of its own, quite apart from its success as a 'Western' nation"[42]. Tuttavia, non tutti condividevano questa visione,

[40] Ye Shengtao pseudonimo di Ye Shaojun è stato uno scrittore cinese.
[41] Zhu Ziqing è stato un poeta e saggista cinese.
[42] Laughlin, Charles A., *The Literature of Leisure and Chinese Modernity,* p. 80.

alcuni artisti tra i quali lo stesso Lu Xun vide questa esperienza sotto un altro punto di vista: andando a studiare in Giappone si supportava la sua supremazia. L'esperienza di studio in Giappone non era l'unico elemento che rendeva questo gruppo di artisti compatto, anche il fatto di abitare vicini lungo la riva del fiume permetteva a questi artisti di sentirsi parte integrante di una vera e propria comunità. Feng Zikai affittò una casa in stile giapponese in prossimità di quella di Xia Manzun dandole il nome di Xiao Yangliu Wu (La piccola capanna dei salici).

Cos'è che rese interssante questi artisti dal punto di vista letterario? "[…] educationists like the White Horse Lake Group redefined the student's relationship to the cultural legacy and other aducational content by placing special emphasis on writing: they were thus able to integrate reading and writing holistically into a modern life of the mind"[43]. Questi artisti posero particolare attenzione sul tipo di educazione che dovessero ricevere gli studenti, ma qual è l'elemento che li collega alla modernità e alla riforma letteraria? Come già anticipato, questo gruppo di artisti era contrario all'educazione di stampo confuciano ed era intenzionato a stabilire un nuovo metodo di apprendimento ponendo particolare enfasi sulla scrittura, si prenda come riferimento quanto scritto da Ye Shengtao nel seguente passaggio:

> All good composistions are written because their authors cannot help but write them. When you have had an experience or thought that you feel is different than usual, bacause it is fresh and or insightful, it is worth writing down as a marker of your personal life, to be examined in the future when necessary; this is why a writer picks up his pen and writes a composition. On the other hand, perhaps you have a person or group of people in the mind with whom, because you have a certain relatioship, you must communicate your experience or thought; this is another reason a writer might pick up his pen and write a composition. The former is for you; the latter is for others. In any case, it is never a game of pen and ink or something written randomly to no purpose.
>
> *Tutte le buone composizioni sono scritte perché gli autori non possono aiutare a comporle ma devono scriverle. Quando hai fatto un'esperienza o hai un pensiero che pensi non sia comune, perché nuovo e profondo, vale la pena scriverlo come simbolo della propria personalità, e che sarà esaminato in futuro quando necessario; questo è il motivo per cui lo scrittore prende in mano la penna e scrive. Dall'altra parte, forse hai una persona o un gruppo di persone alle quali devi raccontare la tua esperienza o il tuo pensiero perché hai un certo rapporto con loro; questa è un'altra ragione per la quale uno scrittore dovrebbe prendere in mano la penna e scrivere. Prima lo dovresti fare per te e poi per gli altri. Ad ogni modo, non è mai una cosa che si fa a caso o senza alcuna ragione*[44].

[43] Ivi, p. 81.
[44] Ivi, p. 77.

Quello che li poneva in una differente posizione rispetto agli artisti del passato era l'idea che la scrittura non fosse un'arte per tutti ma nonostante ciò con la pratica e la giusta educazione tutti potevano imparare a scrivere. In ultima analisi, la funzione della scrittura, come espresso da Ye Shengtao nel passaggio su riportato, doveva orientarsi verso la conduzione di una "vita significativa" all'interno della società che potesse offrire ciò che era richiesto ai fini di una buona composizione ovvero avere delle esperienze di vita significative ed idee da raccontare, essere in grado di esprimersi e ovviamente aver ricevuto una buona educazione. Questi artisti, tra cui lo stesso Feng Zikai, cercarono di dare valore anche a quei generi letterari, quali la saggistica che da sempre avevano avuto un'importanza minore rispetto a quelle forme letterarie, quali la poesia, considerate come forme letterarie di eccellenza.

Capitolo 3. Traduzione

3.1. Saggi informali della stanza delle affinità (*Yuanyuan tang suibi* 缘缘堂随笔)

La raccolta, meglio conosciuta come *Yuanyuan tang suibi* 缘缘堂随笔 (Saggi informali della Stanza delle Affinità), è una raccolta di saggi risalente al 1937 che riprende il nome dallo studio dell'abitazione che Feng Zikai costruì nella sua città natale, Shimenwan. Dietro al nome dello studio vi è una storia che ha un qualcosa di particolare: nel 1927, in occasione del suo trentesimo compleanno, Feng Zikai chiese a Li Shutong, ormai già conosciuto come Maestro Hongyi dopo la sua conversione al Buddhismo e aver intrapreso la vita monastica, di iniziarlo officialmente come laico buddhista e nella stessa occasione gli chiese anche di aiutarlo a scegliere un nome adatto per il suo studio. Era lo studio nel quale Feng Zikai produsse molti dei suoi capolavori sia a livello letterario che artistico. Scrisse su un foglio a suo piacimento una serie di caratteri che combinati potessero formare una parola e li sparpagliò sull'altare posto di fronte la statua del Buddha Sakyamuni; i caratteri che scelse furono entrambi il carattere *yuan* 缘 il cui significato è quello di "affinità" o "relazioni destinate" e così decise di chiamare il suo studio come "la stanza delle affinità".

Le tematiche trattate all'interno dei saggi sono numerose e di diversa natura, passano dall'essere riflessioni circa l'arte e la religione fino ad arrivare a trattare delle esperienze di vita, anche quella privata, di Feng Zikai. Riguardo la vita privata, Feng Zikai pone particolare attenzione sulla descrizione del comportamento e dell'interazione che questi ha con i propri bambini, infatti intitola proprio uno dei suo saggi *Ernu* 儿女 (I miei bambini) all'interno del quale descrive la totale ammirazione che questi aveva per la loro natura e per l'infanzia. Con Feng zikai l'idealizzazione della

figura del bambino raggiunge livelli che vanno ben oltre quello degli artisti suoi contemporanei poichè arriva a descriverli quasi come figure divinecriticando l'età adulta. L'elemento che maggiormente caratterizza questa raccolta di saggi è lo stile con il quale Feng Zikai scrive, la sua è una prosa di breve lunghezza con un linguaggio semplice, accessibile alla comprensione di tutti oltre ad essere una valida temostimonianza della forma dei *xiaopinwen.*

Altro elemento rilevante è che questi saggi ci danno la possibilità di capire il modo in cui Feng Zikai e anche gli altri autori vedono il piacere e in cosa lo trovano, pongono infatti la loro attenzione sull'influenza negativa che la modernità e lo sviluppo hanno avuto sulla vita umana al punto di privarla quasi del tutto dei sentimenti umani che i bambini sono gli unici ad avere preservato. Se rivoluzione e realismo sociale costituivano il soggetto della moderna letteratura cinese non fu certo così per la letteratura di piacere di autori come Feng Zikai che, al contrario, all'interno della propria saggistica dipinsero anche gli aspetti negativi della modernità. In ultima analisi va inoltre detto che questa raccolta di saggi ha un forte carattere marale nonostante per definizione i *xiaopinwen* siano un genere letterario estraneo alla didattica e alla morale la saggistica di Feng Zikai così come le sue vignette sono il frutto di una vivida osservazione di quella realtà che per lui costituiva il bello e dalla quale si poteva trarre un insegnamento (realismo sociale).

1. Eliminare la rete di relazioni

Lo zio Da era tornato dal divertimento del "grande mondo"[45], mise due ceste di castagne di Liangxiang sul tavolo e si lasciò cadere su una sedia di vimini, sul suo viso apparve una stanchezza gioiosa, scosse la testa e disse: "Shanghai è un posto molto allegro! L'opera di Pechino, le nuove commedie, i film, la ballata di tamburi, la narrativa, i giochi di prestigio, c'è veramente di tutto; si beve tè, vino, si mangiano verdure, dolci, puoi scegliere quello che vuoi. Ci sono anche navicelle spaziali a forma di ascensore, ruote volanti, il pattinaggio e ancora tigri, leoni, pavoni, serpenti…è davvero incredibile! Tornare è molto entusiasmante ma quando mi tornano in mente i soldi non è proprio divertente. A Shanghai spendere i soldi è veramente molto facile! Se dovessi tornarci non voglio più spenderli, ahahah!

Vengo anche io con te ahah…!

Zio Da aveva davvero ragione! "Quando ti diverti sei felice, ma appena ripensi ai soldi non lo sei più!"; anche io spesso ho vissuto esperienze di questo genere. Ogni volta che salivo in barca, prendevo

[45] Si fa riferimento alla città di Shanghai.

un mezzo, compravo qualcosa oppure quando non pensavo ai soldi sentivo sempre che la vita aveva un senso ed ero molto grato ai manifatturieri e ai fornitori, ma appena ti vengono in mente i termini di scambio del denaro allora il divertimento diminuisce di più della metà. Lo stesso accade con l'insegnamento: studiare insieme nella stessa classe di ragazzi o bambini e parlare un po' dell'apprendimento, che senso ha e qual è il divertimento! Tuttavia, quando sentivo il suono imperatorio della campanella che indicava l'inizio e la fine della lezione e si "faceva l'appello" come si fa nelle forze armate, pensavo subito al "salario" quando si discute di affari e allora iniziavo ad intristirmi e per quanto riguarda le "lezioni" iniziai a detestarle. Lo stesso era per lo zio Da quando era a Shanghai. Per questo motivo apprezzai le sue parole veritiere e risi anche io.

Il "prezzo" iniziale di una cosa porta facilmente le persone a limitare o a dare meno importanza alle cose. Per esempio zio Da diceva: "Per una tazza di tè nella sala comune ci vogliono due monete, per guardare i leoni occorrono venti monete". Definire il prezzo di un oggetto e dargli un significato è proprio limitante, è come se bere una tazza di tè nella sala comune potesse equivalere a mangiare due ravioli oppure come se osservare dei leoni non fosse altro che osservare venti monete. In realtà il tè della sala comune che bevevo e il leone che guardavo, l'interesse che avevo verso questi ultimi non era così semplice. Quindi se gli occhi con cui si valuta il prezzo li usiamo per guardare le cose allora tutto ciò che il mondo vede è solo una cosa che ha un valore monetario ma che ormai non ha più significato e così il senso di tutte le cose svanisce. "Il prezzo" è proprio ciò che permette di stabilire il rapporto tra le cose ed i soldi. Per poter conoscere tutte le altre relazioni del mondo è sufficiente ostacolare il vero significato presente nell'oggetto stesso. Se già da prima avessimo conosciuto il vero significato dell'oggetto allora non sarebbe stato possibile rimuovere tutti i rapporti che quest'ultimo aveva con il mondo.

Lo zio Da certamente non pensava spesso ai soldi e a divertirsi per questo per essere felice e grato aveva solo scelto di eliminare la relazione soldi-prezzo, niente di più. Se fosse stato in grado di non pensare spesso alle relazioni che ci sono in tutto il mondo e comportarsi con integrità, certamente avrebbe dovuto essere più che grato nella sua vita. Per quanto riguarda il campo di grano, non si deve pensare che è la materia prima del pane, per quanto riguarda i mandarini al centro del piatto non bisogna pensare che siano frutta per togliere la sete, per quanto riguarda il mendicante sulla strada non bisogna pensare che sia un pover'uomo che chiede l'elemosina, per quanto riguarda ciò che vediamo di fronte a noi, non bisogna pensare che siano degli spazi aperti dietro la città o i villaggi. Se si riesce a pensare in questo modo allora gli altri si divertiranno proprio come ha fatto lo zio Da ed essere spesso felici e grati.

È come se vedessi che questo mondo ha un'immensa ed estremamente complessa rete di relazioni. Tutte le cose, piccole e grandi, sono tutte saldamente legate al centro di questa rete e per questo penso che nel momento in cui le prendo devo sempre coinvolgere infinite quantità di soldi, portare altre innumerevoli cose facendo sì che queste non possano apparire da sole e in modo chiaro davanti ai miei occhi perciò non potrò mai vedere la realtà, il mondo dove era lo zio Da. Solo recidendo vicendevolmente quel filo che collega le altre cose con i soldi si può già essere soddisfatti e tornare indietro. Quindi ho deciso di trovare delle forbici e recidere al meglio questa rete, dopodiché andrò a conoscere la realtà di questo mondo. L'arte, la religione, sono proprio quelle cose che ho intenzione di trovare al fine di distruggere le forbici di questa "rete mondiale"!

2. Natura

"La bellezza" è tutta creata dalle mani di Dio. Se nelle mani c'è Dio e si crea la bellezza allora si è artisti. Il trasandato barbone sulla strada non aveva indosso nemmeno un accessorio, tuttavia era molto più alla moda delle ragazze moderne. Al lato di questa stazione dei treni vi era un vecchio barbone con la gobba che ogni giorno era lì a chiedere l'elemosina ai passanti. Ogni giorno dopo essere sceso dal treno, vedevo di fronte a me il disegno in carboncino di Millet ed ero pervaso dal desiderio e dalla sofferenza, davo al barbone delle monetine e compravo il disegno pieno di riconoscenza. Le ragazze impazziscono per gli accessori, si colorano i capelli, hanno braccia e petto scoperti e non temono se la punta delle dita dei piedi gli fa male. Tuttavia, la vera bellezza femminile non si trova affatto negli accessori che le ragazze abbinano con tanta fatica noi, al contrario, troviamo la bellezza nei posti a cui loro danno meno importanza e inoltre gli accessori, sempre al contrario di come pensano, ostacolano la loro bellezza. Per questo l'artista fa sì che loro non li indossino, deve eliminare i loro vestiti brillanti e scrivere nella totale nudità "magici" lavori.

Le modelle all'interno della stanza, sebbene abbiano già eliminato gli accessori e si siano tolte i vestiti brillanti se ricevessero all'improvviso l'ordine degli studenti di arte o se fosse loro intenzione toglierebbero gli accessori ed i vestiti in quanto ordinatogli, userebbero la forza per far finta di avere la postura più bella, ma spesso più si è ornati più non si è naturali e tutti i disegni fatti sono sempre di più privi di interesse. A partire dagli impressionisti la raffigurazione di corpi nudi ha avuto il massimo sviluppo in Europa e si è diffusa in tutto il mondo. Ha permesso alle persone di partecipare alle esposizioni di dipinti, per esempio potevano entrare nei bagni pubblici o nei mattatoi e avrebbero visto carne ovunque. Tuttavia, utilizzare la tecnica impressionista per ritrarre i corpi nudi li faceva risultare ben poco naturali anche se con una bella postura. Una bella postura naturale non si può avere quando le modelle sono sul palco, la si ha nei momenti di riposo per esempio quando quelle ragazze

erano volontariamente sdraiate sul feltro al lato del palcoscenico, anche quando si fa esercizio è possibile vedere una bellissima postura e su questo punto concordano quasi tutti gli studenti di arte. Questo succede perché nei momenti di riposo non si accettano più le restrizioni artificiali in modo che le cose seguano il proprio corso. “Lasciare le cose al fato e agire di conseguenza” fa emergere la meravigliosa postura che si crea quando vi è “Dio”.

La postura delle persone nelle foto non è mai naturale ed è per questo: le persone nelle foto, hanno tutte l’espressione di attori e attrici che recitano sul palcoscenico oppure quella di un imperatore e del re di una dinastia, oppure l’espressione del Bodhisattva in un tempio o sembrano addirittura avere l’espressione di un insegnante di pugilato. Le persone comuni nel momento in cui sono davanti la macchina fotografica spesso si trovano in difficoltà al punto che sbagliano i movimenti, sono molto agitati ed è per questo che non si comportano in modo naturale. Inoltre, il fotografo deve anche dirgli: “La testa leggermente più alta!”, “occhi fissi!”, “sorridete!”. Sei già agitato e devi anche seguire le indicazioni del fotografo, alzare leggermente la testa, avere gli occhi fissi, evitare di avere un sorriso forzato; che mondo difficile ma anche divertente è questo! Come si fa ad insegnare ad un negativo a mostrare una bella postura?

Negli ultimi tempi ho studiato fotografia e poiché detestavo questa cosa della postura decisi che non avrei più fotografato persone ma che avrei fotografato il paesaggio che gli faceva da sfondo anche se la natura è creata dalla mano di Dio e l’uomo prende in prestito la mano di dio e la natura morta come sfondo. Le belle posture del corpo si trovano sicuramente nella naturalezza. In altre parole, sono tutte il frutto della richiesta naturale della fisica anche nei momenti in cui si acquisiscono posture confortevoli. Questo concetto risvegliava la mia profonda gratitudine. Non importa se siano persone povere e modeste, persone brutte, lavoratori o guidatori di risciò, solo accettando la natura così com’è si fanno i movimenti e allora tutti avranno una bella postura e potranno essere apprezzati. Questo concetto non ha niente a che fare con la felicità della vita, con il barbone sotto sul quarto scalino e con gli uomini benestanti e di onore. Non è la bellezza di tutte le posture del barbone ad essere tanta quanto le persone benestanti e di onore ad essere tante.

Provare ad entrare nella cosiddetta società delle comunicazioni di alto rango, vedere quel gruppo di cosiddetti “gentlemen”, vedere l’aspetto delle cosiddette “persone”, vederli fare un cenno con il capo, l’inchino, ogni tipo di movimento innaturale così come il finto sorriso sul volto, fare discorsi che impietosiscono ai fini di ottenere rapporti sociali e infine vederli ridere veramente per il divertimento mi fa credere che ognuno di questi comportamenti sia una finzione e non la vita vera. Piuttosto che avere una vita di questo tipo preferirei fare il barbone. Finché la natura si muove con il cielo, vede la sua condizione reale ovvero vede la sua bellezza innata. Spesso quando le persone non sono attente e non prendono precauzioni intravedo la loro bellezza e la loro reale postura. Ma, se le guardo con attenzione o dico qualcosa, queste se ne accorgono e si preparano ad assumere una bella postura facendo finta di niente.

Un giorno, mentre mi esercitavo a disegnare, vidi che il mio amico aveva una bella postura così gli chiesi se avessi potuto fare uno schizzo e lui mi disse che avrei potuto farlo il giorno dopo. Arrivato il momento, questi si era rasato la testa, aveva indossato un altro abito e allungava il collo per sedere correttamente sulla sedia; mi disse che potevo disegnare. Le persone di questo rango non utilizzano un linguaggio forbito. Solo con il mio amico Lao Huang potevo avere una conoscenza generale e reciproca della postura degli altri e spesso rimanevamo seduti l’uno di fronte all’altro a parlare tutta la notte. È un pittore e come me detesta le posture poco naturali delle modelle. Quando è entrato nella mia stanza pensai che se la mia postura fosse stata imponente allora non avrei potuto comunicare con lui se invece avessi continuato a mantenere la mia robusta postura di sempre avrei fatto sì che lui mi avesse apprezzato prima.

Dopo essere stati insieme, criticò le mie mani, i miei piedi e tutto il mio corpo dopodiché fumammo, mettemmo a bollire del tè e parlammo di altre cose. Mentre conversavamo improvvisamente vidi una bella postura tra i suoi movimenti e gli dissi “non ti muovere”, lui subito si pietrificò come il modello di gesso all’interno della stanza dello studio; apprezzai la postura e la disegnai. Non importa quale sia la postura delle persone, anche il modo in cui si decorano le cose fa sparire questa legge naturale. In altre parole, se tutto fosse lineare, al posto giusto e tutto sistemato potremmo prendere l’esempio più vicino e dire: “Se sul tavolo ci fossero una tazzina e un bicchiere di tè, se la bocca della tazzina non fosse rivolta verso il bicchiere ma, al contrario, fosse messa di lato, anche se si mettesse il bicchiere dietro la tazzina o ancora se i bambini la nascondessero dietro la schiena della madre chi penserebbe che non sia lineare, che non sia tutto al posto giusto e sistemato”.

Allo stesso tempo trasformando questo disegno in una natura morta sicuramente la sua composizione e la sua struttura non sarebbero giuste. In estetica la cosiddetta "unità diversificata" equivale a dire che oggetti diversi si adattano alla legge naturale diventando un'unità, questo è ciò che si intende per una bella postura. Per esempio se mettiamo proprio al centro del tavolo un vaso di fiori, questi manca di cambiamento, unità e diversità. Se si desidera la diversità, si inclina leggermente il vaso al lato del tavolo, ma se è troppo inclinato allora lo si riavvicina e si vede che non è più lineare, che non è al posto giusto, sistemato. Allo stesso tempo, dal punto di vista estetico, rappresenta proprio la diversità. Se si posiziona il vaso ai bordi delle tre parti del tavolo, allora è perfetto, è diverso e ha anche una postura omogenea; infatti è in una posizione più naturale e sicura.

Adesso la lunghezza rimasta del tavolo è in proporzione di tre su cinque e di quattro su sei. Questo è quello che in estetica è conosciuta come "la proporzione perfetta", è la più preziosa e allo stesso tempo la più utilizzata. Per questo "l'equilibrio" della fisica e quello dell'estetica hanno molti punti in comune. Quando la mano destra porta i pesi si deve sollevare quella sinistra al fine di mantenere l'equilibrio fisico del corpo. Questa postura anche quando si disegna deve essere bilanciata. Tra le truppe nel momento in cui si vuole un po' riposare, il peso del corpo è completamente poggiato sulla gamba sinistra, la gamba destra non deve pendere così da mantenere l'equilibrio fisico. Questa postura anche quando si scolpisce deve essere bilanciata.

I cosiddetti principi di bellezza dell'antichità quali "l'unità diversificata", "la legge perfetta" e "il bilanciamento" non sono estranei alla teoria della natura, non sono altro che il desiderio dello spirito di osservazione delle persone e le regole fisse raggiunte. Per questo gli studiosi dicono: "Gli articoli sono fatti dalla natura, le mani sono fatte per caso", i pittori invece dicono: "All'improvviso si svela il mistero della natura che si trova al di fuori dell'interesse per la scrittura". La bellezza è tutta una creazione delle mani di Dio e se in queste mani vi è la magia che crea la bellezza allora si è artista.

3. Riflessioni sulla celebrazione del quinto compleanno della scuola Li Da

Si è celebrato il quinto compleanno della scuola Li Da. Durante i festeggiamenti mi sono tornate facilmente in mente le circostanze della nascita della scuola cinque anni prima. Nel mezzo del giardino c'erano ben poche persone. Secondo me c'eravamo solo io, il signor Wang, il signor Tao, il signor Lian e l'operatore scolastico Guo Zhibang, cinque persone in tutto. La vecchia storia qui di seguito, è in grado di risvegliare in noi cinque lo stesso sentimento.

Nel duro inverno del 1924, noi vagabondi, abbiamo affittato lungo la strada Lao Bazi a Shanghai due locali sui quali abbiamo attaccato l'insegna "scuola media Li Da". Il giorno facevo l'insegnante in un'altra scuola di Ximen, la sera tardi cenavo poi prendevo il tram numero cinque e mi recavo ai due stabili lungo la strada Lao Bazi e aiutavo nel lavoro di organizzazione. A quel tempo vi erano solo ventitré lavagne, alcune panchine e una piccola lampada di kerosene. Mi piaceva bere vino, tutte le sere non appena raggiungevo la scuola prendevo dalla borsa delle monete d'argento le davo in mano al "cameriere" così che andasse a prendere il vino di riso. (Non era altro che il signor Guo Zhibang, avevamo solo lui come operatore scolastico per questo motivo non lo chiamavamo con il suo nome ma usavamo il comune appellativo di "cameriere"). Da una parte bevevamo il vino, dall'altra chiacchieravamo. Finito il vino, il cameriere cucinò della pasta come spuntino di mezzanotte. Arrivata la mezzanotte, prendevo nuovamente il tram numero cinque per tornare alla mia pensione. Andai avanti così per circa tre o quattro settimane, giusto qualche giorno.

In poco tempo, affittare uno stabile divenne per noi troppo costoso così noleggiammo una lunga macchina in modo che tutta la scuola si spostasse all'interno del vecchio edificio di Huang Jia Que di Ximen, così iniziò la scuola. Stare all'interno di quello stabile affittato era sì più economico, tuttavia era anche un posto molto vecchio. Al piano di sotto durante i pasti vi era spesso una ciotola di cibo polverosa e marcia caduta sul pavimento, la cucina situata nel padiglione sottostante fungeva sia da ufficio che da camera da letto del signor Wang e le aule non erano separate dal corridoio così il signor Tao andò a comprare della stoffa bianca da appendere e da usare come paravento di legno. In quell'edificio si fece lezione per metà anno, poi ci spostammo nell'edificio scolastico costruito dai noi a Jiangwan che da quattro anni e mezzo è situato proprio al centro del giardino della scuola.

Ascoltando questa storia eravamo solo noi ad avere dei ricordi concreti. Sembrava dovessimo fare da levatrice a questo bambino di cinque anni. Sebbene la sua crescita fosse stata merito delle numerose balie fu solamente nel giorno del suo quinto compleanno, quando ci tornò in mente il momento della sua nascita che sui nostri volti sembravano esserci le immagini di quel momento. Quando iniziammo a parlare dei nostri ricordi, tra i cinque io ero quello che provava più vergogna. Dopo averlo visto nascere, in questi cinque anni, non potevamo allevarlo meglio di come avevamo fatto anche se ora più che mai eravamo estranei. Il signor Kang, il signor Tao, il signor Lian avevano molte più preoccupazioni verso la scuola rispetto a me anche se non erano preoccupati quanto il signor Guo Zhibang. In questi cinque anni si è costantemente preoccupato e con tutte le sue forze è stato al servizio della scuola, in realtà c'è sempre stato solo lui.

Prima del compleanno mi comprò il vino, cucinò per noi la pasta e ci informò di aver cambiato casa. Nei milleottocento giorni di questi cinque anni ha costantemente sorvegliato la porta della stanza, ha ricevuto e consegnato lettere, ha suonato la campanella al momento giusto; le lettere che in media ogni giorno riceveva e spediva sembravano essere un centinaio, ma ne erano già più di milleottocento. Ogni giorno, in media, suonava la campanella venti volte anche se erano già tremilaseicento. Tuttavia, il suo atteggiamento era un po' cambiato e il suo servizio era diminuito, cinque anni è come se fossero stati un solo giorno.

Quando le preoccupazioni erano serie erano paragonabili al disastro della guerra dell'anno prima e lui era lì davanti immobile, quando viveva in agiatezza era come se avesse organizzato una festa e lui stesse lì in disparte oltre al fatto che i suoi guadagni erano solitamente molto scarsi. Il giardino ci fece pensare: questo stato d'animo persistente, modesto è di chi si accontenta, dobbiamo in qualche modo apprezzarlo! Durante il banchetto, come regalo, demmo a Guo Zhibang il titolo onorifico di "uomo dal grande merito". Tra tutte le sensazioni che ebbi quel giorno ci fu solamente quel sentimento di vergogna nei confronti del signor Guo Zhibang.

4. I miei bambini

Ripensando ai quattro mesi precedenti, era come se fossi stato un prigioniero sotto scorta. All'improvviso un gruppo di bambini simili a delle piccole rondini fu portato fuori dall'appartamento in affitto di Shanghai, caricati sul treno, riportati al villaggio e chiusi in un altro piccolo appartamento. Tornarono da soli vecchio appartamento di Shanghai e stettero lì per quattro mesi. Qual era il motivo di questo spostamento? Qual era il progetto originario? Ripensandoci, adesso non mi fido neanche di me stesso. Volontà e progetto sono vani, si inganna e si confonde se stessi; che benefici portano alla vita umana? In cambio hai solo preoccupazioni, si manipolano a favore di sé stessi sentimenti di gioia e preoccupazione e si aggiungono cicatrici nel proprio cuore!

Quando tornai da solo a Shanghai entrai nel tranquillo e deserto appartamento in affitto e ininterrottamente mi venivano in mente queste due frasi contenute nel Lengyan: "L'immenso vuoto nel cuore assomiglia alle nuvole bianche punteggiate nel chiaro, il mondo è nel vuoto?". La sera riordinai la stanza, misi nel cesto gli utensili rimasti sui fornelli, misi a posto gli altri utensili di casa, la legna da ardere e il riso insieme a tutti gli altri oggetti che avevo nell'appartamento di tre anni prima e che usavo sporadicamente al punto di mandare qualcuno che facesse lavoretti stagionali ad aiutarmi ovvero il bambino del piccolo negozio di fianco.

Solo quattro paia di vecchie scarpe da bambino non buttai via (non so per quale motivo), le presi e le misi in ordine sotto il letto e quando le guardavo spesso provavo una gioia indescrivibile. Pochi giorni dopo, l'amico del vicino venne a scambiare due chiacchiere con me e cominciò a dire che queste piccole scarpe sotto al mio letto opprimevano le persone con un'energia negativa e solo quando capii il perché del suo comportamento assurdo allora presi le scarpe e le buttai via. Gli amici dicevano che mi preoccupavo per i bambini. Lo facevo davvero e vivendo da solo mi succedeva spesso. Tuttavia, ponevo me stesso al centro di queste preoccupazioni e oltre all'istinto sembrava ci fosse un interesse ancora più forte. Per questo motivo spesso ignoravo la tecnica con cui disegnavo insieme alla bruttezza del mio modo di scrivere e la facilità con cui ritraevo.

Poiché i miei figli e le mie figlie erano tutti bambini, il più grande non avevo più di nove anni, una parte di me era preoccupata per loro e un'altra per i bambini nel mondo. Una volta diventati adulti come mi sarei comportato con loro? Adesso nemmeno io lo so, tuttavia posso certamente desumere che non saranno uguali ad adesso perché non ci sarà più quell'interesse. Ripensando alla vita da solitario, pacifica e libera dalle preoccupazioni dei quattro mesi passati anche io sentii quasi di poterla amare e anche di poter essere grato. Anche se da poco ero tornato nell'appartamento del mio villaggio natale nel momento in cui fui circondato da un gruppo di bambini ancora una volta non riuscii a non provare dispiacere per me stesso. Poiché vivevo in quel modo oppure sedevo disinteressato, riflettevo oppure studiavo, mi mettevo alla ricerca oppure facevo appena il necessario e partecipavo ad eventi rispetto all'innocenza di questi bambini, alla loro vita perfetta ed attiva il modo in cui vivevo io era chiaramente anormale, era una malattia, una disabilità.

Un pomeriggio torrido d'estate tornai a casa e la sera del giorno successivo portai i miei quattro figli, Anan di nove anni, Ruanruan di sette anni, Zhanzhan di cinque anni e Awei di tre. Appena arrivammo sotto l'albero di robinia al centro del piccolo cortile ci sedemmo per terra a mangiare l'anguria. Al tramonto, il sapore rossastro del sole che bruciava gradualmente sparì invece il sapore verdastro della notte gelida gradualmente iniziò a farsi più intenso. La leggera brezza soffiando muoveva i capelli sottili, il sudore sul corpo era già completamente sparito; i bambini, felici e privi di preoccupazioni sembravano essere già pieni di gioia di vivere e non potevano non esprimerla. La prima fu la performance musicale di Awei, era contento, dondolava il corpo sorridendo e da un lato mangiava l'anguria dall'altro si sentiva il "ngam ngam" che faceva mentre masticava, quasi ad assomigliare ad un gatto che stava rubando del cibo.

Questa performance musicale all'improvviso risvegliò la simpatica reazione di Zhuanzhuan che prese la sua poesia e la rese pubblica: "Zhuanzhuan mangia l'anguria, mia sorella Bao mangia l'anguria, Ruanruan mangia l'anguria, Awei mangia l'anguria". A sua volta la poesia stimolò l'interesse matematico di Ruanruan e Awein verso la prosa: tutti e due immediatamente iniziarono a riassumere il significato dei versi della poesia riportando le loro conclusioni: "Quattro persone mangiano quattro pezzi di anguria". Così io facevo solo da giudice, in cuore mio criticavo le loro opere. Pensavo che la performance musicale di Awei fosse stata la più profonda e completa tra tutte in quanto esprimeva al meglio i suoi sentimenti di gioia.

Zhanzhan, di soli cinque anni, tradusse questo sentimento di gioia nelle sue poesie, ma non le recitò tutte sebbene portasse ancora il ritmo e il tempo della melodia avesse rivelato una certa vitalità. Per quanto riguarda la prosa di Ruanruan e Abao, la matematica e l'espressione dei concetti erano ancora più superficiali. Tuttavia, osservando il loro comportamento, non c'era nessuna persona che nel mangiare l'anguria avesse avuto tutto quello spirito; avevano un cuore saggio e rispetto agli adulti vedevano molte più cose nella loro interezza. Al mondo il cuore più forte lo ha solo chi possiede dei bambini, solo questi possono definire al meglio la realtà delle cose nel mondo, vederla nel modo più completo. Il vero cuore, il mio più del loro, è già stato ingannato dalle preoccupazioni mondane. La distruzione non è altro che un disabile per cui provare compassione e infatti non osavo rispondere al saluto dei loro "padri" anche se i padri vanno rispettati.

Ero momentaneamente sotto la finestra sud dell'appartamento per sistemare un tavolino sulla cui superficie, secondo un preciso ordine, erano disposti un foglio a righe, un pennello per scrivere e la pietra per l'inchiostro, la bottiglia per l'inchiostro, l'amido, una tabella, un vassoio da tè e altre cose. Non mi piaceva che altre persone le spostassero arbitrariamente, questo è il vizio a cui sei abituato quando vivi da solo. Io, un adulto, uno con un atteggiamento ordinario, sempre cauto, attento, preciso e raffinato. Per esempio ero molto attento quando strofinavo il bastoncino dell'inchiostro contro la pietra, ero attento nel posare le penne e nel versare il tè perciò l'organizzazione sopra il tavolino ogni giorno era come quella del precedente senza nulla che si fosse rotto o che fosse in disordine. Per questo motivo i muscoli delle mie mani e dei miei piedi non avevano ricevuto una costante attività fisica e sentivo un circospetto senso di inerzia. Tuttavia, i bambini appena si arrampicavano sul tavolino mettevano tutto in disordine, rompevano la composizione e danneggiavano i miei utensili.

Presero la penna stilografica ed iniziarono ad agitarla, cosparsero d'inchiostro il tavolo e di macchie nere il risvolto della giacca e ancora immersero la punta della penna nella bottiglia dell'amido. Si sforzarono di alzare il tappo di rame del pennello per scrivere e con il dorso della mano colpirono e fecero rovesciare la tazzina del tè che cadde e si ruppe in mille pezzi sul pavimento…questo, in quel momento, mi fece perdere la pazienza e non potei evitare di urlare, con forza presi le cose per togliergliele dalle mani anche al punto di pizzicargli la guancia, ma me ne pentii immediatamente. Dopo aver urlato subito continuai a sorridere come facevo sempre e dopo avergli preso le cose gliele restituii, ma raddoppiate; al centro, la mano con la quale pizzicai le guance dei bambini era morbida e così alla fine il pizzico divenne una pacca.

In breve tempo realizzai da solo che avevo chiesto ai bambini di comportarsi esattamente come me, che assurdità! Io, un adulto, dai modi di fare cauti e prudenti e che aveva già sopportato ogni tipo di oppressione della realtà al fine di sentire i muscoli del corpo, oppressioni che furano anche la ragione delle convulsioni. I bambini possedevano ancora un'abilità innata, una vitalità pura e semplice, non sembra la nostra limitatezza un'ingiustizia? La cortesia degli adulti come ad esempio il lasciar passare l'altra persona indietreggiando proprio come gli strumenti di tortura sono tutte offese verso questa abilità innata. Così le persone vivaci gradualmente si paralizzano, è come se le persone disabili chiedessero a chi è in salute di comportarsi nello stesso modo, che assurdità!

Che tipo di relazione c'è tra me ed i miei figli? Non mi ero mai preparato per fare il padre e per questo ho spesso dubbi che non riesco a chiarire e penso anche che sia molto strano. Adesso sono una persona totalmente differente, loro rispetto a me sono più intelligenti, perfettamente in salute, ma sono anche i bambini a cui ho dato la vita. Che strano rapporto è questo! Le persone considerano i figli come una benedizione, sperano che attraverso loro possa continuare ad esistere la propria persona; io in realtà non capisco questa loro convinzione. Penso che i rapporti tra le persone sarebbero più naturali e più razionali da amici. I sentimenti tra sovrano e ministro, tra padri e figli, tra vecchi e giovani e tra moglie e marito quando sono più naturali e razionali non vanno oltre una comune amicizia e perciò questi sentimenti sono in realtà la base di tutti i sentimenti umani. Anche "l'amicizia" è così. Allo stesso modo gli esseri umani sono tutti amici e insieme vanno considerati come bambini. Le persone da adulte si dimenticano dei loro genitori, sanno solo di averli avuti quando erano piccoli; li hanno generati ed essendo frutto dei loro genitori possono renderli eterni.

Di conseguenza non ci sono bambini che apprezzano l'ignoranza della legge naturale, i figli indegni feriscono il proprio destino e da pazzi abbracciano la malignità delle cose; infatti la debolezza della legge naturale risiede nei figli che lei stessa ha generato e cresciuto! Davvero non capisco il loro modo di pensare. Recentemente quattro cose hanno riempito il mio cuore: le divinità del cielo, le stelle, l'arte e i miei figli. Questi piccoli cigni che assomigliano ad un gruppo di bambini sono tra la gente insieme ai miei figli che occupano un posto nel mio cuore insieme alle divinità, alle stelle e all'arte.

5. Vivere nell'ozio

Tutte le persone dicono che condurre una vita tranquilla a casa è una sfortuna, tuttavia a mio modo di vedere penso che sia la cosa più gratificante e soddisfacente. Se l'amministrazione civile statale appena salita al governo stabilisse nuovamente la legge: "Per condurre una vita tranquilla bisogna rimanere tutto il giorno nella propria stanza", anche io allora non vorrei andare a fare il segretario in carica ma preferirei fare il pensionato e rimanere confinato a casa. Nella mia stanza potrei benissimo cercare da solo il piacere, se dovessi vedere la mia camera come un quadro la sistemerei proprio come un pittoresco "display". Per esempio lo studio, che è la postazione del padrone di casa lo farei diventare la stanza più importante e uno dei punti centrali del quadro, deve essere il posto più importante di tutta la residenza.

Il resto a partire dallo studio, poi il tavolino, le sedie, il letto di vimini, la decorazione sul muro, il pendolo fino ad arrivare alla sputacchiera e al cestino di bambo per la carta, ognuno di questi oggetti è considerato dal proprietario come prezioso e decorativo facendo sì che il punto focale di tutta la situazione si concentri nella postazione del proprietario. Anche gli accessori al centro del quadro e quelli sullo sfondo dovevano tutti avere un proprietario che li proteggesse e che li mostrasse a seconda dell'utilizzo. Dopo un'adeguata disposizione, le persone all'interno si sentono tranquille, sono concentrate, felici e gratificate. Questo lo sanno tutti e tutti possono liberamente cercare quella cosa che gli procura piacere. Sebbene ci siano persone che non prestano attenzione alla decorazione della propria stanza, tuttavia entrando in una stanza adeguatamente decorata certamente chiunque si sentirebbe felice e gratificato. Questo dimostra che tutte le persone potranno apprezzare quella che è una creazione passiva e si può dire che è una cosa che tutti possono capire e che porterà loro gioia.

Ero nella mia stanza, misera e povera di dettagli e mi piaceva fare spesso questa cosa ovvero spostare da un posto all'altro alcuni mobili grezzi e nel giro di un mese dovevo rimetterli tutti apposto. Quando non riuscì più spostare neanche di un centimetro la sputacchiera e quando non potei roteare nemmeno di un grado la bacinella da viso allora trovai la disposizione più adatta. Mi sedetti nel posto del proprietario e mi guardai intorno come un monarca che osserva tutto. Sentivo che tutto dipendeva da me, che fossi io a gestire tutto come gli ufficiali presenti a corte e come la stella del nord spinta nel mucchio delle altre stelle. Fu proprio un minuscolo chiodo sul muro che osservato da lontano sembrava stare al posto giusto ad assomigliare ad una persona che stava parlando, per quel che riguarda me avevo sempre una posizione di leadership. Io controllavo questo mondo e mi rivedevo nello spirito del sovrano Nanmian che ricevette la gratificazione e il piacere di alcuni giorni.

C'è stata una volta in cui mi trovavo nella mia stanza e cercavo la felicità nel pendolo, oggetto che si può dire non lo si trova ovunque o quanto meno non si trovano persone che ne costruiscano. Tuttavia, ero solito guardarlo e lo trovavo molto odioso. Mi ero dimenticato di quanto fossero belli da guardare i caratteri latini, il pendolo in camera mia aveva anche numeri vistosi. I numeri, a guardarli mi facevano venire mal di testa…chi è che non voleva fare matematica tutti i giorni!! Allora un giorno, si trattava di un giorno libero in mezzo al mese, lo invitai a scendere dal muro, presi i colori ad olio e sparsi sul quadrante dell'orologio il colore blu e vi disegnai alcune radici verdi dei pioppi e dei salici e ancora usai un foglio di carta duro e nero per ritagliare due cigni con le ali e infine usai la colla per incollarli sulla punta delle lancette. Così facendo divenne proprio un dipinto rotondo di due cigni che volavano in mezzo ai salici e ai pioppi.

Ogni volta alle tre e venti e alle otto e mezza, la struttura del dipinto era perfetta perché i due cigni si trovavano in una posizione leggermente inclinata al centro di tutto il dipinto ed erano anche l'uno dietro l'altro mantenendo l'aspetto bilanciato del quadro. Guardando i cigni nessun numero era facilmente riconoscibile poiché erano in perpendicolare sull'ago della lancetta quando era mezzogiorno, in perpendicolare vero il basso quando erano le sei, a sinistra all'altezza delle nove e a destra all'altezza delle tre. Dividevano proprio la circonferenza in quattro quadranti, era una cosa che si faceva facilmente in un colpo d'occhio. Un quadrante era diviso a sua vola in tre parti uguali con una distanza temporale di cinque minuti, anche se non è molto facile essere precisi la differenza al massimo non superava i due minuti e fintanto che non eravamo nell'osservatorio astronomico, nell'ufficio telegrafico o alla stazione del treno non importava se gli altri a casa sbagliavano di due minuti.

Se i nostri occhi fossero un po' più acuti con l'abitudine di guardare, in verità anche mezzo secondo poteva essere distinto. Adesso questo pendolo è ancora appeso nella mia stanza e sebbene dopo un uso costante non sia più nuovo non mi disgusta più perché appeso al muro è evidente che non sia più un pendolo funzionale e inoltre può fingere di essere un dipinto. Oltre all'aria aperta, quando ero a casa mi piaceva anche paragonare i sentimenti di un giorno alla felicità. Se un giorno fosse come una composizione musicale, il passare di quest'ultimo sarebbe proprio come il solfeggio. Com'è la limpida pioggia della mattina di un giorno qualunque? Come sono i cambiamenti di temperatura? Come sono le circostanze degli avvenimenti della vita umana? Già dall'inizio del primo movimento musicale, il tema dell'intera canzone è stato suonato. Nella vita di un giorno, per esempio gli impegni della routine, gli imprevisti, le fortune e le sfortune che arrivano sono proprio come la scala maggiore che diventa scala minore nel mezzo di una melodia, la nota Do (C) diventa un Fa (F), l'adagio diventa allegro, allora sembra proprio, dall'inizio alla fine, il movimento musicale crescente, ovvero andante, del tono della nota Do.

Così come il clima e la teoria, i giorni di primavera corrispondono a Mendelssohn, i giorni d'estate a Beethoven, quelli d'autunno a Chopin e Shumann, quelli d'inverno a Shubert. Anche questo, chiunque può provarlo ed è una cosa che tutti possono capire. Guardando le persone non importa quale sia il lavoro, l'organizzazione, se sia in una giornata nuvolosa e piovosa, era evidente che quando si organizzano gli affari non si ha certamente il giusto entusiasmo, la felicità e l'energia delle belle giornate. Non importa che tempo ci sia, le persone che come al solito organizzano gli affari sono una macchina non sono certamente persone. Se solo si vedessero gli abitanti del Jiangbei portare in mano il tofu disidratato dal forte profumo dietro le nostre teste per poi venderlo, i giorni autunnali di pioggia che si sono susseguiti nell'ultimo periodo, il suono della voce che diminuisce in modo naturale e silenzioso, non sono tanto distanti dal piccante del tofu disidratato dall'odore pungente del mese prima.

6. La rivelazione ricevuta da un bambino

La sera bevvi tre bicchieri di vino invecchiato, non volevo leggere né volevo dormire, presi Hua Zhan, lo misi sulle mie ginocchia cercando di divertirmi con lui. Così per parlare gli domandai:

"Qual è la cosa che ti piace di più?"

Rivolse la testa verso l'alto e prontamente rispose: "fuggire dalle zone di guerra".

Lo trovai un po' strano perché non era ancora in grado di capire il significato di queste due parole e allora perché sceglierle? Supponendo che ne capisse il significato, non dovrebbero proprio piacergli. Allora cercai un modo per scoprirlo e gli domandai:

"Sai cosa vuol dire fuggire dalle zone di guerra?"

"Siamo proprio noi: tu papà, la mamma, mia sorella Bao, Ruanruan e la domestica. Siamo tutti seduti in macchina per andare a guardare la grande nave a vapore".

Ah! Questo è ciò che intendeva! Tutto ciò che ha visto è solo un aspetto del fuggire via dalle calamità! Questa è davvero una cosa che può piacere!

Un mese fa, quando ancora la città di Shanghai era sotto il comando di Sun Chuanfan[46], la notizia che il comandante generale dell'Armata Rivoluzionaria Nazionale era arrivato a Shanghai si faceva giorno dopo giorno più vicina. Tutte le mattine, molto presto, leggevo una parte di giornale che non ero solito leggere e al quel tempo era certamente la "Nuova rivista di attualità". Un giorno, stavo leggendo le notizie del giorno precedente in attesa del nuovo giornale quando all'improvviso in una zona di Shanghai risuonò il rumore dell'artiglieria. Tutti pietrificati immediatamente ci riunimmo dai vicini, con i più anziani sotto braccio ed i bambini per mano, scappammo via dalle stazioni che si trovavano una in nelle vicinanze del fiume e l'altra nelle vicinanze del porto per andare a nasconderci nei centri di soccorso per donne e bambini che era giusto di fronte. In realtà, nel caso in cui nel centro avesse fatto veramente irruzione il fronte oppure fosse arrivato l'esercito, anche questo posto non sarebbe stato più funzionale. Tuttavia, fu quando Zhang Li perse la ragione, che alcune persone proposero di rifugiarsi nel centro di soccorso ritenendo che fosse un posto sicuro.

[46] Noto come *Signore della guerra di Nanchino* (1885-1935), è stato un generale e politico cinese, signore della guerra e capo della *Lega delle cinque province*.

Il posto era grande, aveva dei giardini in pietra, un piccolo fiume, paviglioni e terrazze, sinuose balaustre, gallerie, alberi fioriti e colombi. I bambini appena entrarono salirono in cima alle colline e vi restarono, felici come se avessero varcato la frontiera. All'improvviso i veicoli militari attraversarono il muro esterno, il suono delle pistole delle autorità di Shanghai e dell'artiglieria più risuonavano, più il suo si avvicinava ed era fitto. Dopo esserci seduti e aver ascoltato, tutti pensammo che anche quella non fosse una zona sicura, non stavamo facendo altro che ingannare noi stessi fin dall'inizio. Coloro che erano fermi nelle loro decisioni furono i primi ad affittare un veicolo e scappare via dagli insediamenti. Ogni gruppo di persone che andava via, scatenava in quelle rimaste dentro ancora una volta il panico. Noi che ci eravamo uniti ai vicini decidemmo di affittare una macchina e trovare rifugio nell'università Huyi Jianyi lungo la riva costeggiata dai pioppi. Subito facemmo aggrappare al corrimano i bambini che erano al centro del giardino, salirono in macchina per poi correre lungo il lato del fiume costeggiato dai pioppi.

Perciò decidemmo di scappare per raggiungere gli studenti dell'università Huyi Juangyi perché, come prima cosa, i vicini conoscevano bene la scuola e secondo perché la scuola era gestita da stranieri e quindi molto più affidabile per quanto riguarda la sicurezza. Il suono delle armi in lontananza gradualmente diminuiva e nel momento in cui non udimmo più nulla la nostra macchina aveva già raggiunto l'università. Ci diedero una stanza in cui pernottare e anche una in cui cucinare. A notte fonda, sedevo sull'argine erboso al lato del fiume Jiang che a sua volta era sull'argine del fiume Huangpu che affiancava la scuola, quando ero a casa i ricordi distanti dell'acqua e delle nuvole mi causavano nostalgia, molti bambini raccoglievano fiori, si distendevano sul prato, facevano a gara per guardare le innumerevoli navi, per guidare un battello e felici valicavano la frontiera.

Il giorno dopo, quando andai a casa a piedi in compagnia di un vicino per verificare la situazione la bandiera del partito Nazionalista sventolava già nella brezza mattutina e le persone avevano un aspetto gioioso come se da quel momento si potesse celebrare la pace. Allora affittammo una macchina per andare ad accogliere i membri delle famiglie in cerca di rifugio e aprendo nuovamente la finestra recuperammo le nostre vite. Da oggi in poi la parola "*tiaonan* 挑难" diventò oggetto di conversazione per la famiglia. Questo è ciò che vuol dire essere un rifugiato. È molto spaventoso, un'esperienza che procura sofferenza e nervosismo! Sebbene non sia morto nessuno, visto che si è trattato solo un falso allarme, ripensandoci successivamente sembrava quasi che tutti quanti fossimo improvvisamente partiti per due giorni.

Ho pensato che se fossi stato un profeta, essendo a conoscenza di questo falso allarme, non avrei avuto nessun interesse a fuggire! Di solito era raro che l'intera famiglia avesse la possibilità di viaggiare così come era raro avere la possibilità di avere la macchina e visitare posti. Quel giorno, non importa l'ora e tantomeno dei soldi, con animo nobile, schietto e gioioso organizzammo questo viaggio di piacere e fu proprio uno dei pochi eventi gioiosi della vita! Solo pochi bambini hanno provato quella gioia! Dopo essere tornati, spesso prendevano le scatole di bambo delle sigarette e le impilavano per fare balaustre, piccoli ponti, macchine, battelli, navi e spesso mi chiedevano cose riguardo queste ultime.

Anche sul muro e sulla porta vi erano spesso vaporetti disegnati con il gesso colorato e apparivano affreschi di navi, chioschi e ponti in pietra. È evidente che fuggire per salvarsi la vita avesse lasciato loro un ricordo felice, indimenticabile. Per questo quella sera quando senza motivo alcuno chiesi a Hua Zhan cos'era la cosa che gli piaceva di più, lui immediatamente rispose "fuggire". Tutto ciò che aveva visto prima era solo uno degli aspetti del fuggire dalla guerra. Non si limitava solo a questo: tutti i soldi che volevamo, di cui ci preoccupavamo e per cui lottavamo a loro apparivano come il simbolo di un bassorilievo di argento; i pedoni che correvano spossati e i lavoratori che lavoravano duramente ai loro occhi sembrava tutto un gioco senza obiettivo, era come recitare. Tutto era costruito e ai loro occhi sembrava un ornamento naturale, una decorazione. Questa sera ho avuto la rivelazione: mio figlio era in grado di rimuovere la rete di casualità delle cose del mondo vedendo la realtà dei fatti di qualunque cosa. Lui è il creatore, può dare vita a tutte le cose. I bambini sono i proprietari dell'arte. Ah, dovrei imparare da loro!

二

I miei due bambini, Abao di otto anni e Ruanruan di sei, girarono lo sgabello rotondo e chiamarono il fratellino di tre anni, Awei, affinché si sedesse lì. Quando alzarono lo sgabello, non so a quale dei due bambini scivolò la mano, questo si capovolse. Awei sbatté violentemente la testa sul pavimento e iniziò a piangere; la balia accorse prontamente. I due piedi dello sgabello erano in piedi di lato ad osservare. La balia domandò: chi ha fatto il cattivo?

Abao disse: "Ruanruan è il cattivo".

Ruanruan disse: "Abao è il cattivo".

Abao disse: "Ruaruan è il cattivo, io sono buono!"

Ruanruan disse: "Abao è il cattivo, io sono buono!"

Abao pianse e disse: "io sono buono!"

Anche Ruanruan pianse e disse: “io sono buono!”

Si alternavano nel dire chi fosse il cattivo e chi il buono. La balia li stava già alzando da terra e vedendoli piangere cercò di fargli fare pace: “Stiamo tutti bene, anche Abao e Ruanruan stanno bene, ma lo sgabello no! Sentendo queste parole i bambini guardarono lo sgabello capovolto sul pavimento, con il dorso di entrambe le mani si strofinarono gli occhi e andarono via. I bambini sono veramente sciocchi, dicendo in tutta onestà “io sono buono” non sono in grado di negare con modestia. Per questo gli adulti li chiamano “bambini ignoranti o ingenui” perché certamente comprendono il modo in cui negare con cortesia: in cuor suo Mingming pensava ovviamente di essere buono e che gli altri fossero cattivi, ma nel momento in cui parlava si esprimeva senza fare distinzioni oppure cambiava idea facendo sì che tutti vedessero la sua ingenuità o che gli altri lo capissero da sé. Di conseguenza la modestia, l’intelligenza e la gentilezza fanno tutte parte della mia reputazione.

Parlando onestamente, tutti gli adulti dicono di essere buoni, ma loro hanno capito come negare con modestia, non come i bambini che non hanno filtri quando parlano. Il modo di negare con modestia è il più ingegnoso, non importa se non dici “io sono buono”, al contrario, devi dire intenzionalmente che non lo sei. Mingming stava rimproverando l’imperatore dicendo: “Deve essere chiamato ministro sebbene questo sia sciocco”. Mingming spiegava personalmente ciò che aveva studiato, discuteva di giustizia, reprimeva il male, ammoniva gli ignoranti ed i testardi definendosi in apparenza “incapace”, “non saggio” oppure “sciocco”. Con l’abitudine, la parola “sciocco” inaspettatamente fu comunemente usata come pronome di prima persona, quindi al posto di “Wo” tutti usavano “Yu”. Era comunemente usata nella giustizia autosufficiente e nel linguaggio di coloro che insultavano gli altri nella corrispondenza, ma anche per chiamare sé stessi “sciocco” e chiamare “amici” coloro che offendevano. Questa contraddizione formalmente sembra divertente ma a livello di significato si può supporre che non sia vera e che sia anche pericolosa.

“Divertente”, “falso”, “pericoloso”, rispetto a come gli adulti chiamano i bambini ovvero “ignoranti”, “ingenui”, queste parole sono molto più offensive. Per quel che riguarda il concetto di “se stessi”, inizialmente tutti vi attribuivano molto importanza. In origine tutti desideravano vivere per sé stessi e vivere bene. Oggi Abao e Ruanruan hanno portato Anan su uno sgabello che si è capovolto facendolo cadere e far male; chi è il buono e chi il cattivo? Non importa come sia la storia, tutti hanno mostrato le proprie qualità migliori, attraverso la pura sincerità e onestà. Da sempre ho pensato che i bambini fossero “confusi”. Oggi assistendo a questa scena, all’improvviso ho preso coscienza della nostra confusione. Ripensandoci i bambini spesso sono onesti, “parlano con soddisfazione”, per noi invece è difficile che non ci sia un giorno in cui non commettiamo l’immoralità di dire “parole che possano offendere”. Oh! All’inizio anche noi eravamo come loro, chi ci ha fatto diventare così?

7. Avvenimenti di una sera a Tokio

Una sera mi trovavo a Tokio e mi capitò una cosuccia da nulla, tuttavia questa cosa mi torna spesso in mente e mi fa sperare. Una notte d'estate, al primo tramonto, ci trovammo insieme agli altri quarantacinque condomini "dell'alloggio provvisorio" in cui stavamo per fare una passeggiata fino a Jinbocho. Le notti estive di Tokio erano piacevolmente fresche. Tutti fuori erano gioiosi, coloro che avevano indosso un kimono avevano le maniche che svolazzavano al vento, passeggiavano avanti e indietro molto tranquillamente. Da un lato chiacchieravamo e dall'altro passeggiavamo, arrivati all'incrocio, all'improvviso, dalla strada parallela sbucò un'anziana signora con la gobba. Stringeva tra le mani un oggetto grande, sembrava stesse per posarlo per terra sul tappeto oppure sul ripiano della finestra, fu proprio così che sbucò fuori dalla strada principale. Percorremmo insieme la strada e poiché camminava lentamente rimase dietro di noi.

Camminavo davanti a tutti quando all'improvviso dietro di me iniziai a sentire un accento che era diverso dal suono del giapponese ma non capivo chiaramente il significato. Quando mi voltai a guardare, dove prima c'era la vecchia signora ora alla fine della fila c'era un signore che stava dicendo qualcosa. Vidi quest'ultimo lanciare un'occhiata verso l'anziana donna e nell'attimo in cui si girò mostrò un brillante dente d'oro, da un lato scosse la testa dall'altro ridendo disse: "Ivada, ivada! (mi dispiace, mi dispiace!)". Sembrava volesse fuggire dopo ciò che aveva detto. Tutti quelli che erano davanti a lui si strinsero e lui spinto da questi ultimi arrivò fino a dove ero io, davanti a tutti e mi superò con pochi passi. In poco tempo sembrava avesse già raggiunto una zona sicura. Tutti quanti piano piano tornarono a muoversi frettolosamente come prima e proprio in quel momento capii cosa era successo.

Prima l'anziana donna stava parlando con questo signore. Visto che spostare quell'oggetto enorme comportava un grande sforzo fisico pensò che tra di noi qualcuno l'avrebbe potuta aiutare e così disse: "Qualcuno tra di voi potrebbe spostarlo al posto mio?". Poiché quel signore camminava con un fare rilassato e gioioso non volle spostare quell'oggetto pesante al posto dell'anziana donna e per questo le rispose due volte "mi dispiace". Tuttavia, dopo averle risposto in questo modo le passeggiò di fianco e vedendola soffrire provò nuovamente dispiacere e per questo avanzò correndo, quasi volesse evitarla assicurandosi che l'anziana donna, sofferente, non fosse più davanti ai suoi occhi. Quando scoprii le ragioni di quanto successo ci eravamo già allontanati più di tre metri da quest'ultima, il suo volto non si vedeva più chiaramente e non si sentiva nemmeno più la sua voce. Ma la nostra andatura era ancora serrata, non era così calma e rilassata come quando eravamo usciti dalla città. Sebbene nessuno parlasse tutti camminavano nello stesso modo ed era evidente che tutti avevano capito quanto accaduto.

Ogni volta che mi torna in mente questo fatto, penso sempre che abbia un qualche significato. Non ho mai saputo chi fosse quell'uomo che per strada rispose in modo così rude a quella richiesta. Il tono di quell'anziana donna sembrava un tono da usare a casa o a scuola, non si poteva di certo sentire per strada. Un tono di voce di questo tipo è quello che usano le persone che hanno profondi ed intimi rapporti con piccoli gruppi, non é adatto ad essere utilizzato tra quelli chiamati con l'appellativo di "stranieri" all'interno di grandi organizzazioni del "mondo e della società". Quell'anziana donna ha commesso un errore nel considerare gli stranieri come persone di famiglia. Quanto accaduto è stato assurdo. Anche se lo avessi immaginato, se tutto fosse stato come sperava questa anziana donna allora ci sarebbe stato un mondo come questo: il mondo sarebbe stato come una famiglia, le persone come una comunità, ci sarebbe amore e aiuto reciproco e tutti sarebbero felici della propria vita; in quel momento gli stranieri sarebbero diventati persone di famiglia e il comportamento di questa anziana donna non sarebbe stato scortese. Che mondo pieno di speranze che è questo!

8. Cognome

Il mio cognome è Feng. Questo cognome, secondo tutti quelli che conosco è un ottimo cognome perché è corto. Nella baia Shimen del mio paese natale c'è solo la mia famiglia con questo cognome, se si esce dal paese si sentono ancora meno persone con il mio stesso cognome. Per questo motivo gli altri dopo avermi chiesto il cognome, rispondono dicendo "raro!". Avendomi dato questo cognome da piccolo avevo una grande considerazione di me stesso. Tuttavia, il cognome Feng non era proprio da considerare raro anche perché nella baia di Shimen c'era solo la mia famiglia ad averlo e anche tra i candidati che hanno superato gli esami imperiali della provincia c'era solo mio padre. Nella baia di Shimen tutti sembrano considerare il cognome Feng come il cognome di un candidato che ha superato gli esami imperiali della provincia, e i candidati agli esami imperiali inevitabilmente hanno il cognome Feng.

Mi ricordo che quando ero ancora un neonato, l'impiegato di mio padre, Zhu Laowu, mi prese in braccio e andammo a vedere uno spettacolo, mentre tornavamo per strada mi disse: "Nella baia di Shimen non c'è un secondo uomo nobile, solo nella famiglia Feng c'è, quando sarai grande anche tu sarai nobile, il nobile Feng! Annullati gli esami imperiali, mio padre morì. Quando avevo dieci anni, una sera Huang Banxian che faceva lavoretti stagionali disse a mia sorella maggiore: "Nel negozio che vende riso alla fine del nuove ponte vi è un ampio ufficio, non si sa che tipo di posto sia". Mia sorella e mia mamma trovarono la cosa molto strana, la sera stessa Huang Banxian gli chiese se il loro cognome fosse veramente Feng, da dove venissero, se vi fosse una seconda famiglia con il cognome Feng e se non fossero degli impostori. Huang Banxian una volta tornato disse: "Avete

davvero il cognome Feng, il Feng di Yangju Xufeng; si dica sia l'uomo che costruisce i ponti inclinati. Mia sorella maggiore tenendo in bocca una pipa disse: "Ma davvero?", ma non continuò ad indagare.

Successivamente viaggiai e andai ad Hangzhou, a Shanghai, a Tokio, e tra gli amici c'era nessuno che avesse il mio stesso cognome, ero l'unico. Nonostante ciò, senza preoccuparmene mi sono sempre comportato come quel tipo di persona che ha una grande opinione di sé stesso, non ho mai fatto la minima distinzione del cognome Feng e fino ad ora ancora non ho mai trascorso il mio tempo con coloro che hanno il mio stesso cognome ma non sono i veri Feng. Sebbene anche i candidati vincitori agli esami imperiali fossero inoffensivi, inaspettatamente a causa dell'eccentricità di questo cognome più e più volte crearono problemi. Iniziarono a domandare: "Qual è il suo cognome? e io rispondevo: "Il mio cognome è Feng. Tutti dovevano sempre discutere oppure fraintendevano. In hotel, persino la polizia che faceva la ronda di notte all'entrata della città dubitò che li avessi imbrogliati, al punto di dire: "Non esiste questo cognome!".

Recentemente sulla nave Ningshao un uomo d'affari di una banca privata mi insegnò un semplice modo di dire, mi ero intrufolato nella cabina dei passeggeri e dentro c'era lui. Come al solito mi chiese: "Qual è il suo cognome?" e io risposi: "Feng, il Feng dell'imperatore Xianfeng". Quasi tutte le epoche sono molto distanti tra loro e nel momento in cui glielo spiegai non gli venne in mente chi fosse l'imperatore Xianfeng e rammaricato non capì. Misi il dito in un punto vuoto del palmo della mano e continuai dicendo: "Il Feng di Wugufengdeng". Questo chengyu non era usato in banca né lui lo aveva mai sentito. Ancora una volta rammaricato non capì, così presi una penna e sopra una sigaretta scrissi il carattere "Feng" e glielo mostrai, subito capì e sembrò dire: "Ah!" giusto, giusto, il Feng di Huifeng Yinhang!". Ah è vero! Il Feng di Huifeng Yinhang è in realtà molto più in voga rispetto a quello dell'imperatore Xianfeng ed è più di uso comune rispetto al chengyu Wugufengdeng! In seguito quando altre persone mi chiesero quale fosse il mio cognome risposi proprio in questo modo.

9. Ricordi d'infanzia

Tra i miei ricordi d'infanzia ci sono tre cose che non potrò mai dimenticare. La prima è allevare bachi da seta. All'epoca avevo cinque anni e mia nonna era alle prese con le faccende quotidiane, era una persona espansiva e gioiosa. Non solo non era disposta a riposarsi durante le festività, è così quando allevi bachi da seta, ma ogni anno richiedevano una grande organizzazione. Crescendo ho scoperto che i bachi da seta della nonna non erano proprio indicati se si cerca un profitto, nei periodi dell'anno in cui il loro prezzo è altro devi spendere molto per allevarli; questa tarda primavera le sarebbe piaciuto mostrare i bachi poiché ogni anno richiedevano una grande organizzazione. La cosa che più mi piaceva era quando i bachi da seta cadevano per terra e si sparpagliavano ovunque.

A quel tempo il pavimento delle tre ampie sale da pranzo era un insieme di bachi da seta e sul pavimento erano anche sostenute in lungo e in largo delle passerelle che avevano la funzione di passaggio e di nutrire gli animali con le foglie. Mentre lo zio Jiang Wu raccoglieva le foglie sul pavimento io invece andavo con le mie sorelle a mangiare le more che in quel periodo erano viola e dolci, molto più buone da mangiare rispetto ai lici. Mangiato a sazietà, prendevamo anche una grande foglia da usare come ciotola per le more e tornavamo dallo zio Jiang Wu.

Lo zio dava da mangiare ai bachi da seta e io allora mi incamminavo verso la passerella e spesso per giocare inciampavo sul pavimento schiacciando e uccidendo i piccoli bruchi mentre la nonna urlava a mio zio di prendermi in braccio così che non potessi più camminare. Anche se le passerelle che riempivano la stanza assomigliavano ad una scacchiera erano molto basse e non avevo per nulla paura di camminarci, era davvero molto intrigante. Questo è davvero un raro piacere che capita una volta l'anno! Per questo motivo sebbene mio zio me lo avesse proibito, ogni giorno dovevo andare a camminare sulle passerelle.

Dopo che i bachi erano tornati su in collina, tutta la famiglia li proteggeva silenziosamente e a noi bambini non era permesso fare rumore per questo, anche se per poco tempo, mi ero sentito oppresso. Passati alcuni giorni si raccoglieva il bozzolo e si feceva la seta, anche l'aria che inizialmente era fresca si feceva più densa. Ogni anno, come sempre, chiesi alla zia di fare la seta. Lo zio Jian Wu ogni giorno comprava nespole e morbidi dolcetti da dare ai bozzoli, tutti insieme facevano la seta e quelli che accendevano il fuoco li mangiavano. Tutti pensavano che questo fosse un momento difficile, ma c'era ancora speranza e quindi bisognava godere di queste piccole gioie e per questo tutti prendevano il cibo senza molta educazione. Anche io ogni giorno senza farmi molti scrupoli mangiavo grandi quantità di nespole e soffici dolcetti, anche questo era un piacere.

La zia Qi quando si riposava reggeva tra le mani un imbuto con dell'acqua e allungava la mano sinistra affinché potessi vederla e mi diceva: "Quando si fa la seta, è assolutamente vietato avvicinarsi alla parte posteriore del veicolo", quando era piccola non aveva fatto attenzione e le sue dita erano finite in mezzo all'asse rotante della macchina per fare la seta, e aggiungeva: "Piccolo tesoro non puoi avvicinarti al retro della macchina, siedi semplicemente accanto a me e mangia le more e i dolcetti". C'era anche la crisalide del baco che si formava facendo la seta e dicevo alla mamma di friggerla un pochino perché era davvero buona da mangiare! Tuttavia, non avevo mai mangiato la crisalide di un baco da seta perchè mio padre e tutte le mie sorelle non volevano mangiarla. Ciò che mi rendeva felice era solo l'atmosfera speciale che in quel periodo c'era a casa mia. Ogni giorno andavo a pulire la finestra della sala principale, la lunga piattaforma, i lunghi tavoli e le sedie,

sovrapponevo tutto così che diventassero un'insolita macchina per la seta, una cisterna e una tinozza; inoltre potevo mangiare in continuazione e pubblicamente gli snack.

Dopo aver finito di lavorare la seta lo zio Jiang Wu canticchiava: "Voglio mangiare i lici, ritornate l'anno prossimo bachi", poi puliva la macchina e recuperava tutti gli attrezzi. Sentivo un senso di solitudine, tuttavia per quel che riguardava i recenti cambiamenti, al contrario delle aspettative pensavo fosse qualcosa di nuovo e interessante. Adesso che ricordo questa cosa dell'infazia, ne rimasi molto affascinato! La nonna, lo zio Jiang Wu, la zia Qi insieme a tutte le mie sorelle sembravano essere i personaggi di una favola. Dal mio punto di vista, il protagonista principale di questa commedia ero proprio io. Ma che delizioso ricordo!

Ora che ci penso attentamente, il tema di questa commedia non era adatto: allevare bachi per produrre seta come mezzo di sostentamento era una fortuna, ma per la propria salute era come uccidere centinaia di migliaia di persone! Nel "Xiqing sanji" ci sono due versi poetici dei divini immortali: "È facile cucire per sé stessi una camicia di seta ricavata dalle radici di loto, è difficile perdonare il baco da seta allevato in primavera". Come può l'umanità aver inventato la macchina per fare la seta e perdonare la vita terrena del baco! Quando avevo sette anni mia nonna morì e la mia famiglia non allevò più bachi da seta. Presto mio padre, i miei fratelli e le mie sorelle morirono, la situazione finanziaria della famiglia collassò e anche i momenti felici della mia infanzia passarono. Di conseguenza, questo ricordo da un lato fece sì che ne rimanessi affascinato per sempre, dall'altro mi umiliò per sempre.

二

La seconda cosa che non posso dimenticare, è mio padre che ammira la luna piena durante la festa di metà autunno e la cosa più bella quando ammiri la luna è proprio quella di mangiare i granchi. Dopo essere rientrato tra coloro che avevano fallito l'esame imperiale a casa non aveva nulla da fare, ogni giorno beveva vino e leggeva libri. Non voleva mangiare carne di pecora, di mucca e di maiale, ma gli piacevano i crostacei, in particolare i granchi. Da luglio o agosto fino all'inverno mio padre era solito bere del vino e a tarda notte mangiare regolarmente un granchio e una ciotola calda di tofu disidratato che aveva comprato nel negozio accanto. Beveva il vino sempre al tramonto. Sul tavolo c'erano una lampada al kerosene, una caraffa di vino di argilla, una teiera con un coperchio di argilla ripiena di caldo tofu disidratato, una vaporiera, un libro e all'angolo del tavolo un vecchio gatto seduto in modo composto. Questo era impresso molto bene nella mia mente e ancora oggi potevo ricordarlo chiaramente, se guardavo di lato a volte mio padre mi dava la zampa di un granchio o metà pezzo di tofu.

A me piaceva la zampa del granchio. Il sapore del granchio era davvero molto squisito e a noi fratelli e sorelle piaceva mangiarlo ed era il motivo per cui piaceva anche a papà. Solo mia mamma la pensava diversamente da noi, a lei piaceva mangiare la carne e non le piaceva e non poteva neanche mangiare i granchi perché quando li mangiava spesso si pungeva con le chele e le usciva il sangue; inoltre sceglieva sempre quello più sporco e così il papà spesso la chiamava dilettante e diceva: "Mangiare il granchio è una cosa raffinata, con l'esperienza potrai capire come si mangia".

Prima si rompe la zampa e dopo si apre il granchio…in questo modo la carne presente all'interno del pugno, sopra la zampa (che è anche il punto cruciale) può essere mangiata senza sporcarsi e la carne nell'addome può essere asportata…la zampa del granchio può fungere da uncino con il quale tirare via la carne dall'osso…l'osso del granchio può essere messo insieme così da formare una bellissima farfalla". Papà era un esperto nel mangiare il granchio, lo mangiava sempre senza sporcarsi. Per questo motivo la mamma diceva: "La conchiglia del granchio mangiata dal maestro, era il vero granchio".

Il deposito dei granchi era proprio il vaso all'angolo del piccolo cortile e normalmente ne allevavamo una decina. Quando arrivava la settima notte del settimo mese lunare, da metà luglio fino a metà dell'autunno, durante la festa del Doppio Nove e altre festività il vaso era pieno di granchi che tutti dovevamo mangiare e ogni persona doveva mangiare un granchio grande oppure uno diviso a metà. Soprattutto il giorno della festa di metà autunno il desiderio di mangiare granchi era ancora più intenso. Al crepuscolo spostai il tavolo sotto il fascio lunare e andammo a mangiare. Era una notte tranquilla e silenziosa e sotto la luna c'eravamo solo noi della famiglia, entravamo perfettamente nel tavolo, in più c'era solo Hong Ying, spedito in missione che sedeva accanto a noi.

Tutti parlavano, scherzavano e guardavano la luna, papà e le mie sorelle la guardarono fino a quando la luce della luna non calò io invece andai a dormire a metà della serata, non ero in disparte, eravamo solo sparpagliati. Questo era il motivo per cui mio padre era solito mangiare i granchi e la considerava una cosa importante e rituale. Perciò questa cena non era solo per la festa di metà autunno ma era anche per le notti al chiaro di luna della stagione dei granchi, la organizzavamo anche più volte senza nessuna particolare ragione. Quando non era in occasione di una festività ne mangiavamo in piccole quantità, a volte due persone mangiavano un granchio in due. Tutti imparavamo da papà che puliva il granchio in modo meticoloso. Tolta la carne non era possibile mangiarla subito perché era dentro la testa, una volta pulito il granchio si metteva un po' di zenzero, si mischiava e lo si mangia con il riso per questo non vi erano altre pietanze.

Poiché ciò che mangiava il papà era molto economico anche se diceva che il granchio era saporito, quando mangiava lo mischiava con dell'altro cibo che era insapore. Anche noi insegnavamo a lui,

dividevamo la polpa del granchio che si dimenava ancora utilizzando due ciotole che avevano ancora riso in abbondanza, allora ricevevamo gli apprezzamenti di papà e potevamo anche mangiare il resto della carne e per questo eravamo tutti incoraggiati a risparmiare. Ripensando adesso a quei momenti la polpa di metà granchio superava per gusto due ottimi piatti, quel sapore era davvero ottimo! Dopo che mio padre morì non ho più sentito questo tipo di sapore. Ora che faccio da solo il padre e in più sono vegetariano ovviamente non sentirò più questo sapore. Oh! Le gioie dell'infanzia, come mi avevano affascinato! Ma il soggetto di questa commedia era ancora il crudele assassinio di vite! Per questo da un lato questo ricordo mi affascinò per sempre dall'altro ancora una volta mi fece pentire per sempre.

三

La terza cosa che non posso dimenticare è l'amicizia con il piccolo Wang del vicino negozio di tofu, il cuore di questa amicizia si trovava nella pesca. È una cosa che risale a quando avevo dodici anni, il piccolo Wang del vicino negozio di tofu a quel tempo era il mio eroe. Mi aveva detto che era figlio unico e che i genitori lo avevano avuto in tarda età, sua madre e sua nonna lo chiamavano il "Da Bo" dell'ufficiale Zhong. Tutti lo amavano molto, gli davano molti giochi e anche molti soldi, per questo era adatto nel ruolo di eroe tra i miei compagni e anche gli altri bambini lo rispettavano come se fosse un capo e accettavano i suoi incitamenti. Tuttavia, particolarmente protettivo nei miei confronti. Quando chiesi a mia madre la ragione di tale atteggiamento, lei mi disse: "Il papà si prende cura dell'ufficiale Zhong della sua famiglia e per questo lui gli ha detto di prendersi cura di te".

Io non capivo questa motivazione. Poi sentii dire agli adulti che il piccolo Wang non era stato concepito in tarda età dai sui genitori, che i membri della sua famiglia picchiarono l'ufficiale Zhong e allontanarono la preziosa ragazza (che era la mamma di Wang) e che l'ufficiale Zhong si nascondeva a casa nostra. Capitò una volta che Wang mi colpì inavvertitamente la gamba con arco e frecce, piansi e sua nonna rimproverandolo gli disse: "Tesoro! Non devi farlo! Lui è il figlio del padrone e la nostra famiglia fa affidamento su di lui!". Non capii a cosa si riferisse, le sue parole mi fecero pensare che in qualche modo la famiglia di Wang era in qualche guaio e che mio padre li aveva aiutati per questo la sua famiglia gli aveva ordinato di prendersi cura di me.

All'inizio non sapevo pescare, mi ha insegnato Wang. Disse a suo zio di comprare due canne da pesca, una per me e l'altra per lui. Dal secchio del riso andò a prendere molti insetti, li mise a mollo in un vaso pieno di acqua e mi ordinò di andare sul ponte di legno a pescare. Lui mi insegnava e io guardavo. Prima prese un insetto, face entrare l'amo nella coda fin sulla testa, poi lo mise in acqua e diceva: "Fallo prima girare in aria e poi devi subito spingere in questo modo l'amo infilzerà la

mandibola del pesce dopodiché non potrà scappare". Seguiti i suoi insegnamenti, come previsto il primo giorno pescai dieci tonni e naturalmente lui mi aiutò a pescarli tutti.

Il secondo giorno, portò un secchio di mosche morte e mi invitò nuovamente a pescare. Lungo il cammino mi disse: "Non devono necessariamente essere insetti del riso, usare le mosche e le cicale per pescare è ancora meglio. Ai pesci piace mangiare le mosche!". Quel giorno pescammo un piccolo secchio con ogni di tipo di pesce. Quando tornammo a casa, portò il secchio in casa mia dicendo che lui non lo voleva allora mia mamma disse a Hong Ying di friggerlo così che lo mangiassi a cena. Da allora mi innamorai della pesca. Non doveva necessariamente accompagnarmi Wang andavo a pescare anche da solo, mi aveva anche insegnato come fare a trovare i lombrichi per pescare. Il pesce pescato non solo era sufficiente per la sua cena, ma poteva darlo alle persone che lavoravano al negozio oppure farlo mangiare al gatto. Mi ricordo che quel giorno il mio entusiasmo verso la pesca non solo nasceva dal desiderio di divertirmi ma anche per una questione di utilità. Ci furono tre o quattro estati in cui il mio entusiasmo fece risparmiare alla mamma non pochi soldi per la verdura.

Diventato più grande iniziai la scuola nel suo villaggio e non ebbi più il tempo di pescare. Ma nei libri spesso leggevo testi che declamavano la pesca e allora sapevo che questa in origine nella letteratura era una cosa molto raffinata. Successivamente seppi che c'erano dei cosiddetti "posti per pescare" molto conosciuti e non erano altro che le città delle persone che li descrivevano. Ero agitato e per questo mi lamentavo e pensavo: "Pescare è veramente una cosa raffinata, la mia città natale è sicuramente un posto dove pescare, un paese che si piò portare nel cuore". Ma ripensandoci adesso, sfortunatamente anche questo è un crudele assassinio di vite! Il modo in cui Wang si prendeva cura di me consisteva nel dirmi di uccidere gli insetti del riso, di uccidere mosche per catturare molti pesci. Il cosiddetto "vecchio pescatore dalla pelliccia di pecora" è proprio colui che indossa una pelliccia di pecora, colui che cattura i pesci; il cosiddetto "posto in cui si pesca" è proprio quel posto in cui a volte si pesca e a pensarci dovrebbe far rabbrividire le persone.

C'è ancora qualcosa di raffinato e romantico in tutto questo? A prescindere da che cosa si tratta comunque di "uccidere", è sempre meglio non entrare nel dettaglio. Ho fiducia in coloro che mangiano la carne o il pesce, sono tutte persone che ingannano sé stesse. Se i nostri occhi vedessero un macellaio certamente non sarebbero in grado di ingoiare neanche un pezzetto di carne. L'incidente del Trenta maggio scatenò l'indignazione di numerose persone, al contrario, uccidere bachi, granchi e pesci può avere il gioioso sostegno delle persone; è possibile che le persone pensino che la vita di questi animali abbia così poco valore? I miei tempi d'oro furono brevi e ci sono solo tre cose che posso conservare nella memoria, sfortunatamente tutte cercano il piacere nell'uccidere e mi fanno pentire per sempre.

10. Il diario di Hua Zhan

Zheng Deling, che abitava accanto a noi nel numero ventitré era davvero brava! Oggi mamma mi ha preso in braccio fino all'entrata e guardavo Zheng Deling mentre era in groppa ad un cavallo di bambù sul cemento. Mi sorrise, ed era chiaro che questo sorriso aveva come significato quello di chiamarmi e dirmi di andare insieme a lei sul cavallo. Subito ricambiai il sorriso facendole capire che desideravo veramente andarci allora scesi dalle braccia della mamma e andammo insieme sul cavallo. Noi due insieme cavalcavamo il cavallo di bambù, quando volevo girare anche lei era d'accordo, volevo andare un po' più avanti e anche lei era d'accordo, lei diceva di far mangiare l'erba al cavallo e anche io ero contento, disse di legare il cavallo alla pianta di Ilex e pensavo che avesse ragione.

Eravamo davvero amici! Proprio nel momento in cui mi stavo divertendo di più la mamma mi prese la mano dicendomi di andare a mangiare. Io dissi: "Non sono felice", la mamma rispose: "Anche Zheng Deling deve mangiare!". Come previsto il fratello maggiore di Zheng Deling la chiamò: "Deling!" e anche lui la prese per mano per andare via. Io dovevo entrare con la mamma, nel momento in cui varcammo le rispettive porte d'ingresso Zheng Deling si girò verso di me per guardarmi e lo stesso feci io verso di lei, ma nei rispettivi ingressi ci perdemmo di vista. In realtà non ero nel mood di mangiare e sapevo per certo che anche lei non lo era. Tuttavia, come potevo sapere che nel momento in cui ci stavamo separando lei non stava salutando me e per di più che non fosse felice? Eravamo insieme, era talmente fantastico che non riuscivo ad esprimerlo a parole. Perché mai dovevamo mangiare di fretta? Anche se dovevo mangiare, cercavo di farlo il più possibile nel tempo libero.

In realtà pensavo che noi sembravamo quel tipo di amici che durante il giorno mangiano insieme e dormono insieme, meglio di così? Perché si dovrebbero separare due famiglie? Anche se ci separassero comunque mio padre ed il padre di Zheng Deling erano in buoni rapporti e mia mamma spesso parlava e scherzava con la sua. Gli adulti formavano un gruppo, noi piccoli ne formavamo un altro, non poteva essere meglio di così. Non so chi abbia deciso la suddivisione di questa casa, è davvero irragionevole. Presumo che siano sempre i grandi a pensarci. L'irrazionalità delle persone adulte, negli ultimi anni, ho avuto modo di provarla spesso e non si limita solo a questo: un giorno mio padre ed io andammo nell'azienda Xian Shi, guardai le numerose macchinine sul pavimento e le piccole biciclette adatte ai bambini. Mio padre certamente non era disposto a prenderne una e portarla a casa lasciando che questa occupasse un posto là.

Quando tornammo guardai le numerose macchine posteggiate al lato della strada e volevo sedermi, ma mio padre sicuramente non me lo avrebbe permesso perché le macchine avrebbero continuato ad occupare un posto. Un'altra volta invece la domestica mi prese in braccio per portarmi fuori in strada,

c'era una vecchia signoria che portava in spalla un cestino con molti fiori, suonava un flauto di bambù e in mano portava un mazzo di fiori; mi guardò e mi passò il mazzo che aveva tra le mani, naturalmente la domestica non lo voleva e così di tutta fretta mi prese e mi portò via. All'inizio questo cestino di fiori voleva essere un gioco per bambini e la vecchia signora ovviamente mostrò di volerli dare a me allora perché la domestica mi disse che non potevo prenderli? Anche la domestica era irragionevole e questa idea generale gliel'aveva inculcata mio padre.

A me piaceva molto Zheng Deling. In piedi sul pavimento eravamo della stessa altezza, camminavamo alla stessa velocità, mentalità, interessi ed aspirazioni concordavano perfettamente. Mia sorella maggiore Bao e il fratello di Zheng Deling a volte si comportavano in modo razionale, ma quando li guardavo non venivano da me. Probabilmente era perché sono adulti o quantomeno erano vicini all'esserlo e per questo anche il loro comportamento era un po' simile all'irrazionalità delle persone adulte. Mia sorella maggiore Bao spesso voleva chiamarmi "idiota". Io dicevo a mio padre, se non piove permetti a Zhen Deling di uscire e allora mia sorella Bao mi indicava e diceva: "Zhanzhan è un idiota! Come mai ti chiamo "idiota?" Perché non vieni mai a giocare con me e prendi lo zaino per andare fino a scuola, come fai a non essere un idiota? Papà è seduto tutto il giorno davanti al tavolo a riempire ogni singolo spazio delle caselle dell'articolo, come fa a non essere un idiota? Piove e non posso andare fuori a giocare, non è spiacevole? Vorrei che non piovesse, è esattamente una richiesta ragionevole e razionale.

Ogni sera sento te che chiedi al papà di accendere la lampada elettrica, lui lo fa per te e tutta la stanza si illumina; adesso anche io voglio che papà dica al cielo di smettere di piovere e il cielo lo fa. Come fanno a non essere rigeneranti le giornate soleggiate? Tu puoi dirmi che sono "un idiota?". Sebbene il fratello maggiore di Zheng Deling non mi abbia mai detto niente, tuttavia io lo detestavo. Quando giocavamo insieme con un'espressione seria sul viso diceva a Zheng Deling: "Porta i tuoi piedi scalzi a casa di qualcun altro, che vergogna! Continuava dicendo: "Mangi il pane altrui, che vergogna!" e immediatamente la spingeva per farla andare via. "Che vergogna" è una frase che gli adulti sono soliti dire e spesso non hanno paura di risultare scortesi, si siedono composti sulla sedia, fanno un cenno con il capo, e dicono frasi noiose del tipo "La prego, mi scusi, che vergogna". Tutti loro sembrano comportarsi un po' come adulti! Ah, io conosco ben poco me stesso! Sono molto solo! Mia madre dice spesso che "posso piangere", ma allora perché non piango?

二

Oggi ho assistito ad una strana situazione: dopo aver mangiato del porridge dolce, quando la mamma mi ha portato nella sala da pranzo ho visto mio padre che aveva sul corpo un grande pezzo di stoffa bianca e sulla sedia, rivolta verso l'esterno, era seduto con aria desolata uno straniero dal viso

butterato con indosso una lunga vestaglia nera; questi prese un piccolo coltello luminoso e inaspettatamente con forza recise la parte posteriore del collo di mio padre. Ayo! Questa sì che era una situazione strana! Il comportamento delle persone adulte più lo osservavo e più lo trovavo davvero strano! Come poteva mio padre essere disposto ad essere ferito da questo straniero dal viso butterato? Non era doloroso?

Fu ancora più strano quando la mamma mi portò nella sala da pranzo, vide chiaramente la situazione spaventosa, tuttavia non ci prestò molta attenzione, come se non avesse visto niente. Mia sorella Bao entrò dal cortile con lo zaino sottobraccio e pensai che dopo aver visto la scena sicuramente avrebbe pianto. Nessuno sapeva che avrebbe solo urlato "papà" e che appena vista la terribile faccia butterata totalmente noncurante sarebbe andata in stanza ad appendere lo zaino. L'altro ieri mio padre si era tagliato da solo un dito, per quale motivo non chiamò la mamma e andò immediatamente a prendere del cotone e delle garze? Oggi quell'essere butterato ha serrato i denti e ha tagliato la testa di papà, come hanno fatto la mamma e mia sorella Bao a rimanere del tutto indifferenti? Davvero non capisco. È odioso quell'essere butterato. Sull' orecchio aveva anche una sigaretta come faceva mio padre con la matita. Lui certamente non era una persona da matita, era sicuramente una cattiva persona.

Poi mio padre alzò gli occhi e mi disse: "Hua Zhan, anche tu ti sei rasato, o no? Dopo che mio padre urlò, quell'essere alzò la testa, guardò verso di me e mostrò un luminoso dente d'oro. Non capì il significato delle parole del papà ed ero veramente spaventato. Non riuscì a rimanere aggrappato al collo della mamma e mi misi a piangere allora mamma, papà e quell'essere dissero qualcosa ma non riuscì a sentire chiaramente e non capii. Riuscii solo a sentire "radersi la testa", ma non ne capii il significato. Piansi così la mamma mi strinse e dal cortile si diresse verso la porta esterna, quando raggiunse la porta diedi un'occhiata verso l'interno e dalla fessura tra la finestra e la soglia intravidi quell'essere che ancora una volta serrò i denti e tagliò l'orecchio di mio padre. Fuori dalla parta c'erano degli studenti che lanciavano una palla, dei soldati in una palestra e un treno che stava partendo; mia mamma mi disse che non dovevo piangere ma che dovevo guardare il treno.

Ero preoccupato per quello che stava accadendo all'interno ma non ero dell'umore per andare a vedere lo scenario e mi limitavo a stare in braccio alla mamma. Odiavo quell'essere e certamente non era una brava persona. Volevo dirle di prendere il bastone e picchiarlo, ma alla fine non dissi nulla poiché, secondo la mia esperienza, l'opinione delle persone adulte spesso era in conflitto con la mia. Loro spesso erano irragionevoli e volevano, con insistenza, che prendessi una "medicina" di cattivo sapore, volevano che facessi un insopportabile lavaggio del viso oppure non mi permettevano di giocare con l'acqua che era più interessante e il fuoco che era più bello. Erano del tutto indifferenti verso ciò che era successo oggi e certamente la loro opinione era contrastante con la mia. Se avessi

suggerito di picchiarlo certamente non avrebbero approvato. Comunque ero incapace di dissuaderli quindi lasciai perdere.

Piansi solamente! La cosa più strana è che la compassione che di solito provavo verso mia sorella Bao che giocava con l'acqua e con il fuoco oggi saltò fuori facendomi ridere e dissi alla mamma che ero uno "scemo". Volevo solo piangere per conto mio! C'era qualcuno che provava compassione per il mio pianto? Quando la mamma mi prese per tornare in casa alzai la testa, ero pronto a vedere nuovamente questa strana cosa? Quell'odioso essere c'era ancora? Chi sapeva se varcata la soglia avrei sentito il suono "pa, pa". Entrato nella stanza vidi quell'essere che stava colpendo la schiena di mio padre con un pugno, il rumore era proprio il rumore di un colpo e a vederlo certamente lo stava colpendo con forza e papà sicuramente stava soffrendo molto. Ma come poteva mio padre non preoccuparsi e come poteva mia madre essere indifferente? Piansi di nuovo. La mamma di tutta fretta mi prese e mi portò nella stanza e disse qualcosa alla domestica, si misero a ridere e tutte e due mi dissero qualcosa.

Ma io continuavo a sentire i rumori delle botte provenienti dalla porta accanto e per questo non ero dell'umore di ascoltare le parole di mia mamma e della domestica. Mio padre non disse mai: "Picchiare le persone non dovrebbe essere una cosa brutta? Quel giorno Ruanruan non era disposto a dirmi la marca delle sigarette, gli colpì una mano e allora il papà mi rimproverò dicendomi che ero stato cattivo; in più quel giorno colpii e ruppi in mille pezzi il termometro. Mia mamma mi colpì il sedere, mio padre all'improvviso mi prese e disse alla mamma: "Picchiare non va bene". Perché oggi quell'essere aveva colpito mio padre e nessuno se ne era preoccupato? Io continuavo a piangere e mi addormentai tra le braccia di mia mamma.

Mi svegliai e vidi mio padre seduto accanto al piano, sembrava essere disinteressato; l'orecchio non era stato tagliato ma la testa era molto splendente tanto da assomigliare ad un monaco buddhista. Quando vidi il papà subito mi venne in mente quello che era accaduto prima che mi addormentassi, ma loro, mia madre, mio padre e gli altri erano del tutto incuranti e non ne fecero assolutamente parola. Quando ci ripensavo mi sentivo molto spaventato e confuso. Ovviamente era stato papà a tagliarsi il collo e l'orecchio e anche a colpire con i pugni, nessuno chiese nulla nonostante io fossi spaventato e confuso. Oh! C'era qualcuno che comprendesse le mie paure? C'era qualcuno che potesse darmi una spiegazione?

11. Anan

Qualche anno fa mia moglie dovette affrontare le difficoltà dell'aborto. Nel mezzo della notte, il neonato di soli sei centimetri lasciò la madre e silenziosamente venne al mondo. I medici lo avvolsero nelle garze e tenendolo tra le mani me lo mostrarono dicendo: "Un maschietto più che sano! Lo

abbiamo già controllato, peccato che abbiamo fatto così presto! Quando guardai con stupore verso le mani dei medici, questo pezzettino di carne iniziò a muoversi, il petto si sollevò, le braccia e le gambe si aprirono nello stesso momento, come ad assomigliare alla lotta di una rana moribonda. Io ed i medici eravamo scioccati, trattenemmo il respiro e restammo a guardare a lungo; il cuore di questo pezzetto di carne non batteva più e successivamente, piano piano diventò freddo. Oh! Non è un pezzo di carne, è una persona, un individuo. È il mio unico figlio, gli devo dare un nome. Poiché prima c'erano Abao, Axian, Azhan e anche sua madre che ha sofferto per lui, si chiamerà Anan. Il corpicino di Anan fu preso dai medici che lo vestirono con in mezzo una bottiglia di vetro di antisettici, il salto che fece Anan rimase impresso nella mia mente.

Anan! Un tuo salto equivale alla tua vita! Come può questa essere così breve? Come può il mio sentimento e quello tra padre e figlio essere superficiale? Tuttavia, queste sono tutte mie illusioni. Rispetto a prima che tu nascessi non ho visto una così grande differenza. Il corpo umano negli ultimi dieci milioni di anni e nei dieci anni di infinite catastrofi prende il nome di "vita". Da quando c'è stata vita fino ad oggi, questa si è già ripetuta per dieci milioni di volte, tutti sembrano apparire e scomparire velocemente come la speranza disattesa del fiore Kadapul (o Regina della Notte) e adesso è di nuovo il mio turno. Perciò anche se ho vissuto per cento anni, tra le enormi catastrofi e il tuo salto non c'è poi tanta differenza. Oggi ferisco la tua breve vita.

Anan io non ti ferirò più, al contrario, apprezzerò i giorni innocenti e saggi della tua vita. La persona che ero prima da molto tempo non era il vero me stesso. Ogni tipo di fenomeno in questo mondo creato dall'uomo ha paralizzato il mio cuore, ha nascosto la natura facendo sì che piano piano mi abituassi alla vita su questa terra che va inseguita velocemente e che va vista come una cosa bella. pensare. Infatti, le qualità che avevo quando sono nato, erano già sparite. Ho provato a leggere il "Xiqing Sanji" e rimasi fortemente colpito dalle poche parole della prefazione di Shi Zhenlin: "Quando ero bambino, ero spaventato dall'improvvisa alternanza della luce con il buio e mi fu detto che erano il giorno e la notte. Ero perplesso dall'improvvisa comparsa e scomparsa degli esseri umani e mi fu detto che erano la vita e la morte. Le persone mi dissero di distinguere le stelle e io dissi: "Quella è il Sagittario e quell'altra è l'Orsa Maggiore".

Ho imparato a distinguere gli uccelli e mi fu detto che uno era un corvo e l'altro era una gazza. Così iniziai ad imparare. Quando diventai grande, non mi meravigliai più dell'alternanza della luce con il buio e della nascita e della morte delle persone. A volte nel mezzo della confusione lasciavo che il mio spirito salisse su in cielo e osservando dall'alto il repentino alternarsi della luce con il buio e della vita con la morte, sentivo una fitta di dolore". chiusi il libro con tristezze e rivolsi lo sguardo verso l'alto. Prima, ammiravo spesso tua sorella maggiore Bao e tuo fratello maggiore Zhan e

raccontavo di come la loro infanzia fosse innocente e genuina, come il loro cuore fosse puro e splendente, come non avessi mai osato sperare. Tuttavia, in cosa possono essere messi a confronto con te? Come loro guardano te, è proprio come io guardavo loro.

Sebbene la loro vita fosse innocente e genuina e sebbene il loro cuore fosse puro e splendente, tuttavia alla fine hanno esaurito la conoscenza che già avevano di questo mondo, ricevendo ogni tipo di tentazione di questo mondo sono stati contaminati dai suoi colori e il primo strato di nebbia sottile sta già ricoprendo la loro spensieratezza e il loro splendore. La tua vita non ha proprio bisogno della polvere di questo mondo perché tu sei completamente innocente, genuino, puro e la tua vita è splendente. Le persone in questo mondo, hanno inizialmente come te quella innocenza e una vita splendente, appena venuti al mondo è come se fossero in un caotico sogno, come se fossero impazziti, confusi al punto di morire improvvisamente dalla stanchezza e iniziare a correre in preda al panico per tornare dove sono nati.

Che follia è questa! Hai fatto solo un salto, hai vissuto solo per un secondo e immediatamente sei andato via. Come posso avere il coraggio di cercare proprio nella mia pazzia la tua innocenza e la tua saggezza? Prima quando osservavo l'infanzia innocente e meravigliosa di tuo fratello maggiore Zhan e tua sorella maggiore Bao, provai dispiacere per il tempo prezioso futuro facendo spesso questa inusuale considerazione: "Il bambino è vissuto per circa dieci anni e senza nessuna malattia è morto, come può finire una vita piena di significato e di valore?". Tuttavia, adesso pensavo a quello che è chiamato "il paradiso dei bambini" o "il parco giochi dei bambini", era un posto molto povero, piccolo e che valeva la pena di essere ammirato da coloro che avevano sofferto in vita e che non vale la pena di menzionare nuovamente.

Sembra tu sia scampato alla vita e alla morte, che tu non sia mai venuto a contatto con le sofferenze effimere, cosa può esserci di meglio? Nel mezzo delle catastrofi all'inizio la vita umana non è altro che un salto e io nel tuo salto intravedo tutta la vita dell'uomo. Ma, questa è ancora una mia illusione. Nell'universo la vita e la morte delle persone sono proprio come l'ondulare delle onde nel mezzo dell'oceano. Grandi o piccole che siano non possono cambiare l'oceano, non possono allontanarsi dal mare; il mondo è un insieme di fenomeni che sono la manifestazione della grande vita dell'universo. Anan! Il mio affetto per te non diminuirà, tu sei mio e io sono tuo: fai di me ciò che vuoi!

12. I tre segreti dell'arte

Una volta vidi scritto in grande i caratteri Wu Chang. Pensai che osservare ogni pennellata non andasse bene, anche osservare superficialmente ogni singolo carattere o ogni singolo movimento lo stesso non andava bene. Tuttavia, pensai che osservare questi caratteri nella loro totalità avesse un vantaggio che non era stato detto. Quando li osservavo superficialmente pensavo a posti spiacevoli, quando li osservavo nella loro totalità tutto diventava bello, il che non era male come cosa. In origine i caratteri di queste opere d'arte non furono messi insieme con la penna, parola per parola o con linee, ma furono la fusione di un corpo unico inseparabile.

Ogni tratto di penna, ogni parola ed ogni movimento nel complesso sono organici, sono membri di un corpo unico. La grandezza o la piccolezza, l'inclinazione o la linearità, la pesantezza o la leggerezza, la durezza o la morbidezza di un carattere sono tutte necessarie per la costituzione dell'intero corpo, non sono mai fortuite. Ma anche se sono parti integranti dell'intero corpo non lo sono se presi singolarmente. Così ho immaginato: se ci fosse un carattere di un'opera d'arte assolutamente perfetto l'inclinazione di tutta la struttura dovrebbe già emergere in qualunque carattere o in un unico tratto.

Se si cambia la forma di qualsiasi carattere o di un tratto la struttura non può cambiare totalmente, e anche se si elimina un carattere o un tratto non si può comporre tutta la figura. In altre parole, in un tratto è già espresso tutta la struttura del carattere, in un tratto si può vedere tutto e la struttura è un'entità unica. Per questo osservare in modo superfluo un tratto, un carattere o un movimento, naturalmente non va bene. Questa è un'enorme peculiarità artistica. Anche nel disegno è così. È proprio questo il significato di ciò che nelle dottrine della pittura cinese è chiamato "vitalità ritmica". La scuola occidentale impressionista ha dichiarato: "Prima la pittura occidentale era un insieme di piccoli quadri che poi sono diventati grandi, ma sono del tutto privi di energia. I dipinti non possono mischiare completamente le immagini". A partire da questo concetto si arriva a pensare che la nascita della scuola impressionista è sicuramente uno sviluppo della pittura occidentale.

Questo è uno degli inimmaginabili segreti dell'arte. In questo concetto possiamo cogliere la totalità e nella totalità vedere solo una singola entità. La frase: "Ci sono molte cose, non ce ne sono due ma di due tipi" (Biyan lu), esprime perfettamente il senso! Questo principio sembra una contraddizione e anche un mistero e infatti è la caratteristica comune dell'arte. In estetica la cosiddetta "'unione di diversi stili" è una chiara spiegazione il cui significato è: per esempio ci sono tre mele e colui che dispone la frutta la dispone secondo delle regole l'una accanto all'altra, questa è "l'unione". L'unità

da sola non ha senso, è la morte. I bambini che toccano gli oggetti e li mettendo in disordine o li fanno sparire, è proprio questa la "diversità".

La diversità da sola è indisciplinata, confusionaria. Per ultimo c'è il pittore che deve dipingere dal vivo i propri quadri e sistemarli in una pittoresca posizione ovvero due quadri vicini nella parte posteriore e quello restante posizionarlo un pochetto più distante davanti e sperare che quando arriva il momento giusto, che è proprio "l'unione di diversi stili", questo sia meraviglioso. C'è bisogno di unità, di diversità, di regole, di non regole, delle regole delle non regole, del non regolamento delle regole; ci vuole il singolo in molti e molti nel singolo. Questo è il segreto dell'arte! L'universo è una grande opera d'arte. Come possono le persone apprezzare solo la piccola arte della calligrafia e del disegno, ma non sanno apprezzare la grandezza artistica dell'universo? Perché le persone non guardano l'universo attraverso gli occhi della calligrafia e del dipinto? Se lo facessero potrebbero scoprire segreti ancora più grandi.

L'universo è un corpo unico completamente fuso, i fenomeni della terra sono tutti parti diversi di un corpo unico, uniti tra di loro. Tra i vari piccoli punti dell'universo è possibile vedere la sua totalità e la natura dell'universo è solo un individuo. La frase di Blake: "Vedere il mondo in un granello di sabbia", la frase di Mencio: "Tutte le cose sotto il paradiso sono state fatte per me" sono considerate proprio come una grande arte e come la visione dell'universo! Nella calligrafia e nel disegno non ci sono tratti che possono esistere da soli. Se nell'universo non ci fossero cose in grado esistere per sé, se non fossero corpi unici, ogni singolo corpo sarebbe del tutto immaginario e privo di significato. In questo caso, questo "io" come sarebbe? Naturalmente non sarebbe un piccolo io con un'esistenza indipendente, ma dovrebbe emergere tra il grande io dei corpi dell'universo al fine di creare questa grande arte.

13. Lo studio

Questa è una vicenda accaduta in un giorno di autunno dello scorso anno. Il grande Maestro Hongyi si aggirava per Shanghai, non sapevo per quale motivo volesse venire nella mia residenza a Jiangwan e stare lì per un po' di tempo. Lo incontrai nella stazione nord, aveva tra le mani un bastone e un'asta, insieme salimmo sul treno diretto nel mio studio a Jiangwan. Gli chiesi di vivere nell'edificio di fronte invece io e i due miei figli avremmo vissuto al piano di sotto. Ogni giorno al calare della sera andavo regolarmente al piano superiore per chiacchierare. Lui dopo la mezzanotte non mangiava e io avevo cenato tardi, l'ora in cui ci trovavamo per parlare era proprio il momento in cui le altre persone cenavano.

La sera andava a dormire molto presto, quasi in contemporanea del calare del sole e non usava mai la lampada elettrica perciò quando chiacchieravo con lui mi trovavo sempre nel mezzo di un vasto tramonto. Lui sedeva sul letto in vimini di fianco alla finestra, io sedevo sulla sedia, mentre parlavamo il grigiore del cielo fuori la finestra metteva in risalto il suo busto completamente in ombra e io proprio allora andavo via e lui andava a riposare. Andammo avanti così per un mese. Adesso è già diventato un bel ricordo. Una volta, quando salii al piano superiore per parlargli vidi il suo volto pieno di gioia, con facilità prese dalla libreria un grosso libro, indicò un carattere scritto su e mi disse: "Il laico buddhista Xie Songgao, lo conosci?".

Non appena guardai il libro che aveva tra le mani, vidi che era il "Lixiang Zhongren" scritto dal principe Xie Songgao. Quando mi regalò questo libro, sin da subito lo misi disteso sul ripiano più basso della libreria. A mio figlio piccolo piaceva giocare con i treni, giorni fa mi portò questa pila di libri, li sparse sul letto come se fossero una ferrovia. Finito di giocare, mia figlia più grande andò a riordinare, mise i libri direttamente fuori dal ripiano centrale della libreria, il posto più semplice per prenderli. Adesso li aveva presi il maestro Hongyi.

Allora risposi alla sua domanda dicendo:

"Il principe Xie Songgao è un mio amico, è un Cristiano…".

"Questo suo libro è molto bello! Un libro molto utile! Questo laico buddhista abita a Shanghai?"

"Fa l'editore nelle grandi associazioni alla fine della strada nel nord del Sichuan. Lo incontro spesso".

Era molto interessato alle grandi associazioni e per questo era intenzionato a parlarne. Mi disse che le associazioni furono fondate molto presto, quando lui era bambino e abitava a Shanghai queste c'erano già. Poi aggiunse che all'interno di queste associazioni c'erano molti credenti entusiasti e sinceri, c'era anche un prete straniero, Li Timothy; questi un tempo era interessato al Buddhismo e tradusse le teorie della scuola del Grande Veicolo[47]. La conversazione terminò con le lodi nei confronti del "Lixiang Zhongren" e verso lo scrittore del libro Xie Songgong. Disse quali fossero i benefici di questo libro e di quanto fosse rispettabile il suo autore. Aggiunse ancora che non aveva mai letto i libri sulla mia libreria e che oggi inaspettatamente aveva preso questo libro che era messo nel posto più vicino e agevole. Lesse il libro con molta gratitudine e credeva che sulla mia libreria ci fossero molti libri di questo tipo.

[47]Una delle due maggiori scuole di pensiero Buddhiste, l'altra era quella del Piccolo veicolo. Quest'ultima tendeva a fare del Buddhismo una religione di élite professabile solo nel chiuso dei monasteri, al contrario, la scuola del Grande Veicolo essendo più vicina alle tendenze spirituali dei laici, metteva a disposizione la via della salvezza professata da Buddha anche a quei fedeli che vivevano fuori dai monasteri.

La esaminò un po' e sapendo che tutti gli altri manuali riguardavano l'arte, la musica e la cultura giapponese in tono serio mi disse: "Questo è proprio uno studio meraviglioso! Avevo intenzione di assumere delle persone che costruissero la stanza dei nostri incontri così cogliendo l'occasione dissi: "Come posso fare ad invitare qui il principe Xie per una piacevole conversazione?". Mi rispose che invitarlo sarebbe stato molto scortese, tuttavia il suo viso mostrava chiaramente un'espressione di speranza. Alcuni giorni dopo scrisse su una tavoletta quattro parole "gentilezza, bontà, chiarezza, rettitudine" la chiuse e la mise sulla libreria. Non appena arrivò la sera quando salii al piano superiore per parlare con lui prese la tavoletta e mi ordinò di darla al laico buddhista Xie quando più mi conveniva. Il giorno successivo presi in custodia la tavoletta e la portai all'associazione, feci visita al principe Xie, lo informai di questa cosa e gli consegnai la tavoletta. Lui ascoltò, guardò e con molta gratitudine mi disse: "Vengo a farle visita la prossima settimana".

Quel giorno il vicino Taodai Liangjun preparò del cibo vegetariano e invitò il Maestro Hongyi a recarsi nella sala da pranzo al centro del suo appartamento. Anche io ed il principe Xie fummo invitati ad andare. Ero seduto al tavolo e vidi un rispettoso discepolo buddhista e seduto dall'altro lato un rispettoso discepolo cristiano, chiacchieravano e ridevano. La mia mente era troppo occupata per ascoltare le loro parole, ero concentrato solo sullo scenario di fronte ai miei occhi e sulla meravigliosa stanza che ispirava il mondo; questo era tutto quello che ero stato in grado di fare. Ma nel caso in cui il principe Xie non avesse preso il libro, oppure non lo avesse dato a me o ancora nel caso in cui il Maestro Hongyi non fosse venuto nel mio appartamento, oppure sarebbe venuto ma non avesse visto il libro sopra la mia libreria, il bellissimo incontro di oggi non sarei stato in grado di portarlo a termine.

Pensandoci meglio, questo libro inizialmente era stato per lungo tempo sepolto nel piano inferiore della libreria e se mio figlio piccolo non lo avesse preso per costruirci una ferrovia e se mia figlia, mettendo in ordine, non lo avesse messo in un posto dove il Maestro Hongyi avesse potuto prenderlo con facilità a quest'ora questo magnifico incontro non sarebbe accaduto. Riflettendo più attentamente, non importa che le cose siano grandi o piccole e che le innumerevoli stanze contengano tutto, nel caso in cui mancasse qualcosa allora non andrebbe bene. Le ragioni del mondo sono incredibilmente meravigliose! Questo è ciò che accadde nell'autunno dell'anno passato. Adesso il "Lixiang Zhongren" scritto dal principe Xie deve essere ripubblicato seguendo le mie istruzioni. Sentii dire che il titolo di questo libro era troppo impegnativo per leggerne il contenuto e anche la mia mente era troppo impegnata a ricordare quella meravigliosa stanza degli incontri dell'autunno dell'anno prima così riportai tutto nel primo capitolo del libro.

14. Il grande libro dei conti

Quando ero piccolo, una volta presi una barca per andare nel villaggio a commemorare i morti. Mentre ero appoggiato alla finestra della barca e guardavo sovrappensiero le onde che emergevano una dietro l'altra al lato dell'imbarcazione persi nel fiume il giocattolo che stavo tenendo tra le mani. Lo vidi entrare nelle onde, rotolare verso poppa e allontanarsi. In brevissimo tempo la sua ombra scomparì completamente consegnandolo ad un mondo incerto e sconosciuto. Guardai le mie mani vuote, guardai di nuovo le onde che emergevano una dietro l'altra sotto la finestra, guardai sofferente il giocattolo perduto e poi nuovamente guardai l'acqua, vasta e di colore bianco dietro la barca sperando con delusione ancora una volta e con il cuore pieno di dubbi e sofferenze. Ero incerto su dove potesse essere il giocattolo e che fine avrebbe fatto, ed ero sofferente per il suo destino che sarebbe rimasto per sempre ignoto.

Il giocattolo probabilmente aveva seguito l'andamento della corrente, si era posato sulla sabbia della spiaggia ed era finito nelle mani di un gruppo di bambini; forse era finito nella rete da pescatore diventando d'ora in poi il giocattolo del peschereccio oppure era affondato nel profondo letto del fiume o si era decomposto così che non lo avremmo mai più visto. Adesso so per certo che questo giocattolo è da qualche parte e in futuro certamente saprò qualcosa, ma chi andrà ad investigare? Chi potrà mai conoscere questo destino a noi ignoto? Questi dubbi e questa tristezza aumentarono indistinti nella mia mente. Alla fine pensai: forse mio padre conosce la verità dei fatti e può liberarmi dai miei dubbi e dalla tristezza, altrimenti crescerò e inevitabilmente ci sarà un giorno in cui potrò sapere cosa è successo al giocattolo e potrò liberarmi di questi dubbi e di questa tristezza.

Con il passare degli anni ovviamente sono cresciuto, ma questi dubbi e questa tristezza non solo, come prima, non sparirono anzi con il passare degli anni crebbero e si fecero più profondi. Ero insieme agli studenti della piccola scuola per andare a fare una passeggiata fuori città e accidentalmente ruppi una radice che usai per un po' come bastone, più tardi quando la abbandonai in un campo guardai indietro molte volte e mentalmente mi facevo domande a cui rispondevo da solo: "Quando dovrò dirgli addio? Non si sa che fine abbia fatto? Non devo dirgli addio per sempre! Non si saprà mai che fine ha fatto!". Se camminassi da solo, quando mi imbatterò in questo oggetto sarò ancora più riluttante a lasciarlo di nuovo. Avevo già fatto qualche passo ma mi voltai per raccogliere di nuovo la cosa che avevo abbandonato, sapevo che sarei andato via per sempre dopodiché mi obbligai a lasciarla lì e ripresi a camminare.

Dopo un po' anche io risi da solo per questo comportamento ridicolo e chiaramente sapevo che nella vita queste non sono altro che cose banali senza valore. Tuttavia, quella tristezza e quei dubbi riempivano il mio cuore non lasciandomi altra scelta! In un posto molto rumoroso, mentre ero

impegnato, potevo riporre questi dubbi e questa tristezza nel profondo del mio cuore così da controllare e accettare tranquillamente ogni tipo di cosa e non avere più il comportamento stupido di prima. A volte o mentre facevo qualcosa iniziavano per caso ad emergere i dubbi e la tristezza, tuttavia la persuasione delle persone e l'oppressione della realtà erano molto più grandi e sopprimevano immediatamente i dubbi e la tristezza che in brevissimo tempo andavano via dal cuore. Appena arrivavo in un posto tranquillo ed ero solo, in particolare la notte, la tristezza e i dubbi riemergevano dal mio cuore.

Sotto la luce aprivo un quaderno dove fare i conti, sollevavo la penna sul foglio vuoto e con spontaneità lo riempivo di versi che durante la giornata recitavo a memoria: "Il baco in primavera produce la seta fino a quando non muore, la candela è diventata polvere". Non finii di scrivere allora afferrai la luce verso la parte del fuoco e bruciai un angolo del foglio. I miei occhi osservavano il fuoco che diligentemente si diffondeva, il mio cuore ancora una volta era impegnato a dire addio ad ogni singola parola. Dopo che tutto era diventato cenere, all'improvviso davanti ai miei occhi si distingueva chiaramente tutta la forma originaria di quel foglio scritto; guardando dall'alto la cenere provai nuovamente una profonda tristezza.

Suppongo che adesso io debba dire addio ai pezzettini di quel foglio di carta sul quale avevo scritto prima, che si distinguevano chiaramente nonostante il foglio fosse passato tra le mani della gente del posto, del magistrato del paese, del governatore della provincia, del presidente, e nonostante avesse combattuto contro il potere di tutti gli imperatori del mondo oppure se Yao e Shun, Confucio, Socrate, Gesù e tutti i saggi dell'antichità fossero tornati in vita e mi avessero aiutato a trovare un modo comunque sarebbe stata una cosa assolutamente impossibile! Tuttavia, decisi che non avevo questa strana speranza. Semplicemente, guardando quella pila di cenere pensai di aver riconosciuto la struttura di ogni singolo carattere che era al centro del foglio e che non era tanto possibile distinguere; scoprii che quel punto era la cenere della parola primavera, quell'altro punto della parola bruco. Immaginai ancora che la cenere sarebbe stata pulita la mattina successiva dai domestici del posto non sapendo però che cosa ne avrebbero fatto.

L'avrebbe portata via il vento? Dove sarebbe volata? La cenere della parola primavera e della parola bruco nella casa di chi saranno entrati? E se fosse penetrata nel terreno o non so, se avesse nutrito alcune radici? Questi sono tutti eterni, enormi, indistinti e sconosciuti dubbi. Mentre mangiavo, un chicco di riso dalla ciotola cadde sulla mia camicia. Guardai il chicco e appena ci pensai provocò in me un grande dubbio e tristezza. Il dubbio era che non sapevo quale giorno, quale contadino e in quale campo avesse coltivato il riso e che proprio tra questo riso c'era questo granello che ora è cotto mentre prima era attaccato ad una spiga. Anche questo chicco di grano non so da chi sia stato tagliato,

da chi sia stato toccato, da chi sia stato pestato, da chi sia stato venduto ed infine come sia arrivato nella mia casa, ora bollito e poi caduto sopra la mia giacca. Tutte queste domande possono avere una risposta concreta, ma eccetto questo chicco di riso che conosce sé stesso sulla terra non c'è nessuno che possa controllare o rispondere.

Dalla tasca presi una monetina, era evidente che ognuna avesse una storia lunga e complessa. Banconote e monete di metallo erano passate attraverso le mani delle persone, a volte ne fanno delle copie, ma della loro storia non ve ne è alcuna traccia. Tra queste monete, c'era l'oggetto del desiderio del mendicante in strada, c'era il prezzo del sudore dei lavoratori, c'era quella che era diventata una ciotola di porridge che aveva salvato lo stomaco di un uomo affamato, c'era quello che era diventato un granello di zucchero che fermava le lacrime di un bambino, c'era quella moneta che faceva parte del bottino di un ladro, c'era quella che riposava tranquillamente nello stomaco di un ricco signore, c'era quella che viveva pacificamente reclusa dentro la latrina e ce ne era una che era impegnata a vivere tutte le esperienze citate sopra.

C'era anche quella che non aveva avuto timore di arrivare per la prima volta nella mia tasca… chi lo sa! Se queste monete potessero parlare, io certamente dovrei rispettarle e trattarle come ospiti stimati, ascoltare con rispetto la storia del loro vagabondare. Se potessero prendere appunti, senza dubbio ogni moneta potrebbe scrivere un libro ancora più memorabile del Diario di Robinson Crusoe. Tuttavia, tutte le monete sembrano morte e per certo non possono confessare il colpevole, nel loro cuore nascondono la verità del caso, giusta o sbagliata che sia; ma poiché morte non possono certamente più divulgare il loro segreto. Adesso ho già trent'anni e sono a metà della mia vita. Quei dubbi e quella tristezza che sono nella mia testa aumentano sempre di più, ma giorno dopo giorno mi irritano sempre meno poiché non sono più intensi e nuovi come quelli degli anni precedenti.

Questo è il risultato del mio duro lavoro: poiché ho osservato il comportamento delle persone, guardandoli sembrava che questi non pensassero minimamente a questo tipo di cose, mangiavano, mettevano i soldi nelle loro tasche e allora il mondo era in pace e non sognavano nemmeno più. Comportarsi in questo modo aveva veramente grandi vantaggi nella vita e io allora rischiavo la mia nel considerare le persone come dei maestri e nello studiare la loro felicità. Sono trent'anni che studio e ancora non mi laureo. Tutto ciò che ho imparato è alleviare un po' l'irritazione causata da quei dubbi e dalla tristezza sebbene il loro peso ancora perseguita le mie esperienze e aumenta giorno per giorno. Ogni volta che lasciavo un albergo, non importa quanto fosse brutta la stanza e quanto fossero numerose le pulci nel letto, al momento di andar via ero sempre riluttante e cominciavo a pensare: "Un giorno dovrò o no tornare in questa stanza?" e con rimpianto continuavo dicendo: "Questa volta me ne andrò per sempre!

Ogni volta che scendevo dal treno, non importa quanto fosse stato duro il viaggio, quanto detestassi la persona che sedeva accanto a me, al momento di partire avevo sempre uno strano pensiero: "Un giorno, dovrò o non dovrò ancora una volta sedermi accanto a questa persona? Probabilmente non la rivedrò più!". Questi pensieri erano vaghi e di breve durata, assomigliavano all'ombra nera di un uccello che passava veloce su di una pozzanghera, non passava molto che questi pensieri erano già andati via e dopo un po' non c'era più niente. Dopo tutto avevo già avuto il tempo di imparare e anche se spettava al maestro questo compito mi era possibile imparare guardando gli altri. Un giorno il maestro sparì e in un momento di solitudine le mie vecchie abitudini riaffiorarono. Il tempo adesso è esattamente questo: la brezza primaverile ha portato dentro dalla finestra il petalo del fiore di pesco bianco facendolo cadere su di un foglio a righe.

È chiaro che questo petalo è del fiore che è sbocciato sull'albero di pesco bianco del cortile di casa mia e sebbene c'è chi conosce la sua provenienza quando rinascerà, in quale fiore e in quale radice lo farà? Sul terreno davanti la mia finestra generalmente ci sono numerosi petali bianchi ognuno dei quali chiaramente aveva una propria radice e un proprio calice. C'era qualcuno in grado di risalire alla loro origine e permettere loro di tornare nel proprio calice? Dubbi e tristezza a sorpresa tornarono nella mia testa. In breve, da quando ero piccolo fino ad adesso, questi dubbi e questa tristezza continuamente colpivano a sorpresa il mio animo e non potranno mai sparire del tutto. Più crescevo, più si arricchiva la mia conoscenza e più aumentava la forza con cui dubbi e tristezza comparivano.

Se dovessi raccontare uno per uno tutti gli esempi di tristezza e dubbi di cui ho avuto modo di fare esperienza in trent'anni verrebbe fuori un libro sicuramente simile al Siku Quanshu, al Dacangjing e molti altri. Anche se sono solo esperienze limitate ai miei trent'anni di vita, rispetto alla grandezza dell'universo, alla vastità del mondo, alla varietà delle cose e alla numerosità degli incidenti, tutta la mia esperienza non equivale nemmeno ad un granello di sabbia del fiume Gange. Guardando il voluminoso libro dei conti era come se nel libro fosse stata registrato in modo dettagliato ogni tipo di avvenimento passato accaduto nel mondo, il presente, le cause e gli effetti dei trent'anni futuri. Dal più sottile atomo fino alla vastità dei corpi celesti, dal movimento dei microorganismi fino al disastroso caos primordiale non c'era ragione per non riportare tutto in modo dettagliato ciò che è stato e che sarà; non c'era nemmeno una piccola omissione.

Così la mia tristezza e i miei dubbi di sempre potevano sparire. La caduta del giocattolo, ciò che ne conseguì del bastone da passeggio e la destinazione finale delle ceneri del foglio, di ognuna di queste cose fu presa nota. La provenienza delle monete e del chicco di riso poteva essere accertata, il rapporto che c'era tra me, l'albergo e il treno era stato già deciso da tempo sotto determinate condizioni, i pezzetti del calice del petalo del fiore di pesco bianco potevano tutti indiscutibilmente essere esaminati. Riportavo effettivamente nel libro ciò che continuamente ritenevo sconosciuto come il numero dei granelli di sabbia. Qui sotto sarebbero stati indicati anche i granelli di sabbia che ho preso ieri tra le mani per guardarli, se anche questa cosa non fosse stata difficile da inserire nel quaderno e da cercare. Tutto quello che ho visto, sentito e in cui mi sono imbattuto nei miei trent'anni è tutto riportato nel minimo dettaglio e verificato, occupano solo l'angolo di una pagina del libro, una delle più grandi. Credo fermamente che nell'universo senza dubbio ci sia questo grande libro dei conti così da far sparire del tutto i miei dubbi e la mia tristezza.

15. Autunno

Nel corso degli anni ho usato il cappello "trenta" volte, fino ad oggi sono già passati due anni. Inspiegabilmente per me che prendo le cose con filosofia da questi due caratteri ho avuto non poche allusioni ed influenze. Sebbene ovviamente credo che rispetto a ventinove anni fa la sua forma e il suo vigore siano rimasti invariati, tuttavia questa idea del "trenta" è rinchiusa nella mia mente e ha già raggiunto la grandezza di un ombrellone facendo sì che tutto il mio corpo sia ricoperto da un'ombra scura; era come se dopo aver strappato dal calendario la pagina di inizio autunno, sebbene la vicinanza del sole ancora non diminuiva e la temperatura del termometro ancora non si abbassava rimaneva l'effetto e il persistente calore della tarda estate oppure simboleggiava l'arrivo del freddo e il riposo del terreno da oggi fino all'autunno. In realtà, il mio stato d'animo negli ultimi due anni era semplicissimo da far combaciare con l'autunno. Adesso non era più come prima, gli anni passati apprezzavo solo i giorni primaverili. Mi piacevano soprattutto i pioppi, i salici e le rondini ed in particolare mi piacevano i salici che ingiallivano prima di morire.

Avevo già chiamato la mia residenza come "la stanza dei piccoli pioppi e dei piccoli salici" e avevo già disegnato numerosi quadri raffiguranti pioppi, salici e rondini, in più avevo raccolto lunghe e belle foglie di pioppo. Sul foglio sottile avevo disegnato tutti i lineamenti di una persona ed infine avevo immaginato l'aspetto di tutti coloro che possedevano questo tipo di lineamenti per poi aggiungere gli occhi, il naso e la bocca. Ogni inizio primavera, dal primo mese a quello successivo, guardavo le sottili gocce appese lungo le radici dei pioppi e dei salici; quando erano di un indistinto colore bluastro che però "era visibile da lontano ma non da vicino" il mio cuore subito si riempiva di una gioia immensa che in pochi istanti si tramutava in ansia, come se le gocce spesso dicessero: "È arrivata la

primavera, non lasciarla andare via! Troviamo subito un modo per accoglierla, godercela, tenerla sempre con noi!

Quando lessi “giorni noiosi in scenari meravigliosi” e altre frasi, mi ero già sinceramente commosso. Pensavo che tutti gli antenati facessero un gran sospiro appena andava via la primavera, lo avevano imparato dagli errori passati! Io non impiegavo mai il tempo inutilmente, soprattutto quando incontravo un antenato rimpiangevo la festa dei morti e l’ansia nel mio animo si faceva sempre più grande. Quel giorno pensavo sempre che avrei avuto un compenso che fosse stato sufficiente per ripagare l’organizzazione di questa festa gioiosa. Ero pienamente intenzionato a comporre versi, disegnare oppure brindare alla mia felicità o ancora fare un viaggio di piacere. Sebbene la maggior parte di queste cose non le abbia mai fatte oppure le ho fatte ma nessuna ha avuto effetto, al contrario, sono stato colpito dall’alcool, dal rumore delle cose diventando ricordi infelici.

Ma, non mi sono mai scoraggiato, credo sempre nella possibilità di amare la primavera. Il mio cuore sembrava conoscere solo la primavera, le altre tre stagioni le consideravo tutte come preparatori della primavera oppure come il periodo di riposo della primavera, non mi ero mai preoccupato della loro esistenza e del loro significato. Invece, per quanto riguarda l’autunno, soprattutto verso quest’ultimo non avevo sentimenti: poiché l’estate arriva subito dopo l’autunno la potevo considerare come un qualcosa in più della primavera. L’inverno precede le altre stagioni ed è prima della primavera perciò lo consideravo come un preparatore della primavera. C’è solo l’autunno che non ha nulla a che fare con la primavera e nel mio cuore fino ad ora non c’era stato posto per lui.

Sin dalla mia infanzia, dopo aver appreso dell’esistenza dell’autunno, lo stato d’animo degli ultimi due anni è del tutto cambiato diventando incline a quest’ultimo, tuttavia le circostanze non sono più le stesse di prima. Nei giorni di autunno non provavo più la gioia immensa e l’ansia come gli anni passati, sentivo solo che appena arrivava l’autunno il mio stato d’animo diventava molto più mite. Non solo non avevo più quella gioia immensa e l’ansia, ma queste erano attratte dal vento, dalla pioggia, dai colori e dalla luce così da mischiarsi in mezzo all’autunno e svanire in un attimo. Invece, per quanto riguarda la primavera, non era come in passato che non provavo alcun sentimento per l’autunno, adesso la primavera la detesto. Ogni qualvolta arrivava la primavera osservavo l’eleganza dei fiori, il ronzio delle api e delle farfalle, la vegetazione, gli insetti e molto altro che facevano a gara da tutte le parti per riprodursi.

Penso che la banalità del mondo, l'avidità, la sfrontatezza e l'imbecillità non siano mai abbastanza! Soprattutto quando ero giovane, guardando gli indistinti boccioli verdi appesi ai rami dei pioppi e i piccoli puntini rossi sui rami del pesco mi veniva sia sorridere sia da provare pietà. Vorrei risvegliare un pistillo e dirgli: "Ah anche tu rivivi questa vecchia storia! I miei occhi vedono i tuoi innumerevoli antenati, ognuno nato come te, ognuno sviluppatosi con fatica. Combattete per l'onore e competete per fare bella figura, ma in breve tempo sarete tutti pallidi ed esili e vi sarete trasformati in fango e cenere. Perché rivivi questa vecchia storia? Oggi hai già fatto crescere la radice del male, in futuro ti vedrò cercare grazia e splendore, sorridere, avere il cruccio, cercare devastazione, distruzione e vedrò il dolore che proverai quando ti raccoglieranno e quando seguirai la scia dei tuoi antenati!" In realtà, ho incontrato e visto andare via persone per più di trenta volte all'inizio e alla fine della primavera.

Per quanto riguarda la questione dei fiori ero stufo di guardarli da tempo, mi sentivo già insensibile, l'entusiasmo si era già raffreddato, non ero più come una giovane fanciulla che la prima volta che vede la magica bellezza dei fiori rimaneva affascinata e li apprezzava, li guardava e avevo carità e pietà per loro. In aggiunta, tra tutte le creature viventi sulla terra, non ce ne era una che sfuggisse alla morte, che ci fosse o no un principio. Il passato ne è la prova, non c'è bisogno che aggiunga altro. Sin dall'antichità innumerevoli poeti, sulla base dello stesso stereotipo, spesero parole riguardo la febbre primaverile; trovo questa derisoria imitazione disgustosa. Nel caso in cui dovessi spendere delle parole nei confronti della nascita, della gloria, della morte e della morte giovanile del mondo intero penso che la nascita e la gloria non valga la pena menzionarle, al contrario, mi piacerebbe apprezzare la morte nel suo complesso.

Riguardo l'avidità, l'ignoranza e la timidezza che distingueva gli antenati, al contrario, l'atteggiamento delle generazioni future è distinto da modesta, determinazione e magnificenza! È lo stesso per quel che riguarda l'accettazione o il rifiuto della primavera e dell'autunno. Natsume Soseki[48] all'età di trent'anni disse: "L'essere umano a vent'anni già conosce i benefici della vita, a venticinque per conoscere la luce deve conoscere il buio al punto che oggi ai suoi trent'anni conosca meglio la luce così da poter gestire meglio il buio perché nei momenti di grande gioia ci sono anche grandi preoccupazioni". Anche io, ora come ora, per quel che riguarda queste parole ho sentimenti affini ma allo stesso tempo penso ancora che la caratteristica distintiva dei trent'anni non debba limitarsi a questo aspetto, ciò che è ancora più speciale riguarda le sensazioni fisiche della morte.

[48] È lo pseudonomi di Natsume Kinnosuke (1867-1916) è stato uno scrittore giapponese attivo sotto il periodo Meiji.

Quando l'amore giovanile era causa di dispiaceri ero solito dire che ci sono la vita e la morte, ma non è solo sapere che esiste la morta, non è un sentimento fisico. Anche durante le giornate primaverili in cui cerchi di dissetarti e rinfrescarti non puoi sentire fisicamente il gusto delle notti d'inverno seduto a parlare intorno al fuoco per poi andare a dormire. Sono proprio le persone che abbiamo incontrato per più di trenta volte durante l'anno e anche il sole rovente dei giorni passati che non mi fanno sentire il sapore dell'alba luminosa. Sedersi a parlare intorno al fuoco, coricarsi, l'alba luminosa e altre cose in primavera costituiscono solamente una conoscenza superflua nel cuore delle persone, ma dopotutto per conoscere il futuro bisogna avere queste cose pur non potendo sentire fisicamente il loro sapore.

Dobbiamo accogliere l'autunno, il sole rovente ha fatto il massimo sfoggio del suo potere e piano piano è tramontato, i muscoli e la pelle che trasudano sudore piano piano si contraggono, la giacca sfoderata che indossavo quasi tremava per il freddo, nei momenti di felicità le mani toccavano l'asciugamano facendo sì che star seduti a parlare intorno al fuoco, andare a dormire, l'alba luminosa e la conoscenza possano emergere piano piano nel mondo per farne esperienza diventando così sensazioni concrete. Dopo aver compiuto gli anni agli inizi dell'autunno, il mio particolare umore era esattamente quello che si ha quando percepisci la "morte". Prima i miei pensieri erano così superficiali! Credo che la primavera possa trovarsi spesso tra di noi e che l'uomo possa sempre essere giovane e alla fine dimenticarsi completamente della morte.

Penso ancora che il significato della vita umana risieda solo nella vita stessa e che la mia vita sia molto significativa, sembra quasi che io non possa morire. Fino ad ora ho combattuto la delicata luce dorata dell'autunno, la forza misteriosa della morte cresce nel tempo e solo allora ho conosciuto le gioie e i dolori della vita; vale ancora la pena fare tesoro delle solite vecchie storie ripetute infinite volte? Io tuttavia, ho cercato tranquillità da questa vita per poi liberarmene; che senso ha che coloro che sono già pazzi si preoccupino inutilmente della confusione che si ha nella malattia? Dopotutto cercano solo di guarire. Stavo per smettere di scrivere, ma all'improvviso i nuvoloni neri della finestra di ovest si diffusero ovunque, all'orizzonte lampeggiò, tuonò e iniziò a scendere una tempesta autunnale di grandine. Ah! Dall'inizio dell'autunno erano trascorsi pochi giorni, il mio cuore era immaturo e privo di esperienze come non lo era mai stato prima; inevitabilmente c'era ancora questo aspetto che non era in armonia, che paura!

Capitolo 4. Commento

4.1. Analisi traduttiva

> What is translation? […] it is rendering the meaning of a text into another language in the way that the author intended the text[49].

In questo capitolo cercherò di fare un'analisi del processo traduttologico da me adottato per la traduzione di quindici dei saggi di Feng Zikai contenuti all'interno della raccolta *Yuanyuan Tang Suibi*. Come di prassi per ogni tipo di testo letterario di cui non ancora si conosce il contenuto, è stato necessario analizzare il contenuto del testo, individuare la tipologia testuale di appartenenza, la funzione letteraria e anche il tipo di lettore a cui il testo è rivolto così poi da scegliere la strategia traduttiva migliore. È innanzitutto necessario domandarsi quale sia il giusto punto di partenza quando si deve intraprendere la traduzione di un testo.

> You begin the job by readying the original for two purposes: first, to understand what it is about; second, to analyse if from a translator's point of view, which is not tha same as linguist's or a literary critic's. You have to determine its intention and the way it is written for the purpose of selecting a suitable translation method and identifying particular and reccurent problems.
>
> *Bisogna incominciare leggendo il testo originale per due motivi:il primo, per capirne il contenuto, il secondo per analizzarlo dal punto di vista del traduttore che non è lo stesso di quello di un letterato o di un critico. Si deve definire lo scopo per cui è stato scritto ed in che modo al fine di scegliere una strategia traduttologica adeguata e identificare problemi ricorrenti*[50].

Sulla base di quanto citato, è quindi necessaria un'attenta lettura che permetta al lettore di classificare la tipologia di testo in questione, contestualizzarlo così da individuare il lettore e l'intenzione del testo, ovvero il motivo per cui l'autore lo scrive. La raccolta di saggi di Feng Zikai da me scelti e tradotti fu composta nel 1937, appartengono alla categoria dei testi letterari scritti in prosa, più nello specifico al genere letterario della saggistica informale, *sanwen* 散文. La caratteristica principale è quella di essere testi critici generalmente di breve lunghezza attraverso i quali l'autore si pone come obiettivo la trattazione di specifiche tematiche o la descrizione di una determinata esperienza di vita, e allo stesso tempo, attraverso una forma linguistica libera e un linguaggio vicino al colloquiale mettere a nudo i propri sentiementi e pensieri.

Dopo aver classificato il tipo di testo è possibile procedere con l'analisi delle caratteristiche sia a livello di contenuto che a livello stilistico. Molteplici sono gli elementi che rendono la saggistica di

[49] Newmark, *A Texbook for Translation,* p. 5.
[50] Newmark, *A Texbook for Translation,* p. 11.

Feng Zikai unica rispetto a quella degli artisti suoi contemporanei, nello specifico la caratteristica essenziale del testo (dominante)[51] è la soggettività riconducibile alle esperienze personali della vita dell'autore. I saggi infatti trattano di tematiche che riguardano la sua vita familiare, la sua vita spirituale legata al Buddhismo e scene della vita quotidiana che ha visto o a cui ha preso parte in prima persona. Il destinatario (lettore modello)[52] dei suoi saggi non è esplicitato; tuttavia la sua è un'arte a disposizione delle masse quindi è come se immaginasse di rivolgersi a loro. Feng Zikai durante la sua carriera artistica passò molto tempo ad osservare la realtà e il mondo che lo circondava per fare della sua arte un'espressione del sociale (realismo sociale). Ogni autore immagina un lettore modello di cui ha una visione ideale: "[L'autore] prevederà un lettore modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente"[53].

Una volta classificato e contestualizzato la raccolta di saggi in questione è possibile determinare l'approccio traduttologico. Due sono gli approcci che il traduttore sceglie liberamente di adottare, il primo è quello di tradurre "frase per frase" una parte del testo e successivamente apportare correzioni dopo averlo riletto, invece il secondo approccio consiste nella lettura di tutto il testo, almeno per un paio di volte, ed iniziare a tradurlo solo dopo aver identificato tutti gli elementi costitutivi del testo evidenziando le parti più complesse. Nel mio caso ho scelto il secondo approccio traduttivo, principalmente perché ero totalmente estranea alla saggistica di Feng Zikai e leggere i testi più volte mi ha aiutata ad entrare meglio nella psicologia dell'autore oltre che ovviamente a farmi un'idea generale sulla complessità o meno del linguaggio e del contenuto.

Per quanto riguarda il processo traduttivo, fondamentale è la scelta della strategia. Ma cos'è la strategia traduttiva? "E' l'insieme dei procedimenti attuati dal traduttore per convogliare il testo della cultura emittente alla cultura ricevente"[54]. Nel mio caso ci troviamo di fronte ad una traduzione letterale o diretta in cui "il testo di arrivo [TA] rispetta le particolarità formali del testo di partenza [TP], pur conformandosi agli usi sintattico-grammaticali della lingua di arrivo [LA]"[55]. Uno dei problemi che ricorre maggiormente durante il processo traduttivo riguarda la scelta di una traduzione più letterale oppure una traduzione più libera, è una scelta fondamentale ai fini della conservazione del significato del testo di partenza anche nella lingua di arrivo.

---

[51] Nel linguaggio traduttologico la dominante è la componente attorno alla quale si focalizza un testo e che ne garantisce l'integrità.
[52] Lettore modello o lettore implicito, è un'espressione che indica un lettore immaginario a cui il testo è rivolto.
[53] Umberto Eco 1969.
[54] Osimo, *Manuale del traduttore,* p. 316.
[55] Faini, *Tradurre,* p. 34.

Poiché, durante questo processo è difficile mantenere il senso del testo di partenza e allo stesso tempo rispettare le norme grammaticali della lingua di arrivo ho cercato di utilizzare quella che Newmark chiama traduzione semantica: "The distinction between 'faithfull' and 'semantic' translation is that the first is uncompromising and dogmatic, while the second is more flexible, admits the creative exception to 100% fidelty and allows for the translator's intuitive empathy with the original"[56]. Va inoltre detto che una traduzione di tipo semantico rispetta anche quelli che sono gli obiettivi della traduzione quali l'accuratezza e l'economia del testo; a differenza di una traduzione letterale che può risultare più lunga una traduzione semantica può esprimere lo stesso concetto in modo più conciso.

Sulla base di quanto appena detto, durante il processo traduttivo è quindi necessario preservare l'integrità del testo originale tendendo conto del principio della fedeltà. Una traduzione per essere fedele deve riprodurre l'intenzione del testo ovvero deve riportare nella sua interezza il contenuto del prototesto[57]; come sostenuto da Newmark "usually the translator's intention is identical with that of the author of the SI."[58] Inoltre, diversi sono i fattori da prendere in considerazione quando si traduce, questi fattori possono essere racchiusi in tre categorie quali: fattori linguistici, fattori culturali ed infine fattori personali. I fattori linguistici sono quelli che indubbiamente hanno maggiore peso e creano anche maggiori problemi al momento della traduzione in quanto è indispensabile trovare un linguaggio accurato che possa rendere al meglio il significato del prototesto rispettando il principio della fedeltà; bisogna inoltre tenere conto dell'evoluzione linguistica che ha avuto una determinata lingua nel corso del tempo, chiaramente più una lingua è sviluppata maggiore è la varietà di lessico a disposizione del traduttore.

Determinanti sono anche i fattori culturali, bisogna prendere in considerazione il fatto che due culture inevitabilemnte hanno due differenti modi di intraprendere ed interpretare la realtà e la traduzione può essere un valido strumento attraverso il quale superare le barriere linguistiche e culturali. Detto ciò è quindi possibile vedere la traduzione come "un'attività comunicativa complessa, una mediazione culturale orientata da un dato obiettivo comunicativo e ha la funzione di mettere in comunicazione i membri di culture diverse, che altrimenti avrebbero difficoltà a capirsi."[59] Inoltre, come strumento utile al fine di imparare le lingue straniere ha lo scopo principale di mettere in evidenza la conoscenza linguista di colui che sta traducendo e allo stesso tempo controlla o allena la sua intelligenza al fine di sviluppare le competenze richieste per una valida traduzione. Ultimo fattore

[56] Newmark, *A Texbook for Translation,* p. 46.
[57] Nella scienza della traduzione il prototesto indica il testo da tradurre in un'altra lingua.
[58] Newmark, *A Texbook for Translation,* P. 12.
[59] Scarpa, *La Traduzione specializzata,* p. 17.

da prendere in considerazione è quello personale, il traduttore ha bisogno delle competenze per interpretare il testo ed esprimerne il significato.

Deve essere in grado "to find or establish in the TL the closest natural equivalent of the Sl messag"[60]. Quindi per concludere, durante il processo traduttivo il traduttore è continuamente messo di fronte a scelte, a problematiche derivate da diversi fattori risolvibili solamente attraverso la teoria traduttologica. Ciò che la teoria della traduzione fa è innanzitutto identificare e definire il tipo di problema; secondo, indicare i fattori che bisogna prendere in considerazione al fine di risolvere il problema; terzo, fare una lista delle possibili procedure di traduzione e in ultimo suggerire la strategia traduttologica migliore. Un testo tradotto può essere considerato accettabile quando: "it reads fluently, when tha absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the apparence that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text"[61].

Capitolo 5. Feng Zikai vignettista

5.1. Viaggio in Giappone

Conclusi gli studi presso l'università di Hangzhou nel 1919, Feng Zikai era deciso a perseguire la sua passione artistica piuttosto che intraprendere la strada dell'insegnamento, tuttavia le condizioni economiche precarie del momento non glielo permisero e decise allora di trasferirsi a Shanghai e intraprendere la carriera di insegnante di arte. Questo fu un periodo di svolta nella sua vita, divenne consapevole di come la sua conoscenza artistica fosse limitata e cominciò a perdere fiducia in sé stesso. Questa crisi interiore era il riflesso dei cambiamenti che stava attraversando la Cina in quel periodo, era la Cina del 4 Maggio del 1919, periodo nel quale il culto della tradizione cominciò ad essere criticato poichè ritenuto ormai irrilevante ai fine della modernizzazione del paese.

In quel periodo molti erano gli studenti che ritornavano dal Giappone dopo aver intrapreso un periodo di studi e questi portavano con sé quella che era la conoscenza di un'arte moderna e all'avanguardia, al contrario coloro come Feng Zikai che avevano frequentato scuole locali potevano venire a contatto con l'arte occidentale e i suoi svilippi in modo limitato e solo attraverso i libri disponibili nelle bancarelle giapponesi del luogo. Sulla base di questa premessa andiamo ora ad analizzare il tipo di rapporto che vi era tra queste due potenze. La relazione tra Cina e Giappone era già molto fiorente negli anni compresi tra il 1850 e il 1900; tuttavia prima dello scoppio della prima

[60] Nida, cit in Wong Dongfeng, Dan Shen, "Factors Influencing the Process of Translating", p. 66.
[61] Venuti L., *The Translator Invisibility,* p.1.

guerra Sino-Giapponese (1894-1895) e quella Russo-Giapponese (1905), la Cina da sempre si era posta al centro del mondo chiudendo ogni sorta di rapporto con l'Occidente. Le due guerre resero la Cina cosciente del fatto che il Giappone era diventato una nazione potente e moderna e per via della favorevole posizione geografica e delle similitudini linguistiche molti furono gli artisti desiderosi di recarsi in Giappone a studiare.

Il primo contatto che Feng Zikai ebbe con il Giappone e con l'arte occidentale fu per merito del suo insegnante di arte, Li Shutong, quando era ancora uno studente dell'università di Hangzhou. Influenzato dalla visione moderna e rivoluzionaria di quest'ultimo Feng Zikai "decried Chinese brush-and-ink pianting for its greatest inadequacy: its lack of realism. Instead he taught his students that only those works that depicted objects in a lifelike way could be called beautiful and worthy of being regarded as modern art"[62]. Presto divenne consapevole del fatto che ciò che aveva imparato dell'arte occidentale non era abbastanza e con il tempo cominciò a sentirsi inadeguato all'insegnamento tanto da paragonare sè stesso ad "un'arancia non matura".

> While arranging some green mandarin oranges as models for the students to sketch, i was suddenly overwhelmed by a sense of absolute worthlessness. I could see that i was no better than this half-ripe fruit, green and unappetizing, yet here i was selling myself as a teacher of art.
>
> *Mentre stavo sistemando delle arance che gli studenti dovevano riprodurre come modello, all'improvviso fui sopraffatto da un senso di assoluta inutilità. Vedevo che non ero meglio di questo frutto mezzo maturo, verde e per nulla appetitoso ed oro qui come insegnante di arte*[63].

Per colmare questa sua mancanza e per sanare questo senso di malessere che lo stava assalendo, decise che non vi era altro modo se non quello di recarsi in Giappone e fu così che nella primavera del 1921 partì per Tokio.

> When i embarked for Japan in the spring of 1921 i dreamt of returning to China a painter. But in Tokio i was finally able to see for myself what was happening in Western art. I reflected on my own lack of talent and material poverty, and it gradually dawned on me how arduous a task it would be for me to became a full-fledged artist. I became depressed and i felt lackadaisical.
>
> *Quando sono partito per il Giappone nella primavera del 1921 sognavo di ritornare in Cina da artista, ma a Tokio finalmente fui in grado di vedere cosa stava succedendo nell'arte occidentale. Riflettei sulla mia mancanza di talento e povertà materiale e gradualmente mi sono reso conto di come sarebbe stato arduo per me diventare un artista a tutti gli effetti. Diventai depresso e apatico*[64].

---

[62] Barmé G., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai,* p. 48.
[63] Ivi, p. 49.
[64] Ivi, *p. 52.*

Intraprendere quello che Feng Zikai chiamerà come *youxue* 游学, ovvero "he called his foreign sojourn a period of "travel-study"[65] in Giappone gli avrebbe permesso di avere accesso diretto alla cultura moderna dell'occidente e con l'antica tradizione giapponese dei *manga* da cui indubbiamente prese ispirazione per i suoi *manhua.* I manga erano una forma di arte popolare che nacque come espressione artistica contro quell'arte ufficiale e rispettabile che seguiva i canoni della tradizione. Rappresentavano infatti una forma di arte tradizionale alternativa che valorizzava la spontaneità piuttosto che la perfezione, erano scene legate alla vita quotidiana quotidiana oppure a grottesche fantasie risultando perciò volgari e provocatori. Ad essere provocatorie non erano solo le raffigurazioni ma anche il linguaggio che spesso le accompagna, un linguaggio che puntava all'umorismo e al sarcasmo.

Nonostante il legame che i suoi manhua avevano con la tradizione dei manga, tuttavia questi preservarono sempre una propria unicità stilistica che risiedeva nell'unione tra una forma artistica libera, spensierata che però allo stesso tempo era pervasa da una profonda serietà e un forte sentimento religioso. Durante la sua permanenza in Giappone uno degli artisti che maggiormente influenzò la sua visione artistica fu Takehisa Yumeji (1884-1934)[66]. Aveva già avuto occasione di venire in contatto con la tecnica dell'inchiostro e del pennello, tipica dello stile tradizionale cinese, quando ero studente presso l'università di Hangzhou, tuttavia quando vide per la prima volta la collezione di dipinti di Yumeji, *Spring*[67], rimese subito colpito dalla semplicità e dall'espressività delle pennellate. Il dipinto faceva parte di quelle illustrazioni conosciute con il nome di *sashi-e*[68] che Takehisa Yumeji intraprese dal 1909 al 1910 e fu il primo tentativo da parte dell'artista di unire poesia e pittura.

Lo stesso Yumeji spiegò le motivazioni che lo spinsero ad abbandonare l'olio e la tela a favore dell'inchiostro e della carta dichiarando "i want to use the simple line to express basic emotional responses"[69]. L'idea era quella di usare tratti semplici che però fossero in grado di dare espressione alle emozioni, concetto che poi divenne la colonna portante di tutta l'arte di Feng Zikai. L'arte non era una cosa fine a sé stessa, c'era vita all'interno di essa poiché questa non era altro che la rappresentazione visiva dei sentimenti dell'artista. In conclusione, il viaggio in Giappone indubbiamente costituì un punto di svolta per la carriera artistica di Feng Zikai; questa combinata alle conoscenze acquisite sull'arte occidentale agli insegnamenti ricevuti dal maestro Li Shutong gli

[65] Ivi, p. 50.
[66] Takehisa Yumeji è stato un poeta e pittore giapponese.
[67] Volume di disegni accompagnati da versi pubblicati nel 1909.
[68] La traduzione letterale del termine è "immagine inserita" ed indica quelle illustrazioni dei giornali o delle riviste realizzate in bianco e nero.
[69] Ivi, p. 60.

fornirono le basi per sviluppare un'arte unica nel suo genere che unisse tradizione e modernità e attraverso la quale potesse rappresentare la realtà e dare voce ai sentimenti dell'artista.

5.1.1. Feng Zikai e l'influenza di Takehisa Yumeji, Fukiya Koji, e Natsume Soseki

Come detto in precedenza la figura di Takehisa Yumeji fu di estrema rilevanza per l'arte di Feng Zikai. La prima persona che collegò l'artista alla figura di quest'ultimo fu il fratello più piccolo di Lu Xun, Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967). In una revisione della collezione di poesie di Yu Pingbo (1900-1990)[70] alla quale Feng Zikai aveva contribuito con le sue illustrazioni, Zhou Zuoren scrisse:

> The second characteristic [of the collection] is that it carries eighteen illustrations done by Mr. Feng Zikai. This kind of illustration is very uncommon in China. The first time i saw the draft, including the poems and paintings of [Yu] Pingbo, i felt [the illustrations carried] Takehisa Yumeji's taste.
>
> *La seconda caratteristica [della collezione] è che questa contiene diciotto illustrazioni dell'artista Feng Zikai. Questo tipo di disegno è davvero inusuale qui in Cina. La prima volta che ho visto la bozza di [Yu] Pingbo con le poesie ed i disegni, ho visto l'influenza di Takehisa Yumeji*[71].

Nato ad Okayama nel 1884 fu uno degli artisti più influenti e popolari del periodo Meiji (*mingzhi shidai* 明治时代 1868-1911) e di quello Taisho (*dazheng shidai* 大正时代 1912-1936), terminati gli studi, all'età di ventidue anni decise di abbandonare l'educazione classica e intraprendere la carriera di scrittore e poeta freelance. Sebbene inizialmente la sua intenzione fosse quella di diventare un poeta; tuttavia ben prestò realizzò che questa occupazione non gli offriva un giusto sostentamento e così tornò sui suoi passi dedicandosi alla pittura e al disegno. Diverse furono le correnti artistiche occidentali popolari in Europa con le quali Yumeji venne in contatto e ne subì l'influenza, i suoi disegni riflettevano fortemente l'influenza del Romantic Movement (1800-1850), dell'Art Nouveau Movement (1890-1905) e dell'Arts and Crafts Movement (1850-1900). L'arte di Yumeji "was for the masses, it was a popular art completely outside of the art establishment"[72].

L'idea dell'arte per le masse coincideva con la dottrina ideologica Socialista e Marxista che si era andata gradualmente ad affermare in Giappone a partire dalla fine dell'Ottocento fino agli anni trenta del Novecento, le sue opere "were often accompained by a song or a verse, and they combined the

[70] Il suo nome originale era Yu Mingheng, Pingbo era il suo nome di cortesia. Fu un saggista, poeta, storico e letterato cinese.
[71] Su-Hsing L., *Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth China,* p. 113.
[72] Ivi, p. 114.

influence of Western art of the turn of the century with Japanese feeling and *ukiyo-e* style[73],[74]. Questo stile era tipico di quegli artisti il cui intento era quello di combinare lo stile della tradizione con l'arte europea del tardo diciannovesimo secolo, in particolare l'arte impressionista, creando così uno "stile oscuro" *moro-tai.*[75] Takehisa Yumeji acquisì una certa rilevanza nella scena artistica Giapponese a partire dal 1905 quando le sue illustrazioni cominciarono ad essere pubblicate sui giornali e sulle riviste, "is well known as the painter who painted the frail woman with large eyes and a sad face"[76]. Prima di diventare famoso grazie alle sue illustrazioni sperimentò diverse forme artistiche, quali la pittura ad olio e la pittura ad inchiostro della tradizione giapponese.

Le prime illustrazioni cominciarono ad acquisire notorietà in Giappone a partire dal periodo Heian (*pingan shidai* 平安时代 794-1185) fino a raggiungere l'apice negli anni che intercorrono tra la fine del periodo Taisho e l'inizio di quello Showa (*zhaohe shidai* 昭和时代 1926-1989), l'età d'oro delle illustrazioni giapponesi. È indubbio che numerosi *manhua* di Feng Zikai furono ispirati direttamente dall'arte di Yumeji, come quest'ultimo accompagnava i suoi disegni con una canzone o con versi poetici e per questo motivo le sue illustrazioni saranno successivamente conosciute con il nome di *lyrical manhua*. Quello che maggiormente impressionò Feng Zikai dell'arte di Yumeji, come lui stesso scrisse nel 1933, fu:

> […] the clear and simple articulation of his vision, the firm yet fluent strokes of the brush, and endlessy varied but equally assured sense of composition, and the originality of his ideas, as well as the elegance of his calligraphic inscriptions.
>
> *[…]la chiara e semplice articolazione della sua visione, il fermo ma fluente tratto del pennello, il senso infinitamente vario ma ugualmente assicurato della composizione, l'originalità delle sue idee così come l'eleganza delle sue inscrizioni*[77].

Nonostante molti fossero i richiami all'arte di Yumeji, tuttavia lo stile e l'approccio che Feng Zikai sviluppò non avevano eguali; quello in cui Feng riuscì meglio fu "combining traditional Chinese brush strokes with contemporary social settings, and often lacing them with humor and religious purport"[78]. Come l'arte di Yumeji, quella di Feng Zikai "is firmly rooted in the prosaic, substantial

[73] È un genere di stampa artistica giapponese su carta impressa con matrici di legno affermatasi durante il Periodo Edo (1603-1868).
[74] Ivi. p.120.
[75] Stile pittorico sviluppato dal pittore Shunso Hishida, questo stile pittorico fu definito in modo dispregiativo moro-tai per indicare uno stile vago, indefinito.
[76] Ivi, p. 121.
[77] Barmè G., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai,* pp. 55-56.
[78] Su-Hsing L., *Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth China,* p. 122.

world of everyday experience. He used traditional brush technique to depict the people and the contemporary scenes around him while preserving a lyrical mood”[79].

Oltre a Takehisa Yumeji altri due artisti giapponesi ebbero una notevole influenza sull’arte di Feng Zikai, quali Fukiya Koji (1898-1979)[80] e Natsume Soseki (1867-1916). È probabile che Feng Zikai sia venuto in contatto con i lavori di Fukiya Koji durante la sua breve permanenza in Giappone, in quegli anni Koji era un illustratore abbastanza conosciuto della narrativa di Yoshiya Nokubo (1896-1973)[81]. Le illustrazioni di Feng Zikai, caratterizzate da uno stile artistico semplice ma preciso vedono una chiara influenza di quella che è la tendenza di autori quali Fukiya Koji e Natsume Soseki di porre particolare enfasi sull’individualità e sull’interiorizzazione dell’autore. Feng Zikai innumerovoli volte all’interno dei suoi scritti manifestò apertamente l’ammirazione che questi provava per artisti del calibro di Natsume Soseki dichiarando “Natsume Soseki is a person who is most like a human being. There are too many people in the world who superficially look like a human being; however, they function like a machines in reality, filled with anguish, anger, shouting and cries”[82].

5.2. Origine del termine Manhua

人都说我是中国漫画的创始者， 这话半是非的。我小时候，《太平洋画报》上发表陈师曾的小幅简笔画《落日放船好》，《独树老夫家》等，寥寥数笔，余趣无穷，给我很深的印象。我认为这真是中国漫画的始者。不过那时候不用漫画的名字。[…] “漫画” 二字，的确是在我的书上开始用起的。但也不是我自称，却是别人代定的。 […] 我在家里描那种小画，乘兴落笔，俄顷成章，就贴在壁上， 自己欣赏。一旦被编者看见，就被拿去制版，逐期刊登《文学周报》上，编者代为定名曰：“子恺漫画。”

Le persone dicono che io sia il creatore del fumetto cinese, questa affermazione non è del tutto vera. Quando ero piccolo, sul giornale Pacific Ocean pubblicarono delle piccole illustrazioni di Chen Shiceng, quali “La barca che va via al tramonto”, “l’albero del vecchio” e altri numerosi schizzi di immenso interesse, che mi hanno profondamente impressionato. Credo che sia lui il vero creatore del fumetto cinese anche se a quel tempo non ancora esisteva la parola manhua. […] Questa parola cominciò ad essere usata per i miei libri, tuttavia non sono stato io a coniarla, ma sono stati gli altri. […] Ero a casa intento a fare quel piccolo disegno e una volta aggiunta la descrizione lo attaccai al muro apprezzando ciò che avevo

[79] Ivi, p. 123.
[80] Famoso illustratore che divenne famoso per aver illustrato molti giornali femminili della sua epoca.
[81] È stata una scrittrice giapponese attiva nel periodo Taisha e Showa.
[82] Su-Hsing L., *Feng Zikai’s Art and The Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twenthies China,* p. 137.

fatto. Un giorno un editore lo vide, lo prese e lo fece stampare e pubblicare sulla rivista "Wenxue Zhoubao" con il nome di:" I manhua di Feng Zikai"[83].

Come espresso dallo stesso Feng Zikai all'interno del saggio *Wo de Manhua* 我的漫画, non fu lui ad attribuire il termine *manhua* ai suoi disegni, bensì furono gli altri e più precisamente un editore che vedendo i suoi lavori decise di pubblicarli sulla rivista *Wenxue zhoubao* 文学周报 sotto il nome di *Zikai Manhua* 子恺漫画 nel Maggio del 1925. L'editore in questione fu Zheng Zhenduo (1898-1958)[84] che venne in contatto con l'arte di Feng Zikai quando il poeta e amico Yu Pingbo gli commissionò l'illustrazione di alcune sue poesie per l'infanzia e fu così che nel 1925 Zheng Zhenduo offrì a Feng Zikai una regolare collaborazione con la sua rivista. Feng ci terrà a precisare "the true originator of this style of contemporary casual painting, or *suiyi hua*, was nono other than Chen Shizhen"[85]. Anche se la moderna espressione *manhua* apparve per la prima volta nel 1925 sulla rivista di Zheng Zhenduo e prima ancora di diventare un prestito linguistico dalla parola giapponese "manga" la si trovava già in testi antichi anche se con un'accezione diversa rispetto alla moderna concezione del termine.

Cosa significa nello specifico la parola *manhua* e quali sono le sue origini? Tradotto letteralmente il termine *"man"* significa libero, senza costrizioni, mentre *"hua"* sta ad indicare sia l'oggetto fisico, ovvero il disegno, sia l'atto del dipingere. Per quanto riguarda l'origine del termine, le prime tracce risalgono alla dinastia Song (960-1279) all'interno del diario del cantastorie Hong May (1123-1202). Uno dei saggi all'interno di questo diario descriveva due specie di uccelli, e una di queste era conosciuta come manhua. Un altro utilizzo premoderno del termine, questa volta che stava ad indicare un disegno casuale ed improvvisato, lo si è trovato negli scritti dell'artista di epoca Qing Jin Nong (1687-1763). Questi costituiscono solo alcuni esempi a dimostrazione del fatto che il termine manhua, sebbene usato con diverse valenze di significato abbia un'origine antica in Cina.

L'interesse di Feng Zikai verso le vignette nacque durante il viaggio di studio in Giappone, lì per la prima volta venne in contatto con le opere di Katsushika Okusai[86] (1760-1849) e di Takehisa Yumeji (1884-1934). Della probabile derivazione del termine manhua dalla tradizione dei manga giapponesi, sarà lo stesso Feng Zikai ad affermarlo, sempre all'interno del suo saggio:

[83] Feng Zikai, *Wo de Manhua* 我的漫画.
[84] Fu un giornalista e scrittore cinese.
[85] Barmè G., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai,* p. 89.
[86] Fu un pittore e incisore giapponese conosciuto principalmente per le sue opere in stile ukiyo-e.

其实，我的画究竟是不是“漫画”，还是一个问题。因为这二个字在中国向来没有。日本人始用汉文“漫画”二字。日本人所谓“漫画”，定义如何，也没有确说。但据我知道，日本的“漫画”乃兼指中国的急就画，即兴画，及西洋的卡通画的。

Alla fine i miei disegni sono o non sono "manhua", oppure questa rimane solo una domanda? Questi due caratteri in Cina non sono mai esistiti, i giapponesi hanno iniziato ad usare questa parola sebbene il significato non sia ancora ben chiaro. Ma da quello che so io, il termine giapponese "manhua" non indica il disegno cinese realizzato con tratti veloci, tantomeno un disegno improvvisato e nemmeno le vignette occidentali[87].

Oltre alla diversa origine del termine diverse furono le interpretazioni circa il suo significato e Feng Zikai offre un'interpretazione personale del termine:

The impromput painting is rich in the sentiment of the brush and the mood of ink [*bimo qingqu*], while the cartoon or caricature is merely concerned with satire and humor. The former is created with scant brush strokes; the latter is a detailed drawing executed with a pen…The term can best be understood if we consider the two words that go to make up: *man*, meaning "according to one's wishes"; those paintings *hua* which are made according to such a whim can justifiably be called manhua.

Il disegno improvvisato è ricco di pennellate d'inchiostro, mentre la vignetta o la caricatura è solamente costituita da satira e da senso dell'umorismo. Il disegno è creato attraverso poche pennellate, la vignetta invece è un disegno ben delineato fatto con la penna. Ciò che si intende con il termine "manhua" è meglio comprensibile se consideriamo le due parole che lo compongono: "man", significa "secondo il proprio volere"; questi disegni "hua", che sono fatti seguendo questo desiderio possono essere chiamati manhua[88].

Sulla base di quanto detto è possibile dire che le vignette o i fumetti, sono una forma di arte visiva e popolare, sono facili da riprodurre, estremamente efficaci nel diffondere il messaggio ed erano spesso pervasi da un tono satirico ed umoristico. La loro natura era distante dallo stile aristocratico e colto quanto piuttosto si avvicinava ad un'arte poco colta il cui pubblico era quello delle masse, l'artista era libero di esprimere i propri sentimenti attraverso le linee, i colori e il linguaggio del corpo poiché le vignette costituivano una forma d'arte libera dalle restrizioni artistiche della tradizione. I manhua costituiscono un'importante fonte di informazione per due motivi: riportavano in modo fedele gli avvenimenti dell'epoca in cui erano pubblicati, erano uno strumento di affermazione per l'artista in quanto fungevano da arma attraversola quale l'artista poteva fare dell'ironia oppure fare appello al pubblico di lettori. Erano un effettivo mezzo di persuasione ed espressione del sentimento popolare.

[87] Feng Zikai, *Wo de Manhua,* 我的漫画.
[88] Barmé G., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai,* pp. 95-96.

Le immagini riprodotte dagli artisti riflettevano anche la tendenza politica dell'artista, erano progettate sia in base al punto di vista dell'artista sia al fine di influenzare la percezione politica facendo sì che l'artista diventasse anche una specie di opinionista. Il fumetto in quanto forma di arte visiva semplice e diretta costituì uno strumento di carattere patriottico e anti-imperialista durante il periodo della guerra di resistenza contro i giapponesi, per poi assumere un carattere prettamente politico e anti-governativo negli anni successivi alla guerra. Tuttavia, ciò che rendeva un fumetto un buon fumetto non era tanto la tecnica, quella era secondaria, quanto piuttosto lo scopo di quest'ultimo e l'idea che vi era dietro. Diverse erano le tipologie di fumetto e diverso era ovviamente anche il loro contenuto, ma secondo Feng Zikai i *lyracal manhua* erano "the most artistic of manhua styles […]. The lyrical manhua are art because they create a sympathetic response in people's heart […]. I call such works lyrical manhua because they record a sertain sentiment, they hint at a certain truth; indeed they have no other function. Superficially such paintings are prosaic and shallow, and people may find them uninteresting. Only those with emotional lives can appreciate them. So that is why i would claim that these are the most artistic of alla manhua"[89].

L'affermazione del fumetto in Cina fu determinata in primo luogo dalla crescita dei periodici cinesi, gli editori furono particolarmente impressionati dalla stampa occidentale e per questo motivo apportarono modifiche sia alla forma che al contenuto dei giornali facendo sì che gli articoli fossero arricchiti con delle illustrazioni. Negli anni venti e trenta del Novecento il fumetto piano piano andò ad affermare il suo ruolo, quale quello di di strumento attraverso il quale riportare gli avvenimenti dell'epoca e fare appello alle masse. Feng Zikai credeva che i suoi fumetti non dovessero essere solo una forma di arte satirica oppure di intrattenimento, ma anche un'arte comunicativa e provocatoria che facesse riflettere e pensare chi li osservava. Non solo contribuì all'affermazione del fumetto cinese ma anche a dargli la giusta dignità grazie alle regolari pubblicazioni sui giornali, ai suoi manuali circa la tecnica e le teorie del disegno e anche grazie alla collaborazione che ebbe con famosi artisti suoi contemporanei nell'illustrazione di alcune delle loro più opere più famose.

5.3. La visione dell'arte di Feng Zikai

> All art is part of life itself […] I welcome life that is itself a work of art or rather "the art of life"[90].

Feng Zikai mostrò il suo interesse verso l'arte fin dalla sua infanzia, come molti bambini nati in famiglie benestanti ebbe modo di avere un approccio diretto con l'arte attraverso le edizioni illustrate

[89] Ivi, p. 96.
[90] Ivi, p.88.

di testi classici confuciani che il padre gli faceva leggere a casa e da allora l'arte combinata alla scrittura lo accompagneranno durante tutta la sua vita. In uno dei suoi saggi, scritti mentre lavorava come insegnante a Guilin nell'università Zhejiang durante gli anni della guerra di resistenza, Feng Zikai riassunse i fondamenti dell'arte e dell'educazione artistica. Riprese da Li Shutong l'idea che il sentimento artistico fosse più importante della tecnica, riteneva che questo sentimento dovesse essere coltivato attraverso l'educazione artistica al fine di sviluppare una visione vasta ed empatica delle cose; solo sviluppando questo tipo di visione del mondo allora era possibile raggiungere l'ideale di una società pacifica e felice.

> To be alive is to be possessed of feelings, and all feelings beings can appreciate art. […] People exausted themselves with the petty concerns of daily excistence and have lost their sensivity to that which is by nature part of life. Thus "art" has become a specialized pursuit, and "artists" so called because they are expert in "art". […] For all things can be art and all people artists.
>
> *Essere vivi vuol dire avere dei sentimenti e tutti coloro che li possiedono possono apprezzare l'arte. […] Le persone si preoccupano per le cose insignificanti del quotidiano e hanno perso la loro sensibilità che è per natura parte della nostra vita…"L'arte" è diventata una ricerca specifica e gli "artisti" sono chiamati così perché sono esperti di arte. […] Per tutte le cose ci può essere arte e tutte le persone possono essere artisti*[91].

Ancora una volta all'interno dei suoi saggi dichiara esplicitamente come l'arte non sia una cosa fine a sé stessa, ma che all'interno di questa ci sia vita e che bisogna avere i sentimenti (*quwei* 趣味) per poterla percepire. L'arte ci circonda e tutti coloro che hanno un cuore sensibile possono essere artisti ed essere in grado di apprezzarla nonostante. Il suo compito e di quelli che come lui potevano ancora essere chiamati artisti, era quello di diffondere il messaggio dell'arte al fine di riportare in vita l'originaria natura dell'essere umano. Fu presto riconosciuto come il "padre del fumetto cinese" e l'inventore dei *lyrical cartoon.* Gli elementi che contraddistinguevano i suoi fumetti erano: le scene di vita quotidiana che fungevano da sfondo, il tono umoristico, il messaggio religioso ripreso dalla dottrina Buddhista, la tecnica della pittura a pennello ed infine la poesia. Va specificato che la tecnica dell'inchiostro e del pennello differiva dallo stile *baimiao*[92] della tradizione cinese.

Feng Zikai iniziò la sua carriera artistica come rappresentante della scuola giapponese dei manga, ma successivamente emerse come il maggiore esponente vignettista di una Cina che piano piano si stava aprendo all'occidente. L'influenza Occidentale in Cina è riconducibile già a partire dal sedicesimo secolo quando i missionari gesuiti attraverso le loro credenze religiose introdussero in

[91] Ivi, p.257.
[92] Traducibile come "plain drawing" è una tecnica pittorica caratterizzata da pennellate nere, controllate e sottili e totale assenza di colori.

Cina dipinti e stampe dell'occidente; tuttavia ciò che permise la diffusione della cultura occidentale in Cina su una scala più ampia fu l'apertura di cinque porti per gli scambi commerciali con l'occidente come diretta conseguenza della fine della guerra dell'Oppio e la formazione di concessioni per stranieri nelle città più grandi. Pochi erano gli artisti cinesi che prima del 1911 erano venuti a contatto con l'occidente e poche erano le scuole che promuovevano un insegnamento di stampo occidentale.

La sua visione artistica e di conseguenza la sua arte furono un continuo evolversi, lui stesso dichiarò che era interessato a rielaborare i progressi fatti dalle generazioni dei vecchi artisti in una forma moderna; non voleva negare il passato, al contrario, dargli un'importanza universale e contemporanea.

> […] In the case of art, however, [the past] is the "total" [expression] of personality. While in shape and form it may often undergo transformation, its basic demands and significance remain unchanging. The past continues to exist in the present reality. What was of value then still has a value today. In studying art there's no need to take up from where the ancients left off, but rather we must start anew where the ancients themselves began. "The past" for science is the the path to the present; for art it is the starting point for today.
>
> *[…] Per quanto riguarda l'arte, [il passato] è l'espressione "totale" della personalità. Mentre può cambiare spesso nella forma, le richieste e il significato di base rimangono immutate. Il passato continua ad esistere nel presente, quello che aveva valore, ce l'ha ancora adesso. Quando si studia arte non c'è bisogno di iniziare da dove hanno lasciato gli antenati, dobbiamo iniziare da capo da dove gli stessi antenati hanno iniziato. Il "passato" per la scienza è la strada che porta al presente, per l'arte è il punto di partenza per oggi*[93].

La tradizione artistica poteva rimanere viva solamente se l'artista la riscopriva in sé stesso e trovava il modo di darle espressione attraverso la sua arte. Preservare la tradizione non è l'unico elemento chiave della sua arte, anche la modernità gioca un ruolo importante poiché questa era il frutto dell'unione della tradizione cinese con la modernità dell'Occidente e del Giappone. Nella tradizione e in particolare nella poesia, Feng Zikai trovò quelle parole che colpivano nel profondo la vita umana, nella modernità invece trovò l'innovazione ed infine ma nella religione trovò la spiritualità ed il senso della vita. Soprattutto durante il periodo della guerra trovò nella religione un terreno spirituale e una nuova forma di espressione della sua arte, un'arte che preservasse il significato della vita e che contrastasse l'insignificante distruzione della guerra. L'arte e la guerra di resistenza erano connesse tra di loro perché "by living as if one were drawing a picture, one is able to confront the world. In doing so, life becomes more beautiful, and the world will be at peace"[94].

---

[93] Ivi, p. 261.
[94] Kimika Ono, "Feng Zikai's Experience of War as Seen in A Teacher's Diary", p. 38.

5.3.1. Il concetto di *quwei*

Il termine *quwei* 趣味 il cui significato letterale è quello di "sapore" o "interesse" ma che in campo artistico è preferibile tradurre come "sensibilità", è un concetto centrale nello sviluppo della filosofia artistica di Feng Zikai. All'interno del suo primo saggio pubblicato nel 1920 "The Artist's Life", Feng Zikai afferma che "any artistic originality required 'a unique *quwei*', or sensibility, and without this crucial element 'an independent spirit', the freedom to create, and all the time in the world will be of no avail"[95]. Questa sensibilità era un elemento fondamentale ai fini della creazione artista, ma che consa si intende quando si parla di sensibilità o sentimento artistico? Secondo quanto affermato da Liang Qichao[96] (1873-1929) vi erano tre modi attraverso i quali una persona era in grado di comprendere questo sentimento: attraverso la riproduzione di un'esperienza estetica, riportando alla memoria un sentimento o osservando qualcosa che un tempo ci aveva dato gioia e in ultimo isolando il proprio spirito in un mondo indipendente da quello terreno. Una volta realizzato questo *quwei* era fondamentale per l'artista poterlo coltivare attraverso la letteratura, la musica e l'arte.

Questa sensibilità costituisce un elemento chiave della prima produzione artistica di Feng Zikai. Sono gli anni in cui si dedica alla produzione di disegni ispirati ai versi delle vecchie poesie classiche. L'unione della pittura con la poesia risultava essere una pratica comune già a partire dalla dinastia Song (960-1279), sarà proprio nell'unione tra pittura e poesia, "the literary aspect of art"[97] come lo chiamerà Feng Zikai, che l'artista troverà la dimensione culturale dei suoi lavori. Reinterpretando sotto forma di rappresentazione visiva i versi della poesia classica cinese il suo sarà un tentativo di sperimentare una nuova forma d'arte moderna che poneva le sue basi nella cultura tradizionale dell'élite ma che allo stesso tempo aveva uno stile popolare ed innovativo.

Feng Zikai fu uno dei numerosi artisti che provò a reinterpretare l'arte tradizionale sotto una visione moderna, l'arte doveva essere uno strumento di espressione personale come lo stesso Feng scrisse:

> Why must we in the modern world demand of Chinese painting that it continue to lose itself in the adulation of a natural beauty that can be found only in deep mountins? There is absolutely no reason why it should not venture forth into our sullied human sphere and depict the sorrows and joys of life, and thereby bring the two closer together.
>
> *Per quale motivo nel mondo moderno dobbiamo chiedere ai pittori cinesi di continuare a perdere sé stessi nell'adulazione della bellezza naturale che può essere trovata solo nelle montagne? Non c'è assolutamente*

[95] Ivi, p. 121.
[96] Fu uno scrittore, giornalista, filosofo e riformatore cinese e tra i primi a sostenere la modernizzazione della letteratura classica cinese.
[97] Ivi, p. 100.

nessun motivo per il quale (l'artista) non dovrebbe avventurarsi nella nostra contaminata sfera umana e rappresentare i dolori e le gioie della vita così da unire le due cose[98].

La sua preoccupazione era quella di preservare la libertà di espressione e la sensibilità (*quwei*) di ogni artista, si domanda infatti per quale motivo, nonostante fosse giunta l'era della modernità, l'artista non dovesse essere libero di esprimere attraverso l'arte i propri stati d'animo, ma dovesse semplicemente limitarsi a riprodurre ciò che lo circondava. Nonostante a partire dal 1929 smise di provare interesse nella produzione artistica ispirata alla poesia classica in quanto trovò ispirazioni per la sua arte nel mondo esterno e nelle sue esperienze di vita, comunque il suo interesse per il *quwei* continuò a crescere. Nei suoi saggi Feng spesso alternava la parola *quwei* con le espressioni *xingqu* 兴趣 e *xingwei* 兴味 e nel 1933 arrivò anche a definire se stesso come "an amateur or dilettante who find his *xingwei* in the use of literature or poetry in painting (literary painting)"[99].

Con il tempo capì che il tipo di sensibilità che da sempre aveva perseguito trovava la massima espressione nella figura del bambino, in particolare in quella dei suoi figli:

> Interest or fascination *xingwei* is something that helps grown-ups face life. In the case of children, however, *xingwei* is far more than that, for it is the motivating force of their very existence.
>
> *Il xingwei è qualcosa che aiuta gli adulti ad affrontare la vita. Per quanto riguarda i bambini invece è qualcosa di molto di più, è la forza che dà un senso alla loro vera esistenza*[100].

5.3.2. L'arte come rappresentazione della realtà sociale e strumento al servizio delle masse

Numerose sono le caratteristiche che contraddistinguono l'arte di Feng Zikai rendendolo un artista unico nel suo genere. Secondo Feng, un artista per essere chiamato tale doveva provare empatia verso ciò che lo circondava; infatti pose particolare enfasi sulla rappresentazione di quella che era la realtà della società in cui stai vivendo (realismo sociale). Per Feng "social realism comes into the picture when the untrammelled responsive eye of the artist turns from his favoured objects, children and poetic landscapes, willows ans swallows, to social life at large"[101]. La conversione al realismo sociale è il frutto dell'evoluzione della sua arte, i fumetti degli anni trenta risultano essere più maturi non

[98] Ivi, p.116.
[99] Ivi, p. 127.
[100] Ivi, p. 127.
[101] Harbsmeier C., *The Cartoonist Feng Zikai: Social Realism with a Buddhist Face,* p. 31.

solo a livello stilistico ma anche di contenuto; Feng Zikai metterà da parte il tema dell'infanzia e appunto comincerà a rappresentare temi legati al sociale (*social cartoons*).

È indubbio che Feng fu in parte influenzato dal fenomeno della politicizzazione dell'arte di quegli anni nonostante le sue vignette non assunsero mai un tono politico come quelle degli artisti suoi contemporanei. Va infatti detto che Feng Zikai non ebbe mai molta ammirazione per le vignette di carattere politico dei suoi contemporanei per alcuni semplici motivi: l'arte per Feng era innanzitutto uno strumento attraverso il quale l'artista avesse l'opportunità di esprimere i propri sentimenti, non doveva essere un'arte propagandista quanto piuttosto un'arte rivolta al sociale che rispecchiasse la realtà attuale delle cose. "Feng's 'social realism' was essentially not political but artistic. His indignation of the social injustices and atrocities of his time is like that of a powereless child"[102]. Vedeva quindi la società cinese come un bambino indifeso che andava protetto, succube dei cambiamenti che stava attraversando il paese in parte come diretta conseguenza dell'instabilità politica ed in parte portati dall'avvento della modernità.

Nonostante Feng Zikai cercò di mantenere un certo distacco dalla vita politica, comunque non fu del tutto estraneo ai cambiamenti politici che stava attraversando la Cina e forse suo malgrado la sua arte ne fu anche molto condizionata, in particolare negli anni di ascesa al potere di Mao e ancora di più nei dieci anni della Rivoluzione culturale (1966-1976). Nonostante non fosse un attivista politico appoggiò la battaglia socialista al punto che contribuiva regolarmente ad illustrare le copertine del giornale della sinistra *Zhongguo Qingnian* 中国 青年. Non solo i suoi fumetti ma anche la sua saggistica si faceva portavoce della battaglia socialista trattando tematiche legate ad esperienze personali e all'osservazione di quella società che Feng Zikai sapeva bene di non conoscere affatto. La sua era un'arte per le "masse" e in quanto artista era suo dovere dipingere o descrivere nel modo più realistico la realtà della società in cui viveva e che lo circondava e per fare ciò doveva conoscere e osservare la vita delle persone.

La sua era una battaglia che colpiva soprattutto molti dei giornali che si professavano rappresentanti della voce del popolo ma che in verità non erano altro che piattaforme di comunicazione tra gli intellettuali stessi. Anche lo stesso Feng faceva parte di quella stretta cerchia di artisti appartenente all'élite tradizionale ma in lui vi era una volontà rivoluzionaria desiderosa di reinterpretare la tradizione sotto un'ottica più moderna. Per fare ciò doveva avere la sensibilità artistica (*quwei)* di immedesimarsi nelle persone o negli oggetti, imparare a conoscerle così da capire la loro realtà, rappresentarla o descriverla nel modo più verosimile possibile. Facendo parte di una élite di artisti,

[102] Ivi, p. 32.

espresse più volte il suo dispiacere nel non aver avuto la possibilità di entrare in contatto diretto con le persone comuni, possibilità che avrà successivamente con lo scoppio della guerra di resistenza contro i Giapponesi che lo constrinse a condurre una vita da refugiato. Se riconobbe nei giornali una certa inutilità nel sociale affermò anche che le due forme di arte da rivalutare e rendere più rilevanti erano i poster e le rappresentazioni teatrali popolari poichè se l'arte doveva essere espressione delle masse non doveva limitarsi a pubblicazioni periodiche.

Così come supportò la dottrina socialista allo stesso modo accolse la rivoluzione comunista del 1949, supportando le nuove politiche e la rinascita culturale. Tuttavia, le aspettative di Feng vennero ben presto disattese poiché la liberazione del 1949 portò con sé nuove restrizioni per gli artisti e la strumentalizzazione dell'arte. "Cartoons must be directed toward mass thought"[103] dichiarò Wang Zhaowen, principale teorico di arte, facendo sì che l'artista e la sua arte perdessero totalmente la propria indipendenza e che diventassero un veicolo per satirizzare il nemico e per assicurare la continuazione della guerra di propaganda. Agli artisti furono anche imposte delle direttive a livello stilistico, i disegni infatti dovevano variare nello stile ed essere dinamici.

I rapporti di Feng Zikai con le autorità politiche non furono sempre semplici e come molti intellettuali fu costretto a subire umiliazioni. Nonostante ciò rimase sempre leale al sistema comunista, probabilmente perché prima di essere leale al partito era leale alla sua arte come mezzo attraverso il quale portare aventi la battaglia socialista a favore degli interessi delle masse.

> Marxism together with Mao Zedong-thinking are to me like air and light, they are the best things to nurse my health. I firmly believe that under the leadership of the party, and with the encouragement of the masses, i must surely be able to correct my intellectual mistekes of the past through study. In this way i can become an artistic worker in the service of the people.
>
> *Il Marxismo insieme al pensiero di Mao Zedong sono per me come l'aria e la luce, sono la migliore cosa che possano curare la mia salute. Credo fermamente che sotto la leadership del partito e con l'incoraggiamento delle masse sarò sicuramente in grado di correggere attraverso lo studio il mio modo di pensare sbagliato del passato; in questo modo posso diventare un artista che lavora al servizio delle persone*[104].

In questo breve passaggio di un articolo scritto da Feng Zikai intitolato *"Investigating my Thought"* sul giornale *Dagongbao* 大公报 nel 1952, questi analizza quelli che secondo lui sono i peccati che ha commesso in passato e su quale sia la "cura" di quella che lui definisce una malattia. I peccati che sostiene di aver commesso in passato sono: il suo estetismo, le preoccupazioni per la salute delle

[103] Ivi, p. 36.
[104] Ivi, p.37.

persone, la difesa della purezza e dell'indipendenza dell'arte e in ultimo la sua umanità ripresa dalla tradizione. Questi "have combined to produce confusion and mistakes in my thinking. For the last 26 years i have lived separated from the masses, and this has exacerbated my estrangement from the masses"[105]. Pone la sua massima fiducia nel partito e nelle masse affinché possa tornare in salute e perseguire quella che è la volontà del partito quale diventare un artista al servizio del popolo. Come conseguenza logica di questa sua nuova visione ideologica i lavori pubblicati negli ultimi anni della sua vita non saranno più animati da sentimento ed empatia quanto piuttosto dalla responsabilità politica di cui si sentiva incaricato.

5.4. Culto del bambino

Nel 1928, Feng Zikai nel saggio *Ernu* 儿女 (i miei bambini) scrisse:

> 近来我的心为四事所占据了：天上的神明与星辰，人间的艺术与儿童，这小燕子似的一群儿女，是在人世间与我因缘最深的儿童，他们在我心中占有与神明、星辰、艺术同等的地位。
>
> *Recentemente quattro cose hanno riempito il mio cuore: le divinità del cielo, le stelle, l'arte e i miei figli. Questi piccoli cigni che assomigliano ad un gruppo di bambini sono tra la gente insieme ai miei bambini, che occupano un posto nel mio cuore insieme alle divinità, alle stelle e all'arte*[106].

Il tema dell'infanzia costituisce il soggetto primario dell'arte giovanile di Feng Zikai. Come l'autore stesso scrive nel saggio *Wo de manhua* 我的漫画, la sua carriera artistica può essere divisa in quattro periodi e di questi quattro il secondo, ovvero i primi anni venti del Novecento, li dedicherà completamente alla rappresentazione dell'infanzia.

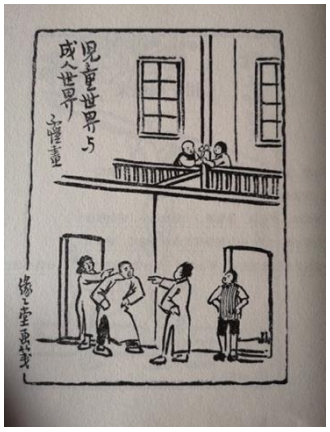
> 我作漫画继继续续至今已有二十多年了。今日回顾这二十多年的历史，自己觉得，约略可分为四个时期：第一是描写古诗时代；第二是描写儿童的时代；第三是描写社会相的时代；第四是描写自然相的时代。
>
> *Ad oggi sono già più di vent'anni da quando ho iniziato a disegnare fumetti. Guardando indietro questi venti anni è possibile dividerli approssimativamente in quattro periodi: il primo è quello in cui ho rappresentato i tempi antichi, il secondo è quello in cui ho rappresentato l'infanzia, il terzo è quello in cui ho rappresentato la realtà della società e l'ultimo è il periodo in cui ho rappresentato la realtà della natura*[107].

[105] Ivi, p. 37.
[106] Feng Zikai, *Ernu 儿女, 1928.*
[107] Feng Zikai, *Wo de Manhua 我的漫画.*

Le ragioni che lo spinsero a porre così tanta attenzione sul tema dell'infanzia furono molteplici, per cominciare l'artista, raggiunti quasi i trent'anni, cominciò a diventare sempre più nostalgico degli anni della sua gioventù trascorsa a Shimenwan. La nostalgia della gioventù passata gli fece prendere coscienza del fatto che ormai, diventato adulto, aveva perso l'innocenza, la semplicità, la fantasia e la purezza che caratterizzano i primi anni della vita dell'essere umano.

> 以前我常常赞美你的宝姊姊与瞻哥哥，说他们的儿童生活何等的天真、自然，他们的心眼何等的清白，明净、为我所万不敢望。然而他们哪里比得上你，他们的视你，亦犹我的视他们。他们的生活虽说天真、自然，他们的眼虽说清白、明净;然他们终究已经有了这世间的知识，受了这世界的种种诱一惑，染了这世间的色彩，一层薄薄的雾障已经笼罩了他们的天真与明净了。
>
> *Prima, ammiravo spesso tua sorella maggiore Bao e tuo fratello maggiore Zhan e raccontavo di come la loro infanzia fosse innocente e genuina, come il loro cuore fosse puro e splendente, come non avessi mai osato sperare. Tuttavia, in cosa possono essere messi a confronto con te? Come loro guardano te, è proprio come io guardavo loro. Sebbene la loro vita fosse innocente e genuina e sebbene il loro cuore fosse puro e splendente, tuttavia alla fine hanno esaurito la conoscenza che già avevano di questo mondo, ricevendo ogni tipo di tentazione di questo mondo sono stati contaminati dai suoi colori e il primo strato di nebbia sottile sta già ricoprendo la loro spensieratezza e il loro splendore* [108].

La nascita dei suoi figli e i disordini politi in vista della nascita della Repubblica di Cina rinforzarono questo suo malessere e dopo aver dichiarato il suo totale disinteresse verso la politica decise di dedicarsi all'arte. L'ammirazione verso il mondo dei bambini e il tema dell'infanzia raggiunse l'apice attraverso i disegni di Feng Zikai anche se molti artisti prima di lui, quali Lu Xun, Zhou Zuoren, Ye Shengtao e altri ancora avevano già trattato questo tema. I disordini politici e civili che stavano investendo la Cina in quel periodo portarono Feng Zikai a distaccarsi totalmente dalla politica e a giustificare la rappresentazione del mondo dei bambini e dell'infanzia nelle sue vignette come una risposta al confuso e malsano ambiente politico in cui si trovava.



"儿童世界与成人世界", Feng Zikai,

图画书《爸爸总是有办法》.

[108] *Anan* 阿难, Feng Zikai.

> I have always remembered my own childhood with fond longing, and that was even more the case when i first come into contact with the hypocrisy and self-importance of society. To me it seemed as if adults had lost their original nature […].
> *Ho sempre ricordato la mia infanzia con grande desiderio, soprattutto quando sono venuto in contatto per la prima volta con l'ipocrisia e l'egoismo della società. A me sembra come se gli adulti avessero perso la propria natura originaria […]*[109].

Da questo passo è evidente come l'infanzia per Feng Zikai costituisca un periodo prezioso della vita di ogni essere umano, "the golden age of human life"[110] (*Huangjin shidai* 黄金时代). Esprime più volte come il tempo passi fugace e maligno, l'essere umano crescendo diventa vittima di una società corrotta che gradualmente elimina dal cuore la purezza e l'innocenza che solo i bambini hanno preservato e che è ciò che li rende "veri". L'infanzia per lui era una condizione estranea, non solo perché era ormai diventato adulto ma anche perché in quanto tale era lontano dal mondo vissuto dai suoi figli. Disegnare divenne il mezzo attraverso il quale Feng Zikai cercava di possedere e celebrare nuovamente il fascino dell'infanzia, attraverso il disegno era in grado di creare il mondo così come era visto e percepito dai bambini. Quindi ciò che lui cercava di mostrare al pubblico di adulti era l'immagine di quell'infanzia un tempo insita in ogni uomo e che ormai era andata perduta, ma che attraverso la pratica del disegno era nuovamente raggiungibile.

L'adorazione che Feng Zikai dimostra di avere nei confronti dei bambini fu così grande da definire sé stesso come il loro "servo" poiché sarà dalla loro innocenza che potrà trarre tutti gli insegnamenti. L'elemento chiave che portò a questa sua incondizionata ammirazione verso l'infanzia fu il fascino che egli aveva per "il cuore dei bambini".

> 我的孩子们！憧憬于你们的生活的我，痴心要为你们永远挽留这黄金时代在这册子里。然这真不过像 '蜘蛛网落花'略微保留一点春的痕迹而已。且到你们懂得我这片心情的时候，你们早已不是这样的人，我的画在世间已无可印证了！这是何等可悲哀的事啊！
> *Bambini miei! Sono così ammaliato da voi che sono stato abbastanza imprudente nel cercare di preservare per sempre la vostra infanzia nelle pagine di questo libro. In tutta onestà, so che i miei sforzi sono stati vani più di quelli del ragno che prova a prendere nella sua tela i petali di primavera che cadono, e io allo stesso modo, ho solo cercato di prendere le tracce passeggere della vostra crescita. Quando sarete grandi abbastanza da apprezzare le mie opere non sarete più bambini e nessuna traccia del vostro passato esisterà*

[109] Barmé G., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai,* p. 131.
[110] Ivi, p. 128.

oltre a quello che io ho cercato di conservare in questo libro. Questa è la tragedia che adesso devo affrontare![111]

5.4.1. Concetto di 童心

Feng Zikai da sempre ha mostrato ammirazione e amore verso i bambini e più importante di tutto ha desiderato conoscere e venire a contatto con la loro vera natura.

> 我向来憧憬于儿童生活，尤其是那时，我初尝世味，看到了当时社会里虚伪骄矜之状，觉得成人大都已失本性，只有儿童天真烂漫，人格完整，这才是真正的人。于是变成了儿童崇拜者，在随笔中，漫画中，处处赞扬儿童。现在回忆当时的意识，这正是从反面诅咒成人社会的恶劣。
>
> *Ho sempre desiderato l'infanzia, in particolare quando per la prima volta sono venuto a conoscenza del mondo e ho visto la sua falsità e il suo desiderio di potere. Credo che tutti gli esseri umani ormai abbiano perso la loro natura originale, i bambini sono gli unici esseri innocenti, con un carattere morale, queste sono le persone vere. Così sono diventato un loro ammiratore, sia nei miei disegni che nei miei saggi, li ammiravo ovunque. La consapevolezza che avevo a quel tempo, è proprio l'odio che ha maledetto la società degli adulti*[112].

Feng Zikai riteneva che il mondo dei bambini fosse a stretto contatto con il mondo della realtà e della naturale bellezza. Non solo era stato contagiato dalla loro natura, ma da loro riceveva l'ispirazione per la sua arte e traeva insegnamenti di vita. Come lo stesso Feng scrive, erano gli unici ad essere persone con una morale, persone vere, e ciò che permetteva loro di preservare questa natura genuina era proprio la loro incontaminata immaginazione, simbolo di onestà morale. Ciò che differenziava le persone adulte dai bambini era l'immaginazione, le persone adulte, crescendo, avevano cominciato a vedere il mondo sotto un'altra prospettiva, una prospettiva priva di immaginazione che aveva portato al totale annullamento dell'originaria natura dell'essere umano. La corruzione e l'egoismo della società avevano preso il posto dell'onestà e della sincerità.

La descrizione dell'infanzia come una condizione mentale idilliaca, spontanea e libera dalle preoccupazioni è collegata al culto del "cuore del bambino" (*tongxin* 童心) come sostenuto dallo

---

[111] Feng Zikai, *Ernu 儿女, 1928.*

[112] 陈丽丽，qianxi *Feng Zikai meiyu sixiang zhong de "foxing" yu "tongxin"* 浅析丰子恺美育思想中的 "佛性" 与 "童心", p.33.

scrittore Neo-Confuciano Li Zhi[113] (1527-1602) dal quale Feng Zikai fu indubbiamente influenzato. Sosteneva che il cuore di un bambino non fosse mai falso, ma puro e onesto e che una volta persa l'adolescenza si sarebbe perso anche il vero cuore. Tuttavia, Feng Zikai a differenza di Li Zhi credeva che la purezza del cuore di ogni bambino non era perduta del tutto, ma poteva essere riportata in vita attraverso l'arte.

> 我相信一个人的童心，切不可失去。大家不失去童心，则家庭、社会、国家、世界，一定温暖、和平而幸福。所以我情愿做'老儿童'，让人家去奇怪吧。*Sono fiducioso del fatto che L'innocenza dell'uomo, non è scomparsa del tutto. Se tutti la preservano allora anche la società, lo stato e il mondo certamente saranno cordiali, giusti e felici. Per questo sono disposto a fare "il vecchio bambino" così da sorprendere tutti*[114].

La visione del mondo dei bambini era del tutto diversa da quella degli adulti. I bambini, privi di preoccupazioni vedono le cose per quello che sono, nella loro semplicità e anche se agli occhi degli esseri umani tutto ciò può sembrare banale e privo di significato i bambini attraverso l'immaginazione riescono a provare gioia anche nelle piccole cose. Allo stesso tempo credeva che il mondo dei bambini avesse una stretta relazione con il mondo dell'arte e quello della religione. Feng Zikai ha una personale visione del futuro della Cina legata al mondo dei bambini ed in parte influenzata dalle credenze buddhiste del maestro Li Shutong. Riteneva che la salvezza del paese potesse essere trovata nel Buddhismo. Nella sua visione la figura del bambino era strettamente legata alle sue credenze Buddhiste, il modo ingenuo con cui i bambini osservavano il mondo si conformava al principio del Buddhismo che portava alla "rottura delle relazioni casuali" (*jueyuan* 绝缘).

> 所谓绝缘，就是观察一种事物的时候，解除事物在世间的一切关系、因果，而孤零地观看。*Rompere le relazioni vuol dire che nel momento in cui si osserva una cosa, si eliminano tutte le relazioni che questa aveva con il mondo guardando ogni singola parte di essa*[115].

Bisognava liberare sé stessi dalle restrizioni sociali che causavano sofferenza e distaccamento dal mondo così da preservare l'umanità e la compassione verso gli altri. Influenzato dalla credenza Buddhista secondo la quale la vita è inevitabilmente piena di sofferenze e che le cose non ti appartengono per sempre, prende coscienza del fatto che la vita è in uno stato di continuo mutamento e che quindi nelle cose non c'è l'individualità eterna. Solo i bambini sembrano essere in grado di

[113] Detto anche Zhowu, fu un filosofo, scrittore e storico cinese influente alla fine dell'epoca Ming e principale rappresentante della scuola Taizhou.
[114] Ivi, p. 33.
[115] Ivi, p. 33.

comprendere ciò che è il principio di base buddhista secondo il quale la vita dovrebbe essere piena di amore e di speranza piuttosto che di pregiudizio e di ipocrisia.

Nel suo saggio *Cong haizi dedao de qishi* 从孩子得到的启示 Feng Zikai scrive esplicitamente come tutti dovrebbero prendere come modello i bambini:

> 我今晚受了这孩子的启示：他能撤去世间事物的因果关系的网，看见事物的本身的真相。他是创造者，能赋给生命于一切的事物。她们是 “艺术” 的国土的主人。唉，我要从他们学习！
>
> *Questa sera ho avuto la rivelazione: mio figlio era in grado di rimuovere la rete di casualità delle cose del mondo vedendo la realtà dei fatti di qualunque cosa. Lui è il creatore, può dare vita a tutte le cose. I bambini sono i proprietari dell'arte. Ah, dovrei imparare da loro!*[116]

I bambini costituivano la migliore difesa contro una società corrotta e il modello a cui ispirarsi per un futuro migliore in quanto portatori di amore e soprattutto speranza.

5.5. Il fumetto come forma di arte di resistenza

> Cartooning is a vivid expression of the democratization of art in the former Celestial Empire. The modern chinese artist wants to speak to the widest masses of the people in effective idiomatic terms, concerning himself directly with politics from the national democratic point of view, and hence many artists turn to cartooning. Their uncompromising stand for the rights of the people makes their present struggle against Japanese imperialismo one of life or death.
>
> *Il fumetto è una viva espressione della democratizzazione dell'arte nell'antico impero. L'artista moderno cinese vuole parlare alle masse in termini efficaci, preoccupandosi direttamente delle politiche dal punto di vista nazionale e democratico così da far trasformare molti artisti in vignettisti. Il loro assoluto senso di giustizia per le persone fa sì che combattano contro l'imperialismo giapponese*[117].

Uno degli eventi che portò maggiormente allo sviluppo del fumetto in Cina fu l'incidente di Mukden[118], conosciuto anche come l'incidente mancese del 1931 nel quale i giovani studenti rivoluzionari cinesi reagirono sotto forma di dimostrazioni politiche e artistiche tramite i loro fumetti. Questo era solo l'inizio di quella che divenne una vera e propria forma di espressione artistica e di

[116] Feng Zikai, *Cong haizi dedao de qishi* 从孩子得到的启示.
[117] Chen J., "China's Militant Cartoons", p. 312.
[118] Conosciuto anche come incidente mancese, fu un attentato avvenuto il 18 Settembre 1931 compiuto dall'esercito giapponese con l'intento di accusare il nemico cinese.

propaganda contro l'imperialismo giapponese. Nell'Agosto del 1937, i Giapponesi invasero la base tecnica principale dei fumettisti a Shanghai i quali si unirono in un unico fronte di difesa del paese e della propria arte facendo nascere dei veri e propri movimenti di propaganda anti-imperialisti; la dominazione dei giapponesi oltre a portare con sé orrore e distruzione stava anche sopprimendo ogni forma di arte moderna in Cina, incluso il fumetto.

L'invasione della Cina da parte dei Giapponesi simboleggia un punto di svolta nell'arte, questa divenne una forma di resistenza e allo stesso tempo una forma di comunicazione politica durante la guerra attraverso i lavori dei cosiddetti artisti dell'esercito della salvezza. La maggior parte dei fumetti "are certainly inspired in the first place by a sharp realization of the grim reality of life in China, and the new Japanese invasion has driven this home even more surely"[119]. L'invasione dei Giapponesi nel 1937 costrinse numerosi artisti, tra i quali lo stesso Feng Zikai, a lasciare i centri urbani e a recarsi nell'entroterra cinese. In questi posti i fumettisti cinesi svilupparono il loro messaggio di resistenza e di patriottismo anche influenzati dalle idee del 4 maggio. Svilupparono i propri lavori per i bisogni delle masse così da risvegliare i loro animi e far sì che combattessero contro gli invasori in difesa della patria. Crearono un senso di crisi nazionale che unisse le masse e per far si che il loro messaggio fosse divulgato su vasta scala "cartoonists reproduced their work in pamphlets, posters, and story booklets that were distributed in workplaces and markets or they held exibitions and parades and posted banners to attract attention to their work"[120].

Il 20 Settembre del 1937, le bombe colpirono Shanghai e Wang Duqing (1898-1940)[121] dichiarò la "Cartoon War" (*Manhua Zhan* 漫画战) con la pubblicazione del nuovo giornale *National Salvation Cartoons* (*Jiuwang manhua* 救亡漫画). L'appello di Wang segnò l'inizio dell'utilizzo dei fumetti come armi da guerra con l'obiettivo di coinvolgere gli artisti nelle questioni militari e come detto in precedenza creare un fronte unito contro l'invasione giapponese.

> 来刺激全国同胞的抗战情绪，和敌人的恶宣传作殊死之战!
>
> *Stimolare il morale di tutti i nostri concittadini in questa guerra di resistenza ed iniziare la battaglia contro la malvagia propaganda del nemico!*[122]

L'affermazione del sentimento nazionalista e il rinnovato interesse verso la gloria passata della Cina portarono i vignettisti a produrre lavori che avessero la chiara funzione didattica di alterare la percezione dei lettori del mondo al fine di "boosting the moral of the military when read at the front

[119] Ivi, p. 311.
[120] Edwards L., "Drawing Sexual Violence in Wartime China: Anti-Japanese Propaganda Cartoons", p. 567.
[121] Fu un poeta cinese.
[122] Ivi, p. 565.

lines, and boosting the moral of the people when read behind the lines"[123]. Le vignette dei giornali come il *National Salvation Army* e il *War of Resistence Cartoons* raffiguravano gli orrori della guerra, in particolare le discriminazioni razziali e la violenza sulle donne. Erano giornali indirizzati ad un pubblico di lettori costituito in primis dai vignettisti stessi e poi da coloro che provenivano dalla scena letteraria ed artistica, questi giornali si prefiggevano l'obiettivo di "to engender the participation of these groups in the war effort"[124]. Per quanto riguarda la figura della donna all'interno delle vignette, le immagini risalenti a prima della guerra raffiguravano la donna come simbolo di bellezze e pacatezza, al contrario, durante la guerra cominciarono a circolare vignette che testimoniavano i soprusi e le violenze che le donne erano costrette a subire per mano del nemico giapponese, sempre con l'intento di generare rabbia e forza motivazione utili per costituire un fronte unito per la difesa della nazione.

5.6. Esperienza della guerra

Feng Zikai visse in prima persona l'esperienza della guerra il cui inizio è segnato dall'invasione da parte dei giapponesi della città di Shanghai nel 1937. Nel novembre dello stesso anno la guerra raggiunse anche la città natale di Feng Zikai, Shimewan, costringendo ancora una volta lui e la sua famiglia, che già precedentemente aveva lasciato Shanghai, a recarsi nell'entroterra cinese. La guerra cambiò profondamente il suo atteggiamento nei confronti dell'arte, divenne sempre più coinvolto e attivo nella guerra di resistenza contro i giapponesi unendosi a diverse associazioni quali *L'Associazione degli scrittori e degli artisti di resistenza di tutta la Cina* e collaborando con le riviste pubblicate da queste ultime quali la *La letteratura e l'arte della guerra di resistenza* (*Kangzhan Wenyi* 抗战文艺). Iniziò a disegnare vignette patriottiche come mezzo attraverso il quale risvegliare il sentimento nazionalista. Nel 1937 pubblicò un saggio *Eating melon seeds* nel quale, ironicamente, descriveva la condizione di stallo in cui si trovava la Cina.

> There is no effective way of killing time. Apart from smoking opium, there is nothing to rival eating melon seeds for wasting time.
>
> *Non c'è un modo efficace per perdere tempo, a parte fumare l'oppio non c'è niente che possa competere con il mangiare i semi del melone*[125].

[123] Ivi, p. 567.
[124] Ivi, p. 566.
[125] Kimika Ono, "Feng Zikai's Experience of War as Seen in A Teacher's Diary", p. 40.

Mentre i suoi colleghi artisti ritraevano senza restrizioni la brutalità dei soldati giapponesi mostrando a pieno l'odio verso il nemico, Feng Zikai attraverso i suoi disegni si proproneva l'obiettivo di ricercare la pace e dare il giusto valore alla vita umana. Uno dei più importanti temi delle sue vignette è proprio la contrapposizione tra guerra e pace. Ma in che modo Feng Zikai vedeva la guerra? Riteneva innanzitutto che la guerra di resistenza contro il Giappone fosse una guerra per la pace e una guerra che si opponeva alla guerra stessa. Era furioso per l'inumana invasione della Cina da parte dei giapponesi e faceva appello alla solidarietà del popolo cinese appellandosi soprattutto alla loro umanità (*ren* 仁) e al senso di giustizia (*yi* 义). Vedeva la guerra di resistenza come un grande sacco di sabbia (*shadai* 沙袋) che univa insieme tutto il popolo cinese.

> ［People of China］ Rise together and protect the country. The war of resistance is for the sake of righteousness. Overcoming violence, there must be humanity. It is not found in the sharpness of weapons or in helmets or armor.
> *Cinesi, uniamoci e proteggiamo il paese. La guerra di resistenza è per il bene della giustizia. Eliminando la violenza, ci sarà l'umanità, che non si trova nelle armi appuntite, o negli elmetti o nell'armatura*[126].

Questi due concetti Feng Zikai li riprende direttamente dall'educazione di stampo confuciano ricevuta da piccolo ed in particolare il concetto di umanità lo ritroverà anche nella dottrina Buddhista, tradotto con il concetto di compassione. Può sembrare contraddittorio affiancare i concetti di umanità e compassione alla necessità di fare la guerra, ma secondo Feng Zikai lo scopo di quest'ultima era "to defend humanity, righteousness and peace. The violence of Japan and fascism would be overcome by the humanity of the Chinese"[127]. Di quanto sia necessaria la guerra di resistenza e di come sia giustificata la violenza, egli stesso scrive:

> Our land of China is being invaded by a brutal enemy. It is as if we were being attacked by a virus and suffering a severe illness, so that only dangerous drugs can help us fight the illness and survive. The war of resistance is just such a treatment. However, dangerous drugs are only a short-term remedy and it should not use habitually. When the virus has been eradicated, and we recover our health, we must take proper nourishment in place of dangerous drugs. This is the only way to regain full health. And what kind of nourishment do I mean? It is "art," whose vital ingredients are peace, happiness, universal love and preserving life.
> *La nostra terra è stata invasa da un nemico brutale. È come se fossimo stati attaccati da un virus e stessimo soffrendo di una grave malattia, solo una pericolosa medicina può aiutarci a combattere la malattia e a*

[126] Ivi, p. 33.
[127] Ivi, p. 34.

sopravvivere. La guerra di resistenza è proprio il trattamento a questa malattia. Tuttavia, le medicine sono solo una cura temporanea e non ne dobbiamo diventare dipendenti; quando il virus sarà stato debellato, e ci saremo rimessi in salute allora dovremmo sostituire le medicine con il giusto nutrimento. Questo è l'unico modo per rimettersi in salute. Ma di che tipo di nutrimento abbiamo bisogno? Si tratta "dell'arte" i cui ingredienti vitali sono la pace, la felicità, l'amore universale e la protezione della vita[128].

In questo passo Feng Zikai paragona la guerra ad un virus letale che contagia tutti, sia vittime che carnefici e per estirpare questo virus si ha bisogno di una potente medicina che all'atto pratico corrisponde alla guerra di resistenza. Il popolo cinese deve combattere e fare uso della violenza in nome della pace, una volta che il nemico sarà debellato la violenza dovrà essere sostituita da quello che lui chiama il giusto nutrimento, ossia l'arte. solo attraverso l'arte la pace, la felicità, l'amore universale e il rispetto per la vita umana prenderanno il posto degli orrori e delle sofferenze che la guerra porta con sé. Altro elemento di distinzione tra Feng Zikai e i vignettisti del tempo è il modo in cui questi vedeva il nemico giapponese, non li ritraeva con disprezzo o scherno, al contrario, considerava anche loro vittime della guerra e quindi meritevoli del perdono.

Combattere in nome della pace e della protezione della vita dei suoi concittadini rispecchia l'influenza buddhista che ancora una volta costituirà uno degli elementi chiave della visione artistica di Feng Zikai; difendere la vita umana significava darle il giusto valore astenendosi dalle uccisioni al fine di coltivare amore, benevolenza e promuovere la pace. L'esperienza della guerra cambiò anche la visione che questi aveva dei bambini. Come detto in precedenza, li vedeva come creature innocenti e pure, tuttavia questa visione sparì completamente nelle vignette degli anni della guerra. I bambini sono diventati adulti, hanno perso la loro innocenza in favore del sentimento patriottico e del dovere di difesa verso il proprio paese. Non sono loro che sono cambiati, ma il mondo intorno a loro che li ha costretti a farlo.

Feng Zikai era abbastanza fiducioso della vittoria della Cina sul nemico giapponese, nei suoi scritti la paragonò ad un grande albero che nonostante fosse stato spezzato molte volte all'arrivo della primavera sarebbero nati i nuovi boccioli, simbolo di rinascita e soprattutto di speranza. In ultima analisi mettendo a confronto le vignette realizzate durante gli anni della guerra con quelle degli anni precedenti, si nota una netta differenza di tono. Le prime sono permeate di sentimento patriottico ma anche sentimenti contrastanti tra di loro nati dalla consapevolezza dell'artista che per salvare il proprio paese era necessario sacrificare numerose vite e questo andava contro i principi buddhisti di difesa della vita umana. Vedeva l'occidente come il simbolo della civilizzazione materiale, mentre l'oriente come il simbolo della civilizzazione spirituale e la Cina per essere in grado di rinascere dalla

[128] Ivi, p. 35.

guerra aveva bisogna innanzitutto dello spirito piuttosto che dell'onnipotenza della scienza dell'Occidente.

Capitolo 6. Conversione al Buddhismo

6.1. Feng Zikai e il Buddhismo

Il Buddhismo ebbe un ruolo determinante nella vita e nella carriera artistica di Feng Zikai e figure quali il Maestro Hongyi, Xia mianzun, Ma Yifu e il Monaco Guanqia contribuirono ad influenzare il suo pensiero. Il Buddhismo era già attivo e fiorente nell'ambiente in cui Feng Zikai trascorse gli anni della sua formazione, infatti la provincia del Zhejiang era un centro religioso molto conosciuto dal quale provenivano figure religiose molto famose come per esempio quella di Taixiu (1890-1947)[129] , inoltre mentre era studente all'università di Hangzhou "it was the art and music lecturer, Li Shutong, 'a stern father figure', who particulary attracted Feng Zikai"[130].

Se gli anni che costituirono l'adolescenza di Feng Zikai videro il fiorire della dottrina Buddhista in Cina, la situazione mutò con la caduta della dinastia Qing e la nascita della prima Repubblica. Il Buddhismo cominciò ad essere visto con una certa ostilità. Anche Feng Zikai faceva parte di quell'élite di giovani del Movimento del 4 Maggio che credeva fortemente che la vera chiave per cambiare la Cina risiedesse nell'educazione e nella cultura, tuttavia Feng Zikai reagì ai cambiamenti che stavano attraversando la Cina nel 1920 in modo del tutto diverso rispetto rispetto ai giovani rivoluzionari, si convertì al Buddhismo e la saggistica che iniziò a scrivere in quegli anni "were replete with what he called the flavour of the Dharma"[131], ovvero gli insegnamenti della dottrina Buddhista.

Per quale motivo il Buddhismo ebbe un'influenza così forte nella vita dell'artista? A differenza di Li Shutong i cui interessi verso il Buddhismo lo spinsero ad intraprendere la vita monastica, ciò che interessava Feng Zikai non era il Buddhismo come "a system for personal salvation and escape"[132] quanto piuttosto come una filosofia di vita. Questi infatti credeva fermamente che l'essenza del Buddhismo si trovasse in quel profondo senso di compassione e rispetto della vita di tutti gli esseri viventi. Il distacco dalle questioni politiche che coinvolgevano la Cina gli permise di liberare e sviluppare questo sentimento di compassione e la capacità di percepire il mondo che lo circondava,

[129] Era un modernista e pensatore buddhista che proclamò la riforma e il rinnovamento del buddhismo cinese.
[130] Barmé G., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai,* p. 160.
[131] Ivi, p. 158.
[132] Ivi, p. 171.

capacità innata che Feng Zikai aveva sempre invidiato ai bambini e che l'adulto crescendo aveva ormai perso, infatti se si analizza più nel dettaglio il legame che Feng Zikai aveva prima di tutto con il mondo dei bambini e successivamente con il Buddhismo traspare una forte connessione tra questi due mondi.

Il 1927, anno in cui Feng Zikai compì trent'anni fu un anno decisivo per la sua conversione; lo scoraggiamento nell'accettare quelli che erano simbolicamente gli anni di passaggio dalla gioventù alla maturità con l'aggiunta dell'instabilità politica che stava interessando la Cina ebbero un grande impatto sull'artista. Questo sentimento di inevitabilità e accettazione passiva dello stato delle cose lo portarono ad avere una certa riluttanza nel prendere parte alle battaglie politiche del paese e ad avvicinarsi al Bhuddhismo. A questo periodo appartiene uno dei saggi più conosciuti dello scrittore, "autunno" (*qiu* 秋), che è una chiara dichiarazione dell'artista di come il tempo della giovinezza sia ormai passato. L'autunno corrisponde ai suoi trent'anni, che secondo la visione confuciana erano i cosiddetti "the year of establishment"[133] ovvero del raggiungimento della maturità dove tutto cambia e si raggiunge una nuova consapevolezza del mondo.

> 自从我的年龄告了立秋以后，两年来的心境完全转了一个方向，也变成秋天了。然而情形与前不同：并不是在秋日感到象昔日的狂喜与焦灼。我只觉得一到秋天，自己的心境便十分调和。非但没有那种狂喜与焦灼，且常常被秋风秋雨秋色秋光所吸引而融化在秋中，暂时失却了自己的所在。而对于春，又并非象昔日对于秋的无感觉。我现在对于春非常厌恶。
>
> *Sin dalla mia infanzia, dopo aver appreso dell'esistenza dell'autunno, lo stato d'animo degli ultimi due anni è del tutto cambiato diventando incline all'autunno, tuttavia le circostanze non sono più le stesse di prima.* Nei *giorni di autunno non provavo più la gioia immensa e l'ansia come gli anni passati. Sentivo solo che appena arrivava l'autunno il mio stato d'animo diventava molto più mite. Non solo non avevo più quella gioia immensa e l'ansia, ma queste erano attratte dal vento, dalla pioggia, dai colori e dalla luce così da mischiarsi in mezzo all'autunno e svanire in un attimo. Invece per quanto riguarda la primavera non era come in passato che non provavo alcun sentimento per l'autunno, adesso la primavera la detesto*[134].

Questo cambio di mentalità trova espressione all'interno del saggio quando Feng Zikai afferma di rinnegare la sua passione per la primavera, ovvero i suoi anni passati, e che anche i fiori come l'essere umano una volta sbocciati saranno costretti a soccombere alle sofferenze della vita.

[133] Ivi, p. 166.
[134] Feng Zikai, *qiu 秋.*

> […] Why do you bother? You are alla doomed. I know, soon you'll be blooming coquettishly, but that will only invite pain and suffering. You invite your own downfall, for people will pluck and the discard you. Like all of those who have gone before, you too will be no more.
>
> *Perché vi preoccupate? Siete tutti condannati. Io lo so che presto fiorirete ma così facendo vi causerete solo dolore e sofferenza. Vi state condannando, le persone vi raccoglieranno e poi vi getteranno via. Come tutti coloro che se ne sono andati prima di voi, anche voi non sarete più niente*[135].

Ancora una volta la presenza del Maestro Hongyi (Li Shutong) fu fondamentale per alleviare questo sentimento di malessere che affliggeva Feng Zikai. L'ultima volta che Feng Zikai lo vide fu nel 1920 prima di partire per il Giappone, e non fu prima del 1926 che ebbero l'occasione di rivedersi. Feng ricevette una lettera da parte del Maestro Hongyi da un tempio ad Hangzhou così insieme al suo amico e vecchio maestro, Xia Mianzun, decise di recarsi ad Hangzhou per fargli visita; Feng rimase particolarmente colpito da quella visita e in uno dei suoi saggi scrisse: "It was a though Dharma Master Hongyi had held up a mirror to the last ten years of my life. I felt as if i had woken after a seemingly relentless series of unsettled dreams. Finally, i could stretch and enjoy a momentary sense of relaxation […]"[136]. Nel settembre del 1927, Feng Zikai chiese al Maestro Hongyi di officiare una cerimonia che segnerà il momento della sua conversione al buddhismo. Per spiegare il rapporto che ci fosse tra lui e il suo maestro e quanto la religione fosse importante nella sua vita utilizzò una metafora attraverso la quale paragonò l'esistenza umana ad un edificio a tre piani.

Coloro che erano troppo pigri nel fare le scale, come la maggior parte delle persone, erano destinati a rimanere al primo piano cercando i piaceri della vita materiale piuttosto che di quella spirituale. Il secondo tipo di persone era costituito da coloro che avevano abbastanza energia per salire fino al livello successivo e dedicavano la propria vita alla creazione o all'apprezzamento della cultura, ed è lì che Feng Zikai poneva sé stesso e gli altri artisti e letterati. Infine l'ultimo gruppo di persone era costituito da coloro la cui forza vitale era così forte da cercare le risposte alle grandi domande della vita ed erano le uniche ad essere in grado di conoscere i misteri dell'esistenza. A terzo ed ultimo gruppo di persone apparteneva il maestro Hongyi. Feng Zikai aveva un'immensa stima e ammirazione nei suoi confronti e riconobbe a sé stesso che "my legs are not strong enough for me to follow the Dharma Master up to the third floo. I am ashemed to say that i still expend my energies on the minor arts of writing and painting […]"[137].

---

[135] Barmé G., *An Artistic Exile*: *A Life of Feng Zikai,* p. 169.
[136] Ivi, p. 170.
[137] Ivi, p. 171.

6.2. Dipinti sulla difesa della vita

Poco tempo dopo la sua conversione, Feng Zikai produsse una serie di cinquanta vignette riguardo il tema della "preservazione della vita" *hu sheng* 护生, che dedicò al Maestro Hongyi in occasione del suo cinquantesimo compleanno. Dal 1927 al 1973, questi produsse sei volumi intitolati *Dipinti sulla protezione della vita* (*husheng huaji* 护生画集), sulla base degli insegnamenti Buddhisti del non uccidere e della preservazione della vita umana. Il progetto in origine nacque in concomitanza con il maestro Hongyi e con Ma Yifu e Feng Zikai lo portò a termine nonostante la morte del Maestro Hongyi nel 1942.

"救命", Feng Zikai, 《护生画集》

Il Maestro Hongyi fece un'attenta selezione di poesie e testi in prosa che mettevano in guardia le persone riguardo l'uccidere altre vite e sul mangiare la carne, mentre Ma Yifu scrisse un'introduzione al libro. La caratteristica di queste illustrazioni è quella di essere state utilizzate da Feng Zikai "as a lyrical form and a tool to cultivate benevolence and love"[138] e nell'appendice del primo volume del primo volume sarà lo stesso Maestro Hongyi ad esplicitare il principio alla base di questa raccolta quale "using art as an expedient tool and humanism as the gool" (*yi yishu zuo fagbian rendaozhuyi wei zongqu* 以艺术作方便人道主义为宗趣)[139]. Quindi questa raccolta nacque con lo scopo di "to admonish people to treasure their lives and to refrain from killing so that they can cultivate benevolence and promote love"[140].

Identificare sé stessi con tutti gli esseri viventi dotati di sentimenti sarà il principio alla base di questi sei volumi. Era importante che l'essere umano capisse che solo proteggendo e nutrendo il proprio cuore (*hu xin* 护心) avrebbe avrebbe avuto la forza morale e la saggezza necessarie per proteggere le altre vite. La dottrina del non uccidere e la libertà di tutti gli esseri viventi (*fang sheng* 放生) è generalmente identificata come il *Brahma Net Sutra*, un testo chiave all'interno del quale sono contenute le cinquantotto norme date dal Bodhisattva. Oltre ad essere vista come una questione morale, l'atto di uccidere un'altra vita era visto come qualcosa che potesse spezzare quella rete di

[138] Su-Hsing Lin, "Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China", p. 146.
[139] Ivi, p. 146.
[140] Ivi, p.146.

relazioni che vi era tra tutte le cose mentre mangiare la carne era visto come un'atto di insensibilità nei confronti degli esseri viventi dotati di sentimento.

> 顽童一脚踏死数百蚂蚁 我劝他不要并非爱惜蚂蚁生命或是想供养蚂蚁 只恐这一点残忍心 扩而充之 将来会变成侵略者 用飞机载了重磅炸弹去虐杀无辜的平民。
>
> *Quando chiesi ad un ragazzino monello di non schiacciare le formiche, non l'ho fatto perché apprezzo le formiche o perché voglio offrire loro del cibo per sostentarsi; l'ho fatto perché temo che questa piccola crudeltà in futuro si trasformi in violenza e che si useranno aerei per portare pesanti bombe che uccideranno persone innocenti*[141].

Hongyi poneva la massima attenzione nel lavoro di Feng Zikai, i suoi disegni erano la rappresentazione visiva del concetto espresso all'interno delle sue iscrizioni quale "proteggere la vita al fine di proteggere il proprio cuore" poiché solo dando il giusto valore alla vita degli altri esseri viventi è possibile apprezzare il mondo che ci circonda. Come già ampiamente trattato nel capitolo precedente, il concetto di "sympathetic heart" *tongqing xin* 同情心 occupa da sempre una posizione rilevante nella saggistica dell'artista. Influenzato sia dalla dottrina buddhista che da quella Confuciana, Feng Zikai riteneva che una persona in possesso di un cuore compassionevole devesse allargare la propria compassione a tutte le cose intorno a lui e che l'unica persona ad avere un sentimento di compassione così grande da avvolgere tutte le cose era l'artista.

> The real artist must be in complete emotional communion with the object or person depicted […] If you take up the brush but lack this all-embracing sympathetic heart then you will never be a true artist.
>
> *Un vero artista deve essere in completa sintonia con gli oggetti o le persone che ritrae […] Se prendi in mano il pennello ma non hai un cuore compassionevole in grado di abbracciare tutte le cose allora non sarai mai un vero artista*[142].

Va inoltre aggiunto che inizialmente l'opera non era nata con l'idea di commemorare il cinquantesimo anniversario di Hongyi, in un primo momento i disegni dovevano essere solamente ventiquattro e non cinquanta, infatti il 23 agosto del 1928 Hongyi scrisse una lettera a Feng Zikai dicendo "[I]got another letter from Mr.Li [Yuanliang], and he suggested that we could send some copies of the *Paintings on the Preservation of Life* to Japanese friends as a gift"[143]. Per completare il primo volume dell'opera Feng Zikai impiegò un anno e coincidenza volle che in quell'anno Hongyi avrebbe compiuto cinquant'anni così Feng Zikai decise di disegnare in totale cinquanta raffigurazioni

---

[141] Ivi, p .146.
[142] Barmé G., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai,* p. 187.
[143] Su-Hsing Lin, "Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century", p. 147.

da dedicare al suo mentore. Feng Zikai si occupò della rappresentazione grafica, Hongyi delle iscrizioni tutte in lingua vernacolare, Ma Yifu scrisse la prefazione e Li Yuanjing fu l'editore. Per quel che riguarda il secondo volume, nel 1939 durante il periodo della seconda guerra sino-giapponese Feng Zikai si trovava a Yishan, lì fece altre sessanta vignette e il volume completo fu pubblicato nel 1940. Quando Hongyi ricevette i disegni chiese a Feng Zikai di "do the third volume, including 70 leaves, for my seventieth birthday, a fourth volume with 80 leaves for my eightieth, a fifth volume with 90 leaves for my ninetieth, and a six volume with 100 leaves for my hundredth birthday. Then, the virtue of the *Paintings on the Preservation of life* will be fulfilled"[144]; volontà che Feng Zikai rispettò.

Dopo la morte del Maestro Hongyi Feng Zikai sembrò essersi dimenticato dell'impegno preso, infatti fu solamente nel 1949 durante un viaggio a Quanzhou quando un monaco gli mostrò la sua lettera di risposta ad Hongyi che prese coscienza del fatto che aveva mancato alla parola data. Tornato dal suo viaggio si dedicò al terzo volume, come sempre lui si occupò delle vignette mentre Ye Gongchuo scrisse l'introduzione al libro che venne pubblicato nello stesso anno, nel 1950. Per quanto riguarda gli ultimi volumi, il quarto venne terminato e pubblicato nel 1961 con all'interno le iscrizioni di Zhu Youlan, il sesto volume con le iscrizioni del calligrafo Yu Yu fu pubblicato qualche anno dopo nel 1965. L'ultimo volume rispetto ai cinque precedenti fu il più arduo da portare a termine a causa della Rivoluzione Culturale (1966-1976); durante questi anni Feng Zikai fu perseguitato ed i suoi disegni considerati contrari all'ideologia socialista.

Rimase comunque determinato a portare a termine l'ultimo volume e lo fece in segreto; ancora una volta con le iscrizioni di Zhu Youlan il volume fu teminato nel 1973 ma non pubblicato prima del 1978, successivamente alla morte di Feng Zikai nel 1975. La caratteristica principale che accomuna tutti i sei volumi è la semplicità, la spontaneità e la maestria delle pennellate che rendono Feng Zikai un artista unico nel suo genere. Non di secondaria importanza è il fatto che il maestro Hongyi diede precise istruzioni all'artista al fine di rendere l'opera unica nel suo genere. Disse infatti che "in order to distinguish this book from Buddhist rare books and to attract a great audience, although we should use Chinese-style paper, the cover design is better in Wester-style and printed in two or three colors. As for the binding, use Japanese-style binding […]"[145].

In ultimo passiamo ora ad analizzare il tipo di lettori a cui era rivolta la raccolta. I lettori dovevano essere persone che avessero almeno un'educazione di base e che non fossero buddhiste. Il motivo per cui il Maestro Hongyi pose particolare attenzione sullo stile delle copertine di ogni raccolta, realizzate

[144] Ivi, p. 148.
[145] Ivi, p. 150.

secondo lo stile occidentale, e sulla lingua utilizzata per le sue inscrizioni, quale quella vernacolare, fu proprio perché la sua intenzione era quella di dare alla raccolta uno spirito che ispirasse e invogliasse alla lettura un pubblico sempre maggiore. Per concludere i sei volumi che costituisco i *Paintings on the Preservation of Life* sono una valida testimonianza della conversione al Buddhismo di Feng Zikai e di quanto la figura del Maestro Hongyi abbia uvuto un ruolo fondamentale nella carriera artistica e nella vita di Feng Zikai.

Bibliografia

-Volumi

Andrews Julia F., *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

Barmé Germie R., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898-1975)*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002.

Bishop W., Starkey D., *Keywords in Creative Writing*, University Press of Colorado, Utah State University Press, 2006.

Chi Pang-yuan and Wang, David Der Wei (a cura di), *Chinese Literature in the second Half of a Modern Century- A Critical Survey*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2000.

Dao Yan, *Chinese Literature*, Cambridge University Press, 2012.

Denton Kirk A., *Modern Chinese Literary Thougth: writing on literature, 1893-1945*, Stanford, Stanford University Press, California, 1996.

Faini Paola, *Tradurre: dalla teoria alla pratica*, Roma, Carocci, 2004.

丰子恺。缘缘堂随笔，北京，北京燕山出版社， 2015。

Feng Zikai 丰子恺, *Yuanyuan tang suibi* 缘缘堂随笔 (Saggi della Stanza delle Affinità), Beijing, Beijing Yaoshan chubanshe, 2015.

丰子恺。幼幼画集，赏读版丰子恺儿童漫画集，北京，海豚出版社，2016。

Feng Zikai 丰子恺, *Youyou manji* 幼幼画集 (Raccolta di disegni per bambini, ammirare e leggere la raccolta dei disegni per bambini di Feng Zikai), Beijing, Haitun chubanshe, 2016.

Furquhar Mary, *Children's Literature in China: From Lu Xun to Mao Zedong*, Armonk, New York, M. E. Sharpe, 1999.

Harbsmeier Chirstoph, *The Cartoonist Feng Zikai: Social Realism with a Buddhist Face*, Oslo, Bergen, Stavanger, Tromso, Universitetsforlaget, 1984.

Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese Literature*, Brill, Leiden, 2007.

Hsia, C.T, *A History of Modern Chinese Fiction, 1917-1957*, New Heaven, Yale University Press, 1961.

Janicot Eric, *50 Ans D'esthétique Modern Chinoise: tradition et occidentalisme, 1911-1949*, Publication de la Sorbonne, 1997.

Kinney, Anne Behnke, *Chinese Views of Childhood*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1995.

Lai Kuo-Sheng, *Learning new painting from Japan and maintaining national pride* in *early twentieth century China, with focus on Chen Shizeng (1876-1923)*, Faculty of the Graduate School of the University of Meryland, 2006.

Laughlin Charles A., *The Literature of Leisure and Chinese* Modernity, University of Hawai'i Press, 2008.

Su-Husing Lin, *Feng Zikai's art and the Kaiming Book company: art for the people in early twentieth century China*, The Ohio State University, 2003.

Lonsdale Allison B., *Teaching Translation from Spanish to English: Worlds beyond words*, University of Ottawa Press, 1996.

McCloskey Barbara, *Artists of World War II*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, *2005*.

McDougall Bonnie S., Louie Kam, *The Literature of China in Twentieth Century*, Hurst, 1997.

Newmarck Peter, *A Texbook of Translation*, Hempstead, Prentice Hall, 1988.

Osimo Bruno, *Manuale del traduttore: Guida Pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2011.

Pollard David, *The Chinese Essay*, New York, Columbia University Press, 2000.

Pollard David, Sin-Wai, Chan, *An Encyclopedia of Translation*, Hong Kong, The Chinese University Press of Hong Kong, 1995.

Scarpa Federica, *La traduzione specializzata: un approccio didattico e professionale*, Milano, Hoepli, 2008.

Shelley, Drake Hawks, *The Art of Resistence, painting by candlelight in Mao's China,* University of Washington Press, 2017.

Sullivan Michael, *Artists of Twenties Century China*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, Ltd. London, England, 1996.

Venuti Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards and ethic of difference*, London and New York, Routledge, 1998.

Venuti Lawrence, *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2012.

Venuti Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York, Routledge, 2004.

Wicks Ann Barrott, *Children in Chinese Art*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2002.

Yao Dan et al, *Chinese Literature,* Cambridge University Press, 2012.

-Articoli in rivista

Caschera Martina, "Il fumetto cinese moderno tra centro e periferia", *H-ermes. Journal of Communication,* (2018), pp. 91-120.

Chen Jack. "China's Militant Cartoons" *Asia* 38, No. 5 (May, 1938), pp. 308-312.

Chunxiao Li, "A Study of Feng Zikai's Prose from the Perspective of Modernity", (2017), pp. 257-261.

Edwards Louise, "Drawing Sexual Violence in Wartime China: Anti-Japanese Propaganda Cartoons", *The Journal of Asian Studies*, Vol. 72, No. 3 (AUGUST 2013), pp. 563-586.

Gregor Leight R., "Translation", *The School review*, Vol. 12, No. 6, (Jun., 1904), pp. 482-490.

Hockx Michel, "The Literary Association (Wenxue yanjiu hui, 1920-1947) and the Literary Field of the Early Republican China", *The China Quarter,* No. 153 (Mar., 1998), pp. 49-81.

Hung Chang-Tai, "The Fuming Image: Cartoons and Public Opinion in Late Republican China, 1945 to 1949", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 36, No. 1 (Jan., 1994), pp. 122-145.

Hung Chang-Tai, "War and Peace in Feng Zikai's Wartime Cartoons", *Modern China*, Vol. 16, No. 1 (Jan., 1990), pp. 39-83.

Janicot Eric, "Les matières de la modernité: la diffusion de la peinture à l'huile en Chine républicaine", *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (1954-), T. 49e, No. 3 (Jul. - Sep., 2002), pp. 168-175.

McDougall Bonnie, "Problems and Possibilieties in Translating Contemporary Chinese Literature", *The Australian Journal of Chinese Affairs* No.25*,* The University of Chicago Press and behalf of the College of Asia and the Pacific, The Australian National University, (Jan., 1991), pp. 37-67.

Taylor Jeremy E., "Cartoons and Collaboration in Wartime China: The Mobilization of Chinese Cartoonists under Japanese Occupation", *Modern China*, Vol. 41, No. 4 (July 2015), pp. 406-435.

Wong, Aida-Yuen, “A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative?”, *Artibus Asiae*, Vol. 60, No. 2 (2000), pp. 297-326.

Wong Dongfeng, Shen Dan, “Factors Influencing the Process of Translating”, *Translator Journal,* 1999, pp. 78-99.

刘若。《黄金时代的挽留》——丰子恺儿童相漫画缘起 [J]。南京艺术学院 传媒学院，江苏南京 2017 第165—68页。

Liu Ruo 刘若, “Huangjin shidai de wanliu, Feng Zikai ertongxiang manhua yuanqi” 《黄金时代的挽留》——丰子恺儿童相漫画缘起 (Feng Zikai e l’origine dei disegni raffiguranti i bambini, “L’urgenza di preservare il periodo d’oro”), *Nanjing yishu xueyuan, zhuanmei xueyuan,* Jiangsu, Nanjing, 2017, pp. 165-168.

高群。《生活童心与漫画童心的相互转化》——丰子恺童心艺术观的特质。山西大学美术学院 第19—20页。

Gao Qun 高群, “Shenghuo tongxin yu manhua tongxin de xianghu zhuanhua, Feng Zikai tongxin yishuguan de tezhi” 《生活童心与漫画童心的相互转化》——丰子恺童心艺术观的特质 (Le caratteristiche del punto di vista artistico di Feng Zikai dell’innocenza dei bambini, “La mutuale trasformazione dell’innocenza de bambini nella vita e nei disegni), *Shanxi daxue meishu xueyuan,* pp. 19-20.